

/ecm – educating/curating/managing

2016 - 2018

ERZÄHLENDES ARCHIV

SKIZZE FÜR EIN MOBILES GESCHICHTE(N)ARCHIV

RALUCA ANTONIA PLESSING

WIEN, JUNI 2018

BETREUT VON:

RENATE HÖLLWART UND MONIKA SOMMER

di: **angewandte**

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

INHALTSVERZEICHNIS

Abstract		1
Kurzfassung		2
1	Einleitung	3
2	<i>Bewegtes Museum</i> – Faktencheck	6
2.1	Funktionen des <i>Bewegten Museums</i>	7
2.2	Der Workshop <i>Textile Geschichte(n)</i> als Ausgangspunkt	8
2.3	Über die Dringlichkeit von Gegengeschichten	12
3	Storytelling for our survival	14
3.1	Erzähltheoretische Annäherung	14
3.1.1	Funktionen des Erzählens	14
3.1.2	„Memory as narrative“	15
3.1.3	„Speculative fabulation“	16
3.1.4	Digitales Erzählen	18
4	Gedächtnis/Erinnerung/Archiv	20
4.1	Speicher und Funktionsgedächtnis	21
5	Archiveinsichten	24
5.1	Die Bibliothek von Babel	24
5.2	Das Verlangen nach dem Archiv	25
5.3	„Viele Archive!“	28
5.3.1	Begriffsgeschichtliche Annäherung	28
5.3.2	“Show me your archive and I will tell you who is in power”	30
5.3.3	Archivmacht - Archivkritik	31
5.3.4	Künstlerische Archive	34

5.3.5	AN-Archiv, Interarchiv	35
5.3.6	„Living archive“ und „popular archive“	38
6	Das Archiv herausfordern	42
6.1	„Ein Archiv schweigt nicht, sondern wirkt“	44
6.2	Lexicon for an affective archive	45
6.3	Lia Perjovschis CAA/CAA	47
7	Von <i>Textilen Geschichte(n)</i> hin zum <i>Erzählenden Archiv</i>	49
7.1	Reflexion und Feedback	49
7.2	Analyse und Background	54
7.2.1	Transformative Vermittlung im <i>Bewegten Museum</i> und dem <i>Erzählendem Archiv</i>	55
7.2.2	Das Potential transformativer Vermittlung	57
8	Das <i>Erzählende Archiv</i>	59
8.1	Funktionen des <i>Erzählenden Archivs</i>	59
8.2	Erste Skizze des <i>Erzählenden Archivs</i>	61
9	Resumée und Ausblick	63
10	Bibliographie	65
11	Appendix	71

Abstract

The current thesis considers independent, non-state documentation and archive projects as interventions in social structures and generators of polyphonic insights into the past. The process of creating an archive that operates as a platform for exchange and communication is outlined such that, on the one hand, artistic archival positions are presented and analysed and, on the other hand, theories of the archive are discussed. The Master's Thesis is conceived as a preparatory work for the creation of a specific archive, namely, the *narrational archive*. This archive, understood to be in the process of emerging, draws upon the power of narrative as a cultural technique and aims to establish a continuously growing repertoire of (hi)stories. Drawing upon the approaches of a critical educational practice, this mobile archive facilitates discursive spaces in exhibitions, in public space or in schools where the archival practice of the *narrational archive* is open for discussion. At the same time, the archive is enriched by personal written (hi)stories.

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit betrachtet unabhängige, nichtstaatliche Dokumentations- und Archivprojekte als Interventionen in gesellschaftliche Strukturen und als Generatoren eines vielstimmigen Geschichtsverständnisses. Der Weg zu einem Archiv, das als Austausch- und Kommunikationsplattform fungiert, wird skizziert, indem einerseits künstlerische Archivpositionen vorgestellt und analysiert und andererseits Theorien des Archivs besprochen werden. Die Masterthesis versteht sich als Vorarbeit zur Gestaltung eines konkreten Archivs, nämlich des *Erzählenden Archivs*. Dieses im Entstehen begriffene Archiv bedient sich der Kraft des Erzählens als Kulturtechnik und hat zum Ziel, ein immer weiter anwachsendes Geschichtenrepertoire aufzubauen. Mittels Ansätzen einer kritischen Kulturvermittlungspraxis geht es bei diesem mobil konzipierten Archiv um die Ermöglichung von diskursiven Räumen in Ausstellungen, im öffentlichen Raum oder in Schulen, wo zum einem die archivarische Praxis des *Erzählenden Archivs* zur Diskussion gestellt und zum anderen das Archiv mit persönlichen Geschichte(n) bereichert wird.

1 Einleitung

Fußnoten an Narrative heften

”The archive as deliberate project is based on the recognition that all documentation is a form of intervention and thus, that documentation does not simply precede intervention but is the first step. [...] This further means that archives are not only about memory (and the trace or record) but about the work of the imagination, about some sort of social project. These projects seemed, for a while, to have become largely bureaucratic instruments in the hands of the state, but today we are once again reminded that the archive is an everyday tool.”¹

Arjun Appadurai nimmt dem Archiv seine dokumentarisch-bürokratische Neutralität und postuliert, dass Dokumentation an sich schon Intervention ist, dass das Archiv kein verstaubtes und Macht legitimierendes Konstrukt, sondern ein im Alltag wirkendes Element ist. Die Aussage Appadurais kann als Anstoß für die vorliegende Skizze eines *Erzählenden Archivs* betrachtet werden. Die Geschichte des *Erzählenden Archivs* nimmt dennoch ihren Ursprung in einem real durchgeführten Vermittlungsworkshop, dessen Schlüsselmoment im Folgenden zunächst nur kurz angedeutet wird.

„Warum sollen die Geschichten eigentlich erst in 30 Jahren gelesen werden können?“, fragten die Jugendlichen fast unisono. Die Antwort darauf war zunächst recht simpel, nämlich weil wir (die Künstler*innen und ich als Kuratorin) es uns als Spielregel so ausgedacht haben und zwar aus der Einschätzung heraus, dass persönliche Geschichten, die in einer intimen Gruppe erzählt und geschrieben werden, sich besser entfalten können, wenn sie eben nur in der Kleingruppe, wenn überhaupt, geteilt werden. Um die geschützte Sphäre des Workshops zu bewahren, würden die Geschichten erst nach einem Ablaufdatum von etwa 30 Jahren einem breiteren Lesepublikum zur Verfügung stehen, so lautete das Konzept des Vermittlungswshops *Textile Geschichte(n)*.

Die im November 2017 von Wiener Schüler*innen auf Stoff geschriebenen Geschichten sollten also nach ihrer Entstehung in eine Art Zeitkapsel wandern und damit temporär aus der Zirkulation genommen werden. Dies stieß bei den Jugendlichen auf Unverständnis, ihre Geschichten sollen nicht verstauben, sondern gelesen werden; sie sollen im einem Museum sichtbar sein, forderten sie! Ich musste ihnen Recht geben, meine vorangestellte Einführung in das Thema „Museen und ihren Sammlungen“, die Diskussion darüber, dass das Aufspüren ihrer Multiperspektivität die Geschichtsschreibung spannend macht, lief unweigerlich auf die Erkenntnis der Jugendlichen hinaus, dass ihre persönliche Geschichte eine weitere Facette der Zeitgeschichte

¹ Arjun APPADURAI, Archive and Aspiration, 2012, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (zuletzt abgerufen am 29.5.2018).

darstellt, unser Begreifen von Gegenwart erweitert und somit erzählens-, aufbewahrens- und lesenswert ist.

Die ursprüngliche Aufgabenstellung zielte auf den intimen Moment des Geschichtenteilens (Geschichten aus der Familientradition, Geschichten die einem persönlich betrafen und betroffen machten) in einer Kleingruppe. Die Kraft der Erzählung, einerseits als Moment der Beschäftigung mit Familienerinnerungen, andererseits als gruppenverbindendes Element im Augenblick des Erzählens, stand im Mittelpunkt des Workshopkonzepts. Im Zuge der Beschäftigung mit Fragen rund um die Institution Museum geschah jedoch etwas Unerwartetes. Das Schreiben der Geschichten bekam politische Brisanz, die Jugendlichen mit unterschiedlich starken Migrationsvorder- und -hintergründen wollten mit ihren Geschichten ein Publikum erreichen und sahen sie als Statements in unserer gegenwärtigen, mit Migrationsthemen sich beschäftigenden Gesellschaft. Ohne, dass wir es intendiert hatten, ohne das Wort „Migration“ je ausgesprochen zu haben, kreisten die Themen der Jugendlichen meistens um Entwurzelung, um starke Brüche in individuellen Lebenswegen, Wiederanknüpfungen und damit verbundene Sehnsüchte. Diese Geschichten legten sich tatsächlich als neue Schichten, als intervenierende Zwischen-Schichten über Narrative, die in der Gesellschaft bereits verwurzelt waren.

Die Geschichtsschreibung soll nicht allein Historiker*innen überlassen werden, schreibt der Literat und Philosoph Edouard Glissant² und der Kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung formuliert daran anknüpfend treffend, was es bedeuten kann in einer Migrationsgesellschaft³ im Zuge eines Prozesses des „Verlernens“ „epistemologische Vielfalt“⁴ zu fördern, nämlich „neue Fußnoten an alte oder andere Narrative zu heften.“

„Verlernen bedeutet nicht vergessen, ebensowenig löschen, annullieren oder niederbrennen. Es bedeutet mutiger zu schreiben, von Neuem zu schreiben. Es bedeutet, neue Fußnoten an alte oder andere Narrative zu heften. Es bedeutet, den Staub wegzuwischen, das Gras zu belüften und den Putz vom Verdeckten abzuklopfen. Verlernen bedeutet, die Medaille umzudrehen und die Geister wiederzuerwecken. Verlernen heißt, in den Spiegel zu schauen und die Welt zu sehen.“⁵

So könnten die entstandenen Geschichten als hinzugefügte Fußnoten gelesen werden, als Stimulus für eine differenzierte Lesart, als Beitrag zu einer „epistemologischen Vielfalt“. Diese Erkenntnis hat

² Édouard GLISSANT, „The Quarrel with History“ (1976), in: Caribbean Discourse: Selected Essays, 1989, S. 61–67.

³ Während die Begriffe Ein- oder Zuwanderungsgesellschaft sich darauf konzentrieren wer, wohin migriert und wer zum Gastland gehört, macht der Begriff der Migrationsgesellschaft auf die allgemeine Bedeutung von Migration für alle Teile der Gesellschaft aufmerksam und kann als Anstoß für eine Veränderung des gesellschaftlichen Selbstbildes gesehen werden.

⁴ Siehe Konzept von SAVVY Contemporary: „diskursive Plattform, Ort für gutes Essen und gute Getränke, Njangi-Haus und Raum für Gastlichkeit (...) zelebriert diese Pluralität von Epistemologien durch die Artikulation von Wissensausformungen als Mittel der Dekolonialisierung von der Singularität eines Wissens.“, <http://savvy-contemporary.com/de/about/concept/> (zuletzt abgerufen am 29.5.2018).

⁵ Bonaventure Soh Bejeng NDIKUNG, 2016, <https://www.artatberlin.com/savvy-contemporary-zur-langen-nacht-der-ideen-art-at-berlin/> (zuletzt abgerufen am 17.3.2018).

mich dazu motiviert, auf der Grundlage des durchgeführten Workshops ein weiteres Projekt zu entwickeln, nämlich das Projekt *Erzählendes Archiv*. Dieses soll für die Geschichten der Jugendlichen einerseits ein angemessener Ort der Aufbewahrung sein, aber auch als Wirkungsort außerhalb des Klassenraumes fungieren.

In der vorliegenden Arbeit soll untersucht und erprobt werden, ob ein mobiles Geschichtenarchiv, das *Erzählende Archiv*, einen geeigneten, flexiblen Raum darstellt um die Geschichten von Jugendlichen (die schon entstanden sind und weiter entstehen werden) zu bewahren, zu zeigen und wirken zu lassen. Um dorthin zu gelangen, werde ich im zweiten Kapitel kurz auf das *Bewegte Museum*, das den eingangs dargestellten Workshop begleitet hat und die Rahmenbedingungen des Workshops eingehen. Das dritte Kapitel widmet sich der Formulierung eines erzähltheoretischen Fundaments, auf dem sowohl die *Textilen Geschichte(n)* als auch das weiterführende Projekt *Erzählendes Archiv* stehen. Während das vierte Kapitel sich mit der Beziehung zwischen Erinnerung, Gedächtnis und Archiv auseinandersetzt, geht es im fünften Kapitel um Archivaspekte und Archivierungsprozesse (Was macht ein Archiv aus, wie veränderte sich seine Erscheinungsform und Wirkungsweise im Laufe der Jahre? Wie werden Archivierungsstrategien kritisiert und definiert und wie positionieren sich künstlerische Archive im allgemeinen Archivdiskurs?) Anschließend geht es um die Analyse dreier spezifischer Archive hinsichtlich ihres Bereicherungspotentials für das geplante Vorhaben.

Für die Skizze des Projekts *Erzählendes Archiv* ist es mir wichtig, das Feedback der bis dato am Projekt beteiligten Jugendlichen zu berücksichtigen. Aus diesem Grund wird eine Auswertung von Feedbackbögen in das siebte Kapitel einfließen. Im Schlusskapitel wird es um die tatsächliche Realisierung des *Erzählenden Archivs* gehen.

Das Thema Archiv und Migration zieht sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit. Wie schon erwähnt, war es zunächst keine Intention – das Projekt sollte sich um Jugendliche und das Schaffen eines lebendigen Archivs drehen. Wenn ich aber einerseits von Jugendlichen in einer zentraleuropäischen Stadt im Jahr 2018 spreche und andererseits über Archive, die entdeckt oder kreiert werden müssen, dann befinde ich mich unweigerlich mitten in der Verhandlungszone der Diskurse unserer Migrationsgesellschaft, die nicht erst seit 2015 eine solche darstellt.

2 Bewegtes Museum – Faktencheck

Die Konzipierung und Durchführung des *Bewegten Museums* gehen der Formulierung des Vermittlungsworkshops *Textile Geschichte(n)* voraus.

Im Oktober 2017 wurde von uns, Student*innen des /ecm Lehrgangs⁶ eine Ausstellung konzipiert, die unter dem Titel „future undone – Eine Versuchsanordnung über die Zukunft des Museums und das Museum der Zukunft“⁷ im AIL (Angewandte Innovation Laboratory) stattfand. Die Ausstellung konnte als Plattform betrachtet werden, in der Fragen und kritische Betrachtungen, Dystopien und Utopien, über das Museum der Zukunft, der Gegenwart und der Vergangenheit verhandelt wurden.

Für eine Gruppe der Student*innen, die sich mit künstlerischen Manifestationen im öffentlichen Raum beschäftigte, führte die Auseinandersetzung mit progressiven Konzepten des Sammelns, Bewahrens, Forschens und Vermittelns im Museum zur Gestaltung eines *Bewegten Museums* – ein Museum, das Bewegung, Veränderung und das Erreichen eines möglichst breiten Publikums ernst nimmt und tatsächlich mobil ist, U-Bahn fahren kann, sich im öffentlichen Raum aufstellen lässt, in Schulen und Kulturinstitutionen Raum einnimmt.

Auf diese Weise konnten wir das Museum als tatsächlich offenen Diskursraum präsentieren in dem gesellschaftliche Fragen aber auch die Stadt und ihre Veränderungsprozesse reflektiert werden. Das Museum wurde so „zu einem Schauplatz politischen Handelns“,⁸ an dem Konflikte sichtbar gemacht, artikuliert und bearbeitet wurden. Die Besucher*innen als Teilnehmende und Involvierte hatten die Möglichkeit im Museum und am Museum mitzuwirken, das Museum zu nutzen und nicht nur zu konsumieren; Wir versuchten auf Dialogbasis das Publikum zu adressieren und das *Bewegte Museum* so zu öffnen, dass Mitgestaltung möglich wurde.

Wir versuchten mit dem *Bewegten Museum* einen Wissensaustausch mit seinen Besucher*innen zu initiieren und einen offenen gegenseitigen Lernprozess nicht nur zu symbolisieren, sondern auch auszuleben. Im Rahmen unserer Aktionen luden wir Passant*innen, Leser*innen der Hauptbücherei, Flohmarktteilnehmer*innen und Jugendliche ein, im *Bewegten Museum* aktiv zu sein und mitzuwirken⁹.

⁶ Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und Praxis an der Universität für Angewandte Kunst Wien, <http://ecm.ac.at/>.

⁷ <https://futureundone.at/>.

⁸ Angeli SACHS in der Einleitung zu „Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart“, 2016.

⁹ siehe Anhang, Katalogauszug, „Ein Museum das bewegt“, in: Archäutopische Untersuchungen, 2017.

2.1 Funktionen des Bewegten Museums

Das *Bewegte Museum* vereint mehrere Funktionen: Es ist Ausstellungsdisplay, Aktionsfläche, Bibliothek, Büro und Bar zugleich, aber vor allem hat es sich als geeignetes Instrument entpuppt, mit dem transformative Vermittlungsprojekte realisierbar sind. Mit dem Begriff der „transformativen Vermittlung“ beziehe ich mich auf Carmen Mörsch, die Kunstvermittlungspraktiken in „affirmative“, „reproduktive“, „dekonstruktive“ und „transformative“ einteilt, wobei der letztere in unserem Zusammenhang relevant ist.¹⁰

Beim transformativen Vermittlungsansatz geht es nicht um einen bloß vordergründigen Wissenstransfer (von Akteur*innen die scheinbar mehr wissen zu Teilnehmenden hin, die dieses Wissen annehmen), sondern um eine gemeinsame Wissensproduktion. Es geht um Selbstermächtigung und um das Schärfen eines kritischen Blicks auf bestehende Verhältnisse und ihr Veränderungspotential und schließlich um die Kooperation mit verschiedenen Akteur*innen, die sich gemeinsam auf einen offenen Prozess mit nicht vorhersehbarem Ausgang einlassen. Im Vermittlungsprojekt *Textile Geschichte(n)*, das im Rahmen der Ausstellung *future undone* unternommen wurde, verwandelte sich das *Bewegte Museum* während des Besuchs von zwei Wiener Gymnasien in eine Spiel- und Experimentierwiese für eine solche transformative Kunst- und Kulturvermittlung.

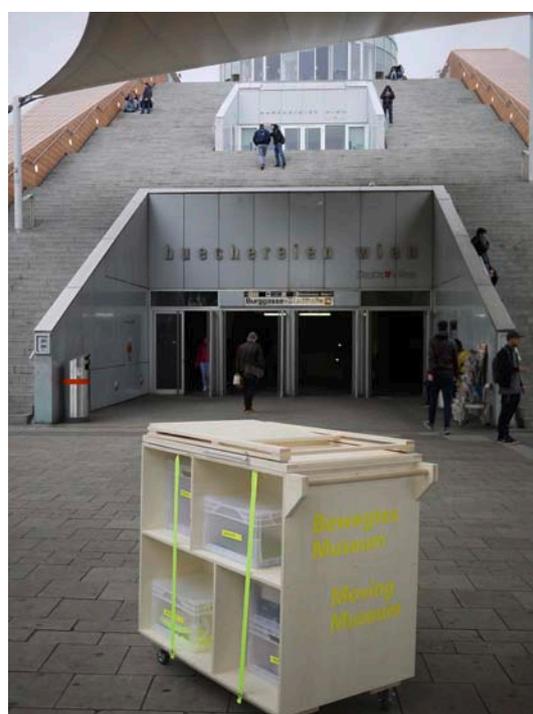


Abb. 1+2: *Bewegtes Museum* aufgeklappt und eingeklappt, © zunderzwo und Antonia Plessing

¹⁰ siehe Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen, 2009.

2.2 Der Workshop *Textile Geschichte(n)* als Ausgangspunkt

Das Setting des Workshops sah folgendermaßen aus:

Lea Jank, Shobha Untersteiner und Ariana Joya McManus, Student*innen und Künstler*innen der Universität für Angewandte Kunst Wien (KKP Klasse, Klasse für Kunst und Kommunikative Praxis) wurden eingeladen im Rahmen der Ausfahrten mit dem *Bewegten Museum* in zwei Wiener Gymnasien (Piaristengymnasium und Brigittenauer Gymnasium) ihr Konzept der dialogischen Intervention *Textile Stories* an das Format einer Museumsvermittlungssaktion anzupassen.

Wir arbeiteten mit insgesamt vier Klassen: einer ersten und einer zweiten Klasse des Piaristengymnasiums (Kinder zwischen 10 und 12 Jahre) und zwei fünften Klassen (Jugendliche zwischen 14 und 15 Jahre) des Brigittenauer Gymnasiums. Während im Piaristengymnasium pro Klasse nur eine Doppelstunde zur Verfügung stand, hatten wir mit den fünften Klassen zwei Mal zwei Stunden. Die langen Workshops waren inhaltlich intensiver und ergiebiger, nicht nur wegen des längeren Zeithorizonts, sondern auch aufgrund des Alters der Jugendlichen. Daher nehme ich in meiner Analyse nur auf die zwei längeren Workshops Bezug, die mit den älteren Jugendlichen durchgeführt wurden.

Am Anfang aller Einheiten stand das *Bewegte Museum* mit seinen mitgeführten Objekten im Mittelpunkt. Mit den Objekten wurde auf die Themen der Ausstellung *future undone* Bezug genommen, teilweise handelte es sich auch um Reproduktionen von Exponaten. Beispielsweise zeigte das *Bewegte Museum* eine Varia- Schneckensammlung aus dem Naturhistorischen Museum um die Frage aufzunehmen, was mit Objekten passiert, die aus Sammlungen ausscheiden oder eine volle Lade aus einem Zettelkasten der Wiener Arbeiterzeitung um über alte und neue Katalogisierungs- und Speichersysteme von Museen ins Reden zu kommen. Reproduktionen von Fotos mit Museumsbauten, Museumsruinen und künstlerische Arbeiten die das Museumskonzept in Frage stellen¹¹ zählten auch zu den mitgeführten Objekte.

¹¹ siehe Anhang, Katalogauszug, „Ein Museum das bewegt“, in: Archäutopische Untersuchungen, 2017.



Abb. 3-5: Beschäftigung mit den Objekten des *Bewegten Museums*. © Antonia Plessing

Angeregt über Themen diskutierend, die das Bewegte Museum mit seinen Objekten aufkommen ließ, machten wir uns mit den Jugendlichen gemeinsam Gedanken darüber, wo und wie persönliche Geschichten in Museen oder generell in der Geschichtsschreibung vertreten sind. Durch die Erwähnung der Tagebücher von Anne Frank und die Analyse ihrer Funktion für die Wahrnehmung von vergangenen Ereignissen, beförderten wir uns mitten ins Themengeflecht individueller Perspektiven auf Geschichte und der Bedeutung, die Gedächtnisinstitutionen zukommt, die sich idealerweise um eine perspektivenreiche Darstellung von Geschichte bemühen.

Wie erzähle ich Geschichte(n)? Ist es wichtig, sie festzuhalten und zu sammeln? Wieso und für wen schreibe ich (eine) Geschichte auf? Und welche Rolle spielt das Museum, wenn es um das Bewahren von Geschichten geht? Das waren die Fragen, die wir uns mit den Jugendlichen stellten

Die beteiligten Künstlerinnen nannten den praktischen Teil *Textile Geschichte(n)* weil die Geschichten der Teilnehmenden auf Stoff geschrieben und anschließend zu einer „Patchworkdecke“ zusammengenäht wurden. Unser Schreibimpuls lautete: „Schreib eine Geschichte auf Stoff, die dir von älteren Familienmitgliedern erzählt wurde, die möglicherweise in deiner Familie immer wieder weitererzählt wird und dich persönlich betrifft. Oder schreib eine persönliche Geschichte von der du willst, dass sie weitergetragen wird.“ Die Stoffgeschichten wurden am in der Folge zusammengenäht und in einem beschrifteten Glasbehälter archiviert (im Archivfach des *Bewegten Museums*), um in 30 Jahren geöffnet werden zu können. Wie schon in der Einleitung erwähnt, passierte an diesem Punkt etwas Unvorhergesehenes. Die Jugendlichen konnten mit dem Konzept dieser Zeitkapsel, die erst in 30 Jahren geöffnet werden sollte, wenig anfangen, bzw. zeigten Skepsis gegenüber dem Konzept.

Sie wollten ihre Geschichten nicht für die verschlossene Box einer ihrer Vorstellung nach „klassischen“ Archivs schreiben, wo sie womöglich nur verstauben, sondern für ein Lesepublikum, das sich mit den Inhalten auseinandersetzt.

Aus diesem Impuls heraus, der von den Jugendlichen aus ging, entwickelte ich die Idee eines *Erzählendes Archiv*, die in der vorliegenden Arbeit beschrieben und theoretisch untermauert wird.

Zum besseren Verständnis seien hier die Momente des Gesamtprojekts kurz chronologisch zusammengefasst:

1. *Bewegtes Museum* wird im Rahmen der Ausstellung *future undone* gebaut
2. Mehrere *Textile Geschichte(n)* Workshops werden mit dem *Bewegten Museum* während der Ausstellungsdauer realisiert. Es entstehen die ersten Stoffgeschichten, die als Grundlage für die Konzipierung des *Erzählenden Archivs* dienen. Das *Erzählende Archiv* kann als Weiterführung der *Textilen Geschichte(n)* gesehen werden.
3. Masterarbeit zum *Erzählenden Archiv* entsteht als Theoriegrundlage zur Realisierung des *Erzählenden Archivs*.



Abb. 6-8: Teilen und Nähen der Geschichten. © Antonia Plesing

2.3 Über die Dringlichkeit von Gegengeschichten

Im Folgenden möchte ich den Begriff der *urgency*¹², mit dem ich mich auf Irit Rogoff beziehe, für den Entstehungsgedanken des *Erzählenden Archivs* einführen. Rogoffs theoretische und praktische Überlegungen wollen neoliberale Denkstrukturen, die Kulturinstitutionen innewohnen, herausfordern. Ihre Herangehensweise ist sehr offen, sie sucht nach Impulsen, beispielsweise in den Arbeits- und Funktionsweisen von NGOs oder anderen nicht-institutionellen Kulturprojekten und versucht diese Impulse für die Beschäftigung in Kulturinstitutionen produktiv zu machen.

“First and foremost, my reason for wanting to put forward such thinking is that posing the NGO as a model for contemporary emergent art institution is largely driven by the acknowledgment that an NGO always begins its involvement with the recognition of a problem: not of a target audience, niche market, or leisure economy, but of an urgency in the world. NGOs, which are both highly structured and of a looser type, well organized and ad hoc, operate somewhere between society and non-aligned coalitions. Thus, they are animated and driven by recognizing problems rather than by the desire to be legitimated, gaining their identity by immersing themselves in a problem rather than by their membership.”¹³

Der Hauptunterschied in den Funktionsweisen besteht darin, dass NGOs meist aufgrund eines Erkennens eines Problems oder Defizits zu handeln beginnen und nicht aus der Motivation einer Zielgruppenbefragung oder der Entdeckung einer Marktlücke, wie es bei Institutionen der Fall sein könnte. Das Erkennen des Defizits kann als Dringlichkeit, *urgency*, etwas verändern zu wollen, empfunden werden.

Die *urgency* des vorliegenden Projekts entstand aus emotional aufgeladenen Schlüsselmomenten des Vermittlungsprojekts *Textile Geschichte(n)* heraus, in denen die Jugendlichen, meist dezent aber deutlich, nach einem Wirkungsort für ihre Geschichten verlangten. Als Symbol für die mögliche Stimmenvielfalt in der Geschichtsschreibung, schrieben wir alle eine persönliche Geschichte auf ein Stück Stoff, das zum Teil einer Geschichtendecke wurde.

Die Jugendlichen wollten, dass ihre Geschichten gehört, gelesen und ausgestellt werden. Ihnen wurde deutlich, dass ihre Erzählungen möglicherweise das Potential hatten, bestehenden Narrativen neue Facetten zu verleihen, oder, um mit Chimamanda Ngozi Adichie zu sprechen, der „danger of a single story“¹⁴ entgegenzuwirken. In einem so titulierten TED Talk schilderte die nigerianische Schriftstellerin eindringlich, mit persönlichen Geschichten und Erfahrungen gespickt,

¹² Irit ROGOFF, Turning, in: e-flux, Nov 2008, e-flux.com/journal/00/68470/turning/ (zuletzt abgerufen am 31.5.2018) und Irit ROGOFF, Starting in the middle. NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions, 2016.

¹³ Irit ROGOFF, Starting in the middle, NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions, 2016.

¹⁴ Chimamanda Ngozi ADICHIE, The danger of a single story, TED talk, 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=de (zuletzt abgerufen am 31.5.2009).

welche Gefahren es mit sich bringt, wenn Menschen sich bequemlichkeitshalber auf eine meist von Stereotypen geprägte Sicht der Dinge beschränken, wenn es darum geht, sich fremde Kontinente, Länder oder Sprachen vorzustellen.

“The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story.”¹⁵

Die Geschichten, die von den Jugendlichen niedergeschrieben wurden, eröffneten neue Perspektiven auf Themenwelten. Sie eröffneten neue Denkrichtungen im Umgang mit Migrations- und Jugendalltagsgeschichte(n) und hatten die Kraft Blickwinkel zu verschieben und unsere Wahrnehmung herauszufordern.

¹⁵ siehe ebd.

3 Storytelling for our survival¹⁶

3.1 Erzähltheoretische Annäherung

Im Kern des Konzepts *Erzählendes Archiv* steht unweigerlich der Mensch als *homo narrans*, als erzählendes Wesen. Der Mensch orientiert sich erzählend in der Welt und zwar als Teil einer Erzählgemeinschaft¹⁷, einer Gemeinschaft, die auf der "wirklichkeitsstrukturierenden Funktion des Erzählens"¹⁸ basiert. Im folgenden Abschnitt möchte ich auf Erzähltheorien eingehen, die als Anregung dienen können, um die narratologische Basis des hier besprochenen Archivs zu betrachten.

3.1.1 Funktionen des Erzählens

Kulturen können als Erzähl- und Gedächtnisgemeinschaften¹⁹ betrachtet werden, das veranschaulicht Wolfgang Müller-Funk in „Die Kultur und ihre Narrative“ indem er Kulturphänomene auf ihre Erzählmuster (Narrative) hin analysiert. Seine These lautet, dass Narrationen die zentrale Kulturtechnik zur Organisation des individuellen und kollektiven Gedächtnisses darstellen, der sich nicht nur Romane, Biografien oder Geschichtsschreibung bedienen, sondern auch Mythen und Ideologien. Denn

„das Naheliegende ist stets in Gefahr, übersehen zu werden. Naheliegend wäre es, die konstitutive Bedeutung von Narrativen für Kulturen ins Auge zu fassen und Kulturen womöglich als mehr oder weniger (hierarchisch) geordnete Bündel von expliziten und auch impliziten, von ausgesprochenen, aber auch verschwiegenen Erzählungen zu begreifen. Denn zweifellos sind Narrationen zentral für die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität.“²⁰

Die wirklichkeitsstrukturierende Funktion des Erzählens bringt Sachverhalte in eine raum-zeitliche Ordnung, gibt ihnen Helden, Objekte, Helfer, Gegner mit einem klaren Hintergrund: „Erst die Erzählung macht Handeln verständlich.“²¹

¹⁶ Titelgebung angelehnt an den Film „Storytelling for the earthly survival“ über und mit Donna Haraway, Regie: Fabrizio Terranova, 2016.

¹⁷ Wolfgang MÜLLER-FUNK: Die Kultur und ihre Narrative, 2002.

¹⁸ Ansgar NÜNNING, Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie, in: Kultur-Wissen-Narration, 2013, S. 15-55.

¹⁹ Wolfgang MÜLLER-FUNK: Die Kultur und ihre Narrative, 2002, S. 7 und S. 14.

²⁰ A.a.o., S.17.

²¹ A.a.o., S.18.

Generell gesprochen, sind Narration und Identitätsbildung eng miteinander verbunden, Narration kann als Verfahren zur Selbst(er)findung der Kultur und ihrer Subjekte, einer „Manufaktur“ der Identität²² betrachtet werden – in einem Prozess, der nie abgeschlossen, aber dafür im Akt des Erzählens immer wieder aktualisiert werden kann.

Wolfgang Müller-Funk unterscheidet deutlich zwischen sichtbaren und verschwiegenen Narrativen. Verschwiegene Narrative sind jene implizite Erzählungen, die innerhalb einer Kultur aufgrund ihrer Common-Sense oder sogar Tabu-Charakters nicht mehr thematisiert werden. Das Sprachrohr des Erinnerns oder eben Vergessens (bewusst oder nicht, kollektiv oder individuell) ist also die Erzählung.

Zusammenfassend kann von wirklichkeitsstrukturierenden und identitätsstiftenden Funktionen von Erzählungen gesprochen werden, darüber hinaus von der Erzählung als Verständigungsmodus des Handelns und als Sprachrohr des Erinnerns und Vergessens.

3.1.2 „Memory as narrative“

Mieke Bal hebt ihrerseits den aktiven Moment der Erinnerung hervor und spitzt die Definition zu, indem sie Erinnern mit Erzählen gleichsetzt („definition of memory as narrative“).

„Memory is not a passive occurrence that befalls people, but an activity; it is something we *do*. Establishing a link between image and past reality is, indeed, an act. (...) Even if it remains to be seen what the medium of the telling is – and who its listener –, it is, I think, crucial – because conceptually fruitful – to consider this provisional definition of memory as narrative.“²³

Neben der Zuspitzung der Definition, verweist Bal außerdem zurecht auf die klassische Erzähltheorie indem sie auf das Medium und den Adressaten der Erzählung zu sprechen kommt. Klassische Erzähltheorie bemüht sich um analytisches Werkzeug bei der Betrachtung von Erzählungen. Gérard Genette beispielsweise führt verschiedene Formen der internen und externen Fokalisierung²⁴ (wer erzählt wann und aus welcher Perspektive?) bei der Analyse von Narrationen ein, hingegen bemüht sich Wolfgang Iser²⁵ um die Rezeptionsästhetik (die Aktualisierung des Textes vollzieht sich erst durch den Lesevorgang).

Diese zwei Verweise waren mir wichtig, um darauf hinzuweisen, dass die Beschäftigung mit Erzählungen nicht primär mit den *cultural studies* in Verbindung zu bringen ist, sondern eine Tradition in der Linguistik bzw. Literaturwissenschaften hat. Die literaturwissenschaftlichen

²² A.a.o., S.99.

²³ Mieke BAL, „Lexicon for Cultural Analysis“, in: Die Lust an der Kulturtheorie, S. 64.

²⁴ Gérard GENETTE, Die Erzählung, Fink, München, 1994.

²⁵ Wolfgang ISER, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Fink, München, 1976, (1994).

Analysekategorien könnten bei einer genaueren Untersuchung der Inhalte des Geschichtenkompendiums des in dieser Arbeit konzipierten Archivs, nützlich sein.

Ein zentraler Aspekt um eine Brücke zu schlagen zwischen der Kraft der Erzählung, eine Handlung verständlich zu machen und dem starken Konnex zwischen Erinnerung und Narration als ihr Medium, ist der des erzählerischen Handwerks. Walther Benjamin versucht zu unterscheiden zwischen den Merkmalen einer reinen Informationsweitergabe und denen des Erzählakts. Erst durch das Erzählen prägt sich das Ereignis ein, sowohl für den Sender als auch für den Empfänger und, ähnlich wie bei einer handwerklichen Tätigkeit, geht es beim Erzählen um eine Kunstfertigkeit: die individuelle Nuance die der Erzählung bzw. dem Kunstwerk verliehen wird, ist von Bedeutung.

„Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muss sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären. Anders die Erzählung; sie verausgabt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig. (...)

Die Erzählung (...) ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure ‚an sich‘ der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“²⁶

Das Erzählen und seine Verschriftlichung werden im Projekt *Textile Geschichten* und zu einem späteren Zeitpunkt im *Erzählenden Archiv* tatsächlich zu einer handwerklichen Tätigkeit.

3.1.3 „Speculative fabulation“

Eine völlig neue und extrem bereichernde Perspektive auf die Kraft des Geschichtenerzählens, vor allem zwischen unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, eröffnet uns Donna Haraway mit dem Begriff des *speculative fabulation*.

In einem Vortrag anlässlich der Verleihung der Wilbur L. Cross Medal an der Yale University, zeigt Donna Haraway auf beeindruckende Art und Weise welche Blickverschiebungskräfte es auslöst, wenn Narrative aus Biologie, Kunst und Aktivismus zusammengedacht werden und zu *contact zones*²⁷ werden. Donna Haraway geht davon aus, dass in Zeiten von starken Umweltzerstörungstendenzen, die von ihr vorgeschlagene, radikal interdisziplinäre Analyseverfahren einen Weg liefern könnte, die Welt anders zu denken und anders zu erzählen.

²⁶ Walter BENJAMIN, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: Gesammelte Schriften, 1977, S 438-465.

²⁷ Mary Louise PRATT, „Arts of the Contact Zone“, in: Profession 91 (1991), S. 33-40 und Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel, Writing and Transculturation*, New York, 1992.

„My job is storytelling for earthly survival. (...) Our job, for those who are serious, is to inhabit the troubled contact zones, inhabit the troubled patterning that is at stake and not finished and do and undo each other, compose and recompose, as to strengthen the arts of living in a damaged world.

It matters what stories tell stories.

It matters what thoughts think thoughts.

It matters what worlds world worlds.“²⁸

Fabrizio Terranova, der im Jahr 2016 den Film „Storytelling for the earthly survival“ über das Universum der *contact zones* von Donna Haraway realisiert hat, hat in Brüssel an der „École der Recherche Graphique einen Master Lehrgang ins Leben gerufen, der „Récits et expérimentation / Narration spéculative“ heißt und auf das Konzept der „speculative fabulation“ von Haraway aufbaut.

Terranova betont den konstruktiven Charakter, den die Bezeichnung „spéculative“ in die Narration reinbringt: „Joindre ce mot permet d’amplifier les forces du récit comme acte de fabrication, de construction, qui a une prise effective sur le réel“.²⁹

Terranova bezieht sich auf die belgische Philosophin Isabelle Stengers die treffend, bezüglich Haraways Zugang, folgendes schreibt: „Dis-moi comment tu racontes et je te dirai à la construction de quoi tu participes.“³⁰ Also die Art und Weise wie erzählt wird, lässt auf die Konstruktion dessen wovon man Teil ist, schließen. Obwohl von „fabulation“ die Rede ist, befinden wir uns nicht auf einer fiktiven Imaginationsebene, sondern in einer Welt in der wir gegenwärtig körperlich anwesend sind, von der aus wir die Zukunft gestalten. Das *Fabulieren* erlaubt uns sowohl individuelle als auch kollektive Zukunftsmöglichkeiten durchzuexperimentieren. Terranova hebt hervor, dass das Wesentliche in Donna Haraways Philosophie, das Spürbarmachen anderer Lebensmöglichkeiten darstellt. Sie mobilisiert die Kraft des Erzählerischen um neue Denklandschaften zu zeichnen. *Fabulieren* bedeutet demnach, Räume für bestehende Möglichkeiten zu formen.

In einem Ausschnitt des Films³¹, geht Donna Haraway noch einmal selber auf den Ausdruck ein. Sie bezieht die „speculative fabulation“ auf die Alltagserzählpraxis, sie nimmt auf Erzähler Bezug, die nicht unbedingt Autoren oder Profis sind, sondern „Mütter und Väter, die jeden Tag ihren Kindern Geschichten erzählen“, oder Personen die in unterschiedlichsten Kontexten ihre Lebensgeschichte erzählen.

²⁸ Donna HARAWAY, „Making Oddkin: Story Telling for Earthly Survival“, Vortrag 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=z-iEnSztKu8&t=4696s> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018)

²⁹ Irina GUIMBRETIERE, „Narration speculative. entretien avec Fabrizio Terranova“, in: Le Bourdon – actualités de l’art contemporain, 2014, <http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2014/01/25/narration-speculative-entretien-avec-fabrizio-terranova/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018)

³⁰ Siehe ebd.

³¹ Donna HARAWAY, „Speculative fabulation“, Ausschnitt aus dem Film „Storytelling for Earthly Survival“, <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018)

Die Konstruktion, das Formen der Erzählungen liegt in unseren Händen, Haraway spricht von „wild facts that won't hold still“, von wilden Fakten, die sich in der Erzählung begegnen und in Beziehung treten wobei die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt: „It's about taking speculative fabulation serious. We need to talk about speculative fabulation (sf) and science facts (sf) in the same figure.“³²

Die Erzählungen die Donna Haraway miteinander verknüpft, stammen aus ihrem wissenschaftlichen Repertoire als Naturwissenschaftshistorikerin, Umweltaktivistin, Feministin und kunstaffinen Philosophin. Die kreative Kraft der Assoziation und ihr Wahrheitsgehalt eröffnen neue Denkdimensionen.

Bei den Erzählungen im *Erzählenden Archiv* handelt es sich nicht um revolutionäre Rahmensprengungen oder um interdisziplinäre narrative contact zones, aber doch um das Erweitern und Diversifizieren eines bestehenden Geschichtenrepertoires und um die Artikulation von Gegenerzählungen.³³

3.1.4 Digitales Erzählen

Wie steht das klassische Erzählen in Relation zu Verfahren und Formaten des digitalen Erzählens? Im Anbetracht der Tatsache, dass die Verwendung digitaler Werkzeuge tief im Alltag der Jugendlichen verwurzelt ist, lohnt es sich, bei dieser Frage zu verweilen.

Digitales Erzählen hat viel damit zu tun, wie sich ein Subjekt für seine digitale *community* entwirft und so sein Selbstbild kommuniziert.

„Das Geschichtenerzählen ist zwar ein grundlegender Modus der Wissensvermittlung, der durch die Entwicklung der Medientechnologie einer kontinuierlichen Transformation unterliegt. (...) Dabei geht es nicht mehr darum sich selbst unbefangen und unreflektiert zu offenbaren, sondern vielmehr darum, Fähigkeiten zur medialen Selbstrepräsentation zu entwickeln und diese gezielt einzusetzen.“³⁴

Fest steht, dass die Erzähltechnik, die die Jugendlichen im Projekt *Textile Geschichte(n)* anwenden, die Logik digitaler Repräsentation unterbindet, denn es geht beim Schreiben nicht vordergründig darum, wie geschickt die multimediale Selbstdarstellung passiert, sondern vielmehr darum, welcher Inhalt aufgegriffen wird. Es wäre falsch zu behaupten, dass das Medium der Geschichten, der Stoff,

³² Donna Haraways genaue Ausführung zu Methode und dem Spiel mit dem Acronym SF findet sich in: *Staying with the trouble, Making kin in the Chthulucene*, 2016.

³³ Den Anspruch auf Repräsentiert-Sein im öffentlichen Gedächtnisraum, das Einfordern der Bedeutung der eigenen Vergangenheit, und damit die Delegitimierung des hegemonialen Gedächtnissen, hat Foucault als *contre-mémoire* (Gegengedächtnis) beschrieben. Siehe: Michel FOUCAULT, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie.“ In: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M: Fischer 1987, S. 69-90.

³⁴ Ramón REICHERT, „Biographiearbeit‘ und ‚Selbstnarration‘ in den Sozialen Medien des Web 2.0“, in: *Kultur-Wissen-Narration*, 2013, S.514.

keine Rolle spielt; dieses Medium strahlt, im Gegensatz zu digitalen Repräsentationen, Langlebigkeit aus. Die sensorische Qualität des Mediums, die das Schreiben technisch auch etwas erschwert beeinflusst den Schreibfluss inhaltlich und stilistisch. Geschrieben wurde mit wasserfesten Eding-Faserstiften auf Leinen.

Der Faktor der Selbstdarstellung bleibt also bestehen während sich das Umfeld der Repräsentation radikal ändert; Zum Verfassen einer textilen Geschichte bedarf es keinerlei elektronischer Werkzeuge, es bedarf lediglich eventueller Gespräche mit Familienmitgliedern um Geschichten zu sammeln oder nur eine Reflexion über eigene Geschichte(n), die an die Stoffoberfläche kommen sollen. Die Zusammenstellung der Geschichten basiert genauso auf einer manuellen, analogen Arbeit: mit Nadel und Faden werden die Stoffgeschichten aneinandergenäht.

4 Gedächtnis/Erinnerung/Archiv

“Archives transcend the boundaries of specializations, disciplines, and social groups; they shape our own identities and the way we think about history; they are often the chance outcome of singular life stories, while at the same time shaping the collective layers of culture.”³⁵

schreibt Katarzyna Tórz in der Einleitung zum Projekt “Lexicon for an affective archive” und spielt auf die Funktion des Archivs als Erinnerungsraum und sowohl individueller als auch kollektiver Bezugsrahmen an.

So wie sich ein Individuum immer wieder mit seiner Erinnerung auseinandersetzt, existiert die Vorstellung, dass sich auch Gesellschaften immer wieder mit ihrer Vergangenheit beschäftigen. Diese Annahme liegt dem Konzept des *mémoire collective*³⁶, des „kollektiven Gedächtnisses“ des französischen Soziologen Maurice Halbwachs (1877–1945) zu Grunde, der davon ausging, dass persönliche Erinnerungen immer in Beziehung mit Erinnerungen einer Gruppe stehen:

„Jede noch so persönliche Erinnerung, selbst von Ereignissen, deren Zeuge wir alleine waren, selbst von unausgesprochenen Gedanken und Gefühlen, steht zu einem Gesamt von Begriffen in Beziehung, das noch viele andere außer uns besitzen, mit Personen, Gruppen, Orten, Daten, Wörtern und Sprachformen, auch mit Überlegungen und Ideen, d. h. mit dem ganzen materiellen und geistigen Leben der Gruppen, zu denen wir gehören oder gehört haben.“³⁷

Auf Halbwachs aufbauend, ging Jan Assmann einen Schritt weiter und prägte in seinem 1988 erschienenen Aufsatz „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ den Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“³⁸. Assmann entwickelte die Gedanken von Halbwachs weiter, indem er fragte: Wie gelingt es Gesellschaften, oft über Jahrhunderte hinweg, ein „kollektiv geteiltes Wissen“ über die Vergangenheit zu tradieren?³⁹ Die Antwort lag seiner Ansicht nach in der kulturellen Formung, Ritualisierung und Institutionalisierung gesellschaftlicher Erinnerung. Assmans Definition von kulturellem Gedächtnis als „kollektiv geteiltes Wissen“ aus dem eine Gruppe „ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt“⁴⁰, also identitätsstiftend wirkt, lenkte den Blick auf die „Rolle der Gesellschaft ebenso wie auf die Dynamiken im Feld der Erinnerung – sowohl synchron, wenn es um die Formulierung und Durchsetzung eines bestimmten Wissens über die Vergangenheit geht, als auch diachron, im Hinblick auf Prozesse der Tradierung, Weitergabe und Veränderung des

³⁵ Giulia PALLADINI, Marco PUSTIANAZ, *Lexicon for an affective archive*, intellect Bristol, UK/ Chicago, USA, 2017, S. 9.

³⁶ Maurice HALBWACHS, *Das kollektive Gedächtnis*, 1967.

³⁷ Maurice HALBWACHS, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, 1966, S. 71.

³⁸ Jan ASSMANN, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“ in: *Kultur und Gedächtnis*, 1988.

³⁹ A.a.o., S.9.

⁴⁰ A.a.o., S.15

Wissensvorrats.“⁴¹ Heidemarie Uhl spricht an dieser Stelle das soziale Konfliktpotenzial an, das unterschiedlichen Deutungen historischer Ereignisse innewohnt: welche Gruppe prägt aufgrund welcher Definitionen und welcher Sprachverwendung die kollektiven Vorstellungen?

Geht es um umstrittene historische Ereignisse steht das „kulturelle Gedächtnis“ auch in Konflikt mit dem „kommunikativen Gedächtnis“⁴². Dieses entsteht durch Alltagskommunikation in Familienkreisen oder anderen Erzählgemeinschaften und bezieht sich auf einen zeitlich begrenzten (etwa 80 – 100 Jahre), mitwandernden Zeithorizont. Es hat die Geschichtserfahrungen der Zeitzeugen zum Inhalt. Mit dem Konzept der Erinnerungskultur(en)⁴³ hingegen, kommt ein Begriff ins Spiel, der den Erinnerungsprozess betont, der, im Gegensatz zum Gedächtnis, nicht mit Speichermetaphern assoziiert wird, sondern mit Dynamik und Kreativität und durch die Verwendung des Mehrzahls die Pluralität kultureller Erinnerung in den Vordergrund rückt.

Dieser kurze Exkurs über die kollektiven Gedächtnisse soll auf die gesellschaftspolitische und erinnerungskulturelle Dimension der Arbeit in und an Archiven hindeuten.

Können und sollen die im Rahmen des Projekts entstandenen Erzählungen im kollektiven Gedächtnis Eingang finden? Und bedeutet das Schaffen eines Archivs von Erzählungen gleichzeitig eine Möglichkeit der Einschreibung in das kulturelle Gedächtnis?

Erst durch das Teilen der Geschichten aus dem Archiv, durch die Schaffung einer Leserschaft im Rahmen von Aktionen im öffentlichen Raum, in Schulen oder in Museen und Ausstellungen, kann das kollektive Gedächtnis herausgefordert werden.

Das Potential des entstehenden Geschichtenarchivs liegt unter anderem auch darin, ein Spannungsfeld zwischen einem abgeschlossenen Zeitgeschichtswissen und einem neuen Input an Geschichten von Zeitzeuginnen zu generieren und so Gegenerzählungen zu produzieren.

4.1 Speicher und Funktionsgedächtnis

„Die Frage des Archivs stellt immer auch die Frage nach der Erinnerung: Die Erinnerung des Vergangenen ohne Nostalgie, in der Gegenwart verankert und zugleich in eine ungewisse Zukunft projizierend. Die Erinnerung als Relation, oszillierend zwischen dem Partikularen und dem Universellen, dem Individuellen und dem Kollektiven.“⁴⁴

⁴¹ Heidemarie UHL, Warum Gesellschaften sich erinnern, 1998, unter: http://www.politischebildung.com/pdfs/32_uhl.pdf (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).

⁴² Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 1992.

⁴³ Siehe Aleida ASSMANN: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur, 2014.

⁴⁴ Hans Ulrich OBRIST, „Un archive peut en cacher un autre“, in: interarchive, 2002, S. 26.

Das kulturelle Gedächtnis umfasst nach Hans Ulrich Obrist die beiden Pole des Erinnerns und des Vergessens. Es ist demnach nicht nur von „Institutionen des Erinnerns“⁴⁵ bestimmt, sondern auch von Institutionen, Praktiken und Prozessen des Vergessens wie Zensur oder Bücherverbrennung.

Aleida Assmann gilt im deutschsprachigen Raum als wichtigste Wegbereiterin von Debatten um Erinnerungsräume und Erinnerungskulturen - wovon Bücher wie „Geschichte im Gedächtnis“⁴⁶, „Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust“⁴⁷, „Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur“⁴⁸ oder „Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“⁴⁹ zeugen. Den Blick auf Institutionen des Erinnerns lenkend, unterscheidet Aleida Assmann zwischen einem Speicher- und einem Funktionsgedächtnis, die sich im dynamischen Austausch befinden: sie schließen sich nicht aus, viel mehr stellen sie komplementäre Modi der Erinnerung dar. Das Speichergedächtnis ist das umfassendere, es ist Fundus und Hintergrund für latente Erinnerungen, nimmt alles Vergangene gleichberechtigt und ohne Wertzuschreibung in sich auf. Es fungiert als Reservoir zum Funktionsgedächtnis und ist der passive Pol des Erinnerns. Das Funktionsgedächtnis hingegen kommuniziert zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, verfährt selektiv und vermittelt Werte, aus denen sich ein Identitätsprofil und Handlungsnormen ergeben. Während „das Funktionsgedächtnis sich durch Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung konstituiert“⁵⁰, also einen lebendigen Erinnerungsraum darstellt, muss das Speichergedächtnis „durch entsprechende Institutionen gestützt werden, die kulturelles Wissen aufbewahren, konservieren, erschließen und zirkulieren lassen. Archive, Museen, Bibliotheken und Gedenkstätten sind an dieser Aufgabe ebenso beteiligt wie Forschungsinstitute und Universitäten.“⁵¹

Ausschlaggebend für Aleida Assmann ist, dass sich die Verankerung von Ereignissen in der Gegenwart über wiederholte Prozesse der Aneignung herstellt, welche durch den Austausch zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis ermöglicht werden. Angenommen wird eine „produktive, weil verschiebbare Grenze zwischen ausgewählten, gedeuteten, angeeigneten, kurz: in der Konfiguration der story gebundenen Elementen einerseits und der amorphen Masse ungebundener Elemente andererseits.“⁵²

Das *Erzählende Archiv* ist ein solcher Kommunikationsraum zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis. Denn während das *Erzählende Archiv* zwar auf der einen Seite einen Ort der

⁴⁵ Aleida ASSMANN, „Archive im Wandel der Mediengeschichte“, in EBELING/GÜNZEL, Archivologie, 2009, S. 165-177.

⁴⁶ Aleida ASSMANN, Geschichte im Gedächtnis, 2007.

⁴⁷ Aleida ASSMANN/Geoffrey HARTMAN, Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust, 2011.

⁴⁸ Aleida ASSMANN, Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur, 2014.

⁴⁹ Aleida ASSMANN, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2009 (4.Auflage).

⁵⁰ A.a.o., S. 134.

⁵¹ A.a.o., S.140.

⁵² A.a.o., S.135.

Archivierung, also Speicherung, von Geschichten darstellt, soll es auf der anderen Seite auch den Rahmen bieten, gespeicherte Geschichten neu zu verhandeln und an bestehende Narrative Fußnoten hinzuzufügen. Damit symbolisiert das *Erzählende Archiv* den dynamischen, nicht abgeschlossenen und immer wieder aufnehmbaren Prozess, dem Konstruktionen von Erinnerung und Geschichte unterliegen.

5 Archiveinsichten

5.1 Die Bibliothek von Babel: erleuchtet, einsam, unendlich und vollkommen unbeweglich

“Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente.”⁵³

Borges' beeindruckende Beschreibung der Unendlichkeit der Bibliothekshexagone, dieser Stockwerke mit aneinandergereihten Bücherregalen, die vollgestopft sind mit Wissen als Kampf gegen das Vergessen, als Utopie des Verfügen-Könnens über das gesamte Wissen der Welt und als gleichzeitige Bedrohung eines Absturzes in ein komplettes Zeichenchaos, lässt einem nach der Lektüre nicht mehr los. Die Beschreibung dieser imaginären Bibliothek, dieses „absoluten Raums“, das „ab aeterno“, seit Anbeginn der Zeit, existiert, inspiriert mich dazu, mit virtuellen und realen Wissensräumen- und Ordnungen auseinanderzusetzen. Jorge Luis Borges, der Direktor der Argentinischen Nationalbibliothek war, schreibt am Ende seiner Kurzgeschichte *Die Bibliothek von Babel*:

„Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana - la única - está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta“⁵⁴
 „Vielleicht trügen mich Alter und Ängstlichkeit, aber ich vermute, dass die Gattung Mensch - die einzige, die es gibt - im Aussterben begriffen ist, und dass die Bibliothek fort dauern wird: erleuchtet, einsam, unendlich, vollkommen unbeweglich, gewappnet mit kostbaren Bänden, überflüssig, unverweslich, geheim.“⁵⁵

Lange Zeit begleitete mich dieses von Borges beschriebene dunkel anmutende, unendliche Mysterium ohne Licht- und Überblicks, wenn ich an Bibliotheken und das in ihnen gespeicherte Wissen dachte. Bei der Wiederlektüre dieser Kurzgeschichte, merkte ich, dass Borges in seiner Darstellung auch Kritik an seinem Bibliothekssystem formulierte: Die Bibliothek von Babel ist zwar erleuchtet, aber einsam; unendlich, aber unbeweglich; bestückt mit kostbaren Bänden, aber überflüssig. Die Bibliothek wird vielleicht die Menschheit überdauern, aber solange die Menschheit handelnd in der Welt ist und Bibliotheken, Archive und Museen wichtige Gedächtnisinstitutionen bleiben, können diese gegen die Einsamkeit bevölkert, belebt und bewegt werden und neben den kostbaren Bänden kann auch unkostbares, oder auf eine andere Art kostbares, und nicht überflüssiges Wissen in den unendlichen Hexagonen existieren und wirksam werden.

⁵³ Jorge Luis BORGES, La biblioteca de Babel, 1981.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ Jorge Luis BORGES, Die Bibliothek von Babel, Reclam, 1986.

Die Lektüre von Borges' Kurzgeschichte hat während meines Studiums der Hispanistik eindeutige Spuren hinterlassen. Mein täglicher Umgang mit Bibliotheken, Archiven und Museen war damals vor allem respektvoll und distanziert. Die Erfahrung, dass Wissensproduktion und Aufbewahrungslagen nicht nur einseitig passieren müssen, sondern dialogisch von statten gehen können, kam erst Jahre später im Rahmen meiner Beschäftigung mit progressiven Museumsdiskursen⁵⁶. Erst diese haben meinen Blick geschärft, sodass ich Bibliotheken etc. nicht mehr nur als Aufbewahrungsorte, sondern auch als Orte des Wissensaustauschs mit Handlungsmöglichkeiten begriff.

Aus diesem Perspektivenwechsel heraus ist zunächst die Idee des *Bewegten Museums*, und später des *Erzählenden Archivs* entstanden.

5.2 Das Verlangen nach dem Archiv

Was bedeutet es für das Projekt, wenn ich mich bewusst dafür entscheide, es weiter unter dem Deckmantel des Archivs zu gestalten? Zum einen ist der Begriff „Archiv“ in den letzten Jahrzehnten viel diskutiert und verhandelt worden, er ist in Mode gekommen⁵⁷. Gerade deswegen könnte ich mich von ihm abwenden. Gleichzeitig kann ich mich aber auch gerade deswegen nicht dieser Diskussion entziehen, denn es handelt sich um einen Begriff, der durch die Besetzung mit künstlerischen, performativen und kritisch theoretischen Impulsen an immer neuer Spannung gewinnt.

Die Spannung, aber auch die Faszination, ist zum Teil der Brückenfunktion verschuldet, die das Archiv zwischen Vergangenheit und Zukunft einnimmt. Es trägt einerseits die Verbindung zum Ursprung (altgriechisch für Anfang, Prinzip, Ursprung: arché) in sich, es verwaltet genauer gesagt „die arché“ und ist andererseits an die Zukunft gerichtet, weil für die Zukunft gesammelt wird.

Bei Jacques Derrida, der in seinem Essay „Mal d'Archive“⁵⁸, auf die Überschneidungen zwischen Psychoanalyse und Archivwissenschaften eingeht, ist die Mehrdeutigkeit des Archivbegriffs schon im Titel spürbar. Auf Englisch wurde Derridas „Mal d'Archive“ mit „Archive fever“, auf Deutsch mit „Dem Archiv verschrieben“ übersetzt (also durchaus der positiven Bedeutung des Wortes zugewandte Übersetzungen), obwohl „mal“ ja auch Übel (also Negatives) bedeuten kann. Derridas französischer Titel spielt mit dieser unübersetzbaren Oszillation zwischen Verlangen und Übel, die dem Wort innewohnt.

⁵⁶ /ecm Lehrgang 2016-2018, Universität für Angewandte Kunst Wien.

⁵⁷ Siehe Wolfgang ERNST, *Das Rumoren der Archive*, 2002.

⁵⁸ Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben*, Berlin 1997.

Gehen wir von dem Verlangen des Archivs aus, dann kann der Ausdruck „être en mal d'archive“, „leidenschaftlich für das Archiv brennen“ bedeuten:

„Es heißt vor Leidenschaft brennen. Es heißt unaufhörlich, unendlich nach dem Archiv suchen müssen, da, wo es sich entzieht. Es heißt, ihm nachlaufen, da, wo, selbst wenn es davon zu viel gibt, etwas darin sich archiviert. Es heißt, sich ihm in einem zwingenden, repetitiven und sehnsüchtigen Begehren, einem unterdrückbaren Begehren nach einer Rückkehr zum Ursprung, einem Heim-Weh, einer Sehnsucht nach einer Rückkehr zum archaischen Ort des absoluten Anfangs zu tragen.“⁵⁹

Die „Archive des Übels/Archive des Bösen“, auf die sich Derrida an anderer Stelle bezieht sind die „Desaster, die dieses Ende eines Milleniums markieren (...) verheimlichte oder zerstörte, verbotene, abgelenkte, ‚verdrängte‘.“⁶⁰

Derrida setzt sich intensiv mit der Heterogenität des Begriffs und seinen Zeitebenen auseinander:

„Sowohl das Wort als auch die Vorstellung Archiv scheinen für ein erstes Herangehen, gewiss, auf die Vergangenheit hinzudeuten, auf die Anzeichen des konsignierten Gedächtnisses zu verweisen, die Treue der Überlieferung in Erinnerung zu rufen. Wenn wir nun aber bemüht waren, diese Vergangenheit vom ersten Wort jener Fragen an hervorzuheben, so auch, um die Bahn einer anderen Problematik anzudeuten. Ebenso sehr und mehr noch als eine Sache der Vergangenheit, ihr vorrangig, müsste das Archiv das Kommen der Zukunft einbeziehen. (...)“⁶¹

Jacques Derrida steht deswegen am Anfang meiner Überlegungen über das Archiv, weil er so eindringlich dieses „Verlangen nach dem Archiv“ beschreibt, so als würde eine *urgency*, im Sinne eines Schreiens nach Aufmerksamkeit, im Begriff existieren. Dieses Aufspüren der Anziehungskraft des Begriffs, teile ich mit Derrida und komme noch einmal auf Jan Assmanns Überlegungen über das kulturelle Gedächtnis zurück um die Funktionsweisen des Archivs anzusprechen. Das Archiv ist also ein Ort an dem sich das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft einschreibt, damit in Zukunft darauf zurückgegriffen werden kann. Die Frage, die an die Einschreibung gekoppelt ist, ist die Frage nach den Akteuren in diesem Geflecht von Gedächtnis/Erinnerung/Ort der Aufbewahrung/Diskurse/Zukunftsrelevanz/Adressaten.

Wer bestimmt was, für wen, wo und wozu aufbewahrt wird? Wie wird das Wissen generiert, wie sortiert und wie gespeichert? Zweifelsohne stehen diese Fragen im Zentrum einer kritischen Beschäftigung mit Archiven, Museen und ihren Sammlungsstrategien, aber, auch im Mittelpunkt der Reflexion über die Handlungsmöglichkeiten eines *Erzählenden Archivs*.

Das Bewegte Museum war ein geeignetes Werkzeug um im öffentlichen Raum partizipative Aktionen zu unterschiedlichen Themen, die das Museum betrafen (Sammeln und Zukunft, Stadt und

⁵⁹ Stephan GÜNZEI/Knut EBELING, *Archivologie*, 2009, S. 52.

⁶⁰ Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben*, in: *Archivologie*, 2009.

⁶¹ ebd., S. 41.

Erinnerung, Wissen und Speichern)⁶² zu initiieren und etablierte sich außerdem als Vermittlungstool in Schulen. Vor allem standen während der Aktionen des *Bewegten Museums* „Gesten des Zeigens“⁶³ und Partizipierens im Mittelpunkt.

Als aber während der Vermittlungswshops „Gesten der Einschreibung“ sichtbar wurden, traten Verbindungen zu Fragen rund um das *kulturelle Gedächtnis* auf und die Reflexion über die Schaffung eines Archivs bahnte sich ihren Weg.

⁶² Siehe Anhang, Ausschnitt aus dem Katalog „Archäutopische Untersuchungen“, 2017.

⁶³ Regina WONISCH, Roswitha MUTTENTHALER, Gesten des Zeigens, 2006.

5.3 „Viele Archive!“⁶⁴

„Das Archiv oszilliert zwischen einem Friedhof der Fakten und einem Garten der Fiktion.“⁶⁵

Dieses Kapitel will unterschiedliche geschichtliche und begriffliche Konzepte zusammenführen, die den Begriff des Archivs ausmachen. Es wird versucht das Gepäck des Konzepts „Archiv“ zu durchwühlen, welches zu einer Metapher für jede Art von Speicherungsprozessen avanciert ist, sei es für Bibliotheken, Museen, für das kulturelle Gedächtnis oder für künstlerische Arbeiten. Es sollen unterschiedliche Richtungen, das Archiv zu denken, zusammengeführt und so für die Konzipierung des *Erzählenden Archivs* produktiv gemacht werden.

Konzepte sind nach Mieke Bal⁶⁶ nicht ein für alle Mal festgeschrieben, sie sind vielmehr dynamisch und variabel und vollziehen eine Bewegung, eine „Reise“ („travelling concepts“) zwischen verschiedenen Kontexten. Obwohl Mieke Bal sich in ihrem Text ausschließlich auf den akademischen Kontext bezieht, ist es angebracht, im Zusammenhang mit dem Archiv und seinen vielfältigen Wirkungsweisen auch den nicht akademischen Kontext zu behandeln. Mieke Bal behauptet, dass Veränderungen und Adaptionen von Konzepten auf ihrer „Reise“ in verschiedenen Disziplinen und Zeitepochen weniger als Hindernis, sondern als treibende Kraft für einen interdisziplinären Dialog verstanden werden sollen. In diesem Sinne versuche ich einige Stationen der Reise des Konzepts „Archiv“ nachzuzeichnen.

Anders gesagt: „Das Archiv zirkuliert.“⁶⁷, so bezeichnen Knut Ebeling und Stephan Günzel die interdisziplinäre Verwicklung eines „Schlüsselbegriffs der Wissensgeschichte“⁶⁸ in Philosophie und Epistemologie, Kunst- und Kulturwissenschaft aber auch Medien-, Wissenschafts- und Technikgeschichte.

5.3.1 Begriffsgeschichtliche Annäherung

Klassisch betrachtet sind Archive im weitesten Sinne Institutionen die der selektiven Sammlung und der konservierenden Speicherung von Dokumenten aller Art dienen. Diese Dokumente haben Beweischarakter und bekunden vergangene geschäftliche und behördliche Prozesse. Der Begriff stammt ursprünglich aus dem Bereich der Verwaltung, Ende der 60er Jahre nahm sich Michel Foucault des Archivbegriffs an und griff in seine „Neutralität“ ein. „Mit der Wende

⁶⁴ Ljubomir BRATIĆ, auf dem Weg zu einem Archiv der Migration, Wien, 2017.

⁶⁵ Wolfgang ERNST, Das Rumoren der Archive, 2002.

⁶⁶ Mieke BAL, Travelling Concepts in the Humanities, 2002.

⁶⁷ Knut EBELING/Stephan GÜNZEL, Archivologie, 2009, S.7.

⁶⁸ ebd.

von der Aufbewahrung zur Produktion des Wissens nahm Foucault dem Archiv die dokumentarische Passivität und konservierende Unschuld⁶⁹, so beschreiben Knut Ebeling und Stephan Günzel den Schlüsselmoment der Archivforschung, der durch Michel Foucault eingeleitet wurde. Der Archividiskurs wurde ins „Zentrum einer Analyse von Geschichtlichkeit“⁷⁰ gerückt indem „eine ganz andere Geschichte“⁷¹ als die klassische Geschichtsschreibung vorgeschlagen wurde. Das Archiv wurde zum spezifischen Ort, an dem Erzählungen produziert wurden, bestimmte Geschichte(n) ihren Ausgang nahmen und wiederum andere im Archiv blieben und nicht erzählt wurden. In diesem Sinn definierte auch Foucault das Archiv als „Gesetz dessen, was gesagt werden kann.“⁷², hier entscheidet sich in welcher Form Geschichte verfügbar ist und was im Verborgenen bleibt. Michel Foucault war der erste, der einen philosophischen Begriff des Archivs prägte. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war nicht das Repräsentiert-Werden im Archiv, sondern die Codierung von Wissen und Geschichte, weg von der Archivinstitution als Ablage des Wissens an einem neutralen Speicherort, hin zu einem Prozess der Umschreibung:

„Ich werde als Archiv nicht die Totalität der Texte bezeichnen, die für eine Zivilisation aufbewahrt wurden, noch die Gesamtheit der Spuren, die man nach ihrem Untergang retten konnte, sondern als Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und Verschwinden der Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und als Dinge bestimmen.“⁷³

Zusammengefasst geht es bei Foucault nicht um die Administration, sondern um die Differenzierung und Spezifizierung der Diskurse und um das Archiv als System der „Aussagbarkeit“⁷⁴.

Nach 1989 erfuhr der Archividiskurs einen Höhepunkt, der sich auch in Derridas Projekt einer „allgemeinen Archivologie“⁷⁵ als allgemeine interdisziplinäre Wissenschaft im Jahr 1994 niederschlägt. Nach der politischen Zäsur 1989 zeigten sich Brüche in der Vorstellung globaler Geschichte und Verschiebungen ganzer Wissensbestände, die an alten Disziplinengrenzen rüttelten. Gleichzeitig kündigte sich die „digitale Revolution“ an, die Bibliotheken, Bildarchive, Museen etc. betraf. Sophie Goltz stellt in der künstlerischen Praxis ein reges Interesse an der Erforschung von Geschichte und ihren Dokumenten, sowie an der diskursiven Auseinandersetzung mit dem Archiv seit Beginn der 1990er Jahre fest.⁷⁶ Aus der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Archivbegriff

⁶⁹ Knut EBELING/Stephan GÜNZEL, *Archivologie*, 2009, S.18.

⁷⁰ ebd., S.17.

⁷¹ Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt a. M., 1973, S. 197.

⁷² ebd, S.187.

⁷³ Michel FOUCAULT, „Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den Cercle d'épistemologie“, 1968, zitiert nach EBELING/GÜNZEL, 2006, S. 18.

⁷⁴ Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt a. M., 1973.

⁷⁵ Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben*, in EBELING/GÜNZEL, *Archivologie*, 2009, S. 42.

⁷⁶ Sophie GOLTZ, *Archival Practices – Die Akte verlassen das Archiv*, in: *Bildpunkt*, Herbst 2006, <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/goltz.htm> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

entwickelten sich einerseits künstlerische Praxen, die das Archivkonstrukt befragten und andererseits gesellschaftliche Archivpraxen mit politischer Motivation, unter anderem auch zur Dekolonisierung hegemonialen Wissens. Bevor ich auf solche Aspekte von künstlerischen und politisch motivierten Archivgedanken eingehe, möchte ich diese kurze definitorische Einleitung mit der sehr umfassenden und schönen Beschreibung von Sophie Goltz, die in der *Galerie IG Bildende Kunst* zwei Ausstellungen zu Archiv- und Erinnerungsthemen kuratiert hat (*Notes on Archives*, 2007 und *Notes on Memories*, 2010/11)⁷⁷, abschließen:

„Das *Archiv* kann im digitalen Zeitalter – entgegen der Vorstellungen von Lebensarchiven und personellen Datenbanken – eine Praxis sein, mit der sich die Objektivität eines jeden Materials in einen plastischen/politisch-poetischen Raum und in einen Raum der Empfindung übersetzen lässt – in eine immer konkrete und kämpferische Wunschproduktion. Es gilt in ihr die Potentialität der Zukunft als Teil der Beschäftigung mit der eigenen und fremden Geschichte auszuloten: Welche Vorstellungen der Zukunft ergeben sich aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit, wo kann sie für einen Moment sich selbst unähnlich werden und darin von als dem Okzident ‚fremden‘ Geschichten durchkreuzt werden, mit welchen Bildern sind sie verknüpfbar und welche kollektiven Formen der Organisation kann diese Zukunft letztlich in den Kämpfen der Gegenwart hervorbringen?“⁷⁸

5.3.2 “Show me your archive and I will tell you who is in power”⁷⁹

“Foucault destroyed the innocence of the archive and forced us to ask about the designs through which all traces are produced. (...) Thus, after Foucault, we need a new way to look at the archive as a collective tool.”⁸⁰

Wie Arjun Appadurai richtig anmerkt, markiert die Beschäftigung Michel Foucaults mit dem Archivbegriff⁸¹ einen Bruch im Umgang mit archivarischen Formen. Die Umdeutung besteht wie schon erwähnt darin, dass Foucault das Archiv nicht einfach als Ort sieht, an dem Wissen vor dem Vergessen bewahrt wird, sondern als Maschine zu dessen Produktion, Kategorisierung und Verteilung. Im Archiv wird entschieden, welches (machtvolle) Wissen produziert wird, die Frage nach herrschaftsfreien Produktions- und Distributionsweisen, nach Ordnungen ohne Ausschlüsse, liegt nahe.

„Keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs, wenn nicht gar des Gedächtnisses“, formuliert Jacques Derrida, „Die wirkliche Demokratie bemisst sich stets an diesem essentiellen

⁷⁷ Weitere Informationen zu den Ausstellungen unter: www.igbildendekunst.at/kunst/ausstellungen-2011.htm (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁷⁸ Sophie GOLTZ, *Archival Practices – Die Akte verlassen das Archiv*, in: *Bildpunkt*, Herbst 2006, <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/goltz.htm> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁷⁹ Titel einer von Nataša Petrešin-Bachelez und Wim Waelput 2015 in den Niederlanden kuratierten Ausstellung <https://dutchartinstitute.eu/page/9843/april-27-june-15-at-kiosk-gallery-show-me-your-archive-and-i-will-tell-you-w> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁸⁰ Arjun APPADURAI, *Archive and aspiration*, 2012, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁸¹ Michel FOUCAULT, in: *Archäologie des Wissens*, 1973.

Kriterium: an der Partizipation am und dem Zugang zum Archiv, zu seiner Konstitution und zu seiner Interpretation.“⁸²

Die Frage um Machtstrukturen im Archiv ist auch an die immanente Frage um Werthaftig- bzw. Wertlosigkeit im Archiv gebunden. Boris Groys schreibt: „Im Archiv werden Dinge gesammelt und aufbewahrt, die für eine bestimmte Kultur wichtig, relevant, wertvoll sind – alle anderen, unwichtigen, irrelevanten, wertlosen Dinge verbleiben im profanen Raum außerhalb des Archivs.“⁸³ Die Zuschreibung als wert oder wertlos für ein Archivding in oder außerhalb des Archivs verläuft nicht linear, in diesem Wertverhältnis existiert eine gewisse Spannung. „Je wertloser und vergänglicher – je profaner – ein Ding der Wirklichkeit ist, desto mehr ist es im Stande, die allgemeine Wertlosigkeit der Welt innerhalb der Archive zu repräsentieren – und desto mehr Repräsentationswert bekommt dieses profane Ding im Archiv verliehen.“⁸⁴

Die Techniken des Archivs initiieren also eine Auseinandersetzung mit dem was wertvoll oder wertlos zu sein scheint und der Veränderung des Wertes beim Eintritt ins oder Austritt aus dem Archiv.

5.3.3 Archivmacht - Archivkritik

Die Praxis der freien Archive

Die Praxis der politisch aktivistischen, sogenannten „freien Archive“⁸⁵, die sich gegen bestehende, von politischen Interessen geprägte Archive stellen, interveniert nicht direkt in bestehende Archive, sondern schafft neue. Diese nehmen die Funktion von Gegenüberlieferungen ein. Konkrete Beispiele von freien Archiven lassen sich in Frauen- bzw. Menschenrechtsbewegungen finden. Jürgen Bacia, Leiter des „Archivs für alternatives Schrifttum“, nennt zwei besonders umfangreiche politische Archive: das Archiv „Aktiv Hamburg“⁸⁶, das seit 1987 Dokumente von „gewaltfreien Bewegungen“ sammelt und mittlerweile als einzigartiges Archiv zu Geschichte, Theorie und Praxis organisierter, gewaltfreier Aktionen gesehen werden kann und das Archiv des 1994 gegründeten Dachverbands der deutschsprachigen Frauenarchive (ida)⁸⁷, das 36 Frauenarchive aus dem deutschsprachigen Raum versammelt. Generell werden Dokumente der eigenen Aktionen und sozialen Bewegung und damit der eigenen Geschichte, genauso wie Dokumente historischer Bewegungen gesammelt. Solche Archive dienen als Informationspool für die politische Arbeit und für

⁸² Jacques DERRIDA, Dem Archiv verschrieben, 1997, S. 11-13.

⁸³ Boris GROYS, Der submediale Raum im Archiv, in: Archivologie, 2009, S. 139.

⁸⁴ Ebd. S. 142.

⁸⁵ Siehe Jürgen BACIA, „Politisch engagierte Archivarbeit“, in: HORSTMANN/KOPP (Hg.), Archiv – Macht – Wissen, 2010 S. 67-82.

⁸⁶ Siehe: <http://archiv-aktiv.de/wordpress/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁸⁷ Siehe: <http://www.ida-dachverband.de/home/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

andere am Thema interessierte Gruppen. Die Motivation geht vor allem daraus hervor, dass die Überlieferung der eigenen Geschichte selber in die Hand genommen werden will und nicht etablierten Archiven überlassen werden soll. Ein Großteil der Dokumente stellt die herrschende Politik in Frage.

„Freie Archive haben keine Macht, aber sie stellen eine Gegenüberlieferung bzw. eine Gegenöffentlichkeit gegen die Meinung der Mehrheitsgesellschaft her. Freie Archive haben eine wichtige Funktion in der Gesellschaft, gerade weil ihre Dokumente alternative Informationen und Lebensmodelle gegen die Selbstgerechtigkeit der Mehrheitsgesellschaft und gegen die Ausgrenzung unliebsamer Themen bieten können. Für das Gedächtnis und das Selbstverständnis einer Gesellschaft ist es wichtig, dass es auch Orte für die unbequemen Dinge gibt. In dieser Funktion sind freie Archive systemrelevant.“⁸⁸

Postcolonial Studies

Im Rahmen von postkolonialen Theorien der 60er Jahre war es wichtig aufzuzeigen, in welchem Maße Archive bei der Aufrechterhaltung von Herrschaft eine aktive Rolle spielten. Die Durchzogenheit von Archiven mit Machtstrukturen und machterhaltenden Absichten wurde beleuchtet, der angeblich neutrale archivarische Blick auf Vergangenheit wurde dekonstruiert. Es ging jedoch nicht nur um das Aufzeigen der herrschaftserhaltenden Absichten im Archiv, sondern auch um ein Eingreifen und um eine Veränderung des Archivs, um ein Hinzufügen von neuen Perspektiven und neuen Sprachsystemen (die der Kolonisierten). Dies geschah einerseits in Abhandlungen wie die von Frantz Fanon, Albert Memmi oder Octave Mannoni und später von Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Gayatri Chakravorty Spivak oder Edward Said⁸⁹ und andererseits im Rahmen von gegründeten Denkerschulen wie die der Subaltern-Studies-Group oder der Dar es-Salaam School of history.

⁸⁸ Siehe Jürgen BACIA, „Politisch engagierte Archivarbeit“, in: HORSTMANN/KOPP (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen*, 2010, S. 79.

⁸⁹ Siehe Hubertus BÜSCHEL, *Das Schweigen der Subalternen*, in: HORSTMANN/KOPP (Hg.), *Archiv-Macht-Wissen*, 2010, S. 73-89.

„Archivmanie“

Von „Archivmanie“⁹⁰ im Kunstbetrieb spricht die brasilianische Psychoanalytikerin, Kuratorin und Kulturkritikerin Suely Rolnik und bezieht sich auf einen Archivierungszwang, auf eine Obsession, die die Archivpolitiken erfasst hat. Ihr geht es weniger darum, künstlerische Strategien im Umgang mit Archiven aufzuzeigen, als den „erbitterten Wettbewerb“ um den Ankauf von gesamten Archiven zu kritisieren. Konkret beschäftigt sie sich mit Archiven zur Konzeptkunst der 60er und 70er Jahre in Lateinamerika und setzt sich aktiv für eine Emanzipation dieser Archive ein und zwar im Sinne einer Befreiung aus der westeuropäisch und US-amerikanisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung.

Ich sehe die von Rolnik beschriebene Archivmanie einerseits als den Archivierungszwang von bereits vorhandenen oder im Entstehen begriffenen Archiven zur Einverleibung in die okzidentale Geschichtsschreibung und den Wettbewerb um ihren Ankauf als Zeichen eines Ringens um die Deutungshoheit im globalen Diskurs.

„Der künstlerische Diskurs der lateinamerikanischen Konzeptkunst und ihre Archive wurden „von der etablierten, westeuropäisch und US –amerikanisch geprägten Kunstgeschichte einverleibt, die den vorherrschenden Diskurs vorgibt und die Grenzen des internationalen Kunstkontextes definiert. Aus dieser Perspektive wird die in anderen Teilen der Welt entstandene Kunstproduktion interpretiert und kategorisiert – was tendenziell zu gewissen Verzerrungen bei der Wahrnehmung dieser Praktiken führt und toxische Wirkungen bei ihrer Rezeption und Verbreitung zur Folge hat.“⁹¹

Abgesehen von den Politiken der Archive geht es ihr aber auch um die Poetik künstlerischer Archive, um ihre synästhetische Kraft bei der Verflechtung von Gegenwärtigem mit Vergangenenem – im Kampf gegen einen „kulturell akkumulierenden Kapitalismus“. Die Hervorhebung der Poetik künstlerischer Archive – trotz ihrer Verwicklung in Archivpolitiken – möchte ich auch zum Anlass nehmen, einige Strategien von künstlerischen Archiven aufzuzeigen.

⁹⁰ Suely ROLNIK, Archivmanie, dOCUMENTA (13), 100 Notes – 100 Thoughts, Hatje Cantz Verlag, Kassel 2011.

⁹¹ Ebd., S.20.

5.3.4 Künstlerische Archive

Den Anfang des Archivierens als künstlerische Praxis verortet Sophie Goltz⁹² zu Beginn des 20. Jahrhunderts, und zwar durch den Beginn der massenmedialen Verbreitung von Fotografie und der künstlerischen Verarbeitung dieses neuen Phänomens in den historischen Avantgarden. Durch Fotografie kann der Blick verändert werden und damit auch die Aneignung der Welt. „Und die interessanten Blickwinkel der Gegenwart sind die von oben nach unten und von unten nach oben und ihre Diagonale“⁹³ soll der Fotograf Alexander Rodtschenko 1928 gesagt haben. 1936 markierte Marcel Duchamp mit seiner *Boîte-en-valise* einen weiteren folgenreichen Moment für die Befragung von Museen und ihren Aufgaben: Von 1936-41 reproduzierte er sein gesamtes künstlerisches Werk in Miniatur und packte es, mit einem Archivsystem versehen, in einem Koffer um damit Museumspraxen zu parodieren.

In den 1990er Jahren wurde die künstlerische Archivpraxis populär, sowohl das Material des Archivs und seine (Um)Formung als auch die Anpassung archivarischer Methoden an die eigenen künstlerischen Strategien waren wichtige Themen. Viele der damaligen künstlerischen Projekte wiesen einen gemeinsamen Nenner auf: Das Abwenden vom klassischen Archiv-Verständnis des 19. Jahrhunderts als bürokratisches, starres, passives, inhaltlich-klassifikatorisches Gebilde und die Hinwendung zu künstlerischen Strategien der Überschreibung und der möglichen freien Assoziationen im Umgang mit Archivmaterial. Beispiele für diese künstlerischen Methoden liefert Hal Foster 2004⁹⁴:

„In the first instance, archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present.“⁹⁵ Eine Funktion der Archivkunst sieht Hal Foster im Aufzeigen von Archivlücken und in der Wiederentdeckung und Darstellung von verloren geglaubten Wissen mit künstlerischen Mitteln. Darüber hinaus versucht Archivkunst zusammenzubringen was nicht zusammen gehört um den betrachtenden Blick herauszufordern, schreibt Hal Foster und prägt den Begriff des „archival impulse“ um zeitgenössische künstlerische Praxen zu beschreiben, die sich historischer Dokumente annehmen, sie assoziativ und multimedial in Beziehung zueinander setzen und so die Geschichten, die in einem historischen Archiv schlummern, gegeneinander lesen.

⁹² Siehe Sophie GOLTZ, Archival practices – Die Akten verlassen das Archiv, in: Bildpunkt 2011.

⁹³ Alexander RODTSCHENKO, Vom neuen Sehen, 2008, <https://fokussiert.com/2008/07/05/alexander-rodtschenkovom-neuen-sehen/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁹⁴ Hal Foster, „Archival Impulse“, 2004, MIT Press, October Vol 110.

⁹⁵ ebd., S.4.

“A final comment on the will ‘to connect what cannot be connected’ in archival art. Again, this is not a will to totalize so much as a will to relate – to probe a misplaced past, to collate its different signs (sometimes pragmatically, sometimes parodistically), to ascertain what might remain for the present.”⁹⁶

Auf die “archival impulses” folgten Texte wie “Artists as Historians” (Mark Godfrey, 2007)⁹⁷, “Archeological Imaginaries”⁹⁸ und “Historiographic Turns”⁹⁹ (Dieter Roelstrate 2009), die den Diskurs um künstlerische Archivpraxen mitformten. Künstlerisch archivarisches Forschung und Dokumentation sind weitverbreitete Methoden für die Konzeption und Produktion von Kunst, wobei die Grenzen zwischen scheinbar objektiver und empirisch basierter Geschichte und die persönliche Wahrnehmung von Erinnerung, Andenken und Zeugenaussagen herausgefordert werden und verschwimmen.

5.3.5 AN-Archiv, Interarchiv

Ging es bisher um künstlerische Herangehensweisen, bieten Projekte wie „Interarchive“ oder „AN-Archive“ sowohl theoretische als auch praktische Zugänge um das klassische Archivsystem zu hinterfragen. Die Prozesse der Bedeutungskonstitution in Archiven und die installierten Herrschaftsformen werden in Frage gestellt, Aspekte und Momente „des Ungeordneten, Nicht-Abgeschlossenen und Ausgelassenen“¹⁰⁰ in Archivkonstrukten werden hervorgekehrt. Diese zwei Beispiele habe ich deswegen ausgewählt, weil sie, sowohl in der Titelgebung mit dem Zwischenraum der Archive bzw. mit der Anarchie im Archiv spielen, als auch impulsgebende theoretische Abhandlungen beinhalten.

Die Publikation „Interarchive“¹⁰¹ stellt die Erweiterung eines Ausstellungsprojekts dar, das der Kunstraum der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit dem Künstler Hans-Peter Feldmann und dem Kurator Hans Ulrich Obrist entwickelte. Die Ausstellung bezog ihr Material aus über 1000 Boxen mit unterschiedlichen Dokumenten zur Kunst der 90er Jahre, die Obrist im Rahmen seiner internationalen kuratorischen Tätigkeit zusammengetragen hatte. Die Erweiterung der Ausstellung in der Publikation besteht in der Reflexion und Gegenüberstellung unterschiedlicher Formen von archivarisches Praktiken, wobei die Absicht darin besteht „mit Prozesshaftigkeit, Flexibilisierung und

⁹⁶ ebd. S.21.

⁹⁷ Mark GODFREY, “The Artist as Historian”, in: MIT Press Journals, October, no. 120, Spring 2007, S. 140–172.

⁹⁸ Dieter Roelstraete, “The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art,” in: e-flux journal, no. 4, March 2009, <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

⁹⁹ Dieter Roelstrate, “After the Historiographic Turn: Current Findings”, in: e-flux journal, no. 6, May 2009, <http://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹⁰⁰ interarchive, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002, S. 9.

¹⁰¹ interarchive, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002.

Öffnung vor allem solche Kriterien im Umgang mit Archiven in den Vordergrund zu rücken, die zu deren bewusster und mitgestaltender Teilhabe an der gesellschaftlichen Gegenwart und Zukunft beitragen.¹⁰² Das Präfix „Inter“ im Projekttitel rückt einen Zwischenraum ins Zentrum, und zwar als Raum zwischen „den Informationen und zwischen ihren Trägern, den Raum zwischen den Archiven und archivarischen Praxen“¹⁰³

„Die Idee des „Interarchivs“ ist die eine Archivs zwischen den Geographien (...) Dass das Archiv sich einerseits „on the move“ befindet und andererseits zwischen den Archiven. Die Idee war, dass es in den 90er Jahren weniger darum gehen kann, über ein interessantes Archiv zu sprechen, als vielmehr eine Art Netzwerk entstehen zu lassen zwischen verschiedenen, sehr fragmentarischen Archiven.“¹⁰⁴

Das Konzept der AN-Archive¹⁰⁵ hingegen stammt von Siegfried Zielinski, dem Leiter des Villém Flusser Archivs. Zielinski konzentriert sich in seiner Archivforschung auf das, „was durch die Maschen des Gitters etablierter Geschichtsschreibung und naheliegender Kanonisierung fällt.“¹⁰⁶ Diese Praxis wird als AN-Archäologie bezeichnet. Die AN-Archive sind Sammlungen, die im Zuge von künstlerischer Produktivität entstehen.

In seiner Vorstellung existieren zwei nebeneinander bestehende Archivsysteme:

Klassische Archive: Sind Orte der intellektuellen, wissenschaftlichen, technologischen Anstrengung, denen ein vorübergehender Führungsanspruch bewusst ist, ihr zentralistischer Charakter ist aufs Engste mit Machtstrukturen verbunden.

AN-Archive: Das Präfix „an“ ermöglicht, aus dem Etablierten auszubrechen um eine Qualität zu entwickeln, die auf das Leitende, auf den Führungsanspruch, der im Wortstamm des Archivs so heftig mitschwingt, verzichtet. Es besteht kein Anspruch auf Verallgemeinerung oder Kanonbildung. In einem Vortrag, den Zielinski 2011 am ZKM (Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe) hielt¹⁰⁷, gab er zahlreiche Beispiele von AN-Archiven als künstlerische Methoden mit und am Archiv zu arbeiten. Eines davon ist das Beispiel von Jean-Luc Godards „Histoire(s) du cinéma“, auf das ich am Ende dieses Abschnitts eingehe.

Zielinski sieht beide Strukturen (Klassische Archive und AN-Archive) nebeneinander bestehen und behauptet, dass das „Archiv der Zukunft“ von einer gegenseitigen Bereicherung profitieren

¹⁰² A.a.o., S. 8.

¹⁰³ A.a.o., S.9.

¹⁰⁴ A.a.O., S. 26.

¹⁰⁵ Siegfried ZIELINSKI: (An-) Archive. Die Abschaffung der Gegenwart und das Archiv der Zukunft, in: digital art conservation, 2013, S. 95-113.

¹⁰⁶ A.a.o., S.95.

¹⁰⁷ Vortrag Siegfried ZIELINSKI am ZKM, 2011: (An-) Archive, <https://zkm.de/media/video/siegfried-zielinski-an-archive> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

würde. Das Archiv der Zukunft, das beide Systeme beinhaltet, gleicht einer Forschungsstätte, an die die vorhandenen AN-Archive, ohne ihre Autonomie zu verlieren, angeschlossen sind.

„Genau das ist es, was unsere Archive der Zukunft leisten müssen: Den überfließenden Reichtum des Vergangenen so zur Verfügung zu stellen und so generös zu organisieren, dass in der Bewegung durch die heterogene Vielfalt unerwartete Begegnungen stattfinden können. Das Risiko, das man dabei eingeht, ist, dass man immer wieder nicht unbedingt das findet, was man zu suchen angetreten ist, sondern etwas ganz anderes, nach dem man nie zu fragen gewagt hätte.“¹⁰⁸

Drei zentrale Aspekte, die beim Entwurf zukünftiger Archive beachtet werden sollen, schlägt Zielinski vor:

1. Die Archive, die wir bauen, sollen nicht monolinear, sondern multilinear sein
2. Geschichtskonzepte und Archive können zu Beginn des dritten Millenniums nicht eurozentristisch orientiert sein, sondern mondial.
3. Die größte Herausforderung ist das, was in der amerikanischen Forschung als Big History entwickelt wird. Es handelt sich nicht um eine anthropozentrische Geschichte, sondern um eine, die unser Zeitempfinden und temporäreres Vorstellungsvermögen überschreitet.

Das Archiv der Zukunft wäre ein Ort, an dem die „variantenreiche Darstellung von Geschichte“¹⁰⁹ ausgelebt wird, ein Ort, der Vergangenes nicht als definitive Sammlung von Fakten, die wir nur aufzulesen haben, anbietet, sondern als etwas das ständig neu zu generieren ist. Wir können von dem Vergangenen als Möglichkeitsraum ausgehen. Wenn wir Archive bauen, stellen wir Geschichte(n) her, dazu gehört es, ständig ihre Konstruktionsprinzipien offenzulegen.

Einen wunderschönen Vergleich und gleichzeitig ein Beispiel eines AN-Archivs nach der Vorstellung Zielinskis stellen die von Jean-Luc Godard von 1988 bis 1998 verfilmten und hochkomplexen, 8 teiligen, *Histoire(s) du cinéma* dar. Das Werk erzählt assemblageartig und fragmentiert, nicht über eine Geschichte des Kinos, sondern über *Geschichten des Kinos*.

Darin enthalten ist ein Appell: „his- TOI-TOI-TOI-TOI – RE-RE-RE-RE-RE“ ist die Botschaft die wahrgenommen werden soll: Es geht darum, dass DU DU DU die Geschichte konstruierst. Geschichte ist nicht einfach das, was du abrufst, sondern das, das du ständig herstellst und neu generierst. „RE-RE-RE“ spielt auf die Repetitionen, Rekombinationen und die rekursiven Schleifen an, die dabei von Bedeutung sind.

¹⁰⁸ Siegfried ZIELINSKI: (An-) Archive. Die Abschaffung der Gegenwart und das Archiv der Zukunft, 95-113.

¹⁰⁹ Vortrag Siegfried ZIELINSKI am ZKM: (An-) Archive, <https://zkm.de/media/video/siegfried-zielinski-an-archive> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

5.3.6 „Living archive“ und „popular archive“

Aus der Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer und theoretischer Annäherungen an das Archivkonzept, kann ich drei Hauptstränge erkennen, entlang derer sich die Diskussionen rund um den Begriff „Archiv“ entfalten: Erstens geht es um die Analyse bzw. das Einleiten eines Transformationsprozesses in Archiven, die schon bestehen und auch als solche bezeichnet werden; zweitens um Archive, die neu geschaffen werden und sich quer zu vorhandenen Archiven stellen; drittens um Archive, die sich in unserem Alltag oder in unserer Gesellschaft befinden, aber nicht als solche definiert werden. Ihre Benennung als Archiv macht etwas mit ihnen, bringt sie an „das diskursive Tageslicht der Öffentlichkeit“¹¹⁰. In diesem Strang kann zum Beispiel der Archivcharakter von Landschaften, Regionen oder Städte erwähnt werden. Archiv wird hier im Sinne einer Sedimentierung von Ereignissen in eine Landschaft oder geographischen Ort. Die Insel Lampedusa kann etwa als Archiv von unzähligen erzählten und unerzählten Geschichten betrachtet werden. Die Zuschreibung „Archiv“ würde den Ereignissen und den Erzählungen die Vergewisserung verleihen, dass sie es wert sind, aufgehoben und festgehalten um vor dem Oblivion gerettet zu werden.

Den menschlichen Körper als Archiv¹¹¹ zu betrachten, kann ebenfalls neue Perspektiven eröffnen. Auch beim Migrationsarchiv, das Arjun Appadurai anspricht, handelt es sich nicht um ein explizites Archiv, sondern um eines, das sich in unserem Alltag eingeflochten befindet und aktiviert werden kann.

Dieses Beispiel ist im Kontext einer Vision eines *Erzählenden Archivs* sehr wertvoll und erlaubt einige Parallelen. Wie in der Einleitung erwähnt, war es nicht unsere ursprüngliche Absicht, dieses Thema anzusprechen, Tatsache ist aber, dass der Großteil der im Bewegten Museum von den Jugendlichen gesammelten Geschichten, die auf Stoff verschriftlicht wurden, um das Thema der eigenen Migration oder die der Großeltern oder Eltern kreist.

Der indische Kultur- und Sozialanthropologe Arjun Appadurai knüpft in seinem Essay „Archive and aspiration“¹¹² drei Felder miteinander, die in seiner Forschung eine Rolle spielen, nämlich die „capacity to aspire“, den „living archive“ und, last but not least, die Lebenswelt und den Handlungsraum von Migrant*innen.

¹¹⁰ Ljubomir Bratic, „Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration“, in: Zwischenräume #2, Juni 2016. Hg. von Büro trafo.K, Wien 2017., http://www.trafo-k.at/_media/download/Zwischenraeume_2_Ljubomir-Bratic.pdf (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹¹ Siehe dazu vor allem performative Annäherungen: <http://www.whitechapelgallery.org/events/body-as-archive/> oder <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2015/the-body-as-archive/> oder auch die Ausstellung „Body luggage“ anlässlich des Festivals Steirischer Herbst 2016: <http://2016.steirischerherbst.at/deutsch/Programm/Body-Luggage> (alle Links zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹² Arjun APPADURAI, Archive and aspiration, 2012, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

„capacity to aspire“

Es geht um die Einübung eines „Strebens nach Hoffnung“¹¹³, einer Fähigkeit bessere Lebensverhältnisse erstreben zu wollen. Die Mobilisierung der eigenen Vorstellungskräfte ist nicht „Eliten“ vorbehalten, sondern auch „gewöhnlichen Leuten“ allgegenwärtig. Durch die Omnipräsenz digitaler Medien ist das „Archiv der Lebensentwürfe“ reich bestückt und gut zugänglich, sodass „eigene Entwürfe möglicher Welten“ aus einem weitreichenden Repertoire sich nähren können.

„living archive“

Die Vorstellung eines lebenden Archivs erweist sich für Appadurai als produktiv, wenn es um die Rolle geht, die Narrative, Erinnerungen und Archive für die Herausbildung einer „migrantischen Identität“ spielen. Dabei geht es um die Parallelität mehrerer Ebenen von persönlichen bis hin zu öffentlichen oder kollektiven Archiven.

“The personal diary, the family photo album, the community museum, the libraries of individuals are all examples of popular archives and, of course, oral archives have been repositories of intentional remembering for most of human history.”¹¹⁴

Eine Schlüsselrolle bei der Entstehung von “migrantischen Archiven” spielen die Medien.

„In ihrem Bestreben, Ressourcen für die Anlage von Archiven aufzutreiben, suchen Migranten deshalb oft die Medien nach Bildern, Narrativen, Modellen und Skripten der eigenen Lebensgeschichte ab – eben auch deshalb, weil die Diasporageschichte immer als eine der Brüche und Lücken aufgefasst wird. (...) Interaktive Medien spielen also eine besondere Rolle bei der Schaffung dessen, was wir als Diaspora-Öffentlichkeit bezeichnen könne. Sie eröffnen nämlich neue Möglichkeiten, imaginierte Gemeinschaften zu schaffen.“¹¹⁵

Die Anlage des Archivs gilt als Identität konstruierendes Auffangnetz, als Prozess, der den Aufbau einer „imagined community“¹¹⁶ begleitet, wobei es hier nicht um ein passives Rezipieren und Lesen geht, sondern vielmehr um Mitsprache (voice), Handlungsfähigkeit (agency) und Debatte (debate). Das (inter)aktive migrantische Archiv wird zum Aushandlungsort kollektiver Erinnerung und Sehnsüchte (aspirations). Außerdem stellt das Archiv für Migrant*innen, bewusster als für andere Menschen, so etwas wie eine Landkarte dar. Es dient als „Wegweiser durch die Ungewissheiten einer

¹¹³ Arjun APPADURAI, „Streben nach Hoffnung“, in: Blätter für deutsche und internationale Politik 1/2016, S. 95-103. Und: eurozine.com (Deutsche und Englische Fassung): <https://www.eurozine.com/streben-nach-hoffnung/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹⁴ Arjun APPADURAI, Archive and aspiration, 2012, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹⁵ Siehe Arjun APPADURAI, „Streben nach Hoffnung“ in: Blätter für deutsche und internationale Politik 1/2016, S. 95-103. Und eurozine.com (Deutsche und Englische Fassung): <https://www.eurozine.com/streben-nach-hoffnung/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹⁶ Arjun Appadurai bezieht sich konkret auf Benedict Andersons 1983 erschienenes Buch „Imagined Communities“.

Identitätsbildung unter widrigen Umständen.“¹¹⁷ Der rücksichtvolle Umgang mit Archiven und die Bemühung um „Konsolidierung und Vertiefung migrantischer Archive“¹¹⁸ kann, laut Arjun Appadurai, dazu beitragen gesellschaftliche Lösungswege anzubieten.

„Dazu müssen wir sie nicht nur als Erinnerungsdepots, sondern auch als kartographierte Aspirationen behandeln. Dies könnte uns befähigen, das Gemeinsame in ihren und unseren Aspirationen zu erkennen und auf diese Weise einen großzügigeren kulturellen Zugang zu den rechtlichen und administrativen Lösungen zu finden, um die gegenwärtig gestritten wird.“¹¹⁹

Durch die Konsolidierung migrantischer Archive kann nach Deniz Utlü auch das überwunden werden, was Antonio Gramsci in seiner „Geschichte der subalternen Klassen“ formuliert hat, nämlich, dass die Geschichte „subalternen“ Gruppen per se fragmentiert ist, also auch schwierig nachzuvollziehen und folglich unarchivierbar ist¹²⁰.

„popular archives“

“The personal diary, the family photo album, the community museum, the libraries of individuals are all examples of popular archives” meint Arjun Appadurai und wirft den Ausdruck des “Populären” ins semantische Feld im Umgang mit „Alltagsarchiven“ oder „living archives“. Das Populäre verweist stark auf die Anfänge der Cultural Studies. Aus dem Jahr 1982 stammt die Programmschrift „What do we mean by popular memory?“¹²¹ der „Popular memory group“ des Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham. Die Popular Memory Group hat sich für eine neue Geschichtsschreibung stark gemacht, für die Schaffung eines „populären Gedächtnisses“ – „eines Gedächtnisses jener Geschichten und Ereignisse, die aus der hegemonialen Geschichtsschreibung verdrängt worden sind; ein Gedächtnis all jener Stimmen, die erst noch zum Sprechen gebracht werden müssen.“¹²² Aber nicht nur die Cultural Studies, sondern auch die Oral History haben gezeigt¹²³, dass die Populärkultur Archivmaterial liefern kann und somit unterschiedliche Perspektiven in die Geschichtsschreibung einbringt.

¹¹⁷ Siehe Arjun APPADURAI, „Streben nach Hoffnung“, in: Blätter für deutsche und internationale Politik 1/2016, S. 95-103. Und eurozine.com (Deutsche und Englische Fassung): <https://www.eurozine.com/streben-nach-hoffnung/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ Siehe Deniz UTLÜ, Das Archiv der Migration, 2011, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-archiv-der-migration> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹²¹ What do we mean by popular memory?, CCCS History group, Stencilled occasional paper, 1982, <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/56to87/SOP67.pdf> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹²² Urs Stäheli, Die Wiederholbarkeit des Populären: Archivierung und das Populäre, in: POMPE/SCHOLZ (Hg.), Archivprozesse, 2002 S. 73.

¹²³ Lutz NIETHAMMER *et al* (Hg.), Oral History in der deutschen Zeitgeschichte. Geschichte und Gesellschaft, Band 43, Ausgabe 1, 2017, S. 110-145.

Ob die Vermutung des Soziologen Urs Stäheli, dass durch ein Archiv des „Populären“ eine gewisse „Entpopularisierung“ des Materials eintreten kann, sich bewahrheitet bzw. ob dieser Aspekt überhaupt Relevanz hat, gilt es im Laufe der Arbeit am *Erzählenden Archiv* herauszufinden.

„Das Populäre, das ehemals allgemein Zugängliche, müsste sich einer spezifischen archivarischen Ordnung, einem Archiv-System, fügen. Die Archivtechnik würde der zuvor hyperkonnektiven Kommunikation ihre Ordnung auferlegen und damit eine große Zahl von Anschlussmöglichkeiten ausschließen. Das Populäre hätte zwar seinen Verwahrungsort gefunden – und damit auch gleichzeitig seine konstitutive Ortlosigkeit aufgegeben.“¹²⁴

Das *Erzählende Archiv* zielt zwar darauf ab, Geschichten aus ihrem regulären Umlauf zu nehmen um ihnen einen zusätzlichen für Leser zugänglichen Aufbewahrungsort zu geben. Durch die Aufbewahrung der Geschichten im *Erzählenden Archiv*, wird ihnen aber nicht ihre Wirkung im normalerweise mündlichen Überlieferungsumfeld genommen, sie können dort weiterhin existieren. Vielmehr wird den Geschichten ein zweiter Ort der Entfaltung geboten, nämlich der Ort des *Erzählenden Archivs*. Durch die Methoden des Erzählenden Archivs werden außerdem Geschichten, die möglicherweise vergessen wurden, also im „populären Archiv“ (oder im „Funktionsgedächtnis“¹²⁵) gar nicht präsent sind, erinnert und aufgeschrieben und bekommen eine neue Existenz im „Speichergedächtnis“ des *Erzählenden Archivs*.

¹²⁴ Urs Stäheli, Die Wiederholbarkeit des Populären: Archivierung und das Populäre, in: POMPE/SCHOLZ (Hg.), Archivprozesse, 2002 S. 73.

¹²⁵ siehe Aleida Assmanns Unterscheidung zwischen Funktions- und Speichergedächtnis, Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

6 Das Archiv herausfordern

Im Jahr 2002¹²⁶ schreibt Wolfgang Ernst, Archivtheoretiker, Kultur- und Medienwissenschaftler, dass die Rede vom Archiv inflationär wäre:

„Das Archiv transformierte sich zu einer kulturellen Obsession der Frage nach Gedächtnis, Erinnerung und Spurensicherung zur Jahrtausendwende.“ Archiv als Ort der Recherche und als Objekt der Kulturtheorie, sei zu einer leeren Universalmetapher avanciert, bemerkt er in seinem Buch „Das Rumoren der Archive“¹²⁷.

Ernst, der sich auf die Kybernetik und ihre Auswirkungen auf Archivstrukturen in seiner Forschung konzentriert, streitet dem Archiv sein Wirkungspotential ab, er meint „das 21. Jahrhundert wird das jenseits der Archive sein. Was bleibt, sind Insel der Speicherung, heterotopische Widerlager, „andere Räume“ (im Sinne Foucaults).

Dass das Konzept des Archivs keine leere Worthülse ist, sondern wirken kann, davon zeugen einige Archivbeispiele unterschiedlicher Natur, die ich im Folgenden skizzieren möchte.

Ein weitere Aussage, die mir zu denken gegeben hat und mich angespornt hat, Archive als lebendige, offene Orte mit Handlungsmacht zu sehen, ist Susan Pearce¹²⁸ Behauptung, das Sammeln hätte etwas von einem Versuch, das eigene Umfeld als kleine Welt manipulieren und kontrollieren zu wollen.

Wenn man aber dem Archiv eine Handlungsmacht, eine Lebendigkeit einräumt, es als offenes Konzept sieht, dann kann sich die „kleine Welt“ der Außenwelt zuwenden, zwischen Archivobjekten entstehen neue Querverbindungen, die Rekontextualisierungen des Materials können Fragen generieren und interessante Parallelen oder gar Verstrickungen entstehen lassen. Es mag stimmen, dass im Archiv oder in einer Sammlung nur Ausschnitte der „Welt“ repräsentiert sind, aber ein Archiv kann kommunizieren, sich in der Gesellschaft einen Platz verschaffen, kann aktiv sein, Stimmenvielfalt fördern und aufnehmen und dadurch weiterwachsen.

Die Fragen die sich einem aufdrängen, wenn unterschiedliche, vor allem künstlerische und emanzipatorische Archivstrategien unter die Lupe genommen werden, kreisen um folgende Themen:

Was heißt es, eine Sammlung anzulegen, die quer zu bestehenden Ordnungen verläuft bzw. diese durchkreuzt? Welche Methodik wird angewendet? Handelt es sich um eine archivarisch forschende Tätigkeit? Was ist die Idee, was ist die Materialität und was der Kontext des Archivs? Worin besteht die *agency* des Archivs, wie und wofür (und wofür nicht) lässt sich dieses Archiv

¹²⁶ interarchive, Beatrice von BISMARCK (Hg.) 2002.

¹²⁷ Wolfgang ERNST, Das Rumoren der Archive, 2002.

¹²⁸ Susan PEARCE, On Collecting, An investigation into collecting in the European tradition, Routledge, 1995.

produktiv machen? Wo erfolgt die Verstrickung zwischen neuer Archivform und bestehenden, klassischen Archivkonstruktionen? Wo und wie greifen neukonzipierte Archive auf bestehende Strukturen und Ordnungssysteme und intervenieren kritisch?

Nora Sternfeld fragt darüber hinaus was denn wäre „wenn das Museum nicht über das Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln definiert wäre (und damit über das nationale, koloniale, institutionelle Projekt der westlichen Aufklärung), sondern über die transgenerationelle Tradierung von Wissen um und mit Dingen und Material? Was wäre, wenn das Museum ein ‚Erinnerungsort‘, eine ‚Kontaktzone‘ oder ein ‚dritter Raum‘ wäre an dem Geschichte/n geteilt werden?¹²⁹ Obwohl sich das Archiv vor allem durch seinen „noch“ fehlenden Vermittlungsauftrag vom Museum unterscheidet, denke ich, dass das Archiv ebenfalls als Erinnerungsort¹³⁰, Kontaktzone¹³¹ und dritter Raum¹³² gesehen werden kann.

Mit diesen Fragen und Vorstellungen im Hinterkopf, werde ich mich auf drei Archivprojekte einlassen mit dem Vorhaben unterschiedliche Richtungen, Archive zu denken aufzeigen zu wollen um Vergleichssubstanz für das *Erzählende Archiv* zu generieren. Allen drei Archivprojekten ist gemeinsam, dass sie künstlerische Strategien mit dokumentarischen verbinden: Die Beschäftigung mit Zeitgeschichte, ihrer Sammlung, Archivierung, Vermittlung und Darstellbarkeit steht im Vordergrund. Es liegt nahe, dass dabei nicht nur archivarische Techniken im Zentrum der Beschäftigung stehen, sondern dass auch politische Aspekte eine entscheidende Funktion einnehmen.

¹²⁹ Nora STERNFELD, „Das Museum deprovinzialisieren“, in: Body Luggage – migration of gestures, Katalog Steirischer Herbst Festival, Graz 2016, S. 200-203.

¹³⁰ Pierre NORA, Les lieux de mémoire: Erinnerungsorte als exponierte Punkte, in denen sich die Wahrnehmung der gemeinsamen Geschichte für die Mitglieder einer Großgruppe verdichtet. "Lieu de mémoire, donc: toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté." ("Ein Gedächtnisort ist folglich jede bedeutsame Einheit, ideeller oder materieller Art, die durch menschlichen Willen oder durch das Werk der Zeiten zu einem symbolischen Element des Gedächtniserbes irgendeiner Gemeinschaft gemacht worden ist."). Pierre NORA, Comment écrire l'histoire de France? in: Ders. (Hg.), Les lieux de Mémoire, Bd. 3: Les Francs. Paris 1992, S. 20.

¹³¹ Kontaktzonen, nach Mary Luise Pratt, können als soziale Räume gesehen werden, in denen sich Kulturen treffen, sich aneinander reiben und miteinander ringen; der Kulturkontakt findet dabei über Hierarchien hinweg statt. Mary Louise PRATT, "Arts of the Contact Zone", in: Profession 91 (1991), S. 33-40; dies., Imperial Eyes. Travel, Writing and Transculturation, New York 1992.

¹³² Homi Bhabhas „dritter Raum“ oder „third space“ entsteht beim Zusammentreffen von Kulturen und repräsentiert eine Zone, in der Kulturen sich wandeln. Durch die gegenseitige Beeinflussung werden bestimmte kulturelle Aspekte angenommen, verändert oder ignoriert. In diesem „Dazwischen“ löst sich das ursprüngliche Machtgefälle auf. Siehe Homi BHABHA, The location of culture, London Routledge 1994.

6.1 „Ein Archiv schweigt nicht, sondern wirkt“¹³³

Während Arjun Appadurai von einem existierenden „Archiv der Migrant*innen“ spricht, das zwar nicht als solches offiziell genannt wird, geht der Wiener Arbeitskreis „Archiv der Migration“ in den Kampf um die Errichtung eines Archivs, das durch seine Objekte und Dokumente, Österreichs Geschichte als Geschichte einer Migrationsgesellschaft sehen will.

„Österreich ist eine Migrationsgesellschaft – auch wenn dies immer noch gerne verdrängt und geleugnet wird. Mit dieser gegenwärtigen Realität sollte sich auch der Blick auf die Geschichte verändern: Migration sollte in ihr ebenso sichtbar werden wie Migrant*innen als Subjekte und Akteur*innen. Wir fordern daher ein „Archiv der Migration“, das relevantes Material sammelt, damit diese Geschichte überhaupt geschrieben werden kann. Es soll ein lebendiger Ort des Austauschs und der Forschung sein, ein Zentrum der Vernetzung und Vermittlung.“¹³⁴

So lauten die Forderungen der Initiatoren des „Archivs der Migration“ (Arif Akkilic, Vida Bakondy, Ljubomir Bratić, Wladimir Fischer, Li Gerhalter, Dirk Rupnow), die durch Kampagnen¹³⁵, Forschungsprojekte, Konferenzen und Ausstellungen¹³⁶ laut geworden sind.

Als im Jahr 2004 im Wien Museum die Ausstellung „Gastarbeiteri“ zur Geschichte der Arbeitsmigration in Wien gezeigt wurde, wurde es deutlich, dass ein Großteil des Materials nicht aus Staatsarchiven kommen konnte, sondern aus privaten Sammlungen. Für Ljubomir Bratić bedeutete es klar, dass die öffentlichen Aufbewahrungsorte nicht die Gesamtrealität des Staates als Einwanderungsstaat dokumentieren können. In ein Archiv, das die Geschichtsschreibung als „die Gesamtheit der Wirksamkeiten eines Zeitalters“¹³⁷ versteht, gehören Selbstzuschreibungen genauso wie Fremdzuschreibungen in das Archiv „um eine den vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechende Geschichte zu schreiben. Ein Archiv der Migration hätte damit die Aufgabe, die minoritären Subjektpositionen einzubeziehen und diese damit als Teil der offiziellen Geschichte anzuerkennen.“¹³⁸ Bratić sieht den Kampf um das Archiv, als Kampf um ins Archiv aufgenommen zu werden, als Kampf um Existenzberechtigung in einer Gesellschaft. Ein Archiv der Migration würde Gründe liefern, Österreich dezidiert als Einwanderungsland zu betrachten.

¹³³ Ljubomir Bratić, „Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration“, in: Zwischenräume #2, Juni 2016, Hg. von Büro trafo.K, Wien 2017., http://www.trafo-k.at/_media/download/Zwischenraeume_2_Ljubomir-Bratic.pdf (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹³⁴ Siehe Homepage des Archivs für Migration: <http://archivdermigration.at/de/projekt/intro> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹³⁵ „Geschichtsschreibung jetzt! Gleichheit jetzt! Archiv jetzt!“ Plakatkampagne während des Kulturfestivals *Wienwoche* 2012: <http://archivdermigration.at/de/kampagne/kampagne> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹³⁶ Projekt „Migration sammeln“ für das Wien Museum (2015-2016), Ausstellung „Geteilte Geschichte(n)“ im Wien Museum (Nov 2017-Feb. 2018).

¹³⁷ Ljubomir Bratić: Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration, 2016.

¹³⁸ ebd.

Ob ein Archiv der Migration das Selbstverständnis von Migrant*innen verändern kann, bleibt offen, aber der Anspruch auf einen Teil des Gedächtnisses kann nur mit dem Anspruch auf Sichtbarkeit im Archiv einhergehen, so Bratić.

„Archiv kann eben ein Ort der Kontrolle, ein Ort der Ordnung, ein Ort der Normierung sein und gleichzeitig auch ein Ort, der in sich die Möglichkeit eines Zugangs zu Wissen für die anderen, für die Überzähligen birgt. Ein Archiv ist ein Instrument, dessen Anwendung ihm nicht immanent ist, sondern ihm von seinen Archivar*innen und Benutzer*innen eingeschrieben wird. Alles hängt davon ab, durch wen, wie und wofür die Bestände ans diskursive Tageslicht der Öffentlichkeit gebracht werden.“¹³⁹

Ähnlich wie Bratić argumentiert Deniz Utlü. Er erwähnt die zahlreichen Initiativen zur Musealisierung und Sichtbarmachung der Migrationsgeschichte Deutschlands, er sieht aber den Aufbau eines Archivs als Arbeit, die noch zu leisten ist. Denn hier äußert sich die Einschreibung in die Geschichte, vom Archiv aus nähren sich beispielsweise Schulbücher, die eine transnationale Sicht auf Geschichte initiieren könnten. Die Forderung nach einem Archiv der Migration impliziert eine „Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft – kulturell, historisch, ökonomisch und sozial.“¹⁴⁰ Es geht um eine Aufhebung eines kollektiven „Wir“ und eines kollektiven „Sie“.

„Letztlich müssen nicht nur subalterne Gruppen das Rad immer wieder neu erfinden, sondern auch die Mehrheitsgesellschaft, wenn sie sich nicht mit ihrer eigenen Geschichte auseinandersetzt. Dafür muss sie, dafür müssen wir alle unsere Hamsterräder verlassen und das Archiv der Migration betreten.“¹⁴¹

6.2 Lexicon for an affective archive

Das „Lexikon für ein affektives Archiv“ entstand als Auftragswerk des Polnischen Audiovisuellen Instituts, das auf der Suche nach einem aussagestarken Konzept war, das die Art und Weise wie wir über Archive denken und mit ihnen arbeiten, irritieren und herausfordern würde, das eine Denkrichtung öffnen könnte „that would transcend merely utilitarian or historiographical approaches.“¹⁴²

Giulia Palladini und Marco Pustianaz, beide Wissenschaftler aus den Bereichen Performance Kunst, Theater und Queer theory, wurden beauftragt, im Rahmen des Lexikons Impulse für das Denken eines „counter archives“¹⁴³ zu entwerfen. Die Idee des Affektiven Archivs wird zum Tool, das einen Beitrag zum Verständnis eines weitgefassten Archivbegriffs und seiner Bedeutung für

¹³⁹ Ljubomir BRATIĆ, Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration.

¹⁴⁰ Deniz UTLÜ, Das Archiv der Migration, 2011.

¹⁴¹ ebd.

¹⁴² Katarzyna TORZ, Foreword, Lexicon for an affective archive, 2017, S.8.

¹⁴³ ebd., S.8.

zeitgenössische, visuelle und performative Künste leistet. Die im Lexikon (das nicht auf Vollständigkeit aus ist, wie der Begriff suggerieren könnte) versammelten Künstler*innen liefern, jede*r für sich, einen Vorschlag das Archiv zu denken, jeder Beitrag ist eine Archividee für sich, in die der/die Leser*in eintauchen kann. Dass die Auseinandersetzung mit individueller oder kollektiver Erinnerung affektiv ist, steht außer Zweifel, wichtig wäre gerade deswegen eine kritische Auseinandersetzung mit Erinnerungstechniken, so die Autoren.

“Rather than a concept, affective archive names for us a horizon, a limit, a possibility always ready to be enacted and released in every archive. Seen as a process of memory-making in which everybody is involved – producing the scene of our common, yet also divided, dwelling space – the affective archive wavers between materiality and immateriality, between conservation and transformation. Ultimately, the hybrid term affective archive is intended to acknowledge the impulse that both creates and mobilizes the archive as an endless process. Speaking of affective archives, therefore, makes us partly responsible for the yet unknown directions of our own archiving, acknowledged as a vector of transformation.”¹⁴⁴

Palladini und Pustianaz verabschieden sich von der Idee des klassischen Archivs und liefern mit einem affektiven Archiv, das aus unterschiedlichsten Lexikoneinträgen besteht, eine Idee, wie mit dem Prozess der Konstruktion von Gedächtnis umgegangen werden kann. Die Autoren wollen zum Nachdenken über die unbestimmte Zukunft des sich im Wandel befindenden Prozesses des Archivierens anregen.

Leider würde es den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen auf die einzelnen inspirierenden Archivimpulse des Lexikons einzugehen, aber auf folgenden Definition, die dem „living archive“¹⁴⁵ eine weitere Facette hinzufügt, möchte ich dennoch nicht verzichten. Bettina Knap reflektiert in ihrem Beitrag „Recombinations“ über ihre Arbeit mit Beatrice E. Stammer rund um „re.act.feminism #2 – a performing archive“. Es handelt sich um ein Archiv zu Performancekunst von Frauen, das kontinuierlich anwächst und zwischen 2011 und 2013 durch sechs europäische Länder gereist ist. Hier entwickelt sie eine Vision eines lebendigen Archivs, das tatsächlich auf ein interaktives Miteinander angewiesen ist.

¹⁴⁴ Giulia PALLADINI/Marco PUSTIANAZ, The making of our Lexicon, in: Lexicon for an affective archive, S.10.

¹⁴⁵ Zum Konzept des „Living archive“ sollten noch zwei Projekte erwähnt werden: 1. Ein Projekt des Van Abbe Museums 2005-2009 mit dem Titel „Living Archive“: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/living-archive/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018) und die Ausstellung L’institut des archives sauvages, Paris 2012: <http://www.botoxs.fr/evenement/linstitut-des-archives-sauvages/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

„ I dream of an archive that we could inhabit for a while, together or alone. Where we could exchange, share, touch, re-perform, and recombine objects, stories, and documents for several hours or days, or at least once in a while. Where we could bring things. Where we could sleep, sit, lie down, walk, dance, play, mediate, talk, or misbehave. Where the everyday, the discarded, the traumatic, and the pleasurable all have place. Where the process of archiving becomes “maintenance art”, in the sense of Mierle Lederman Ukeles, who in her 1969 *Manifesto for Maintenance Art* declared the everyday work of caring, maintaining, repairing, and recombining to be art. In other words, I dream of archiving as an embodied, devoted, and everyday practice that is not removed from the rest of our lives, and that preserves, nurtures, and promotes our multifaceted relations to (his and her) stories of resistance.”¹⁴⁶

Das Archiv als Konstrukt, das den Alltag mit seinen Geschichten und Widerstandsgeschichten beherbergt und gleichzeitig als spezifischer Ort wo “Rekombinationen” von Objekten, Geschichten, Dokumenten möglich sind, so stellt sich Bettina Knaup ein lebendiges Archiv vor.

6.3 Lia Perjovschis CAA/CAA (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis)

Lia Perjovschis Archiv hat in Rumänien der 80er Jahre – in der gesellschaftspolitischen Tiefebene des kommunistischen Schreckensregimes – seine Anfänge erfahren. In einem Land, dessen Regime die Landesgrenzen abriegelte und ein Informationsfluss von außen, geschweige denn ein kommunikativer Austausch möglich war, zirkulierten Informationen in kleinen Kreisen von gleichgesinnten Künstler*innen und Autor*innen, die selten in offiziellen Institutionen vertreten waren. Das Contemporary Art Archive entstand damals als eine Überlebensstrategie, wobei die Aspekte der Selbst-Historisierung und der Selbst-Institutionalisierung und die Reflexion über das Beziehungsverhältnis zur europäischen Kunstgeschichte sehr wichtig waren. Die Künstlerin, und sie ist nicht die einzige, wurde zur (Kunst)historikerin und Archivarin.

Lia Perjovschi begann Informationen über das internationale zeitgenössische Kunstgeschehen zu sammeln, es handelte sich um Broschüren, Dokumente und Korrespondenz. Daraus entwickelte sie Installationen, die als offene Orte, als kritische Diskussionsforen, als Lese-, Warte- und Versammlungsräume betrachtet wurden. Wichtig waren dabei die von Lia Perjovschi gezeichneten Wissenslandkarten, ihre minutiösen mindmaps, die Informationen zu westlicher Kunstgeschichte vereinten. In der 90er Jahren war das Archiv so angewachsen, dass es eine wertvolle Datensammlung darstellte. Es entstanden kleine, sparsame Publikationen, wobei die Ausstellungstätigkeit und die Debatten mit Student*innen, Anthropolog*innen, Künstler*innen, Kurator*innen und Autor*innen

¹⁴⁶ Bettina KNAUP, “Recombinations”, in: *Lexicon for an affective archive*, 2017, S. 74.

nicht zu kurz kamen und das Archiv weiterhin belebten, denn die wichtigste Aufgabe des Archivs ist nach Lia Perjovschi das „sharing and teaching“¹⁴⁷.

Der nächste Schritt des CAA waren die Ausstellungen des „Plans for a Knowledge Museum“, in dem Archivmaterial in eine offen strukturierte Installation versammelt wurde, die die Besucher*innen betreten, verändern und für sich nutzen konnten. Nataša Petrešin Bachelez, die sich mit Archivstrategien, die aus der Not fehlender Kunstgeschichtsschreibung im ehemaligen „Ostblock“ entstanden sind, viel auseinandergesetzt hat, betont die Wichtigkeit des Archivs als Ort, der tatsächlich genutzt wird, dessen Grundstruktur zugänglich und kommunikativ ist.

“I am convinced today, that the only sensible reason to become involved with archives is to make them useful. In every aspect to do with archives, the most important question is: How can they be made accessible? Archives are nothing without a third party who reactivates them, alongside those who created the material and those who look after it. How this happens and what criteria are used in the selection and reconstruction – that is the question that must be discussed and that every archive-based form of exhibition must face. And what was already valid for the development of new artistic forms of archive in the former Eastern Bloc countries applies here too: their quality and effectiveness depends as much on the personal effort that goes into them as on their inter-subjective capacity. Archives and their preservation are the result of friendships, cooperative partnerships and communication.”¹⁴⁸

Abgesehen von der Konzipierung eines offenen, kollaborativen Archivsystems bedeutet die von Lia Perjovschi gewählte künstlerische Strategie auch einen Eingriff in die vorherrschende Kunstgeschichtsschreibung. Es handelt sich gewissermaßen um einen konträren Umgang mit dem Archivbegriff, der sich ja vom Ursprung her (griechisch „archon“) auf eine vom Staat intendierte Aufbewahrung von Dokumenten aus unterschiedlichen Quellen, die von generellem Interesse sein könnten, bezieht. Dieser Aufgabe kommt der Staat in totalitären Systemen nicht nach. “If the state fails to fulfil its responsibility of institutionally maintaining the availability of documents from which a society can derive itself, the search for identity falls to the individual.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Natasa Petresin BACHELEZ: Innovative forms of archives Part One, in: e-flux journal #13, 2010, <http://www.e-flux.com/journal/13/61328/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹⁴⁸ Natasa Petresin BACHELEZ im Interview mit der Zeitschrift Springerin (4/2012): <https://www.springerin.at/en/2012/4/zwischen-kritik-und-nostalgie/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹⁴⁹ ebd.

7 Von *Textilen Geschichte(n)* hin zum *Erzählenden Archiv*

7.1 Reflexion und Feedback

Das Setting des Vermittlungsworkshops *Textile Geschichte(n)*, der im Rahmen einer Aktion des *Bewegten Museums* stattgefunden hat, habe ich eingangs detailliert beschrieben. Kurz zusammengefasst, ging es beim Konzipieren des *Bewegten Museums* darum, einen Akt der Öffnung zu setzen und damit den Besucher*innen zu signalisieren, auf das Museum zuzugehen. Der Dialog, der Erfahrungs- und Geschichtenaustausch des Museums mit seinen Besucher*innen im öffentlichen Raum, das „Voneinander lernen“¹⁵⁰, stand im Mittelpunkt und formte die Vermittlungspraxis der Aktionen des *Bewegten Museums*.

Mehrere Ausfahrten gingen in Schulen um das Museum mit seinen Objekten zu den Schüler*innen zu bringen und im Rahmen der künstlerischen Vermittlungsaktion¹⁵¹ *Textile Geschichte(n)* in Zusammenarbeit mit Künstler*innen und Vermittler*innen das Museum zu erweitern. Die zentrale und übergeordnete Frage im Klassenraum war demnach: Was passiert, wenn nicht das Museum allein bestimmt, welche Geschichte(n) erzählt werden, sondern es sich mutig auf das Experiment einlässt, dass (in diesem Fall) Schüler*innen mit den Geschichten, die sie prägen und bewegen, das Museum gestalten?

Die künstlerische Strategie bestand darin, Geschichten auf Stoff festzuhalten um dem Schreiben eine Performativität zu verleihen: Einerseits war der Schreibakt mit mehr Mühen verbunden und andererseits sollte die Langlebigkeit des Textilen gegenüber der des Papiers hervorgehoben werden.

Der Ablauf war so geplant, dass nach dem Verfassen der Geschichten, ein Kreis rund um einen großen Tisch gebildet wurde. Jede/ jeder (Schüler*innen, Lehrerin, Künstler*innen, Kuratorin) legte seine Stoffgeschichte in die Mitte, wobei es jeder/jedem offen stand, diese aufgedeckt, mit der Schrift nach oben, oder mit der Schrift nach unten hinzulegen. Es stand jeder/jedem frei, die aufgeschriebene Geschichte zu erzählen, die meisten taten dies auch und machten einen Vorschlag für die Positionierung der eigenen Geschichte in der Decke. Das mündliche Teilen der Geschichten wurde zu einem ganz besonderen Moment, die Jugendlichen gingen sehr rücksichtsvoll miteinander

¹⁵⁰ Nora STERNFELD, *Voneinander lernen*, 2010.

¹⁵¹ Carmen MÖRSCH, *Kunstvermittlung in Transformation*, Zürich/Berlin, 2009.

um und vertrauten einander. Viele waren einfach überrascht, welche Geschichten die Mitschüler*innen in sich verborgen trugen.

Es zeigte sich, dass der Gedanke an das Mitprägen und Mitgestalten des Museums und die Verschriftlichung einer eigenen persönlichen Geschichte für das Museum sich zu einer lustvollen Tätigkeit entwickeln kann.

Die Schüler*innen bereicherten das Museum mit ihren Geschichten ohne einen Umweg über ein Objekt zu nehmen, das das Erzählen der Geschichte anregt. Die auf Stoff verschriftlichten Geschichten wurden vielmehr selbst zu Objekten und konnten Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Nach Ende des Workshops *Textile Geschichte(n)*, war es mir wichtig, die Eindrücke, die die Jugendlichen während des Workshops gesammelt hatten, zu ermitteln um auf dieser Basis die Projektidee weiter zu entwickeln. Dazu wurden abschließend Fragebögen an die Teilnehmenden ausgegeben. Es ging mir darum herauszufinden, was die Jugendlichen aus dem Workshop mitgenommen haben und auch zu erfahren, wie sie über die Schaffung eines interaktiven Archivs für ihre Geschichten (*Erzählendes Archiv*) denken.

Mir ist bewusst, dass die Antworten des Feedbackbogens nur als erste kleine Geste einer gemeinsamen Reflexion fungieren kann, dennoch stellt es den Anfang eines gemeinschaftlichen Nachdenkens mit den Jugendlichen über die Schaffung des *Erzählenden Archivs* dar. Vorstellbar wäre zukünftig sowohl die schon mit dem Projekt vertrauten Jugendlichen in die Denkarbeit für das entstehende Archiv zu involvieren, als auch sich für ein Konzept zu entscheiden, das alle Jugendlichen (die schon mitgemacht haben und noch mitmachen werden) dazu befähigt, für das Archiv und mit dem Archiv selber Geschichten zu sammeln. Die Erstellung des Fragebogens und die Berücksichtigung der Antworten in meiner Masterarbeit kann als ersten Schritt gesehen werden, das Konzept und die Sammelstrategie des Archivs nicht allein von mir als Kuratorin abhängig zu machen, sondern diejenigen die sich beteiligen auch konzeptuell einzubinden.

Um einen Überblick über Aufbau und Inhalt der Fragebögen und der durch sie erhaltenen Rückmeldungen zu geben, werde ich im Folgenden auf die von mir gestellten Fragen und die zusammengefassten Antworten eingehen. Es handelt sich 20 Fragebögen, die neun Fragen beinhalten und von den zwei beteiligten fünften Klassen des Brigittenuergymnasiums ausgefüllt wurden. Erwähnenswert ist die Tatsache, dass die Fragebögen erst Februar 2018 ausgefüllt wurden, also vier Monate nach dem Stattfinden des Workshops (Ende Oktober 2017). Den Antworten nach zu schließen, konnten sich die Schüler*innen dennoch sehr gut an das Geschehene und seiner Bedeutung erinnern.

Kannst du dich an einen besonderen Moment im Workshop erinnern?

Während zwei Jugendliche das *Bewegte Museum* und die Gespräche rund um seine Objekte hervorhoben, betonten 13 Jugendliche den Moment des Schreibens als besonderen Moment des Workshops (neun davon erwähnten die Besonderheit der textilen Schreibunterlage). Vier Jugendlichen war es wichtig, auf den Moment des Teilens der Geschichten einzugehen und den Moment des Zusammennähens und der Entstehung der Geschichtendecke hervorzuheben.

Was hat dir am meisten Freude beim Workshop gemacht?

Die Antworten deckten sich zum Großteil mit den Antworten auf die erste Frage: zwei waren begeistert vom *Bewegten Museum*, während 9 Schüler*innen die Tätigkeit des Schreibens als besonders hervorhoben. Aber auch andere Aspekte wurden betont: manchen bereitete es Freude, „die Geschichten der anderen zu hören“, „dass wir viel miteinander geredet und Diskussionen geführt haben“, „dass ich eine Geschichte erzählen durfte“, „die Möglichkeit daran teilzunehmen und etwas Persönliches beizutragen“ und, last but not least, „dass es auch um uns ging und wir unsere eigene Geschichte schreiben durften“.

Was hat dir am wenigsten daran gefallen?

Während die meisten keine Kritik äußerten, gab es zumindest acht kritische Meldungen: Einmal wurde bemängelt, dass die Aufgabenstellung zu sehr ins Private ginge, drei empfanden den Workshop letzten Endes als zu theorielastig („Sachen wurden zu kompliziert erklärt“, „zu viel geredet, zu wenig gemacht“) und einer zu praxislastig („Zu viel schreiben“). Zwei Jugendliche langweilten sich mit dem *Bewegten Museum*, und eine Person konnte mit dem ganzen Workshop nichts anfangen.

Welche Aufgabenstellung ist dir lieber? Eine persönliche Frage oder eine allgemeine?

13 Schüler*innen ist eine persönliche Fragestellung lieber, 5 haben lieber eine allgemeine Fragestellung und für 3 ist beides in Ordnung.

Was bedeutet es für dich zu erzählen und diese Geschichten festzuhalten?

Nur zwei der Teilnehmenden sagten aus, dass ihnen das Erzählen nichts bedeutete, die meisten aber waren emotional berührt, weil das Projekt sie dazu bewegte „über Vergangenes nachzudenken“ und „private Erinnerungen wachzurufen“ um diese vor dem „Vergessen zu schützen“ (acht Mal). Acht Mal wurde der Aspekt des Teilens und des Erzählens für zukünftige Generationen erwähnt, wobei der Informations- und Identifikationscharakter der Geschichten hervorgehoben wurde („damit andere Jugendliche unsere Geschichten lesen und wissen wie wir gelebt haben“, „vielleicht kann die

Geschichte einer anderen Person viel helfen“). Einmal wurde die Bedeutung angesprochen, die das Aufgeschriebene als Gegenerzählung zu dominanten Meistererzählungen einnehmen kann und soll, nämlich „anderen auf eine Art und Weise eine Geschichte zu erzählen, die nicht in den Geschichtsbüchern steht“.

Wenn es nach dir ginge, was soll mit den zusammengenähten Geschichten passieren?

Wer soll sie lesen und wo sollen sie gezeigt werden?

16 Teilnehmende waren davon überzeugt, dass die Geschichtendecken im Museum oder einem Archiv aufbewahrt werden und einer breiten Öffentlichkeit gezeigt werden sollen („ich will, dass so viele Menschen wie möglich meine Geschichte lesen“). Auch die Schule als Ausstellungsort wurde zwei Mal erwähnt. Eine Antwort ging auf den offenen Charakter des Archivs ein: es sollten nach ein paar Jahren Treffen der Geschichtenschreiber*innen organisiert werden, bei denen die Geschichten wieder gelesen werden bevor sie wieder ins Archiv verschwinden. Sechs der Teilnehmer*innen bevorzugten den Aufbewahrungsort einer Zeitkapsel, die erst nach 30 Jahren die Geschichten zur Lektüre freigibt, zwei wollten die Geschichten nur in einer kleinen Runde teilen und sie danach in der Erde vergraben.

Kannst du beschreiben oder zeichnen, wie die Geschichten aufbewahrt werden sollen und die Situation beschreiben bzw. zeichnen in der eine Person sich die Geschichten durchliest.

Nicht alle machten sich Gedanken über Präsentationsformen der neu entstandenen Objekte, einige sahen die Geschichten klassisch an der Wand, manche hinter Glas ausgestellt (9 Beiträge). Eine Zeichnung zeigte eine interaktive Situation: Auf einem großen Tisch liegen die Geschichten, die Leser*innen sitzen rundherum im Kreis. Zweimal wurden Gesichter mit Tränen aufgezeichnet um auf die Rührung beim Lesen der Geschichten Bezug zu nehmen, drei Jugendlichen war es wichtig, die Zeitkapsel bzw. eine geheimnisvolle Verpackung als Aufbewahrungsort anzugeben.

Wenn du ein Museum leiten würdest, welche Geschichten sollen in einem Museum erzählt und gezeigt werden?

Mit dieser Frage konnten einige nichts anfangen („ist nicht mein Ding ein Museum zu leiten“), die gegebenen Antworten waren entweder sehr präzise (zwei Mal: „Geschichten, die mit Krieg zu tun haben“) oder einige sehr vage („interessante“, „alte“ Geschichten, Geschichten aus „alten“ Zeiten). Drei Mal wurden die persönlichen Geschichten, die „Lebensstory“, die Geschichten von „einfachen Menschen“ angesprochen und einmal auf den kollektiven Charakter von „Geschichten, die nicht nur selber erlebt, sondern auch mit anderen gemeinsam (z.B. Flucht) wurden“ verwiesen.

Jedes Museum legt auch ein Archiv an, um Geschichten für Ausstellungen bereit zu stellen.

Was wäre für dich wichtig zu archivieren?

Die Antworten auf diese Frage kamen überraschend, so wollte jemand seine Schulbücher archiviert wissen, vier würden die persönlichen Tagebücher einem Archiv schenken und eine Person sogar das „Lebenslektionen-Buch“. „Historisch bedeutende Sachen“ wollten zwei Personen im Archiv wissen, zwei hatten kein Interesse an Archiven und Museen und wiederum zwei erwähnten ihr eigenes Handy als aufbewahrens wert.

7.2 Analyse und Background

Die Reflexion der Vermittlungsaktionen und Analyse der Fragebögen ist von mehreren Faktoren durchzogen. Einerseits ermöglicht die eigene Involvierung keine unbeteiligte Außenperspektive auf das Geschehene und andererseits fand die Vermittlungsaktion im Kontext von Schule statt. Damit ist die omnipräsente Schullogik gemeint, die echten Widerstand oder Ablehnung von Seiten der Schüler*innen verhindert. Aus diesem Grund war es leicht die Schüler*innen für das Projekt zu gewinnen. Obwohl von Anfang gesagt wurde, dass die Teilnahme freiwillig sei, konnten sie aufgrund des Schulumfelds die Teilnahme nicht wirklich verweigern (Ersatzunterricht wurde beispielsweise nicht angeboten) und waren dafür umso interessierter und zeigten eine rege Anteilnahme an der Aktion. So waren Intention und Inhalte auch noch nach vier Monaten sehr präsent. Dies lässt darauf schließen, dass sie sehr aufmerksam waren und der Anspruch der Workshops (am Beispiel der Antwort „anderen auf eine Art und Weise eine Geschichte zu erzählen, die nicht in den Geschichtsbüchern steht“ gut lesbar) als anregende Möglichkeit der Involvierung in Erinnern und Gedächtnis fungierte. Gleichzeitig darf nicht unterschätzt werden, dass es einen Einfluss auf das Schulumfeld ausübt, wenn Externe in die Klasse kommen und den „Unterricht“ gestalten. Es stellt eine Gelegenheit dar, sich innerhalb der Klassengemeinschaft, aber auch gegenüber der Lehrperson, neu zu positionieren.

Durch die Tatsache, dass wir den Jugendlichen freigestellt haben, ob sie ihre Geschichten schreiben oder zeichnen und welche Sprache sie für ihre Geschichte verwenden, wollten wir eine Exklusion derjenigen vermeiden, die sich selbst vielleicht als „schlechte Schreiber*innen“ sahen. Ohne auf die Psychologie der Klassengemeinschaft näher einzugehen, wage ich die Behauptung aufzustellen, dass der Workshop zur Festigung bzw. Vertiefung der Klassengemeinschaft beigetragen hat, auch wenn dies nicht zu unseren primären Absichten gehörte.

Wir konnten nicht ahnen, auf welche Reise uns die Konzipierung der Aktion führen würde. Die Fragebögen zeigen, dass es uns, aber vor allem dem Thema gelungen ist, sich bei den Jugendlichen festzusetzen und zu wirken. Der Themenkomplex Museum – Sammeln – persönliche Geschichte und die Zeitperspektive (Erzählung über Vergangenes aus der gegenwärtigen Perspektive für eine Leserschaft in der Zukunft) hatte das Potential Emotionen auszulösen und Beteiligung zu initiieren. Mit dem Umweg über das Aufschreiben persönlicher Geschichten, die wir als Teil von musealen Sammlungen sehen wollen, gelang es, ein Sensorium bzw. ein Interesse für die Beschäftigung mit dem Museum zu schaffen, wobei das Empowerment der Jugendlichen im Vordergrund stand: ihre Geschichten, teilweise Flucht- und Kriegsgeschichten, sind Teil unserer Gesellschaft und unserer Zeitgeschichte und wollen gelesen werden. Das Museum könnte demnach der Ort sein, an dem diese sichtbar werden.

Das partizipativ angelegte, mobile Archiv, das sich um die Sammlung von Geschichte(n) kümmert, diese pflegt und sie der Öffentlichkeit im Rahmen von Ausstellungen, in Schulen oder im öffentlichen Raum zur Verfügung stellt, kann hierbei über das Museum hinaus diese Geschichten kommunizieren.

7.2.1 Transformative Vermittlungspraxis im *Bewegten Museum (Textile Geschichte(n))* und dem *Erzählendem Archiv*

Carmen Mörsch unterscheidet in ihrem richtungsweisenden Aufsatz „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen“¹⁵², zwischen vier Ansätzen in der Vermittlungspraxis, den „affirmativen“, den „reproduktiven“, den „dekonstruktiven“ und den „transformativen“ Ansatz. Dabei geht es um die Komplexität der Machtstrukturen im Beziehungsgeflechts Institution (Museum, Archiv) – Besucher*innen (bzw. Publikum, Teilnehmer*innen) – Vermittler*innen.

Der **affirmative** Diskurs ist, laut Carmen Mörsch, der am häufigsten in Vermittlungssituationen anzutreffende und dominanteste. Er schreibt der Kunstvermittlung die Funktion zu, die Institution nach außen hin zu vertreten, Vermittler*innen agieren als autorisierte Sprecher*innen der Institution, mit der damit verbundenen Autorität. Zielgruppe der Aktivitäten ist ein spezialisiertes und vor allem selbstmotiviertes Fachpublikum. Die Formate reichen von Vorträgen, Begleitveranstaltungen, Filmvorführungen über Expert*innenführungen bis hin zu Ausstellungskatalogen.¹⁵³

Beim **reproduktiven** Diskurs, der mindestens genauso vorherrschend ist wie der „affirmative“, nehmen die Kunstvermittler*innen die Aufgabe des Heranführens von Personen an die Kunst ins Visier, die nicht „von alleine“ ins Museum kommen. Der Abbau von „Schwellenängsten“¹⁵⁴ steht im Vordergrund. Die Zielgruppe sind Personen, die „aus Sicht der Institution“¹⁵⁵ ausgeschlossen sind, beziehungsweise konkret abwesende Teile der Öffentlichkeit.¹⁵⁶ Gängige Formate des reproduktiven Diskurses sind Workshops für Schulklassen, Fortbildungen für Lehrer, Kinder- und Familienprogramme, Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen sowie „ereignisorientierte“ Veranstaltungen wie zum Beispiel die Lange Nacht der Museen. Wie im

¹⁵² Carmen MÖRSCH, Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen MÖRSCH, Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich-Berlin 2009, S. 24.

¹⁵³ A.a.O., S. 9.

¹⁵⁴ A.a.O., S. 10.

¹⁵⁵ A.a.O., S. 10.

¹⁵⁶ A.a.O., S. 12.

affirmativen Diskurs ist auch hier die Position von Lehrenden und Lernenden statisch, die Inhalte sind vordefiniert und nicht selbstreflexiv in Bezug auf Bildungsverständnis und Machtstrukturen.

Der **dekonstruktive** Diskurs, der weitaus seltener anzutreffen ist, ist mit der kritischen Museologie der 60er Jahre und der Institutionskritik eng verbunden. Die Kunstvermittlung hat dabei die Funktion inne, die Institution, die Kunst, sowie Bildungs- und Kanonisierungsprozesse in diesem Kontext kritisch zu hinterfragen. Der dekonstruktive Diskurs geht von der Prämisse aus, dass Ausstellungsorte und Museen über eine „gesellschaftlich disziplinierende Funktion“ verfügen, somit als „Distinktions- Exklusions- und Wahrheitsmaschinen fungieren“.¹⁵⁷ Die Vermittlung erkennt in diesem Diskurs das dekonstruktive Potential von Kunst an und positioniert sich selbst in diesem Feld. Sie verwendet künstlerische Mittel, was sich zum Beispiel als Intervention in einer Ausstellung von und mit Künstler*innen und Kunstvermittler*innen manifestieren kann. Die Mitwirkung des Publikums ist dabei möglich, aber nicht notwendig. Ein dekonstruktiver Diskurs ist laut Mörsch aber auch in einer Führung möglich, vorausgesetzt, dass sie das Ziel verfolgt, „die Autorisiertheit der Institution zu kritisieren, zu relativieren und als eine Stimme unter vielen kenntlich zu machen.“¹⁵⁸ Der dekonstruktive Diskurs geht von einem selbstreflexiven Bildungsverständnis aus, in dem Bildung selbst zum Gegenstand der Dekonstruktion wird.

Der **transformative** Diskurs ist am seltensten anzutreffen. „Kunstvermittlung übernimmt in diesem die Aufgabe, die Funktionen der Ausstellungsinstitution zu erweitern und sie politisch, als Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung, zu verzeichnen.“¹⁵⁹ Ausstellungsorte und Museen werden als veränderbare Organisationen betrachtet, bei denen es nicht darum geht „Gruppen an sie heranzuführen“, sondern dass die selbst, die Institutionen, „aus der langen durch Isolation und Selbstreferenzialität entstandenen Defizite“¹⁶⁰ ausgleichen und an das Umfeld herangeführt werden. An der strikten Unterscheidung zwischen kuratorischer und vermittlerischer Praxis wird gerüttelt. Grundlegend ist, dass die Funktionen der Institution nicht nur offengelegt, sondern erweitert werden.

Wird also im Rahmen des dekonstruktiven Diskurses deutlich auf Inklusions- und Exklusionsmechanismen gezeigt, zielt der transformative Diskurs auf die tatsächliche Veränderung dieser Mechanismen ab.

¹⁵⁷ A.a.O., S. 10.

¹⁵⁸ ebd.

¹⁵⁹ ebd.

¹⁶⁰ ebd.

„An genau dieser Stelle, an der die Vermittlung zulässt, dass etwas passieren kann, das nicht schon vorher feststeht und das gesellschaftliche und institutionelle Logiken nicht bloß hinterfragt, sondern in diese eingreift, überschreitet Kunstvermittlung den Pfad der Reflexivität und Dekonstruktion und beginnt transformativ zu werden. Unter diesen Bedingungen scheint es sinnvoll, sich Vermittlung nicht mehr als Transferleistung von Wissen, sondern vielmehr als Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Wissensformen vorzustellen.“¹⁶¹

7.2.2 Das Potential transformativer Vermittlung

Die Vermittlungsaktionen des *Bewegten Museums* und im Speziellen die Aktion *Textile Geschichte(n)* lassen sich nicht in einem von Carmen Mörsch definierten Diskurse einordnen, vielmehr tragen sie Charakterzüge des Reproduktiven, des Dekonstruktiven und des Transformativen in sich.

Das *Bewegte Museum* als Geste gegen die museale „Isolation und die Selbstreferenzialität“¹⁶² des Museums und darüber hinaus als symbolische Geste der Bewegung des Museums hin zu möglichen Interessent*innen vermindert einen affirmativen Charakter in der Herangehensweise der Vermittlung.

Mit dem Vorsatz mit dem mobilen Museumswagen ein möglichst breites Publikum erreichen zu wollen, das vielleicht den Weg ins Museum selten schafft, befinden wir uns mitten im „reproduktiven“ Vermittlungsdiskurs. Die erste Hälfte des Workshops, die Vorstellung der Objekte des *Bewegten Museums* bzw. die Präsentation anderer schon realisierter *Textile Geschichte(n)* Workshops, kann als „reproduktiver“ Teilaspekt des Workshops gesehen werden. Die Kuratorin/Vermittlerin und die Künstlerinnen handelten und sprachen aus einer Wissensvorsprungposition heraus. Der inhaltliche Schwerpunkt und damit der Themenkomplex Museen, ihre Sammlungen und Depots waren vorbestimmt.

Wir versuchten durch viele Zwischenfragen, die Jugendlichen in unser „Involvierten-Boot“ zu holen, unseren Wissensvorsprung langsam abzubauen und die Schüler*innen von passiven Zuhörer*innen zu aktiven Akteur*innen (spätestens bei der Betrachtung und des Hantierens mit den Objekten des *Bewegten Museums*) werden zu lassen. Wir stellten zur Diskussion, ob das Museum etwas mit der persönlichen Lebensgeschichte zu tun haben kann und inwieweit es persönliche Geschichten repräsentieren soll. Schon in den Gesprächen über die Frage was Museen sammeln bzw. sammeln sollten und was demokratische Sammelstrategien sein könnten, ließen sich institutionskritische Ansätze wiederfinden.

¹⁶¹ Nora STERNFELD, *Das gewisse Savoir/Pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung*, 2010.

¹⁶² Carmen MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen*, S.10.

Laut Carmen Mörsch wird die Kritik an der Institution Museum im dekonstruktiven Vermittlungsdiskurs explizit geäußert und es werden u.a. künstlerische Mittel gewählt, um den musealen Wahrheitsanspruch aufzulösen. Im Workshop *Textile Geschichte(n)* wird eine künstlerische Methode gewählt, um eine persönliche Geschichte zu formulieren, die im Museum Eingang finden und gelesen werden soll. Es geht um ein Sich-Hinein-Reklamieren der Jugendlichen in eine Zeitgeschichte, die sich schreibt und geschrieben wird. Es geht um Mitbestimmung und Teilhabe an den Geschichte(n), die ein Museum erzählt, also auch um eine Dekonstruktion der musealen Deutungshoheit und der „Wahrheitsmaschine“.

Im ursprünglichen Format des Workshops, das die Lagerung der Geschichten in einer Zeitkapsel vorsah, stand die symbolische Kritik am Museum im Vordergrund (reproduktiv, dekonstruktiv). Das *Erzählende Archiv*, als Weiterführung des Projekts, verfolgt die Intention der Veränderung klassischer Archivmechanismen des bürokratischen Sammelns bzw. wird aus dem Impetus einer transformativen Vermittlungspraxis geboren. Mit einem künstlerisch partizipativen Zugang soll ein Archiv entstehen, das demokratisch seine Geschichtensammlung erweitert und seine Handlungsmacht ausbaut, Handlungsmacht im Sinne einer Einschreibung in das kollektive Gedächtnis. Hier eröffnet die Herangehensweise des *Erzählenden Archivs* einen Handlungsraum zur „Transformation“ der Mechanismen.

8 Das *Erzählende Archiv*

8.1 Funktionen des *Erzählenden Archivs*

Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, geht es im Rahmen einer transformativen Vermittlungspraxis nicht nur darum Kritik anzubringen, sondern auch Veränderungsprozesse anzustoßen. Das *Erzählende Archiv* unternimmt eine solche Veränderung, indem es eine neue Institution begründet, die mit bestehenden Archivinstitutionen kommuniziert.

Ohne vermittelrisches Moment, das zur Sammelaktivität der Geschichten dazugehört, kann das *Erzählende Archiv* nicht existieren und nicht weitersammeln. Um sich an unterschiedliche Akteur*innen (die sammeln, lesen, ausstellen) anpassen zu können, schlage ich eine mobile Struktur vor. Die Praxis des mobilen Archivs, kann folgendermaßen aussehen: Die Personen, die die eigene Geschichte ins Archiv fließen lassen, werden zu Produzent*innen und Akteur*innen und werden ermächtigt selber durch das Archiv, Geschichten der Gegenwart zu sammeln. Die Geschichte generieren sich aus dem persönlichen oder familiären Erfahrungshorizont, die Anonymität der Autor*innen bleibt bewahrt, nur Alter und Datum werden vermerkt. Das *Erzählende Archiv* trägt zudem ein analoges Tagebuch mit sich, das die Sammlungsaktivität und die Aktionen dokumentiert und als Inventarbuch betrachtet werden kann. Es bleibt noch zu entscheiden, auf welches Material das *Erzählende Archiv* zurückgreift, klar ist, dass die künstlerische Strategie hier nicht das Material in den Vordergrund stellt, wichtig ist, ein performatives Archiv entstehen zu lassen, das Vielstimmigkeit und Formenvielfalt des Erzählens zulässt, diese sammelt und die Möglichkeit schafft, diese Erzählungen immer wieder neu zu verknüpfen, indem sie gelesen und ausgestellt werden.

Zusammenfassend kann von zwei wichtigen Funktionen des *Erzählenden Archivs* ausgegangen werden:

- **Sammel- und Archivfunktion:** Das Moment des Sammelns unterstützt durch partizipative Strategien.
- **Sprachrohrfunktion:** Das Moment des Wirkens in Kommunikation mit anderen Exponaten, in Ausstellungen, Schulen, Bibliotheken, im öffentlichen Raum oder in den Räumen anderer Archive.

Wird das *Erzählende Archiv* aktiviert, so treten diese zwei Funktionen gleichzeitig in Kraft. Es ist als partizipatives Tool gedacht, das seine Besucher*innen zu Teilnehmenden und Teilhabenden macht wobei eine offene Wissenszirkulation symbolisiert und angeregt werden soll.

Das Wirken des Archivs hängt natürlich stark von der Umgebung ab, in der es sich entfaltet. Idealerweise lädt eine angenehme Atmosphäre zum Lesen und Eintauchen in die Geschichten ein – Geschichten, die dem Alltag entwachsen, die von Freude, Trauer, Veränderungen und Widerständigkeiten, von Kämpfen, Ankommen und Abschieden erzählen, ganz im Sinn von Bettina Knaups Archivtraum:

„ I dream of an archive that we could inhabit for a while, together or alone. Where we could exchange, share, touch, re-perform, and recombine objects, stories, and documents for several hours or days, or at least once in a while. (...) Where the everyday, the discarded, the traumatic, and the pleasurable all have place. (...) In other words, I dream of archiving as an embodied, devoted, and everyday practice that is not removed from the rest of our lives, and that preserves, nurtures, and promotes our multifaceted relations to (his and her) stories of resistance.“¹⁶³

¹⁶³ Bettina KNAUP, Recombinations, in: Lexicon for an affective archive, S. 74.

8.2 Erste Skizze des Erzählenden Archivs

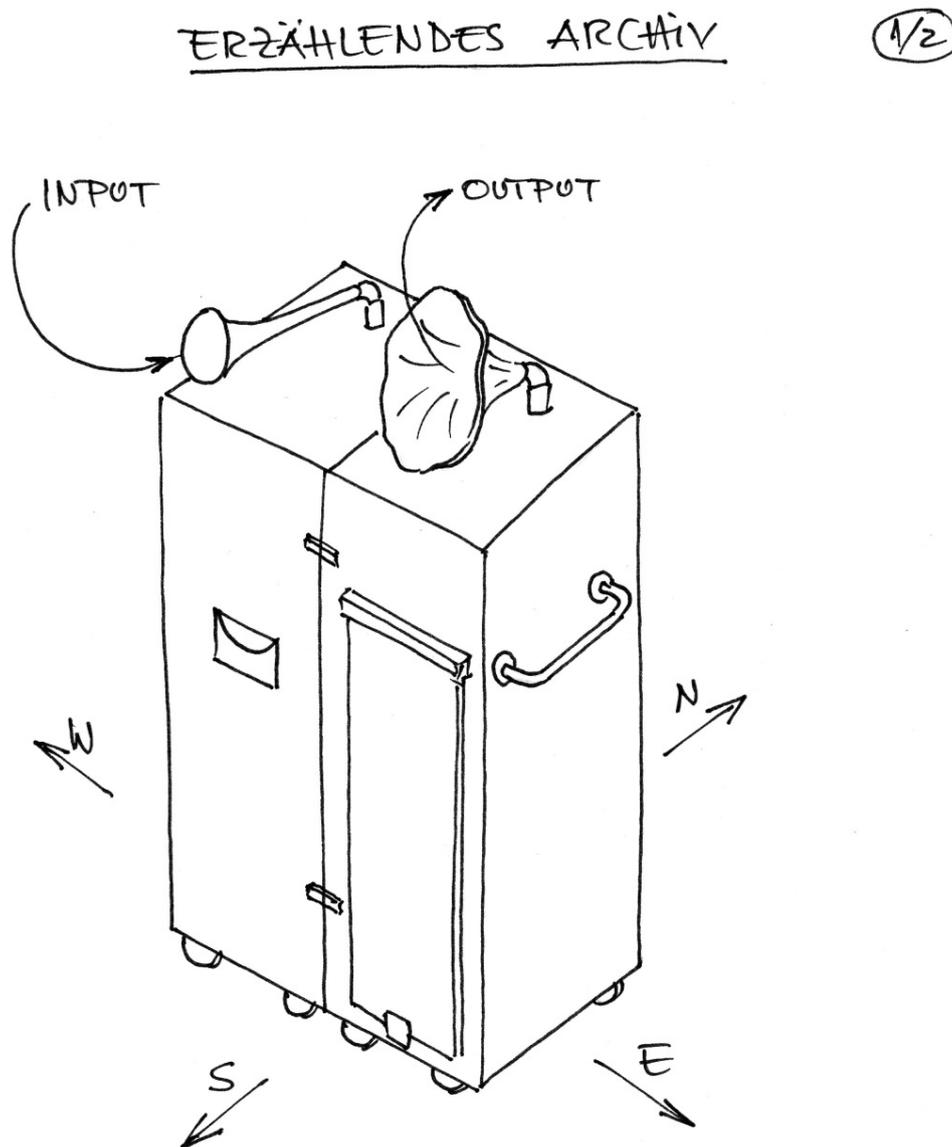


Abb.9: Skizze des *Erzählenden Archivs* im geschlossenen Zustand. © Antonia Plesing

ERZÄHLENDES ARCHIV

(2/2)

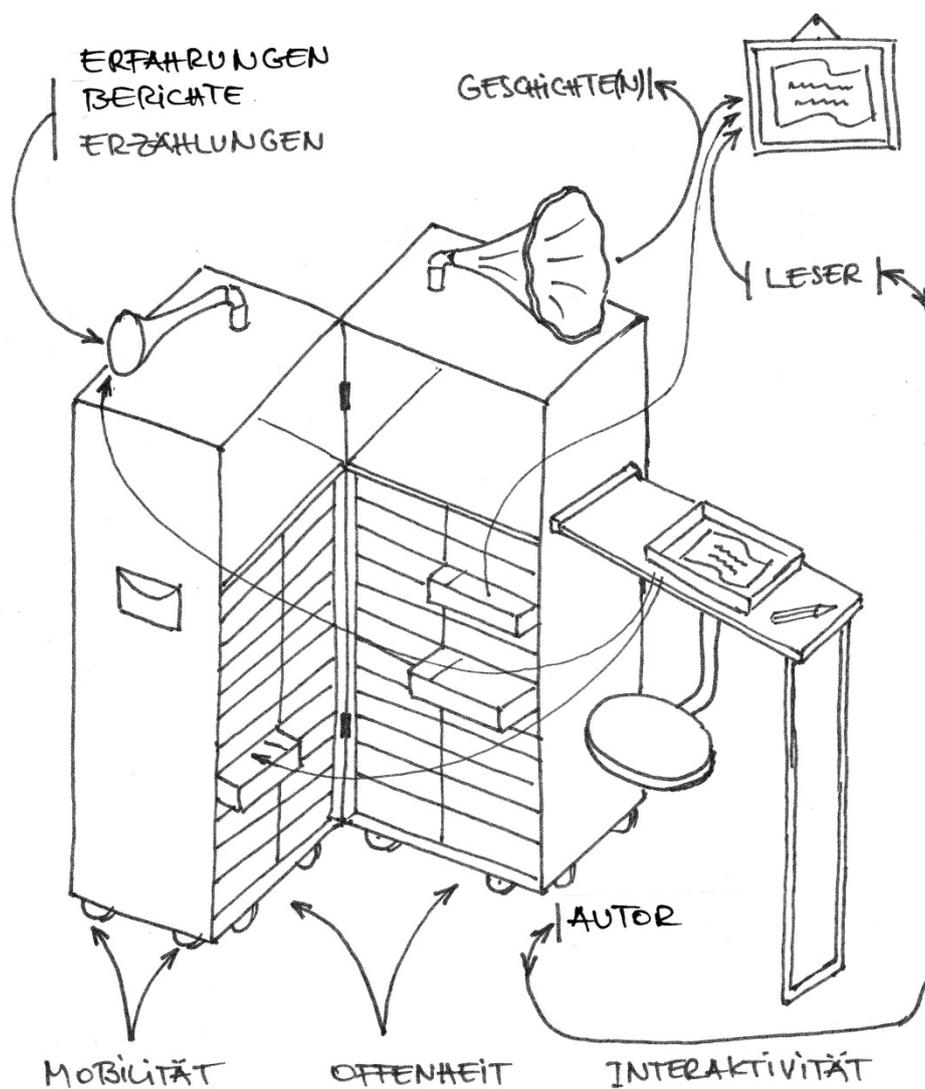


Abb.10: Skizze des *Erzählenden Archivs* im geöffneten Zustand. © Antonia Plessing

9 Resümée und Ausblick

Den Anfang nahm die Reise mit meinem dringlichen Wunsch, mit der Schaffung eines Archivs für Geschichte(n), „neue Fußnoten an bestehende Narrativen zu heften“¹⁶⁴ und bewusst der Gefahr einer „single story“¹⁶⁵ entgegenzuwirken. Als Motivationsmotor für das Projekt wirkt das Potential von Erzählungen, einerseits Erzählgemeinschaften¹⁶⁶ zu formen, andererseits unser Handeln in der Welt verständlich zu machen¹⁶⁷. In dieser Arbeit wird die konstitutive Bedeutung von Narrationen für Kulturen beleuchtet und Kulturen als Bündel von impliziten, expliziten, ausgesprochenen oder verschwiegenen Erzählungen¹⁶⁸ betrachtet. Durch eine Sammlung von vielen persönlichen Alltags- und lebensgeschichtlichen Erzählungen wird vor diesem theoretischen Hintergrund mit dem *Erzählenden Archiv* eine Plattform geschaffen, die die Entstehung und Verbreitung einer Vielzahl unterschiedlicher Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten fördert.

Die Oszillation zwischen persönlichen Momenten der Geschichte(n)weitergabe und einem politischen Moment der Betrachtung des Geschichte(n)archivs als „Ort der Einschreibung mit subversivem Potential“¹⁶⁹, ist ein zentrales Charakteristikum des Projekts.

Anhand der Geschichten von Jugendlichen oder im erweiterten Konzept auch Kindern und Erwachsenen, die im *Erzählenden Archiv* gespeichert werden, soll eine Intervention im kollektiven Gedächtnis stattfinden. Das Archiv soll zur Reflexion über Erinnerungstechniken anregen und zum Verhandlungsraum zwischen dem individuellen und dem „kommunikativen Gedächtnis“¹⁷⁰ werden, denn wie schon Nataša Petrešin-Bachelez feststellt, geht es nicht um das Archivieren des Archivierens willen, „but [it] depends on how the archive is made alive, useful.“¹⁷¹

Michel Foucault betrachtet das Archiv als „System der Aussagbarkeit“, als Ort an dem nicht nur Wissen vor dem Vergessen bewahrt wird, sondern als Maschine zu dessen Produktion, Kategorisierung und Verteilung. Hier anknüpfend will das *Erzählende Archiv* versuchen einen

¹⁶⁴ Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, 2016, <https://www.artatberlin.com/savvy-contemporary-zur-langen-nacht-der-ideen-art-at-berlin/> (zuletzt abgerufen am 17.3.2018).

¹⁶⁵ Chimamanda Ngozi ADICHIE, The danger of a single story, TED talk, 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=de (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

¹⁶⁶ Wolfgang MÜLLER-FUNK: Die Kultur und ihre Narrative, 2002, S. 7 und S. 14.

¹⁶⁷ A.a.o., S.18.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Nora STERNFELD, Warum überhaupt ausstellen? Eine Antwort aus dem Jahr 2030, in: Natalie BAYER/Belinda KAZEEM-KAMINSKI/Nora STERNFELD (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis, 2017, S. 297.

¹⁷⁰ Der von Jan Assmann geprägte Begriff entspringt seiner Erkenntnis, dass es unmöglich sei, zwischen dem individuellen und sozialen Gedächtnis strikt zu unterscheiden, weshalb er für den Zwischenraum den Begriff des „kommunikativen Gedächtnisses“ prägt. Siehe Kapitel 4.

¹⁷¹ Interview mit Nataša Petrešin-Bachelez, <https://www.springerin.at/en/2012/4/zwischen-kritik-und-nostalgie/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

transformativen Prozess anzuregen, in dem die Wissensproduktion durch eine Vielzahl von persönlichen Geschichten passiert. Im Rahmen dieses transformativen Prozesses werden die klassischen Archivmechanismen durch die partizipative und offene Praxis des *Erzählenden Archivs* ergänzt.

Gerne sehe ich das entstehende Archiv als INTER¹⁷²- und AN-archiv¹⁷³ zugleich, als Anarchiv, das keinen Anspruch auf Verallgemeinerung und Kanonbildung hegt und den kommunikativen Zwischenraum zwischen „den Informationen und ihren Trägern“, „zwischen den Archiven und ihren archivarischen Praxen“, zwischen Leser*innen, Autor*innen und Vermittler*innen ins Zentrum rückt, denn wie Arjun Appadurai¹⁷⁴ richtig anmerkt, kann der rücksichtvolle und aufmerksame Umgang mit „living archives“ oder „migrant archives“ zur Sensibilisierung für gesellschaftliche Lösungswege führen. Diese Wunschvorstellung für das *Erzählende Archiv* basiert auf die sehr zum Nachdenken und Weiterhandeln animierende Erfahrung der Vermittlungsworkshops mit dem *Bewegten Museum* und auf das Feedback der Jugendlichen. Ich erkannte, dass das Museum mit seinen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Forschens, Vermitteln und Herzeigens das Potential aufbringt bei Jugendlichen anzukommen und sie anzusprechen. Das *Erzählende Archiv* als Weiterführung will die Mitwirkenden in einen gemeinsamen Prozess des Teilens und Aufbewahrens von Erzählungen involvieren, dezent darauf hinweisend, dass Geschichte zum Teil auch aus persönlichen Geschichten besteht. Die Handlungen des *Erzählenden Archivs* können einerseits als dokumentarische Interventionen und andererseits als analoge poetische Beiträge aus dem lebenden Alltagsarchiv betrachtet werden.

Schließlich hoffe ich, dass das entstehende Archiv nicht nur die analoge Geschichte(n)tradierung und ihre Multiperspektivität zelebriert, sondern tatsächlich auch eine mögliche Antwort auf die Frage liefert, wie Geschichten aus der Lebenswelt des Einzelnen in einem partizipativen Prozess gesammelt, archiviert und wieder an die Öffentlichkeit zurückgegeben werden können.

¹⁷² Siehe: interarchive, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2002.

¹⁷³ ebd, S. 9.

¹⁷⁴ Arjun APPADURAI, Archive and aspiration, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

10 Bibliographie

ARGE Schnittpunkt, Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis, Böhlau, Wien, 2013.

Chimamanda Ngozi ADICHIE, The danger of a single story, TED talk, 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=de (zuletzt abgerufen am 31.5.2009).

Corina APOSTOL, The Art of making community, Lia Perjovschi's CAA/CAA (Contemporary Art Archive/Center for Art Analysis), unter: https://www.academia.edu/12820216/The_Art_of_Making_Community_Lia_Perjovschis_CAA_CAA_Contemporary_Art_Archive_Center_for_Art_Analysis_ (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Arjun APPADURAI, Archive and Aspiration, 2012, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>, (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).

Arjun APPADURAI, "The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition", in: Vijayendra RAO/ Michael WALTON (Hg.), Culture and Public Action, Stanford University Press, Palo Alto, California, 2004, S. 59-84.

Arjun APPADURAI, „Streben nach Hoffnung“, in: Blätter für deutsche und internationale Politik 1, 2016, S. 95-103. Und: eurozine.com (Deutsche und Englische Fassung): <https://www.eurozine.com/streben-nach-hoffnung/>, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Aleida ASSMANN, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck, München, 1999.

Aleida ASSMANN, „Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon“, in: Moritz CZAKY/ Peter STACHEL (Hg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit, Wien, 2001, S. 15-29.

Aleida ASSMANN, Geschichte im Gedächtnis, C.H. Beck, München, 2007.

Aleida ASSMANN, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck (4. Auflage), München, 2009.

Aleida ASSMANN/Geoffrey HARTMAN, Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust, Wallstein, 2011.

Aleida ASSMANN, Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur, C.H. Beck, München, 2014.

Jan ASSMANN, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assmann, Jan, Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1988, S. 9-19.

Jan ASSMANN, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, C.H. Beck, München, 1992.

Anna BABKA/Daniela FINZI/Clemens RUTHNER, Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen. Für Wolfgang Müller-Funk, Turia & Kant, Wien, 2012.

Jürgen BACIA, „Politisch engagierte Archivarbeit“, in: Rainer HERING/Dietmar SCHENK (Hg.), *Wie mächtig sind Archive? – Perspektiven der Archivwissenschaft*, Hamburg University Press, Hamburg, 2013.

Nataša PETRESIN-BACHELEZ, „Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi’s Contemporary Art Archive“, in: *e-flux*, journal #13, 2010, <https://www.e-flux.com/journal/13/61328/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi-s-contemporary-art-archive/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Natalie BAYER/ Belinda KAZEEM-KAMINSKI/Nora STERNFELD, *Kuratieren als antirassistische Praxis*, de Gruyter, Berlin, 2017.

Mieke BAL, „Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive“, in: Mieke BAL, *Kulturanalyse*. Frankfurt/M., 2002, S.117–145.

Mieke BAL, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

Walter BENJAMIN, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in *Gesammelte Schriften*, Bd.II, Frankfurt/M., 1977, S. 438-465.

Homi BHABHA, *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

Jorge Luis BORGES, „El jardín de los senderos que se bifurcan“, *Ficciones* (10ª edición), Alianza Editorial, La biblioteca de Babel, 1981, S. 89-100.

Jorge Luis BORGES, *Die Bibliothek von Babel*, Reclam, 1986.

Ljubomir BRATIC, „Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration“, in: *Zwischenräume #2*, Juni 2016, Büro trafo.K (Hg), Wien, 2017, http://www.trafo-k.at/_media/download/Zwischenraeume_2_Ljubomir-Bratic.pdf, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Heike BUSCHMANN, „Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse“, in: Joachim BAUR (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, transcript, Bielefeld, 2010, S. 148–169.

Hubertus BÜSCHEL, „Das Schweigen des Subalternen“, in: Anja HORSTMANN/Vanina KOPP (Hg.), *Archiv – Macht – Wissen*, Campus Verlag, Frankfurt/M., 2010.

Wendy COONES/Oliver GRAU/Viola RÜHSE, *Museum and archive on the move: changing cultural institutions in the digital era*, De Gruyter, Berlin, 2017.

CCCS History group, *What do we mean by popular memory?*, Stencilled occasional paper, 1982, <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/56to87/SOP67.pdf>, (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).

Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Brinkmann + Bose, Berlin, 1997.

Knut EBELING/Stephan GÜNZEL, *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, 2009.

Okwui ENWEZOR, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center for Photography, New York und Göttingen, Steidl, 2008.

Wolfgang ERNST, *Das Rumoren der Archive*, Merve Verlag, Berlin, 2002.

Arlette FARGE, *Der Geschmack des Archivs*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2011.

Hal FOSTER, „An archival impulse“, in: MIT Press Journal, October, Vol. 110, 2004, S. 3-22, und unter: <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/hal-foster-an-archival-impulse.pdf>, (zuletzt abgerufen am 18.5.2018).

Julia FERTIG, „Die Archivfalle“, in: *kunsttexte.de* 1/2011, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8099/fertig.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zuletzt abgerufen am 30.5.2018).

Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens* (1969), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1973.

Ines GARNITSCHNIG/Renate HÖLLWART/Elke SMODICS/Nora STERNFELD (Büro trafo.K, Strategien für Zwischenräume. Ver_Lernen in der Migrationsgesellschaft, *schulheft* 1/17 – 165, StudienVerlag, Innsbruck-Wien-Bozen, 2017.

Gérard GENETTE, *Die Erzählung*, Fink, München, 1994.

Gabriella GIANNACHI, *Archive Everything*, MIT Press, 2016.

Édouard GLISSANT, „The Quarrel with History“ (1976), in: *Caribbean Discourse: Selected Essays*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1989, S. 61–67.

Mark GODFREY, „The Artist as Historian“, in: MIT press journals, no. 120, 2007, S. 140–172.

Stefanie GOLTZ, „Archival practices, die Akten verlassen das Archiv“, in: *Bildpunkt*, Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien, 2011, und unter: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/goltz.htm>, (zuletzt abgerufen am 18.5.2018).

Irina GUIMBRETIERE, „Narration speculative. Entretien avec Fabrizio Terranova“, in: *Le Bourdon – actualités de l’art contemporain*, 2014, <http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2014/01/25/narration-speculative-entretien-avec-fabrizio-terranova/>, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Martina GRIESSER/Nora STERNFELD, *Sedimentierte Konflikte und alternative Archive*. (Sich mit Sammlungen anlegen, in: *Sammeln in der Zeit*, Online Publikation GfzK Leipzig, 2018, und unter: https://www.academia.edu/36161063/Sedimentierte_Konflikte_und_alternative_Archive._Sich_mit_Sammlungen_anlegen (zuletzt abgerufen am 30.5.2018).

Caroline GRITSCHKE/Maren ZIESE (Hg), *Geflüchtete und kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, transcript, Bielefeld, 2016.

Donna HARAWAY, *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*, Duke university press, Durham, 2016.

Donna HARAWAY, „Making Oddkin: Story Telling for Earthly Survival“, Vortrag Yale 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=z-iEnSztKu8&t=4696s>, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Donna HARAWAY, "Speculative fabulation", Ausschnitt aus dem Film "Storytelling for Earthly Survival", <https://www.youtube.com/watch?v=zFGXTQnJETg>, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Flavio HÄNER, Dinge sammeln, Wissen schaffen, transcript, Bielefeld, 2017.

Maurice HALBWACHS, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Hermann Luchterhand, Berlin, 1966.

Maurice HALBWACHS, Das kollektive Gedächtnis, Ferdinand Enke, Stuttgart, 1967.

Renate HÖLLWART, Das Archiv für emanzipatorische Praxen, in: *migrazine.at*, 2017/1, <http://www.migrazine.at/artikel/das-archiv-f-r-emanzipatorische-praxen> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Anja HORSTMANN/Vanina KOPP (Hg.), Archiv – Macht – Wissen, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2010.

Wolfgang ISER, Der Akt des Lesens, Fink, München, 1976, (1994).

Jens KASTNER, „Ordnungsweisen hinterfragen“, in: *Bildpunkt*, Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien, Herbst 2011, und unter: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/editorial.htm>, (zuletzt abgerufen am 18.5.2018).

Carmen MÖRSCH/Angeli SACHS/Thomas SIEBER (Hg.), Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, transcript, Bielefeld, 2016.

Carmen MÖRSCH, „Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die dOCUMENTA 12 - Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation“, in: *Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der dOCUMENTA 12*, Carmen Mörsch, Forschungsteam dOCUMENTA 12 Vermittlung (Hg.), Zürich/Berlin, 2009, S. 9–33.

Bonaventure Soh Bejeng NDIKUNG, Concept of Savvy Contemporary, the laboratory of form-ideas, unter: http://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2811/savvy_concept_2017.pdf (zuletzt abgerufen am 17.3.2018).

Birgit NEUMANN, Erinnerung, Identität, Nation. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory", Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2005.

Lutz NIETHAMMER/Verena SETTELE *et al.*, Oral History in der deutschen Zeitgeschichte, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*, Band 43, Ausgabe 1, Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2017, S. 110-145.

Pierre NORA, Comment écrire l'histoire de France? in: Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de Mémoire*, Bd. 3: Les Frances. Paris 1992.

Giulia PALLADINI, Marco PUSTIANAZ, *Lexicon for an affective archive*, intellect, Bristol, 2017.

Susan M. PEARCE, *Museums, objects and collections: a cultural study*, Leicester Univ. Press Leicester, 1992.

Susan M. PEARCE (Hg.), *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Routledge, London, 1995.

- Krzysztof POMIAN, *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*, Wagenbach, Berlin, 1988.
- Hedwig POMPE/Leander SCHOLZ (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2002.
- Mary Louise PRATT, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 91*, MLA, New York, 1991, S. 33-40.
- Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel, Writing and Transculturation*, Routledge, London, 1992.
- Ramón REICHERT, ‚Biographiearbeit‘ und ‚Selbstnarration‘ in den Sozialen Medien des Web 2.0., in: Alexandra STROMEIER (Hg.) *Kultur-Wissen-Narration*, transcript, Bielefeld, 2013, S.511-537.
- Felipe Polanà RODRIGUEZ, „Gedächtnis, Archiv und Vermittlung“, in: *Art Education Research* No. 12, November 2016, Zürcher Hochschule der Künste.
- Dieter ROELSTRAETE, „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art,“, in: *e-flux journal*, no. 4, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).
- Dieter ROELSTRAETE, „After the Historiographic Turn: Current Findings“, in: *e-flux journal*, no. 6 (May 2009), <http://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>, (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).
- Irit ROGOFF, „Turning“, in: *e-flux*, 2008, [e-flux.com/journal/00/68470/turning/](http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/), (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).
- Irit ROGOFF, *Starting in the middle: NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions*, in: Johanna BURTON/Shannon JACKSON/Dominic WILLSDON (Hg.), *Public Servants Art and the Crisis of the Common Good*, MIT Press, 2016.
- Suely ROLNIK, *Archivmanie*, *DOCUMENTA* (13), 100 Notes – 100 Thoughts, Hatje Cantz Verlag, Kassel, 2011.
- J. Emil SENNEWALD, *Between critique and nostalgia, An interview with Nataša Petrešin-Bachelez about the rampant “mal d’archive”*, *Springerin* (4/2012), <https://www.springerin.at/en/2012/4/zwischen-kritik-und-nostalgie/> (zuletzt abgerufen am 31.5.2018)
- Bernhard SEREXHE (Hg.), *digital art conservation. Konservierung digitaler Kunst*, AMBRA V und ZKM, Wien, 2013.
- Felix STALDER, *Die Kultur und ihre Digitalität*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2016.
- Nora STERNFELD, „Voneinander lernen“, in: Martin KRENN/Katharina MORAWEK (Hg. für den Verlag Shedhalle), *Urban Citizenship*, Verlag für moderne Kunst, Wien, 2017.
- Nora STERNFELD, *Das gewisse savoir/pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung*, in: Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine ADKV (Hg.), *COLLABORATION. Vermittlung.Kunst. Verein*, Salon Verlag, Köln, 2010.
- Nora STERNFELD, *Das Museum deprovinzialisieren*, in: *Body Luggage – migration of gestures*, Katalog Steirischer Herbst Festival, Graz, 2016, S. 200-203.

Nora STERNFELD, „Para Museum of 100 days“, in: on curating, issue 33, 2017, unter: <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/para-museum-of-100-days-documenta-between-event-and-institution.html#.WpflM4IiF0s>, (zuletzt abgerufen am 18.5.2018).

Alexandra STROHMAIER, Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, transcript, Bielefeld, 2013.

Dieter THOMÄ, Erzähle dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem, Beck, München, 1998.

Heidemarie UHL, Warum Gesellschaften sich erinnern, 1998, http://www.politischebildung.com/pdfs/32_uhl.pdf, (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).

Deniz UTLU, Das Archiv der Migration, 2011, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-archiv-der-migration>, (zuletzt abgerufen am 31.5.2018).

Beatrice VON BISMARCK, Hans-Peter FELDMANN, Hans-Ulrich OBRIST, Diethelm STOLLER, Ulf WUGGENIG (Hg.), interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2002.

Regina WONISCH, Roswitha MUTTENTHALER, Gesten des Zeigens, transcript, Bielefeld, 2006.

Siegfried ZIELINSKI, „(An-)Archive. Die Abschaffung der Gegenwart und das Archiv der Zukunft“, in: digital art conservation, Bernhard SEREXHE (Hg.), AMBRA I V, ZKM, 2013. S. 95-113.

Siegfried ZIELINSKI Vortrag am ZKM, 2011: (An-) Archive, <https://zkm.de/media/video/siegfried-zielinski-an-archive>, (zuletzt abgerufen am 31.05.2018).

Archäutopische Untersuchungen, Katalog zur Ausstellung *future undone*, /ecm 2016-2018, die angewandte (Hg.), 2017.

11 Appendix

FUTURE undone. Bewegtes Museum
Moving Museum

Ein Museum, das bewegt

A Museum that Moves

Die Ausstellung *FUTURE undone* skizziert mit Objekten und diskursiven Veranstaltungen mögliche Bewegungsrichtungen von Museen und erprobt Strategien, das Museum neu zu denken. Um unterschiedliche Perspektiven einnehmen zu können, verorten wir das Projekt nicht nur im Ausstellungsraum. Der öffentliche Raum wird für uns zur Spielwiese für ein Museum, das bewegt und durch den Austausch mit Besucher*innen bewegt wird.

Das Bewegte Museum, ein für unser Programm entwickeltes mobiles Forschungs- und Vermittlungstool, nimmt Bewegung wortwörtlich, mischt sich unter die Menschen und erkundet die Stadt als Museum. Es ist uns ein Anliegen, auch Menschen zu erreichen, die den Weg ins Museum nicht oder selten finden.

In vier Aktionen laden wir zum Mitgestalten und Teilnehmen ein. Das Bewegte Museum spielt in diesen Aktionen mit verschiedenen Interessen und Rollen von Museum und Besucher*innen. Es bewegt sich zur Hauptbücherei Wien und animiert Leser*innen zum Nachdenken über Formen der Wissensspeicherung; es macht Station am Flohmarkt und lässt Marktteilnehmer*innen seine Sammlung mitgestalten; es positioniert sich am Platz der Menschenrechte und reflektiert mit Passant*innen über kollektive Erinnerungen; es reist in Schulen und hält mit Schüler*innen tradierte Familiengeschichten fest. Künstlerische Arbeiten und dialogische Interventionen der Klasse für Kunst und Kommunikative Praxis der Universität für angewandte Kunst Wien begleiten die Erkundungen.

Die im öffentlichen Raum entstandenen Objekte und Geschichten finden, repräsentiert in unterschiedlichen Medien, Eingang in den Ausstellungsraum und bereichern den Diskurs um das Museum der Zukunft und die Zukunft des Museums.

Christina Bierbaumer, Maja Kordic-Grujic,
Johannes Leitich, Theresa Pfahler, Antonia Plessing,
Julia Rüdiger, Fleur Christine Vitale

→ Learning by Heart,
Gedanken gemeinsam
behalten

Thoughts Collectively
Retained
06.10.2017, 15:00,
Foyer Hauptbücherei am
Gürtel

→ Denk.Mal.mit, Das Gedächtnis
der Stadt verhandeln

Negotiating the City's
Memory
11.10.2017, 13:00,
Platz der Menschenrechte

→ Eine Neue Museum, Über
den Kreislauf des Sammelns

About the Economy
of Collecting
14.10.2017, 6:00
Nachmarkt Flohmarkt,
Standnummer 133 |
Flea market, stand
number 133

→ Textile Geschichte(n),
Workshops in Schulen

Textile (Hi)stories,
Workshops in Schools
18. + 25.10.2017:
Brigittonauer Gymnasium
25. + 24.10.2017:
Piaristengymnasium

Ein Museum, das bewegt

A Museum that Moves

Die Ausstellung *FUTURE undone* skizziert mit Objekten und diskursiven Veranstaltungen mögliche Bewegungsrichtungen von Museen und erprobt Strategien, das Museum neu zu denken. Um unterschiedliche Perspektiven einnehmen zu können, verorten wir das Projekt nicht nur im Ausstellungsraum. Der öffentliche Raum wird für uns zur Spielwiese für ein Museum, das bewegt und durch den Austausch mit Besucher*innen bewegt wird.

Das Bewegte Museum, ein für unser Programm entwickeltes mobiles Forschungs- und Vermittlungstool, nimmt Bewegung wortwörtlich, mischt sich unter die Menschen und erkundet die Stadt als Museum. Es ist uns ein Anliegen, auch Menschen zu erreichen, die den Weg ins Museum nicht oder selten finden.

In vier Aktionen laden wir zum Mitgestalten und Teilnehmen ein. Das Bewegte Museum spielt in diesen Aktionen mit verschiedenen Interessen und Rollen von Museum und Besucher*innen. Es bewegt sich zur Hauptbücherei Wien und animiert Leser*innen zum Nachdenken über Formen der Wissensspeicherung; es macht Station am Flohmarkt und lässt Marktteilnehmer*innen seine Sammlung mitgestalten; es positioniert sich am Platz der Menschenrechte und reflektiert mit Passant*innen über kollektive Erinnerungen; es reist in Schulen und hält mit Schüler*innen tradierte Familiengeschichten fest. Künstlerische Arbeiten und dialogische Interventionen der Klasse für Kunst und Kommunikative Praxis der Universität für angewandte Kunst Wien begleiten die Erkundungen.

Die im öffentlichen Raum entstandenen Objekte und Geschichten finden, repräsentiert in unterschiedlichen Medien, Eingang in den Ausstellungsraum und bereichern den Diskurs um das Museum der Zukunft und die Zukunft des Museums.

Christina Bierbaumer, Maja Kordic-Grujic,
 Johannes Leitich, Theresa Pfahler, Antonia Plessing,
 Julia Rüdiger, Fleur Christine Vitale

→ Learning by Heart,
 Gedanken gemeinsam
 behalten

Thoughts Collectively
 Retained
 06.10.2017, 15:00,
 Foyer Hauptbücherei am
 Gürtel

→ Denk.Mal.mit, Das Gedächtnis
 der Stadt verhandeln

Negotiating the City's
 Memory
 11.10.2017, 15:00,
 Platz der Menschrechte

→ Eine Mane Museum, Über
 den Kreislauf des Sammelns

About the Economy
 of Collecting
 14.10.2017, 6:00
 Naschmarkt Flohmarkt,
 Standnummer 135 |
 Floa market, stand
 number 133

→ Textile Geschichte(n),
 Workshops in Schulen

Textile (Hi)stories,
 Workshops in schools
 18. + 25.10.2017:
 Briggittenauer Gymnasium
 25. + 24.10.2017:
 Piaristengymnasium

The exhibition *FUTURE undone* uses objects and discursive events to sketch possible directions that museums might take and test strategies for thinking museums anew. So as to be able to assume different social points of view and temporal perspectives, the curators have not limited the project to the exhibition space. Public space becomes the playground for a museum that moves and, through exchanges with visitors, is moved.

The Moving Museum, a mobile research lab and educational tool, takes the word »movement« literally, mixes with people and views the city as a museum.

We wish to reach out to people who rarely find their way into the museum, if at all. We would like to enter into conversation with people and incorporate their requirements and wishes into our Manifesto for a Museum of the Future.

We invite to four different sessions in which to participate and help set the agenda.

In these sessions, the Moving Museum plays with various interests and roles of both the museum itself and of its visitors. It enters the city's main public library, where it prompts readers to think about ways of storing knowledge; the flea market, where market participants are allowed to shape the museum's collection; the Platz der Menschenrechte («Square of Human Rights»), where the museum reflects together with passers-by on collective memories; and schools where, together with pupils, it preserves the family histories that are in circulation. The Moving Museum relays the contributions of visitors back into the exhibition space.

It breathes life into and supplements the exhibition space through its experiences in public space. Dialogic interventions by the Art and Communicative Practice Class at the University of Applied Arts Vienna accompany and enrich the Moving Museum's excursions. As a result of these interventions in public space, new objects emerge that, represented in different media, are intended to find their way into the exhibition space and contribute to the discourse on the museum of the future and the future of the museum.

Learning by Heart, Gedanken gemeinsam behalten

06.10.2017, 15:00
Foyer Hauptbücherei am Gürtel

Programm & Hosting:
/ecm-Kurator*innenteam | /ecm-curator team

Intervention: Nina Kugler (Künstlerin,
Universität für angewandte Kunst Wien |
artist, University of Applied Arts Vienna)

Thoughts Collectively Retained



Während digitale Speicher schier unermessliche Kapazitäten haben, ist das menschliche Gedächtnis kein sicherer Speicherplatz. Warum also noch Wissen im Kopf behalten?

Durch kollektives Auswendiglernen wird eine andere Art des Wissensaustauschs angeregt: Wir laden die Besucher*innen ein, ein kurzes Zitat auswendig zu lernen, das Gelernte im Kopf mitzunehmen und frei darüber zu verfügen.

Whereas digital data storage offers almost immeasurable capacity, the human memory does not even offer a secure locus for storage purposes. Why then continue to retain knowledge in one's head?

By learning content off by heart together, another kind of knowledge exchange is prompted: we invite visitors to commit a short quotation to memory, take what they learn with them, and enjoy free access to it thereafter.

24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 01/06
p.

**But most Beds are Beds
For sleeping or resting.
But the best Beds are much
More interesting!
Not only a white little
Tucked-in-tight little
Nighty-like little
Turn-out-the-light little
Bed.**

Aus Sylvia Plath: *The Bed Book*
Jetzt im Kopf von: Nina + Irina



**Ich erinnere mich, dass
Senf und Flaschenöffner zu
den Dingen gehörten, die
man gewöhnlich vergisst. Aber
ich erinnere mich nicht da-
ran, beides jemals vergessen zu
haben.**

Aus Joe Brainard: *Ich erinnere mich.*
Berlin, Walde und Graf, 2011, S. 171
Jetzt im Kopf von: Christina +
Antonia + Wolfgang

**When we get into the forests again,
we shall stamp our feet with new power,
and all things will fall down
we shall laugh, and institutions will curl up like
burnt paper.**

Aus D. H. Lawrence: *Escape (Auszug)*
Jetzt im Kopf von: Anna + Nina

S. 02/06

P.

Zwischen einem Besitzstück und seinem Besitzer besteht ein subtiles Band. Dieses Band wirkt in zwei Richtungen: Die Besitzerin reichert das Besitzstück mit biografischer Bedeutung an, und das Besitzstück wird zur Stütze der Identität der Besitzerin. Beide sind aufeinander angewiesen und ineinander verwachsen.

Aus Aleida Assmann: *Das Gedächtnis der Dinge*, in: Alexandra Reininghaus (Hg.), *Recollecting. Raub und Restitution*, Wien, 2000, S. 145-150, S. 149
Jetzt im Kopf von: Christina + Renate + Martin



**An manchen Tagen
kann ich wieder Atem holen
An manchen Tagen
kann ich Trost für andere sein
An manchen Tagen
stehe ich von den Toten auf**

Quelle: ungenannt
Jetzt im Kopf von:
Shakila + Zahra + Nina

One ought so speak of events that reach us like an echo awakened by a call, a sound that seems to have been heard somewhere in the darkness of the past life.

Aus Walter Benjamin: *Berlin Chronicle*, Publication Studio Hudson, 1932, S. 59
Jetzt im Kopf von: Julia + Susanne

Sollten wir plötzlich innehalten und uns fragen: »Wohin gehen wir?« oder »Wo sind wir?«, wären wir verloren, denn mit jedem Augenblick sind wir nicht mehr dort, wo wir waren, sondern haben uns selbst unwiderruflich in einer Vergangenheit zurück gelassen, die keine Erinnerung hat, in einer Vergangenheit, die unablässig ausgelöscht wird von einer Bewegung, die uns in die Gegenwart trägt.

Aus Paul Auster: *Neße Räume* in: *Vom Verschwinden/Disappearances*, Hamburg: Rowohlt 2001, S. 176/177
Jetzt im Kopf von: Julia + Fleur

Fotos | Photos: Antonia Plessing

24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 85/86
p.

Wem gehört die Stadt? In Europas Städten wird der Platz knapp. 5 Geschichten über Mieter, Kinder, Flüchtlinge, Fahrradfahrer. Und Fledermäuse.

Aus Reportagen. Schweizland
Jetzt im Kopf von: Paul + Fleur

**Eine Herde weisser Pferde springt über Stock und über Stein in die Abendsonne rein.
Am Freitag, das ist für uns fix,
ist Opi-Zeit, sonst woll'n wir nix.**

Quelle: ungenannt
Jetzt im Kopf von: Lara + Leni + Peter

Der Akt der Veräusserlichung durch Sprache ist ein Akt der Objektivierung durch Sprache, des Mir-Selbst-Gegenüberstellens und damit ein, im weiteren Sinn des Wortes, kritischer Akt. So betrachtet ist Kommunikation immer ein Risiko. Man riskiert, sich selbst ein anderer zu werden.

Aus Hans-Ulrich Rüdiger, Martina Arioli, Heini Murer (Hg.): *Nie man Wissen teilt - oder: Vom Glück der Kommunikation*, in: *Universitäten: Wissen teilen. Forschende im Dialog*. Zürich, Hochschulverlag, 2000, S. 41

Jetzt im Kopf von: Antonia + Macka



Irgendwer musste dem Verbrennen ein Ende setzen. Sie Sonne hörte bestimmt nicht damit auf. Also sah es ganz danach aus, als ob es an Montag sei und an den Leuten, mit denen er bis vor kurzem noch zusammen gearbeitet hatte. Irgendwo musste wieder ein Anfang gemacht werden mit dem Erhalten und Bewahren, und jemand musste sich auf die eine oder andere Art damit befassen, musste erhalten und bewahren, in Büchern, in Archiven, in den Köpfen der Menschen, gleich wie, solange nur Schutz bestand gegen Motten, Rost und Moder – und gegen Männer mit Streichhölzern. Die Welt war voll Verbrennung aller Art. Nun galt es, die Zunft der Asbestweber ins Leben zu rufen.

Aus Ray Bradbury: *Fahrenheit 451*, S. 162, 1. Absatz

Jetzt im Kopf von: Tanja + Clotlia

Vom Innehalten und von Fledermäusen
 Ein Tag mit dem Bewegten Museum
 und Learning by Heart

<u>CB</u>	Christina Bierbaumer
<u>JR</u>	Julia Rüdiger
<u>FCV</u>	Fleur Christine Vitale

Freitag 6. Oktober, 14:00. Wir starten zur ersten Aktion mit unserem Bewegten Museum. Unser Ziel: die Hauptbücherei am Wiener Urban Loritz-Platz. Im Austausch mit Besucher*innen wollen wir dort üben, gemeinsam Gedanken zu behalten. Wir rollen unser BeMu rechtzeitig hinein, gerade noch vor dem großen Regen.

Unsere Gastgeber*innen haben uns einen schönen Platz in ihrem Haus gegeben, die Bestseller-Lounge direkt bei der Bücherausgabe. Kurz vor 15:00 sind wir mit dem Aufbau fertig und unsere Objekte gut sichtbar auf dem BeMu positioniert. Mit uns haben wir u.a. ein Glas mit einer Schneckensammlung aus dem Naturhistorischen Museum Wien und die *Eternal Bible*, einen Prototyp einer optoelektronischen Speicherkarte neuester Technologie. Sie ziehen die ersten Besucher*innenblicke an. Was wir hier machen, fragt man uns. Wir erklären: Das Museum der Zukunft verhandeln, über alternative Formen von Wissensspeicherung nachdenken, neue Formen des Wissensaustausches anregen, gemeinsam Dinge ausprobieren. Konkret wollen wir auswendig lernen, pärchenweise oder in Teams. Wir haben Textstellen als Vorschläge mitgebracht, aber wir nehmen auch gerne Lieblingspassagen aus Lieblingsbüchern.

Die ersten Neugierigen überlegen, zögern, »interessant«, sagen sie, nehmen Folder und Postkarten zu unserem Ausstellungsprojekt *FUTURE undone* mit. Wir teilen weitere leere Postkarten aus, wollen Wünsche ans Museum der Zukunft einsammeln. »Gehen Sie ins Museum?«- »Nein, früher schon, hier nicht, hier verstehe ich die Sprache nicht«, sagt ein Mann aus dem Iran.

Nina Kugler, Künstlerin, die die dialogische Intervention *Learning by Heart* entwickelt hat, hat ihre erste Freiwillige gefunden. Es ist ein Mädchen, recht bald fest zum Mitmachen entschlossen. Der Text der Begierde ist rasch gefunden, man zieht sich zum Lernen zurück.

In den breiten Sesseln der Lounge neben uns haben Leser*innen Platz genommen. Sie scheinen vertieft in ihre Lektüre, äugen gelegentlich hinter großen Zeitungen herüber, bleiben aber sonst teilnahmslos.

An unserem Bewegten Museum bleibt es bewegt. Immer wieder machen Menschen halt. Auf Gespräche über das Museum der Zukunft, über die Zukunft des Museums lassen sie sich selten ein. Das gemeinsame Auswendiglernen scheint hingegen ihre Lust und Neugier zu wecken. Und so lernen wir. Wir lassen uns nieder auf den Stiegen, setzen uns zusammen in den Stühlen, wir memorieren, unaufhörlich, mal leise, mal lauter, wir stehen auf und gehen umher. Eine Zeile nach der anderen verschieben wir Texte vom Papier in unsere Köpfe hinein, Paul Auster, Walter Benjamin, Aleida Assmann, D.H. Lawrence, ganze Absätze aus *Fahrenheit 451*, Kinderreime, Bettgeschichten, Herden weißer Pferde landen dort.

»Sollten wir plötzlich innehalten [...] wären wir verloren.« (Paul Auster: *Vom Verschwinden*).

Es ist ein intimes Erlebnis, das gemeinsame Lernen. Wenn man es geschafft hat, wenn der Text dann eingesprochen ist, dann fühlt es sich nach Verschworenssein an. So, als wäre man gleich Blutgeschwistern auf immer miteinander verbunden, als würde man sich, wo auch immer man sich träfe, wieder erkennen.

Zwei junge Frauen, eindeutig Freundinnen, lernen gemeinsam ein Gedicht, sitzen lange zusammen und lachen viel dabei. Ein junger Mann, der zu Beginn schon von uns in ein Gespräch verwickelt worden war und versprochen hatte wiederzukommen, kommt wieder. Als sei es die größte Selbstverständlichkeit, jetzt einen Text mit uns zu lernen, bleibt er stehen und schlägt ein mitgebrachtes Magazin vor uns auf, »zufällig«, wie er sagt. Kein kulturtheoretischer Text, kein Stück Weltliteratur am Ende. Drei einfache Zeilen aus einem Schweizer Magazin für zivilgesellschaftliche Themen. Scheinbar bedeutungslos. »Wem gehört die Stadt? In Europas Städten wird der Platz knapp«, beginnen sie. Doch nicht bedeutungslos für eine Intervention im öffentlichen Raum.

Ein herrlicher Tag. Ein Tag, der sich, so wie die auswendig gelernten Zeilen, in unserer Erinnerung eingenistet hat. Unerwartet, übermütig, selbstverständlich, einfach. An seinem Ende lernten wir Geschichten über die Stadt. »Mieter, Kinder, Flüchtlinge, Fahrradfahrer. Und Fledermäuse.« What else.

Denk.Mal.mit, Das Gedächtnis der Stadt verhandeln

11.10.2017, 13:00
Platz der Menschenrechte

Programm & Hosting:
/ecm-Kurator*innenteam | /ecm-curator team

Intervention: Liliane-Sarah Kölbl,
Cornelia Kolmann (Künstlerinnen, Universität
für angewandte Kunst Wien | artists, Univer-
sity of Applied Arts Vienna)

Negotiating the City's Memory



Am Platz der Menschenrechte gehen wir der Frage nach, woran uns Stadt erinnern soll. Welche Denkmäler, Spuren und Zeichen gibt es bereits? Und welche Menschen oder Ereignisse müssen im Gedächtnis der Stadt noch verankert werden? Zusammen mit den Passant*innen werden marginalisierte Erinnerungen festgehalten, indem wir gemeinsam ein Denkmal modellieren.

On Platz der Menschenrechte («Square of human rights»), we examine two questions of which the city ought to remind us. Which monuments, traces, and signs already exist? And which people or events have yet to be granted a firm footing in the city's memory? With the participation of passers-by, marginalized memories are to be firmly incorporated into the collective creation of a monument.

24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 01/04
p.

Donk.MoL.mit



10.

7 Jahre in Wien
Ich habe alles
getastet...

Mein Monument ist ein
Mensch, der sich versteckt,
als Erinnerung an all die
Momente, an denen wir
uns nicht getraut haben,
etwas zu tun. Nr 1.

9
Repräsentation
starker Frauen



DER KOLLEKTIVE GEIST.
DAS KOLLEKTIVE GEDÄCHTNIS.
DER KOLLEKTIVE PROZESS.
MAN FÜGT ZUSAMMEN.
ES WIRD EINS.
MAN TRAUT SICH ZU HANDELN. ^{ZB}

Verewigung im bunten Salzteigberg

<u>MKG</u>	Maja Kordic-Grujic
<u>JL</u>	Johannes Leitich
<u>AP</u>	Antonia Plessing

Der Platz der Menschenrechte mit seiner jungen Geschichte und die Nähe zum Omofuma-Denkmal boten uns die passende Bühne, um Fragen zum kollektiven Gedächtnis der Stadtbewohner*innen sowie zur Teilhabe an Erinnerungsorten in der Stadt nachzugehen.

Das Bewegte Museum suchte sich einen sonnigen und warmen Oktobertag aus, um seine Objekte, die auf Kisten aufgestellt wurden, am Platz auszubreiten und eine Bibliothek, die Möglichkeit zum Verweilen bot, einzurichten. Das Ziel unserer Präsenz und der stattfindenden dialogischen Intervention war es, Menschen zu animieren mit uns an einem Salzteigdenkmal zu modellieren und darüber nachzudenken, woran in der Stadt erinnert werden soll.

Anfangs schienen die Passant*innen etwas überfordert mit unserem Vorhaben: Die Zitate über die Bedeutung von Denkmälern, die wir verteilten, konnten das Eis nicht brechen. Auch mit einem gemeinsamen Nachdenken über die Zukunft des Museums konnten wir die vorbeigehenden Menschen kaum locken. Schließlich schien die einfache Frage: »Wollen sie mit uns ein Denkmal bauen?« doch zu funktionieren: Das Bewegte Museum wurde zum offenen Atelier und zur Modellierbank für all jene, die sich auf unsere Intervention einlassen wollten.

Neben der Balkan-Akkordeonmusik unserer Nachbarn, kam unsere Aktion in Schwung. Unser Denkmal, das immer nur von einer Person verändert werden durfte, wurde ständig umgeformt: Es wurde mit Herzen und Liebesinschriften, mit öffentlichen Badewannen und WCs, mit meditierenden Personen, starken Frauenfiguren und einem großen geteilten Kuchen geschmückt. Mit vielen Menschenbildern im Kopf und mit der Erinnerung an viele angenehme Gesprächsmomente durften wir das Denkmal in den Ausstellungsraum zurücktragen.

Die Haptik des selbstgemachten bunten Salzteigs, die Möglichkeit der Kreation neuer Farben und die parallel stattfindenden Gespräche – nicht nur über die Bedeutung von Denkmälern, sondern auch über den Stellenwert des Museums im Alltag – machten diese stille Aktion aus. Still, weil Äußerungen zu Themen, die uns wichtig waren, von den Passant*innen oft unerwartet und leise kamen.

Ene Mene Mu.seum, Über den Kreislauf des Sammelns

14.10.2017, 6:00
Naschmarkt Flohmarkt, Standnummer 133 |
Flea market, stand number 133

Idee & Konzept | Idea & concept:
/ecm-Kurator*innenteam | /ecm-curator team

In Zusammenarbeit mit | In cooperation
with Tanja Happel, Mizzy (Künstlerinnen,
Universität für angewandte Kunst Wien | artists,
University of Applied Arts Vienna)

In einem performativen Dialog mit Marktteilnehmer*innen verhandeln wir am Flohmarkt die Objekte eines Museums der Zukunft. Der Museumsbestand wird durch Ankäufe, Tauschhandel, Leihgaben und Schenkungen erweitert. Die Argumente und Wünsche der Akteur*innen werden laufend dokumentiert.

Die erworbene Sammlung kann anschließend in der Ausstellung *FUTURE undone* besichtigt werden.

About the Economy of Collecting

In a performative dialogue with market participants, we enter into negotiations at the flea market concerning the objects of a museum of the future. The museum's inventory is to be supplemented by acquisitions, bartering, loans and gifts. The arguments and wishes of those involved are to be continuously documented.

After the intervention the collection acquired can be viewed in the exhibition *FUTURE undone*.



24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 01/04
p.

Wo sich Fuchs und Barbie Gute
Nacht sagen
Das Bewegte Museum am Naschmarkt

TP Theresa Pfahler
JR Julia Rüdiger

Wie der Titel *Ene Mene Mu.seum* ankündigte, erprobte diese Aktion des Bewegten Museums auf spielerische Art die Entstehung einer musealen Sammlung auf Basis einer dialogischen Intervention. Gemeinsam mit der Künstlerin Tanja Happel wollten wir an einem Flohmarkt mit Passant*innen über ihre Wünsche und Erwartungen an das Museum der Zukunft sprechen. Welche Dinge würden Sie gerne im Museum der Zukunft sehen? Was halten Sie für bewahrenswert?

Das Konzept sah vor, gemeinsam mit interessierten Menschen die mitgebrachte Sammlung zu erweitern, Dinge zu tauschen und gegebenenfalls auch Objekte wieder zu deakzessionieren. Der traditionsreiche Flohmarkt am Wiener Naschmarkt erschien uns als geeigneter Ort für solch einen performativen Dialog, von dem wir uns einen regen Austausch mit Sammler*innen, Händler*innen und Passant*innen erwarteten.



S. 82/84

P.

Um kurz nach 6 Uhr früh errichteten wir im Halbdunkel das Bewegte Museum am Standplatz 133 direkt gegenüber des Ausgangs der U-Bahn-Station Kettenbrückengasse. Zwischen einem großen Haufen gebrauchter Schuhe und dem Stand eines marktbekannten Nachlasshändlers klappten wir die Ebenen unseres Museumsmobils aus und hissten die Flagge *FUTURE undone*.

Die Reaktionen der frühen Flohmarktbesucher*innen waren mehr als überrascht: neugierig leuchteten sie mit ihren Taschenlampen in unsere Boxen, fragten nach den Preisen unserer Objekte und Repros und nahmen ungläubig zur Kenntnis, dass wir mit unserem großen, rollbaren Stand gar nicht VERKAUFEN wollten, sondern stattdessen ANKAUFEN. Ja, dass sie uns sogar Objekte nennen sollten, die wir für sie in unsere museale Sammlung ankaufen würden. »Hier seid's ihr falsch. Der Naschmarkt ist ein Umschlagplatz, eine riesengroße Waschmaschine, kein Ort zum Bewahren«, war wohl der ausführlichste Kommentar eines frühen Besuchers des Bewegten Museums.

Ab etwa 9 Uhr war spürbar, wie das Publikum von zielorientierten Käufer*innen zu flanierenden Liebhaber*innen wechselte. Während am Nachbarstand mehr oder weniger qualitätsvolle Kunstgewerbeobjekte mit fragwürdiger Expertise (»Die Uhr hing an einer Wand!!!« »An welcher Wand?« »An EINER Wand!«) angepriesen wurden und in einer Staffelnung von 50€-Schritten über den Tapezierertisch gingen, wuchs das Interesse an unserer Einrichtung. Einige der frühen skeptischen Besucher*innen kamen wieder, um sich nach unserer Museumsentwicklung zu erkundigen oder doch noch Ideen zu bringen. Neue Besucher*innen fragten nach den Hintergründen unserer bisherigen Exponate. Als Objektwünsche nannten sie vor allem frühe Erfindungen der Kommunikation wie D-Netz-Telefone, iMac und Nokia-Mobiltelefone, aber auch historische Fotografien und heutige Alltagsobjekte und Spiele. Gemäß der Wünsche



24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 85/84
p.

kauften wir unter anderem eine Barbie der 90er-Jahre, Piatnik Spielkarten und ein gerahmtes Portrait von Franz Schubert. Durch das Gespräch mit einem benachbarten Händler erhielten wir zwei historische Fotografien italienischer Straßen als Geschenk und erwarben dort das Präparat eines Fuchses, den der Händler spontan Hans taufte. Hans avancierte rasch zum »key object« unserer Sammlung und zum Besuchermagnet.

Die Aktion *Ene Mene Mu.seum* konnte nur im Rahmen des Angebots am Flohmarkt eine Sammlung erstellen und daher keinen iMac ankaufen. Was es aber geleistet hat, waren vielfältige Gespräche mit Menschen, die in diesem Moment sonst nicht über die Aufgaben des Museums und dessen Zukunft nachgedacht hätten. Als Bewegtes Museum war es aktiver Ort der Reflexion über das Sammeln und Bewahren von Dingen im öffentlichen Raum.

Fotos | Photos: Julia Rüdiger



S. 04/04

P.

Textile Geschichte(n), Workshops in Schulen

18. + 25.10.2017
Brigittenuer Gymnasium
23. + 24.10.2017
Piaristengymnasium

Idee & Konzept | Idea & concept:
/ecm-Kurator*innenteam | /ecm-curator team

In Zusammenarbeit mit | In cooperation
with Lea Jank, Ariana Joya McManus, Shobha
Untersteiner (Künstlerinnen, Universität für
angewandte Kunst Wien | artists, University of
Applied Arts Vienna)

Textile (Hi)stories, Workshops in Schools



Wie erzähle ich Geschichte(n)? Ist es wichtig, sie festzuhalten und zu sammeln? Wieso und für wen schreibe ich (eine) Geschichte auf? Und welche Rolle spielt das Museum, wenn es um das Bewahren von Geschichten geht?

Im Rahmen der Aktion *Textile Geschichte(n)* lädt das Bewegte Museum Schüler*innen ein, sich mit der Rolle des Museums als Speicher von individuellen Geschichten zu beschäftigen. Die Schüler*innen werden ermutigt Geschichten, die ihnen von älteren Verwandten und Bekannten erzählt wurden, auf ein Stück Stoff zu schreiben und so zu aufzubewahren.

How do I convey history? How do I convey stories? Is it important to hold onto and (re) collect both? Why and for whom do I write history, write a story? And what role does the museum play where the preservation of (hi) stories is concerned?

In the context of the action *Textile (Hi)stories*, the Moving Museum invites school pupils to consider the museum's role as a repository of individual stories. The school pupils are invited to write the stories told to them by older relatives and acquaintances on a piece of cloth and thus to preserve them.

Das Bewegte Museum sammelt
Geschichte(n)

AP Antonia Plessing

Das aufmerksame Hinhören und das Festhalten von Erzählungen und Gesprächen waren zentrale Elemente der Stationen des Bewegten Museums.

Die Aktion *Textile Geschichte(n)* rückte außerdem museale Sammlungsstrategien in den Fokus der Diskussion mit Jugendlichen. Gemeinsam dachten wir darüber nach, was von Museen schon gesammelt wurde und was noch nicht, und darüber, wie persönliche Geschichte(n) in musealen Sammlungen berücksichtigt werden könnten. Wie könnte ein Archiv von zeithistorischen Erzählungen aussehen? Mit diesen Fragen im Hinterkopf entwickelte sich mit zwei 5. Klassen des Brigittenauer Gymnasiums eine interessante Auseinandersetzung um die Veröffentlichung von Tagebüchern und ihre Bedeutung für die Geschichtsschreibung. Nach einem regen Gedankenaustausch wurden die Jugendlichen durch die Objekte des Bewegten Museums und durch unsere Gespräche animiert, Geschichten auf Stoff niederzuschreiben, die sie für relevant hielten, um für die Zukunft aufbewahrt zu werden. Die Ideen für ihre Geschichten waren vielfältig. Die Jugendlichen äußerten mehrheitlich den Wunsch der Sichtbarmachung dieser Geschichten und waren skeptisch gegenüber unserem Konzept, das vorsah, dass die Geschichten vertraulich behandelt werden und erst in 20 Jahren aufgemacht werden dürfen.

Im Piaristengymnasium, wo wir auf jüngere, aber ebenfalls offene und mitteilungsfreudige Kinder im Alter von 11 bis 12 Jahren trafen, ging es tatsächlich um die Geschichten der Großeltern und darum, welche Weichen sie für die Nachfahr*innen gestellt haben. Es ging oft um Migrationsgeschichten, um Zufälligkeiten mit großer Tragweite, um traurige Schicksale, lustige Anekdoten und Familienmythen.

Es ergaben sich viele intime Momente. Ohne die Vorgabe der Schule, dass Schüler*innen an Projekten im Rahmen des Schulunterrichts teilnehmen müssen, wären das Geschichtensammeln und die Diskussionen mit den Jugendlichen vielleicht nicht möglich gewesen. Sie haben es sich zwar nicht ausgesucht mitzumachen, aber die meisten waren sehr berührt von der Möglichkeit, ihre Geschichten und die Dinge, die sie bewegen, aufzuschreiben.

Der persönliche mehrsprachige Geschichtenschatz, der vor uns ausgebreitet wurde, und die einzigartigen Geschichtenpuzzles, die entstanden, gilt es zu schützen und aufzubewahren. Sie gehen in die Sammlung des Bewegten Museums, das auch nach der Ausstellung seine Tätigkeit des Reisens und Geschichtensammelns wiederaufnehmen wird, ein.

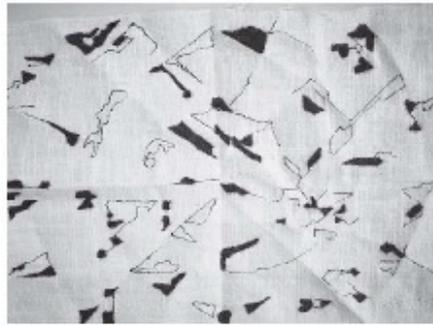


Fotos | Photos: Antonia Plessing

24.10.2017, 16:28 UTC + 01:00

S. 85/84
p.

Textile Geschichte(n)
Textile (Hi)stories



S. 04/04
P.