

Geschichte(n) (er)finden

Hildegund Amanshauser

Publiziert in: Cornelia Meran (Hg.) an/sammlung an/denken, Edition Fotohof Bd. 29
Salzburg Wien 2005

Das Verhältnis von Geschichte und bildender Kunst heute ist Thema dieses Artikels, wobei ich folgende These von Pierre Nora mit dem kuratorischen Konzept von „an/sammeln an/denken“ und den darin vertretenen künstlerischen Arbeiten in Beziehung setzen werde: „Je weniger das Gedächtnis von innen her erlebt wird, desto mehr bedarf es äußerer Stützen und greifbarer Anhaltspunkte einer Existenz, die nur dank dieser noch lebt. Daher die Archivierwut, die den Menschen von heute kennzeichnet, und die sich auf die vollständige Bewahrung sowohl der gesamten Gegenwart als auch der Vergangenheit richtet. Das Gefühl eines raschen und endgültigen Verschwindens verbindet sich mit der besorgten Unruhe, was eigentlich die Gegenwart bedeutet, und mit der Ungewissheit, was wohl die Zukunft bringen wird – und dies verleiht noch dem bescheidensten Überrest, dem geringsten Zeugnis die virtuelle Würde des Erinnerungswürdigen.“ (Fußnote: Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1998, S.22)

Pierre Nora beschreibt in seinem Essay „Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte“ die heutige Situation als eine, die vom Verlust eines einheitlichen Erklärungsprinzips für die Vergangenheit und damit auch für die Gegenwart geprägt ist. Dies führt dazu, dass es dem Einzelnen überlassen wird, seine eigene Geschichte zu konstruieren. Nora sagt: „Die Gedächtnispflicht macht jeden zum Historiker seiner selbst.“(FN ebenda S.25) Diese Feststellung bedeutet auch, dass die Geschichte von jeder Generation neu geschrieben wird, dass die Fragen an die Geschichte mit den Fragen an die Gegenwart und die Zukunft zusammen hängen. Was Nora als Phänomen der Gegenwart beschreibt, die individuelle Sammlungswut, trifft jedoch auch auf die hier zur Debatte stehende Ansammlung in der Gründerzeitvilla zu. Diese war zur Zeit ihrer Entstehung wohl ein singuläres Phänomen. In Anbetracht von Noras These ist es einleuchtend, dass sie jedoch gerade heute wissenschaftlich und künstlerisch bearbeitet wird.

In der bildenden Kunst ist seit ca. zehn Jahren ein verstärktes Interesse an historischen Themen zu verzeichnen, sei es die Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte, wie dies beispielsweise Anri Sala in seinem Video „Finding the

Words“ 1998 tat, sei es die Beschäftigung mit der Rolle der Geschichtsschreibung für nationale Identitätskonstruktionen, wie dies Dierk Schmidt in dem Bild „Berliner Schlossgeister“ 2002 für Deutschland exemplifiziert. Wobei gerade Anri Salas Arbeit in faszinierende Weise die individuelle Geschichte mit der nationalen Geschichte, z.B. dem Sprachgebrauch im kommunistischen Albanien verknüpft. (FN Vgl. die Ausstellung „Geschichte(n)“, die ich im Jahr 2002 gemeinsam mit Hedwig Saxenhuber für den Salzburger Kunstverein kuratierte, dort finden sich zahlreiche weitere Beispiele. Vgl. auch unseren gemeinsamen Artikel in magazin 7, Salzburg 2003 S.62ff.) Als ein Beispiel, das beide Stränge ebenfalls verbindet, kann Sanja Ivekovic's Arbeit „Gen X“ gesehen werden, wo die Künstlerin Fotos von berühmten Models mit Namen von in Ex-Jugoslawien allgegenwärtigen Widerstandskämpferinnen, dem Tag ihrer Hinrichtung und den Ursachen für ihre Verurteilung auf der Textebene verbindet. Als letzte in dieser Reihe zeigt sie ihre eigene Mutter, die den Holocaust trotz Verurteilung als Widerstandskämpferin überlebte. Die Arbeit verweist darauf, welche Heldinnen heute die alten des kommunistischen Jugoslawien abgelöst haben und stellt eine Verbindung zur eigenen Familiengeschichte der Künstlerin her. Die verstärkte Hinwendung bildender KünstlerInnen zu historischen Themen ist in engem Zusammenhang mit der These der Individualisierung der Geschichte, wie sie Nora beschreibt, zu sehen und gibt künstlerischen Methoden, wie z.B. Videofilmen eine Bedeutung in der historischen Forschung.

Cornelia Meran hat die historisch gewachsene Familien(an)sammlung, die aber nicht die ihrer eigenen Familie ist, zum Thema für Auftragsarbeiten bildender KünstlerInnen gemacht. Sie legt einen klar definierten Raum als „Forschungsfeld“ für KünstlerInnen fest, nämlich die Gründerzeitvilla und die darin befindlichen Gegenstände. Sie definiert dieses Haus und seine Gegenstände als Handlungs- und Interpretationsraum für zeitgenössische KünstlerInnen. Die Ausstellung, die daraus entsteht, umfasst nicht nur die künstlerischen Arbeiten, sondern auch eine Auswahl der angesammelten Alltagsgegenstände und historischen Dokumente. Sie markiert zugleich den Zeitpunkt der Auflösung dieses historisch gewachsenen Ensembles. Der ursprüngliche Fundort blitzt nur mehr in den Arbeiten der KünstlerInnen auf. Nach der Ausstellung werden die Gegenstände, die nicht mehr in das Haus zurückkehren, transformieren, zu Sammlungsstücken, wenn sie in einem Museum

landen, zu Waren, wenn sie auf den Markt geworfen werden, zu Müll, wenn sie weggeschmissen werden.

Den KünstlerInnen wurde dieses Sammelsurium an 100 Jahren Lebenssedimenten nun als Material und Oberfläche oder als Projektionsfläche für ihre künstlerische Arbeit überlassen. Die künstlerischen Ansätze sind in einem Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Fiction angesiedelt. Die KünstlerInnen gehen daher in ihrer Interpretation wesentlich weiter als Pierre Nora in seiner Betrachtung als Historiker, weil sie die realen Fundstücke als Material für eine künstlerische Auseinandersetzung verwenden, in der reale Geschichte und fiktive Geschichten nicht mehr klar zu trennen sind.

Herman Seidl arbeitet dokumentarisch, indem er die Schachteln, in denen die Gegenstände aufgehoben werden, einmal geschlossen und einmal geöffnet fotografiert. Andere KünstlerInnen versuchen den Prozess der Erinnerung zu visualisieren, wie Ricarda Denzers assoziative Bilderfolgen in der Videodoppelprojektion „sehnen vergessen“ oder sie thematisieren den Fetischcharakter von Gegenständen, die zur Folie für Wünsche werden wie Gerhard Tremels „Real Relics“.

Das Video von Helmut und Johanna Kandl spiegelt die Komplexität des Auftrags in der strukturellen und narrativen Komplexität der künstlerischen Arbeit wider und nimmt zugleich explizit auf der narrativen Ebene zum Setting des Auftrags und zur eigenen Lage als Künstlerpaar Stellung. Helmut und Johanna Kandl widmen ihre Arbeit der Frage der Identitätskonstruktion durch Geschichtskonstruktion. Wenn im ersten Teil, in dem die vier Frauen ein- und ausgehen, aus dem Off Klaviergeklimper zu hören ist, das manchmal erkennbare Melodien anklingen lässt, dann steht diese Musik für den Prozess des Erinnerns. Erinnerung funktioniert oft wie diffuse Klänge, die sobald ein Muster erkennbar wird, schon wieder verschwimmt, aufhört. Das amateurhafte Klavierüben verweist zugleich auf einen schichtspezifischen Kontext, der sich auch in der Architektur der Villa wieder findet. Wenn im zweiten Teil des Films „Haus der Frauen“, in dem aus dem Off die Geschichte des reichen Russen Mr. Selimkhanov und seines Wunsches nach einer eigenen statuskonformen Geschichte erzählt wird, sich die vier Darstellerinnen immer wieder an- und ausziehen, dann transferieren sie diesen Wunsch nach einer passenden, kleidsamen Geschichte, die man an- und ablegen kann, auf die Handlungsebene. Das Video ist zweiteilig: es beginnt mit dem Heraus- und Hineingehen der vier Frauen in

verschiedenen Kleidern, dem Auf- und Zugehen der Tür als Verbindung zwischen Drinnen und Draußen, drinnen die Welt der Familie, die Gegenstände, das Verborgene, das Körperinnere, draußen die Gesellschaft. Sichtbar von allem ist nur der Garten und die Fassade des Hauses, ein kleiner Zwischenraum zwischen Drinnen und Draußen. Immer wieder eingeblendet sind Projektionen alter Superachtfilme – Urlaubserinnerungen, das Schloss Mirabell mit Rosengarten und Blick auf die Festung Hohensalzburg, der einzige Hinweis auf den „realen Ort des Geschehens“, der ebenso fiktiv bleibt wie der Rest, ein See, Mutter und Kind im Boot, Mutter und Kinder im Wasser planschend, ein nacktes Mädchen durch den Garten laufend, ist es derselbe Garten, in dem die Kamera steht? Väter treten keine auf, stehen sie hinter der Kamera? Der Mittelteil zeigt, wie die vier Frauen plötzlich in den Garten gehen, nicht wie zuvor hinaus in ein undefiniertes Draußen, sich an einen Tisch setzen, trinken und miteinander sprechen und wieder zurück ins Haus gehen, wo dann der zweite Teil des Films spielt. Hier wechseln die Bedeutungsebenen von Bild- und Tonspur, die Tonspur übernimmt die narrative Führung, die Bildspur die metaphorische Deutung. Ein englischsprachiger Erzähler aus dem Off bindet zu Beginn seiner Erzählung die Geschichte nochmals an die Gegenwart und die „reale“ Ebene der Kunstwelt an. Die Künstler lernen Mr. Selimkhanov bei einer Vernissage in der Galerie Ropac anlässlich der Festspieleröffnung kennen, einem gesellschaftlichen Event, wo sich Kunstwelt, Adel, Reiche und Neureiche treffen. Nun wird der erste Teil des Films mit der merkwürdig unwirklichen Atmosphäre – die altmodischen Kleider, die alte Villa, der grüne Garten, der Sonnenschein, die Ausschnitte aus Superachtfilmen – als Auftragsarbeit „entschlüsselt“, als ein „Amateurvideo“. Es wurde von Mr. Selimkhanov bei den Künstlern in Auftrag gegeben und dient als „Beleg“ für die standesgemäße Herkunft von Mrs. Selimkhanov und als Geschenk des Ehegatten an seine Frau. Das Video wird zugleich als Auftragsarbeit der „blaublütigen Dame“, die zufällig das Haus geerbt hat, und nun die Künstler für eine Ausstellung zur Auseinandersetzung mit diesem Haus und den darin befindlichen Gegenständen beauftragt, „dekodiert“. Und der Film zeigt die Künstlerin selbst als eine der Frauen, die aus dem Haus ein- und ausgehen. Die Künstler sind – so die Stimme aus dem Off – international erfolgreich, aber gerade Pleite und deshalb sehr froh über den Auftrag von Mr. Selimkhanov. Sie können zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, alles was Mrs. Selimkhanov, von deren fiktiver Familie der Film handelt, fehlt, und damit den Künstlern für ihren Film, gibt es im

Haus der „blaublütigen Dame“ im Überfluss, Geschichte und die Requisiten, um diese zu belegen.

Das Oszillieren zwischen realen und fiktiven Erzählsträngen, die nicht mehr auseinander zu halten sind, die ineinander verschwimmen, veranschaulicht nicht nur die Konstruiertheit von Geschichte, sondern auch die der Wahrnehmung und ihrer Veränderbarkeit durch den jeweiligen Blickwinkel aus dem diese erfolgt.

Wenn heute jede Person verschiedene Identitäten besitzt, sich immer wieder je nach Kontext und Zeitpunkt neu erfinden muss, dann, so sagen Helmut und Johanna Kandi, muss sie auch die jeweilige Geschichte dazu neu (er)finden. Um Nora weiterzudenken, bedeutet das auch, dass man (die eigene) Geschichte, je nach aktueller Identitätskonstruktion immer wieder neu lesen, konstruieren, vielleicht auch erfinden wird.

Die vielen Stimmen mit denen die KünstlerInnen nun über diese An/sammlung sprechen, repräsentieren eine Auswahl der möglichen Sichtweisen, verschieden je nach Fragestellung, künstlerischen Methoden und individuellen Erkenntnisinteressen. Geschichtsschreibung wird als eine Konstruktion verstanden, die aufgrund der Fragestellungen an die Gegenwart und die Zukunft immer wieder neu in Angriff genommen wird, die bildende Kunst ist dabei ein Mittel, das gerade der Vielschichtigkeit der Interpretationsmöglichkeiten Rechnung trägt. Sie bezieht aber, die Welt des Fiktiven, der Erfindung mit ein, während die Geschichtsschreibung, damit befasst ist, die Welt des Faktischen immer wieder neu zu lesen. Eine klare Trennungslinie zwischen Fakten und Fiction ist aber nicht in Sicht, davon berichtet diese Ausstellung.