

Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 1 (2004)

Artikel: The memory remains : Bemerkungen zu den Begriffen Speicher und Gedächtnis vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunst

Autor: Müller, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872078>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IRENE MÜLLER

The memory remains

Bemerkungen zu den Begriffen Speicher und Gedächtnis
vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunst

Seit einigen Jahrzehnten kursieren Begriffe wie «Speicher der Gedächtnisse», «Computergedächtnis» und Ähnliches; es ist die Rede von Archiven als Wissensspeichern, externalisierten Gedächtnisspeichern, von der Begrenztheit des Mediums Schrift als Aufschreibesystem und dem Ende der Schriftkultur. Wir erfreuen uns stetig wachsender Möglichkeiten der technischen Auslagerung von Informationen, die früher «im Gedächtnis behalten» wurden. Wir entlasten uns von Relikten und Zeugnissen der Vergangenheit, die nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Identität stiftenden Angeboten und Orientierungsfunktionen von Gesellschaften wie Individuen stehen, indem wir sie einlagern. Doch was sind uns diese Speicher? Lieb gewordene Metaphern, «ausgelagertes Gedächtnis»? Allen Fortschrittsdeklamationen zum Trotz, die neben Ideologien der virtuellen Vernetzung der Menschheit auch Vorstellungen von umfassenden High-Tech-Gedächtnissen beschwören, bleiben die menschlichen und kulturellen Dimensionen des Konglomerats Erinnerung stets ein relevanter Faktor. Wer und was wir sind, woher wir kommen – über diese Fragen legt das kulturelle Gedächtnis Rechenschaft ab. Es formt sich in dynamischen Prozessen der Traditionsbildung und Überlieferung, der Weitergabe sozialer Muster und Verhaltensweisen.

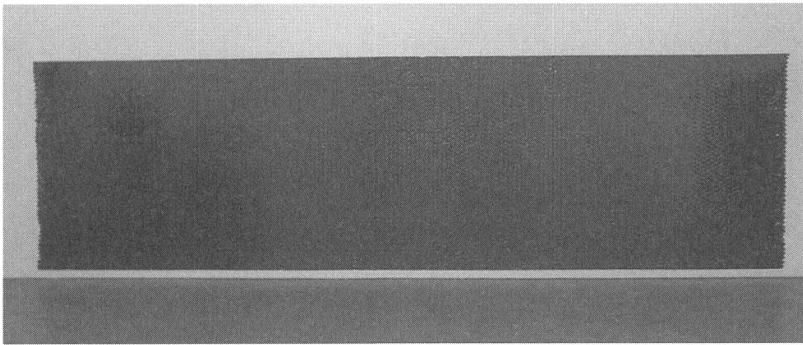
Da sich die Medien der externen Speicherung verändert haben, deutet sich eine andere Organisationsform individueller wie kultureller Gedächtnisse an. Bereits vor gut fünfzehn Jahren konstatierte Jean Baudrillard das Verschwinden von mentalen und intellektuellen Strukturen in Speichern und Archiven, deren Ausgrabung und Wiederentdeckung unwahrscheinlich erscheinen.¹ Dies bezeichnet weniger ein gesteigertes, reflektierendes historisches Bewusstsein der Gesellschaft, vielmehr zeigen sich darin Symptome eines Vertrauensverlustes in die Geschichte, der sich im Verschanzen hinter Zukunftstechnologien und Kommunikationsstrukturen äussert. Die stetig wachsende Zahl an Gross-Speichern, das überbordende Recycling audiovisueller Archive und das schier unstillbare Bedürfnis nach der Verfügbarkeit und ewigen Bewahrung von Zeugnissen der Vergangenheit machen es notwendig, über die Wechselwirkungen zwischen den Speichersystemen, den Orten der Erinnerung sowie der Herstellung und Funktion von Gedächtnissen nachzudenken.

Dies geschieht in unterschiedlichen Kontexten und auf vielfache Weise. Abgesehen von den zahlreichen theoretischen Ansätzen sind es die Gesellschaft und ihre Medien, die innerhalb der veränderten Rahmenbedingungen Reflexionen über die Funktionsweisen von Gedächtnis und Speicher anstellen. Die Kunstproduktion ist dabei massgeblich beteiligt und betroffen. KünstlerInnen entwerfen in ihren Werken Vorstellungsbilder von Gedächtnis und Erinnerung.² Sie formulieren Überlegungen zu diesen Themen, befragen Medien und Funktionen kultureller wie individueller Gedächtnisse. Der Bereich der zeitgenössischen Kunstproduktion, der mit Instrumenten der elektronischen Medien operiert, ist dem Themenkomplex der Gedächtnisarbeit auf zweifache Weise verpflichtet: Neben der inhaltlichen Auseinandersetzung sind diese Kunstwerke in einer neuen, materiellen Dimension von der Problematik eines (bewahrten und bewahrenden) kulturellen (Bild-)Gedächtnisses betroffen. Fragen des Überlebens und eines drohenden Verlusts (Stichwort Langzeitsicherung) erhalten in diesem Zusammenhang existenzielle Bedeutung.³ Ohne die Thematik weiter vertiefen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass der ständigen Zunahme der Informationsdichte von Speichermedien ihre stetig abnehmende Lebensdauer gegenübersteht. Inwieweit dieser Umstand Einfluss auf Annäherungen seitens der KünstlerInnen an die Fragen von Gedächtnis und Erinnerung hat respektive inwieweit sich diese Beschäftigung im Spannungsfeld «konservatorischer» Diskurse verändert, muss von Fall zu Fall entschieden werden. Es zeichnen sich aber seit einigen Jahren künstlerische Auseinandersetzungen mit diesem Problemfeld ab, die auch die – von den offiziellen Chronisten der Kunstgeschichte vertretene – Überzeugung, kostbares Originalgut müsse unvergänglich bleiben,⁴ einer Prüfung unterziehen. In der Betrachtung und Lektüre dieser Werke ergeben sich neue Fragestellungen: Wie formulieren KünstlerInnen ihre Auffassung von Speicher und Gedächtnis? Welche Definitionen legen sie nahe? Diesen Fragen wird im Folgenden nachgegangen.

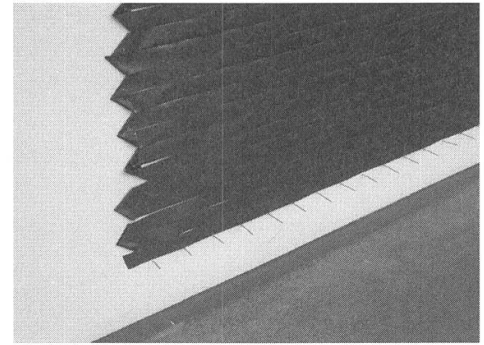
Web-Arbeiten

Hildegard Spielhofer beschäftigt sich seit einigen Jahren mit Fragen zu Erinnerung und Zeit sowie deren Bedeutung und Stellenwert im Kontext neuer Medien. Herausgegriffen seien hier die so genannten *Web-Arbeiten*, die auf Vorstellungen und Bilder des Gedächtnisses rekurren und die Bedeutung und Produktion visueller Erinnerung hinterfragen. Sie thematisieren zugleich das Dilemma der adäquaten Konservierung audiovisuellen Kulturguts.

Ausgangspunkt der Arbeiten ist das Band-Archiv der Künstlerin, welches das gesamte bisher aufgenommene «Rohmaterial» umfasst. Bestimmte «Bilder» finden in Videoarbeiten Eingang, sie werden weiterverarbeitet, editiert. Übrig bleibt eine grosse Ansammlung von «blinden Bildern», von gespeichertem audiovisuellem Material. Nach



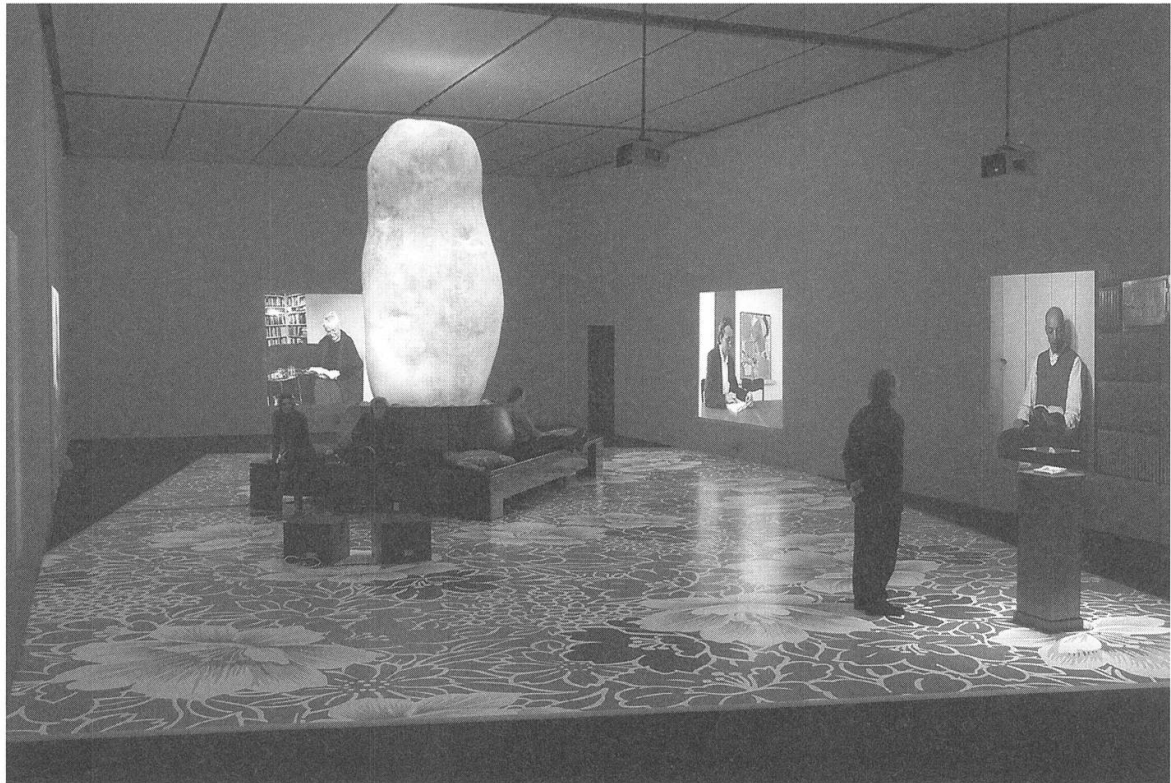
1 Hildegard Spielhofer, *Meine Welt besteht aus Rot, Grün und Blau* (Dezember 1997 – März 1998, 178 Min. 12 Sek.), 2002, Magnetbänder, Nylonfäden, Stahlnägel, Installationsansicht Kunstmuseum Luzern, «Zentralschweizer Kunstschaffen. Jahresausstellung 2002», 14.12.2002–19.1.2003



2 Hildegard Spielhofer, *eine Schlange im Mauerwerk. ein Frosch im Teich* (September 1997, 61 Min. 32 Sek.), 2002, Magnetbänder, Nylonfäden, Stahlnägel, Installationsansicht Tweaklab Basel, 20.11.2002–19.1.2003 (Detail)

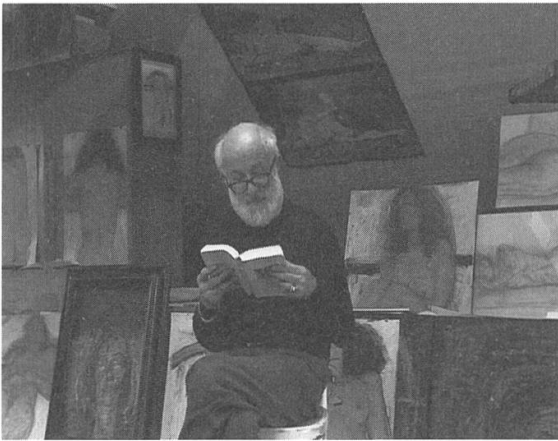
einer erneuten Visionierung der Bänder befreit Spielhofer die aufgezeichneten Videobilder sorgfältig aus ihren zeitlichen Versiegelungen,⁵ den Kassetten, und legt das schimmernde Magnetband frei. Die dreiviertel Zoll breiten Streifen werden nun zu einer dichten Struktur verwoben, wobei sie über die vertikale Struktur der Nylonfäden als Schuss, als «Bild erstellendes» Material, geführt werden. Die Grösse des Video-Bildes ist abhängig von der Länge des Bandes. Die zeitliche Dauer, die Zeitstrecke, die mit Bildern beschrieben werden kann, verwandelt sich zu einer formal konstituierenden Komponente (Abb. 1, 2).

eine Schlange im Mauerwerk. ein Frosch im Teich (September 1997, 61 Min. 32 Sek.) oder *Meine Welt besteht aus Rot, Grün und Blau* (Dezember 1997 – März 1998, 178 Min. 12 Sek.)⁶: Die *Web-Arbeiten* setzen an dem Punkt an, an dem das bewegte Bild aufgehört hat zu sein. Die Satzfragmente der Titel bezeichnen notizartig den Inhalt des Bandes. Die Angabe des Datums verweist auf den Zeitraum der Aufnahme, die Minuten und Sekunden auf die Bandkapazität. Diese Notate sind zugleich das Ergebnis der nochmaligen und letzten Betrachtung der Videobänder durch die Künstlerin. Mit dieser Tätigkeit, so Spielhofer, führe sie sich Erinnerungen vor Augen.⁷ Die auf das Magnetband gespeicherten Informationen durchlaufen ein letztes Mal den Kreislauf der maschinellen Rückholung und Bildwerdung; als Erinnerungen schreiben sie sich in das Gedächtnis der Produzentin ein und werden gleichsam wieder in den Kreislauf der Gedächtnistätigkeit eingesetzt. Danach wird der Bilderspeicher «Videoband» durch das Herauslösen aus der

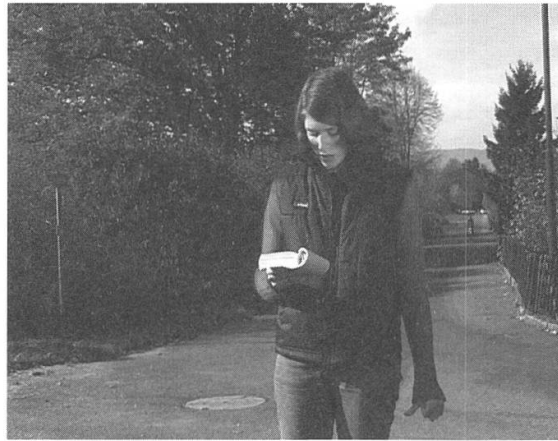


3 Rémy Markowitsch / Michael Ming Hong Lin, *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet, Robinson Crusoe and Der grüne Heinrich*, 2001–03, Installationsansicht Kunstmuseum Luzern 31.1.–27.4.2003

schützenden Hülle und das Auftrennen der engen Wicklung unfunktional gemacht. Nicht die aufgezeichneten Videobilder werden durch diesen bewussten Akt aus einem Speicher gelöscht, denn sie sind technisch gesehen noch immer auf dem magnetisierten Band präsent, sondern der Speicher selbst wird getilgt respektive «umformatiert». Mit dieser Geste setzt Spielhofer der Angst vor dem Zugriffsverlust sowie der abscheulichen Vorstellung der Selbstaflösung von (elektronischen) Speichern die Funktionen des Gedächtnisses entgegen. Aktiv begegnet sie der Furcht vor materieller Verwundbarkeit, vor dem Zerfall des Speichermediums, durch die Entwicklung neuer Bildfindungen. Das sich ständig neu konstituierende Gedächtnis verwebt durch die Bewegungen von Erinnern, Vergessen und Speichern Bilder, Informationen und Erfahrungen. Die Verflechtung der Videobänder schliesst diese Bewegung in sich ein: Auf der einen Seite werden Bilder, Spuren, getilgt, um auf der anderen Seite Raum für neue Einschreibungen zu schaffen. Das kontinuierliche Auflösen der Videobänder aus Spielhofers Archiv entzieht die im Speicher abgelegten Bilder dem erinnernden Zugriff; doch bieten die sonst materiell nicht sichtbaren Informationsträger – die Bänder – Projektionsflächen für neue Vorstellungen, die durch die schlagwortartigen Titel stimuliert werden.



4 Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy meets Der grüne Heinrich*, Charly W., Videostill, 2001–03



5 Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy meets Der grüne Heinrich*, Sara, Videostill, 2001–03

Bibliotherapy

Das Projekt *Bibliotherapy* (2001–03) stellt im Werk von Rémy Markowitsch gleichsam einen (vorläufigen) Kulminationspunkt der Auseinandersetzung mit dem «Universum Buch» dar. Lektüre, Sprache, Schrift und Bild, visuelle und schriftliche Kultur, Original und Kopie sind zu einem dichten Netz verwoben. Die Arbeit versteht sich als work in progress, deren aktuelle Fassung zwei Ausstellungen einzelner «Teile», eine diese einschliessende und durch einen neuen Part erweiterte Präsentation sowie eine Publikation umfasst.⁸ *Bibliotherapy* ist aber auch ein Kollaborationsprojekt, das Formen von (künstlerischer) Partnerschaft und Partizipation sowohl inhaltlich zum Thema macht als auch durch seine Entstehungsumstände⁹ und in seinen Produktionsformen¹⁰ tatsächlich vollzieht.

Einige hundert Menschen haben vorgelesen: in Frankreich Gustave Flauberts unvollendeten Roman *Bouvard et Pécuchet*, der um das Kompilieren von Wissen und die Bildungsobsession kreist, in England Daniel Defoes *Robinson Crusoe*, einen Text, der teilweise auch als Parabel über die zivilisatorische Wirkung bestimmter Bücher aufgefasst werden kann, und in Deutschland und der Schweiz Gottfried Kellers Bildungsroman *Der grüne Heinrich*. Die digitalen Aufnahmen der Lesungen werden entlang der Zeitachse der Texte editiert; die einzelnen Lese-Sequenzen sind ungeschnitten, die einmal fixierte Kameraeinstellung wird nicht verändert. Die raumfüllende Installation¹¹ verschränkt die in drei Sprachräumen aufgezeichneten Lesungen miteinander; während die Flaubert-Lektüre auf am Boden stehenden Monitoren gezeigt wird, sind die anderen beiden «Lese-marathons» als Projektionen präsentiert (Abb. 3–5). Die Videos geben Prozesse wieder: auf der einen Seite den offensichtlichen Akt des Vorlesens, auf der anderen Seite die

persönliche Färbung und Gestaltung des Textes, der – von dem sich sprunghaft über die Buchseite bewegenden Auge erfasst – durch unzählige neuronale Aktivitäten dekodiert und rekonstruiert wird.¹² Die Videoporträts der Lesenden oszillieren mit dem facettenreichen «Bildnis» eines Textes, das sich durch das Netzwerk aus sozialen Konventionen, kulturellen Prägungen sowie persönlichen (Lese- und Lebens-)Erfahrungen konstituiert. Der abwesende, für die RezipientInnen nicht sichtbare Text¹³ wird durch die Lektüre hergestellt.

Der Ausgangspunkt ist das Buch, das Lesen. Von hier aus legt Markowitsch Spuren, lustvolle und gelehrte, wissenschaftliche und persönliche. Sie greifen über die mediale Präsenz der Arbeit aus in sich ständig erweiternde Bezugfelder, die sich zwischen dem Kosmos «Buch», der literarischen Fiktion, der Schrift als Zeichen- und Übertragungssystem sowie Vorstellungen von kulturellem Gedächtnis eröffnen. Das Buch ist Speicher, durch Schrift kodierte Repräsentation von «Gedachtem» und «Gesprochenem». Es stellt vollumfänglich Daten bereit und bleibt von jedem Zugriff selbst unberührt. Erst durch das Lesen, das emotionale, subjektive und identitätsabhängige Erschliessen der «Bedeutung» des Textes, wird das in einem Zeichensystem (der Schrift) Aufgeschriebene hervorgeholt. Dieser energetische Eingriff in den Speicher stellt gleichsam eine Form der «Erinnerungsarbeit» dar, es ist die Re-Aktivierung der in einem Aufschreibesystem arretierten Gedanken, Ideen und Bilder.

Von Speichern und Gedächtnissen

Hildegard Spielhofer und Rémy Markowitsch bringen die Begriffe Speicher und Gedächtnis sowie deren Bedeutungen in einem präzise gezeichneten Umfeld zur Anschauung, sie hinterfragen sie hinsichtlich ihres technischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Stellenwerts. In diesen künstlerischen Stellungnahmen werden Definitionen und Verwendungsweisen der Begriffe sichtbar, die es theoretischen Überlegungen gegenüberzustellen gilt. Denn was ist ein Speicher? Was sind Gedächtnisse? Worin bestehen die Differenzen und Überschneidungen?

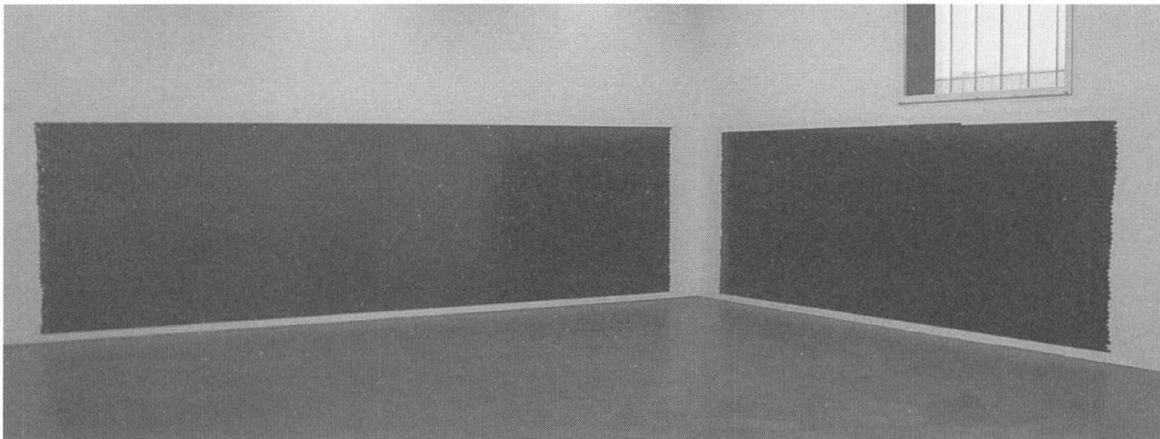
Verallgemeinernd gesagt, ist ein Speicher ein «Ort», an dem gelagert wird. Es lassen sich Dinge, Informationen und Wissen darin unterbringen und im besten Fall auch wieder zurückholen – eigentlich ein rein mechanisches Verfahren. Heutzutage denken wir in diesem Kontext an den elektronischen, genauer gesagt an den digitalen Speicher, an die (grösstmögliche) Kapazität an random access memory (RAM), dessen technische Voraussetzung in der Aufbereitung von Informationen in dem digitalen Code von 0/1 liegt. Diese Speicherform, die wir gemeinhin mit dem «Computerspeicher» gleichsetzen, wird begleitet von externen Speichermodellen: zum Beispiel der CD-ROM (Compact Disk-Read Only Memory), die für Computer- oder digitale Audio-Daten genutzt werden kann,

oder Bandspeichern wie dem DLT (Digital Linear Tape), einer Magnetbandkassette zur Speicherung digitaler Daten. Neben den elektronischen Speichern, die in der gegenwärtigen Diskussion als zwar argwöhnisch beobachtete, aber auch euphorisch propagierte Lösung der Langzeiterhaltung von Wissen firmieren, existieren zahlreiche weitere Speicher- und Aufschreibsysteme, deren Funktionalität und Stellenwert vor dem Hintergrund der neuen Medien ständig diskutiert wird. Sowohl das Buch als auch die Bibliothek, in der sich das Buch wiederum von seiner Bedeutung als Schriftspeicher hin zum selbst «gespeicherten Datensatz» verändert, sind Speicher. Aber nicht allein das: Gleichzeitig sind diese Begriffe an eine Vielzahl von kulturellen Ritualen gebunden, die gerade diese beiden Medien der Speicherung in ihrer Funktion als Gedächtnisstütze geprägt haben. Und tagtäglich zeigt der praktische Umgang mit elektronischen Speichersystemen, dass diese im Vergleich zu den traditionellen Medien wie dem Buch oder der Bibliothek allenfalls schneller und vielseitiger sind, aber nicht grundsätzlich «besser» funktionieren. In einem (technischen) Speicher sind alle Daten gleich.¹⁴ Sie sind gleichsam wertfrei, entkontextualisiert und stillgelegt. Speichern heisst in diesem Zusammenhang nur – oder auch –, dass Daten von der Veränderung ausgenommen werden. Erst durch Interaktion, durch einen «operativen Energiezustand»,¹⁵ den man aus gedächtnistheoretischer Perspektive auch als Erinnerung bezeichnen kann, können im Speicher gelagerte Daten wieder reaktiviert werden. Der digitale Speicher registriert alles und vergisst nichts, Fehlfunktionen bei der Speicherung oder bei der Übertragung von Daten führen nicht zum Vergessen von Informationen, sondern zu ihrem (grossenteils unwiderruflichen) Verlust, zu ihrer Eliminierung.

Ein Speicher ist eine Deponie. Und das Gedächtnis? Neuronale Aktivität, soziale Funktion? Es zeigt sich, dass der Begriff des «Speichers» von der Gedächtnisfunktion des «Speicherns» abgegrenzt werden muss, denn «zwischen dem Speicher als Medium und dem Gedächtnis als kognitivem Konstrukt besteht eine irreduzible Asymmetrie».¹⁶ Wie Aleida Assmann herausgearbeitet hat,¹⁷ beschreibt der Begriff «Speichern» ein kontrolliertes Verfahren der Einlagerung und Rückholung, das mit oder ohne materielle Stützen oder technische Apparaturen eine Tätigkeit des Gedächtnisses ausmacht. Assmann stellt dieser Form des Gedächtnisses das Erinnern gegenüber, einen «unkontrollierbare[n] Prozeß, von dem das Subjekt selbst affiziert ist.»¹⁸ Während Erinnern und Vergessen in einem ineinander greifenden Prozess agieren, das heisst sich zwischen Selektieren, Bewahren und Verwerfen bewegen, und ihr Gegenstand ein subjektives Erfahrungswissen ist, bilden objektive Sachverhalte den Inhalt des Gespeicherten. In diesem gedächtnistheoretischen Modell verfügt ein Teil, das Speichergedächtnis, über kumuliertes Wissen, das unbewertet und unhierarchisch sowie ohne Standpunkt, ohne Identität stiftendes Angebot aufgenommen und gelagert wird; der andere Part, das Funk-

tionsgedächtnis, ist genau umgekehrt ausgebildet, es «stellt aus dieser indifferenzierten Masse eine Auswahl her, die für das lebendige Gedächtnis erinnerbar ist [...]».¹⁹ Assmanns Speichergedächtnis ist eine «grundsätzliche Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens und Bedingung für kulturellen Wandel», es ist nicht «naturwüchsig» und bedarf gesellschaftlich verankerter Institutionen, die es stützen.²⁰ In ihm ist die Masse «ungebrauchter, nicht-amalgamierter Erinnerungen»²¹ untergebracht, es enthält – auf kollektiver Ebene gesehen – neutrales, abstraktes Sachwissen, das keine Form der Identität fundiert. Die beiden Modi sollen aber nicht als dualistisches, sondern als perspektivisches Modell verstanden werden, zwischen dem Speicher- und dem Funktionsgedächtnis findet ein «Binnenverkehr» statt, die Grenzen zwischen beiden Bereichen sind durchlässig und in Bewegung.²² Beide Formen sind in den Prozess der Gedächtnisproduktion unmittelbar eingebunden, sie bedingen einander.

Stellt man der Auffassung und Beschreibung des (elektronischen) Speichers die beschriebenen Gedächtnismodelle gegenüber, so zeigt sich eine leise begriffliche Unschärfe. Weniger das Bild des Speichers als Gedächtnis verunklart den Diskurs, die unpräzise Kombination der Begriffe von Gedächtnis und Speicher fügt zusammen, was nicht zusammen gedacht werden kann.²³ Menschen haben ein Gedächtnis, Gesellschaften bilden Gedächtnisformen aus. Die (elektronischen und «materialen») Speicher verhalten sich in dieser Hinsicht jedoch passiv: Die für das Gedächtnis konstitutive Selektion, was vergessen, gespeichert und erinnert wird, die zeitliche Ebene, die ebenso wie soziale und emotionale Faktoren in den Gedächtnisprozess eingreift, und die energetische Dimension des Gedächtnisses zeichnen sie gerade nicht aus. So ist die gemeinhin dem Computer attestierte wundersame «Gedächtnisleistung» eigentlich keine: Nur wer oder was auch vergessen kann, hat ein Gedächtnis. In diesem Sinne kann der digitale Computerspeicher auch nicht als Ausweitung des menschlichen Körpers respektive seines Gedächtnisses gesehen werden, auch wenn dieses Bild noch so verführerisch erscheint. Denn «der Computer ist erinnerungsunfähig und vergessens-phobisch. Er verfügt über keine spezifischen Gedächtnismerkmale und über kein Lernen, dessen Weltbezug als Erfahrung Willkürlichkeiten der Assoziation enthielte.»²⁴ Indessen, und dies ist vielleicht das schönste Paradox der Auseinandersetzung, kann die partielle Auslagerung von Wissen mit Hilfe von (technischen) Speichern das humane Gedächtnis hinsichtlich der zu bewältigenden Menge an zu selektionierenden und zu erinnernden Daten entlasten, stellt es aber zugleich vor die «neue» Herausforderung, «das Wiederfinden und Erinnern der Informationen leisten und eine grössere Menge an Beurteilungen über Beziehungen erstellen oder rekonstruieren»²⁵ zu müssen. Während im Speicher Daten entweder absent oder präsent sind, sind im Gedächtnis eine Vielzahl von Bewegungen



6 Hildegard Spielhofer, *Meine Welt besteht aus Rot, Grün und Blau* (Dezember 1997 – März 1998, 178 Min. 12 Sek.), 2002, Magnetbänder, Nylonfäden, Stahlnägel, Installationsansicht Kunstmuseum Luzern, «Zentralschweizer Kunstschaffen. Jahresausstellung 2002», 14.12.2002–19.1.2003

aktiv, die Abstufungen und Zwischentöne zwischen zu registrierenden und zu eliminierenden Informationen ermöglichen. Speicher nehmen viel mehr auf, als man erinnern oder mnemotechnisch speichern kann. Sie «agieren» ausserhalb von Gedächtnisstrukturen, müssen aber durch einen erinnernden Zugriff fruchtbar gemacht werden.

«Fortune, fame / Mirror vain / Gone insane / But the memory remains»²⁶

Die hier vorgestellten Arbeiten von Hildegard Spielhofer und Rémy Markowitsch werfen Blicke auf den Stoff, aus dem Erinnerungen gewoben sind, auf das Universum Buch als Gegenstand des kulturellen Gedächtnisses. Was macht Gedächtnisse aus, in welchem Verhältnis stehen sie zu Wissens- oder Bilderspeichern? Diesen Fragen setzen Spielhofer und Markowitsch nicht Antworten, sondern Anknüpfungspunkte für eine Auseinandersetzung entgegen. Die *Web-Arbeiten* von Hildegard Spielhofer kreisen um die Bedingungen visuell motivierter Gedächtnisfunktionen und die Konstitution von Erinnerung. Die Künstlerin trennt sich von den auf dem – möglicherweise bald hinfälligen – Speicher fixierten Bildern, sie verunmöglicht die Rückholung der Informationen durch den medienfremden und auch «zerstörerischen» manuellen Zugriff. Bevor der technisch irreversible Auflösungsprozess des Speichers einsetzt, bevor die Bilder nicht vergessen, sondern verloren sind, werden sie transformiert. Die gleichsam an dem Magnetband haftenden Bilder werden als Gedächtnisfetzen von ihrem Träger abgelöst. Der langwierige Akt des Auftrennens und des Verwebens setzt sie frei und lässt sie in den Zwischenräumen zwischen Erinnern und Vergessen interagieren. Dabei ist dieser Prozess durchaus als physischer Vorgang aufzufassen: Das Betrachten und Berühren des fragilen,



7 Rémy Markowitsch, *Bibliotherapy meets Der grüne Heinrich*, Anton und Rémy, Videostill, 2002–03

glatten Bandes gleicht einem Versuch der erinnernden Aneignung,²⁷ der taktile Zugriff gleitet jedoch an der Oberfläche ab. Indem Spielhofer das nunmehr «blind» und «stumm» erscheinende Kunststoffband Zeile um Zeile abwechselnd über und unter die an Stahlnägeln fixierten Nylonfäden führt, entledigt sie sich sowohl der gespeicherten Bilder als auch der Vorstellung, ihrer jemals wieder habhaft werden zu können. An ihre Stelle tritt ein im Licht changierendes Gewebe, eingespannt in den Rahmen der Nägel. Der (selbst)bewusste Verzicht auf die Rückholung und weitere Nutzung der gespeicherten Videobilder, der mit der Auflösung des Speichermediums einhergeht,

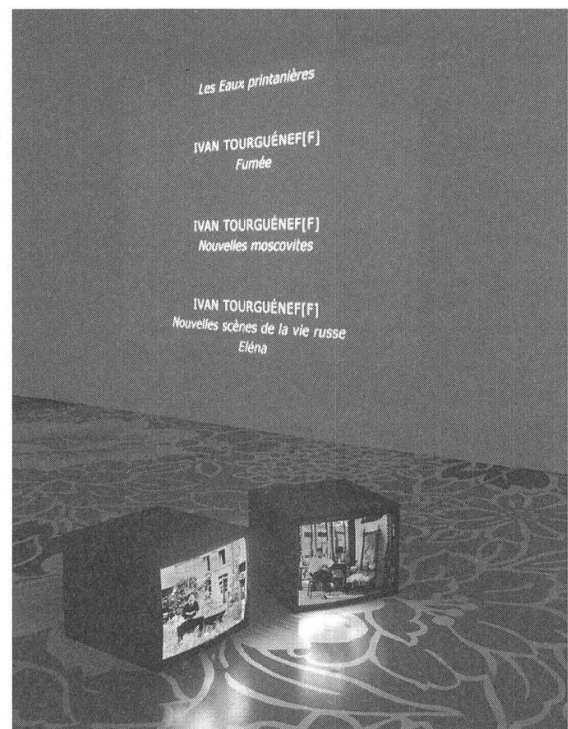
mündet in die Formulierung von installativen Arrangements (Abb. 6). Das Speichermedium Magnetband entpuppt sich als Material, das auf dem «magischen Webstuhl des Geistes»²⁸ zu Erinnerungsräumen verwoben wird. Es fungiert aber auch als einstiger Träger von Bildinformationen, mithin als Objekt der Erinnerung. Seiner ursprünglichen Funktion entledigt, zieht es seine Spur im Bildgeviert und findet sich nun als «Bildträger» wieder, dessen Funktion sichtbar gemacht und Bild konstituierend ist. Das (funktionale) Ende des Speichers fällt mit der Aktivierung des Gedächtnisses zusammen; indem auf den Videobändern nichts (mehr) sichtbar ist, können sie – verwoben zu Objekten von räumlicher Präsenz und Dichte – Erinnerungen evozieren. Im Gegenüber der schimmernden und leicht spiegelnden Textur der *Web-Arbeiten* steigen Bilder und Gedanken empor, konkretisieren sich, haften im Gedächtnis oder gleiten wieder ins Vergessen zurück.

Ineinander verschlungen sind auch die Pfade, die sich um das «Buch» in *Bibliotherapy* ranken. Die Videoaufnahmen der LeserInnen, die Anordnung der Sequenzen im Raum evozieren gesellschaftlich determinierte Funktionen des Mediums (Abb. 7). Sie hinterfragen in übertragenem Sinn das eingangs erwähnte Ende der Schriftkultur. Die Verbindung von medialen Repräsentationen unterschiedlicher Zeitalter, die digitale Videoaufnahme, das «archaische Vorlesen» und das Buch spiegeln die verschiedenen Stadien der Schriftgeschichte, die ihrerseits wiederum eng mit dem Gedächtnisdiskurs verwoben ist. Die (alphabetische) Schrift als Medium und immer noch aktuelle Metapher des Gedächtnisses erlebt ihre Transformation via aufgezeichnetes Lesen in eine «digitale» Schrift. Als Energiefluss, der auf Impulsen beruht, steht diese dem Bild der verewigen-

den Einschreibung diametral entgegen. *Bibliotherapy* und Bücher: vorgelesene, ausgestellte, zitierte, imaginäre, produzierte. Basierend auf Texten der Weltliteratur, greift die audiovisuelle Arbeit in Räume kulturellen Wissens aus, konkretisiert sich an Orten organisierter Rezeption (Abb. 8). Am Ende (ent)steht wieder ein Buch – ein Speicher. Mit der Publikation *Bibliotherapy*²⁹ inszeniert der Künstler in gewisser Weise eine Rückführung in ein Speichermedium und auch dessen Wiederaneignung. Erneut wird Gespeichertes gelesen und erinnert. Und Visuelles und Auditives gespeichert. Um *Bibliotherapy* für den Ausstellungsbetrieb greifbar zu machen, werden die Videolesungen auf Harddisks gespeichert. Eingelagert in der Festplatte wird der Akt der Erinnerungsarbeit, der Lektüre, auf reine Datenmengen reduziert. Diese Datensicherung – auf technischer Seite rein praktisch motiviert, derzeit benötigt man sechs Harddisks (etwa 500 GB), um die ganze Arbeit zeigen zu können – erscheint als weiterer Kommentar Markowitschs zu dem ständig sich wiederholenden Kreislauf von Produktion und Rezeption, zu Möglichkeiten und Bedingungen der Speicherung, zur Qualität und Bedeutung von Erinnerung und Gedächtnis. Als Ausgangspunkt und mittelfristige Endlagerung von *Bibliotherapy* markieren Speichermedien Punkte in einem Feld, das von einer Vielzahl an sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Faktoren bestimmt wird.

Rémy Markowitsch zeigt in *Bibliotherapy* auf, dass sich kulturelles Gedächtnis in einer ständigen Interaktion zwischen Speichern bildet. Er entwirft durch die räumliche Installation ein Ambiente, in dem akustische und visuelle Angebote einander überlagern und die BetrachterInnen in den Prozess des verbildlichten und hörbaren Lesens verwickeln. Der performative Akt des Lesens vervielfacht sich im Moment der Rezeption, schreibt sich in der Wahrnehmung des Publikums fort. Es ist zu lesen, zu sehen und zu hören – von dieser Faszination, von den komplexen und vielschichtigen Prozessen der Konstitution von Wissen und deren Bedingungen, von den Orten und Funktionsweisen der Wissens- und Gedächtnisbildung handelt *Bibliotherapy*.

Vor dem Hintergrund des Innovationspotentials im Bereich der Speichertechnologie und der teilweise problematischen Verschmelzung humaner Fähigkeiten und elektroni-



8 Rémy Markowitsch / Michael Ming Hong Lin, *Bibliotherapy meets Bouvard et Pécuchet, Robinson Crusoe and Der grüne Heinrich*, 2003, Installationsansicht Kunstmuseum Luzern 31.1.–27.4.2003 (Ausschnitt: Lesungen *Bouvard et Pécuchet* auf Monitoren)

scher Medien zeichnen sich die *Web-Arbeiten* von Hildegard Spielhofer und *Bibliotherapy* von Rémy Markowitsch durch eine inhaltliche Schärfe aus, die gerade nicht auf einer Affirmation technologischer Virtuosität und dem Einsatz eines aufwendigen Equipments beruhen. Ohne teure High-End-Geräte und hochkomplexe Programmierung, nur durch den präzisen Einsatz einfacher (technischer) Mittel evozieren die KünstlerInnen Bilder, die von der Faszination von Kultur und Gedächtnis, die durch Individuen und Gesellschaften hergestellt werden, erzählen. Walter Grassmuck führt in seiner Untersuchung zum Weltkulturerbe, zu den virtuellen Bilderspeichern und dem kulturellen Gedächtnis die Gedanken von Jan Assmann über das Verhältnis von Gedächtnis und Geschichte weiter und gelangt zu der Überlegung, dass technisch gesprochen dort, wo Gedächtnis endet, der Speicher seinen Platz einnimmt.³⁰ Die Arbeiten von Spielhofer und Markowitsch unterscheiden klar zwischen gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen des Gedächtnisses und der Einlagerung von Daten in einem Speicher. Sie charakterisieren Gedächtnis und Speicher als zwei Formen, die zwar in enger Verbindung stehen, doch geschieden gedacht werden. Sie führen vor Augen, dass Grassmucks Formulierung eigentlich auch «umgekehrt» verstanden werden kann: Wo Speicher zu Ende sind, beginnt Gedächtnis. And the memory remains ...

- 1 Jean Baudrillard, «Das Jahr 2000 findet nicht statt» (1985), in: ders., *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin 1990, S. 7–27, hier S. 24.
- 2 Siehe zu dem Bereich der zeitgenössischen Kunst u. a. Cordula Meier, «Gedächtnis – Bilder, Bilder – Gedächtnis», in: Norbert Bolz / Cordula Meier u. a. (Hrsg.), *Riskante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*, München 1996, S. 151–173, sowie dies., *Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher*, München 2002.
- 3 Siehe hierzu: «404 Object Not Found. Was bleibt von der Medienkunst?», Internationaler Kongress zu Fragen der Produktion und Konservierung von Medienkunst, 19.–22.6.2003 in Dortmund, <http://www.404project.net> (letzter Besuch 10.8.2004); Gaby Wijers / Evert Rodrigo / Ramon Coelho (Hrsg.), *De houdbaarheid van videokunst. Conservering van de Nederlandse videokunst collectie*, Amsterdam 2003; Reinhold Mißelbeck / Martin Turck (Hrsg.), *Video im Museum. Restaurierung und Erhaltung, neue Methoden der Präsentation, der Originalbegriff*, internationales Symposium, Museum Ludwig (9.9.2000), Köln 2001; Ijsbrand Hummelen u. a. (Hrsg.), *Modern Art: Who cares?*, an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art (8.–10.9.1997), Amsterdam 1999; Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.), *Wie haltbar ist Videokunst? Beiträge zur Konservierung und Restaurierung audiovisueller Kunstwerke*, Symposium im Kunstmuseum Wolfsburg (25.11.1995), Wolfsburg 1997. Siehe auch die Websites der Association of Moving Image Archivists (<http://www.amianet.org>) (letzter Besuch 10.8.2004) und Vidipax (<http://www.vidipax.com>) (letzter Besuch 10.8.2004). Siehe ebenfalls das in der Schweiz begonnene Projekt AktiveArchive, das Strategien mediengerechter Sicherung und Dokumentation von Videoarbeiten sowie netzbasierten Werken erarbeitet (<http://www.sitemapping.ch>) (letzter Besuch 10.8.2004).
- 4 H. U. Reck, «Auszug der Bilder? Zum problematischen Verhältnis von Erinnern, Techno-Imagination und digitalem Bild», in: Bolz / Meier u. a. (Hrsg.) 1996 (wie Anm. 2), S. 111.

- 5 Siehe hierzu: Wolfgang Beilenhoff, «Licht – Bild – Gedächtnis», in: Marion Strunk (Hrsg.), *Bildergedächtnis – Gedächtnisbilder*, Zürich 1998, S. 126.
- 6 Die erstgenannte Arbeit entstand im Zusammenhang mit der Ausstellung *Hildegard Spielhofer*, Tweaklab, Basel, 20.11.–13.12.2002; das zweite Werk wurde an der Ausstellung *Zentralschweizer Kunstschaffen. Jahresausstellung 2002*, Kunstmuseum Luzern, 14.12.2002–19.1.2003 gezeigt.
- 7 Hildegard Spielhofer im Gespräch mit der Autorin, 25. April 2003.
- 8 Ausstellungen: Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, 16.11.2001–20.1.2002 [Text: Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*]; Liverpool Biennial of Contemporary Art, 14.9.–24.11.2002 [Text: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*]; Kunstmuseum Luzern 31.1.–27.4.2003 [Texte: Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich* sowie die bereits bestehenden Lesungen]; Publikation: *Rémy Markowitsch in Zusammenarbeit mit Michael Ming Hong Lin*, hrsg. von Andreas Baur, Villa Merkel, Poschiavo/Luzern 2002. Siehe auch den Beitrag von Antje Weitzel, «Garten der verschlungenen Pfade», ebd., S. 331–354.
- 9 Als eine der Inspirationsquellen muss Alberto Manguels *Eine Geschichte des Lesens* genannt werden. Hier findet sich der Hinweis auf die therapeutische Wirkung von Büchern, auf die Bibliothherapie. Alberto Manguel, *Eine Geschichte des Lesens*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 369.
- 10 So ist die Bodenarbeit von Michael Ming Hong Lin integraler Bestandteil der *Bibliotherapy*-Ausstellungen; Lin überträgt hierbei traditionell taiwanesisches florales Textilmuster stark vergrößert von Hand auf die Bodenplatten. Sie spielen auf die Dekorationskunst seines Geburtslandes an, thematisieren aber gleichzeitig auch die Faszination des Fremden und Exotischen sowie die Funktionsweisen von Reproduktion und Zitat. Auch das vom Centre Flaubert de l'Université de Rouen unter der Leitung von Yvan Leclerc erarbeitete Inventar von Gustave Flauberts Bibliothek gehört zu den «Bestandteilen» des Projekts.
- 11 Ich beziehe mich hier explizit auf die Installation im Kunstmuseum Luzern, da hier eine Form von «Gesamtschau» aller Projektabschnitte zu sehen war. Für die vorangehenden Ausstellungen, die immer ein anderes Stadium von *Bibliotherapy* bezeichnen, wurden andere Installationsformen gewählt. In der Villa Merkel waren die auf Monitoren gezeigten Lesungen von *Bibliotherapy* auf das gesamte Erdgeschoss verteilt, die Tonwiedergabe erfolgte bis auf zwei Räume (Lesungen von Yvan Leclerc, Elodia Dao und Gilles de La Houssaye) über Kopfhörer. An der Biennale Liverpool (*Bibliotherapy meets Robinson Crusoe*) waren die Lesungen in einem in drei Kompartimente unterteilten Raum als Grossprojektion konzipiert; der über Lautsprecher abgespielte Ton variierte in der Lautstärke je nach Raumabschnitt.
- 12 Siehe hierzu Manguel 2000 (wie Anm. 9), S. 50–53.
- 13 Obwohl die Installationen von *Bibliotherapy* auch einige «zerlesene» Exemplare der gelesenen Bücher einschliessen, sind diese eher als Referenzobjekte, als «Datenquelle» aufzufassen. Im Ausstellungsbereich, der dem *Grünen Heinrich* gewidmet ist, machen es die gleichzeitige Aufmerksamkeit erheischende Präsenz von Bild und Ton, der endlose Strom an Worten und die Verteilung der Videosequenzen in mehrere Projektionen schier unmöglich, eine bestimmte Textstelle im Buch anhand des Akustischen aufzufinden.
- 14 Ich beziehe mich in den Ausführungen zum Speicher vor allem auf Wolfgang Ernst, «Im Namen des Speichers. Eine Kritik der Begriffe «Erinnerung» und «Kollektives Gedächtnis»», in: Moritz Csáky / Peter Stachel (Hrsg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*, Teil 1: *Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Wien 2000, S. 99–127.
- 15 Ernst 2000 (wie Anm. 14), S. 109.
- 16 Ebd., S. 101. Ernst verweist hinsichtlich der Verbindung von Speicher und menschlichem Gedächtnis sowohl auf die frühen Computerarchitekturen (von Neumann-Modell), die in Analogie zur humanen Neurologie entworfen wurden, als auch auf die theoretischen Ansätze z. B. von Vilém Flusser, den Computer vor dem Hintergrund des menschlichen

- Gedächtnisverhaltens zu analysieren. Letzterem setzt er die Inszenierung der Differenz zwischen Computerspeicher und menschlichem Gedächtnis entgegen, siehe S. 114.
- 17 Aleida Assmann, «Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon», in: Moritz Csáky / Peter Stachel (Hrsg.), *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive, Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29. Siehe auch Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- 18 Assmann 1999 (wie Anm. 17), S. 15.
- 19 Ebd., S. 22.
- 20 Ebd., S. 140.
- 21 Ebd., S. 136.
- 22 Ebd., S. 136–140.
- 23 Dies betrifft vor allem die bereits erwähnte Anthropomorphisierung des technischen Speicherapparats, die sowohl auf die Analyse des Mediums Speicher als auch auf sprachlicher Ebene Auswirkungen hat. Der Begriff «memory» für den Computerspeicher kann insofern als Metapher verstanden werden, die auf die «menschliche Wurzel» des Apparates sowie auf seine BenutzerInnen verweist und einmal mehr die Faszination des menschlichen Gedächtnisses und der Erinnerung, für die es noch immer keine eindeutigen wissenschaftlichen Funktionsvorstellungen gibt, artikuliert.
- 24 Reck 1996 (wie Anm. 4), S. 111.
- 25 Ernst 2000 (wie Anm. 14), S. 114.
- 26 Metallica, *The Memory Remains*, aus: *Re-Load* (Album), 1997.
- 27 Siehe hierzu auch: Irene Schubiger, *AnEignungen*, Broschüre anlässlich der Ausstellung *Hildegard Spielhofer*, Tweaklab, Basel, 20.11.–13.12.2002.
- 28 Charles Scott Sherrington, *Man on His Nature*, 1938, zit. nach Oliver Sacks, *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 198.
- 29 Siehe Anm. 8; über einen zweiten Band von/zu *Bibliotherapy* wird diskutiert.
- 30 Volker Grassmuck, «Das lebende Museum im Netz», in: Sigrid Schade / Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 231–251, hier S. 235 (unter Bezug auf: Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München² 1997, S. 44).

The memory remains. Observations on the terms ‘computer memory’ and ‘human memory’ against the backdrop of contemporary art

How memories are formed, what it is that makes up the things we remember, what we can forget – these are questions that gain in significance, precisely as mirrored by technological progress. Because the media of external, technological storage have changed, the human and cultural dimensions of memory-related activities are experiencing new forms of organisation. The interaction between storage systems, the places of recollection, as well as the creation and function of memories are all important issues for reflection. Here, artistic production is involved and affected to a considerable extent. How do artists formulate their conception of computer and/or human memories? What definitions do they suggest? *Web-Arbeiten* (web works) by Hildegard Spielhofer and the *Bibliotherapy* project by Rémy Markowitsch constitute the starting-point for the considerations. Both artists come across the set of themes outlined, in works that are precisely not based on an affirmation of technological virtuosity. By the accurate use of simple (technical) means, they evoke images which tell of the fascination of culture and memory that are produced by both individuals and society. In doing so, both artists attach great importance to the human memory functions of recollecting, selecting and forgetting. What makes up human memories, and how do they relate to computer memories that store knowledge or images? Spielhofer and Markowitsch counter these questions with starting-points for a discussion. They differentiate clearly between social and cultural functions of the human memory and the storage of data. They characterise the human and/or computer memory as two forms that are indeed closely connected, but conceived separately – and in their work, they not only make this the object of their investigation but also perceptible through the senses.