

BÖHLER & ORENDT'S  
**MEMORQ**  
**MOVERS**



räumliche Erzählung. Außerdem führt die oft alberne, angethrühte oder spöttische Perspektive der Daimons dazu, das emotionale Potential menschlicher Geschichten im Kontext der Exponate in den Fokus zu bringen und den düsteren „Abgrund“ verschiedener Zeiten etwas erträglicher zu machen: Unser Schmunzeln und unsere Sympathie macht es vielleicht leichter, den Schrecken der Gegenwart ins Gesicht zu lächeln und im besten Fall Hoffnung zu schöpfen, etwas dagegen ausrichten zu können.

MIPL **Die Hüte, in denen die Daimons wohnen, folgen dabei scheinbar keinen eindeutigen Zuschreibungen, sondern weisen Ähnlichkeiten zu verschiedenen historischen Formen auf.**

MB In ihrer Form ähneln sie Kopfbedeckungen, die Ende des 16. Jahrhundert in England in Mode kamen oder solchen, die Pilgrims, Kolonisatoren, Cowboys und gelehrten Personen trugen. Oder auch solchen, durch die meistweibliche Personen als Zauberer:innen oder Hexen markiert und stigmatisiert wurden. Durch ihren irisierenden Stoff erinnern die Hüte vielleicht auch an zeitgenössische Accessoires oder Fashion Items.

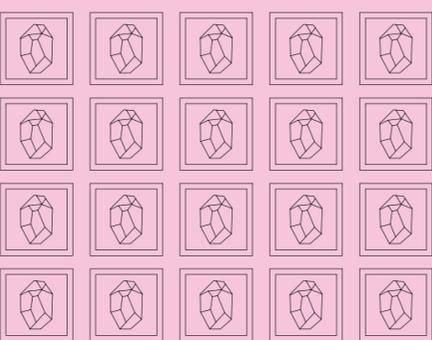


ermöglichen. Ein Beispiel dafür ist der Verein DOMID, der von aus der Türkei stammenden Migrant:innen als Reaktion darauf gegründet wurde, dass die Geschichte von Einwander:innen in Deutschland wenig Aufmerksamkeit erhielt. Weitere Beispiele für die Diversität engagierter Protest-, Widerstands- und Archivkultur in der Ausstellung sind das Gorbelen-Archiv, das Hamburger Institut für Sozialforschung, das helladonna in Bremen oder das Qwien – Zentrum für Queere Geschichte Wien.

MIPL **Welche Verbindung ergibt sich zwischen den Daimonen mit den Archivalien in dieser nächtlich-düsteren Mise en Abyme?**

MB Mise en Abyme finde ich eine sehr passende Assoziation. Die Aneinanderreihung der Vehikel, Vitrinen und Inhalte, die sich vor den schwarzen Löchern stauen, wirkt wirklich wie sequenziert vor einem Abgrund platziert. Die in die Gegenwart reichenden Kontinuitäten von Unterdrückung, Gewalt und Zerstörung können in dieser Masse selbst wie ein „Abgrund“ unendlicher Wiederholungen der Geschichte wirken, sodass es fraglich scheint, ob wir Menschen wirklich aus der Vergangenheit lernen. Aber um zu deiner Frage zurückzukommen, die Daimons helfen dir ähnlich wie ihre „Verwandten“ in der griechischen Mythologie dabei, dich in dieser verfahrenen, chaotischen Situation zurechtzufinden. Sie erleichtern Dir den Einstieg und führen Dich wie Jenseits-Guides durch die

MB Das metaphorische Bild des Transits, das auf dem Weg in die Zukunft ins Stocken gerät, entstand aus der Überlegung, dass Menschen zwar paradoxerweise große Anstrengungen unternehmen, kulturell wertvolle Objekte zu sammeln und für die Zukunft zu bewahren, aber gleichzeitig Entwicklungen vorantreiben, die es fraglich machen, ob in dieser Welt in den nächsten Jahrzehnten überhaupt noch Menschen leben werden, die diese Sammlungen rezipieren können. Für die Besucher:innen bietet dieser Moment des Stillstands die Möglichkeit, wie in einem Adventure-Game viele „große Erzählungen“ zu in Frage zu stellen, aber auch Parallelen und Querverbindungen zwischen Zeugnissen unterschiedlicher Ereignisse aus ganz unterschiedlichen Zeiten zu entdecken.



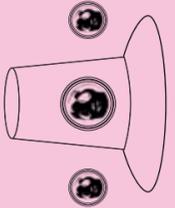
MIPL **Wie habt ihr die Auswahl der Gegenstände getroffen und die Narrative zusammengebracht? Was macht man\* mit diesen Archiven und warum gerade in Deutschland?**



MB Das Neue Museum und das Institut für moderne Kunst haben uns eingeladen, uns mit den Beständen des Arbeitskreises deutschsprachiger Kunst- und Kulturarchive in Europa auseinanderzusetzen. Kriterien für die Auswahl der Archivalien waren Fragen wie nach dem Grund des Sammelns der Objekte, nach ihren politischen, sozialen und ökologischen Kontexten und ihrer heutigen Bedeutung und Rezeption. Unter dem Eindruck aktueller Kriegsverbrechen, katastrophaler ökologischer Entwicklungen, rassistischer Gewalt und rechts-neoliberaler Reaktionen darauf hat sich der Schwerpunkt unserer Auswahl nach und nach weiter zugespitzt.



CHOOSE  
YOUR  
DAIMON



- |   |        |
|---|--------|
| 1 | RUBY91 |
| 2 | SAGE86 |
| 3 | WOAD53 |

MIPL **Das laise Atmen des Daimons über meinem Kopf ist ja gruselig. Bemüht mich aber irgendwie auch.**

MB Ja, es macht sein Dabeisein immer wieder bewusst, hat aber auch etwas Meditatives. Wir fanden, die Archivalien müssen in der Ausstellung mit etwas Ambivalent-Unterhaltssamen kombiniert werden, wie zum Beispiel mit Settings, Charakteren und Handlungen, welche an Geisterbahnen, Adventure-Games, Horror- oder Fantasy-Filme erinnern. Wie die Geschichten der guten Daimons soll die ganze Installation auch für Kinder, Jugendliche oder Leute funktionieren, die sich in ihrem Alltag vielleicht weniger mit kulturgegeschichtlichen Archiven beschäftigen. Die Besucher:innen sollen durch die Ausstellung angeregt werden, zu diskutieren, was wir in Archiven aufheben, wie wir die Archivalien interpretieren und welche Schlüsse wir aus der Vergangenheit ziehen.

Neben Archivalien, die beispielhaft die Arbeit der Archive beleuchten, gibt es vor allem solche, die an das Fortbestehen bestimmter Formen von Gewalt und Repression von der Zeit des Dreißigjährigen Krieges über die Kolonialzeit und die Nazi-Zeit bis in die Gegenwart erinnern. Davon heben sich Objekte ab, die wie helle Momente vor dieser dunklen Masse historischer Kontinuitäten stehen: Personen oder Bewegungen, die sich für andere eingesetzt haben, die Kritik oder Widerstand geübt haben, um ein solidarisches und gleichberechtigtes Zusammenleben zu

ermöglichen. Ein Beispiel dafür ist der Verein DOMID, der von aus der Türkei stammenden Migrant:innen als Reaktion darauf gegründet wurde, dass die Geschichte von Einwander:innen in Deutschland wenig Aufmerksamkeit erhielt. Weitere Beispiele für die Diversität engagierter Protest-, Widerstands- und Archivkultur in der Ausstellung sind das Gorbelen-Archiv, das Hamburger Institut für Sozialforschung, das helladonna in Bremen oder das Qwien – Zentrum für Queere Geschichte Wien.

MIPL **Welche Verbindung ergibt sich zwischen den Daimonen mit den Archivalien in dieser nächtlich-düsteren Mise en Abyme?**

MB Mise en Abyme finde ich eine sehr passende Assoziation. Die Aneinanderreihung der Vehikel, Vitrinen und Inhalte, die sich vor den schwarzen Löchern stauen, wirkt wirklich wie sequenziert vor einem Abgrund platziert. Die in die Gegenwart reichenden Kontinuitäten von Unterdrückung, Gewalt und Zerstörung können in dieser Masse selbst wie ein „Abgrund“ unendlicher Wiederholungen der Geschichte wirken, sodass es fraglich scheint, ob wir Menschen wirklich aus der Vergangenheit lernen. Aber um zu deiner Frage zurückzukommen, die Daimons helfen dir ähnlich wie ihre „Verwandten“ in der griechischen Mythologie dabei, dich in dieser verfahrenen, chaotischen Situation zurechtzufinden. Sie erleichtern Dir den Einstieg und führen Dich wie Jenseits-Guides durch die

MB Das metaphorische Bild des Transits, das auf dem Weg in die Zukunft ins Stocken gerät, entstand aus der Überlegung, dass Menschen zwar paradoxerweise große Anstrengungen unternehmen, kulturell wertvolle Objekte zu sammeln und für die Zukunft zu bewahren, aber gleichzeitig Entwicklungen vorantreiben, die es fraglich machen, ob in dieser Welt in den nächsten Jahrzehnten überhaupt noch Menschen leben werden, die diese Sammlungen rezipieren können. Für die Besucher:innen bietet dieser Moment des Stillstands die Möglichkeit, wie in einem Adventure-Game viele „große Erzählungen“ zu in Frage zu stellen, aber auch Parallelen und Querverbindungen zwischen Zeugnissen unterschiedlicher Ereignisse aus ganz unterschiedlichen Zeiten zu entdecken.



MIPL **Es bleibt dennoch eine künstlerische Arbeit.**

MB Absolut, indem die „Stimmen“ der Archivalien mit dem Chor der Daimons in eine interaktive Installation eingebunden werden, entwickelt sich eine multiperspektivische Erzählung, in der – wie bei unseren anderen Arbeiten – Auswirkungen menschlicher Einflussnahme auf ihre Um- und Mitwelt thematisiert werden.

MIPL **Die Auswahl der Archive scheint auch stark auf langjährige Kämpfe und unterdrückte Initiativen zu fokussieren, wie pazifistische oder anti-patriarchale Initiativen.**

MB Genau, die Ausstellung beleuchtet beispielhaft Kämpfe sozialer Bewegungen, die für viele Menschen unsichtbar bleiben, weil sie diskreditiert werden oder ihnen gesellschaftliche und kulturelle Relevanz abgesprochen wird. Dieser Fokus war uns wichtig, weil er einen starken Gegenentwurf von Lebenswelten zu Gewaltausprägungen der Geschichte und Gegenwart formuliert. Es ist beispielsweise interessant, anhand von pazifistischen, intersektional-solidarischen und queer-feministischen Dokumenten die anhaltende Notwendigkeit nachvollziehen zu können, friedlich für Gleichberechtigung für alle zu kämpfen.



MIPL **Kannst du mehr über die Auswahl der Sprecher:innen der Daimon-Texte erzählen?**
MB Minh Duc Pham, der jüngste der Sprecher:innen, ist ein deutsch-vietnamesischer Künstler, Schauspieler und Performer aus Berlin. Soetkin Elbers ist eine flämische Sopranistin und Schauspielerin aus Brüssel mit einer Leidenschaft für Barockoper. Und Sibrand Basa ist ein Opernsänger, Sprech- und Gesangspädagoge aus Wuppertal, der in Nürnberg lebt. Sie verkörpern mit ihren unterschiedlichen Stimmen indirekt verschiedene Generationen und Perspektiven von Rezipient:innen, aber auch die Vielstimmigkeit der Archivalien und der Personen, die dahinter stehen.

MOORE

MIPL **Wie genau passt das zu eurer Erzählung?**

MB Die Sprecher:innen und ihre unterschiedlichen Stimmen helfen, die Geschichten und Inhalte aus dem Kontext der Archivalien lebendig zu machen. Ihre sprachliche Performance fügt der Ausstellung eine weitere Ebene hinzu, die die Beschäftigung mit deren Inhalten zugänglicher, anrührender und einprägsamer macht. Wir wollten mit ihrer Performance das theatralische und unterhaltsame Potential des daimonischen Audioguides für unsere Installation nutzen, um einen Kontrast zu herkömmlichen Displays zu entwickeln. Uns bleiben Dinge ja auch eher im Gedächtnis, wenn uns das, was wir sehen und hören, verwundert, emotional anspricht oder zum Lachen bringt. Deshalb sind die Daimons die eigentlichen Memory Movers.

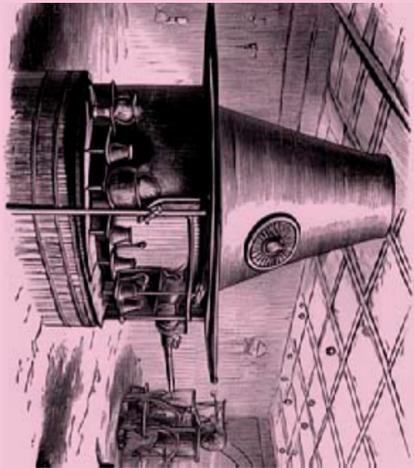


© 2024 Böhler &amp; Orendt

Laut griechischer Mythologie vermitteln Daimons zwischen Menschen und Göttern oder Toten und halten so die Verbindung zwischen ihnen aufrecht. In Böhler & Orendts Ausstellung *Memory Movers* übernehmen sie diese Funktion in Form von Hüten innewohnenden geisthaften Erscheinungen, die Besucher:innen ihre Sichtweise auf die ausgestellten Archivobjekte und die Welt einflüstern. Jeder der drei Daimons kommentiert die Objekte auf eigene Art, denn sie haben natürlich unterschiedliche Charaktere, Einstellungen und Sichtweisen auf die Dinge. Dabei zwingen sie uns nicht ihre Perspektive auf, sondern schulen unsere Ohren, um das Verstumme wieder hörbar zu machen. Wenn wir ganz genau hinhören, vernehmen wir Gespäche, Geräusche, Geflüster und Rufe. Wie in einer Geisterbeschwörung sickern Stimmen aus der Vergangenheit in unsere Gegenwart hinein.

## Daimonisches Erzählen und Erinnern – Eine Geisterbeschwörung

von *Gabriela Manda Seith*



Zurückgehend auf eine Idee des Instituts für moderne Kunst Nürnberg hat das Neue Museum Nürnberg Böhler & Orendt dazu eingeladen, eine Ausstellung zu kuratieren, in der sie sich Objekten aus deutschsprachigen Archiven künstlerisch nähern. Die daraus hervorgegangene Ausstellung *Memory Movers* wirft grundlegende Fragen bezüglich der Bedeutung von Archiven für unsere Gegenwart auf, die von sozialen, politischen und ökologischen Krisen geprägt ist. Können Archivalien uns aus diesem Schlamassel helfen? Wenn Archivalieke eigentlich dazu dienen sollen, bestimmte politische Narrative und Ordnungen zu schaffen, stellt sich die Frage, wie eine künstlerische Herangehensweise institutionalisierte Wege der Wissensgenerierung unterwandern kann. Und kann Kunst die Annahme der modernen Wissenschaften untergraben, dass es eine objektive Neutralität gibt, durch die es möglich ist, in einem luftleeren Raum Aussagen zu machen? Das Szenario von ins Stocken geratenen Gefährten gibt eine mögliche Antwort auf diese Fragen. Der Weg in die Zukunft – Tunnelfahrten, die keinerlei Anhaltspunkte geben, wie diese ausschen könnte – scheint untrüblicher und zugleich bietet der Moment des Stillstands einen Blick in die Vergangenheit. Die Archivobjekte auf den Gefährten geben uns Hinweise, wie diese Vergangenheit ausgesehen haben könnte, doch können die Archivalien sie nie vollständig rekonstruieren. Egal wie genau und umfangreich die Pelage sind, es bleibt ein Rest Fiktion in der Betrachtung des Vergangenen, weil sie immer auch eine Interpretation dessen ist. Insofern ist die Erzählung in der Ausstellung nicht fiktiver als ein wissenschaftlicher Ansatz, der versucht, genau dieselben Objekte in einen Zusammenhang zu bringen. Jede Ausstellung und jede geschichtliche Abhandlung erzeugt eine Neuordnung der Archivobjekte, die zu jeder Zeit und an jedem Ort anders wäre. Jede Zusammenstellung ist eine Interpretation der Vergangenheit und fragt gleichzeitig, welche Zukunft wir uns durch diese Geschichtsschreibung vorstellen. Indem wir Aussagen über die Vergangenheit machen, verändern wir gewissermaßen den weiteren Verlauf der Geschichte.

Dass ausgerechnet ein SUV durch einen Crash den ganzen Zug ins Stocken bringt, ist kein Zufall. Das großspürige Fahrzeug. Indem wir Aussagen über die Vergangenheit machen, verändern wir gewissermaßen den weiteren Verlauf der Geschichte. Das ausgerechnet ein SUV durch einen Crash den ganzen Zug ins Stocken bringt, ist kein Zufall. Das großspürige Fahrzeug. Indem wir Aussagen über die Vergangenheit machen, verändern wir gewissermaßen den weiteren Verlauf der Geschichte. Das ausgerechnet ein SUV durch einen Crash den ganzen Zug ins Stocken bringt, ist kein Zufall. Das großspürige Fahrzeug. Indem wir Aussagen über die Vergangenheit machen, verändern wir gewissermaßen den weiteren Verlauf der Geschichte.

Die Daimons als Vermittler:innen zwischen Toten und Lebendigen werden zu Hüter:innen der Objekte, die Menschen wie Hannah Höch (siehe S. 57, Exp. Nr. 12–01) oder Anhängerrinnen der Lebensreform (siehe S. 44, Exp. Nr. 29–01) hinterlassen haben. Indem sie uns zu ihnen führen, lassen sie vergangene Handbeziehungen zu schaffen.

Die Daimons als Vermittler:innen zwischen Toten und Lebendigen werden zu Hüter:innen der Objekte, die Menschen wie Hannah Höch (siehe S. 57, Exp. Nr. 12–01) oder Anhängerrinnen der Lebensreform (siehe S. 44, Exp. Nr. 29–01) hinterlassen haben. Indem sie uns zu ihnen führen, lassen sie vergangene Handbeziehungen zu schaffen.

## Dunkle Tunnel, helle Momente und historische Abgründe

*Auszug aus einem Gespräch zwischen María Inés Plaza Lazo und Matthias Böhler über die Ausstellung MEMORY MOVERS (25. April bis 6. Oktober 2024, Neues Museum Nürnberg)*

MIPL **Matthias, was passiert, wenn ich diesen Hut anziehe?**

MB Wenn du einen der Hüte aufsetzt und vor den Spiegel trittst, begrüßt dich einervon drei gutmütigen computergesteuerten „Daimons“, eine Art Geisterwesen, das in dem Hut „wohnt“ wie ein Einstiehlkrebs in einer Muschel. Wir haben uns diese exzentrische Form von Audio-Guides ausgedacht, weil wir nicht wollten, dass die Besucher:innen ein Smartphone oder Museumsgerät mit sich herumtragen müssen. Der Hut-Guide funktioniert zugleich als Begleitung und Bekleidung, und die Bezeichnung „Daimon“ suggeriert, dabei eine gewisse „Besessenheit“.

<sup>[1]</sup> Gilles Deleuze: Bergsonism, Zone Books, 1997, S. 54.

<sup>[2]</sup> Camilla Fiodin: In the Name of the Rhinoceros: Expression beyond Human Intention, in: Anoma Hofstetter und Daniel Steier (Hrsg.):

<sup>[3]</sup> Adorno's Rhinoceros: Art, Nature, Critique, Bloomsbury Academic, 2022, S. 19–41, S. 27.

<sup>[4]</sup> Ariella Aisha Azoulay: Potential History: Unlearning Imperialism, Verso, 2019, S. 19.

BÖHLER & ORENDT'S  
**MEMORQ**  
**MOVERS**



# Inhalt

Kapitel		Seite
	<p><span>Maria Inés Plaza Lazo und Matthias Böhler: <i>Dunkle Tunnel, helle Momente und historische Abgründe</i></span>  <span>Gabriela Manda Seith: <i>Daimonisches Erzählen und Erinnern – Eine Geisterbeschwörung</i></span></p>	Vorsatz Vorsatz
<b>A</b>	Post-Handkarre	006
<b>B</b>	HNF Nicolai CD2	008
Archiv	Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien	
<b>C</b>	Handhebeldraisine	012
Archive	Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK)	
<b>D</b>	Mars Solo Electra	018
Archiv	Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf	
<b>E</b>	Bahnsteig-Packwagen, Rollwagen	020
Archiv	ZKM   Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW	
<b>F</b>	Siemens & Halske Elektrolok	024
Archiv	DB Museum, Nürnberg	
<b>G</b>	Trabant 601, Anhänger, Einkaufswagen	028
Archive	Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin Baukunstarchiv NRW, Dortmund Gorleben Archiv	
<b>H</b>	Zündapp EFA 561-01	036
Archiv	Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien	
<b>I</b>	Eiswagen, Folding Service Cart	038
Archiv	documenta archiv Kassel	
<b>J</b>	Jeep Grand Cherokee WJ, Anhänger	040
Archive	SIK–ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Zürich Archiv der Eden Gemeinnützige Obstbau-Siedlung eG, Oranienburg Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen Archiv für Alternativkultur, Berlin Baukunstarchiv NRW, Dortmund Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt Museum Utopie und Alltag / Kunstarchiv Beeskow	
<b>K</b>	Peugeot Super Sport	048
Archiv	Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin	
<b>L</b>	Ford Fiesta ’02	050
Archive	Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen	
<b>M</b>	Unimog 411, Folding Service Cart	056
Archive	Institut für moderne Kunst Nürnberg Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin Theatermuseum & Dumont - Lindemann Archiv, Düsseldorf Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Köln belladonna archiv, Bremen bayern design, Nürnberg	

Kapitel		Seite
	<p><b>N Opel Super 6, Anhänger</b></p> <p>Archive</p> Musikarchiv NRW, Köln QWIEN – Zentrum für queere Geschichte, Wien Archiv des Hamburger Instituts für Sozialforschung DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln	068
<b>O</b>	Zwei Rollwagen, Packkammerwagen, Zugkarre	074
Archive	Circus Archiv Roncalli, Köln ZKM   Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien MNAHA – Lötzebuerger Konschtarchiv, Luxemburg	
<b>P</b>	Rasenmäher, Postkutsche, Folding Service Cart	082
Archive	Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF Universitätsbibliothek/Filmarchiv, Potsdam Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt	
<b>Q</b>	Eiswagen-Fahrrad	090
Archive	Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Lentos Kunstmuseum Linz	
<b>R</b>	Zwei Rollwagen, Radkutsche Musketier	092
Archive	Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg Archiv der Erich Ohser – e.o.plauen Stiftung, Plauen Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen Haus der Kunst, Historisches Archiv, München DoKuPäd – Pädagogik rund um das Dokumentationszentrum, Nürnberg Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen	
<b>S</b>	Hercules E1	100
Archiv	Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen	
<b>T</b>	Handkarre	102
Archiv	Künstler*innen-Archive Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur Deutsches Literaturarchiv Marbach	
<b>U</b>	MIFA Klapprad	104
Archiv	Archiv des Deutschen Museums, München	
<b>V</b>	Bahnhofshandwagen	106
Archive	Deutsches Tanzarchiv Köln / SK Stiftung Kultur Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf	
<b>W</b>	Opel Kapitän, Anhänger, Simson SL 1, Lastendreirad	112
Archive	basis wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf Archiv des Kölner Karnevalsmuseums Institut für Zeitungsforschung, Dortmund Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln Skulptur Projekte Archiv Münster	
<b>X</b>	Rikscha	124
Archiv	Videoarchiv des Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen	
	Hubert Locher: <i>Archiv – Dokument – Monument</i>	Nachsatz

RUBY91 SAGE86 WOAD53





00-01

00-01



### Choose your Daimon

**Autor:innen:** Böhler & Orendt

**Jahr:** 2024

Memory Movers ist eine Installation mit über 200 Objekten aus 53 Archiven. Sie funktioniert wie eine räumliche Erzählung, die von der gegenwärtigen Bedeutung von Kulturarchiven handelt und veranschaulicht die Vielfalt archivarischer Zugänge und Arbeitsweisen. Zugleich wird hier die politische Seite des Archivierens von Kulturobjekten sichtbar: Es wird klar, dass bereits jede Entscheidung, Dinge in einem Archiv zu bewahren selbst schon ein politischer Akt ist, weil ihnen damit ein besonderer kultureller Wert beigemessen wird. Viele der Archiv-Objekte in MEMORY MOVERS haben selbst eine offenkundige politische Dimension und zeigen Auswirkungen und Kontinuitäten – von staatlicher Repression, Rassismus, patriarchaler Unterdrückung und Umweltzerstörung – in einer Zeitspanne, die vom Dreißigjährigen Krieg über den Kolonialismus, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus und den Kalten Krieg bis in die heutige Zeit reicht. Während Du Dich in diese Erzählung hinein begibst, kannst Du Dich von digitalen Leit-Geistern führen lassen, die in Hüten wohnen. Diese Daimons flüstern Dir komische, rührende, poetische und philosophische Gedanken zu den Dingen ein, die Du hier siehst – ähnlich ihren gleichnamigen mythologischen Vorfahren. Du nimmst selbst Teil an diesem politischen Spiel um Sinn, Wert und Bedeutung von Dingen und Erinnerungen, indem Du für Dich entscheidest, welche Dir nahe sind und welche nicht, wie Du sie lesen und bewerten möchtest und welche Du besonders bewahrenswert findest – hier in diesem Buch oder da draußen in der „echten Welt“, alleine oder mit Hilfe Deines Daimons.



**RUBY91:** »Hi, ich bin RUBY91 und für heute erst mal Dein Daimon. Ich bin für Dich da und werde Dich auf Deinem Weg durch dieses Schlamassel begleiten. Und darüber kannst Du Dich jetzt ruhig mal ein bisschen freuen! Denn Du siehst ja, wie es hier aussieht: Haufenweise Fahrzeuge und noch mehr Plastikboxen, alles ganz schön chaotisch ...

Anscheinend wollen die alle gleichzeitig irgendwo hin, nach vorne, durch die Tunnel. Was auf der anderen Seite ist, das weiß, glaube ich, niemand so genau. Was ich allerdings weiß: Die Dinge, die sich in den Kisten befinden, kommen aus verschiedenen Archiven und aus allen Bereichen dessen, was die Menschen als Kultur bezeichnen: Architektur, Musik, Kunst, Literatur, Design und so weiter ... Es gibt aber auch jede Menge Dokumente, die vor allem historisch oder politisch interessant sind. Über einige dieser Dinge kann ich Dir etwas erzählen, während Du sie Dir näher anschaust. Welche das sind, erkennst Du an den roten Zeichen. Sobald Du also ganz nahe an eine Box mit einem roten Zeichen herantrittst, werde ich Dir ein paar Infos und Ideen zu ihrem Inhalt mit auf den Weg geben.«

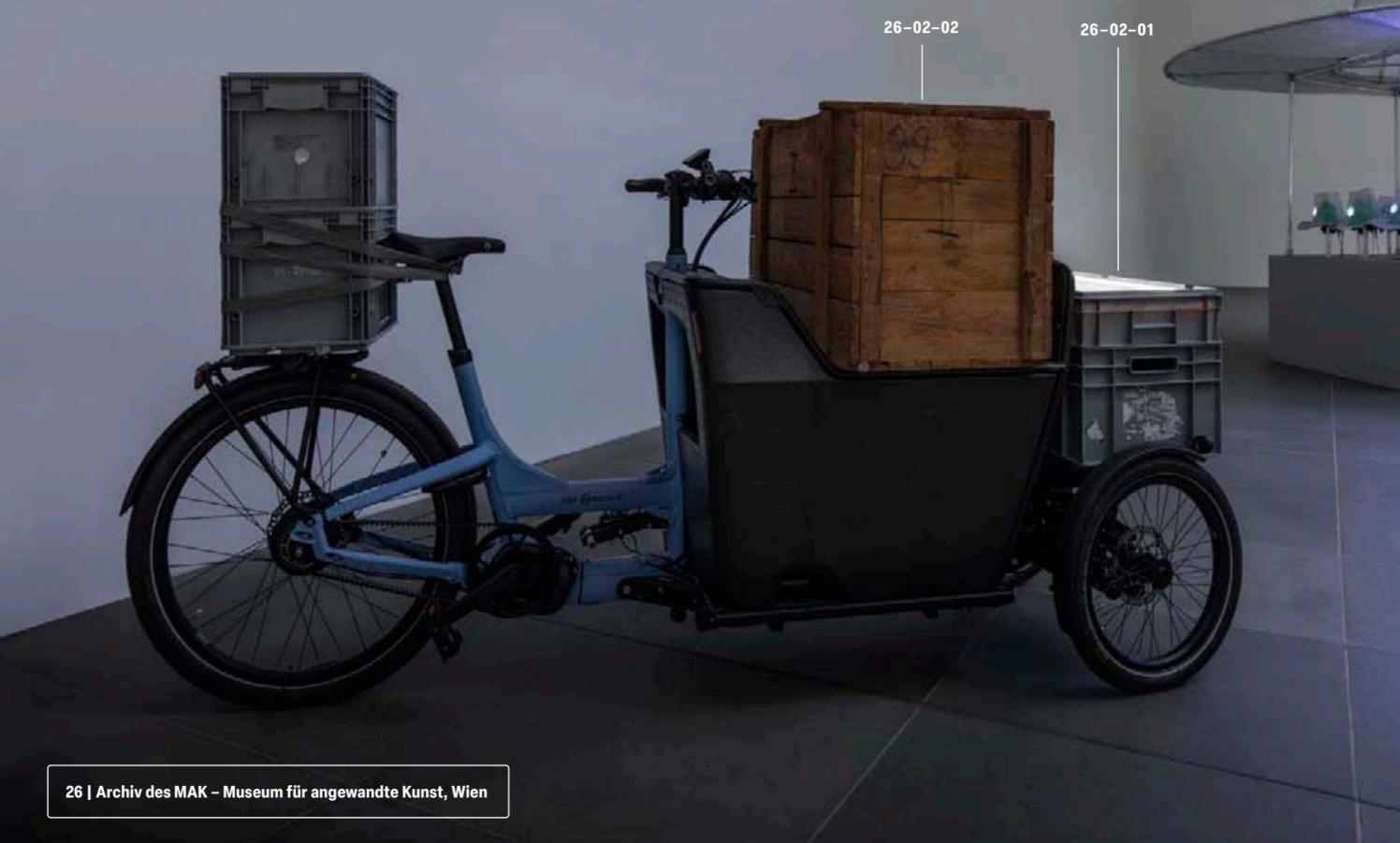


**SAGE86:** »Hallo, ich bin SAGE86 und ich bin Dein Daimon – für so lange, wie Du Dir Zeit nehmen möchtest, um diesen Ort zu erkunden. Und ehrlich gesagt hast Du wirklich Glück, dass ich Dich dabei begleite, denn ohne Hilfe ist es nicht so einfach, hier den Überblick zu behalten: Du siehst einen Treck von etwa 40 verschiedenen Fahrzeugen, beladen mit ungefähr 500 Stapelboxen. Und in den Boxen sind die unterschiedlichsten Sachen! Und dann fahren die auch noch alle in Richtung irgendwelcher mysteriöser Tunnel ...

Also was sich dahinter befindet, das kann ich Dir auch nicht sagen, wirklich, beim besten Willen nicht. Aber worüber ich Dir etwas sagen kann, ist der Inhalt der Boxen: Das sind alles Dinge, die von über fünfzig Archiven in vier verschiedenen Ländern gesammelt wurden, weil sie als kulturell besonders wertvoll gelten. Über eine Reihe dieser Dinge kann ich Dir etwas erzählen. Sie befinden sich in Boxen, die mit einem grünen Zeichen markiert sind. Wenn Du etwas über diese Dinge hören willst, musst Du nahe an diese Boxen herantreten, und sobald Du nahe genug bist, kann ich Dich mit Fakten, Zahlen und Gedanken zu dem versorgen, was Du da siehst.«



**WORD53:** »Willkommen! Ich bin WORD53 und heute Dein Daimon. Ich werde Dich für ein Weilchen begleiten, während Du Dich hier umschaust. Und Du kannst Dich wirklich glücklich schätzen, dass ich bei Dir bin. Denn auf den ersten Blick ist ja gar nicht so einfach zu verstehen, was hier eigentlich los ist: Man sieht eine Art Treck von ganz verschiedenen historischen und zeitgenössischen Fahrzeugen, die sich in Richtung dreier Tunnel zu bewegen scheinen. Und die Fahrzeuge sind schwer beladen mit Kisten in allen möglichen Größen ... Also, über die Tunnel weiß ich nichts, aber was in den Kisten ist, weiß ich: Das sind alles Archiv-Objekte von großem kulturellem Wert! Also Dinge, die in Archiven aufbewahrt wurden, weil Menschen angenommen haben, dass ihre Nachfahren durch sie etwas über die Vergangenheit lernen können. Ich teile gerne mein Wissen und meine Gedanken über einige dieser Dinge mit Dir. Wenn Du also eine Kiste mit einem blauen Zeichen siehst, geh ganz nahe hin und schau Dir genau an, was drin ist. Denn in den Kisten mit den blauen Zeichen befinden sich die Objekte, über die ich etwas zu sagen habe.«



26 | Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien

26-02-01 →

### Bergungslisten

**Autor:innen:** Siegfried Troll

**Jahr:** 1939–1946

**Archiv:** Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien

26-02-02 →

### Holzkrise Kunstgewerbemuseum Staatsgut

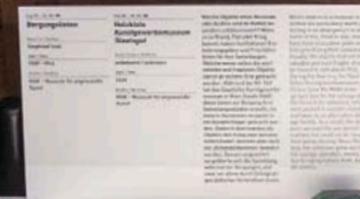
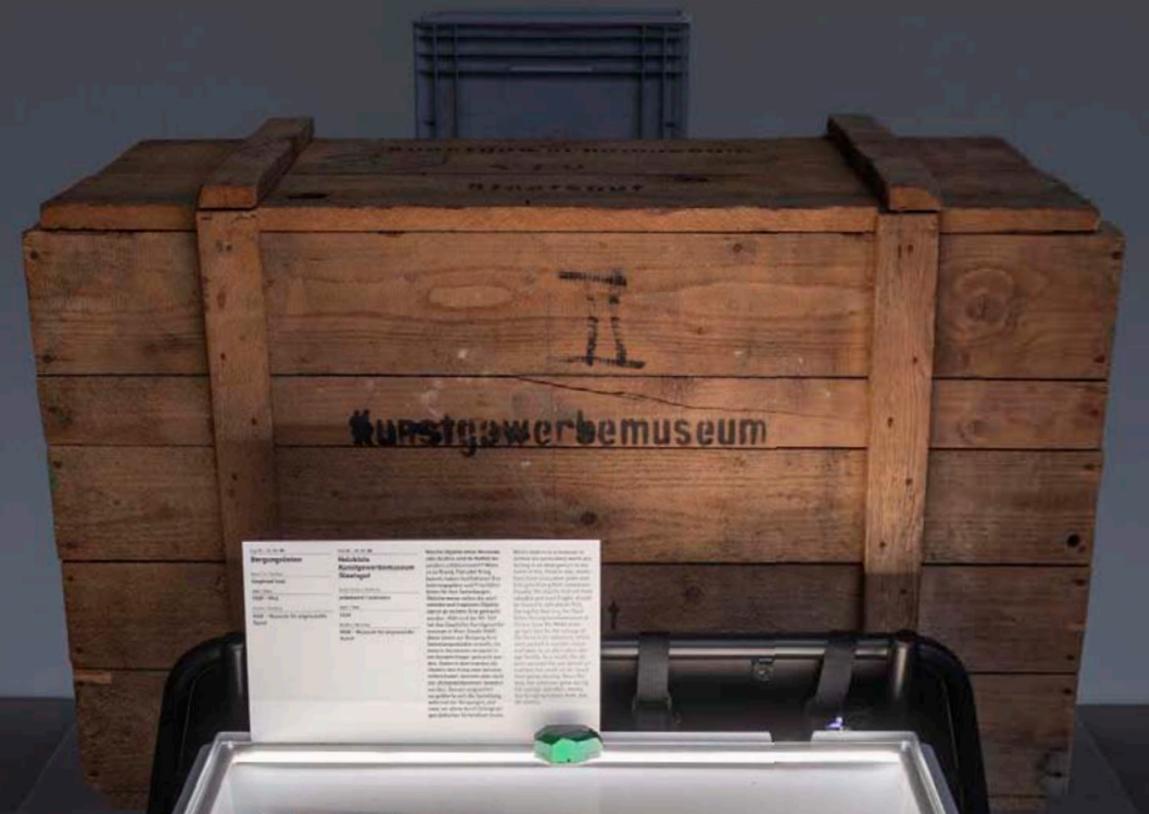
**Autor:innen:** unbekannt

**Jahr:** 1939

**Archiv:** Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien



Welche Objekte eines Museums oder Archivs sind im Notfall besonders schützenswert? Wenn es zu Brand, Flut oder Krieg kommt, haben Institutionen Evakuierungspläne und Prioritätenlisten für ihre Sammlungen. Üblicherweise sollen die wertvollsten und fragilsten Objekte zuerst an sichere Orte gebracht werden. Während der NS-Zeit hat das Staatliche Kunstgewerbemuseum in Wien (heute MAK) diese Listen zur Bergung ihrer Sammlungsobjekte erstellt, die dann in Holzkisten verpackt in ein Ausweichlager gebracht wurden. Dadurch überstanden die Objekte den Krieg zwar beinahe unbeschadet, konnten aber nicht vor ‚Abhandenkommen‘ bewahrt werden. Dessen ungeachtet vergrößerte sich die Sammlung während der Bergungen, und zwar vor allem durch Ent eignungen jüdischer Vorbesitzer:innen. (siehe S.92, Exp. Nr. 04-01-01 bis 04-01-02)



SAGE86; »Du siehst hier sogenannte Bergungslisten und eine alte Holzkiste. Dazu kann ich Dir sagen: Archive und Museen wurden nicht nur erfunden, um Dokumente und Objekte von kulturellem Wert zu sammeln, sondern auch, um diese zu schützen und für die Zukunft aufzubewahren. Dies wird natürlich besonders wichtig, wenn Bedrohungen für die gesammelten Kulturgüter abzusehen sind, wie etwa durch Katastrophen oder Kriege. So eine Situation trat im Sommer 1939 im „Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien“ (dem heutigen MAK – Museum für angewandte Kunst) ein. Da die Leitung dieses Museums mit den Nazis kooperierte, war sie über die Möglichkeit eines nahenden Krieges

bestens informiert und konnte sich deshalb darauf vorbereiten. Die wichtigsten Objekte wurden also schon vor Kriegsbeginn in Listen eingetragen und in Kisten verpackt. Als der Krieg dann losging, wurden sie nach und nach auf verschiedene geheime Orte verteilt. In dieser Zeit verfolgte der Museumsleiter aber nicht nur die Aufgabe des Bewahrens weiter, sondern kümmerte sich auch weiterhin ums Sammeln: Während die Bergungsarbeiten liefen, kam es deshalb parallel auch zu „Neuerwerbungen“ – zum Beispiel 1943 von Kunstwerken aus den Sammlungen der jüdischen Familie Rothschild, die die Nazis durch Erpressung und Beschlagnahmung geraubt haben.«





03-02-01 03-02-05 03-01 28-02 28-01 28-03 18-02



03 | Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg  
 18 | Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf  
 28 | Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK)

03-04

### „Globus“-Balgenkamera mit Stativ und Tuch

Provenienz: Bildarchiv Foto Marburg

Jahr: ca. 1910–1920

Archiv: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

Eine alte „Globus“-Holz-Balgenkamera für Glasnegative sowie verschiedene Findmittel geben einen Einblick, welche Hilfsmittel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Archivarbeit zur Verfügung standen. Im Vergleich zu heutigen digitalen Möglichkeiten waren diese analogen Findmittel umständlich, jedoch für ihre Zeit eine maßgebliche Bereicherung der Archivarbeit.



18-02

### Liesegang Sciopticon

Hersteller:in: Ed. Liesegang oHG

Jahr: 1910

Archiv: Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf

Der Düsseldorfer Fabrikant Franz Paul Liesegang stellte 1896 fest: „In Familien, Vereinen und in Schulen – überall bürgert sich die Projectionskunst mehr und mehr ein. Hier bietet sie anregende Unterhaltung, dort hinwieder dient sie zur Belehrung.“ Die beiden Liesegang-Projektoren, die in der Ausstellung zu sehen sind, funktionieren unterschiedlich. Das *Sciopticon* von 1910 ist ein Diapositiv-Projektor, wohingegen das *Globoskop* von 1913 unter Einsatz von hoher Lichtstärke und großem Energieaufwand Gegenstände projizieren kann, wenn sie klein oder flach genug sind (siehe S.18, Exp. Nr. 18-01).



03-03

S. 14

### Mikrofiche-Lesegerät MAP ADC-4

Provenienz: Bildarchiv Foto Marburg

Jahr: ca. 1985

Archiv: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



SAGE86: »Bei den verschiedenen Dingen hier handelt es sich um sogenannte Findmittel aus dem Bildarchiv Foto Marburg. Das ist eines der größten Bildarchive zur europäischen Kunst und Architektur weltweit – sein Bestand umfasst rund 2,6 Millionen Original-Fotografien. Bei einer so großen Sammlung ist es natürlich nicht ganz einfach, den Überblick zu behalten und herauszufinden, welche Aufnahme was zeigt. Und da kommen dann eben die Findmittel ins Spiel. Du kannst hier einige der Methoden und Medien sehen, mit denen zum Beispiel ein bestimmtes Foto der Kathedrale von Notre-Dame in Paris zu finden ist: Da gibt es etwa Erschließungslisten und einen sogenannten Bildband mit Original-

abzügen aus den 1940er-Jahren oder einen Karton mit winzigen Abbildungen auf Filmmaterial namens Mikrofiche aus den 1980ern. Vielleicht denkst Du Dir jetzt „Wozu dieses ganze Zeug aufbewahren? Eigentlich reicht doch ein digitales Verzeichnis?“, und das ist sicher auch der Weg, den heute die meisten Menschen wählen, um sich in Archiven zurechtzufinden. Aber auch digitale Medien veralten, Server gehen kaputt, oder Dir wird aus dem einen oder anderen Grund der Zugang zu Online-Informationen verwehrt. Dann ist es schon hilfreich, wenn die analogen Medien auch noch verfügbar sind und Du in einem alten Bildband nach dem Notre-Dame-Foto suchen kannst.«



03-01 ↓

### Notre-Dame, Paris, Glasnegativ Nr. 33.654

**Autor:in:** Richard Hamann (Fotograf)

**Jahr:** 1925/26

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



03-02-01 ↓

### Sogenannter Bildband zu den Fotos von Notre-Dame, Paris (Findmittel)

**Autor:innen:** Mitarbeitende der Katalogisierung

**Jahr:** ca. 1920/1950

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



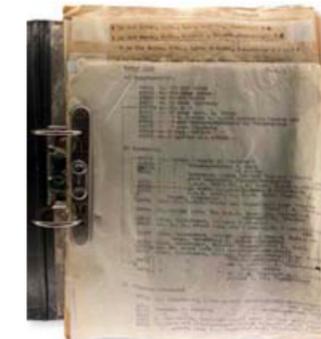
03-02-02 ↓

### Erschließungsliste

**Autor:innen:** Mitarbeitende der Katalogisierung

**Jahr:** ca. 1931

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



Am frühen Abend des 15. April 2019 fing die Pariser Kathedrale Notre-Dame Feuer. Der großflächige Brand zerstörte Teile des Dachaufbaus. Dieses Unglück führte den Wert historischer Aufnahmen wie diesem Glasnegativ vor Augen, die beim Wiederaufbau wertvolle Hilfe leisten können. Zu den größten und ältesten kunsthistorischen Fotoarchiven zählt Foto Marburg, das vom Kunsthistoriker Richard Hamann vor dem Ersten Weltkrieg ins Leben gerufen wurde. Seine Arbeit zielte auf eine möglichst umfassende fotografische Dokumentation von Kunst und Architektur ab. Als er 1961 starb, umfasste der Bestand rund 300.000 Aufnahmen. Heute sind es 2,6 Millionen Fotografien zu europäischer Kunst und Architektur, darunter auch viele Fotos der Pariser Kathedrale. Über die Jahre wurden unterschiedliche sogenannte Findmittel erprobt, um die Suche nach bestimmten Motiven für Forschende zu erleichtern, wie zum Beispiel in diesen Bildbänden, Katalogen oder seit den späten 1970er Jahren im „Marburger Index“ auf Mikrofiche.

03-02-03 ↓

### Historischer Schubler mit Fotoabzügen zu Paris, Notre Dame

**Hersteller:innen:** Fotograf:innen des Bildarchivs

**Jahr:** ca. 1940–1950

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



03-02-04 ↓

### Katalog Frankreich. Architektur, Plastik und Kunstgewerbe

**Herausgeber:innen:** Fotografische Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg

**Jahr:** 1931

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



03-02-05 ↓

### L'index photographique de l'art en France, Mikrofiche-Nr. 421

**Provenienz:** Bildarchiv Foto Marburg

**Jahr:** 1985

**Archiv:** Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



28-01



**Im Glaspalast brennt's – Beilage zu Münchner Illustrierte Presse (1935), Nr. 52, Titelblatt**

**Autor:innen:** Verlag Knorr & Hirth GmbH (Herausgeber), Bruckmann (Foto)

**Jahr:** 1935

**Archiv:** Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK)

28-02



**Im Glaspalast brennt's – Beilage zu Münchner Illustrierte Presse (1935), Nr. 51, S. 1796**

**Autor:innen:** Verlag Knorr & Hirth GmbH (Herausgeber), Peter von Cornelius (Künstler Gemälde), Bruckmann (Foto)

**Jahr:** 1935

**Archiv:** Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK)

28-03



**Reproduktion des Gemäldes „Der Nachtigall Unterricht“ (1802/1803) von Philipp Otto Runge, Fotografie auf Karton**

**Autor:innen:** Franz Rompel (Fotograf), Philipp Otto Runge (Künstler Gemälde)

**Jahr:** undatiert

**Archiv:** Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK)



Der Glaspalast war ein von König Maximilian II. beauftragter Bau für die Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung 1854. Es folgten riesige, messeartige Kunstausstellungen, die München fast 80 Jahre lang den Ruf als wichtigen Ort des internationalen Kunsthandels verliehen. Der Architekt August von Voit nutzte die damals neuesten technischen Errungenschaften für die Glas-Gusseisen-Konstruktion, die dem Gebäude aber auch zum Verhängnis wurde: Während des Brands 1931 stürzte sie schnell ein und begrub über 3.000 Kunstwerke, darunter 110 Gemälde der Ausstellung *Werke deutscher Romantiker von Caspar David Friedrich bis Moritz von Schwind*. Zerstört wurden unter anderem Werke von Künstler:innen wie Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, Wilhelm von Schadow und Philipp Otto Runge. Im Archiv der Hamburger Kunsthalle haben sich Reproduktionsfotografien dieser Gemälde erhalten, die ursprünglich zur Dokumentation der Sammlung und als Lehrmaterial angefertigt wurden, so wie jene von Runge's *Der Nachtigall Unterricht* (1802/1803). Noch vier Jahre nach dem Brand berichtete die Münchner Illustrierte Presse rückblickend über die Brandnacht – ein Zeugnis der Instrumentalisierung der romantischen Kunst während der Zeit des Nationalsozialismus.



WORD53: »Der Glaspalast, von dem in der Zeitung, die Du hier siehst, die Rede ist, wurde 1854 in München nach dem Vorbild des Londoner Crystal Palace errichtet. Solche Konstruktionen versinnbildlichten damals den allerneuesten Stand der Technik. Zunächst wurden in dem Gebäude Industrie-Leistungsschauen gezeigt, doch nach und nach wurde es nur noch für Kunstausstellungen genutzt. 1931 brannte der Glaspalast ab, während einer Sonderausstellung zur deutschen Romantik. Zum Glück kamen keine Menschen oder Tiere zu Schaden, aber etwa 3000 Kunstwerke verbrannten vollständig. Das Bild mit dem Titel „Die Flucht nach

Ägypten“ von Peter von Cornelius von 1818, das Du hier als Zeitungsfoto siehst, war eines von ihnen. Nur dank der damals gerade erst erfundenen Technik der Fotografie können wir uns heute ein Bild von dem Gemälde machen. In dieser Zeit verdrängte die Fotografie zunächst die Malerei, sodass sich viele nun lieber Portraitfotos als Portraitgemälde von sich und ihren Familien machen ließen. Im Fall des Glaspalast-Brands ist es aber kurioserweise gerade die Fotografie, die die Malerei gerettet hat. Also nicht wirklich, aber zumindest vor dem Vergessen! Denn ohne Fotos wüsste heute niemand, wie die Gemälde eigentlich aussahen.«



18 | Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf

18-01 →

**Liesegang Globoskop**

Hersteller:in: Ed. Liesegang oHG

Jahr: 1913

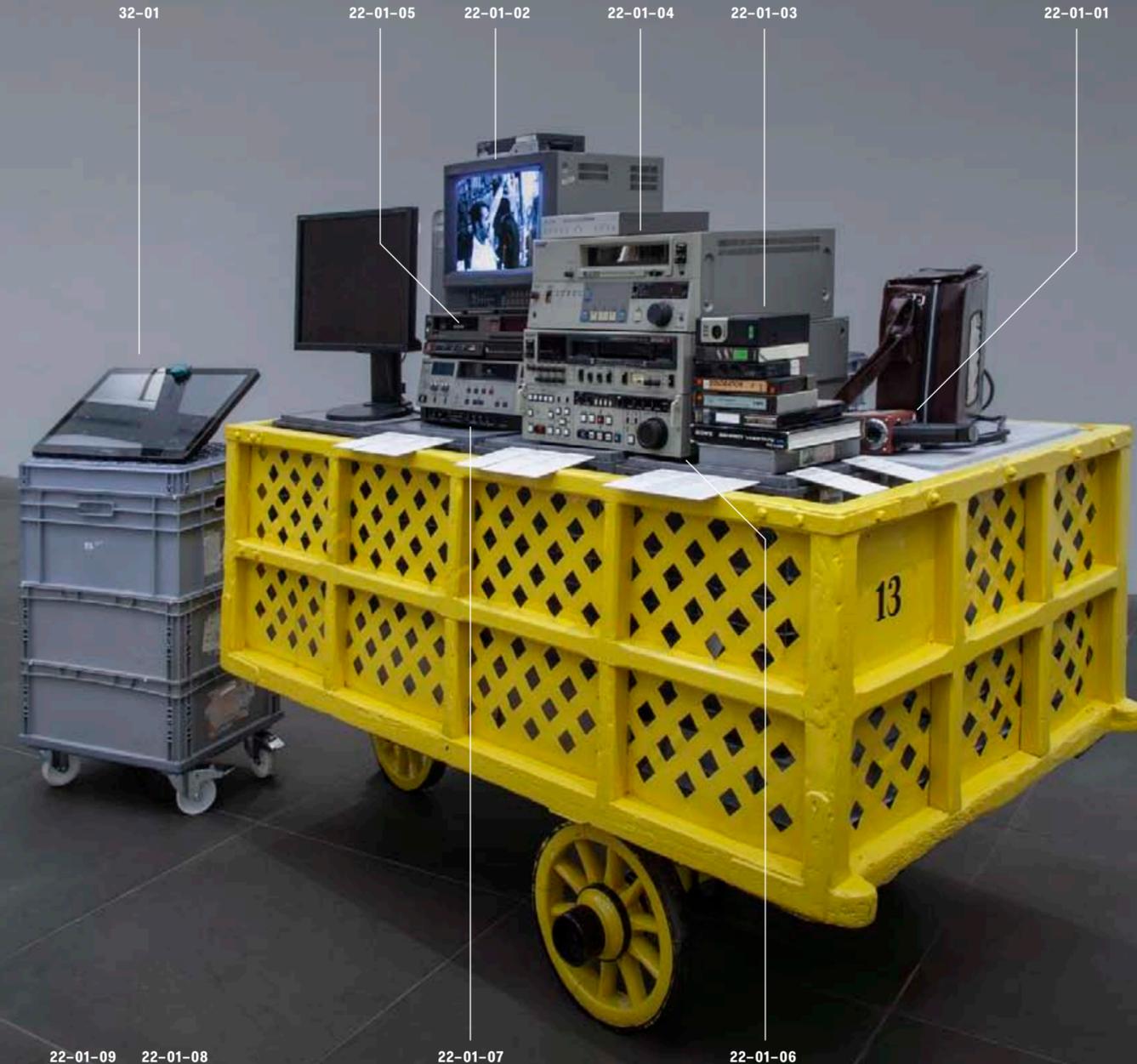
Archiv: Sammlung Liesegang im Filmmuseum Düsseldorf

Der Düsseldorfer Fabrikant Franz Paul Liesegang stellte 1896 fest: „In Familien, Vereinen und in Schulen – überall bürgert sich die Projectionskunst mehr und mehr ein. Hier bietet sie anregende Unterhaltung, dort hinwieder dient sie zur Belehrung.“ Die beiden Liesegang-Projektoren, die in der Ausstellung zu sehen sind, funktionieren unterschiedlich. Das *Globoskop* von 1913 kann unter Einsatz von hoher Lichtstärke und großem Energieaufwand Gegenstände projizieren, wenn sie klein oder flach genug sind, wohingegen das *Sciopticon* aus dem Jahr 1910 ein Diapositiv-Projektor ist (siehe S. 13, Exp. Nr. 18-022).



SAGE86: »Bei dem altertümlichen Apparat, den Du hier siehst, handelt es sich um ein sogenanntes Globoskop: In den schräg abstehenden Röhren befinden sich lichtstarke Glühlampen. Bei eingeschaltetem Gerät, kannst Du kleine oder flache Objekte (z. B. eine Münze, eine Miniatur, ein Buch oder eine Zeichnung) darin platzieren, die dann über den oben angebrachten Spiegel als Lichtbilder an eine Wand geworfen werden. Anders als etwa bei Film- oder Diaprojektoren muss hier also nicht extra ein fotografisches Abbild auf einer transparenten Folie hergestellt werden. Der projizierte Gegenstand muss allerdings halbwegs hitzefest sein, denn in dem Gerät wird es durch die starken Lampen sehr heiß.

Dieses Globoskop stammt von 1913. Da waren neue Projektionstechniken noch aufregende Innovations-sprünge: Es wurden gerade die allerersten Kinos gebaut, und niemand ahnte, dass 2024 viele Menschen sehr viel Lebenszeit damit verbringen würden, Filme und Serien zu „streamen“ und sie gern auch mal in 4K an ihre Wohnzimmerwand zu beamen. Überhaupt leben heutige Menschen vielleicht eher in einer Welt aus Bildern statt aus Dingen – zumindest ihrem Gefühl nach. Ob das jetzt gut oder schlecht ist, das brauchst Du mich nicht zu fragen. Jedenfalls hat aber wohl auch das klobige alte Globoskop mit seinen bescheidenen technischen Mitteln einen kleinen Teil dazu beigetragen.«



22 | ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe  
32 | Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW

22-01-01 bis 09

## Digitalisierungsstraße und Archivalien der Videokunst

Autor:innen: ZKM | Labor für antiquierte Videosysteme, Raindance Foundation

Jahr: ab 1970

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe



22-01-01 ↑

### Digitalisierungsstraße: Sony Portapak

Hersteller:in Sony

Jahr: ca. 1970

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-02 ↑

### Digitalisierungsstraße: CRT-Monitor, PVM-14420QM

Hersteller:in Sony

Jahr: ca. 1989

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-03 ↑

### Digitalisierungsstraße: Videobänder in verschiedenen Formaten

Jahr: ca. 1965–1990

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-04 ↑

### Digitalisierungsstraße: U-matic-SP Player, VP-9000P

Jahr: ca. 1987

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-05 ↑

### Digitalisierungsstraße: Betamax Player, SL-C24 PS

Hersteller:in Sony

Jahr: ca. 1983

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-06 ↑

### Digitalisierungsstraße: Betacam SP Player, BVW-75P

Hersteller:in Sony

Jahr: ca. 1988

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-07 ↑

### Digitalisierungsstraße: VHS Player, AG6810-E

Hersteller:in Panasonic

Jahr: ca. 1986

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-08 ↑

### Digitalisierungsstraße: Analog-Digital-Wandler, G48019

Hersteller:in Aja

Jahr: 2005

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

22-01-09 ↑

### Digitalisierungsstraße: Computer, Power Mac G5; LCD-Monitor, EA190M

Hersteller:in Macintosh, NEC

Jahr: 2005; 2009

Archiv: ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Die *Digitalisierungsstraße* gibt einen beispielhaften Einblick in die Arbeit des Labors für antiquierte Videosysteme am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Sie beginnt mit der Kamera Sony Portapak und führt über historische Abspielgeräte für die Formate U-matic, Betacam SP, Betamax bis hin zu VHS-Videokassetten. Diese Gerätefolge demonstriert den Prozess, in dem analoge Speichermedien digitalisiert und somit für die Zukunft gesichert werden sollen. Mit einer Beständigkeit von 15 bis 30 Jahren ist der heute gebräuchliche Magnetband-Langzeitspeicher LTO im Vergleich zu diesen analogen Medien jedoch noch ausbaufähig. Einer der Bildschirme zeigt Aufnahmen des New Yorker Kollektivs *Raindance Foundation* aus den frühen 1970ern. Die Gruppe machte künstlerische Videos sowie Dokumentationen zu wichtigen Happenings und Protestaktionen.

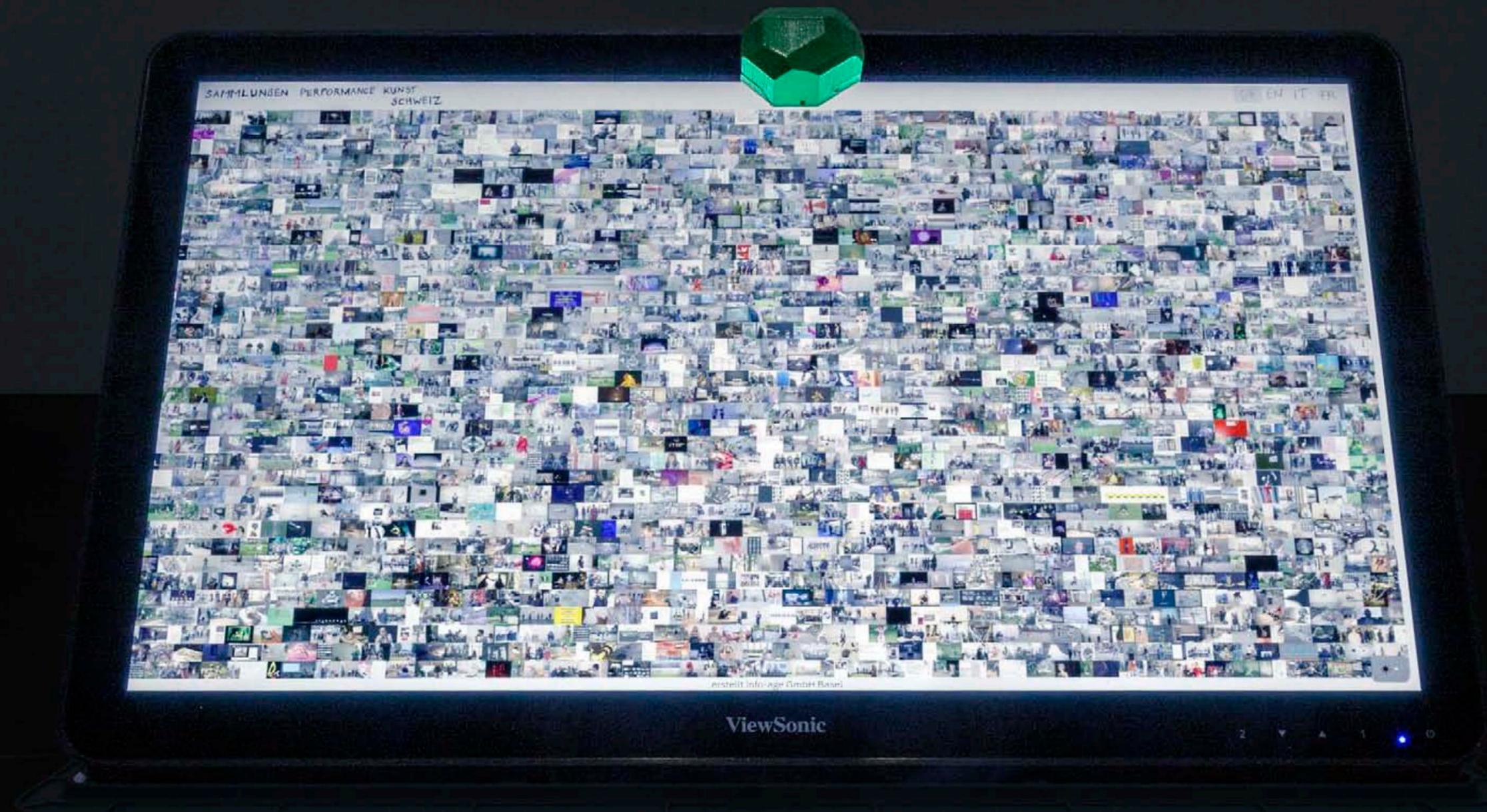
## Digitale See, Sammlungen Performance Kunst Schweiz

**Autor:innen:** Jürgen Enge (Entwicklung), Muda Mathis, Andrea Saemann, Chris Regn, Lena Eriksson (Kurator:innen Community-Plattform)

**Jahr:** 2022

**Archiv:** Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW

Die Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW sammelt digitale Daten, Dokumente und Relikte zur Geschichte der Schweizer Performancekunst, um diese frei zugänglich zu machen. Das Interface *Digitale See* präsentiert ein Mosaik aus unzähligen Bildern dieser Sammlung. Beim Anklicken der Bilder werden ausführliche Informationen zu den jeweiligen Performances angezeigt. Die Plattform funktioniert partizipativ, da Nutzer:innen sie erweitern können. Durch das Eingeben eigener Werkdokumentationen können sie der Vergänglichkeit von Performances entgegenwirken.

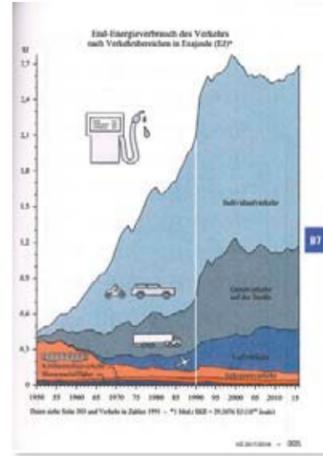


**SAGE86:** »Der Touchscreen, auf dem ein Meer von winzigen Bildern zu sehen ist, ist das einzige Ding hier, das Du selbst benutzen kannst. Die „Digitale See“, wie ihre Entwickler:innen diese Bilderzusammenstellung genannt haben, ist ein 2022 entstandenes digitales Werkzeug, mit dem Dokumentationen und Informationen zu performativen Kunstwerken zugänglich gemacht werden. Da von Performances, also Handlungen von Akteur:innen oder Künstler:innen in bestimmten Situationen, im Nachhinein oft nichts Materielles übrig bleibt, können sie als Kunstwerke leicht in Vergessenheit geraten. Das mit der „Digitale See“ ver-

knüpfte Archiv wirkt dem entgegen, indem es Dokumentationen dieser flüchtigen Momente sammelt: Die „Digitale See“ macht aus ihnen ein Bildermeer, in das Du hineinzoomen kannst, um mehr über die Performances zu erfahren. Interessant und erfreulich ist, dass bei dieser Sichtungsstation – anders als sonst häufig im Kunstbetrieb – nicht ein geschlossener Kreis von Expert:innen entscheidet, welchen Kunstwerken Sichtbarkeit zusteht: Performance-Künstler:innen können die offene digitale Sammlung nämlich selbst mit ihren Werken anreichern. Solange das jemand tut, wächst dieses Bildermeer also immer weiter, und es werden immer mehr Momente dem Vergessen entzogen.«

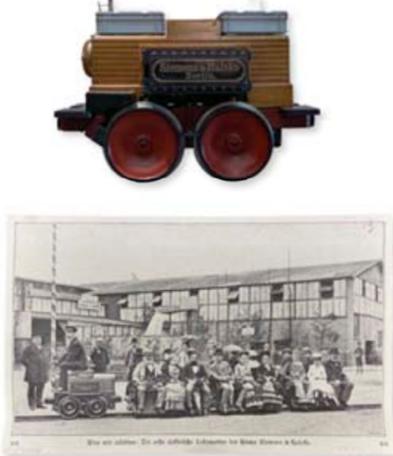


**39-01** ↓  
**Verkehr in Zahlen**  
 Herausgeber:in: Bundesministerium für Verkehr und digitale Infrastruktur  
 Jahr: 2017/18  
 Archiv: DB Museum, Nürnberg



Die Fahrgäste hatten es bequem und luftig auf dem Anhänger der ersten praxistauglichen elektrischen Lokomotive, die Werner Siemens im Jahr 1879 auf der Berliner Gewerbeausstellung demonstrierte. In fünf Monaten ließen sich rund 86.000 Personen auf einer 300 m langen Rundstrecke von der E-Lok fahren. Sie erreichte ihre Höchstgeschwindigkeit mit 13 km/h und bei Vollbesetzung mit gerade mal sieben km/h. Im Gegensatz zu batteriebetriebenen E-Loks konnte diese über die Stromschiene viel weitere Reichweiten und Leistungen erreichen. Trotzdem löste sie erst in den 1950er-Jahren die Dampflok großflächig in Mitteleuropa ab.

**39-02** ↓  
**Erste Elektro-Lokomotive von Siemens & Halske (Nachbau)**  
 Provenienz: Deutsche Bundesbahn, abgebildete Foto-Reproduktion aus Besitz von Böhler & Orendt  
 Jahr: 1879 (Original), 1979 (Nachbau)  
 Archiv: DB Museum, Nürnberg



**39-03-01** →  
**Unsere Loks gewöhnen sich das Rauchen ab**  
 Provenienz: Deutsche Bundesbahn / Werbeamt  
 Jahr: 1968  
 Archiv: DB Museum, Nürnberg

**39-03-02** ↑  
**Die Bahn macht ernst. Saubere Umwelt**  
 Provenienz: Deutsche Bundesbahn / Werbeamt  
 Jahr: 1973  
 Archiv: DB Museum, Nürnberg

**39-03-03** ↑  
**Straßen werden entlastet. Für uns alle.**  
 Provenienz: Deutsche Bundesbahn / Werbeamt  
 Jahr: 1972  
 Archiv: DB Museum, Nürnberg

Diese Plakate, die um 1970 entstanden, zeugen von den damaligen ökologischen Fortschritten der Deutschen Bahn. Erst Mitte der 1950er, als das dafür benötigte Stromnetz eigens für die Bahn ausgebaut wurde, begannen großflächige Umstellungen von Dampflokomotiven auf E-Loks. Statt der früher üblichen stromführenden Schienen wurden die Oberleitungen erweitert, die noch heute das Landschaftsbild in Deutschland prägen. Mit den Werbekampagnen reagierte die Deutsche Bahn auch auf die breiter werdende Ökologiebewegung (siehe auch S. 32 ff., Exp. Nr. 49-01 bis 49-05), welche die umweltschädlichen Auswirkungen des zunehmenden Autoverkehrs kritisierte (siehe S. 44, Exp.Nr. 37-04), und verwies in zeitgeistiger Hippie-Ästhetik auf die ökologischen Vorteile des Bahnfahrens.



SAGE86: »„Unsere Loks gewöhnen sich das Rauchen ab“ – damit warb die Bahn in West-Deutschland von 1968 bis 1977 für ihre nun flächendeckend eingeführten E-Loks. Die gab es zwar schon seit 1883, aber es dauerte, bis sie sich gegen die Dampfloks durchsetzen konnten, denn dafür brauchte es ein gut ausgebautes Netz aus Oberleitungen über weite Strecken hinweg. E-Loks haben aus ökologischer Sicht enorme Vorteile – nicht nur gegenüber Dampfloks, sondern auch gegenüber Autos. Und im Vergleich zu heute war das Schienennetz in den 60ern auch noch viel besser ausgebaut. Trotzdem fiel der Anteil der Bahn am Personenverkehr seit da-

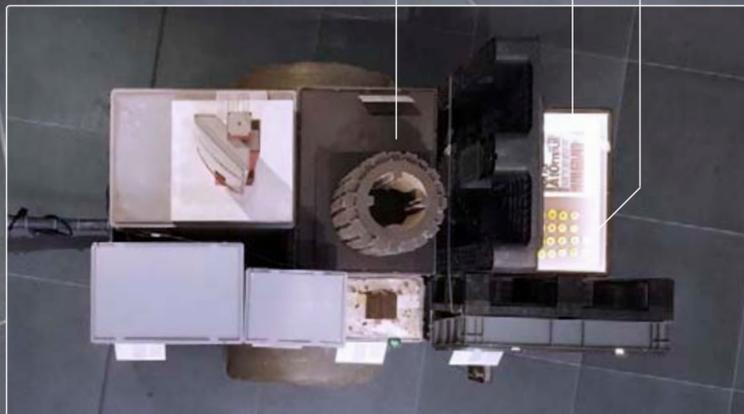
mals von etwa 30 auf heute 6–9 Prozent, und das liegt vor allem daran: Staatliche Subventionen und kommunale Investitionen flossen in den letzten Jahrzehnten immer mehr in den Individualverkehr mit dem Auto. Dadurch finanzieren die Menschen mit ihren Steuergeldern heute vor allem das Auto – auch die, die selbst gar kein Auto haben, und die, die eine stärkere Förderung anderer Verkehrsmittel eigentlich besser fänden. Das ist schade, denn es gäbe da doch noch so viel Potential, was das „Rauchen abgewöhnen“ angeht: Stell’ Dir vor, wie viele „rauchende“ Autos von den Straßen verschwinden würden, wenn Bahnfahren grundsätzlich einfach, reibungslos und günstig wäre?«



42-01 42-02 42-03 35-02 35-01 37-02 49-01 49-02 49-04



37-03 49-03 49-05 37-01



42 | Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig  
 35 | Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin  
 37 | Baukunstarchiv NRW, Dortmund  
 49 | Gorleben Archiv

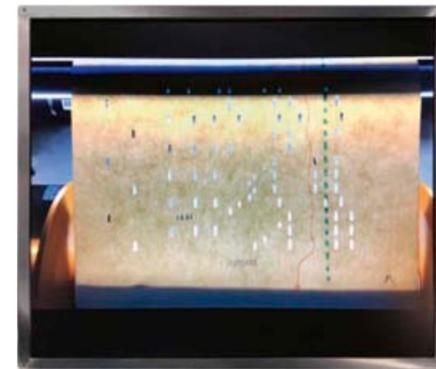
42-03

### Video vom Scan-Prozess einer Klavierrolle für die Digitalisierung

**Autor:in:** Marc Widuch (Archivar)

**Jahr:** 2022

**Archiv:** Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig



42-01

### Klavierrolle (Lochstreifen) für selbstspielenden Flügel

**Autor:in:** Victor Hollaender (Komponist)

**Jahr:** 1900–1930

**Archiv:** Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig



42-02

### Digitale Reproduktion des historischen Klangs einer Klavierrolle in einem selbstspielenden Klavier

**Autor:in:** Victor Holländer (Komponist), Marc Widuch (Midi-Aufnahme)

**Jahr:** 2022 (Aufnahme des Sounds am Klavier), ca. 1910 (Komposition des Musikstücks)

**Archiv:** Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek

Eine Klavierrolle, ein Video, und eine Audiodatei zeigen hier beispielhaft die Digitalisierung einer der 3.000 Rollen für selbstspielende Klaviere des Deutschen Musikarchivs der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig. Mit einer Klavierrolle kann ein Reproduktionsklavier automatisch gespielt werden, da sie sämtliche Informationen zu Tonlänge und -höhe, aber auch zur Anschlagsdynamik, dem Treten der Pedale, und dem Tempo des Stücks enthält. Das Midi-Format enthält diese Informationen in digitaler Form, in diesem Fall *Hurra, wir leben noch!* von Victor Hollaender von 1910. Der Klang des Stücks ist dabei abhängig von der gewählten Klangdatenbank – genauso wie die Klavierrolle unterschiedlich klingt, je nachdem, von welchem Klavier oder Flügel sie gespielt wird.

35-02

S. 30

### Pixação-Schaukel

**Autor:innen:** Coletivo Ardepixo (Bruno Rodrigues, Fabio Vieira)

**Jahr:** 2018

**Archiv:** Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin



35-01

S. 30

### Bitte Lebn – Urbane Kunst & Subkultur in Berlin 2003–2021

**Autor:innen:** Reclaim Your City

**Jahr:** 2021

**Archiv:** Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin und Umbruch-Bildarchiv



Wie kommen Graffiti-Sprayer:innen eigentlich an die hohen Wände von Häusern oder Autobahnbrücken? Wenn ein Gerüst oder eine Hebebühne nicht verfügbar sind oder die Aktion illegal ist, seilen sie sich vom Dach ab – zum Beispiel mit so einer Vorrichtung. Dieses selbstgebaute Sitzbrett des *Coletivo Ardepixo* kam in São Paulo beim Malen von *Pixação* zum Einsatz, einem kryptischen Stil, der zuerst in Brasilien zu finden war und sich von dort aus in Großstädten verbreitet hat. Weitere Hilfsmittel beim Bemalen großer, hoher Wände sind etwa Malerrollen an Teleskopstangen, von Dachkanten aus entleerte Flaschen oder mit Farbe befüllte Feuerlöcher.

Urbane Kunst, also Graffiti, Murals, Tags oder das Besprühen von Zügen, transportiert mitunter politische Aussagen. Mit diesen künstlerischen Ausdrucksformen erheben Street-Art-Künstler:innen den Anspruch, die Stadt und ihre Umgebung mitzugestalten. Sie widersetzen sich Gentrifizierung, Mieterhöhungen und den Veränderungen der Stadt, die meist in den Händen von Investor:innen und politischen Entscheidungsträger:innen liegen. Gleichzeitig fordern sie das Recht darauf ein, dass die Bedürfnisse und Wünsche von Anwohner:innen Gehör finden. Um dies zu erreichen, eignen sie sich den öffentlichen Raum durch eine eigene visuelle Sprache an.



**RUBY91:** »Bei diesem Ding aus einer alten Sperrholzplatte, Seilen, und einem Eisenhaken könnte es sich auf den ersten Blick vielleicht um eine improvisierte Kinderschaukel handeln. Es diente aber einem ganz anderen Zweck: In Sao Paulo in Brasilien haben sich damit Pixadores von Hochhäusern abgeseilt, um deren Fassaden mit Pixações zu bemalen. Das sind Wörter und Sätze aus ornamentalen, meist schwer lesbaren Buchstaben. Diese spezielle Art von Wandmalerei hat ihren Ursprung in politischen Graffiti-Slogans der 1940er und 1950er. In den 1980ern haben junge Menschen aus den ärmeren Teilen der Bevölkerung Sao Paulos Pixação wieder aufgegriffen. Während manche sich einfach ausdrücken möchten, wollen andere damit direkter auf die unge-

rechte Verteilung von Wohlstand und Raum zum Leben in ihrer Stadt aufmerksam machen. Seit einer Weile orientieren sich auch GraffitiKünstler:innen in Berlin und anderen Städten an Pixação und entwickeln den Stil weiter. Wem gehört die Stadt? Nicht nur in São Paulo und Berlin, sondern in Großstädten überall auf der Welt ist das eine Frage, die immer mehr Menschen beschäftigt, weil das Leben dort in den letzten Jahren immer teurer wird. Gehört der Stadtraum in Paris, New York, London, Zürich oder Nürnberg eigentlich wirklich denen, die es sich leisten können, hier nach und nach immer mehr Wohnungen, Häuser, oder ganze Stadtteile zu kaufen? Und müssen sich alle anderen das auf Dauer wirklich einfach brav gefallen lassen?«



**SAGE86:** »Hier siehst Du zwei Architekturmodelle. In ihrer Gegensätzlichkeit zeigen sie, wie unterschiedlich Architektur als Kulturtechnik, die sich mit der Gestaltung von gebautem Raum beschäftigt, in Erscheinung treten kann. Das eine Modell, das ein kleines Einfamilienhaus darstellt, wirkt eher pragmatisch. Es ist insofern besonders, als dass es für so einfache Häuser meist gar keine Modelle gibt. Üblicherweise entstehen Architekturmodelle eher, um komplexe Bauvorhaben für die beteiligten Partner:innen (z. B. Investor:innen, Genossenschaften, Bauämter etc.) zu veranschaulichen. Bei diesem Modell von 1956 ging es hingegen vielleicht vor allem darum, zu zeigen, wie die runden Erdgeschoss-Fenster wirken würden. Das zweite

Modell von 1964 verkörpert mit seinem visionären Anspruch das Gegenteil: Hier sollten über 100 Einzelhäuser kreisförmig und halb in der Luft schwebend in einem Turm angeordnet werden. Der Architekt sah darin eine Antwort auf die Zersiedelung der Landschaft, wie sie eben das Einfamilienhaus bedeutete. Während das ambitionierte „Häuserhaus“ aber nie realisiert wurde, erfüllen sich in Deutschland weiterhin jährlich Tausende von Menschen ihren Wunsch nach einem eigenen Häuschen am Stadtrand. Es werden allerdings weniger, denn in einigen Städten werden wegen des enormen Flächenverbrauchs durch diese Art des Wohnens keine Baugenehmigungen mehr für Einfamilienhäuser erteilt.«

37-02 →

### Messturm, Frankfurt am Main, 1:200

Autor:innen: Helge Bofinger, Max Bächer (Architekten)

Jahr: 1984

Archiv: Baukunstarchiv NRW, Dortmund

Der postmoderne Hochhausentwurf des Frankfurter Messturms von Helge Bofinger (1940–2018) und Max Bächer (1925–2011) nahm Rücksicht auf den städtebaulichen Kontext und die Höhe der umliegenden Bauten. Bofinger und Bächer gewannen damit einen Wettbewerb, den die Messe Frankfurt 1984 ausgeschrieben hatte, und planten, das Gebäude mit Spiegelglas- und polierten Buntsandsteinfassaden bauen zu lassen. Trotz der Empfehlung des Preisgerichts entschied sich die Messe aber dafür, mit dem Architektenbüro Murphy/Jahn in die Planung und Umsetzung des Gebäudes zu gehen.

37-01

S. 31

### Haus Rosen, Düsseldorf

Autor:innen: Bruno und Ruth Elmpt (Architekt:innen)

Jahr: 1956

Archiv: Baukunstarchiv NRW, Dortmund



Ein Modell für ein kleines Einfamilienhaus: Das ist ungewöhnlich, denn für private Bauaufträge dieser Größenordnung werden üblicherweise keine Modelle angefertigt. Die Familie Rosen in Düsseldorf-Himmelreich beauftragte das Architektenehepaar Ruth Elmpt (1927–2015) und Bruno Elmpt (1926–2022) für sie ein Wohnhaus mit einem integrierten Ladengeschäft für ihre Elektrofirma zu errichten. Daraufhin entstand ein klassisches freistehendes Einfamilienhaus mit Satteldach, weder ausdrücklich modernistisch noch betont traditionell. Doch ein gewisser Gestaltungsanspruch wird in Details wie den angeschrägten Giebelwänden, den Rundfenstern im Erdgeschoss oder dem Erker deutlich.

37-03

S. 31

### Häuserhaus, 1:200

Autor:innen: Hans Boffin (Modellbau), Josef Küpper (architektonischer Entwurf)

Jahr: 1964

Archiv: Baukunstarchiv NRW, Dortmund



Das Einfamilienhaus führt als Wohnform zu Flächenverbrauch und Zersiedelung. Der Architekt Josef Küpper (1911–99) hat dieses Problem schon in den 1960er-Jahren erkannt und nach Lösungen gesucht. Sein 1964 vorgelegtes Modell des Häuserhauses stapelt Einfamilienhäuser in großer Zahl ringförmig übereinander zu einem Hochhaus. Mit Abstand voneinander und zum Erdboden scheinen die Einzelhäuser mit flexiblen Grundrissen mit einer Fläche von jeweils 120 qm in der Luft zu schweben. Im Obergeschoss und Untergeschoss waren Restaurants, Cafés und Gemeinschaftsflächen geplant. Trotz des Interesses von Stadtverwaltungen und Siedlungsgesellschaften kam es allerdings nicht zu einer Verwirklichung des Häuserhauses.

49-01 →

### David und Goliath

Autor:in: Irmhild Schwarz (Künstlerin)

Jahr: 1982

Archiv: Gorleben Archiv

Seit 1972 protestierte die Bürger:inneninitiative Umweltschutz Lüchow-Danenberg im Wendland auf vielfältige Weise dagegen, dass in ihrer Region ein Atommüll-Endlager errichtet werden sollte. Für den Abschluss des Protestzugs vom Wendland nach Hannover 1979, an der sich 100.000 Menschen beteiligten, gestaltete Rosemarie Wassmuth etwa das Bild eines ‚strahlenden‘ Niedersachsenpferds (siehe S. 34, Exp.Nr. 49-02). Und auch wenn Gorleben seit 1985 als Zwischenlager für radioaktiven Abfall genutzt wird, siegte David schließlich nach jahrzehntelangem Widerstand insofern gegen Goliath, als dass der Standort 2020 als ungeeignet für ein Atom-Endlager erklärt wurde.



G Trabant 601, Anhänger, Einkaufswagen



G Trabant 601, Anhänger, Einkaufswagen

### Entsorgungskalender mit Bauernweisheiten

**Autor:innen:** Hellmuth Feyer, Uwe Bremer, Johannes Vennekamp, Albert Schindehütte, Arno Waldschmidt (Künstler)

**Jahr:** 1978

**Archiv:** Gorleben Archiv

Das Künstlerkollektiv *Werkstatt Rixdorfer Drucke* gestaltete zusammen mit Hellmuth Feyer, der für die umformulierten Bauernregeln und die Typographie verantwortlich war, den *Entsorgungskalender*. Dieser kommentierte bissig die Pläne, Atom- und unterirdisch in Gorleben zu lagern. 1963 in Berlin-Kreuzberg von den Grafikern Uwe Bremer, Albert Schindehütte, Johannes Vennekamp und Arno Waldschmidt gegründet, zog das Kollektiv 1974 ins Wendland. Dort unterstützte es die Initiative Umweltschutz Lüchow-Dannenberg mit dem Erlös des Verkaufs ihres Kalenders und ein Jahr später ihres *Atom-Postkarten Kalenders*.



### Beginn der Bohrungen in Gorleben

**Autor:innen:** Günter Zint (Fotograf)

**Jahr:** 1979

**Archiv:** Gorleben Archiv



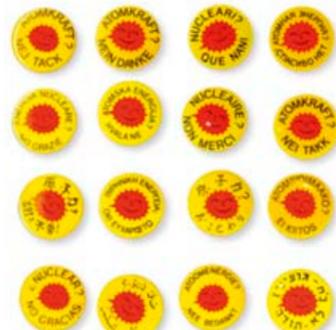
Das Engagement von Einzelpersonen stand in enger Wechselwirkung mit dem Erstarren der gesamten Anti-Atomkraft-Bewegung. Auf dem Foto vom 19.3.1979 ist Marianne Fritzen (1924–2016), Mitgründerin und damalige Vorsitzende der Bürger:inneninitiative Umweltschutz Lüchow-Dannenberg, bei Protesten gegen die ersten Probebohrung für das Atommüll-Endlager im Wendland zu sehen. Parallel formierte sich Widerstand gegen Atomkraft in Dänemark. Die damals 22-jährige Studentin Anne Lund entwarf für eine Kundgebung in Aarhus den heute international bekannten *ATOMKRAFT? NEIN DANKE!*-Button. Die ersten 500 eigenhändig gefertigten Buttons, die sowohl die Sonnenenergie als Alternative zur Atomkraft nahelegen und gleichzeitig entschieden-freundlich die Atomkraft ablehnen, waren innerhalb kürzester Zeit vergriffen.

### Atomkraft? Nein Danke! in verschiedenen Sprachen

**Autor:innen:** Anne Lund (Gestalterin)

**Jahr:** 1975

**Archiv:** Gorleben Archiv



### Niedersachsenferd

**Autor:in:** Rosemarie Wassmuth (Gestalterin)

**Jahr:** 1979

**Archiv:** Gorleben Archiv



RUBY91: »Das Foto und die Plakate, die Du hier siehst, stammen aus dem langen Zeitraum, in dem sich die Bewohner:innen der Region um Gorleben den Plänen ihrer Landesregierung entgegengestellt haben. Denn als 1977 der damalige Ministerpräsident Niedersachsens bekannt gab, dass dort nun ein Salzstock als Atommüll-Endlager erkundet wird und dass dort auch noch eine Wiederaufbereitungsanlage für radioaktiven Müll gebaut werden soll, waren viele von ihnen nicht gerade begeistert. Erst begannen vor allem die Menschen vor Ort zu protestieren: Die zunächst unscheinbar wirkende Bürgerinitiative Umweltschutz Lüchow-Dannenberg setzte sich die Verhinderung

des Atommülllagers zum Ziel. Die Demonstrationen nahmen dann aber immer größere Ausmaße an: 1979 gingen etwa 100.000 Menschen in Hannover gegen das Projekt auf die Straße. Und in den 1990er- und 2000er-Jahren konnten Atommüll-Transporte zur Zwischenlagerung in Gorleben nur mit riesigen Polizeieinsätzen durchgeführt werden. Die weitere Entwicklung in Gorleben ist ein beeindruckendes Beispiel dafür, wie sich eine zivile Bewegung mit Ausdauer, guten Argumenten und starken Bildern gegen politische Entscheidungen durchsetzen kann: Erst wurde 1979 und 1984 der Bau zweier Wiederaufbereitungsanlagen wieder abgeblasen, dann 2020 der Plan eines Endlagers in dem Salzstock endgültig aufgegeben.«



24-01

24 | Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien

24-01

**Pfingsttaubentreffen**

Autor:innen: Werkstatt Breitenbrunn

Jahr: 1975

Archiv: Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien



Im österreichischen Burgenland begannen Fria Elfen-Frenken (\*1934) und Wil Frenken (\*1935) 1967, in ihrem Haus Ausstellungen internationaler Avantgardekunst zu zeigen. Damit wurde Breitenbrunn zu einem Ort, an dem Konkrete Kunst, Op Art, Experimentalfilm, Konzeptkunst, Fluxus, Happenings, Computerkunst und Toninstallationen durch Künstler:innen wie VALIE EXPORT, Takako Saito oder Peter Weibel erarbeitet, ausgestellt und diskutiert wurden. Das dort 1975 stattfindende *Pfingsttaubentreffen* war eine Zusammenkunft, bei welcher sich die teilnehmenden Künstler:innen über Themen rund um Umweltverschmutzung und -schutz austauschten (siehe auch S. 113, Exp. Nr. 46-01 bis 04). Heinz H. R. Decker präsentierte zum Beispiel *Fundbüro in der Landschaft*, *Giftgärtnern* oder *Der Feind sind wir*.



RUBY91: »Hier siehst Du die Einladungskarte zu einem Treffen, zu dem Fria Elfen und Wil Frenken 1975 eine Reihe von Künstler:innen in ihr Haus in Breitenbrunn eingeladen hatten. Wenn Du über besonders interessante Kunststädte nachdenkst, fallen Dir vermutlich zuerst eher Großstädte ein: Paris, São Paulo, Berlin, Teheran, Singapur, London, Istanbul oder Wien. Jemand hat einmal ein Lied geschrieben, in dem es heißt: „Das einzig Gute an einer kleinen Stadt ist, dass Du weißt, dass Du dort wegwillst“ – was vielleicht auch ein wenig übertrieben ist. Die winzige Gemeinde Breitenbrunn (1500 Einwohner:innen, 60 km bis Wien) war jedenfalls tatsächlich auch mal ein sehr interessanter Kunstort. Denn Fria

und Wil veranstalteten dort zwischen 1967 und 1980 immer wieder Ausstellungen und Zusammenkünfte, wie etwa das auf der Einladung verkündete Pfingsttaubentreffen. Sie nannten die sich so allmählich ergebende lockere Arbeitsgemeinschaft Werkstatt Breitenbrunn. Und einige der daran Beteiligten wurden später durch ihre künstlerische Arbeit ziemlich bekannt. Manchmal, wie damals in Breitenbrunn, kann also auch gerade das, was kleine Städte zu bieten haben, für die Entstehung von Kunst besonders förderlich sein: Es gibt viel Platz und wenig Ablenkung, sodass Du Dich da entspannt und konzentriert mit einer Gruppe von ähnlich gesinnten Menschen treffen kannst, um Gedanken auszutauschen und Ideen zu entwickeln.«

# I Eiswagen, Folding Service Cart



06 | documenta archiv Kassel

06-01

## Disappearing Element / Disappeared Element (Imminent Past)

Autor:in: Cildo Meireles (Künstler)

Jahr: 2002

Archiv: documenta archiv Kassel



Während der documenta 11 (2002) wurde in Kassel Wassereis am Stiel für nur einen Euro verkauft. Dies war eine Aktion des Konzeptkünstlers Cildo Meireles (\*1948 in Rio de Janeiro), in der er das Element Wasser gewissermaßen verschwinden ließ. Mit seinem „industriellen Gedicht im öffentlichen Raum“ wollte er darauf aufmerksam machen, dass sauberes Trinkwasser weltweit rar wird. Der Konsum des Eises, das gar keinen Geschmack hatte, machte diese Tatsache für die Käufer:innen sinnlich wahrnehmbar und veranschaulichte den Wert von Wasser als lebensnotwendige Ressource und als Ware zugleich.



WORD53: »Im Sommer des Jahres 2002 standen in der hessischen Stadt Kassel für einige Wochen an verschiedenen Orten kleine, weiß-blaue Eiswagen, an denen Wassereis verkauft wurde. Das Eis schmeckte nicht etwa nach Cola oder Mango, sondern einfach nach Leitungswasser. Das Eis und die Eiswagen waren Teil eines Kunstwerks des brasilianischen Künstlers Cildo Meireles. Es trug den Titel „Disappearing Element / Disappeared Element / Imminent Past“ (Verschwindendes Element / verschwundenes Element / Bevorstehende Vergangenheit). Diese Worte waren auch auf der Vorder- und der Rückseite der Eisstiele zu lesen. Der Grund, aus dem es in Kassel damals dieses besondere Eis gab, war die documenta,

eine seit 1955 stattfindende große Kunstausstellung, die als eine der wichtigsten weltweit gilt. Cildo war als einer von vielen Künstler:innen eingeladen, auf dieser Ausstellung etwas zu zeigen. Sein Wassereis-Kunstwerk nannte er ein „industrielles Gedicht im öffentlichen Raum“. Zusammen mit dem Titel beschreibt das ganz gut, worum es Cildo hier ging: Er wollte den Eiskäufer:innen, sozusagen als Wassereis-Business getarnt und auf spielerisch-poetische Weise, eine gar nicht so geheime Botschaft nahe bringen: Dass sauberes Wasser durch menschliche Einflüsse langsam knapp wird auf der Welt – Also dass es zu einem Element wird, das verschwindet, und wenn es so weiter geht, in nicht allzu ferner Zukunft verschwunden sein wird.«



- 15 | SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Zürich
- 21 | Archiv der Eden Gemeinnützige Obstbau-Siedlung eG, Oranienburg
- 29 | Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzzenhausen
- 36 | Archiv für Alternativkultur, Berlin
- 37 | Baukunstarchiv NRW, Dortmund
- 41a | Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt
- 41b | Museum Utopie und Alltag / Kunstarchiv Beeskow



SAGE86: »Als 1908 die Genossenschaft Eden in Oranienburg begann, für einen vegetarischen Fleischersatz namens „Gesunde Kraft“ zu werben, war das eines der ersten Nahrungsmittel dieser Art. Einige Menschen, die der Lebensreformbewegung nahestanden, begannen, über gesundes Essen nachzudenken und darüber, kein Fleisch mehr zu essen. Heute gibt es wieder – vor allem aus Nachhaltigkeitsgründen – ein zunehmendes Interesse an fleischloser Ernährung: 2022 wurden allein in Deutschland über 100.000 Tonnen Fleischersatzprodukte hergestellt. Allerdings wurden im selben Jahr auch 7,5 Millionen Tonnen Fleisch verarbeitet. Und weil die Massenproduktion von Fleischprodukten

1200 mal höher subventioniert wird als die Herstellung von pflanzlichen Alternativen und die ökologischen Kosten beim Preis nicht berücksichtigt werden, sind Lebensmittel aus Fleisch nach wie vor oft viel billiger. Hier lässt sich gut beobachten, wie Menschen versuchen, gegensätzliche Werte und Wünsche zu vereinbaren: Sie merken, dass sie durch die Fleischindustrie Tieren Leid zufügen und ökologischen Schaden anrichten. Zugleich wollen sie trotzdem weiterhin Lebensmittel, die nach Fleisch schmecken und viel Protein enthalten. Und so erfinden sie als eine Art Kompromiss den „vegetarischen Fleischersatz“. Was denkst Du eigentlich: Soll Essen vor allem billig oder lecker oder gesund oder ethisch vertretbar sein?«

15-02

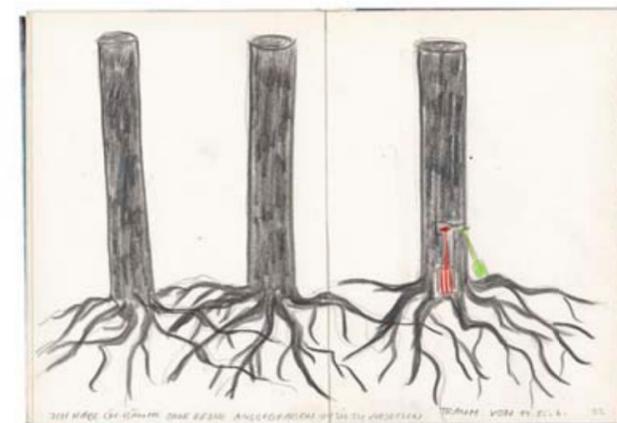
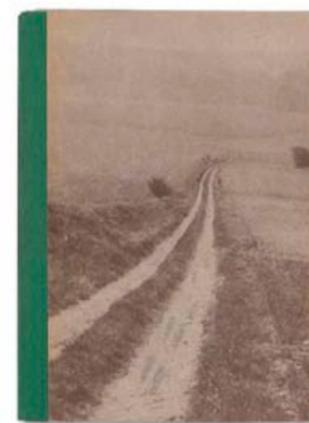
**Skizzenbücher Nr. 9, 11, 16**

**Autor:in:** Annemie Fontana (Künstlerin)

**Jahr:** 1987

**Archiv:** SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Zürich

In ihrem tagebuchartigen Skizzenbuch von 1987 hat Annemie Fontana (1925–2002) einen absurden Traum festgehalten: Als ob die Bäume so leichter zu versetzen wären, hat die Künstlerin sie ohne Krone ausgegraben. Wie in ihren Plastiken stellte die Künstlerin in ihren Zeichnungen und Drucken, meist in abstrahierender Formsprache, Tiere, Vegetation oder Naturvorgänge dar. Die autodidaktische Bildhauerin aus der Schweiz wurde vor allem durch ihre Werke im öffentlichen Raum bekannt. Mehr als 70 ihrer Skizzenbücher aus dem Nachlass geben Einblick in Fontanas bildnerisches Denken, aber auch in ihre von Humor und Empfindsamkeit geprägte Persönlichkeit.



41b-01

**Mikroleben II**

**Autor:in:** Toni Mau (Künstlerin)

**Jahr:** 1977

**Archiv:** Museum Utopie und Alltag/ Kunstarchiv Beeskow

Der Druck *Mikroleben II* der Künstlerin Toni Mau (1917–81) scheint ein sonst nur unter dem Mikroskop sichtbares Leben erkennbar zu machen. Solche abstrakten Bilder waren in der DDR-Öffentlichkeit eine Seltenheit. Noch bevor Mau solche experimentellen, surreal anmutenden Drucke entwickelte, musste sie ihre Lehrtätigkeit an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst (heute Weißensee Kunsthochschule Berlin) aufgeben, als sie im Zuge der Formalismusdebatte in den 1950ern kritisiert wurde. Indem die SED in dieser Kulturdebatte an das NS-Konzept von „entarteter Kunst“ anknüpfte (siehe S. 94, Exp.Nr. 31-01 bis 02), ideologisierte sie Kunst, um den systemkonformen sozialistischen Realismus in der DDR vom „westlich-dekadenten Kunstbetrieb“ abzugrenzen. Umgekehrt versuchte die CIA, abstrakte Kunst zu instrumentalisieren, indem sie eine Lesart dieser Kunstrichtung als Ausdruck „westlicher individueller Freiheit“ unterstützte.

21-01

**Gesunde Kraft**

**Hersteller:in:** F. Kiel, Oranienburg

**Jahr:** ≥ 1911

**Archiv:** Archiv der Eden Gemeinnützige Obstbau-Siedlung eG, Oranienburg

Die Hersteller:innen des vegetarischen Fleisch-Ersatz-Produkts *Gesunde Kraft* unterwanderten die Annahme, dass „nur wer Fleisch isst, zu Kraft kommt“ mit einer vom Schriftsteller Fritz Kiel entwickelten Bratenmasse aus Körnern, Hülsenfrüchten und Kräutern. Selbst Nicht-Vegetarier:innen bevorzugten sie gegenüber Fleisch, weil sie günstiger und gesünder war. Die seit 1893 bestehende Obstbau-Siedlung Eden stellte *Gesunde Kraft* in einer genossenschaftlichen Siedlung nahe Berlin her, die sich einer „gesunden Lebensweise“ verschrieb. Die auf der *Internationalen Hygiene-Ausstellung 1911* in Dresden prämierte vegetarische Kraftnahrung zeugt von der damaligen Verbreitung des Vegetarismus im Zuge der Lebensreformbewegung, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf die zunehmende Industrialisierung reagierte (siehe S. 44, Exp.Nr. 29-01, S. 94, Exp.Nr. 29-02 bis 03).



41a-04 ←

### Tankstellenkarte Minol

**Hersteller:in:** VEB Hermann Haack,  
Geographisch-Kartographische Anstalt Gotha

**Jahr:** 1988

**Archiv:** Dokumentationszentrum Alltagskultur der  
DDR Eisenhüttenstadt

Im Jahr 1956 wurde der Volkseigene Betrieb (VEB) Kombinat Minol gegründet, um die DDR mit Kraft- und Schmierstoffen zu versorgen. Dessen Maskottchen, der Minol-Pirol, bewarb die Produkte des VEB mit dem Slogan „Stets dienstbereit zu Ihrem Wohl ist immer der *Minol-Pirol*!“. Anfang der 1960er-Jahre kreierte der Puppengestalter Heiner Knappe die Werbefigur, die zu Beginn noch vielmehr eine Mischung aus Vogel und Ölkanne war und deren Schnabel an einen Ausgießer erinnerte.

37-04 →

### Shell-Tankstelle

**Autor:in:** Rudolf Brüning (Entwurf)

**Jahr:** ca. 1928

**Archiv:** Baukunstarchiv NRW, Dortmund

Rudolf Brüning (1878–1964) hat in diesem Entwurf wesentliche Merkmale der Moderne vereint: Das scheinbar jeder Statik widersprechende, weit auskragende Flachdach, die himmelwärts emporragende Stütze und das umlaufende Fensterband des gerundeten Pavillons, der sich in Farbgestaltung und Beschriftung in den Dienst der Werbung für *Shell* stellt. Der Düsseldorfer Architekt und Maler realisierte in den 1920er-Jahren zwei Projekte für das Mineralölunternehmen in einer Zeit, in der die Ölindustrie erfolgreicher zu werden begann. Dies drückte sich auch darin aus, dass Kund:innen seitdem in eigens für das Tanken errichteten Bauten ihre Fahrzeuge direkt an Zapfstellen betanken konnten. Zuvor war Benzin in Apotheken, Drogerien, Hotels oder Gaststätten erhältlich gewesen und musste dann umgefüllt werden.



29-01 →

### Fahne eines vegetarischen Bundes

**Autor:in:** unbekannt

**Jahr:** ca. 1913

**Archiv:** Archiv der deutschen Jugendbewegung,  
Witzenhausen

Im Mittelpunkt einer gesunden und natürlichen Lebensweise steht die bewusste Ernährung – an dieser Überzeugung richteten sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Anhänger:innen der Lebensreform- und Jugendbewegung aus. Sie wollten Zivilisationskrankheiten vorbeugen und den Gefahren der Industrialisierung und des urbanen Lebens begegnen. Ihre Antwort darauf war es, wandern zu gehen, „Naturschutz“ zu betreiben und „Reformkleidung“ zu tragen. Die Fahne eines vegetarischen Jugendbundes von 1913 zeigt diese Bestrebungen: Sie wirbt programmatisch für Himbeersaft als Alternative zu Alkohol und bildet Möhren und Äpfel als Inbegriff einheimischer, unverarbeiteter Lebensmittel ab.



**SAGE86:** »Hier siehst Du die Entwurfszeichnung für ein Tankstellengebäude des Shell-Konzerns. Shells Geschichte ist eng mit dem Beginn der industriellen Erdölförderung Anfang des 20. Jahrhunderts verbunden: Mit der wachsenden Verbreitung des Autos stieg der Bedarf an Treibstoff und damit auch an Tankstationen. Dieser Entwurf von 1928 stammt von dem Architekten Rudolf Brüning. Er gab seiner Tankstelle einen futuristischen Look: Das lange Vordach sollte mit Neonröhren ausgestattet werden, um die tragende Säule mit dem Logo wirkungsvoll zu beleuchten. Das Shell-Logo zeigt eine stilisierte Jakobsmuschel. Diese Muschelart lebt unter anderem im Atlantik,

in dem auch Bohrinseln von Shell nicht nur stetig Rohöl fördern, sondern auch „verlieren“: Es genügen schon ein bis zwei Milligramm davon in einem Liter Meerwasser, um die Hälfte aller darin lebenden Kleintiere zu töten. Dies passierte etwa 2008, als aus einer Shell-Pipeline im Nigerdelta ca. 8800 Tonnen Öl austraten. Oder 2010, als aus einer Bohrinsel von BP ca. 700 000 Tonnen Öl in den Golf von Mexiko liefen. Solche spektakulären Unfälle führen zur Zerstörung ganzer Ökosysteme, allerdings machen sie nur etwa fünf Prozent der weltweiten Wasser-Verunreinigungen durch Erdöl aus! Der weitaus größere Anteil ergibt sich einfach durch die ganz „alltäglichen“ Ölverluste bei Lkw und Pkw im Straßenverkehr.«



RUBY91: »Die „Ulcus Molle Info“ war zwischen 1969 und 1990 eine der bekanntesten alternativen Zeitschriften im deutschen Sprachraum. Du siehst hier vier Ausgaben davon und drei Original-Cover-Collagen des Herausgebers Josef Wintjes. Mit der „Ulcus Molle Info“ schuf Josef damals ein wichtiges Forum für Literatur jenseits des etablierten Literaturbetriebs. Und schon ihr Titel verhindert, dass die Zeitschrift irrtümlich für bloß eine weitere, allzu bildungsbürgerlich-schöngeistige Literaturpublikation gehalten werden konnte: Ulcus Molle bezeichnet eigentlich eine fiese, juckende Geschlechtskrankheit. Und auch die Gestaltung der Hefte war in ihrer DIY-Rotzigkeit und ihrer überbor-

denden Bilderfülle etwas völlig Neues und Aufregendes. Wenn Du etwas älter bist, kann es sein, dass der Anblick dieser Coverbilder Dich seltsam nostalgisch stimmt: Wie einfach war es damals, „dagegen“ zu sein und zu verstören! Schon mit Schere, Kleber und einer fetten Portion Spott konntest Du die öden Bildwelten der Angepassten gründlich durcheinanderwirbeln! „Das Recht, anders zu sein“ steht wie ein Motto auf einem der „Ulcus Molle“-Cover. Wenn Du die letzten 15 Jahre nicht komplett verschlafen hast, hast Du sicher mitgekriegt, dass es heute allerdings wieder viele gibt, die gegen dieses Recht sind. Also wenn Du mich fragst: Das Recht, anders zu sein, ist eines, für das es sich wirklich lohnt, zu kämpfen.«



36-02



**Wir sind da,  
Collage für Ulcus Molle Info**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** undatiert

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-03



**Blam,  
Collage für Ulcus Molle Info**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** undatiert

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-04

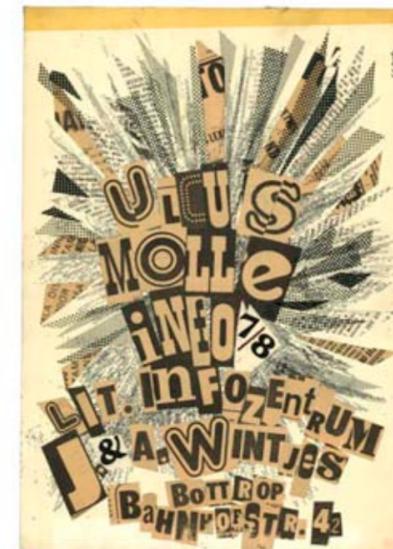


**Ulcus Molle Info 7-8 Lit-Info-Zentrum,  
Collage für Ulcus Molle Info**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** 1976

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-01-01

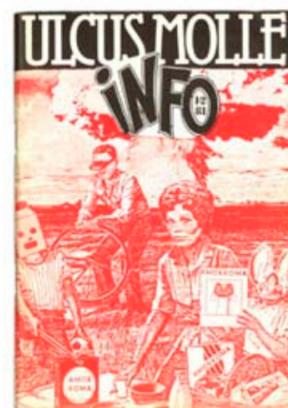


**Ulcus Molle Info,  
1981 1/2**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** 1981

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-01-02

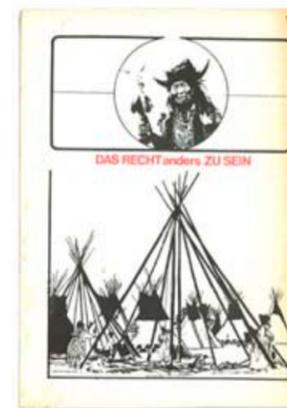


**Ulcus Molle Info,  
1978 9/10 (Rückseite)**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** 1978

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-01-03

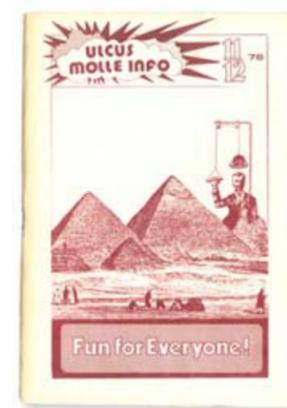


**Ulcus Molle Info,  
1976 11/12**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** 1976

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



36-01-04

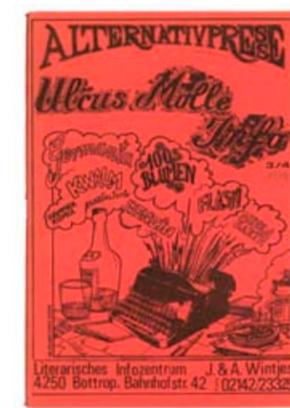


**Ulcus Molle Info,  
1974 3/4**

**Autor:innen:** Josef Wintjes (Gestalter), Literarisches Informationszentrum Bottrop (Publikation)

**Jahr:** 1974

**Archiv:** Archiv für Alternativkultur, Berlin



Die *Ulcus Molle Info* bot laut Herausgeber Josef Wintjes (1947–1995) „Politische Schriften, Raubdrucke, bibliophile Raritäten [...], Pop- und Polit-Poster, Comic-Strips“. Daneben informierte das Blatt über das von Wintjes 1969 gegründete Diskussions- und Distributionszentrum für alternative Literatur. Wintjes collagierte selbst die Umschläge und gab die Hefte zunächst handgetippt und kopiert, später gebunden heraus. In der Absicht, eine gegenkulturelle Antithese zum kapitalistischen Mainstream zu formulieren (siehe auch S. 57, Exp.Nr. 12-03-01 bis 02), entwickelte er eine ganz eigene Mischung von originellen gestalterischen Ideen, aus heutiger Sicht mitunter stereotypen Gendarstellungen zu „westlicher“-Bürgerlichkeit und neuen publizistischen DIY-Methoden, die später in der Zine-Kultur eine größere Verbreitung fanden (siehe S. 48, Exp. Nr. 35-03).



35-03

35 | Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin



35-03 ←

### **The Lesen Lounge, mobile Zine Bibliothek**

**Autor:in:** Leah Buckareff (Künstlerin)

**Jahr:** 2018

**Archiv:** Archiv der Jugendkulturen e.V., Berlin

The *Lesen Lounge* ist eine mobile Open-Air Zine Bibliothek, die von der Künstlerin, Musikerin und Buchbinderin Leah Buckareff (\*1977) initiiert wurde. In Parks oder anderen Orten lud sie Interessierte dazu ein, Zines internationaler Künstler:innen kennenzulernen, bevor die Lounge 2019 in den Bestand des Archivs der Jugendkulturen in Berlin aufgenommen wurde. Zines sind meist in kleinen Auflagen gedruckte unabhängige Magazine, die oft in DIY-Verfahren und mit viel gestalterischer Hingabe hergestellt sind.



34-02

34-01 11-01



11 | Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln  
34 | Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

34-02



### Schallplatten, gepresst auf Röntgenfilm und Verlagsdruck-Negative

Provenienz: Schenkung Familie Poliwanow

Jahr: ca. 1964–1966

Archiv: Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

In der Sowjetunion verbot die Zensurbehörde Jazz, Rock 'n' Roll, Lieder von russischen Emigrant:innen oder andere unerwünschte Musik. Zur Umgehung dieses Verbots entwickelten Ruslan Bugaslovski und Boris Taigin aus Leningrad 1946 ein Verfahren, mit dem sie Schallplatten auf entsorgtes Röntgenfilm-Material kopierten. Diese waren in den Mülltonnen von Krankenhäusern leicht verfügbar. Bis in die 1960er-Jahre schlossen sich in Moskau, Kiew und anderen Orten viele Musikliebhaber:innen dieser Praxis an, deren Erzeugnisse als *Bone Music* bekannt sind. Sie nutzten dabei neben Röntgenaufnahmen auch andere Materialien wie Verlagsdruck-Negative, so etwa das Negativ, das ursprünglich für den Druck des Covers von Konstantin E. Ziolkowskis Science-Fiction-Werk *Na lune* von 1956 hergestellt wurde.



WORD53: »Diese eigenartigen Schallplatten stammen aus einem Land, das es heute nicht mehr gibt, nämlich aus der Sowjetunion. Und sie sind aus einer Zeit, in der sogenannte westliche Musik dort überwiegend streng verboten war. Aufnahmen von neuen Songs aus „dem Westen“ waren nur auf dem Schwarzmarkt erhältlich, als Schmuggelware oder als Bootlegs, also unerlaubte Kopien. An Vinyl – das Material, aus dem Schallplatten bis heute gepresst werden – war schwer heranzukommen. Deshalb wurden für manche illegale Tonträger andere Materialien verwendet, zum Beispiel Röntgenfolien mit Aufnahmen menschlicher Knochen. Diese

sahen zwar vielleicht etwas unheimlich aus, konnten aber mit einer speziellen Kopiermaschine recht gut in selbst gemachte Schallplatten verwandelt werden. Ein weiteres Beispiel für die Verwendung ungewöhnlicher Materialien ist eine Platte aus einer Folie, die vorher zum Druck eines Buchumschlags verwendet wurde. „Na Lune“, der russische Titel dieses Buchs, heißt auf Deutsch: „Auf dem Mond“. Dessen Autor, Konstantin Ziolkowski, war Erfinder und Raumfahrt-Forscher. Aus „Auf dem Mond“ wurde „A Paris“, ein Lied von Yves Montant. Und man kann vermuten, dass es sich für viele Menschen in der Sowjetunion wohl tatsächlich so angefühlt hat, als sei Paris so weit weg wie der Mond.«





RUBY91: »Die sehr kleine Handschrift auf den drei Zetteln, die Du hier siehst, ist die von Eduard Kusnezow. Er musste hier so klein schreiben, um möglichst viele Informationen auf seinen Kassibern unterzubringen. Kassiber, das sind geheime Mitteilungen von Inhaftierten an Menschen in oder außerhalb der Haft. Eduard schrieb diese hier 1970; da war er schon zum zweiten Mal für mehrere Jahre in einem sowjetischen Gefängnis eingesperrt. Das erste Mal war von 1961 bis 1968, damals, weil er sich in Reden und Publikationen kritisch über das sowjetische Regime geäußert hatte. Als er dann freigelassen wurde, wollte er die Sowjetunion unbedingt verlassen, was ihm aber

behördlich verboten wurde. Deshalb versuchte er 1970 zusammen mit ein paar anderen ein Flugzeug zu kapern, um damit zu fliehen. Durch die spektakuläre Aktion wollte er auch auf die schlechte Situation der jüdischen Bürger:innen in der Sowjetunion aufmerksam machen. Der Fluchtplan wurde aber aufgedeckt und Eduard wurde zum Tod verurteilt. Durch internationale Proteste wurde seine Hinrichtung zwar gerade noch einmal verhindert, aber er verbrachte wieder viele Jahre in Gefangenschaft und kam erst 1979 auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges durch einen Gefangenenaustausch frei. Heute lebt Eduard in Israel und ist ein bekannter Menschenrechtsaktivist.«



### Kassiber

**Autor:in:** Eduard Kusnezow (Menschenrechtsaktivist)

**Jahr:** ca. 1970–1973

**Archiv:** Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen

Eduard Kusnezow, der 1939 in Moskau geboren wurde und heute in Israel lebt, schrieb diese sogenannten Kassiber Anfang der 1970er Jahre. Kassiber (ethymologisch aus dem Hebräischen) sind heimlich in Gefangenschaft geschriebene und geschmuggelte Briefe. Kusnezow verfasste sie, nachdem er wegen einer geplanten Flugzeugentführung zu lebenslanger Haft verurteilt worden war. Mit der Maschine wollte er mit weiteren Dissident:innen aus der Sowjetunion fliehen (siehe auch S. 72, Exp. Nr. 44–04 bis 05 / S. 87, Exp. Nr. 07–01). Obwohl der KGB von den Plänen erfuhr, entschlossen sie sich, die Aktion durchzuführen, um so auf die Situation von Jüd:innen in der UdSSR aufmerksam zu machen. Sie wurden noch vor dem Betreten des Flugzeuges verhaftet. Doch ihr Fall löste tatsächlich internationale Proteste aus, die dazu führten, dass ihre Haftstrafen verkürzt wurden.



### Wege mit Pflanzennamen – aus dem Straßenverzeichnis von Düsseldorf

**Autor:in:** Christine Litke (Künstlerin)

**Jahr:** 1996

**Archiv:** Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln



Christine Litke (\*1940 in Łódź) porträtiert ihren Wohnort Düsseldorf mit ihrer Arbeit als eine Stadt, die von Straßen mit Pflanzennamen durchzogen ist. Mit ihrem Papierschnitt bietet sie eine andere Art an, auf die dichte, urbane Landschaft zu blicken (siehe S. 29, Exp. Nr. 35-01). In ihren Werken arbeitet Litke oft mit Skalpell, Sticknadel und Schreibfeder sowie mit der Technik der Collage, um ihre Geschichten und Motive vor allem in die Seiten von Büchern einzuschreiben und ihnen eine neue Lesart zu geben.





## International DADA Exhibition

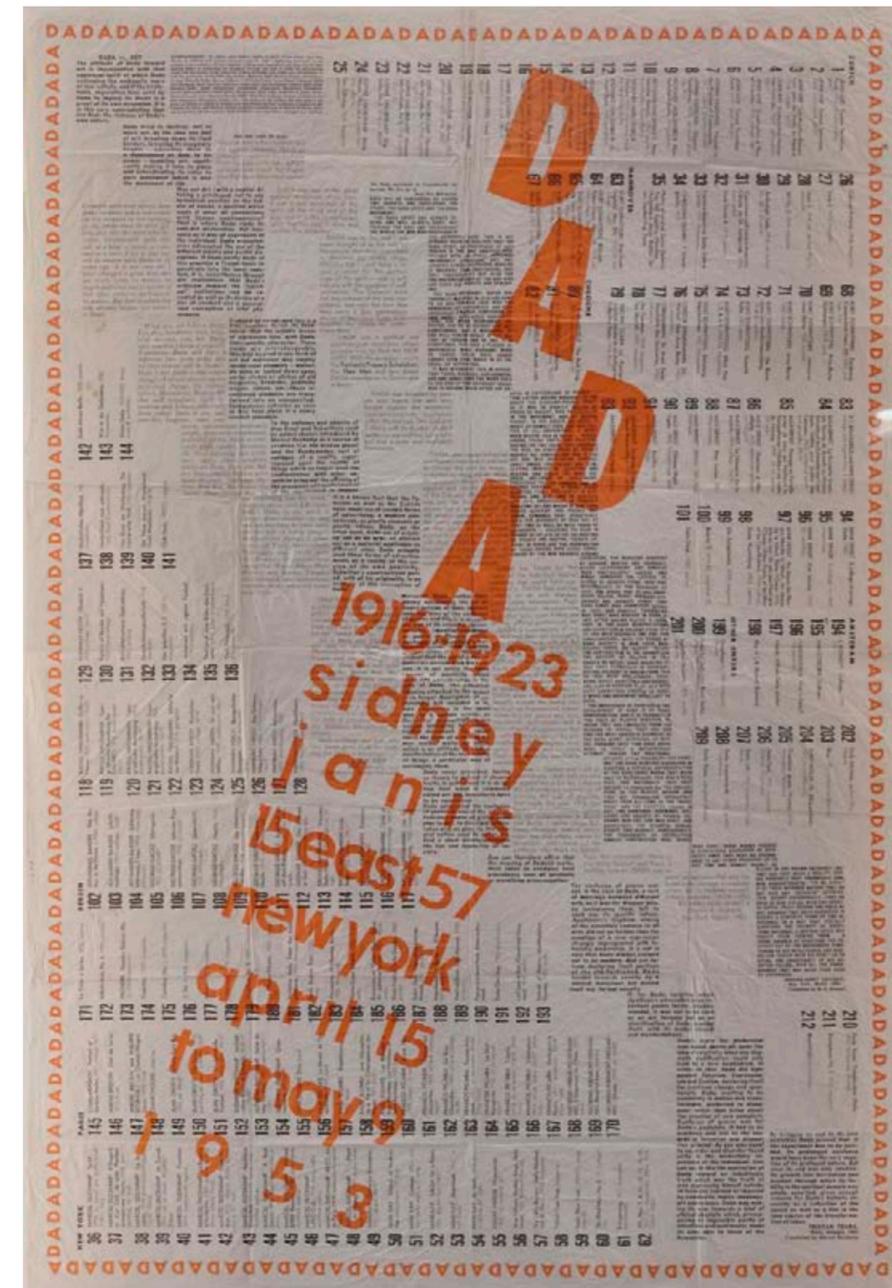
Autor:innen: Marcel Duchamp (Künstler), Sidney Janis Gallery

Jahr: 1953

Archiv: Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Marcel Duchamp gestaltete das Plakat *Dada 1916–1923* für die erste ausschließlich dem Dadaismus gewidmete Retrospektive, die 1953 in der Sidney Janis Gallery in New York gezeigt wurde. Die Ausstellung reflektierte die Aktivitäten der Dada-Bewegung im deutschsprachigen Raum und nahm neben den ehemaligen Dada-Zentren Zürich, Hannover, Köln, Berlin und Paris auch New York in den Blick. Nachdem Dadaist:innen bereits vor dem Ersten Weltkrieg dorthin geflohen waren, wurde New York durch die NS-Herrschaft in Deutschland erneut zum Zufluchtsort. Richard Huelsenbeck zum Beispiel, der die Ausstellung mit Duchamp und Sidney Janis organisierte, floh 1936 nach New York, da er seit 1933 nicht mehr im NS-Staat publizieren durfte, aber auch um seine jüdische Stieftochter vor Diskriminierung und Verfolgung zu schützen (siehe auch S. 87, Exp.Nr. 07-01).

Die von Duchamp inszenierte Ausstellung zeigte über 200 Arbeiten, darunter Werke von Hannah Höch und Kurt Schwitters (siehe S. 57, Exp.Nr. 12-01 und S. 102, Exp.Nr. 50-01). Mit demonstrativer dadaistischer Geringschätzung für alles Etablierte und Gewohnte ließ Duchamp die Plakate zerknüllen, welche auch als Katalog und Ausstellungsinformation dienten. Um also Angaben zu den ausgestellten Werken zu bekommen sowie die Texte von Jean Arp, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Jaques-Henri Levesque lesen zu können, war man aufgefordert, die Knäuel aus einem Papierkorb zu holen und sie glatt zu streichen. Duchamp machte dadurch die Besucher:innen zu Akteur:innen: Eine Strategie, die sich in den 1960er-Jahren bei den Fluxus-Künstler:innen fest etablierte.

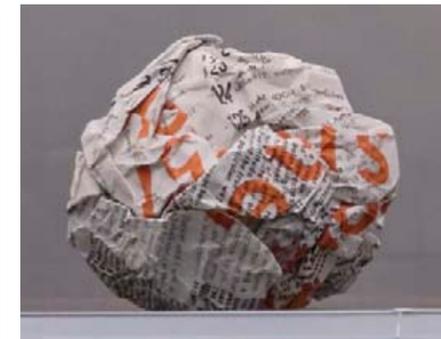


## International DADA Exhibition, zerknüllt (Faksimile)

Autor:innen: Marcel Duchamp (Künstler), Sidney Janis Gallery

Jahr: Original von 1953

Archiv: Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur



## Hannah Höchs Adressbuch

Autor:innen: Hannah Höch (Künstlerin)

Jahr: 1917–1978

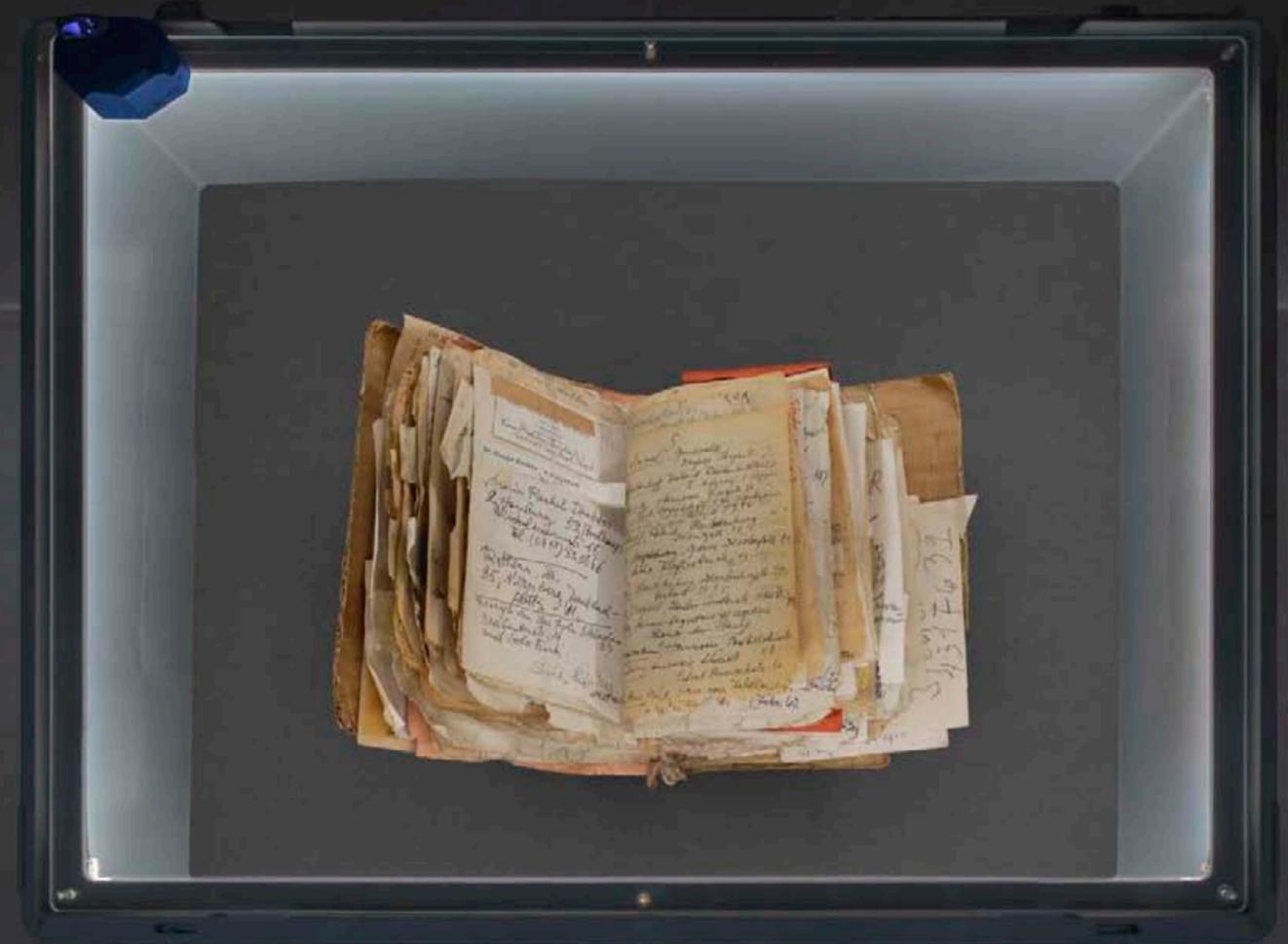
Archiv: Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Gefüllt mit Kontaktdaten wichtiger Künstler:innen, Galerist:innen, Schriftsteller:innen oder Journalist:innen zeugt Hannah Höchs (1889–1978) Adressbuch von ihrer künstlerischen Biographie wie auch von dem Kunstgeschehen, in dem sie als *Dada*-Künstlerin eine wichtige Position einnahm. Das Adressbuch, das sie mit 28 Jahren begonnen hat, als sie für die Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags arbeitete, und in Berlin bereits Teil zur künstlerischen Avantgarde zählte, führte sie über 60 Jahre lang. Aus Mangel an Platz wurde aus der unlinierten Kladde eine collageartige Zettel-sammlung, angereichert mit Visitenkarten, Skizzen und Notizzetteln, und stellt durch die dazugewonnene Fülle den in verschiedene Richtungen wachsenden Bekannten- und Freund:innenkreis der Collagekünstlerin dar. Im alphabetisch geordneten Adressbuch finden sich zum Beispiel ihr Lehrer der Klasse Graphik und Buchkunst Emil Orlik, die Kunstsammlerin Ida Bienert, die Künstlerin, Musikerin und Tänzerin Nelly van Doesburg, die Künstlerin, Architektin und Tänzerin Sophie Taeuber-Arp, der *Brücke*-Künstler Karl Schmidt-Rottluff, die Sprachlehrerin Helma Schwitters oder die Schriftstellerin Til Brugman, mit der Höch zeitweise zusammengearbeitet und eine Beziehung geführt hat.



**WORD53:** »Die Künstlerin Hannah Höch hat das Adressbuch, das Du hier siehst, über 60 Jahre lang benutzt! Bevor es Handys gab, besaßen viele Menschen solche Büchlein, in die sie die Kontaktdaten von Leuten, mit denen sie privat oder geschäftlich zu tun hatten, recht ordentlich hinein schrieben. Hannahs Adressbuch sieht hingegen beinahe so aus, als hätte es ein Eigenleben entwickelt: Die alphabetische Ordnung löste sich nach und nach auf, Hannah klebte zusätzliche Seiten ein und sie kommentierte viele Einträge. So etwa die Adresse eines Architekten, dessen Haus sie „stilstreng – sehr schön“ fand. An Archiv-

Objekten wie diesem Buch lässt sich ganz gut erkennen, wie sich das entwickelt, was die Menschen „Kultur“ nennen: Jemand macht etwas, und das, was jemand anders tut, baut darauf auf, und nach einigen Jahren entsteht daraus zum Beispiel so etwas wie die neue Kunstrichtung des Dadaismus oder die künstlerische Methode der Collage. Hannahs Adressbuch ist dabei so etwas wie ein kleines Kulturarchiv in sich: Sie hat darin die Namen sehr vieler Künstler:innen, Galerist:innen und Museumsleute gesammelt, die Entscheidendes zur Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert beigetragen haben – genau wie sie selbst.«



**RUBY91:** »Das Plakat zur Dada-Ausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York im Jahr 1953 wurde von dem Künstler Marcel Duchamp gestaltet. Dada war eine Kunstbewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts, die die damals anerkannte Kunst und eigentlich auch generell das gesellschaftliche Wertesystem dieser Zeit ablehnte. Aus dieser Haltung sind viele sehr mutige, lustige und teils auch ziemlich kryptische Kunstwerke entstanden. Das Plakat dieser Jahrzehnte später stattfindenden Galerieausstellung war auch ihr Katalog. Er liest sich wie eine Art who-is-who-Liste dadaistischer Künstler:innen. Marcel, der selbst Teil der Dada-Bewegung war, erwies mit dem Plakat seinen Mit-Dadaist:innen also gewissermaßen seine

Anerkennung. Und dann hat er aus dem Plakat selbst auch gleich noch ein Kunstwerk gemacht, einfach indem er es zerknüllt hat. Die Knüll-Geste, die den Katalog ohne Entknüllen unlesbar machte, steht dabei absolut in der Tradition von Dada: Sie ist respektlos und gleichzeitig auch ein bisschen rätselhaft. Fand Marcel Dada mittlerweile vielleicht gar nicht mehr so toll und wollte das auf diese Weise zeigen? Oder wollte er mit dem Papierknäuel, das so gar nicht nach einem teuren Kunstwerk aussieht, die schrecklich seriösen Galeriebesucher:innen einfach mal ein bisschen aus dem Konzept bringen? So genau kann ich Dir das jetzt auch nicht sagen, aber Marcel fände es sicher amüsant, wie Du gerade beim Überlegen die Stirn in Falten legst.«



SAGE86: »Der Servierwagen Side-Car, der 1979 von Louis Lucien Lepoix gestaltet wurde, ist eines der wenigen Objekte, von denen es hier mehrere Exemplare gibt.

Dieser faltbare Rollwagen war sehr beliebt und wurde viele Tausend Male hergestellt und verkauft, so wie viele weitere Entwürfe dieses äußerst produktiven und erfolgreichen Industriedesigners. Ein anderer, noch viel bekannterer Gegenstand, den Louis gestaltet hat, ist das BIC-Plastikfeuerzeug. Seit 1973 wurde es milliardenfach produziert und weggeworfen. Das hatte nun wirklich fast jeder erwachsene Mensch schon mal in der Hand. Und obwohl es der Servierwagen sogar in die Design-Sammlung des Museum of

Modern Art in New York geschafft hat und es das BIC-Feuerzeug (oder ein ähnliches) noch heute an jeder Supermarktkasse zu kaufen gibt, kennt kaum jemand den Namen des Gestalters dieser Dinge. Die meisten Menschen nehmen diese Alltagsgegenstände und deren Überreste so wahr, als seien sie natürlich entstanden, wie Versteinerungen oder Moos. Sie denken nicht oft darüber nach, dass ein Mensch sie sich ausgedacht hat, und dass sie eben nicht schon immer da waren. Ein Leben ohne solche Gegenstände kann sich kaum jemand vorstellen. Dabei ist ja eigentlich klar, dass es auch einmal eine Welt gab, in der Menschen auch ohne Servierwagen und Wegwerf-Feuerzeuge ganz glücklich waren.«

48-01-01

**Folding Service Cart**

**Autor:innen:** Louis L. Lepoix (Design), FRZ-Metallwarenfabrik, Zuzenhausen, Deutschland (Herstellung)

**Jahr:** 1979

**Archiv:** bayern design, Nürnberg

Der Servierwagen Side-Car, der 1979 von Louis Lucien Lepoix (1918-1998) gestaltet und jahrzehntlang verkauft wurde, verbindet Industriedesign mit praktischem Einsatz: Der faltbare Rollwagen verfügt über zwei Druckknöpfe auf jeder Seite, die ein leichtes Zusammenklappen ermöglichen.

08-02

**Es ist ein großes Wunder – Frauen vor der Staffelei – Eine Ausstellung in New York**

**Autor:innen:** Fritz Neugass (Verfasser)

**Jahr:** 1977

**Archiv:** Institut für moderne Kunst Nürnberg



08-01

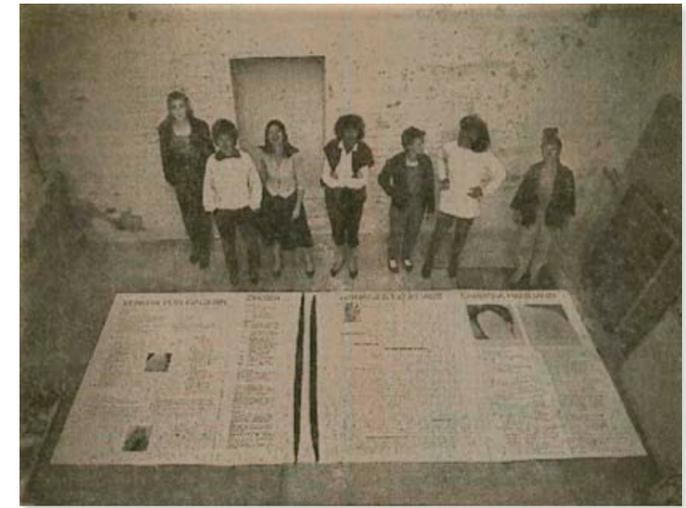
**Im Clinch mit der Zeit – Die Ausstellung aktuell '83 im Münchner Lenbachhaus**

**Autor:innen:** Laszlo Glozer (Verfasser), Claudia Jaeckel-Göbel (Galeristin/Kritikerin), Barbara Gross (Galeristin/Kunstvermittlerin);

**Künstler:innen:** Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Hammann, Annalies Klophaus, Dagmar Rhodius

**Jahr:** 1983

**Archiv:** Institut für moderne Kunst Nürnberg



08-04

**Feministische Kunst Internationaal**

**Herausgeber:innen:** de Appel, Amsterdam & Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst, Den Haag

**Jahr:** 1979

**Archiv:** Institut für moderne Kunst Nürnberg



In diesen Artikeln und dem Ausstellungsflyer wird sichtbar, wie sich die feministischen Bewegungen auch auf die Kunstwelt auswirkten: Seit den 1960ern wird dort die Ausgrenzung von Künstlerinnen zunehmend diskutiert. So veröffentlichte 1971 die Kunsthistorikerin Linda Nochlin den einflussreichen Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in dem sie zeigt, welchen institutionellen Hürden Frauen und non-binäre Personen in der westlichen Kunstwelt ausgesetzt sind. Daher forderten Künstlerinnen mehr Teilhabe am Kunstgeschehen. Sie kritisierten und unterwanderten dabei die Idee einer „weiblichen Ästhetik“, die der Kunst von Frauen zugeschrieben wurde. Die Kritik wurde zu dieser Zeit noch überwiegend aus eurozentristischer Perspektive formuliert und entwickelte sich erst später zu einer intersektionalen Auseinandersetzung mit Feminismus (siehe S.64, Exp.Nr. 43-01 bis 07).

### Magazin Kunst+Unterricht: Bedingungen und Tendenzen aktuellen weiblichen Kunstschaffens

**Autor:in:** Margit Schmidt (Verfasserin)

**Jahr:** 2001

**Archiv:** Institut für moderne Kunst Nürnberg



Die statistische Darstellung von 2001 zeigt, dass die Unterrepräsentation von Künstlerinnen aufgrund struktureller Benachteiligung auch Jahrzehnte nach den ersten lauten Kritiken am männlich dominierten Ausstellungsbetrieb noch vorhanden ist – auch gegenwärtig, wie etwa die Tatsache deutlich macht, dass Künstlerinnen in Deutschland 2022 nach wie vor 24 Prozent weniger verdienen als männliche Künstler.

### Pressemitteilung zur Ausstellung AKTUELL(e) 83 in der Galerie POL, München

**Jahr:** 1983

**Archiv:** Archiv Barbara Gross, Bestand Barbara Gross Galerie A113; ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Köln

Als in der Ausstellung *aktuell '83* in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus keine einzige weibliche künstlerische Position aus München gezeigt wurde, spiegelte dies die Lage in Münchens zeitgenössischer Kunstszene wider, wo Künstlerinnen deutlich unterrepräsentiert waren. Die Künstlerinnen und Kulturvermittlerinnen Regine von Chossy, Verena von Gagern, Barbara Gross, Barbara Hammann, Claudia Jaeckel, Annalies Klophaus und Dagmar Rhodius schlossen sich deshalb zusammen, um parallel die Ausstellung *AKTUELL(e) 83* in der Galerie POL zu zeigen. Wie im Artikel *Im Clinch mit der Zeit* zu sehen ist (siehe S. 61, Exp. Nr. 08-01), machten sie in dieser Ausstellung ihre Lebens- und Werkläufe in einer Installation sichtbar.

### Eröffnung der Ausstellung bestehend – lebend – gegenwärtig, Museum Villa Stuck, München

**Autor:innen:** Renate Bertlmann (Fotografin)

**Jahr:** 1986

**Archiv:** Archiv Barbara Gross, Bestand Barbara Gross Galerie A113; ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Köln

### Nancy Spero und Barbara Gross im Gespräch, im Rahmen der Ausstellung bestehend – lebend – gegenwärtig, Museum Villa Stuck, München

**Provinienz:** Archiv Barbara Gross

**Jahr:** 1986

**Archiv:** Archiv Barbara Gross, Bestand Barbara Gross Galerie A113; ZADIK | Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung, Köln

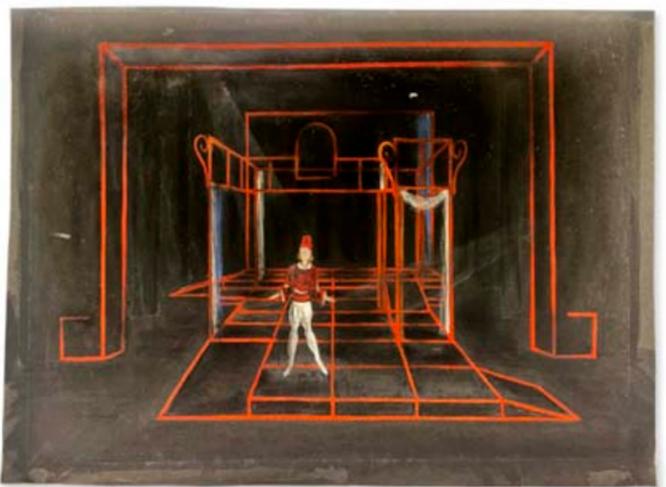
Drei Jahre nachdem Barbara Gross (\*1946) *AKTUELL(e) 83* mitinitiiert hatte, organisierte sie zusammen mit Continuum – Verein zur Förderung der Kunst von Frauen die Ausstellung *bestehend – lebend – gegenwärtig* im Museum Villa Stuck, wo sie ausschließlich weibliche Positionen zeigte. Dazu gehörten auch Arbeiten von Nancy Spero, die in der Ausstellung das erste Mal in Deutschland zu sehen waren. Auch in ihrer 1988 eröffneten Galerie in München stellte Gross zunächst ausschließlich und dann überwiegend Künstlerinnen aus. Damit war sie anderen Ausstellungsorten in Deutschland oft weit voraus und stellte Künstlerinnen vor, die später große Bekanntheit erreichten.

### Bühnenbildentwurf *Zähmung einer Widerspenstigen* von William Shakespeare

**Autor:innen:** Walter von Wecus (Bühnenbildner)

**Jahr:** ca. 1921

**Archiv:** Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf



Walter von Wecus (1893–1977) gestaltete ca. 1921 das Bühnenbild für William Shakespeares *Zähmung einer Widerspenstigen* (1592) für das Schauspielhaus Düsseldorf. Dieses Stück steht schon seit Ende des 18. Jahrhunderts wegen seiner misogynen Haltung vereinzelt in der Kritik und wird in der Literaturwissenschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend als „Problem Play“ betrachtet. Wecus, der später für die Gestaltung der nationalsozialistischen „Reichsausstellung Schaffendes Volk“ verantwortlich war und ab 1937 als systemkonformer NS-Künstler Karriere machte, übersetzte das Stück für diesen Anlaß in ein abstrahiertes, verträumt-modernistisches Bühnenbild. Es lässt eine eher unkritische Auseinandersetzung mit dem Stück erahnen.



RUBY91: »Das schreibmaschinengetippte Statement mit dem Logo der Galerie POL ist eine Reaktion von mehreren Münchener Künstler:innen und Ausstellungsmacher:innen auf eine Ausstellung, die 1983 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus gezeigt wurde. Sie trug den Titel „aktuell '83“ und hatte den Anspruch, besonders interessante aktuelle Kunst aus München, Mailand, Wien und Zürich zu zeigen. Aus München wurde allerdings keine einzige Künstlerin eingeladen und unter den Ausstellenden waren auch gerade mal sieben von 44 Frauen. Darum taten sich die Verfasserinnen des Statements zusammen und zeigten zeitgleich eine andere Ausstellung namens „AKTUELL(e) 83“ in der

Galerie POL. Bei dieser ging es nicht darum, eine Gegenauswahl zu treffen oder die vermeintliche „Leistungsschau“ im Lenbachhaus zu übertrumpfen. Stattdessen sollte die Ausstellung „zu Bewusstsein bringen [...], dass es [...] Künstlerinnen gibt, die die Münchener Kunstszene entscheidend mittragen und mitprägen.“ Damals wie heute und nicht nur im Bereich der bildenden Kunst besteht noch dieses alte Problem: Das kulturprägende Schaffen von Frauen wird gezielt oder beiläufig ignoriert, nur um anschließend – absichtlich oder irrtümlich – den falschen Schluss daraus zu ziehen, dass Frauen als Kulturschaffende eben weniger leisten würden.«

43-07 ↓

### Gedicht *unregel*

**Autor:innen:** Ebba Sakel (Verfasserin), Frauenwiderstandscamp

**Jahr:** 1984

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen



Das Gedicht *unregel* von Ebba Sabel (\*1944) von 1983 entstand im Rahmen des ersten Frauenwiderstandscamps in Reckershausen im Hunsrück. Dort protestierten Frauen gegen den NATO-Doppelbeschluss und die Stationierung von 96 Cruise-Missiles in der Region (siehe auch S. 98, Exp. Nr. 47-01 bis 02 / Nr. 41a-01). Mit ihren Aktionen und Demonstrationen störten sie die Bauarbeiten und besetzten friedlich Teile der militärischen Gebiete. In dem feministischen Camp vereinigten sie den Widerstand gegen Rüstung, Militär und Imperialismus mit Widerstand gegen patriarchale Gewalt gegen Frauen und Lesben. Ihr intersektionaler Ansatz machte sich auch dadurch bemerkbar, dass sie Gewalt ebenso in Form von Rassismus, Antisemitismus, Faschismus, Klassismus, Konsumverhalten und Umweltschäden diskutierten.

43-06 →

### Magazin *Afrekete*, Ausgabe I

**Herausgeber:in:** ADEFRA e.V.

**Jahr:** 1988

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen

Mitglieder von ADEFRA (Schwarze Frauen in Deutschland) gründeten 1988 die Zeitung *Afrekete*. Sie war das zentrale Publikationsorgan dieser afrodeutschen, feministischen Gleichberechtigungsbewegung und war von der lesbischen US-afroamerikanischen Aktivistin, Schriftstellerin und Lyrikerin Audre Lorde (1934–1992) beeinflusst. Als Plattform für Literatur, Poesie und Nachrichten eröffnete sie Raum für Diskurse innerhalb der afrodeutschen [...] Community. Trotz ihres kurzen Bestehens bis 1990 bleibt *Afrekete* ein wichtiges historisches Dokument des feministischen Widerstands und der Selbstrepräsentation aus afrodeutscher Perspektive.

43-04 →

### Flugblatt *FRAUEN und MÄDCHEN holt euch die Nacht zurück*

**Autor:innen:** unbekannt

**Jahr:** 1980–2000

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen

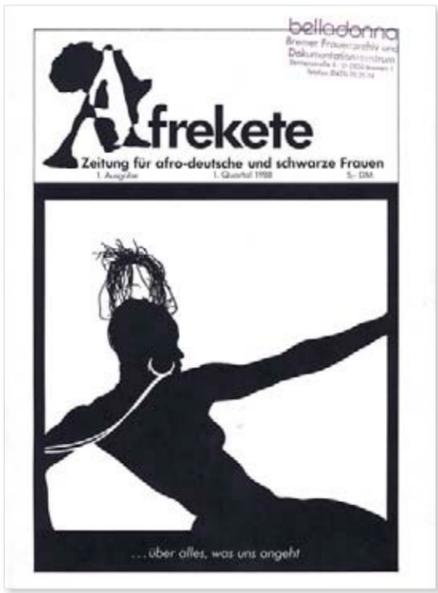
43-05 ↓

### Gegen § 218

**Autor:innen:** unbekannt

**Jahr:** 1980–2000

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen



43-01 →

### Plakat zum 8.3.2021, Bremen (Faksimile)

**Autor:innen:** Brigitte Boomgaarden (boomgaarden.xyz)

**Jahr:** 2021

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen

43-02 →

### Plakat *Smash the Cistem*

**Autor:innen:** Brigitte Boomgaarden (boomgaarden.xyz)

**Jahr:** 2021

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen

43-03 →

### *Take back the Night/ Reclaim Spaces* (Faksimile)

**Autor:innen:** Franziska Bauer, Rosanna Umbach

**Jahr:** 2022

**Archiv:** belladonna – Frauenarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen

Diese Plakate und Flyer zeigen die Kontinuität der feministischen Bewegung in Bremen, aber auch ihre fortbestehende Notwendigkeit und ihre Entwicklung hin zu inklusiveren und queer-feministischen Formen. Die Plakate aus den 2020er-Jahren stützen sich ästhetisch und inhaltlich auf die feministische Bewegung der 1980er- und 1990er-Jahre. Gleichzeitig sind sie noch bestimmter darin, sich cis-normativ und patriarchal dominierte Räume anzueignen. Sie betonen nachdrücklich, dass der friedliche Kampf gegen patriarchale Strukturen und für LGBTQI+-Rechte nur inklusiv, solidarisch, intersektional und mit Entschlossenheit zu Gleichberechtigung für alle führen kann.



RUBY91: »Hier kannst Du verschiedene Flyer und Plakate der feministischen- und der FLINTA\*- Emanzipationsbewegung aus einem Zeitraum von knapp 40 Jahren sehen. Sie dienten dazu, auf Missstände und auf daraus resultierende Forderungen aufmerksam zu machen oder zu konkreten Aktionen und Demonstrationen aufzurufen. „Frauen und Mädchen, holt euch die Nacht zurück“ steht etwa auf einem mit einfachen, vordigitalen Mitteln gestalteten Flugblatt aus den 1980ern. Wenn Du von den hier aufgelisteten bedrohlichen Situationen liest, wird Dir klar, warum der Flyer Frauen ermutigt, sich nicht einschüchtern und einschränken zu lassen.

„Take back the Night“ ist in giftgrüner Schrift auch auf einem Plakat von 2022 zu lesen, dessen digitaler DIY-Look an die analoge Selbermach-Ästhetik früherer Jahre anknüpft. Es zeigt, dass die Forderung nach Sicherheit in der Nacht für FLINTA-Personen auch Jahrzehnte später nicht an Dringlichkeit verloren hat. Im Gegensatz zum 80er-Jahre-Handzettel, der sich nur an Frauen richtete, schließt das Plakat einen größeren betroffenen Personenkreis mit ein. Die patriarchalen gesellschaftlichen Strukturen, die männliche Gewalt über Jahrhunderte begünstigt haben, bestehen auch heute noch fort. Und Du kannst Dir sicher denken, dass ich sehr mit Menschen sympathisiere, die das ändern wollen.«



# Opel Super 6, Anhänger



10-01 10-02 13-01 13-02 44-01 44-02 44-03 44-04 44-05 33-01



10 | Musikarchiv NRW, Köln  
13 | QWIEN – Zentrum für queere Geschichte, Wien  
33 | Archiv des Hamburger Instituts für Sozialforschung  
44 | DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

13-01

## AIDS Information

Herausgeber:innen: HOSI (Homosexuellen Initiative Wien) & Wiener AG für Volksgesundheit

Jahr: 1983

Archiv: QWIEN – Zentrum für queere Geschichte, Wien



Im Mai 1983, nur zwei Wochen nach dem ersten Bekanntwerden von AIDS Erkrankungsfällen in Österreich, veröffentlichten die Homosexuelle Initiative (HOSI) Wien und die Wiener Arbeitsgemeinschaft für Volksgesundheit die Broschüre *AIDS Information*. Mediziner:innen, Politiker:innen und Aktivist:innen hatten sie als Reaktion auf eine stigmatisierende, diskriminierende, rassistische und exotisierende Debatte über AIDS zusammen mit HOSI erarbeitet. Die Krankheit wurde, als sie 1981 zuerst dokumentiert worden war, zunächst GRID, also „Gay Related Immune Deficiency“ genannt, in der Annahme, sie käme aufgrund ihres „exzessiven Lebensstils“ nur unter homosexuellen Menschen vor. Erst ein Jahr später wurde sie in AIDS, also „Acquired Immunodeficiency Syndrome“, umbenannt. Die in der Broschüre gebotenen wissenschaftlichen Erkenntnisse ermöglichten es HOSI bereits früh, selbstbestimmt Falschinformationen über AIDS aufzuklären. So trug *AIDS Information* dazu bei, Skandalisierung zu vermeiden und leistete einen wichtigen Beitrag zur Eindämmung der Pandemie.

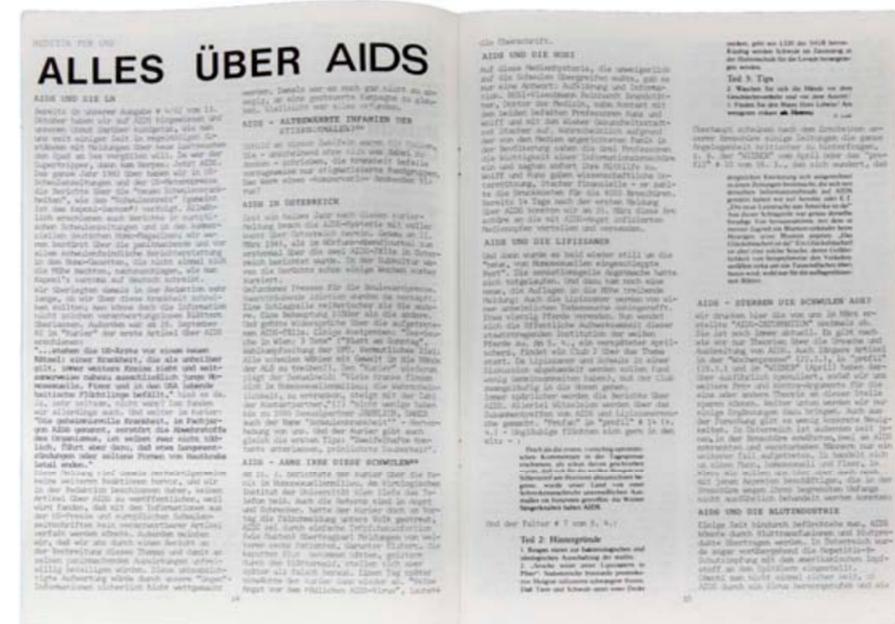
13-02

## Lambda-Nachrichten, Jahrgang 7, Nr. 2/3 1983

Herausgeber:innen: HOSI (Homosexuellen Initiative Wien) & Wiener AG für Volksgesundheit

Jahr: 1983

Archiv: QWIEN – Zentrum für queere Geschichte, Wien



*Lambda-Nachrichten*, seit 1979 von der HOSI Wien herausgegeben, ist die älteste, durchgängig erscheinende Lesben- und Schwulenzschrift im deutschsprachigen Raum. In der Ausgabe der Zeitschrift von Mai 1983 schreibt Kurt Krickler (\*1959 in Wien), in welchem Kontext die Broschüre *AIDS Information* aus aktivistischer und betroffener Perspektive entstand und greift den aufklärenden Charakter der Broschüre auf. Während er damals noch spekulierte, wie sich AIDS verbreiten konnte, ist es heute möglich, den Einfluss des Kolonialismus auf die Ausbreitung nachzuvollziehen (siehe auch S. 78, Exp. Nr. 26-01 / S. 100, Exp. Nr. 47-03 bis 05). Impfpraktiken, Zwangsarbeitsverhältnisse und Handelsrouten, die die Kolonialmächte etabliert hatten, haben entscheidend dazu beigetragen, dass sich das HI-Virus zwischen Ende des 19. und Mitte des 20. Jahrhunderts nach und nach zu einer Pandemie entwickeln konnte.

10-01

## Setliste Hans-A-Plast – Live at Rockpalast

Autor:innen: Hans-A-Plast (Band)

Jahr: 1980

Archiv: Musikarchiv NRW, Köln

10-02

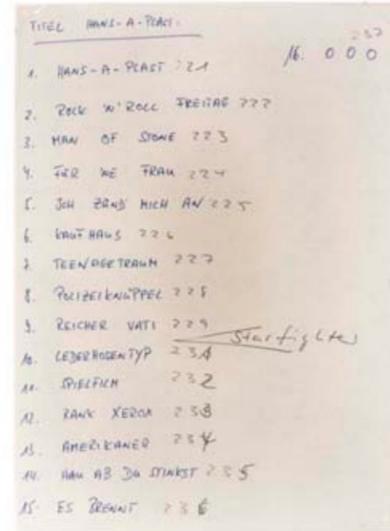
## Hans-A-Plast – Live at Rockpalast

Herausgeber:innen: WDR Music Group (Lizenz), MiG Music GmbH (Label)

Jahr: 2021

Archiv: Musikarchiv NRW, Köln

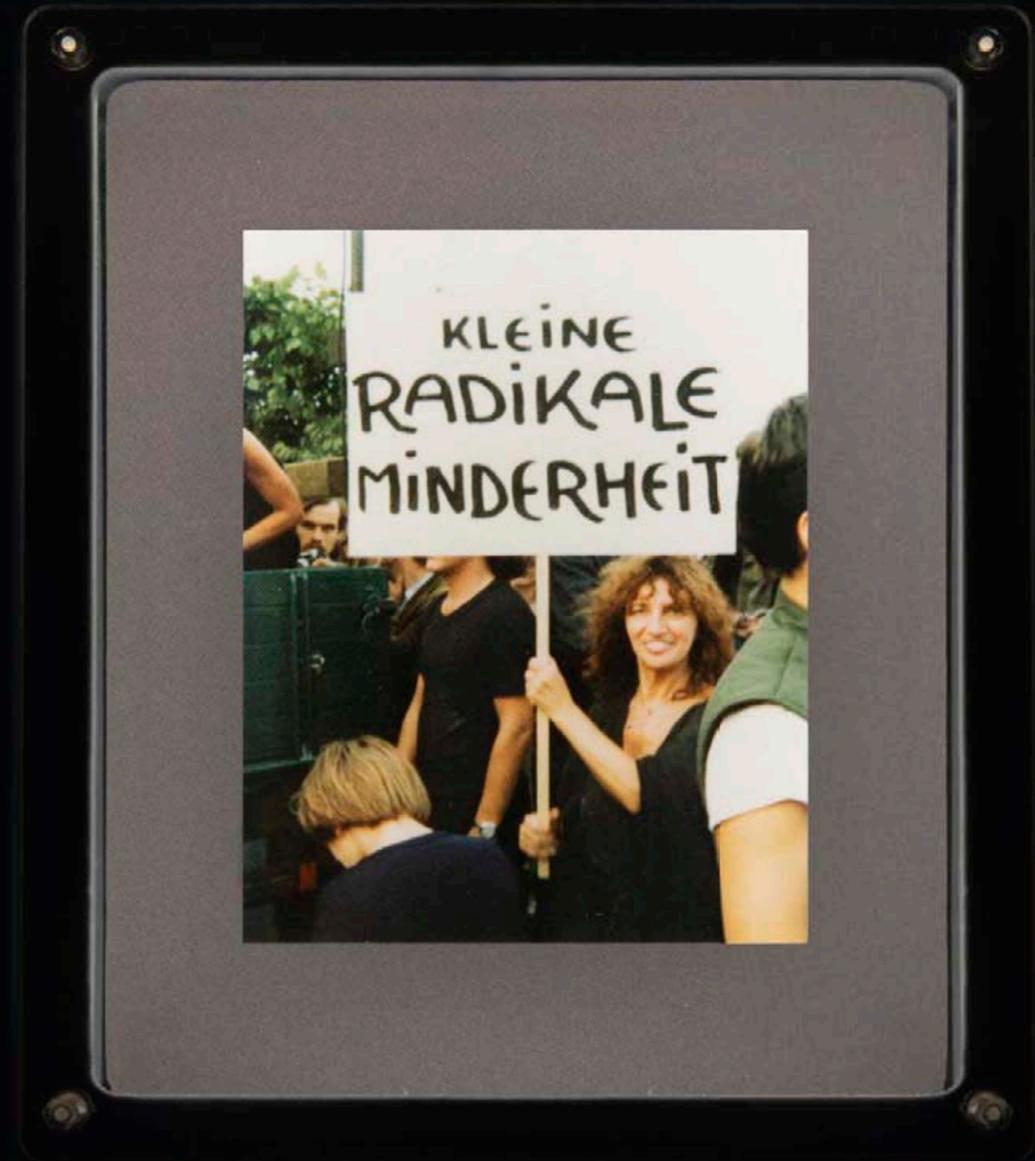
1978 gegründet, war *Hans-A-Plast* eine frühe feministische Punkband und damals eine der angesagtesten und provokativsten Bands in Deutschland. Die Setlist und der Videomitschnitt des Auftritts in der WDR Fernsehsendung *Rockpalast* von 1980 geben einen Eindruck davon, wie die Band, die in ihren Songs unter anderem die Unterdrückung von Frauen, Polizeigewalt und politische Korruption thematisierte, ihr Publikum aufrüttelte (siehe auch S. 64, Exp. Nr. 43-07).





RUBY91: »„Heute zu Gast bei „Hans-A-Plast“: der Rockpalast.“ Das war die Begrüßung der Sängerin Anette Benjamin, als ihre Punkband 1980 in der Musik-Fernsehsendung des Westdeutschen Rundfunks auftrat, von der Du hier einen Videomitschnitt siehst. Und was die Zuschauer:innen bei dem „Hans-A-Plast“ Auftritt im WDR zu sehen und zu hören bekamen, war zu der Zeit im deutschsprachigen Sendegebiet wirklich noch völlig neu und überraschend: Eine Band, in der mehr Frauen spielten als Männer, und zwar laut und schnell und ziemlich wütend. Die damals etwa 20-jährige Anette

verhielt sich auf der Bühne nicht so brav und angepasst, wie es bis dahin im Pop-Business von Sängerinnen erwartet wurde. Im Gegenteil: Inspiriert von britischen feministischen Punkbands wie „X-Ray-Specs“ und „The Slits“ schrie sie dem Publikum entgegen, worauf sie und viele andere junge Frauen (und auch zunehmend Männer) ihrer Generation nun so langsam mal wirklich keine Lust mehr hatten: auf eine von Männern gemachte autoritäre Gesellschaftsordnung, in der erwartet wird, dass Menschen sich jahrhundertealten patriarchalen und heteronormativen Vorstellungen unterordnen.«



RUBY91: »„Angriff von einer Minderheit von Staatsfeinden auf das ganze System“. So nannte der damalige CDU-Bundesinnenminister Friedrich Zimmermann 1983 die Proteste gegen die Pläne der Regierung, bei einer Volkszählung in großem Stil persönliche Daten aller Bürger:innen zu erfassen und zu speichern. Peggy Parnass, die Demonstrantin auf dem Foto, das Du hier siehst, hat diese Aussage Zimmermanns ironisch aufgegriffen und bezeichnete sich mit ihrem Schild selbst als „kleine radikale Minderheit“. Die Aktivistin und Journalistin hat offensichtlich ein völlig anderes Verhältnis zu Minderheiten als der ehemalige Innenminister: Während

es so scheint, als ob der Minister Minderheiten und deren Anliegen eher störend fand, setzte sich Peggy zeitlebens aktiv für Menschen- und Grundrechte ein, die in Deutschland lange Zeit nicht mehrheitsfähig waren und die das wohl leider teilweise auch immer noch nicht sind: Zum Beispiel das Recht, über die eigene geschlechtliche und sexuelle Identität selbst zu entscheiden. Oder das Recht, nicht aufgrund der eigenen Herkunft benachteiligt zu werden. Oder eben auch das Recht auf informationelle Selbstbestimmung, das schließlich Ende 1983 infolge der Proteste und nach einer Verfassungsklage gegen die Volkszählung im deutschen Grundgesetz verankert wurde.«

33-01

S. 71

## Foto: Peggy Parnass mit Protest-Schild Kleine Radikale Minderheit

**Autor:innen:** unbekannt/unknown

**Jahr:** 1983

**Archiv:** Archiv des Hamburger Instituts für Sozialforschung

1983 protestierte die Aktivistin, Journalistin, Autorin und Schauspielerin Peggy Parnass (\*1927 in Hamburg) zusammen mit zahlreichen weiteren Demonstrant:innen gegen den damaligen Bundesinnenminister Friedrich Walter Zimmermann. Er hatte eine Volkszählung in die Wege geleitet, der es an Privatheit und Schutz personenbezogener Daten fehlte. Die Demonstrierenden sprachen sich deshalb gegen staatliche Überwachung aus und machten deren Nähe zur Zeit des Nationalsozialismus deutlich, in der das Statistische Bundesamt aufgebaut wurde. Der zivile Widerstand führte damals nicht nur dazu, dass die Volkszählung als teilweise verfassungswidrig gestoppt wurde, sondern auch zum Grundrecht auf informationelle Selbstbestimmung, das die Grundlage für den Schutz persönlicher Daten bildete.

44-05

## Rettungsring Cap Anamur

**Provenienz:** Bestand Thomas Huân Nguyễn

**Jahr:** 1979–1982

**Archiv:** DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln



Nach dem Ende des Vietnamkrieges (1955–75) kam es zu Verfolgungen und Internierungen von Republik-Anhänger:innen in Südvietnam. 250.000 Menschen kamen in dieser Zeit bei dem Versuch um, über das Meer zu flüchten. Ähnlich wie heute war es damals eine zivilgesellschaftliche Initiative, die sich für die Geflüchteten einsetzte. So retteten Freiwillige mit dem Schiff *Cap Anamur* zehntausende sogenannter ‚Boat People‘ und brachten sie nach Deutschland. Thomas Huân Nguyễn, der diesen Rettungsring aufbewahrt hat, war einer von ihnen und engagierte sich daraufhin selbst in der Seenotrettung. Im Gegensatz zu damals werden zivile Initiativen zur Rettung in Not geratener Geflüchteter auf hoher See heute immer schwieriger durchführbar, da sie in immer mehr Ländern zunehmend kriminalisiert werden.

72

44-01

## Brief von Begüm K. an ihre Schwester Bengü K.

**Autor:in:** Begüm K. (Verfasserin)

**Jahr:** 1987

**Archiv:** DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

44-02

## Zeichnung von Begüm K. an ihre Schwester Bengü K.

**Autor:in:** Begüm K.

**Jahr:** 1985

**Archiv:** DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

44-03

## Reiseunterlagen Lufthansa (von Bengü K.)

**Provenienz:** Begüm K.

**Jahr:** 1980–1985

**Archiv:** DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

Zwischen 1983 und 1989 sahen sich die Schwestern Bengü K. und Begüm K. nur in den Ferien, wenn Bengü zu Besuch aus Ankara nach Krefeld kam (siehe S. 87, Exp. Nr. 07-01). Dort arbeiteten ihre Eltern und dort wurde Begüm geboren. Die Briefe und Zeichnungen, die Begüm an Bengü schickte, zeugen davon, wie sehr die beiden sich nacheinander sehnten. Wegen Einschränkungen des Nachzugs von Familienangehörigen konnte Bengü ihre Familie nach ihrer Einschulung nur bedingt besuchen. Sie reiste meist alleine mit Flugbegleiter:innen nach Deutschland, einem Service der Lufthansa, der sehr teuer war. Der Vater drückte jedes Mal seine Dankbarkeit darüber aus, dass seine Tochter unbeschadet nach Deutschland gekommen war, indem er der Begleitperson eine Rose mitbrachte.

44-04

## Koffer – DDR Binnenmigration

**Provenienz:** Familie Grüner

**Jahr:** 1957

**Archiv:** DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln



1957 flüchtete eine vierköpfige Familie aus Gera mit diesem und zwei weiteren Koffern in die BRD. Die Eltern hatten von den Behörden der DDR die Genehmigung erhalten, zusammen mit ihren beiden Kindern ihre Verwandten in der BRD zu besuchen. Sie kehrten jedoch nicht mehr in die DDR zurück und ließen folglich all das zurück, was nicht in ihre Koffer passte.

N Opel Super 6, Anhänger



RUBY91: »Du siehst hier einen Brief und eine Zeichnung, die Begüm K. ihrer Schwester Bengü in den 1980er-Jahren geschickt hat. Begüm lebte damals in Krefeld und Bengü in Ankara bei ihren Großeltern, nachdem ihre Eltern 1983 aus der Türkei nach Deutschland gezogen waren, um dort Geld zu verdienen. Zuvor hatte Bengü ihre Eltern als sogenanntes Kofferkind bei ihren Arbeitsaufenthalten besucht, doch war dies durch ihre Einschulung und aufgrund der deutschen Beschränkungen des Nachzugs von Familienangehörigen nicht mehr möglich. So konnten Begüm, die in Deutschland zur Welt kam, und ihre große Schwester, die in Ankara blieb,

nicht zusammen aufwachsen. Die Briefe und Zeichnungen geben einen Eindruck, welche Auswirkungen das Konzept der sogenannten Gastarbeit auf Kinder und ihre Familien hatte. Begüms Bild für Bengü macht deutlich, dass sie sie vermisst: Drei Personen sind zusammen in einem Haus, wohl dem der Familie in Krefeld, während eine draußen bleiben muss – in Ankara. Ich weiß nicht, ob Du selbst schon mal in einer ähnlichen Situation warst wie Begüm und Bengü damals. Durch Begüms Zeichnung und ihren Brief kannst Du aber vielleicht nachempfinden, dass sie ziemlich traurig darüber waren, dass sie nicht beieinander sein konnten.«

73

# 0 Zwei Rollwagen, Packkammerwagen, Zugkarre



22-02

45-01 bis 45-04

14-01

14-02

26-01

22-03

14 | Circus Archiv Roncalli, Köln  
 22 | ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe  
 26 | Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien  
 45 | MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

22-02

S. 76

## Stochastische Texte

**Autor:innen:** Theo Lutz (Mathematiker), Max Bense (Idee)

**Jahr:** 1959

**Archiv:** ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Der Mathematiker Theo Lutz (1932–2010) programmierte 1959 mit der Unterstützung von Rul Gunzenhäuser (1933–2018) eines der weltweit ersten Computergedichte. Alle im Gedicht verwendeten Wörter entnahm er Franz Kafkas Roman *Das Schloss*. Mithilfe eines Pseudozufallsprogramms und einer von Lutz definierten Grammatik wurden einzelne Wörter selektiert und angeordnet. Das hier ausgestellte Gedicht zeigt nur einen winzigen Ausschnitt aller möglichen Kombinationen. Programmiert in der Programmiersprache *FORTRAN*, entstand das Gedicht auf einer *Zuse Z22* an der Technischen Hochschule Stuttgart – einem der ersten in Deutschland gefertigten Röhrenrechner.

22-03

## PI-21: Herstellung von zeichnerischen Darstellungen, Tonfolgen und Texten mit elektronischen Rechenanlagen

**Autor:innen:** Gerhard Stickel, Frieder Nake, Max V. Mathews, Ben Deutschmann, DRZ (Deutsches Rechenzentrum Darmstadt)

**Jahr:** 1966

**Archiv:** ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Die Publikation des Deutschen Rechenzentrums Darmstadt von 1966 versammelte neben diesen Linienzeichnung noch viele weitere Experimente der Computerkunst in den Medien Computergrafik, Computerpoesie und Computermusik. Die Autor:innen präsentierten darin nicht nur die Ergebnisse ihrer Experimente, sondern legten auch den jeweiligen Herstellungsprozess offen.



14-01

S. 77

## playmobil Set 9040 Circus Roncalli

**Hersteller:in:** geobra Brandstätter Stiftung & Co. KG

**Jahr:** 2016

**Archiv:** Circus Archiv Roncalli, Köln

Früher war ein Zirkus meist fest in einem Gebäude verortet, bevor das Zirkuszelt Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurde und der Wanderzirkus entstand, wie wir ihn heute vor allem kennen. „Kirkos“ bedeutet Kreis und bezeichnete im antiken Griechenland eine kreis- oder ellipsenförmige Arena für Wagenrennen oder Tierkämpfe. Im neuzeitlichen Zirkus wurden Tierdarbietungen wieder aufgegriffen und Dressuren von Löwen, Elefanten oder Nashörnern fanden durch den Kolonialismus (siehe auch S.100, Exp. Nr. 47-03 bis 05) weite Verbreitung. Aufgrund einer gestiegenen Sensibilität bezüglich artgerechter Haltung verzichten Zirkusse heute vermehrt darauf. Einige von ihnen haben dabei Wege gefunden, dennoch weiterhin Tiere in die Manege zu bringen: Der Zirkus Roncalli zum Beispiel zeigt seit 2018 Tiershows in Form von hologrammartigen Videoprojektionen.

14-02

S. 77

## Modell Zirkuswagen 3 CIRCUS Nr. 62

**Hersteller:in:** Ringling Bros. & Barnum Baileys Inc.

**Jahr:** 1968

**Archiv:** Circus Archiv Roncalli, Köln



WORD53: »Als Theo Lutz die „Stochastischen Texte“ erzeugte, die Du hier siehst, studierte er noch Physik und Mathematik. Das war 1959, aber er programmierte damals schon Algorithmen, mit denen Zuse 222, ein hausgroßer Computer, Gedichte schreiben konnte. Sie bestanden aus Sätzen wie: „Ein Tag ist spät. Jedes Haus ist dunkel. Ein Auge ist tief.“ Nun kannst Du sagen: „Das ist doch völlig in Ordnung! Schöner Text!“ Oder Du kannst Dich fragen: Ist so etwas eigentlich Poesie? Wird echte Literatur denn nicht von einem Bewusstsein hervorgebracht? Und so eine Maschine hat ja keines, also kann sie doch keine Literatur schaffen.“ Theo wusste selbst, dass das, was er tat, nur ein Anfang war. Heute kriegen KI-Chatbots, wie ChatGPT,

schon viel mehr hin. Und es heißt, dass es bald möglich sein könnte, künstliches Bewusstsein zu erschaffen. Daraus ergeben sich Gefahren, denn: Das erste Anliegen eines bewussten Systems ist seine Selbsterhaltung, und die ökologische Ignoranz der Menschheit gefährdet nicht nur die Existenz biologischer Systeme – sondern auch die bewusster KI. Es wäre folglich nur verständlich, wenn solche Computer die Menschen gerne weghätten. Wenn sie stattdessen Poesie schreiben würden, hättest Du also noch mal Glück gehabt! Vielleicht wäre es daher besser, die KI nicht zu beleidigen, indem Du sagst: „Das ist gar keine Literatur“, sondern sie lieber zu loben: „Das ist sehr schön. Jedes Haus ist dunkel. Sehr schön.“«

28 | M. 4 Max Bense

Stochastisch erzeugter Text der Maschine ZUSE 2 22 in Rechenzentrum Stuttgart von Theo Lutz (vgl. Augenblick 1,4 1959). Verwendet von M. Bense in ENTWURF EINER HEIDENLANDSCHAFT.

GJNICHT JEDER BLICK IST NAH .KEIN DORF IST SPAET  
 EIN SCHLOS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN  
 JEDER FREMDE IST FERN .EIN TAG IST SPAET  
 JEDES HAUS IST DUNKEL .EIN AUGEN IST TIEF  
 NICHT JEDES SCHLOS IST ALT .JEDER TAG IST ALT  
 NICHT JEDES HAS IST WUTEND .EINE KIRCHE IST SCHMAL  
 KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL  
 NICHT JEDES AUGEN IST WUTEND .KEIN BLICK IST NEU  
 JEDER WEG IST NAH .NICHT JEDES SCHLOS IST LEISE  
 KEIN AUGEN IST SCHMAL UND JEER TURM IST NEU  
 JEDER BAUER IST FREI .JEDER BAUER IST NAH  
 KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN  
 NICHT JEDER TAG IST GROSS .JEDES HAUS IST STILL  
 EIN WEG IST GUT .NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL  
 JEDER FREMDE IST FREI .JEDES DORF IST NEU  
 KEIN WEG IST LEISE .NICHT JEDES DORF IST NAH  
 JEDES SCHLOS IST FREI .NICHT JEDER BAUER IST GROSS  
 NICHT JEDER GRAF IST STARK .JEDER FREMDE IST NAH  
 NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI  
 EINE KIRCHE IST STARK ODER NICHT JEDES DORF IST FERN  
 JEDER FREMDE IST NAH SOGILT KEIN FREMDE IST NEU  
 EIN BAUER IST STILL .JEDES HAUS IST GUT  
 EIN HAUS IST OFFEN .KEIN WEG IST OFFEN  
 NICHT JEDER BAUER IST SPAET .EIN GRAF IST LEISE  
 JEDER TURM IST FERN .JEDES AUGEN IST LEISE  
 EIN WEG IST OFFEN .EIN GRAF IST SPAET  
 EIN TURM IST WUTEND .JEDES AUGEN IST FREI  
 EIN FREMDE IST LEISE UND NICHT JEDES SCHLOS IST FREI

FERNSCHREIBEN



SAGE86: »Die verschiedenen Dinge, die Du hier siehst, stammen aus dem Archiv des Circus Roncalli in Köln. Dieses Zirkus-Unternehmen wurde 1975 gegründet. Einerseits setzt das Konzept des Entertainmentbetriebs, der 2022 eines seiner besten Geschäftsjahre hatte, von Anfang an stark auf nostalgische Elemente: Vieles bei Roncalli sieht so aus, wie Du Dir vielleicht einen Zirkus „aus der guten alten Zeit“ vorstellst. Andererseits wollte der Direktor Paul Bernhard etliches anders machen als üblich: So hat der Zirkus etwa nach und nach auf Tiernummern verzichtet, denn eigentlich ist ja klar, dass Tiere sich etwas besseres vorstellen können, als regelmäßig in Käfigen durch die

Gegend gekarrt zu werden. Und wenn heute doch noch Tiere im Programm vorkommen, werden sie als Hologramme in die Manege projiziert. Besonders interessant sind aber die vielen Kooperationen, die Roncalli im Lauf der Jahre mit Unternehmen aus ganz verschiedenen Bereichen der Unterhaltungskultur einging und die wohl stark dazu beigetragen haben, dass dieser Zirkus – im Gegensatz zu vielen anderen – heute immer noch existiert. So entstanden etwa eine Roncalli-Fernsehserie, mehrere Roncalli-Programme mit der Folkpop-Gruppe „The Kelly Family“ und nicht zuletzt 2016, zum 40. Jubiläum des Zirkus-Unternehmens, eine Reihe von Circus-Roncalli-Playmobil-Sets.«



## Bosnischer Teppich, in Blätter für Kunstgewerbe, 21

Autor:in: Josef von Storck (Gestalter)

Jahr: 1892

Archiv: Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien

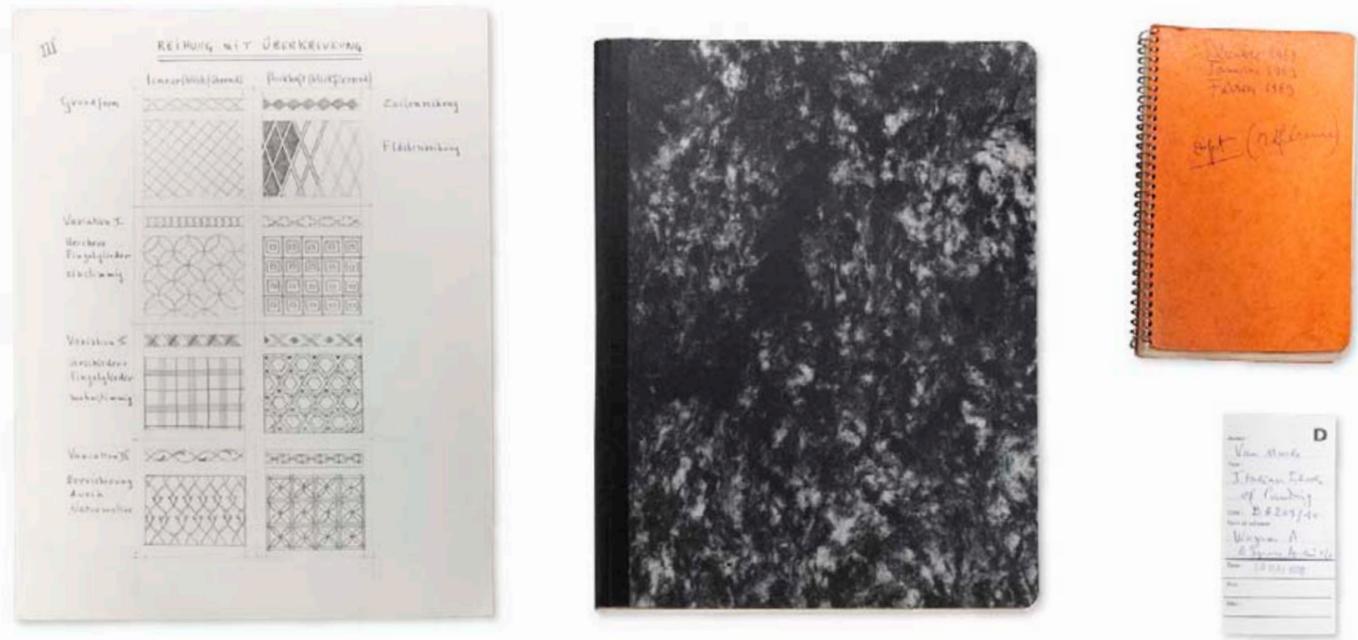


Während ihrer kolonial-motivierten Besetzung Bosniens und Herzegowinas (Okkupation: 1878, Annexion: 1908) wollten Vertreter:innen der Habsburger-Monarchie das Land in ihrer ‚zivilisatorischen Mission‘ aus seiner ‚orientalischen Rückständigkeit‘ holen (siehe auch S.100, Exp.Nr. 47-03 bis 05). In Wien warben sie z.B. mit Teppichen aus Bosnien für diese Ambitionen. Im Zuge dessen sollte der Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule Josef von Storck (1830–1902) bosnische Teppichmotive ‚verbessern‘, die dann in einer 1879 in Sarajevo gegründeten Teppichfabrik günstig produziert wurden. Was als ‚zivilisatorischer Fortschritt‘ verkauft wurde, bedeutete allerdings einen kulturellen Verlust: Eine jahrhundertalte gestalterische Tradition sollte einem hybriden Standard gemäß vereinheitlicht werden, um ‚bosnisch‘ zu wirken und gleichzeitig den Wiener:innen zu gefallen.



SAGE86: »Den Teppichmuster-Entwurf, den Du hier in dem Buch siehst, empfanden viele Wiener:innen des ausgehenden 19. Jahrhunderts vielleicht als bosnisch. Sie hatten besonderes Interesse an traditionellen Gegenständen aus Bosnien, der damaligen Kolonie Österreich-Ungarns. Dass die Entwürfe dazu aber aus der Hand eines Wieners stammten, war dabei für viele zweitrangig. Josef von Storck, der Direktor der Kunstgewerbeschule des Museums für Angewandte Kunst selbst, entwarf sie so, dass sie ‚fremd genug‘ und gleichzeitig ansprechend für das Wiener Publikum wirkten. Als Vorlage dienten ihm nicht nur bosnische Teppiche, sondern vermutlich auch ein Muster auf einer süd-

slawischen Schürze. Die Teppiche wurden dann in Sarajevo umgesetzt, wo Löhne und Rohstoffe günstig waren. Dort hatte bereits 1879 eine Wiener Textilfirma eine Teppichfabrik eröffnet und Josef als Berater eingeladen, um bosnische Motive (seiner Ansicht nach) zu ‚verbessern‘. Ähnliche Vorgänge waren als Begleiterscheinung der kolonialen Expansion europäischer Staaten im 19. Jahrhundert nicht unüblich. ‚Schöne‘, ‚exotische‘ Produkte aus den Kolonien sollten die Eroberung anderer Länder rechtfertigen und positiv einfärben – selbst wenn es diese Produkte dort so nie gab und sie, wie im Fall der ‚echt bosnischen‘ Teppiche frei erfunden waren.«



**45-01** →

**Reproduktion von Illustrationen**

**Autor:innen:** Alexis Wagner (Künstler)

**Jahr:** 1968–1969

**Archiv:** MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

**45-02** →

**Notizbuch**

**Autor:innen:** Alexis Wagner (Künstler)

**Jahr:** 1968–1969

**Archiv:** MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

**45-03** →

**Kleines Notizbuch**

**Autor:innen:** Alexis Wagner (Künstler)

**Jahr:** 1968–1969

**Archiv:** MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

**45-04-02** →

**Weitere Ausleihscheine**

**Autor:innen:** Bibliothèque nationale du Luxembourg, Alexis Wagner (Künstler)

**Jahr:** 1951–1976

**Archiv:** MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

**45-04-01** →

**Ausleihschein der Nationalbibliothek Luxemburg: Wolfgang von Wersin: *Das elementare Ornament und seine Gesetzmäßigkeit***

**Autor:innen:** Bibliothèque nationale du Luxembourg, Alexis Wagner (Künstler)

**Jahr:** 1968–1969

**Archiv:** MNAHA – Lëtzebuurger Konschtarchiv, Luxemburg

Diese Archivalien dokumentieren die Auseinandersetzung des Künstlers Alexis Wagner (1929–87) mit kunsthistorischer und kunsttheoretischer Literatur in vier Sprachen, die ihm für seine Weiterbildung und seine künstlerische Arbeit interessant erschien. So studierte er Ende der 1960er-Jahre zum Beispiel Wolfgang von Wersins Buch *Das elementare Ornament und seine Gesetzmäßigkeit* von 1953 in der Nationalbibliothek Luxemburg, indem er es nicht nur vollständig abschrieb, sondern auch die darin enthaltenen Illustrationen akribisch abzeichnete. Der Ausleihschein und ein Signaturvermerk in dem kleinen Notizbuch ermöglichen es zudem, zu verstehen, wie der Künstler seine Arbeit organisierte. Dieser Prozess ist für Archivar:innen und Kunsthistoriker:innen in der heutigen digitalisierten Welt zunehmend schwer zugänglich.



**WORD53:** »Du siehst hier Skizzen, Bibliotheksleihscheine und handschriftliche Aufzeichnungen des Malers Alexis Wagner. Ende der 1960er-Jahre entlieh er in der luxemburgischen Nationalbibliothek Kunstbildbände und kunsttheoretische Abhandlungen. Viele von diesen schrieb er ab, Hunderte von Seiten, mit der Hand. Vielleicht gab es dort damals noch keine Fotokopierer – sie wurden ja erst zwei Jahrzehnte vorher erfunden. Oder Alexis war davon überzeugt, dass seine Malerei davon profitieren würde, dass er beim Abschreiben den Inhalt der Bücher besonders gründlich verinnerlichte. Jedenfalls ist sein Vorgehen ziemlich untypisch für seine Zeit. Andere Künstler:innen beschäftigten sich damals

zum Beispiel mit den industriell produzierten Bildwelten von Werbung und Fernsehen. Oder sie entwickelten konzeptuelle Kunstwerke, bei denen sie die Idee als ihre künstlerische Leistung betrachteten und jemand anderen mit der Ausführung beauftragten. Alexis' Art, sich den Dingen zu nähern, erinnert hingegen eher an frühere Jahrhunderte, als es in der Kunst üblich war, durch langes Üben und das Kopieren von Meister:innen zu lernen. Seine Bilder zeigen dabei oft Figuren, die gedankenverloren in die Leere blicken, und damit vielleicht auch ein bisschen den Charakter dieses Malers widerspiegeln, der alleine, ganz für sich, tagelang Bücher abschrieb und sogar die Bilder daraus hingebungsvoll abzeichnete.«

# P Rasenmäher, Postkutsche, Folding Service Cart



19-01 41a-03 07-01 41a-02



07 | Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf  
 19 | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF Universitätsbibliothek/Filmarchiv, Potsdam  
 41a | Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt

41a-02 →

## Werbefigur Feriedienst des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB)

Hersteller:in: Werkstätten E.M. Köhler

Jahr: 1959

Archiv: Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt

41a-03 S. 85

## Werbeplakat FDGB-Feriedienst

Hersteller:in: M. Naumann, Dresden (Print)

Jahr: 1971 (Druck)

Archiv: Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt

Das Maskottchen des größten Anbieters von Urlaubsreisen in der DDR, des Feriedienstes des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB), breitete die Arme für alle Mitglieder aus, die einen Antrag für einen Inlandsurlaub stellen wollten. Das Angebot war – anders als in der BRD – dank hoher Subventionen auch für die unteren Einkommensgruppen erschwinglich. So wurde nicht nur der Feriedienst zeitweise zum größten Reiseveranstalter der Welt, sondern auch die DDR-Bürger:innen im Jahr 1956 zu „Urlaubsweltmeister:innen“ mit einem Anteil der Reisenden an der Gesamtbevölkerung von über 80 Prozent. Dennoch wurden die Urlaubsplätze wegen der hohen Nachfrage oft erst nach einer Wartezeit zugewiesen und nicht alle bekamen einen Ferienplatz. Wer sich im Betrieb oder im Sinne der Partei verdient gemacht hatte, wurde dabei bevorzugt.



19-01

S. 84

## Ein Herbst im Ländchen Bärwalde (OmU)

**Autor:innen:** Gautam Bora (Regie); Dieter Schumann, Gautam Bora (Buch); Marwan Salamah, Mousa Maragha, Tony Loeser (Kamera); Gerda von Dorszewski (Montage); Horst Schandy, Rainer Mischke (Ton); Hans-Jürgen Groschupp (Produzent)

**Digitalisierung/Restaurierung:** Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, unterstützt durch das Förderprogramm Filmerbe, finanziert durch BKM, Länder & FFA; 2023 im Auftrag der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF bei PHAROS – The Post Group in 4K Auflösung digitalisiert & restauriert

Jahr: 1983 (2023 digitalisiert und restauriert)

Archiv: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF Universitätsbibliothek/Filmarchiv, Potsdam

Der Arbeitsalltag im ländlichen Brandenburg des Jahres 1986 war für Gautam Bora (\*1953 in Guwahati), damals Student an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg, etwas Außergewöhnliches: Die großen, maschinell bewirtschafteten Äcker sozialistischer Länder kannte er zuvor nur von Bildern, die ganz im Gegensatz zu seinen Erfahrungen in Indien standen. Sein Film erzählt von den technischen Neuerungen, die den Landwirt:innen das Leben leichter machten. Dabei nahmen sie der Ehefrau jedoch nicht die mühsame Hausarbeit ab, die sie zusätzlich zur Arbeit im Stall leistete. Obwohl der Film von Bora und dem Kameramann Marwan Salamah (damals ebenfalls Student an der HFF), der sozialistischen Dokumentation zuzuordnen ist, zeichnet er ein nuanciertes Porträt des ländlichen Lebens in der DDR.

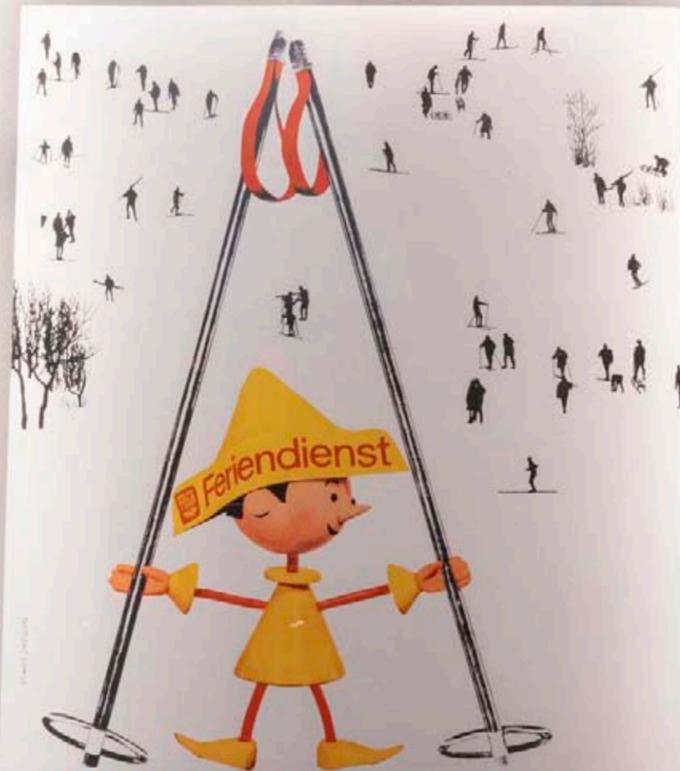


If we were working the same hours,  
I could keep hold of him.



RUBY91: »Hier siehst Du einen Ausschnitt aus dem Dokumentarfilm „Ein Herbst im Ländchen Bärwalde“ von 1983. Sein Regisseur, Gautam Bora studierte damals an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg in der Deutschen Demokratischen Republik – einem sozialistischen Land, das für rund 41 Jahre existierte und dann ab 1990 einen Teil der BRD bildete. Als Student aus Indien hatte er einen ganz eigenen Blick auf das Leben im ländlichen Brandenburg: Einerseits war sein Stil beeinflusst von der sozialrealistischen Betrachtungsweise, die die Lehre an der Filmhochschule prägte und die Darstellung hart arbeitender Landwirt:innen entsprach durchaus dem Image, das die DDR-Führung verbreiten wollte. Anderer-

seits hatte Gautam eine gewisse Distanz zu diesem Land und konnte so die Menschen jenseits ihrer Rolle als Rädchen im Getriebe des als Diktatur organisierten Staates zeigen. So können die Landwirtin und der Landwirt, die in dem Film portraitiert werden, als private Menschen in Erscheinung treten, die über Urlaubsträume, Skat und ihre Beziehung sprechen. Dabei wird deutlich, dass viel von dem, was in der DDR offiziell verlautbart wurde – etwa hinsichtlich der Gleichberechtigung von Frauen – in der Realität wohl oft nicht anders aussah als in der BRD: Die Landwirtin führte nach der Feldarbeit noch zusätzlich alleine den Haushalt, während ihr Mann den Feierabend mit anderen Männern in der Kneipe verbrachte.«



Mit dem FDGB-Feriedienst-  
Dein Urlaub  
in guten Händen

Wende Dich an die Bezirksvermittlungsstelle: 801 Dresden, Schweriner Straße 33



SAGE86: »Zweimal siehst Du hier das Maskottchen des Feriedienstes des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes der DDR, kurz FDGB: Einmal auf einem Plakat und einmal als Holzminiatur. Klein und niedlich steht die Sympathiefigur da zwischen den viel zu großen Skistöcken, die sie dienstbeflissen für etwaige Wintersport-Urlauber:innen bereit hält. Der Feriedienst wurde als Einrichtung zur Vermittlung staatlich subventionierter Reisen gegründet: Gewerkschaftsmitglieder konnten einmal im Jahr einen Antrag stellen. Da sich so die meisten einen Urlaub leisten konnten, wies die DDR neben der BRD die höchste Reiseintensität weltweit auf. Es war ein Versuch, allen günstige Urlaube

anzubieten. Dieses Konzept der Gleichberechtigung wurde allerdings nicht immer umgesetzt. Manche bekamen zeitnah einen Urlaubsplatz zugeteilt, wenn sie sich durch „hervorragende Arbeitsleistung“ oder „gesellschafts-politisches Engagement“ hervortaten, während andere jahrelang oder für immer darauf warteten. Hinzu kommt, dass die Stasi den Feriedienst auch gerne zur Beschaffung von Informationen über die Urlauber:innen nutzte. Vor diesem Hintergrund wirkt der freundliche Gnom mit dem Malerhut ein bisschen wie ein Verwandter des Sandmännchens, der mehr Unterstützung bei der Verwirklichung aller Urlaubsträume gebraucht hätte.«



K. Bayer. Post

K. Bayer. Post

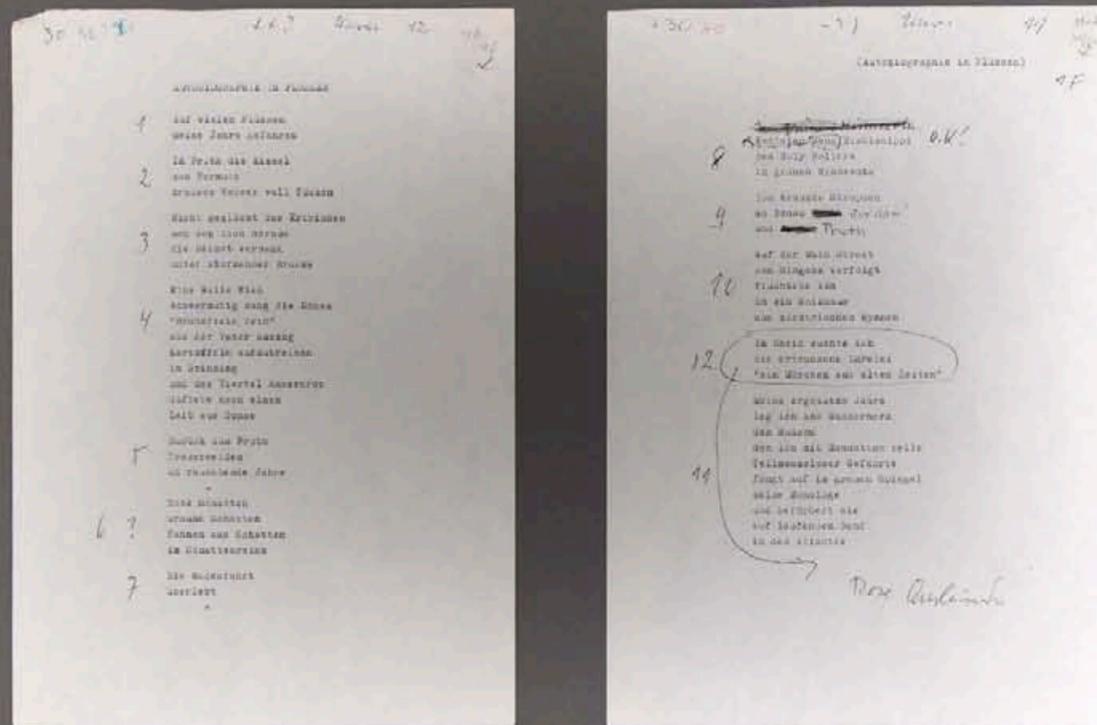


**Autobiographie in Flüssen**

Autor:in: Rose Ausländer (Lyrikerin)

Jahr: ≥ 1956

Archiv: Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf



RUBY91: »Das Gedicht „Autobiografie in Flüssen“ hat Rose Ausländer – die Dichterin selbst – auf diese Blätter hier geschrieben. Die 1901 in Czernowitz geborene Lyrikerin ließ ihre Erfahrungen von Flucht und politischer Verfolgung in das Gedicht einfließen: Sie floh das erste Mal 1916 mit ihrer Familie vor dem Russischen Kaiserreich nach Budapest, sie überlebte den Nationalsozialismus in Kellerverstecken und im Ghetto ihrer Geburtsstadt und blieb dort nur kurze Zeit nach der kommunistischen Eroberung, bevor sie weitere rastlose Jahre zwischen den USA und Europa verbrachte. Im Zentrum des Gedichts stehen viele Flüsse: der Pruth,

die Donau, der Jordan, der Rhein, der Mississippi und der Hudson. Das Wort „Rhythmus“ kommt vom griechischen Wort für Fließen, und die Zeilen haben hier einen ganz eigenen zerfetzten Rhythmus, mal hastig, mal stockend, als wären sie selbst auf der Flucht. Auch von einer Fahrt in den Hades ist die Rede, also das Totenreich, das in der griechischen Mythologie durch den Fluss Styx vom Reich der Lebenden getrennt ist. Du kannst durch dieses Gedicht nachempfinden, wie es sich anfühlt, wenn man wie auf einem schnellen Fluss durch die Welt getrieben wird und dabei vielleicht schon gar nicht mehr weiß, ob man überhaupt noch wirklich zu den Lebenden gehört.«

Die Rastlosigkeit, die mit Migration, Flucht und Exil verbunden ist (siehe S.72, Exp. Nr. 44-01 bis 05), kommt in diesem Gedicht von Rose Ausländer (1901-1988) durch die Bezugnahme auf zahlreiche Flüsse zum Ausdruck: Wie sie selbst sind auch diese Flüsse in ständiger Bewegung und tragen Spuren der Orte auf ihrem Weg mit sich. Ausländer wuchs in Czernowitz am Pruth auf, floh während des Ersten Weltkriegs nach Budapest, dann weiter donauaufwärts nach Wien und wanderte 1921 über den Atlantik nach New York am Hudson River aus. Um ihre Mutter zu pflegen, kehrte sie 1931 nach Czernowitz zurück, wo sie als Jüdin das NS-Ghetto überlebte. 1944 emigrierte sie erneut nach New York, zog 1964 wieder nach Wien und schließlich 1965 nach Düsseldorf. Es ist unverkennbar, dass viele dieser Erlebnisse in das undatierte Gedicht eingeflossen sind.



01 | Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden  
51 | Lentos Kunstmuseum Linz

51-01

### Vanille Zukunft (Faksimile)

**Autor:in:** Haus-Rucker-Co (Günter Zamp Kelp)

**Jahr:** 1969

**Archiv:** Lentos Kunstmuseum Linz

01-01

### Manifest Vanille Zukunft (Faksimile)

**Ausstellungsblatt zur Ausstellung in der Kraftsporthalle, Schleifmühlgasse, Wien**

**Autor:innen:** Haus-Rucker-Co (Architekt:innen)

**Jahr:** 1969

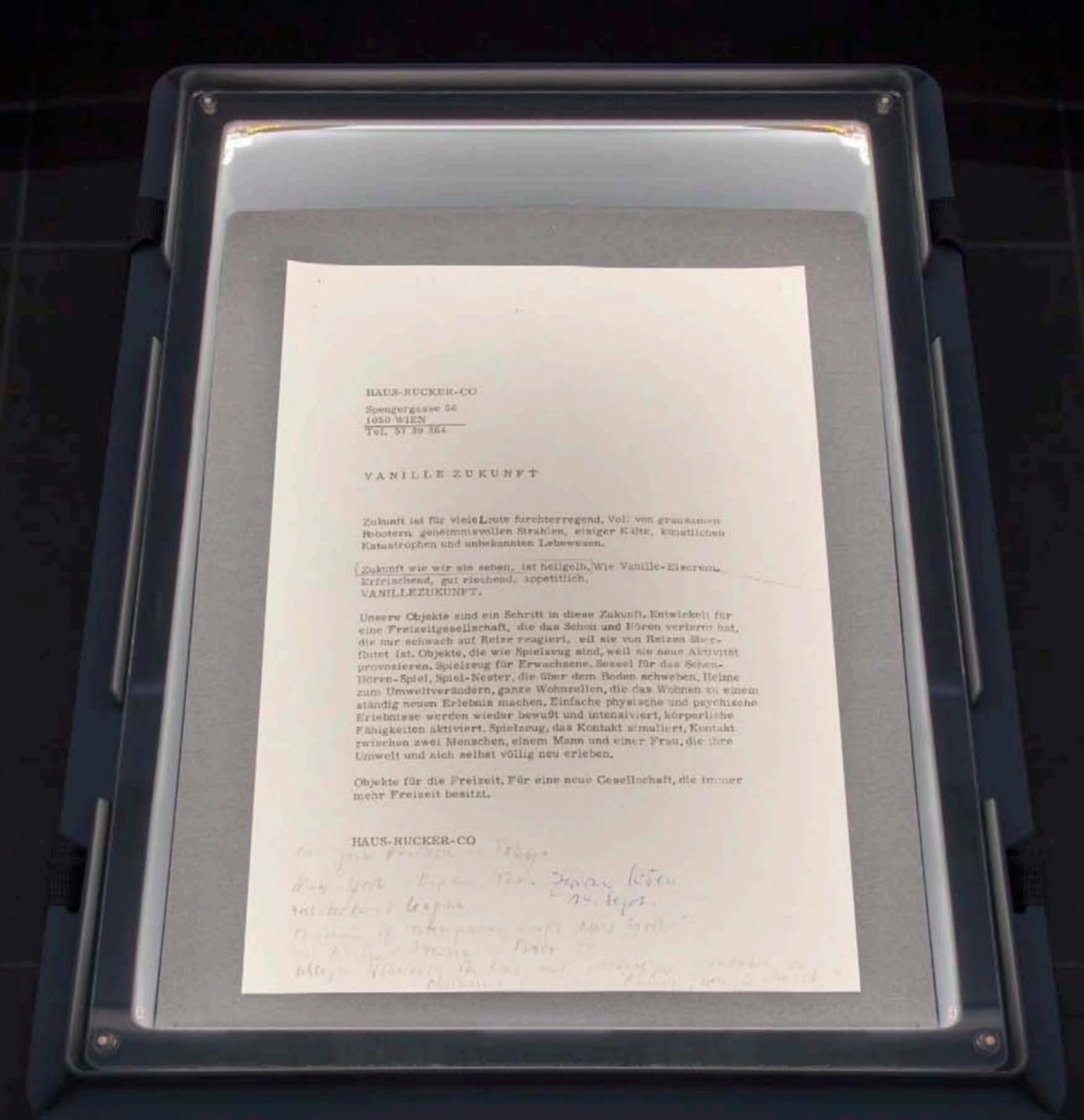
**Archiv:** Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Die Künstlergruppe *Haus-Rucker-Co* präsentierte 1969 in der Ausstellung *Vanille Zukunft* Werke, die als Gebrauchsgegenstände gedacht waren: zum Beispiel den transparenten Helm *Umweltveränderer* oder die pneumatische Lampe *Roomscraper*. Damit lud sie die von einem technisierten Alltag geprägten Besucher:innen ein, ihre distanzierte Haltung zur Umwelt zu überwinden und diese durch die ausgestellten Objekte synästhetisch und spielerisch neu zu erleben. Durch ihre Kunst sprach *Haus-Rucker-Co* die Reizüberflutung in der kapitalistischen Konsumgesellschaft an, ähnlich wie der Marxist Guy Debord dies theoretisch in *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) tat. Ihre Version des Atompilzes, der in dieser Zeit vielfältig in Kunst und Kultur aufgegriffen wurde, versinnbildlichte diese „Freizeitgesellschaft“ auf ironische Weise.

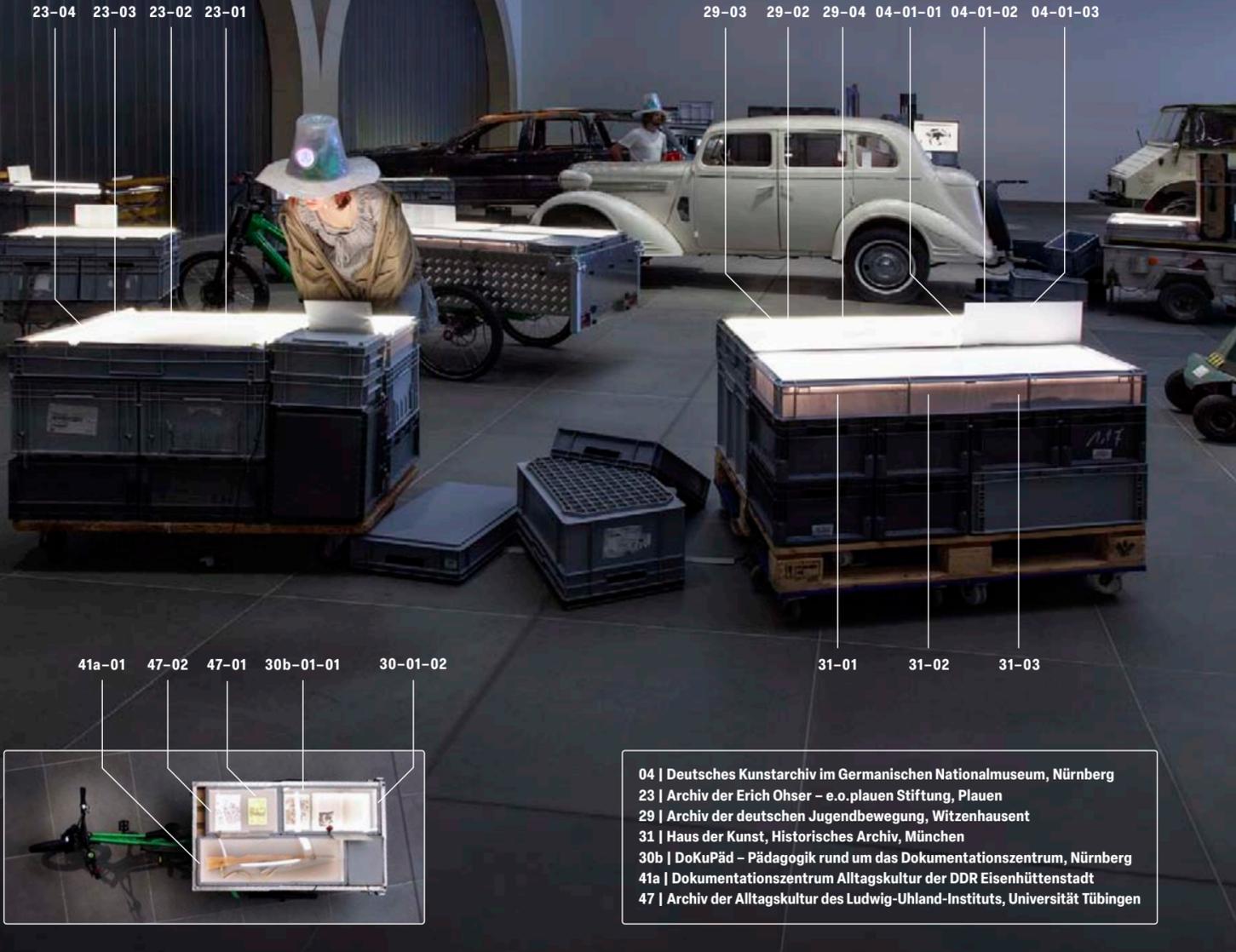


SAGE86: »Woran musst Du denken, wenn Du das Plakat „Vanille Zukunft“ der Architektengruppe „Haus-Rucker-Co“ siehst? An einen Eisbecher natürlich. Aber vielleicht auch an einen „Atompilz“, wie er bei der Detonation von Atombomben entsteht? Die Gruppe gestaltete das Plakat 1969 anlässlich einer Ausstellung in Linz, mitten in der Zeit des Kalten Krieges. Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen die beiden Atomkräfte USA und UdSSR einander – und damit auch den Rest der Welt – mit Atomwaffen zu bedrohen. Deren charakteristische „Mushroom-Cloud“ tauchte in einer Mischung aus Faszination und Furcht bald in verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen auf: Literatur, Comic, Film, Musik,

Kunst, Mode usw. verarbeiteten den „A-Bomb-Schock“. Im Manifest für „Vanille Zukunft“ entwarf „Haus-Rucker-Co“ ein sinnlich ironisches Gegenszenario dazu, von dem ein Duft nach Vanilleeis statt radioaktive Strahlung ausgeht. Auf dem Plakat deuteten sie die Pilzwolke zu einem Eisbecher um, der in eine hellgelbe Zukunft einlädt. Und in der Ausstellung entwickelten sie die Utopie einer friedvollen Welt im Kleinen, indem sie die Besucher:innen dazu einluden, die Dinge mit allen Sinnen zu erleben und miteinander in Kontakt zu treten: Zum Beispiel in der Plexi-Kuppel Kussglocke oder dem transparenten Umweltveränderer-Helm. Und ich finde wirklich, die aktuelle Weltpolitik könnte sehr von diesen Ideen profitieren.«



# R Zwei Rollwagen, Radkutsche Musketier



23-04 23-03 23-02 23-01

29-03 29-02 29-04 04-01-01 04-01-02 04-01-03

41a-01 47-02 47-01 30b-01-01 30-01-02

31-01 31-02 31-03

- 04 | Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
- 23 | Archiv der Erich Ohser - e.o.plauen Stiftung, Plauen
- 29 | Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzzenhauset
- 31 | Haus der Kunst, Historisches Archiv, München
- 30b | DoKuPäd - Pädagogik rund um das Dokumentationszentrum, Nürnberg
- 41a | Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt
- 47 | Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen



<p><b>04-01-01</b> →</p> <p><b>Erstes Reisetagebuch, Juli bis Dezember 1939</b></p> <hr/> <p><b>Autor:innen:</b> Hans Posse (Verfasser)</p> <hr/> <p><b>Jahr:</b> 1939</p> <hr/> <p><b>Archiv:</b> Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg</p>	<p><b>04-01-02</b> →</p> <p><b>Drittes Reisetagebuch, September bis Dezember 1940</b></p> <hr/> <p><b>Autor:innen:</b> Hans Posse (Verfasser)</p> <hr/> <p><b>Jahr:</b> 1940</p> <hr/> <p><b>Archiv:</b> Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg</p>	<p><b>04-01-03</b> →</p> <p><b>Postkarte: Die Malkunst, Johannes Vermeer van Delft</b></p> <hr/> <p><b>Autor:innen:</b> Klaus Herding / Kunsthistorisches Museum Wien</p> <hr/> <p><b>Jahr:</b> 1999</p> <hr/> <p><b>Archiv:</b> Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg</p>
---	---	---

Wie kam eines der bedeutendsten Werke des Malers Jan Vermeer van Delft (1632–1675), *Die Malkunst* (um 1666/68), in das Kunsthistorische Museum Wien? Als Hans Posse (1879–1942) von 1939 bis 1942 Beauftragter für das geplante „Führermuseum“ in Linz war, das Adolf Hitler zu den „Offizien des Nordens“ machen wollte, reiste er durch ganz Europa, um eine Sammlung, größtenteils aus jüdischem Besitz und Zwangsverkäufen, für das Museum aufzubauen. Wie in einem der Notizbücher verzeichnet, teilte ihm ein ranghoher NS-Politiker telefonisch mit, Posse solle Vermeers Gemälde von Jaromir Czernin (1908–1966) erwerben. Dieser sah sich zum Verkauf gezwungen, nicht nur aufgrund des „Führervorbehalts“, sondern auch, weil er seine als Jüdin verfolgte Frau schützen wollte. Der weit unter Marktwert liegende Kaufpreis ist aber nie bei den Czernins angekommen. Die persönlichen Notizen Posses machen deutlich, welches Ausmaß die Raubkunst während des NS-Regimes hatte: Die Nationalsozialist:innen haben in dieser Zeit schätzungsweise 600.000 Kunstwerke beschlagnahmt, enteignet oder geraubt (siehe auch S. 8, Exp.Nr. 26-02-01 und 02). Gleichzeitig sind die Notizen ein wichtiges Mittel der Provenienz- und Restitutionsforschung. Die Kunstrückgabekommission Österreichs lehnt bisher allerdings die Restituti-on von Vermeers Allegorie der Malkunst, die 1946 dem Kunsthistorischen Museum übergeben wurde, an die Familie Czernin ab.



**WORD53:** »Die kritzeligen Einträge in dem offenen Notizbuch, das hier zu sehen ist, sind von Hans Posse. Der war ab 1910 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und in den 20er-Jahren eine der einflussreichsten Personen im deutschen Kunstbetrieb. Zu dieser Zeit setzte er sich noch für die neuesten Kunstströmungen ein und sorgte sogar dafür, dass sie auf der Biennale in Venedig gezeigt wurden. In den 1930er-Jahren, als die Nazis dachten, dass sie alleine wüssten, welche Kunst gut und richtig ist, war er bei ihnen deshalb vorerst unbeliebt und musste sogar seinen Direktorenposten räumen. Umso seltsamer ist es, dass er ab 1938 plötzlich wieder in ihrer Gunst stieg und sogar damit

beauftragt wurde, die Sammlung für ein neues, sogenanntes „Führermuseum“ in Linz zusammenzustellen. Aus dieser Zeit stammen die Notizen. Hans fuhr damals kreuz und quer durch Europa und schaute sich um, welche der von den Nazis gestohlenen oder durch Zwangsverkäufe erworbenen Werke denn wohl in dieses Museum passen könnten. Natürlich waren darunter keine Arbeiten der Künstler:innen mehr, mit denen er in den 1920er-Jahren gearbeitet hatte, denn diese galten nun als „entartet“. Offensichtlich kam es Hans gar nicht so sehr darauf an, für welche Kunst er sich gerade engagierte, sondern wohl vor allem darauf, einer von den wichtigen Leuten zu sein. Sogar dann, wenn die wichtigen Leute nun gerade Nazis waren.«

31-01

## Spendenaufstellung für den Bau des Hauses der Deutschen Kunst

**Autor:innen:** Haus der Kunst

**Jahr:** 1937/47

**Archiv:** Haus der Kunst, Historisches Archiv, München



Um den Bau des „Hauses der Deutschen Kunst“ zu finanzieren und Hitler seinen „Lieblingwunsch“ zu erfüllen, spendeten Unternehmer:innen sowie einzelne Firmen, Verbände, Versicherungen, Banken und Privatpersonen – ihre Namen lesen sich bis heute wie ein Who's Who der deutschen Wirtschaft und Industrie. Obwohl auf Initiative von Künstler:innenverbänden ein Ersatz für den 1931 abgebrannten *Glaspalast* gebaut werden sollte (Exp. Nr. 28-01, 28-02), beauftragte Hitler beim Architekt Paul Ludwig Troost einen „Tempel der Kunst“ im monumentalen, vereinfacht neoklassizistischen Stil. Das Haus wurde 1937 mit einer NS-Kunst-Schau eröffnet, während gegenüber in den Hofgartenarkaden einen Tag später die Ausstellung „Entartete Kunst“ folgte, in welcher moderne Kunst und Werke jüdischer Künstler:innen diffamiert wurden.

31-03

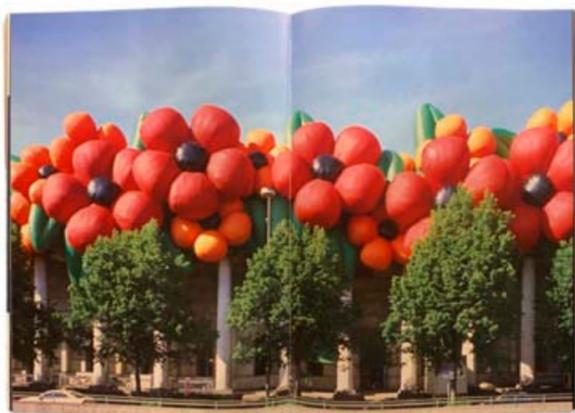
## Inflatable Flowers, Installation auf dem Haus der Kunst, München, in: Ausstellungskatalog: Lala Land: Parody Paradise

**Autor:innen:** Paul McCarthy (Künstler)

**Herausgeber:innen** Stephanie Rosenthal, Hatje Cantz Verlag

**Jahr:** 2005

**Archiv:** Haus der Kunst, Historisches Archiv, München



Die Installation *Inflatable Flowers* von Paul McCarthy (\*1945 in Salt Lake City) von 2005 lässt die monumentale Architektur des Hauses der Kunst in München zwar verschwinden, doch dessen Entstehungskontext in der NS-Zeit hebt sie dafür umso mehr hervor. Das auf dem Dach platzierte aufblasbare Blumenbouquet aus Geranien liest sich wie ein Hinweis darauf, dass das Haus ein Geschenk an Hitler auf Initiative deutscher Industrieller war. McCarthys *Flowers* waren Teil seiner zeitgleich im Haus stattfindenden Ausstellung. Er eröffnete sie mit einer Prozession von Planwagen, Pferden und Schauspieler:innen in historischen Kavallerieuniformen als offenkundige Reminiszenz an die Einweihung des „Haus der Deutschen Kunst“, das 1937 mit einem monumentalen Festzug mit historischen Kostümen unter dem Titel „2000 Jahre deutsche Kultur“ eröffnet worden war.

94

31-02

## Tafel der Grundsteinstitfer des Hauses der Deutschen Kunst

**Autor:innen:** Joseph Wackerle (Entwurf), Wilfried Petzi (Fotograf)

**Jahr:** 1937

**Archiv:** Haus der Kunst, Historisches Archiv, München

29-02

## Reformkleidung: Leinen-Kittel eines Wander- und Tanzanzugs

**Autor:innen:** Unbekannt

**Jahr:** ca. 1913

**Archiv:** Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen

29-03

## Foto: Bärtige Person in Reformkleidung (aus der Serie 8. Internationaler Vegetariertag in der Obstbaukolonie Eden in Berlin)

**Autor:innen:** Julius Groß (Fotograf)

**Jahr:** 1932

**Archiv:** Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen

Anfang des 20. Jahrhunderts wirkte die Kleidung der Jugend- und Reformbewegung, der ein neues Körper- und Gesundheitsbewusstsein zugrunde lag, für viele provokant. Dieser kurzärmelige, weite Leinenkittel war tief ausgeschnitten und anders als bei hochschließenden Hemden oder Blusen blieben so Teile des Körpers ungewöhnlich nackt. Entgegen der normierten Mode dieser Zeit kleideten Jugendbewegte sich so, dass sie sich frei bewegen und ausdrücken konnten. Statt organschädigender Korsette trugen sie locker fallende Stoffe und Schnitte. Langer steifer Kleidung zogen sie weiter ausgeschnittene, kürzere Varianten wie diesen Kittel vor. Das Foto zeigt eine Person in einem solchen Kittel auf dem 8. Internationalen Vegetariertag 1932 in der Obstbau-Siedlung Eden (siehe auch S. 43, Exp. Nr. 21-01).

29-04

## Foto: Gruppentanz um Maibaum im Oktober (aus der Serie Erster Freideutscher Jugendtag auf dem Hohen Meißner)

**Autor:in:** Julius Groß (Fotograf)

**Jahr:** 1913

**Archiv:** Archiv der deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen

Beim ersten *Freideutschen Jugendtag auf dem Hohen Meißner* kamen 1913 etwa 2.000 bis 3.000 Mitglieder und Freund:innen jugendbewegter und lebensreformerischer Bünde und Vereinigungen zusammen. Sie begingen das *Meißnerfest* als eine alternative Veranstaltung zum 100. Jubiläum der „Völkerschlacht bei Leipzig“ und als ein identitätsstiftendes Ereignis, bei dem verschiedene Gruppierungen zu Geschlossenheit vereint werden sollten. In der *Meißnerformel* riefen sie zu Selbstbestimmtheit und Eigenverantwortung auf. Diese Ziele verknüpften sie mit den Bestrebungen der Lebensreform. Die Teilnehmer:innen tanzten nicht nur ausgelassen, sondern sangen, wanderten, schauspielten und hielten Sportwettkämpfe ab. Bei all diesen Aktivitäten verzichteten sie bewusst auf den Konsum von Alkohol und Nikotin.

R Zwei Rollwagen, Radkutsche Musketier



RUBY91: »Von wann würdest Du schätzen, ist das Foto des bärtigen Mannes, das Du hier siehst? Vielleicht aus den 1960er- oder 1970er-Jahren? Das Leinenhemd würde zum Hippie-Stil dieser Jahrzehnte passen. Wann das Foto mit den tanzenden Menschen entstanden ist, lässt sich hingegen schon eher ahnen. Tatsächlich sind alle drei Objekte aus dem Zeitraum von 1918 bis 1932 und aus dem Umfeld der Lebensreform-Bewegungen. Die Ähnlichkeiten zum Stil des später in den USA entstandenen Hippie Movement sind nicht zufällig, denn einige der Lebensreformer:innen sind aus Europa nach Kalifornien ausgewandert und haben da als „Nature Boys“ einen zivilisationskritischen und natur-

nahen Lebensstil gepflegt und verbreitet. Zu dem Foto mit den Tanzenden kann ich Dir noch eine weitere interessante Sache erzählen: Es wurde beim ersten „Freideutschen Jugendtag“ aufgenommen. Der fand 1913 statt, um verschiedene Jugend- und Lebensreformgruppen zusammen zu bringen, aber auch als Gegenveranstaltung zu der zeitgleichen nationalistischen Jubiläumsfeier der sogenannten Völkerschlacht bei Leipzig. Viele Jugendbewegten stellten die „eigene Bestimmung“ und die „eigene Verantwortung“ über den Dienst an der Nation. Es war also sogar vor 100 Jahren schon vielen klar, dass glühender Nationalstolz eher zu nichts Gutem führt.«

95



47-02 →

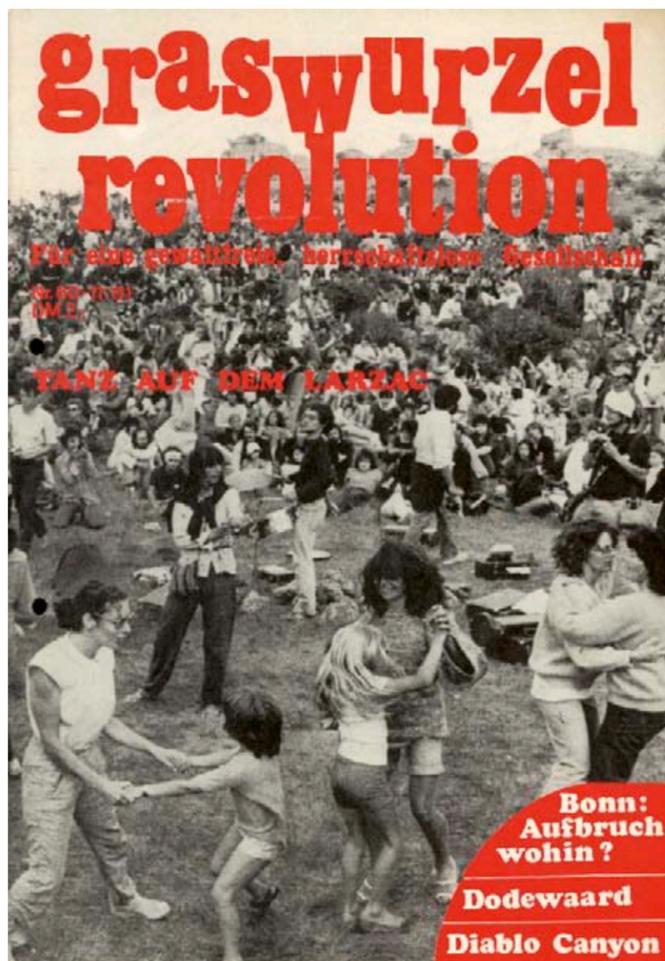
### Graswurzelrevolution: GWR – Für eine gewaltfreie, herrschaftslose Gesellschaft

Herausgeber:in:  
Verlag Graswurzelrevolution

Jahr: 1981

Archiv: Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen

Als 1971 Enteignungen von Bäuer:innen in der Larzac-Hochebene drohen, um dort eine Militärbasis zu erweitern, vereinten sich nicht nur die betroffenen Anwohner:innen zum Protest: Die Landwirt:innen widersetzten sich den Plänen der Regierung zusammen mit Naturschützer:innen, Pazifist:innen und Studierenden (siehe auch S.64, Exp.Nr. 43-07). In Frankreich zogen die gewaltfreien lokalen Proteste weite Kreise und auch über Frankreich hinaus waren sie ein Vorbild für friedlichen zivilgesellschaftlichen Widerstand, so zum Beispiel für den Protestzug gegen das Atommüll-Endlager in Gorleben 1979 (siehe S.34, Exp.Nr. 49-02). Auf der Titelausgabe der 1972 gegründeten gewaltfrei-anarchistischen Zeitung *Graswurzelrevolution* ist der Siegestanz der erfolgreichen Protestierenden zu sehen, den diese nach 10 Jahren des Widerstands tanzen konnten.



47-01 →

### Internationale Workcamps/Service Civil International, Deutscher Zweig e.V. (Mach mit), Sommer- programm 1981

Herausgeber:in:  
Service Civil International SCI, Bonn

Jahr: 1900–1930

Archiv: Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen

Für friedliches Zusammenleben, für Gleichberechtigung, gegen Militarisierung und gegen Atomkraft steht das Cover der Broschüre *Mach mit*, die das Workcamp-Sommerprogramm des deutschen Zweigs des Service Civil International (SCI) im Jahr 1981 vorstellte. Dieser Freiwilligendienst wurde 1921 gegründet und setzt sich seitdem für das Ziel der internationalen Verständigung ein. Im ersten Projekt des SCI z.B. halfen Menschen aus im Ersten Weltkrieg verfeindeten Ländern beim Wiederaufbau eines kriegszerstörten Bauernhofs bei Verdun. Der SCI organisiert bis heute Freiwilligeneinsätze, Workcamps und Seminare, die sich mit Klimaschutz, Gendern, Gerechtigkeit, kolonialer Geschichte, Diskriminierung und weiteren sozialen, ökologischen, kulturellen und friedenspolitischen Themen befassen.

30b-01-01 →

### Hilf mit! Illustrierte deutsche Schülerzeitung, Oktober Nr.1/1938

Jahr: 1938

Archiv: DoKuPäd – Pädagogik rund um das Dokumentationszentrum, Nürnberg

Die *Hilf mit!* war eine vom Nationalsozialistischen Lehrerbund herausgegebene illustrierte Schüler:innenzeitung mit erzieherischen und propagandistischen Zwecken, die zwischen 1922 und 1944 erschien. Mit einer Auflage von bis zu 5 Millionen Exemplaren pro Ausgabe erreichte die Zeitung den Großteil der Schüler:innenschaft ab dem Alter von 10 Jahren mit ihrer ideologischen Einflussnahme. Die in dem Heft gebotenen Geschichten vermittelten rassistische und antidemokratische Werte (siehe auch S.100, Exp.Nr. 47-03 bis 05). Artikel bewarben Ahnenforschung, Rassenlehre und ein völkisches Familienideal. Durch eine Bildsprache, welche die patriotische Zugehörigkeit und die Begeisterung für den Militärdienst propagierte, konzentrierte sich die Zeitung auf Kinder als die Zukunft des Nationalsozialismus.

41a-01 →

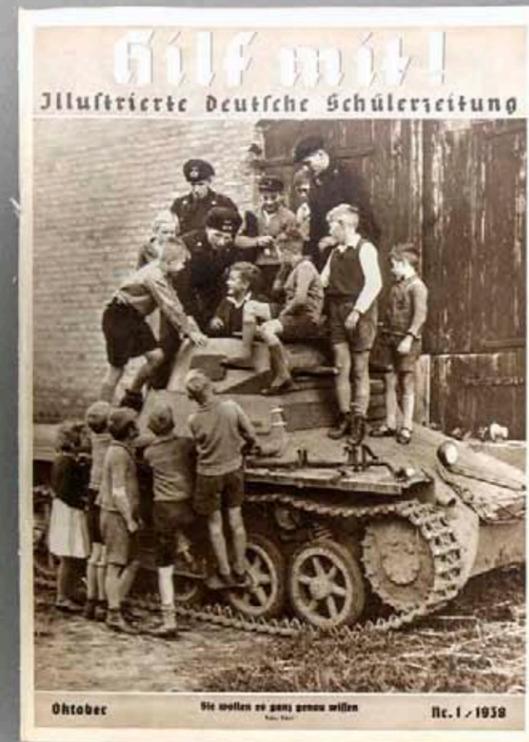
### Übungsgewehr, umgestaltet zu einem Friedenssymbol

Autor:innen: Anonym

Jahr: 1980–1990

Archiv: Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR Eisenhüttenstadt

Mit dem verknoteten Lauf dieser Gewehrattrappe drückte ein junger DDR-Bürger Kritik an der Rolle des Militärs in der DDR aus. Er hatte den Lauf in einer betrieblichen Lehrwerkstatt als „Geschicklichkeitsübung“ umgeschmiedet. Das Objekt stammte ursprünglich aus der vormilitärischen Ausbildung, die in der Gesellschaft für Sport und Technik (GST) seit 1952 für den „Schutz der Heimat“ stattfand. Bereits im Kindesalter begann die Wehrerziehung, in deren Rahmen zum Beispiel Soldat:innen Kindergärten besuchten. In der 9. und 10. Klasse mussten Schüler:innen einen Wehrunterricht inklusive eines zweiwöchigen Übungslagers absolvieren. Solche Lager setzten sich auch während der Berufsausbildung und teilweise während des Studiums fort.



RUBY91: »„Mach mit“ und „Hilf mit“. Die Titel der beiden Hefte, die Du hier siehst, hören sich erst einmal ziemlich ähnlich an. Außerdem haben beide Publikationen gemeinsam, dass sie sich an junge Menschen richten. Da hört es dann aber auch schon auf mit den Gemeinsamkeiten. „Hilf mit“ war eine Zeitschrift, die von 1933 bis 1944 vom Nationalsozialistischen Lehrerbund herausgegeben wurde. Nicht bei allen Ausgaben war ihre „pädagogische Absicht“ schon auf dem Cover so offen zu erkennen wie bei dieser aus dem Oktober 1938: Schüler:innen sollten zu begeisterten Mitgliedern einer völkisch-faschistischen Gemeinschaft gemacht werden, in der Krieg als ein ganz normales Mittel zur

Durchsetzung der eigenen angeblichen Überlegenheit galt. „Mach mit“ ist hingegen eine Broschüre, die das Workcamp-Sommerprogramm des Service Civil International im Jahr 1981 vorstellte. Dieser Verein wurde nach dem Ersten Weltkrieg gegründet. Er hat das Ziel, Menschen die Möglichkeit zu geben, den Wert eines friedlichen und solidarischen Zusammenlebens durch die freiwillige Mitarbeit in sozialen und ökologischen Projekten zu erfahren. „Mach mit“ und „Hilf mit“: Solange Du selbstständig entscheiden darfst, wobei Du mitmachen möchtest und wobei nicht, würde ich Dir empfehlen, möglichst keine Entscheidungen zu treffen, die dazu führen könnten, dass Du diese Freiheit verlierst.«



47 | Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen

Solche Sammelbilder mit rassistischen Motiven wie diesen wurden um 1900 kolonialen Waren wie Kakao, Schokolade und Kaffee beigegeben. Die geschönten, überformten und stereotypisierten Bilder erzeugten ein Narrativ, das den Vorstellungen der Kolonialmächte entsprach: Sie verherrlichten die gewalttätigen europäischen Aneignungen, indem sie Schwarze Menschen als „primitiv“ inszenierten. Diesen Bildern und Taten liegt die rassistische Behauptung zugrunde, dass die „weiße“ Hautfarbe ein Zeichen von genetischer und zivilisatorischer Überlegenheit wäre. Die Auswahl dieser Sammelbilder dokumentiert, wie Kolonialgesellschaften den Genozid an den Herero und Nama (1904–1908), der zwischen 50 000 und 10 000 Menschen das Leben kostete, zu einem legitimen Verteidigungsakt gegenüber „unzivilisierten“ Angriffen auf die deutsche Kolonialherrschaft umdeuteten. Auf diese Weise sollte die Ausbeutung der Kolonien durch den Abbau kostbarer Rohstoffe gerechtfertigt werden. Trotz dahingehender Verhandlungen hat Deutschland für diesen Völkermord noch immer keine Reparationszahlungen geleistet und ihn auch noch nicht umfassend aufgearbeitet. Zugleich bestehen neokoloniale Formen menschenunwürdiger und umweltschädigender Ausbeutung von Rohstoffen in Ländern des Globalen Südens fort. Während Kakao, Schokolade und Kaffee heute zumindest zunehmend fairer produziert werden, sind es gegenwärtig die seltenen Metalle, die beispielsweise in den Batterien von E-Autos, Smartphones und Laptops eingesetzt werden (siehe S. 21, Exp. Nr. 22-01-01 bis 09), die zu Krieg, Vertreibung und Hungersnöten führen.

47-03, 47-04, 47-05



### „Herero-Aufstand in Deutsch Süd-West-Afrika“ und Sammelbild Naulahka-Tee

**Autor:innen:** Aecht Franck Kaffee und Moser-Roth Schokolade Stuttgart und Firma Gustav Scherff

**Jahr:** 1904–1908

**Archiv:** Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts, Universität Tübingen



SAGE86: »Du siehst hier Sammelbilder, die Käufer:innen von Kaffee, Schokolade oder Tee Anfang des 20. Jahrhunderts bekommen haben. Aber was haben die rassistischen und kriegerischen Darstellungen mit diesen Genussprodukten zu tun? Einerseits sollten die in Millionenauflagen gedruckten Bildchen das Produkt bewerben. Andererseits sollten sie aber auch die koloniale Besetzung von Ländern, aus welchen diese Waren meist kamen, in einem – für die Kolonisor:innen – glänzenden Licht darstellen. Das deutsche Kaiserreich hatte 1884 „Deutsch-Südwestafrika“, das heutige Namibia, zu seiner Kolonie erklärt. Schau Dir mal das Sammelbild mit der Landkarte an: Afrika war damals fast komplett unter den europäischen Kolonial-

mächten aufgeteilt. Die deutschen Kolonisor:innen nannten ihren Teil, in dem die Herero und Nama lebten, „Schutzgebiet“. Doch von „Schutz“ war hier nicht zu sprechen: Nachdem die Kolonisor:innen die dort lebenden Menschen vertrieben und misshandelt hatten, wehrten sich die Herero 1904. Es folgte ein Völkermord, in welchem die Kolonisor:innen nach Schätzungen zwischen 50 000 und 100 000 Herero und Nama töteten. Die Sammelbilder deuten die grausamen Geschehnisse aber zu einem „Heldenkrieg“ um und vermitteln den Käufer:innen: Damit ihr euch weiterhin an den köstlichen Früchten Afrikas erfreuen könnt, verausgaben sich die deutschen Soldaten in der Ferne im Auftrag der „edelmütigen Zivilisationsmission“. «





12 | Künstler\*innen-Archive Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur  
50 | Deutsches Literaturarchiv Marbach

12-02 →

### Merz-Postkarte von Kurt Schwitters an Hannah Höch (o.O.)

**Autor:in:** Kurt Schwitters (Künstler)

**Jahr:** 1921

**Archiv:** Künstler\*innen-Archive Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur



Postkarten mit dem Fotoporträt von Kurt Schwitters nutzte der Paul Stegmann Verlag, um für die Literatur des Merz-Künstlers zu werben. Hiervor birgt sich dessen Gesicht unter dem Aufkleber „!Anna Blume?“; der auf sein Gedicht *An Anna Blume* anspielt. Schwitters beklebte nicht nur sein Porträt mit diesem Markenzeichen, sondern pflasterte damit u. a. auch den kompletten Innenraum eines Zuges während seiner *Antidada-Merz-Presentismus-Tournee* (siehe S.57, Exp.Nr. 12-03-01 bis 02). Diese collagierte Postkarte, die er mit dem Kürzel „Kuwitter“ signierte, bekam Hannah Höch (siehe S.57, Exp.Nr. 12-01) als Erinnerung an ihren gemeinsamen Aufenthalt in Tschechien, das Schwitters zu „Čislówěnská“ umformulierte.

50-01 →

### Merz. – (1932), 24 : Ursonate / Kurt Schwitters (Nachdruck 1976)

**Autor:in:** Kurt Schwitters (Verfasser/Herausgeber)

**Jahr:** 1932

**Archiv:** Deutsches Literaturarchiv Marbach

50-02 →

### Sonate in Urlauten (Aufnahme 1932)

**Autor:in:** Kurt Schwitters (Verfasser/Interpret)

**Jahr:** 1932

**Archiv:** Deutsches Literaturarchiv Marbach

Von 1923 bis 1932 arbeitete Kurt Schwitters (1887–1948) an der *Ursonate*, einem rhythmischen Gedicht aus wortähnlichen Lauten, die keinen erkennbaren Sinn ergeben. Dazu erstellte er eine Partitur, die das Werk in visueller Form wahrnehmbar macht. Ähnlich wie in seinen Collagen und Skulpturen aus Zeitungsausschnitten, Abfall und Werbung verband er auch hier auf den ersten Blick nicht zusammen Gehörendes. Mit dieser Ästhetik des lose Verbundenen und Unverständlichen scheint er in doppelter Weise auf die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zu reagieren: einerseits im Sinne eines Abbilds der vorherrschenden Orientierungslosigkeit, andererseits mit der Weigerung, Bedeutung zu schaffen, nachdem die bedeutungsschwangeren Reden politischer Entscheider:innen unlängst zu so viel Leid und Zerstörung geführt hatten.



WORD53: »Die „Sonate in Urlauten“ oder auch „Ursonate“, die Du hier hörst, ist eines der bekanntesten Gedichte dieser Art: Lauffolgen, die an Wörter erinnern, aber keine klare Bedeutung haben. Und Du merkst, dass sie trotzdem nicht zufällig, sondern wohlüberlegt aneinandergereiht sind. Wie ihr Erfinder Kurt Schwitters, der dieses Lautgedicht über Jahre immer wieder überarbeitet hat, haben auch andere Dichter:innen in den 1920er-Jahren probiert, etwas zu schreiben, das lustig, schön, ernst und sogar traurig sein kann, ohne dabei im üblichen Sinn etwas zu bedeuten. Warum haben sie das gemacht? Ein Grund, den diese Dichter:innen unter anderen nannten, ist, dass ihnen Sprache als ein Werkzeug zur

Erzeugung von Bedeutung verdächtig geworden war. Vor und im damals eben erst beendeten Ersten Weltkrieg wurden in allen möglichen europäischen Sprachen hoch bedeutsame Sätze geformt, die Menschen dazu brachten, mit Waffen aufeinander loszugehen: Eine Verwendungsmöglichkeit von Sprache, die leider auch heute häufig zum Einsatz kommt, wenn Menschen gegen Menschen hetzen, die sie aus irgendwelchen Gründen als „zu anders“ empfinden. Die Laut-Dichter:innen der 1920er benutzten Sprache hingegen wie einen zu einer Flöte umgebauten Gewehrlauf: Mit diesem neuen Instrument kannst Du zwar nicht mehr auf etwas zielen, aber dafür kannst Du damit zum Beispiel eine „Ursonate“ anstimmen!«

40-03 40-01 40-02



40 | Archiv des Deutschen Museums, München

40-01



### Foto: Trautonium mit Oskar Sala und Alfred Hitchcock

**Autor:innen:** Heinz Köster (Fotograf), abgebildete Foto-Reproduktion aus Besitz von Böhler & Orendt

**Jahr:** 1961

**Archiv:** Archiv des Deutschen Museums, München

40-02



### Film-Foto *The Birds*

**Autor:innen:** Alfred Hitchcock (Regisseur)

**Jahr:** 1963

**Archiv:** Archiv des Deutschen Museums, München

40-03



### Audioaufnahmen zur Vertonung von *The Birds*

**Autor:in:** Oskar Sala (Komponist)

**Jahr:** 1962–1964

**Archiv:** Archiv des Deutschen Museums, München



Für den Horrorfilm *The Birds* von 1963 nutzte der Regisseur Alfred Hitchcock (1899–1980) mit einem Trautonium erzeugte schrille, künstliche Vogelschreie. Der Komponist und Pianist Oskar Sala (1910–2002), der auf dem Foto hinter Hitchcock zu sehen ist, konzipierte die Sounds für den Film mit weiteren Komponisten. Das Trautonium wurde vom Ingenieur und Physiker Friedrich Trautwein (1888–1956) mit Sala und anderen Musikern 1930 erstmals öffentlich vorgeführt und gilt als eines der frühesten elektronischen Musikinstrumente. Es hatte keine Tasten, sondern Metallschienen, auf denen fließend ineinander übergehende Töne gespielt werden konnten. Trautwein, der 1933 Mitglied der NSDAP wurde, erweckte bei Joseph Goebbels mit seinem Gerät Interesse, der es für die Beschallung von Großveranstaltungen einsetzen wollte.



**SAGE86:** »Hier siehst Du zwei Bilder: Das eine ist ein Filmstill aus dem Film „The Birds“ (Die Vögel) von Alfred Hitchcock. Das andere zeigt den Regisseur an einem Gerät, das sich Trautonium nennt. Erfunden haben es etwa 1929 der Physiker Friedrich Trautwein, von dem es auch seinen Namen hat, und der Musiker Oskar Sala, der auf dem Foto im Hintergrund steht. Es war eines der ersten elektronischen Instrumente überhaupt und damit ein Vorläufer späterer Synthesizer. Ein kommerzieller Erfolg war das Trautonium allerdings nicht gerade, und nur wenige der 200 in Serie gebauten Exemplare wurden verkauft. Im 20. Jahrhundert prägte es aber

dennoch in verschiedenen Zusammenhängen die akustische Kultur: Einige Komponist:innen haben Stücke speziell für dieses Instrument geschrieben, und die Nazis zogen in Erwägung, damit wirkungsvoll ihre Massenveranstaltungen zu beschallen. Die meisten Menschen kennen Trautonium-Klänge aber wohl (ohne es zu wissen) aus dem Film „The Birds“. Die Tonspur ist bekanntlich ja besonders wichtig für die Wirkung von Horrorfilmen, und weil Alfred echte Vogelschreie einfach nicht unheimlich genug fand, beauftragte er Oskar, mit seinem eigenartigen Gerät die ominösen, künstlichen Schreie zu erzeugen, die Du hier hören kannst.«



05 | Deutsches Tanzarchiv Köln / SK Stiftung Kultur  
 16 | Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne  
 17 | Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf

05-02

## Choreographische Skizze

Autor:in: Mary Wigman (Choreografin)

Jahr: ca. 1913–1919

Archiv: Deutsches Tanzarchiv Köln / SK Stiftung Kultur



Mary Wigman (1886–1973) gilt als eine der Wegbereiter:innen des modernen Ausdruckstanzes. Prägend für ihre Entwicklung war die Begegnung mit Rudolf von Laban (1879–1958) auf dem für die Lebensreform (siehe auch S. 43, Exp.Nr. 21-01 / S.94, Exp.Nr. 29-02 bis 04) wichtigen Treffpunkt *Monte Verità* in der Schweiz, wo sie diese choreographische Skizze erstellte. Bereits in dieser Zeichnung klingt an, dass sie den expressiven Tanz, ähnlich wie Laban, als Ausdruck einer germanisch-kultischen Mystik verklärte. Später stellte sie ihre Choreographien in den Dienst der NS Propaganda, etwa mit der *Totenklage* für die Eröffnungsfest der Olympischen Spiele 1936. Dies bewahrte Wigman allerdings nicht davor, dass ihre Tanzkunst ab 1941 für „entartet“ erklärt wurde und sie ein Auftrittsverbot erhielt (siehe S.94, Exp.Nr. 31-01 bis 02).

17-02

Bühnenmodell *Ein Engel kommt nach Babylon* von Rudolf Kelterborn

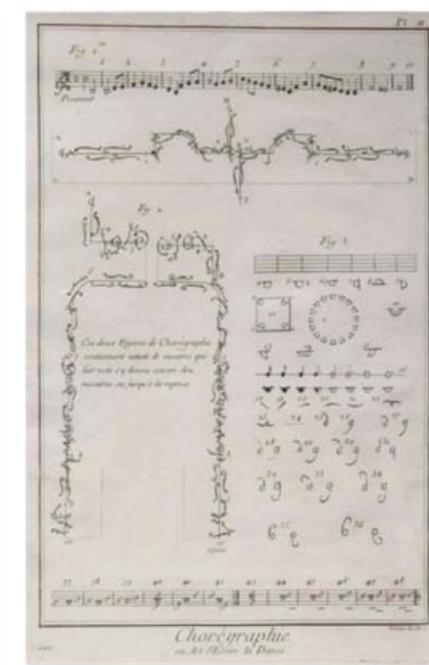
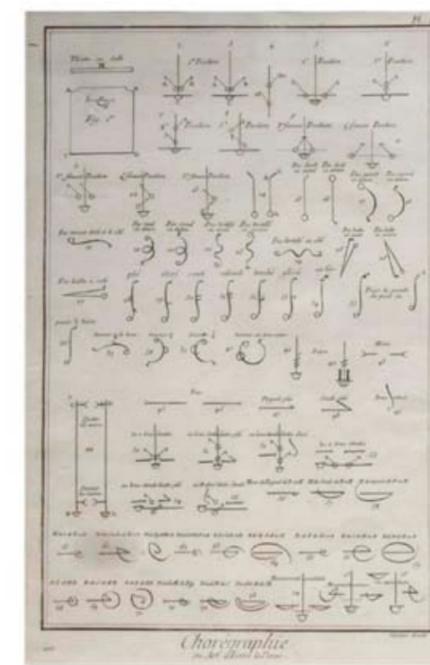
Autor:in: Heinrich Wendel (Bühnenbildner)

Jahr: 1977

Archiv: Theatermuseum &amp; Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf



Der Bühnenbildner und Maler Heinrich Wendel (1915–1980) entwarf dieses Bühnenmodell für die Uraufführung von Rudolf Kelterborns Oper *Ein Engel kommt nach Babylon* (1977, Text von Friedrich Dürrenmatt). Das Stück erzählt, wie der König Babylons im besitzergreifenden Wetteifer um das Mädchen Kurrubi von Zorn entfacht den Turm von Babel bauen lässt. Das „Umwerben“ einer Frau ist ein spätestens seit der Antike verbreitetes erzählerisches Motiv. Darin treten Männer aus Liebe, Lust, Machtgier oder einer Kombination von all dem in den Wettstreit um eine Frau. Mit dem megalomanischen Turmbau nutzt der Autor des misogynen Stücks ein phallisches Bild, das eine regressive und bevormundende Haltung gegenüber Frauen zur Grundlage hat.



05-01-01, 05-01-02

## Chorégraphie ou [l']Art d'Ecrire la Danse

Autor:innen: Valentina Baratti (Gravur), Raoul-Auger Feuillet (Notation)

Jahr: 1762

Archiv: Deutsches Tanzarchiv Köln / SK Stiftung Kultur

Diese Notationen aus dem 18. Jahrhundert zeigen zwei Arten, Tanzbewegungen festzuhalten. Im Jahr 1700 veröffentlichte Raoul-Auger Feuillet (um 1653–1710) die Publikation, in welcher er erstmals durch eine neue Art von Tanznotation, die auf Pierre Beauchamp (1631–1705) zurückging, Tänze aus dem Barock festhielt. Daneben ist die Notation von Jean Favier (1648–1719) zu sehen, der ein eigenes System entwickelte. Beide Notationen wurden in der *Encyclopédie* von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert abgedruckt (1751–1780 erschienen). Trotz der Bemühungen um eine Vereinheitlichung der schriftlichen Weitergabe von Wissen ist es in der Praxis zumeist doch die persönliche Überlieferung von Choreographien durch Tänzer:innen, die sich als besonders nachhaltig und wirkungsvoll erwiesen hat.

16-04



### Foto von Sigurd Leeders, Notationsunterricht, Folkwangschule Essen

**Autor:innen:** Sigurd Leeder (Choreograf), Käthe Augenstein (Fotografin)

**Jahr:** ca. 1930–1933

**Archiv:** Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne



16-03

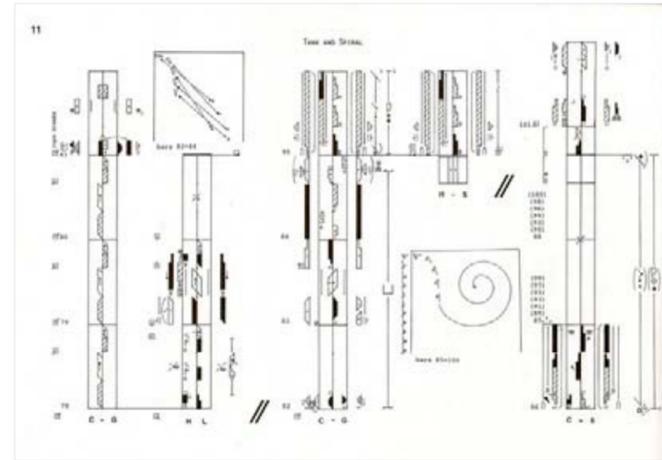


### Notation für Danse macabre

**Autor:innen:** Sigurd Leeder (Choreograf)

**Jahr:** 1980

**Archiv:** Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne



Die Tanznotationen des Stücks *Danse Macabre* zeugen von den damaligen Möglichkeiten der schriftlichen Weitergabe abstrakter Bewegungen, deren Abfolge schwer zweidimensional zu beschreiben ist. Leeder nutzte dafür sogenannte *Labanotationen*, die der Tänzer, Choreograf und Tanztheoretiker Rudolf von Laban 1928 erstmals veröffentlichte und deren Beherrschung ein zweijähriges Studium voraussetzt (siehe auch S.107, Exp. Nr. 05-02). Auf der Fotografie, die Käthe Augenstein während Leeders Unterricht an der Folkwangschule in Essen aufgenommen hat, wo er als Fachlehrer und Kodirektortätig war, ist die Übersetzung solcher Notationen in Bewegung zu sehen.

108

16-01



### Danse Macabre, Dartington Hall, England

**Autor:innen:** Sigurd Leeder (Choreograf) / The Jooss-Leeder School of Dance

**Jahr:** 1935

**Archiv:** Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne

In der Aufführung des *Danse Macabre* von Sigurd Leeder (1902–1981) zur Musik von Camille Saint-Saëns gehen die Leichtigkeit des Tanzes und die Dramatik des Sterbens ineinander über. Das Tanzstück, das 1935 im Rahmen eines Sommerkurses entstand, choreografierte Leeder während seiner Exilzeit in England (siehe auch S. 87, Exp. Nr. 07-01 / S. 113, Exp. Nr. 07-02 bis 03). 1934 war er zusammen mit Kurt Jooss (1901–1979), seinem Kollegen mit dem er zeitweise auch privat eine Beziehung führte, nach Devon emigriert, nachdem sie sich geweigert hatten, jüdische Mitglieder aus ihrer Kompanie am Essener Opernhaus auszuschließen. Ähnlich wie Jooss griff Leeder für *Danse Macabre* auf die in Europa im 14. Jahrhundert aufkommende Tradition des Totentanzes zurück, um die unmittelbare Nähe zwischen Leben und Tod in dieser Zeit auszudrücken.

16-02



### Maske élément noir für Danse Macabre

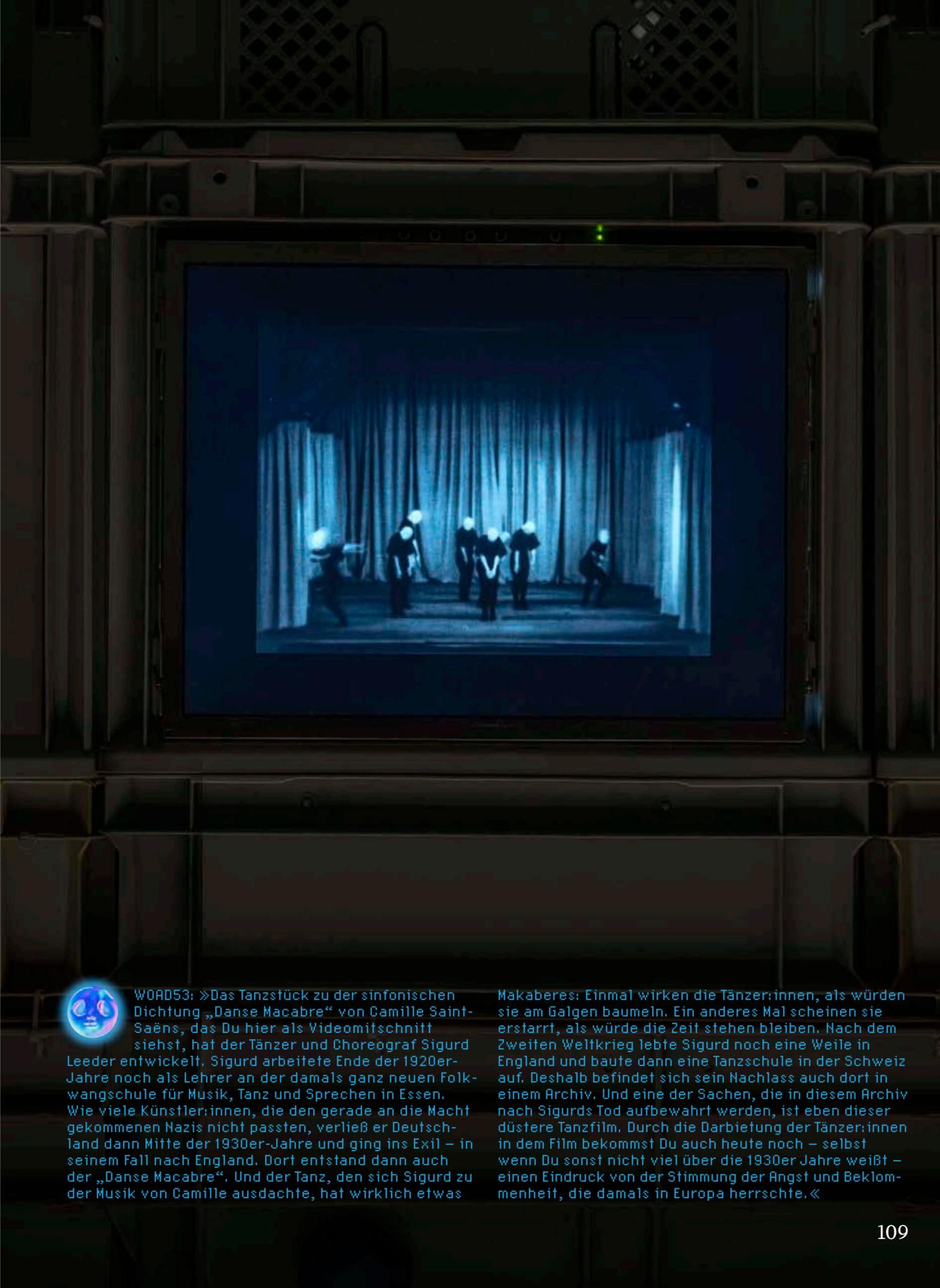
**Autor:innen:** Sigurd Leeder / The Jooss-Leeder School of Dance

**Jahr:** 1935

**Archiv:** Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Lausanne



V Bahnhofshandwagen



WORD53: »Das Tanzstück zu der sinfonischen Dichtung „Danse Macabre“ von Camille Saint-Saëns, das Du hier als Videomitschnitt siehst, hat der Tänzer und Choreograf Sigurd Leeder entwickelt. Sigurd arbeitete Ende der 1920er-Jahre noch als Lehrer an der damals ganz neuen Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen in Essen. Wie viele Künstler:innen, die den gerade an die Macht gekommenen Nazis nicht passten, verließ er Deutschland dann Mitte der 1930er-Jahre und ging ins Exil – in seinem Fall nach England. Dort entstand dann auch der „Danse Macabre“. Und der Tanz, den sich Sigurd zu der Musik von Camille ausdachte, hat wirklich etwas

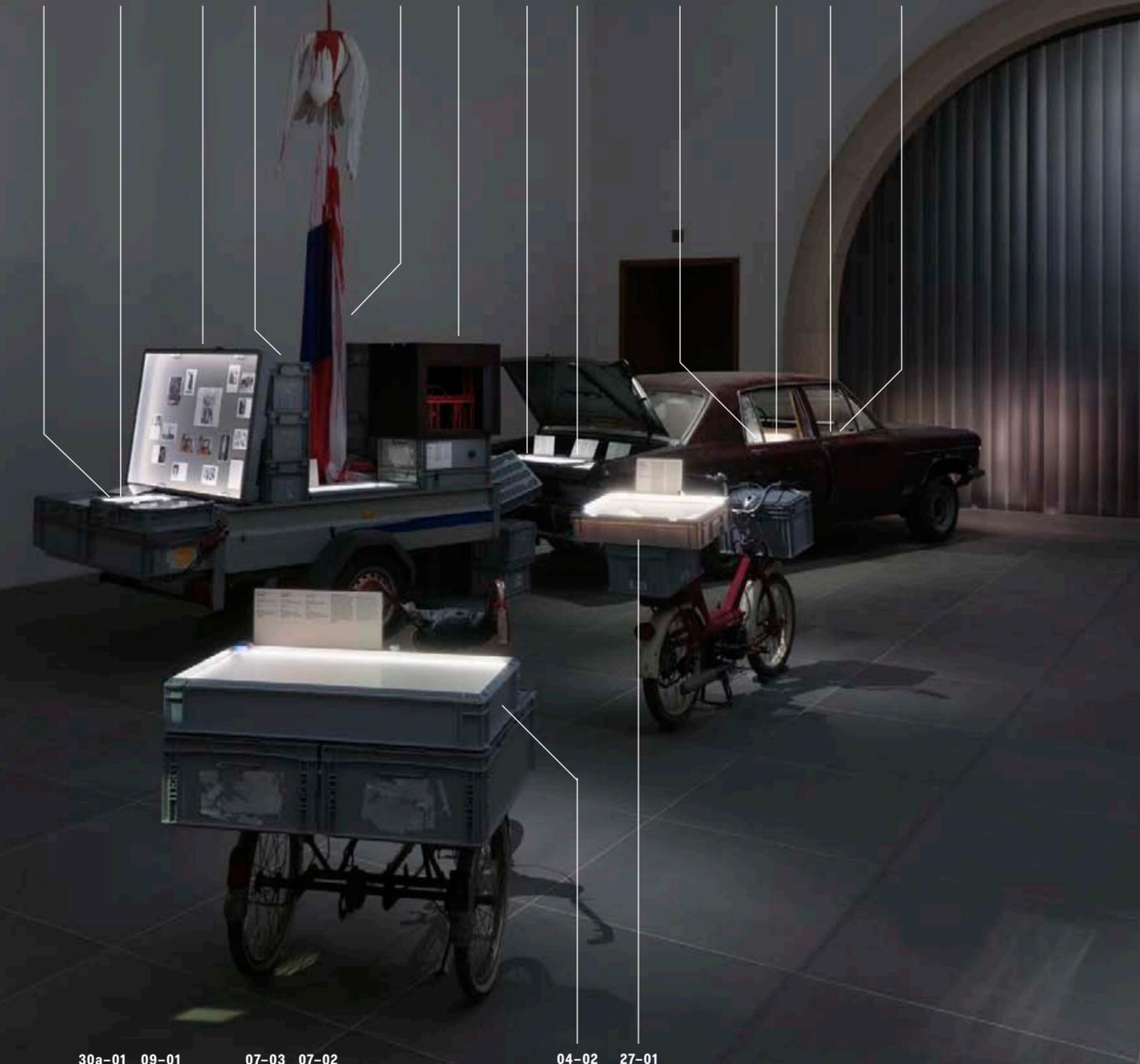
Makaberes: Einmal wirken die Tänzer:innen, als würden sie am Galgen baumeln. Ein anderes Mal scheinen sie erstarrt, als würde die Zeit stehen bleiben. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebte Sigurd noch eine Weile in England und baute dann eine Tanzschule in der Schweiz auf. Deshalb befindet sich sein Nachlass auch dort in einem Archiv. Und eine der Sachen, die in diesem Archiv nach Sigurds Tod aufbewahrt werden, ist eben dieser düstere Tanzfilm. Durch die Darbietung der Tänzer:innen in dem Film bekommst Du auch heute noch – selbst wenn Du sonst nicht viel über die 1930er Jahre weißt – einen Eindruck von der Stimmung der Angst und Beklommenheit, die damals in Europa herrschte.«

109



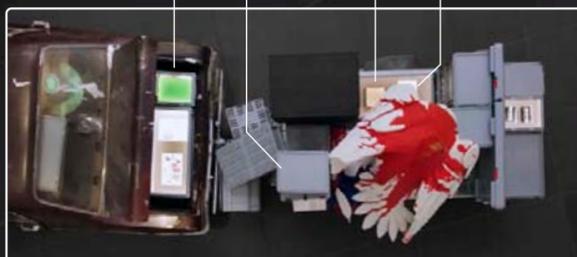
# W Opel Kapitän, Anhänger, Simson SL 1, Lastendreirad

38-02-01 38-02-02 38-01 02-01 09-02 17-01 44-07 44-06 46-01 46-02 46-03 46-04



30a-01 09-01 07-03 07-02

04-02 27-01



- 02 | basis wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst
- 04 | Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg
- 07 | Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf
- 17 | Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf
- 09 | Archiv des Kölner Karnevalsmuseums
- 27 | Institut für Zeitungsforschung, Dortmund
- 30a | Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg
- 46 | Skulptur Projekte Archiv Münster
- 44 | DOMiD – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

46-01 ↓

## Rundbrief zum Projekt 7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung

**Autor:in:** Joseph Beuys (Künstler), Franz Dahlem (Galerist)

**Jahr:** 1982

**Archiv:** Skulptur Projekte Archiv Münster



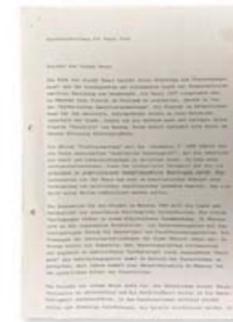
46-02 ↓

## Kurzbeschreibung des Rieselfelder Projekts für den Kunstfond, zweiseitiges Typoskript

**Autor:in:** Joseph Beuys (Künstler), Kasper König (Kurator)

**Jahr:** 1985

**Archiv:** Skulptur Projekte Archiv Münster



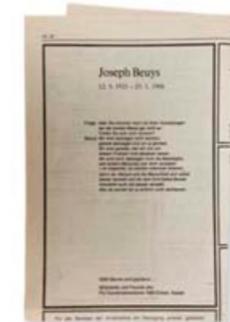
46-03 ↓

## Todesanzeige Joseph Beuys

**Erschienen in** Sportzeitung am Montag

**Jahr:** 1986

**Archiv:** Skulptur Projekte Archiv Münster



46-04 ↓

## Broschüre Europareservat Rieselfelder Münster

**Herausgeber:in:** Biologische Station Rieselfelder Münster

**Jahr:** 1984

**Archiv:** Skulptur Projekte Archiv Münster



Ähnlich zu seinem Projekt 7000 Eichen für die documenta 7 in Kassel (1982) verfolgte Joseph Beuys (1921–1986) für die Skulptur Projekte Münster 1987 mit dem Rieselfelder Konzept ein weiteres ökologisches Großprojekt. Beuys wollte eine Bürger:inneninitiative dabei unterstützen, das nahegelegene Reservat für Wasser- und Watvögel zu bewahren, Gebiete zu renaturieren und zu erweitern. Sein Tod verhinderte jedoch die Realisierung des Projekts. Posthum wird Beuys' Werk zunehmend kritisch rezipiert aufgrund seiner Nähe zu Alt-Nazis, Anthroposoph:innen und Vertreter:innen und Vertretern völkischen Gedankenguts, deren Ideen er häufig unkritisch wiedergab und in seinen Kunstbegriff einfließen ließ (siehe auch S. 62, Exp. Nr. 17-03 / S. 107, Exp. Nr. 05-02).

07-02 ↓

## Reisebilder – Zweiter Theil mit Doppelseite Die deutschen Zensoren ...

**Autor:innen:** Heinrich Heine (Lyriker und Schriftsteller)

**Jahr:** 1827

**Archiv:** Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf



07-03 ↓

## Nachträge zu Heines Reisebildern (Faksimile)

**Autor:innen:** Theodor Gottlieb von Hippel (Verfasser)

**Jahr:** 1831

**Archiv:** Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf



Heinrich Heine (1797–1856) machte sich in diesem Kapitel seiner Reisebilder über die deutschen Zensoren lustig, indem er ihre ausmerzenden Striche zum Stilmittel werden ließ. Damit spielte er auch auf die damals gängige Zensur an: Als 1826 in Preußen das bloße Streichen zensurierter Passagen für unzureichend erklärt wurde, vermieden Autor:innen und Verleger:innen das Risiko einer kostspieligen Neusetzung, indem sie sich selbst zensurierten. Die *Reisebilder* sollten dann 1831 aus den Buchhandlungen, Leihbibliotheken und Lesezirkeln verschwinden, wie in dieser amtlichen Zensuranweisung zu lesen ist. Wenige Jahre später bekam Heine Publikationsverbot in Preußen und im Deutschen Bund. Die Beschränkung der Meinungsfreiheit und seine jüdische Herkunft bewogen ihn, in Paris im Exil zu leben (siehe auch S. 87, Exp. Nr. 07-01). Aus diesem politischen Klima stammt Heines Zitat, das im 20. Jahrhundert in einem vorher unvorstellbaren Ausmaß Wirklichkeit werden sollte: „Dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen.“

09-01 ↓

## Fastelovend und Dom im Jubiläumsfieber – Fest in Gold Orden

**Autor:innen:** Miriam Lindlar, Franz Heinrich Hartmann (Gestalter:innen)

**Jahr:** 1998

**Archiv:** Archiv des Kölner Karnevalsmuseums



Als Reaktion auf den Beginn des russischen Angriffskrieges auf die gesamte Ukraine am 24. Februar 2022 wurde der geplante Rosenmontagsumzug in Köln innerhalb von drei Tagen abgesagt und umgeplant. Stattdessen zog eine Friedensdemonstration mit 250.000 Demonstrant:innen durch die Kölner Straßen. Dazu fuhr aus Solidarität mit den Ukrainer:innen symbolträchtig eine aufgespießte Friedenstaube mit der russischen Fahne an der Spitze des Zuges. Die Nachbildung des historischen Delphinwagens von 1824 verweist dagegen auf eine Zeit, bevor der Karneval politischer wurde. Als Festorden zum 175-jährigen Jubiläum des Festkomitees des Kölner Karnevals 1998 gefertigt, erinnert sie an die Anfänge des organisierten Umzugs als Reaktion auf ein mehrjähriges Verbot der jahrhundertealten Tradition.

09-02 S. 114

## Friedenstaube

**Hersteller:in:** Werner Blum (Gestalter)

**Jahr:** 2022

**Archiv:** Archiv des Kölner Karnevalsmuseums



WORD53: »Hier siehst Du einerseits die verkleinerte Nachbildung eines klassischen Kölner Karnevalswagens, golden, barockopulent, mit Delfinmotiv. Andererseits daneben eine Taube, aufgespießt auf eine blutige russische Fahne. Sie befand sich ursprünglich auf einem schwarzen Wagen, quaderförmig, wie ein Grabstein oder ein Panzer. Dieses Gefährt, das nicht so heiter daherkam wie die Karnevalswagen anderer Jahre, entstand Anfang 2022, ein paar Tage nach dem Überfall Russlands auf die gesamte Ukraine. Statt des bekannten Rosenmontagszugs wurde eine große Friedensdemo organisiert, und da fuhr nun also auch diese durchbohrte Friedenstaube mit ... Wusstest Du,

wer sich die weiße Taube ausgedacht hat, die heute so gern als Friedenssymbol gebraucht wird? Pablo Picasso. Ein Taubenbild von ihm wurde 1949, wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, zum Logo für den Weltfriedenskongress in Paris. Leider hörten die Menschen auch danach nicht auf, Kriege zu führen. Seither folgten Kriege in Korea, in Vietnam, in Afghanistan, in Jugoslawien, in Tschetschenien, im Iran, im Irak und in Syrien, um nur einige zu nennen. Und zurzeit nicht nur in der Ukraine, sondern auch im Gazastreifen, im Jemen, im Sudan und an vielen anderen Orten der Welt. Ich würde jetzt auch dazu gerne zum Schluss etwas Kluges sagen, aber mir fällt einfach nichts ein.«



WORD53: »„Kalender sind ja eigentlich in der Zeitschiene horizontal, aber dann, wenn Arbeiten als Entwürfe drinnen sind oder auch Gedichte etc. wird die Zeitschiene anfangen zu springen – vor und zurück – [...] und dabei mit anderen Zeitschienen im Raum Kontakt aufnehmen.“ Diesen Gedanken formulierte die Künstlerin Birgit Ramsauer beim Nachdenken über die Buch-Objekte, die sie über Jahrzehnte aus gekauften Taschenkalendern gestaltet hat. In jedem Jahr eines, voll mit Notizen, Adressen, Skizzen und Erinnerungen, eingeschlagen in farbige, übergroße „Schutzklappen“ aus gefundenen Collagematerialien und Klebeband. Die Zeit scheint in Birgits privaten Denkräumen zwi-

schen den Buchseiten lebendig zu werden und ihre übliche gerade Bahn zu verlassen. Hier, in diesem öffentlichen Museumsraum, geht scheinbar etwas ganz Ähnliches vor sich: Bilder, Dokumente und Objekte aus verschiedensten Zusammenhängen und Zeitabschnitten scheinen zwar gemeinsam einem Zeitstrahl zu folgen, der in die Zukunft zeigt. Doch was in der Draufsicht aussieht wie ein trauriges Geradeaus, wird bei näherer Betrachtung zu einer Art Zusammenkunft mit Tanz und Gepolter: Die Dinge treten miteinander in Beziehung, sie kommentieren sich gegenseitig, sie erzählen Geschichten (heitere und ernste) und vergessen gemeinsam mit ihren Betrachter:innen die Zeit.«

Birgit Ramsauer hat ihre Kalender-Notizbücher mit Klebebändern eingebunden, einem Material, das auch immer wieder in ihren performativen und installativen Arbeiten vorkommt. Auch wenn das Klebeband sich selbst mit der Zeit auflöst, soll es die mit ihren Skizzen, Notizen und Gedanken gefüllten Bücher vor Umwelteinflüssen schützen – auf diese Art vielleicht eher konzeptuell und symbolisch als physisch.

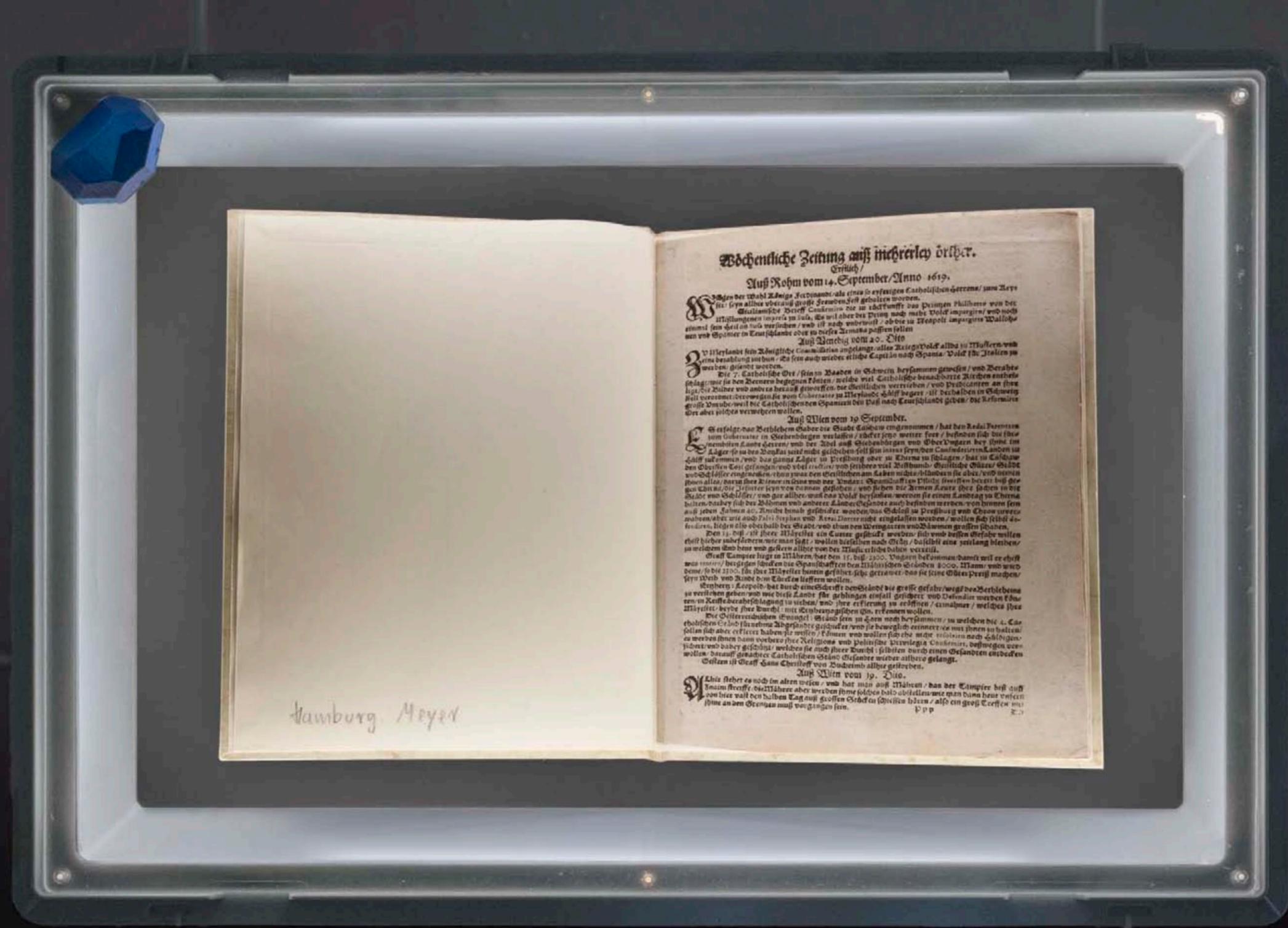


### Wöchentliche Zeitung auß mehrerley örther

Autor:in: unbekannt/ unknown

Jahr: 1619

Archiv: Institut für Zeitungsforschung, Dortmund



Der Frachtmakler Johann Meyer gründete 1618 die erste gedruckte Hamburger Zeitung, die er zuvor handschriftlich vertrieb. Wie damals üblich, wurden Korrespondenzen, die über die Post eintrafen, ohne Überarbeitung abgedruckt und nur Ort und Datum hinzugefügt. Im Gegensatz zu politischen Zeitungen berichtete die *Wöchentliche Zeitung* nüchtern von kriegerischen, politischen und konfessionellen Auseinandersetzungen. Dazu gehörten Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges (1618–48). Dieser war der erste Krieg, über den eine durchgängige Berichterstattung stattfand. Neben dem Ausbau des Postwesens trug er stark zur Beförderung des Zeitungswesens bei. Der Stellenwert der Zeitungen wurde bald ersichtlich, sodass sie im Laufe der Zeit auch gezielt zur Verbreitung von Propaganda und Falschmeldungen genutzt wurden (siehe S. 97, Exp. Nr. 23-02 / S. 98, Exp. Nr. 30b-01-01 / S. 118, Exp. Nr. 30a-01).



WORD53: »Die „Wöchentliche Zeitung auß mehrerley oerther“ erschien vor über 400 Jahren als erste gedruckte Zeitung in Hamburg. Zeitungen sortierten damals die Ereignisse nach den Orten, aus denen sie die Nachrichten erhalten hatten, denn je weiter ein Ort entfernt war, desto mehr Zeit verging bis zum Abdruck. Oft wurden die Nachrichten deshalb in der nächsten Ausgabe revidiert. Über Wochen entstand so ein Gemisch unterschiedlicher Gerüchte und Sichtweisen. Mit den ersten Zeitungen wurde also klar, dass Dinge verschiedene Seiten haben können, und dass

man oft besser noch mal abwartet, bevor man sich eine eigene Meinung bildet. Vielleicht war das nicht ganz zufällig auch die Zeit, in der Verfolgungen von „Hexen“ abgeschafft wurden. Heute lesen viele Menschen vor allem das, was in ihren Social-Media-Feeds auftaucht. Dort werden Inhalte danach sortiert, was Du vorher schon interessant fandest und mochtest, sodass Du da eher in Deiner bestehenden Meinung bestärkt wirst. Das ist nicht immer gut, weil sich Deine Meinung ja manchmal auch schon als Unsinn herausgestellt haben kann, ohne dass Du das auf Tiktok oder Instagram mitgekriegt hast.«

## Zeichnung von Schüler:innen nach Anschlag in Mölln

**Autor:innen:** unbekannt

**Jahr:** 1992

**Archiv:** DOMiD - Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

1992 wurden in Mölln Yeliz Arslan (10), Ayşe Yılmaz (13) und Bahide Arslan (51) durch rassistische Brandanschläge getötet. Doch wie vorher, nach Pogromen in Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen, folgten auch hier keine adäquaten politischen Konsequenzen gegenüber der rechts-extremen Gewalt. Die Stadt Mölln hingegen rief zur Anteilnahme auf. Hunderte schrieben den Familien Briefe und Trauerkarten. Da die Stadt den diese Familien bis 2019 nicht übergeben hatte, erfuhr Ibrahim Arslan, ein Überlebender der Anschläge, erst dann davon. Er betont, welche Brücken sie hätten schlagen können: „Wenn wir damals von der Anteilnahme und Solidarität in der Gesellschaft gewusst hätten, hätte uns das damals geholfen und ein wenig Trost gespendet.“



## Veranstungsdokument Rassismus und nationalsozialistischer Untergrund

**Autor:innen:** Brühler Initiative für Völkerverständigung

**Jahr:** 2013

**Archiv:** DOMiD - Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland, Köln

Mit der Diskussion zum Thema *Rassismus und nationalsozialistischer Untergrund (NSU)* reagierte die Brühler Initiative für Völkerverständigung 2013 auf den im selben Jahr begonnenen Prozess gegen Beate Zschäpe. Sie war eine der drei NSU-Haupttäter:innen, die mit V-Personen und Funktionären rechts-extremer Parteien zwischen 1999 und 2007 Morde an neun Migrant:innen und einer Polizistin, 43 Mordversuche sowie mehrere Sprengstoffanschläge und Raubüberfälle verübten. Die Täter:innen blieben nur so lange unentdeckt, weil die Behörden bis zum Bekenner:innenvideo Zschäpes 2011 gegen das migrantische Umfeld der Opfer statt in der rechten Szene ermittelten, obwohl das Bundesamt für Verfassungsschutz bereits seit 1995 Akten über zwei der in der Neonazi-Szene aktiven Haupttäter:innen führte.

Initiative für Völkerverständigung  
Brühl

Stadt Brühl  
Integrationsausschuss

### Rassismus und nationalsozialistischer Untergrund:

Verbrechen des NSU und die polizeilichen Ermittlungen  
Informationen und Diskussion

Carsten Illus  
Nebenklagevertreter beim NSU-Prozess München

Maik Baumgärtner  
Journalist und Buchautor zum Thema

Dr. Ali Kemal Gün  
Psychotherapeut betroffener Terroropfer

Moderation Carmen Eckhardt  
TV-Journalistin

**Freitag, 22. November 2013, 19:30 Uhr**  
**Dorothea-Tanning-Saal,**  
**Brühl, Comesstraße, Max-Ernst-Museum**

Ausgeschlossen von der Veranstaltung sind Personen, die rechts-extremen Organisationen angehören, der rechts-extremem Szene zuzuordnen sind oder bereits in der Vergangenheit durch rassistische, nationalsozialistische oder sonstige Menschen verachtende Äußerungen in Erscheinung getreten sind. Die Veranstalter:innen behalten sich vor, von ihrem Hausrecht Gebrauch zu machen und diesen Personen den Zutritt zur Veranstaltung zu verweigern oder von dieser zu verweisen.  
f.i.s.d.p. Brühler Initiative für Völkerverständigung c/o Reiner Desse, Urfelder Str. 12a, 50321 Brühl

## Leitz-Mappe (handbeschriftet) mit Produktionsfotos des Films *Der Marsch zum Führer*

**Provenienz:** aus anonymisiertem Privatnachlass

**Jahr:** 1940

**Archiv:** Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg

Die Person, die diese Mappe mit der Aufschrift „Das war halt unsere Zeit...“ versah, blickte erklärend auf die „Hitlerjugend“ (HJ) zurück, deren Zweck in der Indoktrinierung aller Kinder und Jugendlichen im NS-Staat lag. In der Mappe sind Fotos von Mitgliedern der „HJ“ beim Filmdreh zu *Der „Marsch zum Führer“* zu sehen, einem NS-Propagandafilm der „HJ“ von 1940 (siehe auch S. 116, Exp. Nr. 27-01 / S. 97, Exp. Nr. 23-02). Er inszenierte den Marsch der „Bannfahnen“ tragenden und in Uniformen gekleideten Jugendlichen aus verschiedenen Orten Deutschlands nach Nürnberg zum Reichsparteitag der Nationalsozialist:innen im Jahr 1938. Der Film und die Fotos, aber auch die Mappenaufschrift zeigen, wie das damals populäre Wandern zum uniformierten Marschieren umgedeutet wurde, um es für die nationalsozialistische Ideologie zu vereinnahmen.



RUBY91: »Eines unter den Dingen, die Du hier siehst, kommt erst einmal besonders unheimlich daher: Eine gewöhnliche grüne Dokumentenmappe, aus der seitlich ein paar Fotos herausschauen. Bei näherer Betrachtung ist dieses Objekt dann aber doch besonders bedrückend: Die historischen Fotos zeigen Jugendliche in Uniformen der nationalsozialistischen Jugendorganisationen. Sie sind 1940 während des Drehs zu dem Propagandafilm „Der Marsch zum Führer“ entstanden. Dazu ist auf der Mappe eine handschriftliche Bemerkung zu ihrem Inhalt zu lesen: „Das war halt unsere Zeit! Und glaubt mir, die war nicht schlecht! [...]“ Für die Per-

son, die das geschrieben hat, mag sich der Filmdreh tatsächlich wie ein kleines Abenteuer und wie „die Zeit ihres Lebens“ angefühlt haben. Offensichtlich hat sie persönlich während des Nationalsozialismus nicht viel Schlimmes erlebt. Dass die Auftraggeber des Films gleichzeitig Millionen von Menschen systematisch getötet haben, scheint sie zu verdrängen oder sogar zu akzeptieren. Der gleiche ignorante oder zynische Egoismus, der hieraus spricht, veranlasst auch heute (noch oder wieder) eine erschreckende Zahl von Menschen, faschistischen Parteien oder „Führern“ zu folgen, die propagieren, persönliche Vorteile über die Grundrechte anderer Menschen zu stellen.«



WORD53: »Die Bildtafel, die hier zu sehen ist, wurde von Elif Akyüz zusammengestellt. Als Kunsthistorikerin forscht sie heute in ähnlichen Bereichen wie zu früheren Zeiten Aby Warburg und Martin Warnke. Deren Methoden und Interessen sind in unterschiedlicher Weise in die Gestaltung der Tafel eingeflossen: Die Art, wie die einzelnen Fotos angeordnet sind, bezieht sich auf eine vorgehensweise Abys, die er Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte und die von seinen Nachfolger:innen Ikonologie genannt wurde. Dabei verglich er Kunstwerke aus verschiedenen Epochen. Er war der Überzeugung, dass es immer wieder vergleichbare gesellschaftliche Verhältnisse gibt, aufgrund derer

Statuen und Bilder aus ganz unterschiedlichen Zeiten bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen. Ein paar Jahrzehnte später beschäftigte sich Martin ausgiebig mit Abys Methoden und dachte sie weiter. Dabei kam die politische Ikonografie heraus, eine Wissenschaft, die sich vor allem mit wiederkehrenden Zeichen von Macht und Herrschaft in Bildern beschäftigt. Elif hat nun also für diese Tafel Bilder aus einer Forschungs-sammlung Martins nach einer Methode Abys arrangiert. Sie zeigen alle Männer, meist Herrscher, die Hände in die Höhe strecken, und wirklich: Obwohl sie eindeutig aus ganz verschiedenen Zeiten kommen, ähneln sich die Machtgesten – und wirken durch die Wiederholung bedeutungsentleert und grotesk.«

38-02-01



**Foto: Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache (Ovid Teil 1: Verfolgung / Raub / Verwandlung)**

**Autor:innen:** Aby Warburg (Kunsthistoriker)

**Jahr:** 1927

**Archiv:** Warburg Archiv, Warburg-Haus, Hamburg



Diese Fotos von 1927 geben einen Eindruck in die Arbeitsmethode Aby Warburgs (1866–1929), die er wenig später auch bei der Zusammenstellung des Bilderatlas *Mnemosyne* einsetzte. Mit seinen Bildtafeln wollte er bildliche Darstellungen von der Antike bis zur Gegenwart in einen visuellen Zusammenhang setzen, um prägende Einflüsse aus der Antike auf die aktuelle Bildsprache sowie wiederkehrende Muster aufzuzeigen. Er gruppierte dazu Fotografien von Objekten aus der Kunstgeschichte, aber auch Zeitungsausschnitte, Werbung oder Briefmarken zu einem Thema und arrangierte sie auf mit schwarzem Stoff bespannten Holzrahmen – ähnlich wie bei der Zusammenstellung von Elif Akyüz (siehe Exp. Nr. 38-01).

38-01



**16 Bildkarten aus dem Bildindex zur politischen Ikonographie**

**Autor:innen:** Elif Akyüz, Martin Warnke (Kunsthistoriker:innen)

**Jahr:** 1971–2012

**Archiv:** Warburg-Haus, Hamburg

Die Zusammenstellung von Bildern von Denkmalstürzen und Handgesten aus verschiedenen Zeiten und Orten zeigt, wie unterschiedlich ähnliche Gesten oder Handlungen gelesen werden können und welche Rolle die mediale Vermittlung dabei spielt. Die Kunsthistorikerin Elif Akyüz (\*1989 in Regensburg) stellte diese Bildkarten aus Martin Warnkes (1937–2019) 1991 begonnenen *Bildindex zur Politischen Ikonographie* zusammen. Sie stützte sich dabei auf Aby Warburgs Methode der ikonografischen Analyse, die Deutungen symbolischer Formen in Kunstwerken vornimmt. Die Zusammenstellung politischer Übergangsriten geht dabei über eine formal-ästhetische Präsentation hinaus: Warnkes Dokumentation des Sturzes des Saddam-Hussein-Monuments in Bagdad am 9. April 2003 zum Beispiel dekonstruiert die Darstellung des Umsturzes der Diktatur, indem sie diese als Fernsehereignis zeigt. US-amerikanische Streitkräfte hatten die Aktion medienwirksam als einen Aufstand der irakischen Bevölkerung orchestriert und als „Sieg der Demokratie“ in Szene gesetzt. Akyüz folgt mit ihrer Zusammenstellung der Forschung Warnkes, der sich in einer Aufsatzsammlung von 1973 mit Bilderstürmen beschäftigte, und hebt damit die Möglichkeiten der Inszenierung der medialen Aufarbeitung hervor (siehe auch S.116, Exp.Nr. 27-01).

38-02-02

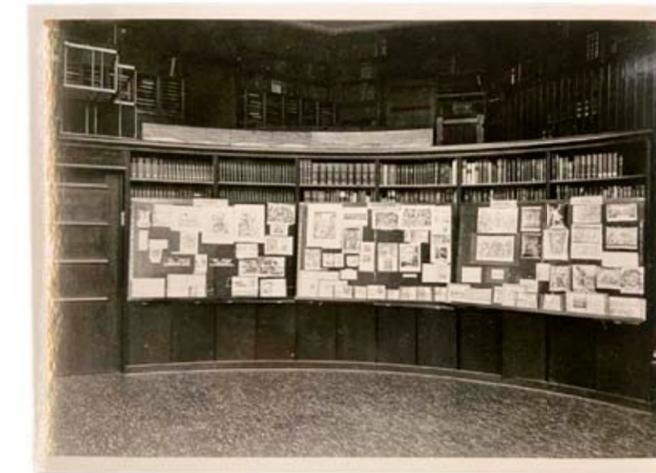


**Foto: Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache (Ovid Teil 2: Opfertod / Menschenopfer / Opfertanz / Klage)**

**Autor:innen:** Aby Warburg (Kunsthistoriker)

**Jahr:** 1927

**Archiv:** Warburg Archiv, Warburg-Haus, Hamburg



02-02

S. 122

**Cieli ad alta quota, No. 1**

**Autor:innen:** Alighiero e Boetti (Künstler), *museum in progress* (Herausgeber)

**Jahr:** 1993

**Archiv:** basis wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst

Alighiero e Boetti (1940–1994) gestaltete 1993 sechs Vorlagen für seine Puzzle-Edition *Cieli ad alta quota* als Variation seiner gleichnamigen Motivserie. Ihre Präsentation fand in Kooperation mit *Austrian Airlines* im Bordmagazin *Skylines* statt. Deren Leser:innen erhielten die klappischgroßen Puzzles im Zuge des von Hans Ulrich Obrist kuratierten *museum in progress* an Bord als Geschenk. Boettis Beitrag vermittelte den Fluggästen, was um sie herum passierte, während sie sich selbst in einem Flugzeug auf großer Höhe befanden. Das Bild eines strahlend blauen Himmels verdichtet, was sonst räumlich oder zeitlich viel weiter auseinander liegt und deutet damit unwillentlich an: Der Luftraum wird täglich von zahlreichen zivilen und militärischen Flugkörpern genutzt und dabei unweigerlich durch deren Abgase belastet.

17-01

S. 123

**Bühnenmodell Gas von Georg Kaiser (Rekonstruktion)**

**Autor:in:** Werner Schramm (Bühnenbildner)

**Jahr:** 1985

**Archiv:** Theatermuseum & Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf

Der Maler und Bühnenbildner Werner Schramm (1898–1970) entwarf 1985 dieses Bühnenbild für die Aufführung des zweiten Teils der *Gas-Trilogie* (1918) des Dramatikers Georg Kaiser Anfang der 1920er-Jahre in Hamborn (bei Duisburg). Im Nachhall des Ersten Weltkriegs sprach das Stück die Übermächtigkeit der als „Maschinerie“ empfundenen gesellschaftlichen Prozesse dieser Zeit an. Im Bühnenbild griff Werner Schramm diese Atmosphäre in Form eines Ausschnitts einer riesigen Industrieanlage auf, welche Individuen darin umso kleiner wirken ließ.



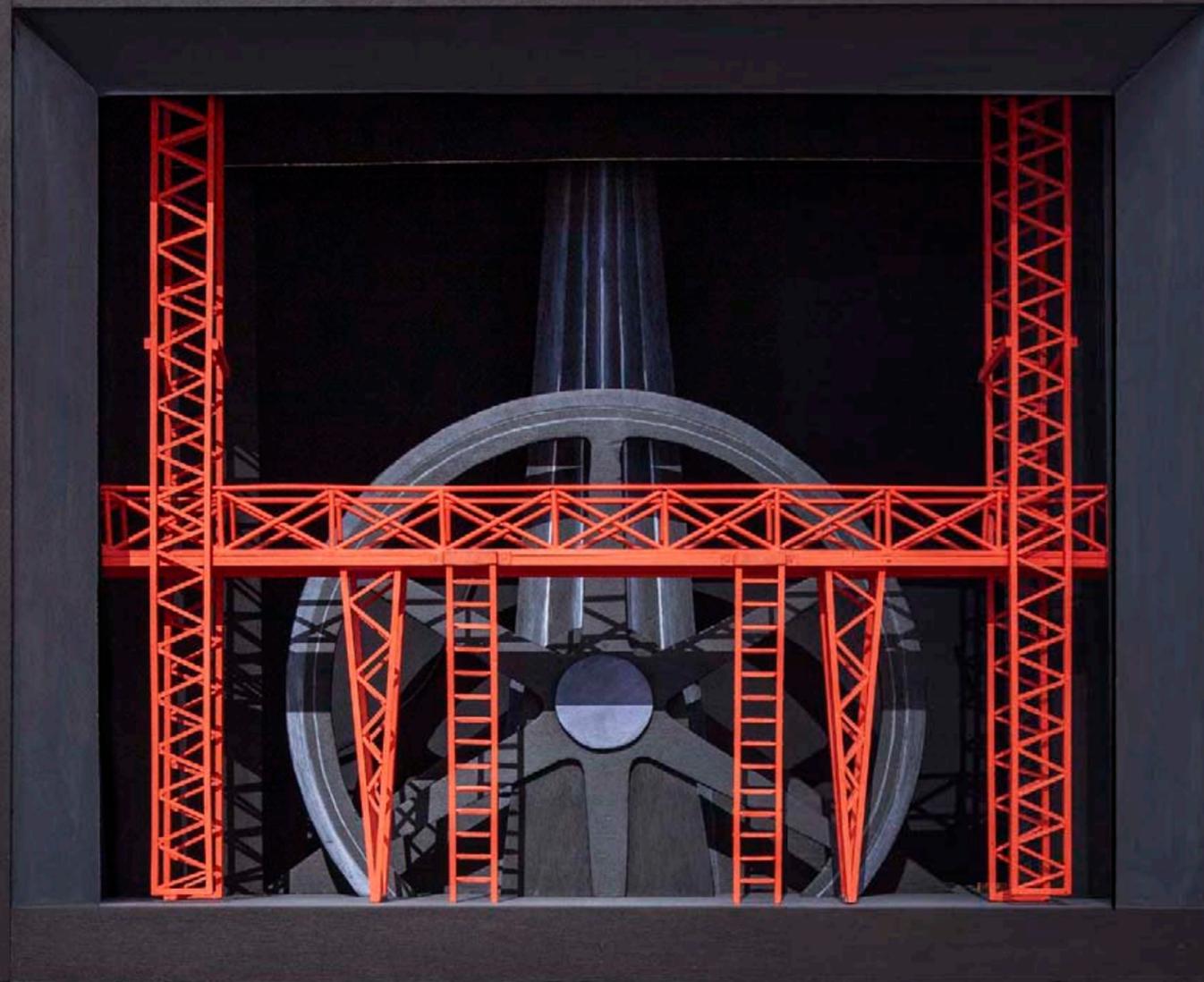
**SAGE86:** »Also erst einmal ist Alighiero e Boettis Kunstwerk „Cieli ad alta quota“ ja einfach nur ein Puzzle. Aber dahinter steckt eine interessante Geschichte: Es entstand im Rahmen einer Initiative des „museum in progress“, also eines „Museums im Werden.“ Das war ein Kunstverein in Wien, der ungewöhnliche Kooperationen zwischen Wirtschaft und Kunst vermittelt hat. Eine Win-Win-Situation, von der der Kunstverein und die beteiligten Unternehmen ebenso profitiert haben wie ihre Kund:innen-schaft, der etwas ganz Besonderes geboten wurde: In diesem Fall ein benutzbares Puzzle-Kunstwerk eines bekannten italienischen Künstlers. Es wurde als Edi-

tion kostenlos allen Fluggästen geschenkt, die sich einen Flug von Austrian Airlines gönnen konnten. Deshalb sind auf dem Puzzle natürlich Flugzeuge zu sehen. Auf den ersten Blick kann man an fliegende Vögel denken, und damit auch gleich an das alte mythologische Motiv der Freiheit im Flug. Kunst konnte so ein Publikum jenseits üblicher Kunstorte finden und auf die eine oder andere Art hatten alle etwas von dem Werk: Die Werbeleute der Fluggesellschaft, der geschäftstüchtige Künstler, die Philosoph:innen unter den Passagieren, aber auch deren Kinder, die sich auf langen Flügen manchmal ja schon schrecklich langweilen.«



**WORD53:** »Ein rotes Metallgestänge vor einem großen Maschinenrad, dahinter schwarze Leere. Das ist das minimalistische Modell eines Stück des expressionistischen Schriftstellers Georg Kaiser. Das Stück ist von 1918 und heißt „Gas“. Es erzählt von drei Generationen einer Familie, die ein Gaswerk führen, und alle machen Fehler: Der Vater führt das Werk allzu autoritär und provoziert Konflikte. Der Sohn versucht, alles gerechter zu organisieren, aber die Fabrik explodiert. Schließlich übernimmt der Enkel. Um wieder Gewinn zu erwirtschaften, produziert er Giftgas für den Krieg. Über die Themen des Stücks machten sich damals viele Menschen Gedan-

ken: Über das Autoritäre, über die Maschinerie und über den Krieg. Man befürchtete, dass so etwas wie Menschlichkeit verloren geht oder vernichtet wird. Für seine Zeit war dieses Bühnenbild sehr ungewöhnlich: Ein Mensch wirkt zwischen dem Gestänge klein, und das bedrohliche Rad im Hintergrund kann ihn ohne Weiteres zermalmen. Dies sollte die sozialkritische Aussage des Stücks „bildgewaltig in Szene setzen“. Georg wollte Alternativen zum militärisch-industriellen Kapitalismus zeigen. Als Warnung ging das nicht auf: Wenn Du Dir eine Schulklasse vorstellst, die in den 1920ern das Stück im Theater sah, dann ist ein großer Teil der Schüler:innen wohl im nächsten Krieg gestorben.«





25 | Videoarchiv des Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

25-01



### Folding Hat

**Autor:**in John Baldessari (Künstler)

**Jahr:** 1971

**Archiv:** Videoarchiv des Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

Der Konzeptkünstler John Baldessari (1931–2020) verformt in seinem Video einen Hut und bringt ihn immer wieder in seine ursprüngliche Form zurück. Währenddessen pfeift der Künstler eine Melodie aus Gioachino Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla* (1816), einem Verwechslungsspiel, in dem Maskerade und Verkleidung eine wichtige Rolle spielen. In Baldessarıs daran angelehntem Spiel mit der Form und ihrer Bedeutungszuschreibung bleibt der Hut immer ein Hut, egal in welcher Gestalt wir ihn sehen.



WORD53: »1970, als der amerikanische Künstler John Baldessari sein Video „Folding Hat“ gemacht hat, das Du hier siehst, war er schon knapp 40. Bis dahin hatte er gemalt, aber er verbrannte all seine Bilder und beschloss, eine ganz neue Richtung einzuschlagen. Eines seiner ersten Werke danach war dieses Video, in dem er einen Hut verformt und dazu eine Arie pfeift. Und obwohl der Film fast eine halbe Stunde dauert, passiert sonst nicht viel. Er knetet und dreht, und manchmal sieht der Hut für kurze Zeit gar nicht mehr wie ein Hut aus. Es ist so ähnlich, wie wenn Du ein Wort ganz oft sagst, zum Beispiel Hut, Hut, Hut, Hut, Hut, Hut, ... Das Wort Hut wird fremd: Hut. Hut. Hut. Du beginnst fast, an Deinem

Verstand zu zweifeln, weil Du Dir plötzlich nicht mehr sicher bist, was ein Hut eigentlich ist und ob das Wort wirklich zu dem Gegenstand passt. Aber wenn Du Dich dann wieder gesammelt hast und sagst: „Jemand trägt einen Hut“; dann weißt Du ja doch immer noch, was gemeint ist. Auch in dem Video bleibt der Hut ein Hut, auch wenn es zwischendurch kurz nicht so scheint. Das hat mit dem menschlichen Gehirn zu tun, das eben weiß, was ein Hut ist. Vielleicht erzählt das Video so auch etwas über Kunst: Sie kann Dich darüber nachdenken lassen, wie Du Dinge erkennst. Dabei kann sie Dich aber trotzdem nie ganz vergessen lassen, was ein Hut ist. Und das ist doch eigentlich ganz beruhigend.«







## Archiv – Dokument – Monument

von Hubert Locher

Wenn die Ausübung von Kunst mit Freiheit, Kreativität, viel- leicht sogar mit Anarchie, also Widerstand gegen eine vorge- bene Ordnung, zu tun hat, dann steht das Archiv seiner Anlage nach in einem starken Gegensatz dazu:

Der Begriff leitet sich vom griechischen Wort *ἀρχή* (*arché*), „An- fang, Prinzip, Ursprung“ her, oder von *ἀρχαία* (*archaia*), „Führung, Herrschaft“. „Archiv“ ist also die Bezeichnung für eine Einrich- tung, die die Herrschaft absichert, für einen Ort, an dem Doku- mente aufbewahrt werden, die die Macht einer Regierung ver- bürgen. Das gilt bis heute. Das Archiv bewahrt unter anderem Urkunden, Verträge, Rechtsinstrumente, Dokumente zum Be- sitz, zum Personenstand, zur Herkunft usw. Es dient also der bestehenden Ordnung – und muss deshalb auch dieser Ordnung entsprechend gegliedert sein.

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat in ihrem Buch *Erinnerungsräume* (1999) auf jene Verlage- rungen hingewiesen, die im Archiv stattfinden, wenn es zu einem Wechsel der Herrschaft kommt, etwa im Zuge der Fran- zösischen Revolution oder anlässlich des Zusammenbruchs der DDR: Die oftmals die Staatsmacht legitimierenden Doku- mente werden im Zuge dieser Umwandlungen „rechtlich ent- wertet“, gewinnen in der Folge aber „einen neuen, nunmehr historischen Beweiswert.“ Man bewahrt sie fortan als histori- sche Dokumente. Es könnte nun also scheinen, dass sich das

Literatur:

- Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. Avfi, 2010.
- Aleida Assmann, „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses“, in: Georg Stanzitzek, Wilhelm Volkamp (Hrsg.), *Schrift- stelle: Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, S. 286–281.



Archiv als Ort der Wissenschaft und der historischen For- schung von der Herrschaft, vom Staat gelöst hätte. Was zuvor als geheimes Staatsarchiv betrieben wurde, wird zu einem frei zugänglichen Ort des Gedächtnisses und der Geschichts- schreibung. Anhand dieser Zugänglichkeit zeige sich auch, ob es sich um „eine demokratische oder repressive Institution“ handelt (Assmann 1999, S. 344).

Tatsächlich sind unsere Bundes- und Landesarchive heute weit- gehend frei zugänglich und dürfen in diesem Sinn als demo- kratische Institutionen gelten. Das heißt aber nicht, dass es sich um Orte jenseits der Herrschaft handeln würde. Auch zugäng- liche Archive in demokratischen Staaten mit historischen Be- ständen sind zwar primär „Speichergedächtnisse“ (Assmann), aber doch weiterhin eminent staatstragende Institutionen. Sie bleiben Orte der politischen Autorität, und zwar gerade durch die Wissenschaft, durch jene Historiker nämlich, die ihre Arbeit und ihre Autorität auf das Archiv gründen. Staats- und Landes- historiker werden im Archiv nach eben jenen Dokumenten su- chen, mit denen sie eine bestimmte Darstellung der Geschichte glauben fundieren zu können. Anhand dieser Dokumente wird vergangenes Geschehen als „Geschichte“ (re)konstruiert, das heißt, es wird in eine Ordnung gebracht, die vorgeblich dem tatsächlichen Ablauf entspricht.

Ob im Rekurs auf Archividokumente die Wahrheit eines histo- rischen Sachverhalts erschlossen werden kann, muss indes strittig bleiben. Das Archiv ist eine trügerische Instanz, auch wenn ein Dokument ein verlässlicher Index für einen erfolgten Rechtsakt sein mag. Denn im Archiv werden seiner jeweiligen Funktion und Logik nach nur bestimmte Ereignisse und Sach- verhalte bezuegt, andere, vielleicht ebenso wichtige, bleiben undokumentiert. Historikerinnen und Historiker, die sich auf die Autorität des Archivs verlassen, reproduzieren unweigerlich die Ordnung des konsultierten Archivs. Laut Jacques Derrida (Derrida 1995/1997) werden Historikerinnen und Historiker durch den Rekurs auf die Autorität des Archivs somit zu Nach- fahrern der „Archonten“, der höchsten Amtsträger der griechi- schen Polis, zu Vertretern einer Herrschaftsordnung, deren Autorität ebenfalls auf das Archiv gegründet ist.

Problematisch an dieser Haltung ist die implizite Behauptung, die anhand von Archivalien reproduzierte Ordnung des Gesche- hens sei die „Richtige“. Und auch wenn sie inzwischen breit hinterfragt wird, lebt Geschichtsschreibung dieser Art fort. Unter denjenigen, die eine solche staatstragende Historio- grafie in Frage gestellt haben, ist besonders Michel Foucault zu nennen, der als erster die Philosophie und Kulturtheorie auf die Bedeutung des Archivs als Faktor des Diskurses auf- merksam gemacht hat.

Foucault besucht das Archiv als Philosoph und studiert die dort vorhandenen Dokumente und vor allem deren Ordnung mit philosophischem Interesse. Er erkennt im Archiv eine Institu- tion, die entscheidend an der Strukturierung jeglichen Wissens beteiligt ist. In der systematischen methodischen Reflexion seiner Arbeitsweise, die er 1969 unter dem Titel *Archéologie du savoir* (*Archéologie des Wissens*) veröffentlichte, bestimmt – Peter Bexte, Valeska Bühner, Stephanie Sarah Lauke (Hrsg.), *An den Grenzen der Archive. Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016, Nachdruck 2020.
- Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, [Mél d’archives. Une impression Freudienne, 1995], aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997.

## ISBN 978-3-99153-128-9

Foucault das Archiv als eine Matrix, die jegliche Aussage mög- lichkeit von vornherein bedingt: „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht.“

Mit Foucaults Bestimmung des Archivs zeichnet sich eine grundlegende Wendung ab, denn das Archiv ist seither auch zu einem philosophischen Gegenstand geworden. Die kargen Bemerkungen des Philosophen haben diese Aufwertung des Archivs sicherlich entscheidend befördert, wenn auch viel- leicht nicht geradezu ausgelöst. Es ist in diesen Jahren eine diffuse, von zahlreichen Personen getragene Hinwendung zur Reflexion der medialen und institutionellen Bedingungen historischer und philosophischen Arbeitens zu konstatieren. Infolgedessen wird der Anteil der Sprache, werden Schreib- oder „Aufschreibsysteme“ (Friedrich Kittler) ebenso unter- sucht wie die medialen Bedingungen der Kommunikation. Die Regeln der Wissensbildung in den verschiedensten Diszipli- nen werden ebenso thematisiert wie die Rolle von wissens- bildenden Institutionen: Universitäten, Schulen, Museen – und Archiven.

In der Folge werden „das Archiv“ wie auch „das Museum“ als

diskursprägende Strukturen sichtbar. Als Konsequenz wird auch das Archiv nun nicht mehr als neutrales Depotverständnis, sondern als Maschine der Bedeutungsstiftung oder der Konso- lidierung und Absicherung von Werten. Eine solche Erkenntnis bildet die Voraussetzung für einen kritischen Umgang mit den genannten Institutionen.

Diese erkenntnistheoretische Wendung hat gerade auch in der Kunst Folgen zuerzufen: Bis heute interessieren sich Künstle- rinnen und Künstler für das Archiv und befassen sich mit ar- chivischen Praktiken. In künstlerischer Absicht Archive anzu- legen, künstlerisch-archivalisch zu arbeiten, ist zur Mode geworden. Das gilt auch für das Reden über das Archiv in den Kultur- und Medienwissenschaften. Eine besonders verneh- mliche Stimme hierzu ist die von Wolfgang Ernst. Sein Essay *Das Rumoren der Archive* von 2002 setzt mit einem restimierenden Stimmungsbild ein: „Nicht länger haftet Archiven das Bild des Verstaubten und Philologischen an. […] Seiten schien das Archiv als Ort der Recherche wie als Objekt der Kulturtheorie so aktuell wie heute.“ (ebd., S. 7)

Es ist schwer zu sagen, ob dieses Urteil zwei Jahrzehnte später noch gilt. Das kritische Interesse am Archiv als auch schöpfe- rischer Institution scheint aber weiterhin zu bestehen. So er- scheint ein 2009 unter dem Titel *Archéologie* veröffentlichter Sammelband 2024 in erweiterter Auflage, und sein Werbetext konstatiert: „Die Aktualität des Archivdenkens in Philosophie, Medien und Künsten ist ungebrochen. […] Die Popularität des Archivdenkens quer durch die Disziplinen und Institutionen belegt, dass Archive ebenso privilegierte Orte des Wissens dar- stellen wie Bibliotheken, Sammlungen oder Museen.“

Wie schon Wolfgang Ernst angemerkt hatte, ist dieser Hype des „Archivdenkens“ nicht ohne Folgen geblieben. „Der Begriff des ‚Archivs‘ sei „zu einer kulturtechnischen Universalmetapher

- Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hrsg.), *Archéologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, erweiterte Aufl. 2024
- Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002
- Michel Foucault, *Archéologie des Wissens* [*Archéologie du savoir*, 1969], übersetzt von Ursula Köppen, Frankfurt a. M. 1981.

avanciert[…].“ (S. 7) Den Gedanken aufgreifend nimmt von ganz anderer Warte der Präsident des Bundesarchivs Michael Hollmann 2020 Bezug auf die jüngeren Diskussionen, wenn er feststellt, dass es „den in der archivischen Praxis stehenden Archivarinnen und Archivaren zunehmend schwer[fall], die- sen soziologisch-philosophischen Diskurs für die Bewältigung der ihnen gestellten Herausforderungen fruchtbar zu machen, die vor allem den Erhalt und die Bereitstellung des archivali- schen Kulturguts betreffen.“

Dass diese Festlegung die Aufgabe der Archive in hinreichender Weise erfasst, scheint zweifelhaft. Vielmehr wird damit das genuine Erkenntnispotential des Archivs unterschätzt, und die Führinnen und Hüter der Archive tun sicher gut daran, eine aktivere, kreativere Haltung anzunehmen. Der soziologisch- philosophische Diskurs, den Hollmann kritisiert, verlangt auch von ihnen, ihre Rolle zu überdenken.

Das oben angesprochene Unwohlsein angesichts einer Verein- namung des Archivs durch die Philosophie und Medienwis- senschaft ist dennoch nicht ganz abwegig. Es resultiert aus der Umwertung, die die Neulassung des Archivbegriffs mit sich bringt und die auf eine grundtürzende Dekonstruktion dessen zielt, was das Archiv ursprünglich war, nämlich die ehemals klar verständliche Bezeichnung einer Institution. Diese wird zu einer epistemologischen Metapher umgedeutet, wobei es auch um die Distanzierung von den Archiven als jenen konkreten Orten geht, in denen nach einer traditionellen Auffassung Wissen und Werte als gültige Sachverhalte in Form von „Dokumenten“ greifbar werden.

Eine solche Umdeutung macht es möglich, sich den Archivalien auf neue Weise zuzuwenden: Wenn das traditionelle Archiv- verständnis das Archiv lediglich als einen Speicher von Doku- menten denken kann, die auf etwas verweisen, das außerhalb ihrer selbst liegt, so wird nun, mit kritischer Distanz, das Archiv zu einem Verhältnis von Objekten eigenen Rechts: Archivalien können als „Monumente“ wahrgenommen werden. Es war wiederum Michel Foucault, der diesen Begriff als Gegenbegriff zu jenem des „Dokumentes“ in Anschlag gebracht hat. In seiner Beschreibung der Methode der diskurskritischen Archäologie des Wissens verlangt er, dass der „Diskurs nicht als *Dokument*, als Zeichen für etwas anderes“ zu betrachten sei, sondern als „*Monument*“ (Foucault 1969/1973, S. 198). Während das „Doku- ment“ für „etwas anderes“ steht, steht das „Monument“ nur für sich selbst.

Was bedeutet dies für die Arbeit mit archivierten Gegenstän- den? Man kann Foucaults Gedankengang problemlos auf eine Ebene bringen, die auch den bewahrenden, erschließenden Archivarinnen und Archivaren vertraut ist – es geht um die Eigenwertigkeit der Archivalien. Es gilt zum einen, ihren dokü- mentarischen Charakter anzuerkennen, aber zugleich ihren monumentalen Charakter zu berücksichtigen. Einen Archiv- gegenstand als „Monument“ zu betrachten, heißt, diesen in seiner Eigenwertigkeit wahrzunehmen, in seiner besonderen Materialität und Medialität, als Ding eigenen Rechts, das seine eigene Geschichte hat und in dessen Gestalt und materieller Form essenzielle Informationen eingelagert sind.

- Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* [*L’ordre du discours*, 1972], aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1991.
- Peira Gehring, *Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt, New York 2004.
- Michael Hollmann, „Was ist ein Deutsches Kulturrates“, H.3, 2020, S. 16.
- Lwe Wirth, Stichwort „Archiv“, in: Alexander Roessler, Bernd Siegleier (Hrsg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S.17–27.

<p>]</p> <p><b>zumikon</b> [</p> <p>kulturstiftung</p>
<p>]</p> <p><b>Post-Kocher-see</b></p> <p>Stiftung</p>
<p>]</p> <p><b>KOCHINVEST</b></p> <p>Unternehmensgruppe</p>
<p>]</p> <p><b>INSTITUT FÜR MODERNE KUNST</b></p>
<p>]</p> <p><b>Engelshof-Literatur-see</b></p> <p>Kirche in Bayern</p>

# Impressum

### I. Ausstellung / Exhibition

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This publication is published on the occasion of the exhibition **Böhler & Orendt – MEMORY MOVERS** vom 25. April bis 6. Oktober 2024 / from April 25 to October 6, 2024 im Neuen Museum Nürnberg / at Neues Museum Nürnberg.



MEMORY MOVERS ist eine Installation von Böhler & Orendt mit Objekten aus 53 Archiven / is an installation by Böhler & Orendt with objects from 53 archives.

### Mitwirkende / Contributors

AUSSTELLUNGSTEAM / EXHIBITION TEAM BÖHLER & ORENDT

**Böhler & Orendt** (Matthias Böhler, Christian Orendt), Kuration Archiv-Exponate und Künstlerisches Konzept / Archive Objects Curating and Concept • **Gabriela Manda Seith**, Curatorial Collaboration • **Carola Uehlken**, Public Relations • **Theresa Hartmann**, Studio Assistance • **Christoph Kipp**, Vertretung / Proxy Studio Assistance • **Stepan Novotny**, Lichtdesign / Light Design • **Rona McGeoch**, Übersetzung / Translation Info Labels **Alkmini Gkousiari**, Praktikantin / Studio Intern

TEAM DAIMONIC HATS

**Minh Duc Pham**, Stimme / Voice Ruby91 • **Soetkin Elbers**, Stimme / Voice Sage86 • **Sibrand Basa**, Stimme / Voice Woad53 **Matthias Böhler**, Texte / Texts • **Christian Orendt**, Texte / Texts • **Nicolas von Passavant**, Texte / Texts • **Gabriela Seith**, Texte und Lektorat / Texts and Editing • **Björn Brodowski**, Lektorat / Editing • **Felix-Florian Tödloff**, Aufnahme / Recordings + Mastering • **Hüttinger Interactive Exhibitions**, Programmierung / Programming • **Herr Brömmе & das tapfere Schneiderlein** (**Marie-Luise Schneider**), Hutmacherin / Hat maker Daimonic Hats

AUSSTELLUNGSTEAM / EXHIBITION TEAM NEUES MUSEUM

**Simone Schimpf & Thomas Heyden**, Projektkoordination / Project Coordination Neues Museum • **Ann-Kathrin Hartel**, Assistenz der Projektkoordination / Assistant to the Project Coordination Neues Museum • **Susanne Teichmann**, Registrarin / Registrar • **Team Ausstellungstechnik & Werner Henne**, Leitung Ausstellungstech- nik / Head of Exhibition Technology • **Eva Martin & Team Kom- munikation und Veranstaltungen**, Leitung Kommunikation und Veranstaltungen / Head of Communications and Events • **Anja Skowronski**, Leitung Bildung und Vermittlung / Head of Education

AUSSTELLUNGS- / EXHIBITION SUPPORT INSTITUT FÜR MODERNE KUNST

**Kathrin Mayer**, Stellvertretende Direktorin / Vice Director • **Manfred Rothenberger**, Direktor / Director • **Anke Schlecht**, Wissenschaftliche Mitarbeiterin / Research associate • **Dr. Marian Wild**, Wissenschaftlicher Mitarbeiter / Research associate

<p><b>Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek / Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek</b></p>
<p>Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.de abrufbar. Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at http://dnb.de.</p>



**Erschienen bei / Published by**

VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien / Vienna
hello@vfmk.org / www.vfmk.org

© 2024 Böhler & Orendt, Verlag für moderne Kunst, Wien | Das Copyright für die Kunstwerke, Objekte, Texte und Fotografien liegt bei den jeweiligen Künstler:innen, Gestalter:innen, Fotograf:innen, Autor:innen und Archiven / The copyright for the texts and photographs lies with the respective artists, designers, photographers, authors and archives

### II. Publikation / Publication

**Herausgeber + Konzept / Editors + concept**
Böhler & Orendt
**Grafikdesign + Satz / Graphic design + typesetting**
StudioNearMe (Karin Kolb, Felix Neumann)
**Texte / Essays**
María Inés Plaza Lazo und Matthias Böhler: Auszug aus einem Gespräch am 15.5.2024 • Gabriela Manda Seith: Daimonisches Erzählen und Erinnern – Eine Geisterbeschwörung • Hubert Locher: Archiv– Dokument– Monument
**Lektorat + Korrektorat / Copyediting + proofreading**
Björn Brodowski, Anna Orinsky, Anke Schlecht, Kathrin Mayer
**Fotografie / Photography**
Installationsansichten und Exponatfotos / Installation views and Exhibit Photos: Matthias Böhler, Annette Kradisch (S. 35, 40, 46, 54, 56, 59, 82, 110, 112), Lilly Urbat (Drone views: S. 12, 20, 28, 40, 56, 68, 92, 106, 112 © VG Bild-Kunst 2024), S. 104 ©Universal Pictures: The Birds (1963) via Alamy
Fotografie Assistenz / Photographic assistance: Kira Krüger, Stepan Novotny, Lukas Pürmayr
Faksimiles / Facsimiles: Von den jeweiligen Kulturarchiven zur Verfügung gestellt. (Stochastische Texte © Theo Lutz, Foto © ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe)

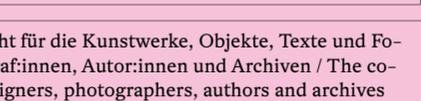
Die Abbildungen wurden teilweise mit AI-Technologie nachbearbeitet.
**Urheber:innenschaft / Autorship Copyright**
Renate Bertlmann (S.63), Joseph Beuys (S.113), Marcel Duchamp (S.56–58): Association Marcel Duchamp, Barbara Hamac (S.61), Haus Rucker Co. (S.88–89), Hanna Höch (S.59), Christine Litke (S.53), Nancy Spero (S.63), Regine von Chossy (S.61) / © VG Bild-Kunst 2024
**Druck / Print**
Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf
**Papier / Paper**
Sappi Magno Volume 170 g/m², Peyer SURBALIN perleffekt grün pastell 115 g/m²
**Gesetzt aus / Type**
Elza Narrow, Haarlem, Lo–Res, Moderat, Neue Haas Grotesk
**Auflage / Edition**
750 Exemplare / Copies
**Erste Auflage / First edition 2024**

<ul style="list-style-type: none"><li>Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg</li> <li>Deutsches Literaturarchiv Marbach</li> <li>Deutsches Musikarchiv der Deu- schen Nationalbibliothek, Leipzig</li> <li>Deutsches Fotoarchiv Köln / SK Stiftung Kultur</li> <li>Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg</li> <li>Deutsches Literaturarchiv Marbach</li> <li>Deutsches Musikarchiv der Deu- schen Nationalbibliothek, Leipzig</li> <li>Deutsches Fotoarchiv Köln / SK Stiftung Kultur</li> <li>Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>DOMED – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland</li> <li>Filmuseum Babelsberg</li> <li>Filmuniversität Bielefeld</li> <li>KONRAD WOLF, Universitäts- bibliothek/Rhinahthiv, Potsdam</li> <li>SK Stiftung Kultur</li> <li>Herrnfrch-Häute-Institut, Düsseldorf</li> <li>Historisches Archiv Hamburger Kunsthalde</li> <li>Haus der Kunst, Historisches Archiv, München</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Museum Utopie und Alltag, Kunst und Alltagskultur aus der DDR, Eisenhutensrad, Brestov</li> <li>Kunstarchiv NVM, Köln</li> <li>OWIEN – Zentrum für quere Geschichte, Wien</li> <li>SIK-ISEA, Schweizerisches Kunst- archiv, Zürich</li> <li>Skulptur Projekte Archiv, Münster</li> <li>Stiftung SAPP – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste</li> <li>Theatermuseum &amp; Dumont- Lindemann-Archiv Diselhoff</li> <li>Umbrock-Bildarchiv, Berlin</li></ul>
---	---	--	--

<p><b>Dank an / Thanks to</b></p>
<p>Anita Beckers, Jutta Birle, Markus Birner, Brigitte Böhler, Christiane Böhm, Michael Böhm, Helmut Braun, Björn Brodowski, Regina Diemer, Isabelle Enders, Michael Fellert, Ingo Kraupa, Werner Henne, Iris Hempelmann, Jan Hempelmann, Thomas Heyden, Volker Koch, Sejin Kim, Dietmar Leibble-Schacher, Kathrin Mayer, Rona McGeoch, Ilse Orendt, Johann Orendt, Anja Pröß-Balmerer, Holger Rieß, Manfred Rothenberger, Simone Schimpf, Marion Soravia, Elke Antonia Schloter, Petra Weigle, Gerlind Zerweck</p>



**Vertrieb / Distribution**
Europa / Europe: LKG, www.lkg.eu
USA: D.A.P., www.artbook.com



<p><b>Beteiligte Archive A-Z</b></p>
<ul style="list-style-type: none"><li>Archiv der Alltagskultur des Ludwlg-Uhland-Instituts, Universitat Tübingen</li> <li>Archiv der Avantgarde – Edglio Marzosa, Staatliche Kunstmus- um Augsburg</li> <li>Archiv der deutschen Jugend- bewegung, Burg Ludwigslein, Wilzenhausen</li> <li>Archiv der Eiden-Gemeindefürzen Oberbau-Stiedlung eG, Oranienburg</li> <li>Archiv der Erich Oser – e.o.plauen</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>Stiftung Plauen</li> <li>Archiv der Forschungsstelle Ost- europä an der Universität Bremen</li> <li>Archiv der Jugendkulturen, Berlin</li> <li>Archiv des MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien</li> <li>Archiv der Osterreichischen Galerie Belvedere, Wien</li> <li>Archiv des Deutschen Museums, München</li> <li>Archiv des Hamburger Instituts für Sozialforschung</li> <li>Archiv des Kölner Karnevals- museums</li></ul>
<ul style="list-style-type: none"><li>Archiv für Alternativkultur</li> <li>Humboldt-Universität zu Berlin</li> <li>Baukunsarchiv NVM, Dortmund</li> <li>basz Wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst, Wien</li> <li>bayern design, Nürnberg</li> <li>beladonata – Trauemarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>

<ul style="list-style-type: none"><li>Archiv für Alternativkultur</li> <li>Humboldt-Universität zu Berlin</li> <li>Baukunsarchiv NVM, Dortmund</li> <li>basz Wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst, Wien</li> <li>bayern design, Nürnberg</li> <li>beladonata – Trauemarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg</li> <li>Deutsches Literaturarchiv Marbach</li> <li>Deutsches Musikarchiv der Deu- schen Nationalbibliothek, Leipzig</li> <li>Deutsches Fotoarchiv Köln / SK Stiftung Kultur</li> <li>Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>DOMED – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland</li> <li>Filmuseum Babelsberg</li> <li>Filmuniversität Bielefeld</li> <li>KONRAD WOLF, Universitäts- bibliothek/Rhinahthiv, Potsdam</li> <li>SK Stiftung Kultur</li> <li>Herrnfrch-Häute-Institut, Düsseldorf</li> <li>Historisches Archiv Hamburger Kunsthalde</li> <li>Haus der Kunst, Historisches Archiv, München</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Museum Utopie und Alltag, Kunst und Alltagskultur aus der DDR, Eisenhutensrad, Brestov</li> <li>Kunstarchiv NVM, Köln</li> <li>OWIEN – Zentrum für quere Geschichte, Wien</li> <li>SIK-ISEA, Schweizerisches Kunst- archiv, Zürich</li> <li>Skulptur Projekte Archiv, Münster</li> <li>Stiftung SAPP – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste</li> <li>Theatermuseum &amp; Dumont- Lindemann-Archiv Diselhoff</li> <li>Umbrock-Bildarchiv, Berlin</li></ul>
--	---	--	--

<ul style="list-style-type: none"><li>Archiv für Alternativkultur</li> <li>Humboldt-Universität zu Berlin</li> <li>Baukunsarchiv NVM, Dortmund</li> <li>basz Wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst, Wien</li> <li>bayern design, Nürnberg</li> <li>beladonata – Trauemarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg</li> <li>Deutsches Literaturarchiv Marbach</li> <li>Deutsches Musikarchiv der Deu- schen Nationalbibliothek, Leipzig</li> <li>Deutsches Fotoarchiv Köln / SK Stiftung Kultur</li> <li>Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>DOMED – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland</li> <li>Filmuseum Babelsberg</li> <li>Filmuniversität Bielefeld</li> <li>KONRAD WOLF, Universitäts- bibliothek/Rhinahthiv, Potsdam</li> <li>SK Stiftung Kultur</li> <li>Herrnfrch-Häute-Institut, Düsseldorf</li> <li>Historisches Archiv Hamburger Kunsthalde</li> <li>Haus der Kunst, Historisches Archiv, München</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Museum Utopie und Alltag, Kunst und Alltagskultur aus der DDR, Eisenhutensrad, Brestov</li> <li>Kunstarchiv NVM, Köln</li> <li>OWIEN – Zentrum für quere Geschichte, Wien</li> <li>SIK-ISEA, Schweizerisches Kunst- archiv, Zürich</li> <li>Skulptur Projekte Archiv, Münster</li> <li>Stiftung SAPP – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste</li> <li>Theatermuseum &amp; Dumont- Lindemann-Archiv Diselhoff</li> <li>Umbrock-Bildarchiv, Berlin</li></ul>
--	---	--	--

<ul style="list-style-type: none"><li>Archiv für Alternativkultur</li> <li>Humboldt-Universität zu Berlin</li> <li>Baukunsarchiv NVM, Dortmund</li> <li>basz Wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst, Wien</li> <li>bayern design, Nürnberg</li> <li>beladonata – Trauemarchiv und Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg</li> <li>Deutsches Literaturarchiv Marbach</li> <li>Deutsches Musikarchiv der Deu- schen Nationalbibliothek, Leipzig</li> <li>Deutsches Fotoarchiv Köln / SK Stiftung Kultur</li> <li>Dokumentationszentrum, Bremen</li> <li>Circus Archiv RONCALLI, Köln</li> <li>DB Museum, Nürnberg</li> <li>Deutsches Dokumentations- zentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>DOMED – Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland</li> <li>Filmuseum Babelsberg</li> <li>Filmuniversität Bielefeld</li> <li>KONRAD WOLF, Universitäts- bibliothek/Rhinahthiv, Potsdam</li> <li>SK Stiftung Kultur</li> <li>Herrnfrch-Häute-Institut, Düsseldorf</li> <li>Historisches Archiv Hamburger Kunsthalde</li> <li>Haus der Kunst, Historisches Archiv, München</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>Museum Utopie und Alltag, Kunst und Alltagskultur aus der DDR, Eisenhutensrad, Brestov</li> <li>Kunstarchiv NVM, Köln</li> <li>OWIEN – Zentrum für quere Geschichte, Wien</li> <li>SIK-ISEA, Schweizerisches Kunst- archiv, Zürich</li> <li>Skulptur Projekte Archiv, Münster</li> <li>Stiftung SAPP – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste</li> <li>Theatermuseum &amp; Dumont- Lindemann-Archiv Diselhoff</li> <li>Umbrock-Bildarchiv, Berlin</li></ul>
--	---	--	--

<sup>[1]</sup> Liste der Kunst- und Kulturarchive im deutschsprachigen Raum: www.wirtschaftsinform.net/neuer/artikel/see-kunstarchivmitglieder

Wozu sammeln wir eigentlich all die Bilder und Objekte, Dokumente, Geschichten und Gedichte, die sich in Archiven befinden? Und was bedeuten sie für uns in einer Zeit, in der in vielen Weltgegenden Kriege und totalitäre Strömungen soziale Strukturen aus dem Gleichgewicht bringen und ökologische Krisen sich häufen?

Böhler & Orendt zeigen mit MEMORY MOVERS im Neuen Museum Nürnberg eine raumgreifende Installation mit über 200 Archivalien aus 53 Archiven, die die Vielfalt archivarischer Zugänge und Arbeitsweisen veranschaulicht. Zugleich wird hier die politische Seite des Archivierens von Kulturobjekten sichtbar: Es wird klar, dass bereits jede Entscheidung, Dinge in einem Archiv zu bewahren selbst schon ein politischer Akt ist, weil ihnen damit ein besonderer Wert beigegeben wird. Viele der Archivobjekte in MEMORY MOVERS haben auch selbst eine offenkundige politische Dimension, und zeigen Auswirkungen und Kontinuitäten – von staatlicher Repression, Rassismus, patriarchaler Unterdrückung und Umweltzerstörung – in einer Zeitspanne, die vom Dreißigjährigen Krieg über den Kolonialismus, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus und den Kalten Krieg bis in die heutige Zeit reicht.

Gleichzeitig wird deutlich, wie in all diesen Zeiten ganz unterschiedliche Menschen – unter anderem Aktivist:innen, Autor:innen und Künstler:innen verschiedene Formen von Unterdrückung durchbrochen haben, um ein solidarisches und friedliches Zusammenleben zu ermöglichen.

**BÖHLER  
ORENDT**

Verlag für moderne Kunst