

DAS FAMILIÄRE DER DINGE

Catharina Kahane

Das erste, worauf der Blick beim Betreten der Ausstellungsräume fällt, ist ein seltsam fleckig-verschmiertes, monochromes Bild (S. 57, 73). Oder ist es ein Spiegel, der die aus dem Treppenhaus ins Vorzimmer Eintretenden schemenhaft reflektiert? Erst der Saaltext klärt auf, dass es sich um eine in Glas gerahmte Fotografie handelt, die einen *Ancestor*, einen Ahnen, zeigt. Und tatsächlich lässt sich in den Schlieren und Flecken undeutlich das gemalte Porträt eines Mannes ausmachen: Wie aus der Tiefe eines trüben Gewässers taucht nach und nach sein ins Dreiviertelprofil gewandtes Gesicht, die Haare, der Hals auf, und was zunächst wie eine unförmige schwarze Übermalung wirkt, entpuppt sich genauer besehen als sein Jackett. Doch eigentümlicherweise lässt sich das so gewonnene Konterfei in der Anschauung nur schwer stabilisieren: stets aufs Neue droht es, sich wieder in den Flecken aufzulösen und auf den Grund des Bildes zurückzusinken.

Dieser Effekt ist nicht etwa einer Unschärfe der Fotografie geschuldet, sondern dem Zustand des Objektes, das sie reproduziert: eines jener (womöglich nach einer Fotografie?) mit Wasserfarben auf Elfenbein gemalten Miniaturporträts aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die im Freundes- und Familienkreis der gut situierten Gesellschaft als Souvenirs, als Andenken untereinander ausgetauscht wurden. Die Oberfläche dieses Porträts ist allerdings schwer beschädigt: Deutlich sind Wischspuren zu erkennen, so dass sich wohl jemand mit Wasser und Schwamm daran zu schaffen gemacht hat, in welcher Absicht auch immer. Jedenfalls wirkt das Bild so, als wäre dieser Ahne einer *damnatio memoriae* anheim gefallen, die mit der Zerstörung seines Abbildes auch jegliche Erinnerung an ihn auszulöschen trachtete, dabei jedoch just an der Spur scheitert, die der Vorgang des Auslöschens selbst hinterlässt—denn auch ein beschädigtes Porträt ist immer noch ein Porträt und sagt, was alle Porträts sagen: Dass eine bestimmte Person existiert hat. Und so ist es gerade die Beschädigung, die bei der Betrachtung des Porträts Projektionen in Gang setzt und darüber dessen metaphorischen Überschuss freilegt: Ist das Bild der



Vorfahren nicht immer ein vages, verschwommenes? Selbst wenn deren Aussehen durch Fotografien oder gemalte Porträts, ihr Wesen durch Erzählungen überliefert ist, weiß man dennoch nie so genau, wer sie eigentlich waren. Der Rekurs bleibt stets tastend und imaginativ. Man gleicht die überlieferten Bilder mit Erzähltem und Erinnerung ab, man sucht innerhalb des Familienverbands nach Ähnlichkeiten und Differenzen und was dabei herauskommt, hat vermutlich mehr mit Wunsch- und Traumbildern zu tun als mit den konkreten Personen. Und so ist dieses Bild in all seiner Vag- und Verschwommenheit dennoch ein präzises: Denn in der fotografischen Aneignung seines beschädigten Abbildes geraten weniger der Ahne selbst als vielmehr die Vorgänge der Bezugnahme in den Blick, die zwischen Vergessen und Erinnerung oszillierend, Bilder des Vergangenen produzieren, deren Konturen zwangsläufig flüchtig bleiben, weil sie von den Erfahrungen der Gegenwart ebenso überformt werden wie von den Erwartungen an die Zukunft, kurz: die Erinnerung ist ein so individueller, dynamischer und zuweilen ungreifbarer Prozess wie das Leben selbst.¹

Das Bild des 'Ahnen' ist Auftakt und gleichzeitig Emblem der Ausstellung. Denn die Bilder und Objekte, die der amerikanische Künstler Michael Huey unter dem Titel *Archivaria* versammelt hat, haben auf je eigene Weise mit der Systematisierung und Phänomenologie von Erinnerung zu tun. Dass sich Huey in diesem Bereich Kompetenzen erarbeitet hat, bestätigt ein gewichtiger Band—*The Place of Beginning. On the Huey, Mautz, Lebzelter, McGowan Families and Their Kin* (2001), in dem er in jahrelanger und mühevoller Kleinarbeit die verzweigten Biographien seiner Vorfahren rekonstruiert und zu einer Familiengeschichte zusammengefügt hat. Dabei konnte er nicht nur auf reiches Quellenmaterial—tausende Fotografien, Filme, Inventarlisten, Korrespondenzen, Bilder, Möbel, etc.—zurückgreifen, die jedoch allererst einmal eingesammelt werden mussten, sondern es standen ihm auch eine ganze Reihe von zum Teil hochbetagten Verwandten zur Seite, die die Quellen für ihn zum Sprechen brachten und ihnen damit offenbar so viel Konsistenz verliehen, dass ein solches Unterfangen überhaupt in Angriff genommen werden konnte. Doch zu den Unsicherheiten der materiellen Überlieferung—der Unvollständigkeit

¹ Zur Diskussion der komplexen Relationen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der aktuellen Erinnerungsforschung, siehe Harald Welzer, "Vergangene Zukünfte und zukünftige Vergangenheiten" in Jens Groh und Sophie Neuenkirch (Hrsg.) *Erzählte Zukunft. Zur intra- und intergenerationellen Aushandlung von Erwartungen*, Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 19-26.

von Aufzeichnungen, der Beschädigung von Objekten—treten die der mündlichen hinzu: Über Generationen hinweg vererbte Konflikte und Animositäten, Tabus und Idealisierungen, die den Blick zurück eintrüben und verstellen und von denen man als Nachkomme—(Kunst-)Historiker hin oder her—nicht unberührt bleibt, nicht unberührt bleiben kann, denn auch die emotionalen Befindlichkeiten sind Teil der zu verwaltenden Erbmasse und zwingen daher umso nachdrücklicher zur Reflexion des eigenen Standpunkts.

Nun stammt zwar ein Großteil der in loser Anordnung über die vier Ausstellungsräume verteilten Bilder und Objekte aus Hueys Familienarchiv, doch was sie vermitteln, ist nicht notwendig die Geschichte seiner Familie—keine jedenfalls, die außerhalb der Familie ohne weiteres lesbar wäre. Wie könnte es auch anders sein? In Unkenntnis ihrer jeweiligen Herkunft und ursprünglichen Funktion—die Saaltexte sind durchwegs lakonisch gehalten—bleibt man angesichts von Dingen wie der Abbildung eines halbverrotteten Kekses aus den 1930er Jahren (S. 83), Streifen von geschredderten Dokumenten in einem Aktenvernichter (S. 87), einem flackernden 16 Millimeter Film (S. 89) zunächst so ratlos wie gegenüber den Trümmern eines Traums, aus denen sich beim Erwachen nur mit Mühe ein sinnvoller Text erstellen lässt. Und so irrt man zwischen den Dingen hin und her, versucht Beziehungen festzustellen, Ordnungen zu schaffen, Sinn zu stiften und damit den Gegenständen eine Geschichte abzurufen. Denn obwohl diese vereinzelt und ohne eine offensichtliche narrative Logik in den Räumen stehen, ist eines doch nicht zu übersehen—*dass* hier eine Geschichte erzählt wird.

Dies liegt nicht allein an den Objekten selbst, sondern auch am Ort ihrer Ausstellung und an ihrer spezifischen Platzierung im Raum: Man befindet sich in einer aufgelassenen Wohnung, die seit ihrer Übernahme durch die Sigmund Freud Privatstiftung als Erweiterung der Bibliothek und für temporäre Ausstellungen genutzt wird. Anders als die üblichen *white cubes*, die als vermeintlich voraussetzungs-, quasi geschichtslose Raumkapseln in den Sphären des zeitgenössischen Kunstbetriebs flottieren, raunt in dieser unrenoviert belassenen Wohnung aus jeder Ritze Geschichte: In dem Grundriss, der die Funktionen



der einzelnen Räume noch erkennen lässt, in den abgelaufenen Parkettböden, den gesprungenen Fliesen und den fleckigen Wandtapeten werden Leben und Alltag der ehemaligen BewohnerInnen spurhaft sichtbar und freilich doch nicht mal ansatzweise fassbar.² Als Rahmen einer Ausstellung sind diese Räume also alles andere als neutral; sie färben ein, was in ihnen passiert, und bilden als architektonische Einheit darüber hinaus ein starkes Integrationschema, ist doch eine Wohnung das, was Familien buchstäblich zusammenhält. Hinzu kommt, dass die nur spärlich über die Räume verteilten Bilder und Objekte weder wie Möbel platziert noch wie Kunstwerke präsentiert sind, sondern zunächst relativ beliebig abgestellt wirken; Huey hat sie so inszeniert, dass man meinen könnte, sie wären an diesem Ort zurückgelassen oder noch nicht abgeholt worden. Und so drängt sich beständig der Gedanke auf, sie wären Bruchstücke eines größeren Ganzen, Mitglieder eines einst intakten Ensembles von Objekten.

So ist es gerade die Deplatziert- und Unbestimmtheit der Dinge, die sie für Projektionen und auch für die eigene Erinnerungsarbeit so produktiv machen. Und irgendwann beginnt man, sich selbst eine Geschichte aus den Dingen zu erzählen: Dieses Foto eines Fisches auf dem Eis eines zugefrorenen Sees (S. 79)... es könnte auch vor ein paar Jahrzehnten an jenem See aufgenommen worden sein, auf dem wir als Kinder Schlittschuh liefen; an einem dieser Wintertage, die so bitterkalt wie aufregend waren. Und stand im Arbeitszimmer des Vaters nicht ein ähnlicher Papierschredder, bei dem man sich immer schon gefragt hatte, wozu er eigentlich diente; welches Geheimnis bargen manche Papiere, dass man sie nicht einfach wegwerfen konnte, sondern ganz und gar unleserlich machen musste? Und überhaupt: Wieviele Episoden der Kindheit sind nur mehr als flackernde, ruckelnde Filme und als vergilbte Fotografien im Gedächtnis, die sich im Laufe der Jahre unhintergebar über das einst Erlebte gelegt haben?

Unversehens werden die ausgestellten Objekte und Bilder also zu Vehikeln in die eigene Vergangenheit, werden die in sie eingeschriebenen privaten und persönlichen Erinnerungen durch jeweils neue überschrieben. Wie angeschwemmtes Treibgut, das niemandem gehört und daher von jedermann gekapert und neu verwendet werden

²- Die Geschichte des Hauses Berggasse 19 und das Schicksal seiner BewohnerInnen ist mittlerweile aufgearbeitet und in einer Publikation zugänglich gemacht, siehe Lydia Marinelli *Freuds verschwundene Nachbarn*, Wien: Turia + Kant, 2004.

kann. Dass Huey es auf eine derartige Rezeption angelegt hat, beweist das eingangs erwähnte Bild des 'Ahnen', bei dem es sich nicht etwa um seinen eigenen, sondern um einen x-beliebigen Vorfahren handelt.³ Es scheint also belanglos, wessen Ahne hier dargestellt ist und wem die Dinge einst gehörten, es geht ganz offensichtlich um bestimmte Dispositive der Überlieferung und um das, was diese jeweils auszulösen vermögen.

Erinnern heißt sammeln. Sammeln heißt ordnen. Und ordnen heißt auch scheitern. Die Konsistenz, die Huey den Objekten innerhalb seiner Familiengeschichte geben konnte, ist stabil und instabil, so wie auch die Versuche, sich aus denselben Objekten eine eigene Geschichte zu erzählen, die so eigen vielleicht nicht ist. Und trotz der Notwendigkeit des Scheiterns, muss der Versuch der Ordnung unternommen werden. Dafür gibt es Systeme:

In einem der Räume steht eines—ein in *faux-bois* Technik bemalter Holzkasten (S. 63), auf dessen Rückseite aus der noch feuchten blassgrünen Farbe die Zahl 40 herausgewischt wurde. Die Art, in der uns die Rückseite des Kastens präsentiert wird, verleiht der Zahl eine auffallende Bedeutung, die darüber rätseln lässt, worauf sie wohl anspiele. Galt die 40 nicht seit jeher als Zahl des Übergangs? 40 Tage lang währte die Sintflut, 40 Jahre brauchten die Juden für ihre Reise ins Gelobte Land, 40 Tage verbrachte Jesus in der Wüste, und was danach kam, war immer ein Neubeginn. Umschreitet man—der Bedeutung der Zahl immer noch nachgrübelnd—den Kasten, finden sich an seiner Vorderseite Schubladen, in die fein säuberlich maschinengeschriebene Etiketten geklebt sind: *Indische Biene, Apis indica peroni Latr., vom indischen Festland*, oder: *Schwarze afrikanische Biene, Apis mellifica unicolor unicolor Lartr., aus Madagaskar*. Es handelt sich um einen Archivkasten aus dem Naturhistorischen Museum; längst ist sein Inhalt—Bienen (und Insekten) aller Art—anderswo eingelagert oder verloren; übrig sind nur die Beschriftungen und Nadeln. Aber ganz ähnlich wie bei dem Porträt des Ahnen, das trotz seines ruinösen Zustands weiterhin Porträt ist, bleibt auch hier die Ordnung als Form bestehen,

³- Rechts neben dem verschwommenen Konterfei, findet sich ein Wappen und eine gerade noch entzifferbare Inschrift, die den Dargestellten als Adolf Bachofen-Echt identifiziert.



ice floe, still 851

selbst wenn das Geordnete verschwunden ist. Und bei dem Kasten wird dieses Verhältnis noch einmal invertiert. Denn die Zahl 40 verweist lediglich darauf, dass der Kasten nicht nur ordnete, sondern selbst Teil einer höheren Ordnung war, die in dieser Form nicht mehr besteht.

Dass es eine Vergangenheit gibt, wird nicht durch unsere Erinnerungen an einzelne Erfahrungen und Ereignisse bewiesen, sondern dadurch, dass wir uns überhaupt erinnern können; mithin also durch eine Struktur, die unserem Denken eingepreßt ist, einem Denken, das zur Orientierung in jeder Spur eine Ordnung sucht und eine Erzählung. Nicht zufällig haben die Worte *zählen* und *erzählen* (nicht nur im Deutschen) denselben Wortstamm, der an die Verwandtschaft von diskursivem und numerischem Wissen erinnert. Beide folgen dem Grundprinzip des Ordnen, das von vielen Arbeiten Hueys reflektiert wird:

So findet sich an der Wand unmittelbar neben dem Holzkasten die Fotografie eines unregelmäßig mit Buchstaben und Zahlen beschriebenen Transparentpapiers (S. 75). Auch hier wird also etwas auf- oder abgezählt—aber was? Ist es eine Sternkarte? Oder eines jener Zeichenspiele, bei denen die Zahlen in ansteigender Reihenfolge miteinander verbunden werden müssen, um am Ende ein Bild zu erhalten? Zieht man versuchsweise imaginäre Linien, erhält man nur ein vollkommen erratisches Liniengespinnst. Wiederum hilft ein Blick auf den Saaltext: "*Music Room, based on a page from a 1935 inventory album.*" Ein weiteres Inventar ist hier also Thema, genauer: wiedergegeben ist das Deckblatt einer verloren gegangenen Fotografie des besagten Musikzimmers. Die darauf vermerkten Buchstaben und Zahlen bezeichnen zum einen die durch das Transparentpapier hindurch sichtbaren Gegenstände in der Fotografie und verwiesen zum anderen auf eine separate Liste, in der die auf der Fotografie festgehaltenen Dinge der Reihe nach beschrieben wurden. Ohne die Kenntnis der ursprünglichen Funktion des Blattes, ist die von ihr produzierte Bildlichkeit unmöglich nachzuvollziehen, auch weil sie den gängigen Vorstellungen von Ordnung so gar nicht entspricht. Als Referenzsystem ist dieses Blatt also obsolet und damit wertlos geworden; und—wer weiß?—womöglich sind neben der Fotografie des Musikzimmers auch die auf ihr abgebildeten Gegenstände

längst in alle Winde zerstreut. Seiner ursprünglichen Funktion als Inventar enthoben, vermag man dem Blatt allerdings andere Qualitäten abzugewinnen; so entwickeln die nach einer unbekannt Melodie auf dem Papier tanzenden Markierungen eine ganz eigene Form der Musikalität und damit einen ästhetischen Reiz, der das Blatt mit einer neuen Wertigkeit versieht.

Diese hier gleichsam durch Transposition erreichte Ästhetisierung ist für viele von Hueys Arbeiten kennzeichnend; ganz explizit zum Thema wird die ästhetische Aufwertung in der Arbeit *Untitled (Fourteen Years of Checks)* (S. 77), bei der 5.683 Bankschecks so in zwei Holzrahmen eingespannt wurden, dass sie ein etwa 70 cm langes, quaderförmiges Objekt ergeben. Bei den Schecks handelt es sich wiederum um Archivalien, genauer um vom Großvater, Arthur S. Huey, unterfertigte Wertpapiere, die der Enkelsohn viele Jahre nach dessen Tod in einem versperrten Aktenschrank entdeckt hat. In dem Objekt steckt also nicht nur ein Haufen ausgegebenes Geld, sondern verdichtete, verdinglichte Zeit: nicht weniger als vierzehn Jahre finanzieller Transaktionen des Großvaters. Machte man sich die Mühe, die konkreten Beträge und die Adressaten dieser Schecks zu eruieren, ließe sich wohl einiges über diesen Großvater erfahren. Vermutlich hat der Historiker Huey das auch getan. Der Künstler Huey jedoch scheint sich hier weniger für die historischen und die materiellen Werte interessiert zu haben als für die ästhetischen: Denn so gebündelt und in einen Rahmen eingespannt, ergeben die vergilbten Ränder dieser Schecks ein schönes Farbenspiel, freilich ohne sich in diesem restlos zu erschöpfen; an den unterschiedlichen Graden der Vergilbung, an den mitunter sichtbaren Beschädigungen einzelner Schecks, lassen sich die Prozesse des Alterns, der Verausgabung und der Entwertung vielmehr erst ermessen; und weniger als man es sieht, ahnt man, dass hier ein wie auch immer gearteter Verlust bilanziert wird.

An diesem Beispiel wird die Metamorphose eines Alltagsgegenstandes in ein ästhetisches Objekt besonders anschaulich, wobei der wesentliche Vorgang dabei der der Rahmung zu sein scheint. Und wenn Rahmung hier (und auch bei anderen Arbeiten in der Ausstellung wie etwa bei *Sky Library*) ganz buchstäblich zu verstehen ist—die Schecks wurden einfach bündig geordnet in einen Rahmen



gespannt, wodurch ihre ursprüngliche Funktion unseren Blicken zwar entzogen, ihr ästhetischer Wert im Gegenzug aber erst freigesetzt wurde—so sind in anderen Fällen die Vorgänge des Rahmens metaphorischer Natur: Mit Rahmungen sind dann etwa auch Neukontextualisierungen gemeint; mit der Verschiebung eines Objekts in einen anderen Kontext—wie etwa die Verschiebung eines Inventars aus dem Archiv in den Kunstraum—verschiebt sich notwendig auch die Bedeutung des Objekts. Auch das Fotografieren ist in diesem Sinn als eine Rahmung zu verstehen; nur selten stellt Huey die Dinge einfach als Fundstücke in den Raum; so hätte er etwa das beschädigte Miniaturporträt des 'Ahnen' auch direkt an die Wand hängen können; genau das macht er aber nicht, weil er offenbar den Abstand zum Ursprung und damit den Hiatus zwischen Erfahrung und Erinnerung sichtbar machen will, was aber nur durch ein Herausstellen der Differenzen gelingen kann: Die Fotografie des gemalten Miniaturporträts, das sich wiederum—so scheint es jedenfalls—auf eine fotografische Vorlage bezieht, entfernt uns noch einen weiteren Schritt von der konkreten Person als Ursprung ihres Porträts. Nur durch mediale Sprünge und Verfremdungen anderer Art wie etwa der Vergrößerung und der Verfärbung einer Fotografie, der Verlangsamung eines Films, etc. kann die Wiederholung in ihrer Differenz gefasst und als künstlerische Aneignung sichtbar gemacht werden.

Ehe die Dinge Kunstwerke wurden, waren sie Archivalien, und ehe sie Archivalien wurden, waren sie Aktanten in spezifischen sozialen Gefügen. Hueys Verwandtschaft scheint schon früh damit befasst gewesen zu sein, sich der eigenen Existenz zu versichern, und sie tat dies, indem sie sie verdoppelte: in Fotografien und Filmen hielten sie einander gegenseitig fest, in Inventaren und auf Listen ihre Besitztümer. Es sind dies Praktiken nicht nur der Verwaltung, sondern vor allem der Identitätsbildung und der Selbstvergewisserung; symbolische Gesten und Handlungen, die Familien und ihre materiellen und immateriellen Werte über Generationen hinaus zusammenhalten sollen. Indem Huey die verstreuten Überlieferungen einsammelt und ordnet, wird er zum Verwalter—zwar zumeist nicht der Dinge selbst, wenigstens aber ihrer auf Listen und in Inventaren festgehaltenen

Doppelgänger—doch auf jeden Fall des Familiengedächtnisses. Auf diese Weise bewahrt er die Tradition seiner Vorfahren und erweist sich so als würdiger Erbe; zugleich ist er jedoch damit befasst, die Dispositive der Traditionsbildung, die Formierung und Normierung von Wertsystemen zu hinterfragen: Was sind Ordnungen, welche Kriterien liegen ihnen zu Grunde, was schließen sie ein, was schließen sie aus, was sagen die einzelnen Dinge über das Gesamte aus? Nicht zufällig greift Huey daher meist Grenzfälle der Überlieferung auf: obsolete, veraltete, brüchig gewordenen Ordnungssysteme oder aber Dinge, die sich jeder Klassifikation entziehen und daher nur als Vermischtes, als *varia* oder *archivaria* rubriziert werden können. Damit macht er deutlich wie kontingent die Überlieferung sowohl der Dinge wie der Erzählungen ist: Gerade weil die Dinge am Leben teilhaben, nutzen sie sich ab, gehen verloren, werden auratisiert, und gerade weil Geschichten passieren, werden andere vergessen und wieder andere ausgeschmückt und bei jedem Wiedererzählen bunter als die Ereignisse selbst je gewesen sind. Wenn das Archiv also der Ort ist, wo Huey seine (lange vor seiner Zeit begonnene) Vergangenheit aufräumt, indem er die materiellen wie immateriellen Überlieferungen klassifiziert, sortiert und damit auch reflektiert, so ist der Kunstkontext der Ort, an dem er diesen Überlieferungen und zugleich sich selbst eine Zukunft beschert: Als ästhetische Objekte stellt er die privaten Dinge nicht nur anderen zur Verfügung, sondern er lässt die Dinge gleichsam aus dem Archiv der eigenen Vergangenheit auferstehen und in der Imagination anderer ihr Traumgesicht offenbaren.

Bildete die Arbeit *Ancestor* den Prolog zu dieser von und zwischen den Dingen erzählten Geschichte, so kann *Ice Floe* (S. 89) als ihr Epilog gelesen werden. Dieser ins Videoformat übertragene Rest eines 16 Millimeter Films aus den 1950er Jahren zeigt eine auf etwa drei Minuten verlangsamte und sich dann in einer Endlosschleife wiederholende Sequenz, in der zwei auf einer wackeligen Eisscholle stehende Männer damit beschäftigt sind, ihr ungewöhnliches Gefährt aus dem Ufereis zu befreien. Die Episode ereignet sich bei offensichtlich klirrender Kälte auf dem schmalen Zulauf eines großen Sees. Während man die Männer zunächst dabei



beobachtet, wie sie sich im Vordergrund des Bildes mit langen Stangen von den vereisten Ufern abzustoßen bemühen und sich dabei immer wieder aufs Neue im Eis verkeilen, sieht man sie in der Folge für einen kurzen Moment aus dem Eis befreit und langsam auf den See im Hintergrund zutreiben. Doch ehe sie diesen erreichen, endet der Film abrupt und die Sequenz beginnt sich, nach einer kurzen Pause, zu wiederholen: erneut stecken die Männer zwischen den Eisschollen fest, erneut versuchen sie, sich zu befreien. Der Künstler setzt die beiden Männer—dem Alter nach könnte es sich um Vater und Sohn handeln—damit einer Art Sisyphusstrafe aus, die sie auf ewig gefangen hält: gefangen im Eis, gefangen im Loop des Films, gefangen in einer sich ewig wiederholenden Zeit.

Selbst ohne die näheren Umstände dieser seltsamen Begebenheit zu kennen, lässt sich vermuten, was den Künstler daran interessiert haben mag. Das Bild der auf einer Eisscholle treibenden Männer liest sich wie eine Existenzmetapher: Die beiden Flößer, die sich mit ihren Stangen gegen das Eis und damit gegen das Einfrieren des Zeitflusses stemmen, streben dem offenen Horizont und damit einer Zukunft entgegen, die aber gleichzeitig ein Verschwinden, ein Sterben, ein Vergessen ist—“Lethe! brich die Fesseln des Ufers ...” (Nikolaus Lenau, 1822). Die kurze Erzählung entwickelt somit jene paradoxe Zeitlichkeit des Futur II, der vollendeten Zukunft—jenes “es wird gewesen sein”, das auch Roland Barthes angesichts von alten Fotografien so beschäftigt hat.⁴ Und es sind wohl wiederum die Ahnen, die sich hier nach und nach in eine (aus heutiger Sicht) bereits vergangene Zukunft entziehen. Der Film erweist sich so als veritables Charonsgefährt, denn so wie in seinem Fortgang das einzelne Bild durch das jeweils folgende überlagert und dem Blick dadurch entzogen wird, so transportiert auch Charon die Ahnen in ein Jenseits der Sichtbarkeit. Doch Huey lässt den Film zu keinem Ende kommen, er bleibt auf eine bestimmte Szene fixiert und blockiert damit den Fortgang der Erzählung. Der Obolus dafür ist ein Leerlaufen der Zeit.

Zeit ist Voraussetzung der Bewegung, das Versprechen der Bewegung ist Fortschritt, ihr Produkt soll Geschichte sein; aber Huey verweigert in diesem Film beides. Dieser wird damit zum emblematischen Gegenstück des *Ancestor*. Wenn dort der Ahne im

⁴ Roland Barthes *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* (1980), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1989, S. 105-107.

schrittweisen Ausdünnen der Referenzen allmählich an Präsenz verliert, womit nicht nur die Zeitlichkeit, sondern auch die Variabilität der Objekte im Verhältnis zu ihrer Vergangenheit erfahrbar wird, so wird den Ahnen in *Ice Floe* dieses Hinübergleiten in die Vergangenheit und damit in die Erinnerung verwehrt. Demonstriert ist damit die Gefahr, die droht, wenn die Vergangenheit verabsolutiert und von der jeweiligen Gegenwart und auch Zukunft abgekoppelt wird: die Zeit gefriert.

Freilich liegen die Gründe für die Modalitäten der Bezugnahme eine Etage tiefer; dort, wo einst Sigmund Freud nach ihnen schürfte. Nicht so sehr im Hochparterre des Hauses Berggasse 19, wo das Sigmund Freud Museum mit wenigen Objekten eine Rekonstruktion der Lebens- und Arbeitswelt des berühmten Psychoanalytikers versucht und an diesem Anspruch zwangsläufig scheitert: die paar Möbel, Bücher, Autografen, nebst einem Spazierstock mit Elfenbeinknauf und einer karierten Sportmütze sollen Gefäße authentischer Geschichte sein und sammeln doch vor allem Staub—dass Freuds Hand sie angerührt hat, ersetzt noch keine Analyse.⁵ Nein, die Gründe für die Modalitäten der Bezugnahme liegen noch tiefer, nämlich dort, wo Ängste, Wünsche, Triebe die Erwartungen und Erinnerungen anstoßen oder eben blockieren.

Dieses sichtbar zu machen, scheint das Verdienst von Hueys Ausstellung zu sein. Keinesfalls beansprucht sie, Wahrheiten zu vermitteln; Fakten über die Geschichte der Familie erzählt sie bestenfalls deren Mitgliedern. Allen anderen dagegen bietet die Ausstellung ein *setting*, das in einen Zustand gleichschwebender Aufmerksamkeit versetzt, der dazu anregt, einerseits den Dingen selbst und andererseits ihrem Echo in uns zu lauschen. So bietet sie sich als Demonstration einer Methode an, die die Notwendigkeit ebenso wie das Begehren nach eigener Geschichtlichkeit nachvollziehbar offenlegt.

⁵ Zu einer Kritik dieser Installation als “*lieu de mémoire*”, siehe Heidemarie Uhl, “Berggasse 19. Lesarten eines vielschichtigen Gedächtnisortes” in Lydia Marinelli *Freuds verschwundene Nachbarn*, Wien: Turia + Kant, 2004, S. 89-103.

