

# Carambolage. Verwandlung von DDR-Geschichte(n) im Vitalen Archiv

Dagmar Jäger. Dialog mit Sandra Kuhne und Christiane Fichtner

Individuelle Erinnerung ist lückenhaft. Fehlstellen werden ange-reichert mit Geschichten. Erinnerung ist zugleich Aneignung. Als bewußter Akt wird das Er-innern zum Prozess der Gestaltung – um eine Wahrnehmung, eine Erfahrung der vergangenen Wirklichkeit zu vergegenwärtigen. Die künstlerische Interpretation von historischem Ausgangsmaterial ist Aneignung und Verwandlung zugleich. Der Weg der Aneignung geht über das Erkennen, das Verstehen. Verstehen geschieht auf der Basis von Erfahrungen, von *Vormeinungen*, wie der Philosoph Hans Georg Gadamer in seiner Hermeneutik 1960 schreibt. Irrungen sind auf der Suche nach Erkenntnis nicht ausgeschlossen. Da Wahrnehmung bedeutungsorientiert abläuft, Bedeutungszuschreibungen auf bereits erlernte Identifizierungsprozesse und gesellschaftlich gültige Kategorien zurückgreifen, stellen deutende künstlerische Transformationsprozesse zugleich eine Auseinandersetzung mit historischen und aktuellen Deutungsmustern dar – Verstehen ist kulturell vorgezeichnet. Die kritische Aufbewahrung von Vergangenem – durch künstlerische Transformationshandlungen – kann bedeuten, dieses nicht zu negieren, sondern transformiert zu aktualisieren.<sup>1</sup> Die Transformation der Vergangenheit wird verwandelt in die Gegenwart übermittelt.

Eine kollektive Erinnerung, z.B. an einen Staat und seine physische Dingwelt, wird durch individuelle Äußerungen aus dem

Hier und Jetzt geschaffen. Das Sammeln, Sortieren, Archivieren, Interpretieren oder Überformen sind mögliche Äußerungsformen. Das *Vitale Archiv* von Sandra Kuhne schafft einen Experimentier- und Erinnerungsraum, in dem ›Geschichte‹ zum kollektiven Gebrauch aufbewahrt wird. Industrielle Rest-Produkte der DDR werden von ihr seit den 90er Jahren gesammelt und zur Aneignung freigegeben. 600 verschiedene Artikel sind in die Rubriken Labor, Textil, Kantine, Büro, Bild und Schrift einsortiert. Dem Archivieren der Kuratorin folgen individuelle Überformungen durch künstlerisch motivierte Teilhaber, um die industrielle Dingwelt der DDR bruchstückhaft zu interpretieren. Sie stellt das Material jedem zur Verfügung. Einzige Bedingung: Eine Dokumentation dieses Prozesses wird dem Archiv zur Verfügung gestellt.

›Über Bande‹ in sechs Gedankenfragmenten Theodor W. Adornos wird im Folgenden ein Gespräch mit Sandra Kuhne entwickelt, um ihre Idee von *aufgehobener Geschichte* derjenigen Adornos in einem virtuellen Dialog gegenüberzustellen. Ein Schlüsselthema seiner ästhetischen Theorie ist die Dimension des begrifflich widerständigen, künstlerischen Ausdrucks, der Geschichtlichkeit kritisch, durch Verwandlung, eigenständig und unabhängig von geltenden Zwängen zu konstituieren vermag.<sup>2</sup> Die Künstlerin Christiane Fichtner kennt das Archiv als Teilhaberin und steht im Gespräch Sandra

Kuhne als Kommentatorin zur Seite.<sup>3</sup>

## 1 Geschichte konstitutiv; Verständlichkeit<sup>4</sup>

DJ *Erfahrungsschichten* schreibt Adorno, seien die *ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung* einer Zeit. Ist der künstlerische Umgang mit den Industrieprodukten aus der DDR-Alltagserfahrung möglich als unvermittelter, oder ist er nicht vielmehr vorgeprägt, stereotypisiert? Wie wichtig ist deinen Kooperanten die Kommentierung der Objekte?

**SK** *Wie du schreibst, sind es die jeweiligen Erfahrungen, die die Assoziationen, den Umgang mit den Objekten prägen. Um dem Verhaftet sein in einer von vornherein kodierten Geschichtsschreibung zu entgehen, gibt es im Archiv bewusst keine Dinge aus dem Alltagsgeschehen ihrer Zeit. Die Kooperanten, wie du sie*

- 1 Vgl. Dagmar Jäger, *Die Schnittmuster-Strategie. Eine dialogische Entwurfslehre*, Berlin 2008, S. 358–368. Die Autorin hat in ihrer Entwurfstheorie drei Ansätze transformierenden Handelns gegenüber gestellt: die *Symbolisierung im Transformationsprozess* nach Susanne K. Langer, die *Verwandlung ins Gebilde*, wie es Hans G. Gadamer versteht, und die *Aufbewahrung von Tradition* im Verständnis Theodor W. Adornos.
- 2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Bd.7 der gesammelten Schriften, Frankfurt a.M. 1970.
- 3 Das Gespräch wurde von August bis September 2009 ›über Bande‹ geführt.
- 4 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 272–273.

nennst, reagieren also auf ihre eigene Geschichte, vielleicht auch auf das kollektiv Unbewusste.

DJ Könntest du ein paar Beispiele für diesen unabhängigen Umgang der Teilnehmer mit den Objekten beschreiben?

SK Da müsste ich fast alle Arbeiten benennen. Die Modedesignerin Anna-Sophie Howoldt bedruckte eine ihrer Kollektionen mit den großen Biologiestempeln aus den Beständen des *Vitalen Archivs*. Ein anderes Beispiel ist die Floßfahrt von Franziska Wicke, ein großes Projekt, wo sich der Einsatz von Materialien des Vitalen Archivs auf die Buchstabenschaablonen für die Beschriftung des Fahrzeugs beschränkt.

Das Material bildet lediglich einen Ausgangspunkt, später eine Schnittstelle, eine Art Kopplung, welche im Idealfall zwei sehr unterschiedliche Arbeiten und Ebenen miteinander verbindet, ohne das zu thematisieren. Die Idee ist ja, die Dinge aus ihrer Erinnerungsstarre in die Jetztzeit zu transformieren, sie aktuellen Fragestellungen zu unterwerfen.

DJ Wie verhält sich das mit den chemischen Utensilien (Glaswaren), den Portionier-Tellern oder ähnlichen »wiedererkennbaren«, und damit vorgeprägten Objekten?

SK Die Portionier-Tablets wurden unterschiedlich verwendet – funktionsgebunden für inszenierte Essen, z.B. einer Kochserie im Bremer Restaurant *Dreijahre*, ein künstlerisch initiiertes Projekt. Es gibt aber auch Arbeiten wie die von Andrea von Lüdinghausen, die mit einem plastischen Blick auf ihre Umgebung skulpturale Kommentierungen und damit Wahrnehmungsveränderungen vornimmt; die Funktion der Tablets trat hier völlig in den Hintergrund.

Die Glasobjekte finden in der Regel keine spontanen Nutzer,

werden eher von Künstlern verwendet, die sich auf dieses Material spezialisiert haben, z.B. für Hinterglaszeichnungen von Robert van de Laar oder die in einem Schmelzvorgang entstehenden Glasskulpturen von Julius Weiland. Hier kreuzen sich noch am ehesten nahe historische Hintergründe: Mit den Glasröhrchen des Vitalen Archivs ist ein Modell des Palastes der Republik geschmolzen worden. CF Manchmal werden die Dinge als Erläuterung eines anderen Vorgangs benutzt. Interessanterweise wird die rote Smalcalda-Tasche gerne als Kommentar eingesetzt. Ein dokumentarisches Foto zeigt z.B. eine Person mit der Tasche vor einer Kulisse. Und – jedes Ding, welches ich mir aneigne, gerät in den Kontext meiner Welterfahrung und wird somit umkonstruiert.

DJ Kannst Du den »Kommentar« veranschaulichen? Wie wirkt die Tasche – auf welche Weise gibt es diese Vorzeichnung der Begegnung?

CF Die Tasche ist für einige der Teilhaber sofort eine Handtasche. Somit wird die *Smalcalda* in den Alltag aufgenommen. Wie aber kann ich einen Prozess transformieren – ins ästhetische Denken überführen – der aus dem Alltag kommt? Eine Behauptung könnte lauten: *Nichtkunst als Kunst*. Mit dieser Behauptung hat die Trägerin die Möglichkeit, die Tasche in der alltäglichen Benutzung zu belassen. Das Problem beginnt dann bei der Spielregel *Ich werde als Vertrags-tausch eine Dokumentation an das Vitale Archiv geben* (aus dem Vertragstext). Die offensichtlichste Lösung ist das Dokumentieren der Tasche bei der Benutzung im Alltag oder die Inszenierung dessen – *Trägerin und Tasche bei einer Ausstellung, Trägerin und Tasche in einem inszenierten Bild, Trägerin und Tasche bei einer*

*alltäglichen Handlung* oder *Die Tasche der Trägerin wird zur eigenständigen Persönlichkeit*. Diese Handlungen würde ich als Kommentar bezeichnen.

## 2 Künstlerisches Subjekt; Verhältnis zur Wissenschaft<sup>5</sup>

DJ Kunst sei kein *unverbindliches kulturelles Komplement der Wissenschaft*, sondern verhalte sich vielmehr zu ihr *kritisch gespannt*, schreibt Adorno. Deine wissenschaftlich anmutende Methode der objektivierten Archivierung von Materialien, die experimentelle Versuchsanordnung im Regelwerk von Verleih und Dokumentation in gut sortierten Ordnern betont deine Arbeitsweise als objektive statt als künstlerische. Welche Rolle spielt die wissenschaftliche Methodik zur Aufbewahrung von Objekten in deiner kuratorischen Arbeit?

SK Sollte meiner Arbeit eine wissenschaftliche Methodik zugrunde liegen, so hat sich diese aus der praktischen Arbeit ergeben – aus der Notwendigkeit, den Material-Mengen und der wachsenden Zahl an Teilhabern eine handhabbare Struktur zu verleihen. Ein Spielfeld musste abgesteckt, die Spielregeln definiert werden.

DJ Wie stehst du heute zu den Spielregeln? Gibt es Regelüberschreitungen oder Ergänzungen zur existierenden Spielregel?

SK Regelüberschreitungen ist nicht das richtige Wort, aber es gibt immer wieder seltsam verstandene Formen der Autonomie, die – juristisch betrachtet – einen Vertragsbruch bedeuten. Das Vitale Archiv funktioniert als partizipatorische Arbeit nur innerhalb der von den Teilhabern getroffenen Vereinbarungen, welche – in einem Vertrag geregelt – die Dokumentation der Verwendung der Materialien beinhaltet.

Die existierenden Spielregeln haben sich als sinnvoll und flexibel genug erwiesen, individuelle Erfordernisse einzubeziehen. Angestrebt sind Erweiterungen und Vernetzungen, aus denen sich neue Aktionsfelder ergeben, und ich nutze die Ausstellungssituationen immer wieder, diese auszuloten.

CF Zur Methode? Als Künstlerin eigne ich mir Methoden an. Die Methode – der Verlauf einer Untersuchung, der Weg zu etwas hin – ist eine gute Grundlage für das prozessorientierte Arbeiten. Mit dem prozessorientierten Vorgehen und der Anwendung einer Methode erkenne ich eine Parallele im künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten. Dabei geht es um die Art und Weise, die Handlungsform von Künstlern und Wissenschaftlern. In beiden Bereichen gibt es nur eine paar wenige, die das Herkömmliche radikal in Frage stellen.

DJ Eignest du dir Methoden aus anderen Disziplinen bewusst an?

CF Ich bezeichne mich gern als interdisziplinäre Arbeiterin. Interdisziplinär = mehrere Disziplinen umfassend könnte auch eine dreiste Behauptung sein. Woher weiß ich, dass es Disziplinen sind? Als Künstlerin eigne ich mir die Methode einer Disziplin an – z.B. das Archivieren oder Forschen – und verändere die Spielregeln gegebenenfalls in eine Richtung, wie ich sie für das jeweilige Projekt brauche. Die Aneignung der Methode geschieht bewusst, so wie auch die Abweichung innerhalb des Arbeitsprozesses entwickelt wird.

### 3 Experiment

DJ *Die Nötigung, Risiken einzugehen, aktualisiert sich in der Idee des Experimentellen, eine wissenschaftlich inspirierte bewußte Verfügung über Materialien im künstlerischen Werk stünde im*

Gegensatz zur *Vorstellung bewußtlos organischen Prozedierens*.<sup>6</sup>

Du teilst die unreflektierte, junge Geschichte der DDR über die Industrieprodukte mit anderen Personen im Kontext ihrer Aneignungsprozesse. In welchem Verhältnis stehen die Mittel im Umgang mit dem Material und die Ergebnisse? Ist in Deiner Versuchsanordnung die bewusste Reflexion oder die Überraschung durch die Umformungen wichtig?

SK Am Anfang steht meine enge Beziehung zu den Dingen, diese hat mir zu Beginn des Experimentes *Vitales Archiv* Bauchschmerzen bereitet: Die Dinge aus ihrer Starre zu holen, hieß, sie ins Ungewisse zu entlassen, ihnen eine Transformation in die Jetztzeit zu ermöglichen, eine Neuschreibung der Geschichte, die mit einer Art freiwilligen Enteignung einhergeht und in glücklichen Fällen zu einer neuen Teilhaberschaft meinerseits (durch die Dinge des Archivs) an Arbeitszusammenhängen anderer führt.

DJ Könntest Du uns ein Beispiel nennen, das Dich überrascht hat? Und eines, das durch Reflexion einen möglichen Ansatz zur Verwandlung von Geschichte zeigt?

SK Wirklich überrascht hat mich, als ich fast täglich Briefe mit Materialien des Vitales Archivs erhalten habe – über einen Zeitraum von 3 Wochen: eine Art Reiseskizze von Nadine Decker. Die Dinge haben einen Kreislauf absolviert und auf ihrem Weg eine Aufladung erfahren. Es waren für mich kleine Schatzkästchen, deren Erhalt und Öffnen mich immer wieder in gespannte Aufregung versetzt haben.

Verwandlung von Geschichte im engeren Sinne geschieht in der



5 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 343–344.

6 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O. S. 63.

Arbeit von Bo Oliver Beckmann, der Dinge aus den Beständen des Vitalen Archivs zu einem archäologischen Befund, einer Grabbeigabe aus einem ebenfalls fiktiven Zeitalter zusammen gestellt hat.

CF Ein *bewusstlos organisches Prozedieren* gibt es meiner Meinung nach nicht in der Kunst. Ich behaupte, die prozessorientierte Arbeit in der Kunst ist eine empfindend-denkende. Oder – wenn ich die visuelle Sprache als Hauptsprache des Künstlers ansehe, dann konstruiert der Künstler eine Objektpermanenz. Er beginnt, sich einen Gegenstand vorzustellen, wenn der Gegenstand nicht in seinem Wahrnehmungsbereich liegt. Dieses Vorstellungsvermögen ist die Grundlage allen symbolischen Handelns.

Als Künstlerin stelle ich die Frage: Siehst Du Rot so, wie ich Rot sehe? Ich kann nicht wissen, wie du es siehst. Ich höre, dass du Rot sagst, wo ich Rot sagen würde.

In dieser Elementarsymbolik bedeutet die Versuchsanordnung innerhalb des Vitalen Archivs ein mögliches Aufzeigen der Aneignung.

Im Aneignungsprozess vermischt sich meine Erfahrung mit dem Ding als Gegenüber. Ich oder Du?

In der Versuchsanordnung des Vitalen Archivs liegt eine Überschreitung oder Überforderung der Diskursgrenze Kunst. Die Interaktion mit den Teilhabern bietet die Möglichkeit eines Hervorbringens von riskanten Werken.

Was heißt hier riskant? Ich meine hier das ›Risiko‹, an die Grenze des legitimierten Kunstbegriffs zu gehen, indem die Teilhaber aus völlig heterogenen Diskursen stammen, in denen das Missverständnis der Sprachen, der Codierungen schon

vorprogrammiert ist (auf die Auswahl hat Sandra keinen Einfluß durch das konzipierte Regelwerk).

#### 4 Nichts unverwandelt

DJ *Verwandlung widerfährt im Kunstwerk auch dem Urteil.*<sup>7</sup> Adorno schreibt hier von dem *urteilslosen* Synthese-Gehalt einer künstlerischen Arbeit durch das Wechselspiel von Intention und Ergebnis. Ein Kommentar zur DDR-Geschichte in Gestalt der schlichten Materialien verwandelt sich im Zusammenspiel mit dem Material selbst. Führst Du Gespräche zu den Absichten der Interpreten und wie du selbst die Arbeit verstehst, wenn Sie bei dir eintrifft?

SK An einer Intervention in diesem Sinne ist mir nicht gelegen, was nicht heißt, dass es keinen Austausch gibt. Die Intention steckt in der Arbeit, in den Dingen. Es ist also weniger wichtig, wie ICH die Arbeit verstehe. Gespräche gibt es natürlich immer – vorher vor allem, um die Spielregeln zu erläutern und etwas vom Interesse, der Intention oder Herangehensweise meines Gegenübers zu erfahren, und um eine Art Möglichkeitsfeld, die größtmögliche Schnittmenge, das Potential in dieser Arbeitsverbindung auszuloten.

CF *Verwandlung widerfährt im Kunstwerk auch dem Urteil* – Ich denke bei diesem Zitat sofort an den Betrachter. Er wird beim Herantreten an das Werk des Vitalen Archivs einen anderen Blick haben, als die Künstlerin, die Teilhaber. Sein Blick wird Dinge wahrnehmen, die in seiner Erfahrungswelt schon in der Erinnerung gespeichert sind. Er wird – als Kommentator des Werkes – die Sichtweise auf das Werk verändern.

Auch die Wiederholung – z.B. das wiederholte Ausstellen des Vitalen Archivs mit seiner

prozess-offenen und anwachsenden Präsentationsform – wird das Urteil, wie sich dieses Kunstwerk denken lassen kann, durch die Rezipienten verändern.

DJ Wie kommen die Ausstellungsbesucher auf das Archiv zu? Was wollen Sie wissen?

SK Viele Besucher versuchen mit zurückhaltender Neugierde erst einmal die Dinge, Verhältnisse und die Wirkmechanismen des Vitalen Archivs zu erfassen. Einige reagieren dann sehr spontan – z.B. auf ein bestimmtes Material, welches sie im Zusammenspiel mit ihrer eigenen Arbeit sehen. Ich werde weniger mit Fragen als vielmehr mit Assoziationen, die jeweils die individuelle Arbeit, Erinnerung und Geschichte betreffen, konfrontiert.

CF Bei meiner ersten Begegnung mit dem Vitalen Archiv hat mich das Material eingenommen, überrascht. Der Geruch des Installationsraumes erzählte mir Geschichten aus einer anderen Zeit – da waren der Raum, die Regale und das Material mit einer unglaublichen dinghaften Präsenz. Das Material hat mir die Tür geöffnet, um sofort mit dem interaktiven Modell in Berührung zu kommen.

#### 5 Krise des Sinns

DJ *Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt.*<sup>8</sup> Diese Schockwirkung, die Adorno dem Kubismus als Erfinder der Strategie einer *Negation der Synthesis* bescheinigt, nutzt sich ab: Das Interesse würde zu einem rein kulturhistorischen. Die rote *Smalcalda-Tasche* in deiner *Aktion der 100 Taschen* findet sich häufig montiert in die Alltagskulisse der Interpreten. Wie wichtig sind die Brüche im Zusammenspiel mit der Tasche?

SK Die roten Werkzeuggaschen wurden von mir in den Kunstkontext integriert und werden von

vielen der TrägerInnen als Gebrauchsgegenstand in den Alltag überführt. Sie müssen dann durch die Dokumentation den Weg zurück in den Kunstkontext schaffen – ein nicht immer leichtes Unterfangen. Begeistert hat mich der Tausch gegen eine Kaisers-Plastiktüte, das Umgestalten einer Tasche zu einem eleganteren Modell inclusive Werbeplakat, auch der Diebstahl einer der Taschen auf einer Party in New York und das spätere Auftauchen derselben bei youtube. CF *Alles Ästhetische kommt aus der Vergangenheit, ereignet sich in der Gegenwart, und die Zukunft haben wir dabei hinter uns, hat mein Lehrer Rolf Thiele gerne gesagt. Die Krise des Sinns ist in der künstlerischen Arbeitsweise ein wichtiger Teil. In der Kunstgeschichte folgt jeder Komposition eine Dekomposition und dieser eine Komposition usw. War das Montageprinzip Eisensteins eine Dekomposition der bestehenden Bildwelten, so steht heute (vielleicht) die Betrachtung und Untersuchung des Alltags für die Dekomposition des Pathetischen. Verständlicherweise untersuchen die Teilhaber mit der Smalcalda-Tasche meist zuerst deren Funktion im Alltag. Das Unspektakuläre wird hier in der Reihung der Untersuchungen zum Spektakulären.*

## 6 Paralipomena

DJ *Kunst hat genug Spielraum, um Modelle einer Planung zu entwickeln, die von den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen nicht geduldet würde.*<sup>9</sup> Die Materialien deines Archivs sind ein physischer Spiegel historischer Produktionsverhältnisse. Kannst du uns von Beispielen in Deiner Sammlung erzählen, die dem ›schlichten‹ Ausdruck der durch-organisierten industriellen Produktionswelt der DDR ein

Individuelles oder Irrationales entgegensetzen?

SK *Ich habe einen Hang zum Pragmatischen, Schlichten und vor allem eine Vorliebe für Dinge industriellen, schnörkellosen Charakters. Ich habe mich gegen die Aufnahme von allzu erinnerungsbehafteten Alltagsgegenständen (denen sicherlich auch gefragte Attribute eigen sind) in die Bestände des Vitalen Archivs entschieden. Aus der allgemein vorherrschenden Sachlichkeit sticht lediglich die rote Farbe der Smalcalda-(Werkzeug)Taschen hervor – immerhin waren diese für den Export bestimmt.*

DJ *Das hieße, die Produkte zeichnen ästhetisch den Umgang vor?*  
SK *... zum Teil. Der Charakter eines vergilbten Papiers ist natürlich prägend. Am besten funktionieren für mich Arbeiten, in denen sich das Material im Prozess der Wahrnehmung in einem neuen Kontext auflöst, vielleicht auch nur einen Impuls gibt und als Material überhaupt nicht mehr in Erscheinung tritt, also transzendiert wird. Als Beispiel kann ich hier Christiane Fichtners Umgang mit 100 Pferdepostkarten aus dem Vitalen Archiv nennen: Diese dienten über einen längeren Zeitraum als Lesezeichen für Textpassagen in verschiedenen Büchern. Das Motiv der Pferde kommentierend, wurde diese Arbeit Teil ihres umfangreichen Heftarchivs (Nr. 116). CF *Als Gesamtkunstwerk bietet des Vitale Archiv ein Modell-Gedanken an. Das Modell heißt Transformation der Vergangenheit. Jeder Teilhaber bringt seinen Blick auf die Welt, seine Weltkonstruktion durch den Eingriff, die Aneignung zur Welt.**



7 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 187.

8 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 232–233.

9 Ebd., S. 452.

Das Modell *Vitales Archiv* beherbergt Sichtweisen, Handlungen und Projektionen von Menschen, ausgedrückt im Dialog mit den Dingen des Vitalen Archivs.

Im Raum der Transformation, im System Kunst, ist alles im Werden begriffen. Hinter den Einverleibungspraktiken bleibt sichtbar, was die Dinge vorher waren. Im Gegensatz zur Wissenschaft, die objektiviert, zeigt das Vitale Archiv die vielen individuellen Mythen. Die Dinge erzählen von besonderen Ereignissen. DJ Welches Objekt des Archivs hat Dich zu einer Umwandlung gereizt?

CF Ich kann in meinem Fall nicht von Umwandlung sprechen – eher von einem ›andocken‹ oder ›vernetzen‹. Dieses Anknüpfen findet zwischen meinem Archivsystem des *Heftarchivs* mit dem Material des *Vitalen Archivs* statt. Das *Heftarchiv* ist ein Archiv aus mittlerweile 130 DIN A4 Heften. Solch ein Heft kann Tagwerke enthalten, Zitate, Fotografien, Notizen, Anekdoten, Geschichten und Ausschnitte. Es kreist das jeweilige Arbeitsthema ein. Wenn ich mit Materialien des Vitalen Archivs, wie der Smalcalda-Tasche oder Postkarten, gearbeitet habe, entstand daraus eine Art Dokumentation, die zum Teil des Heftarchivs wurde. Das Material wurde einverleibt.

Dagmar Jäger hat Sandra Kuhne und Christiane Fichtner auf dem 4. Berliner Kunstsalon 2007 kennen gelernt. Sandra Kuhne war mit ihrem umfangreichen Archiv vertreten, das als Mikrokosmos in den BVG-Hallen aufgebaut war. Christiane Fichtner präsentierte ihre biographisch orientierte Gruppenarbeit. Seit 2002 lädt sie KollaborantInnen ein, um visuelle Fiktionen zu ihrer Identität im Format 1 x 2 Meter zu schaffen. S. Christiane Fichtner, hrsg. von Christiane Fichtner, Gestaltung ›Zwo Acht‹: Edition, Bremen 2009.





Fotoarbeiten von Christian Pieper

S. 31/33: *Transformationsprozess Smalcalda Tasche Nr. 97* (Auszug), 2009.

S. 34/35: Dagmar Jäger im Gespräch mit Sandra Kuhne, Berlin, 2009.