

**THE ARCHIVE AS ...  
... A RECORDING DEVICE**  
Die Theoretikerin und Kuratorin  
**DOREEN MENDE** im Gespräch  
mit **MAURIN DIETRICH** und  
**GLORIA HASNAY** über die  
Subjektivität der Institution und  
ihres Archivs.

**MAURIN DIETRICH** In den vergangenen drei Jahren haben wir begonnen, die Fährten der Überlieferung nachzuzeichnen und das Archiv des Kunstvereins zu befragen. Auch um im Heute anzukommen und von hier aus einen Blick in die Zukunft zu werfen. Warum überhaupt archivieren an Kunstvereinen? Und von was genau sprechen wir eigentlich, wenn wir von einem Archiv im Kontext der Kunstvereinsgeschichte in München sprechen? Ist es nicht das immer Aktuelle, ungesichert Zeitgenössische, beinahe Ahistorische, das die Kunstvereine im Spannungsfeld mit anderen Institutionsformen wie Museen und ihren Sammlungen definiert?

**DOREEN MENDE** Im Unterschied zu Museen haben Kunstvereine keine klassische Sammlung von Kunstwerken, die den Kriterien eines institutionellen Sammlungsauftrags als chronologische Geschichtsschreibung folgen. Beim Sammeln entscheidet die Subjektivität, die oft auch kollektiv sein kann und die sich an einem kunsthistorischen Kanon orientiert beziehungsweise mit ihrer zukünftigen Kanonwerdung spekuliert. Bei einem Kunstverein lässt sich Geschichtsschreibung nicht am Wert der Sammlung messen. Vielmehr gibt das Archiv Auskunft über die Bedingungen der Institutionalisierung ohne Eigentumsanspruch. Das Archivieren folgt einem anderen Prozess: Anhand von Dokumenten sind einerseits die Arbeitsökonomien der Akteur\*innen (Direktor\*in, Kurator\*in, Künstler\*in, Assistent\*in, Buchhalter\*in, Vorstand, usw.) zu erkennen. Andererseits lassen sich die Produktionsbedingungen der Ausstellungspraxis als Infrastrukturen künstlerischen sowie kuratorischen Handelns ablesen. In einer Kunstinstitution – hierbei unterscheiden sich Museum und Kunstverein kaum – würde ich beim Archivieren deshalb von der Subjektivität der Institution selbst sprechen, die aus einem Netzwerk von Aktivitäten im Sinne der Kunst entsteht: Korrespondenzen, Versicherungspolicen, Vertragsentwürfe, Rechnungen, Designentwürfe, Aufnahmen oder Transkriptionen von Gesprächen wie unseren, Projektskizzen, Sitzungsprotokollen, Krankmeldungen, Einladungskarten, Zeitungsberichten – also Paratexte der Kunst, die ein archivarisches sowie auch nicht-hierarchisches Gebilde ergeben. Damit geht das Archiv über die öffentliche Sichtbarkeit des Kunstwerks bzw. der Ausstellung hinaus.

**MD** Mit dem Begriff der Subjektivität einer Institution hast du einen Unterschied erläutert zwischen einer Sammlung, welche durch eine (potenziell kollektive) Subjektivität entsteht und einem Archiv, welches selbst die Subjektivität der Institution verkörpert. Kannst du das noch weiter ausführen?

**DM** Das Archivieren hat die Kapazität, eine instituierende (*instituting*) Subjektivität hervorzubringen, die immer auch eine kollektive und kollaborative beziehungsweise auch eine konfliktreiche ist. Auf jeden Fall wird klar, dass eine Institution wie der Kunstverein in gesellschaftliche Kontexte eingebettet ist. Nehmen wir an, das Archiv wäre ein Aufnahmegerät: aber nicht nur ein Aufnehmen von Protokollen, den *hard facts* oder Dokumenten, sondern auch von Übertragungslücken, dem Gemurmel im Hintergrund, dem Unleserlichen, Poetiken des Alltags in Formen einer Randnotiz oder einer Telefonnummer ohne Anschluss oder einer undokumentierten Erinnerung. Es bringt nicht nur das zusammen, was ausschließlich dem Sagbaren zugeordnet werden kann – wie es Michel Foucault noch als Archivtheorie des 20. Jahrhunderts beschrieb –, sondern im Archiv finden sich auch Einschreibungen, die im Moment des Sammelns eine enorme Relevanz haben, jedoch für die Ausstellung bewusst verschwiegen, ausgelassen oder verletzlich sind, öffentlich zu werden. Oder andersherum, Einschreibungen, die zum Zeitpunkt des Archivierens fälschlicherweise eine geringere Bedeutung zu haben scheinen, deren enormer Wissensgehalt erst in einem späteren Moment als „kritisch-poetischer Virus“<sup>1</sup> – wie es die Philosophin, Psychoanalytikerin und Kulturwissenschaftlerin Suely Rolnik beschrieb – zum Vorschein kommen können. Wir können einen solchen Virus, wenn wir ihn mit Rolnik denken, so verstehen, dass er eine „unbewusste Verdrängung“ in sich trägt; er „ist [nicht nur] in die Erinnerung der in den von der herrschenden Kultur besetzten Regionen lebenden Körper eingeschrieben, sondern auch die Erinnerung an das Erlebnis dieser Artikulation, die darauf wartet, die richtigen Bedingungen zu finden, um sich zu reaktivieren und aus ihrer Beschränkung ausbrechen.“<sup>2</sup> Dieser Denkansatz stellt die Autorität über das Wissen auf den Kopf: Weder die Direktorin noch der *archon* entscheiden, welche Narrative des Archivs reaktiviert werden. Stattdessen aktiviert der „kritisch-poetische Virus“ die eigenen Kräfte des Archivs, um den Wirt – den wir innerhalb oder in der Nähe des institutionellen Körpers verorten können – zu mobilisieren und, epistemisch gesprochen, zu „infizieren“. Mit anderen Worten: Die Arbeit mit dem Archiv ist mit den Bedingungen sozialer Prozesse verbunden, durch welche Para- und Infrastrukturen des Vereins sichtbar werden.

Eure Arbeit am Archiv des Kunstvereins, das sowohl durch künstlerische als auch kuratorische Mittel von euch bzw. in Zusammenarbeit mit euren Archivar\*innen Johanna Klingler und Jonas von Lenthe aufgearbeitet wird, erscheint mir ähnlich der Erforschung einer Subjektivität der Institution. Eure Initiative, einen Archivraum als aktiven Ort der Institution einzurichten, macht die Prozesshaftigkeit des Archivs deutlich. Ich bin daran interessiert, warum es genau jetzt „die richtigen Bedingungen“ für dieses Archiv-Virus gibt – die Sichtbarmachung in Bewegung zu setzen? In diesem Prozess wird Geschichte, erstens, als unvollendeter Prozess anerkannt, so wie es Okwui Enwezor mit *The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994* im Münchner Museum Villa Stuck im Jahr 2001 als postkoloniale Konstellation auch und gerade von europäischen Museen einforderte. Im Kontext der 200-jährigen Geschichte des Kunstverein München geht es zudem, zweitens, um *accountability* der institutionellen Subjektivität. *Accountability* wäre mit „Verantwortung“, aber auch mit „Haftung“ im Sinne „zur Rechenschaft gezogen zu werden“ zu übersetzen, oder auch als Fähigkeit, eine Antwort (*response*) geben zu können: auf die Gewalt der Deutungshoheit, die Ignoranz, die strukturellen Rassismen und Faschismen, welche im Archiv fast einer jeden bürgerschaftlichen Institution in Europa zu finden sind. Warum wird gerade in diesem Moment die *account-ability* des Kunstvereins wichtig? Warum gibt es jetzt die „richtigen Bedingungen“ dafür? Wäre das ein Prozess der De/Re-Institutionalisierung?

**GLORIA HASNAY** Ein Vereinsarchiv beherbergt viele verschiedene Prozesse, darunter natürlich auch die des Bürokratischen, etwa das Ein- und Austreten von Mitgliedern. Zugleich handelt es sich um ein „Archiv des Geschmacks“. Es gibt dabei immer wieder Fälle, in denen ganz konkret kommuniziert wird, warum ausgetreten wird. So steht als Begründung in einem Kündigungsbrief von 1998, den wir in einem Ordner im Kunstvereinsarchiv gefunden haben: „Der Grund: Das Programm. Zu viel Foto und Video. Aber vielleicht gibt's ja sonst nichts. Dann erst recht.“<sup>3</sup>

1 Suely Rolnik, „Archivmanie“, in: Rolnik, *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken: No. 022*, Kassel 2011, S. 35.

2 Ebd., S. 31.

3 Aus dem Archiv des Kunstvereins München, Mitglieder Kündigungen 1998/99.

4 Titel der mehrjährigen kollaborativen Forschungsinitiative *Das ganze Leben. Ein Archiv-Projekt*, Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 2018–2022.

5 Zum Begriff „des Realen“ im Archiv, siehe Giovanna Zapperi, „The Archive as a contact zone“, 2016, ael.eui.eu/wp-content/uploads/sites/21/2016/11/The-Archive-as-a-contact-zone.pdf (abgerufen am 25.4.2023).

6 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981, S. 187.

7 Vgl. Doreen Mende, „The Undutiful Daughter's Concept of Archival Metabolism“, in: *e-flux Journal* #93, September 2018.

8 Zum Begriff des „historischen Wissens“, siehe Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, 1972, S. 11.

**DM** Das Austrittsgesuch ist nicht nur eine Kündigung der Mitgliedschaft, sondern macht auch eine Erwartung an Kunst im Kontext gesellschaftlicher Realitäten um 1998 sichtbar. Der Brief spiegelt also auch gesellschaftliche Normen im Spannungsverhältnis mit Kunst als Indikator von Experiment, Transformation und Autonomie wider. Das Archiv erzeugt Narrationen *ex negativo*. Mit anderen Worten, ein Dokument im Archiv erlaubt ein genaues Studium von Strukturen. Jedoch enthält es nicht „das ganze Leben“<sup>4</sup>. Es lässt sich als Infrastruktur eines Systems begreifen. Zugleich enthält es Narrationen *ex negativo*, die möglicherweise in einem Gegen-Archiv zu finden sind oder weder dokumentiert noch in Sprache formuliert sein müssen, sondern die Form eines Liedes, einer Freundschaft, einer Liebe oder einer Weigerung annehmen.

**GH** Ein Archiv steht immer auch für eine spezifische Form der Realitätsbildung, die von nur wenigen bestimmt und geleitet wird. Dadurch ergibt sich automatisch ein Machtgefüge zwischen dem, was bewahrt wird und was nicht. Die gegenwärtige archivarische Praxis ist zutiefst ambivalent gegenüber der Rhetorik von Wahrheit und Authentizität, also dem vermeintlich „Realen“. In diesem Kontext setzt sich die Konstruktion „des Realen“ aus dem Spannungsverhältnis zwischen Repräsentation und Produktion, zwischen Öffentlichem und Privatem, zwischen Objektivem und Subjektivem zusammen.<sup>5</sup> Was also, wenn Archive – unbewusst oder bewusst – gegen etwas oder jemanden arbeiten?

**DM** Richtigerweise wird die dem Archiv inhärente Macht und Gewalt immer wieder kritisiert. Der Archivbegriff hat sich Ende des 20. Jahrhunderts jedoch stark verändert. Du sprichst dabei eine, wie ich finde, wichtige Fähigkeit des Archivs an: sowohl als auch. Das Archiv ist immer ein Spannungsverhältnis von Gegensätzen. Es ist nicht möglich, ein Archiv auszustellen. Es sind immer nur Ausschnitte sichtbar (*exhibition*), während andere unsichtbar bleiben (*inhibition*) oder für welche die „richtigen Bedingungen“ entweder bereits geschaffen wurden oder noch werden. Mit dieser Eigenschaft ist eine Konstellation verschiedener Praxisformen verbunden, die im Archiv eine Vielzahl von Netzwerken erzeugen.

**MD** Diese Konstellation verschiedener Praxisformen fasst die letzten drei Jahre Archivarbeit treffend zusammen. Du hast dich vorhin auf die Arbeit von Akteur\*innen, deren Präsenz sich erst im Archiv ablesen lässt, bezogen. Es ist ein sehr positivistischer Gedanke des Archivs, dass ihnen dort eine Sichtbarkeit zuteil wird. Das Archiv ist aber „[...] zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann [...]“<sup>6</sup>, schrieb Foucault 1969. Du beziehst dich in deinem Text *The Undutiful Daughter's Concept of Archival Metabolism* darauf und stellst im Anschluss einige Fragen: Was, wenn das, was sich weigert, vergessen zu werden, der Sprache entkommt? Oder was, wenn es eine Sprache spricht, die das System des Gesetzes nicht anerkennt? Du fragst, wie mit all dem umzugehen ist „was nicht gesagt werden kann“ und dessen Widerständigkeit.<sup>7</sup> Daran anschließend stellt sich für mich die Frage, wie sich überhaupt Sprachlosigkeit im Archiv niederschlägt oder sichtbar wird, wenn wir es doch mit Dokumenten zu tun haben, die auf Sprache, Zahlen oder Zeichen basieren. Ist es dann nur das Fehlende, was sich im Verhältnis zu etwas Existierendem zeigt? Oder anders gefragt: „Hilft“ uns das Archiv beim Erinnern oder trägt es zum Vergessen bei?

**DM** Deine Kritik am positivistischen Gedanken ist ein wichtiger Punkt, denn das Archiv ist natürlich kein Allheilmittel. Es kann weder die Leerstellen ausfüllen, als ob es nie die Gewalt der Auslassung gegeben hätte, noch kann es Versäumtes nachholen. Mit der Idee des *Archival Metabolism* habe ich in den letzten Jahren versucht, der asynchronen Gleichzeitigkeit von Gegensätzen im Archiv beizukommen. Meine Überlegungen dafür sind von zwei Dingen geprägt: erstens, die Arbeit mit nicht-institutionellen Archiven aufgrund der Absenz ihrer Inhalte (in Form des „historischen Wissens“) in Museen, Universitäten und Bibliotheken.<sup>8</sup> Zweitens, die Situierung des Archivs in Bezug auf politisch-systemische Brüche, wie sie um 1990 weltweit stattgefunden haben. Hierbei interessiert mich weder ein Wettstreit zwischen dem institutionellen und nicht-institutionellen Archiv noch geht es um die Möglichkeit einer Korrektur oder Vervollständigung einer historischen Geschichte. Vielmehr ist mir klar geworden, dass die Aktivierung eines Archivs in der Gegenwart nicht durch eine Copy-Paste-Praxis von Versatzstücken der Vergangenheit in der Gegenwart entsteht. So sehr wir die „Geschichtsstunde“ benötigen, in der es

um genaueste Rekonstruktionen historischer Momente anhand von Fakten, Daten und Dokumenten gehen muss, so sehr unterliegt das Archiv selbst den Herausforderungen transgenerationaler Übertragungen. Der Archival Metabolism versucht, den transgenerationalen Transfer, der von Missverständnissen, unterschiedlichen Sprachen und Begriffen, Dekontextualisierungen, Nichtübersetzbarkeiten sowie Sprachlosigkeiten geprägt ist, als Teil eines transhistorischen Wissensprozesses anzuerkennen. Insofern steht das Erinnern nicht in Konkurrenz zum Vergessen, sondern ist ein Erinnern der Vergessenheit – ein verflochtener Prozess.

**MD** In unserer kuratorischen Arbeit kreisen wir immer wieder um den Begriff des „Publizierens“, also um die Frage: Wie veröffentlichen wir, wie machen wir Dinge, aber auch Prozesse, öffentlich. Als wir 2019 an den Kunstverein kamen, wussten wir, dass 2023 der Kunstverein 200 Jahre wird. Zu diesem Zeitpunkt stand noch wenig fest, dennoch war uns klar, dass wir die Verhandlung von Geschichtsprozessen nicht auf das Jubiläumsjahr konzentrieren oder reduzieren wollen. Deswegen gibt es seit über drei Jahren den Archivraum, in dem für diese – und viele weitere – Fragen Platz ist. Er versammelt Teile der Institutionsgeschichte in frei zugänglichen Archivboxen, Publikationen, Filmmaterial und Plakaten und verändert sich permanent in Resonanz zur jeweiligen Ausstellungsthematik.

Auch in den Auseinandersetzungen der letzten Jahre von Künstler\*innen wie Maximiliane Baumgartner, Tony Cokes oder Bea Schlingelhoff und vielen weiteren wurden auf antagonistische und polyphone Weise Fragen von Erinnern, Vergessen und den Geistern der Vergangenheit, die sich in der Gegenwart zeigen, verhandelt. Wir versuchen, das Archiv als Modus zu nutzen, um die Verfasstheit der Institution zu beleuchten – und um sie im besten Fall verändern zu können. Neben der offensichtlicheren Problematik des Partikularismus zeichnet auch dieses Archiv sein „durchlöchertes Wesen“<sup>9</sup> aus. Es weist gewaltige Leerstellen auf und vieles verschwindet hinter einer patriarchalen Geschichtsschreibung.

**GH** Als wir am Kunstverein angefangen haben, war uns bewusst, dass es ein „vor uns“, aber eben auch ein „nach uns“ gibt. Im Gespräch mit den verschiedenen Autor\*innen dieser Publikation, aber auch ehemaligen Mitarbeiter\*innen, kamen wir immer wieder zu dem Punkt, dass etwas im Moment der Veröffentlichung trotzdem keineswegs als abgeschlossen gelten kann. Es ist eine Bestandsaufnahme, ein Zwischenstand in all seiner ephemeren Form. Unser Blick auf das Archiv verändert sich stetig, wenn wir neue Dokumente finden oder neue Personen dazustoßen. Was unserer Arbeit hier, aber auch unserem kuratorischen Interesse allgemein entspricht, ist, wie sich eine Institution mit all ihren paratextuellen sowie infrastrukturellen Elementen konstituiert und damit weit über ihr eigentliches öffentliches Programm hinausgeht. Wo sind wir situiert und wer arbeitet innerhalb dieser Strukturen? Wie kann man etwas dekonstruieren und wo ist das vielleicht schon mal passiert? Deswegen schauen wir uns immer wieder die zurückliegenden Momente der Politisierung und Rekonfigurationen in der Geschichte des Kunstvereins an, da sie Auskunft über eine Form des *institution building* geben. Ein Beispiel dafür ist die Ausstellung *Verändert die Welt! Poesie muß von allen gemacht werden!*, die 1970 vom Kunstverein gemeinsam mit Studierenden der Akademie der Bildenden Künste München organisiert wurde. Mit dem Projekt wurde öffentlichkeitswirksam der Umgang mit Personal, das nach dem Zweiten Weltkrieg beinahe nahtlos an der Akademie sowie an anderen Hochschulen weiterbeschäftigt wurde, kritisiert.<sup>10</sup> Ein jüngeres Beispiel für eine Politisierung des Kunstvereins ist die Ausstellung *No River to Cross* (2021) von Bea Schlingelhoff, in deren Zusammenhang auch eine außerordentliche Mitgliederversammlung einberufen wurde, um eine von der Künstlerin vorgeschlagene Satzungsänderung zu verhandeln.<sup>11</sup>

Als sinnvoller gedanklicher Rahmen, um über die angestrebte Methode der Archivarbeit am Kunstverein nachzudenken, erscheint auch Trinh T. Minh-ha's Konzept des „speaking nearby“ anstatt eines „speaking for“ oder „speaking about“.<sup>12</sup> Wir möchten nicht über die Geschichte und ihre Akteur\*innen sprechen, sondern mit ihnen, neben ihnen. Die Erzählung soll abgegeben werden, wodurch wiederum die eigene Position (und Subjektivität) gegenüber dem, worüber gesprochen und was gesammelt wird, offenbart und zugleich problematisiert wird.

**DM** Die Potenzialität des Archivs ist nie erschöpft, wenn wir uns davon verabschieden, im Archiv ausschließlich das Dokument als Beweisstück zu suchen. Denn wir werden oft nicht fündig, während es „potenzielle Geschichten“ dennoch

9 Georges Didi-Huberman, „Das Archiv brennt“, in: Knut Ebeling und Georges Didi-Huberman, *Das Archiv brennt*, Berlin 2007, S. 7.

10 Infolge des entbrannten Streits um das Projekt zwischen Vorstand, Mitgliedern und Kultusministerium wurde die Ausstellung vorzeitig geschlossen.

11 Zur Satzungsänderung, siehe [www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/ausstellungen/rueckblick/2021/bea-schlingelhoff](http://www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/ausstellungen/rueckblick/2021/bea-schlingelhoff) (abgerufen am 24.3.2023).

12 Vgl. Interview von Nancy N. Chen mit Trinh T. Minh-ha, „Speaking Nearby“, in: Trinh T. Minh-ha, *Texte, Filme, Gespräche*, München 1995, S. 59–78.

13 Vgl. Ariella A. Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York 2019.

14 Die *undutiful daughter*, oder „ungehorsame Tochter“, wird von Mende in ihrem gleichnamigen Text von 2018 als eine Figur beschrieben, die die patriarchalen Logiken des Archivs herausfordert, und zwar in einem komplexen Verhältnis mit „jenen, die Zugang zum Gesetz haben und seine Sprache sprechen (gelernt haben)“. Im Kontext von Gesellschaften, die sich dem Gesetz des Vaters jedoch verweigern oder in denen das Gesetz des Vaters gescheitert ist, ist es möglich und notwendig, das Archiv aus Positionen des *knowing otherwise*, des anderen Wissens, herauszudenken: „Die ungehorsame Tochter lehnt das väterliche Gesetz ab, glaubt aber [...] auch an die futuristische Kraft des Archivs. Sie kann nicht (nicht) an der Sprache, des Sagbaren teilhaben, aber sie tut es gemäß ihren eigenen Lernprozessen, Vokabeln und Wegen. Sie ist bereits zwei: eine Tochter und eine Ungehorsame. Mit anderen Worten, sie kämpft nicht um Repräsentation und Anerkennung innerhalb der Logik des Gesetzes, sondern sie erprobt ständig die Aktualisierung von Intensitäten und Kräften (Deleuze), indem sie die Denkweise des Archivs radikal in Frage stellt.“ Vgl. Doreen Mende, „The Undutiful Daughter's Concept of Archival Metabolism“, in: *e-flux Journal* #93, September 2018.

15 Vgl. Christina Maria Ruederer, *Archiv Newsletter No. 6.2*, März 2019, [www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/archivraum/archiv-newsletter/no-6-2](http://www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/archivraum/archiv-newsletter/no-6-2) (abgerufen am 25.4.2023).

16 Das Film- und Veranstaltungsprogramm *faschismusersatz* wurde von Stephan Gregory, Ingrid Scherf, Helmut Draxler und Katja Diefenbach initiiert.

in Fülle gibt.<sup>13</sup> Könnte man Indizien dafür finden, ob das Programm des Kunstvereins beispielsweise die intra-imperiale Aufteilung des Afrikanischen Kontinents mit der sogenannten Kongo-Konferenz von 1884/85 in Berlin reflektiert hat? Spiegelt sich die Gründung der Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland 1986 im Archiv in irgendeiner Form wider? Wie spricht das Archiv des Kunstverein München zur Auflösung der DDR um 1990? Flüstert das Archiv an den Rändern darüber? Hat das Archiv die Sprachen dieser Stimmen verboten? Oder sprechen potenzielle Geschichten in Sprachen, die vom Kunstverein noch zu erlernen wären? Ich kenne das Archiv des Kunstvereins zu wenig, kann mir jedoch vorstellen, dass diese Fragen auch dort zu Leerstellen führen. In welchen Momenten seid ihr bei eurer Arbeit zu *undutiful daughters*<sup>14</sup> des Archivs geworden? Damit meine ich, bei welchen Begegnungen wurde euch bewusst, dass für die Lücken, Absenzen und Auslassungen im Archiv ein Zuhören und Erlernen von Sprachen und Poetiken – über die alphabetische Sprache hinaus – notwendig wurde? Und welche Brüche habt ihr im Archiv finden können, in denen die Trennung von Kunstverein und Gesellschaft besonders deutlich wurde?

**MD** Das Archiv durchmisst einen Gedächtnisraum, in dem uns die Programmatik der Ausstellungen über zwei Jahrhunderte entlang politischer und sozialer Epochenfragen führt. Oftmals – gerade am Anfang des 20. Jahrhunderts – durchziehen die Ausstellungen am Kunstverein München dabei konservative Tendenzen. Oftmals sogar in Momenten, wenn man Anachronismen oder Brüche vermuten würde, weil es eine starke Reibung mit dem „Jetzt“ gibt. Diese Tangente des „sich zur Welt verhalten“ führt uns beispielsweise zu den frühen Tagen des 20. Jahrhunderts, als in München die sozialistische Räterepublik ausgerufen wird. Der damalige Direktor, Erwin Pixis, war neben seiner Tätigkeit im Kunstverein im militärischen Ordnungsblock aktiv und rief explizit zur Niederschlagung der Räterepublik auf. In diesem geistigen Klima reaktionärer Kräfte im Deutschland der Weimarer Republik bereitete man den geistigen Boden für den Nationalsozialismus. Und dann gibt es immer wieder überraschende Momente, in denen eine unmittelbare Reibung zwischen Kunstverein, Stadtgesellschaft und Weltpolitik entsteht, wie beispielsweise 1972, Olympische Spiele in München. Hätte diese Stadt in diesem Moment eine andere werden können? Heute sind wir mit den Realitäten konfrontiert, dass es Dinge gab, die vor 50 Jahren nicht passiert sind, die aber in ihrer Potenzialität vorhanden waren. So war der Kunstverein und die dort stattfindende Konferenz *Über das Spiel hinaus* ein wichtiger Ort der Verhandlung der politisch-sozialen Dimension der Olympischen Spiele und der Frage, inwieweit Kulturschaffende in einer oftmals schwierigen Kompliz\*innenschaft zu Stadtmarketing und Gentrifizierung stehen.<sup>15</sup>

**GH** Zu Beginn und bis Mitte des 20. Jahrhunderts hat der Kunstverein eher kunstimmanent-konservativ ins 19. Jahrhundert zurückgeschaut, anstatt das aufzugreifen, was im soziopolitischen Kontext der Stadt eigentlich zu dieser Zeit passierte (zumindest nicht vor den 1930ern). Erst mit den späten 1960er Jahren positionierte sich der Kunstverein zunächst unter Reiner Kallhardt (1970/71), Haimo Liebich (1971–1975) und später Wolfgang Jean Stock (1978–1985) programmatisch gegenüber aktuellen welt- wie lokalpolitischen Geschehnissen und reflektierte auch die Institution selbst unter Gesichtspunkten ihrer politischen Handlungsmöglichkeiten.

Mit Helmut Draxler und Hedwig Saxenhuber, die von 1992 bis 1995 den Kunstverein gemeinsam verantworteten, wurde erstmals das Archiv als begleitende Fußnote des Programms verstanden: Sowohl in öffentlichen Veranstaltungen als auch durch Ausstellungen von Künstler\*innen wie Andrea Fraser, Louise Lawler und Adrian Piper wurde über die Institution und ihre Prozesse nachgedacht. Eine im Kontext der frühen 1990er Jahren aufkommende Frage war, inwieweit das Kunstvereinsarchiv Auskunft über die Stimmung nach dem Mauerfall gibt. Dies lässt sich auch im Rahmen des Veranstaltungsprogramms nachvollziehen: In Reaktion auf die rechtsextremen Übergriffe in Hoyerswerda (1991) und Rostock-Lichtenhagen (1992) kurz nach der sogenannten deutschen Wiedervereinigung, wurde 1993 eine Konferenz mit dem Titel *faschismusersatz* am Kunstverein organisiert, bei der Fragen der Erinnerungspolitik diskutiert wurden.<sup>16</sup>

**DM** Immer dann, wenn sich die Kunst selbst die Erlaubnis gibt, als Prozess sichtbar zu werden, wird die Kunst verletzlich. Die Arbeit von Maria Lind, die von 2002 bis 2004 Direktorin des Kunstvereins war, wurde von der lokalen Presse nicht unterstützt. Die Publikation *Gesammelte Drucksachen. Collected Newsletters* (2004), die

kollektiv editiert wurde, gibt Einblick in die Öffnung des Kunstvereins als Forum für gesellschaftliche Debatten, zu denen auch die Erarbeitung eines Archivs gehörte. Ihre Arbeit beeinflusst bis heute viele Kolleg\*innen und Künstler\*innen gerade wegen ihrer ergebnisoffenen Positionierung. Das Objekt stand hierbei nicht im Vordergrund, sondern wurde Zeuge, Methode und Material, mit dem Ziel, den Kunstverein als Ort der Wissensproduktion zu öffnen. Auch im Jahr 2023 steht Kunst als Prozess weiterhin im Spannungsverhältnis mit der Logik des Kunstobjektes als kalkulierbare Wertkategorie der Moderne. Dabei sind künstlerische Prozesse sowie kuratorisches Arbeiten jene Methoden, um die kategoriale Trennung der Moderne von Objekt/ Subjekt zu reflektieren. Archiv- und forschungsbasierte Arbeiten im Kunstkontext gehen einerseits auf Methoden der Konzeptkunst der 1960er Jahre zurück, die Benjamin H. Buchloh bekanntermaßen als „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“ analysierte.<sup>18</sup> Der Archivraum des Kunstverein München erscheint mir in diesem Sinne als Mittel einer strukturellen Selbst-Reflektion: Die Institution als sich zu verantwortendes Subjekt. Damit bettet sich dieser Ansatz in Forderungen um Aufarbeitung rassistischer, sexistischer, kolonialer sowie neokolonialer Einschreibungen in Kunstinstitutionen ein, wie sie seit Jahren verstärkt durch die Internationalismen von #MeToo und Black Lives Matter geführt werden.

**MD** Als Verein in privater Trägerschaft agiert der Kunstverein München in relativer Unabhängigkeit sowohl von unmittelbar ökonomischen wie auch (kultur)politischen Interessen. Diese doppelte Autonomie prädestiniert ihn als Ort des künstlerischen Experiments, in dem ohne falsche Rücksicht auf politische Verpflichtungen oder merkantiles Kalkül gearbeitet werden kann. Ich denke, dass die Kunstvereine wegen dieser relativen Unabhängigkeit der ideale Ort sind, um über die Methodik von Kunstproduktion und Rezeption zu reflektieren. Die Institutionslandschaft des 21. Jahrhunderts ist maximalem Druck ausgeliefert, unter dem immer weniger Raum für Kompliziertheit, aber auch produktive Kompliz\*innenschaft bleibt. Für uns birgt der Ort und die Struktur des Kunstvereins auch ein Versprechen von Freiheit in sich, was eine Verantwortung mit sich bringt, die Mittel und Methoden zu befragen, mit denen wir arbeiten.

**DM** Wichtig dabei ist für mich die Frage, welche spezifischen Momente im Archiv des Kunstvereins eure Arbeit maßgeblich und nachhaltig beeinflusst haben, um die Zukunft des Kunstvereins als Ort für Kunst zu gestalten. Diese Arbeit ist eine andere als die der klassischen Historikerin, welche eine Chronologie der Ereignisse erstellen würde. Natürlich ist diese Arbeit außerordentlich notwendig. Jedoch will die *undutiful daughter* des Archivs wissen, was aus den Brüchen, Auslassungen und Absenzen entstehen kann und muss. Das kann sie weder allein noch ist sie immer die Handelnde. Sie ist eine Verwandte der „curator as would-be-historian“, ähnlich wie Okwui Enwezor die kuratorische Verantwortung in *The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994* imaginierte. Die Nominierung dieser Momente sind zunächst vor allem kuratorische Setzungen, mit welchen die Bedingungen der Institution – verbunden mit der kritischen Frage ihrer Daseinsberechtigung nach 200 Jahren – im Spannungsverhältnis und oft auch im Konflikt mit gesellschaftlichen Transformationen gedacht und metabolisiert werden. Die Kenntnis über verschiedene Kontexte – wie sie in einem Archiv paratextuell sowie kollaborativ erkundet werden – erzeugen wichtige Bausteine, um jene Bedingungen zu erwirken, mit denen eine Anerkennung von Geschichte möglich wird, ohne deren Gewalt zu verschweigen. Insofern würde ich die Etablierung des Archivraums im Kunstverein, und eure Fragen daran, als Selbstbefähigung (*empowerment*) verstehen, den Bürden der Geschichte (und ihren Verfechter\*innen) als wissende Akteur\*innen gegenüberzutreten, ohne sowohl die Erinnerung an Erreichtes, Zukunftsweisendes und Großartiges als auch an das Nicht-Wissen, die Widerständigkeiten und die Verdrängungen zu vergessen. Damit wird die Institution ihrer vermeintlichen Objektivität von Geschichte als Gesetzmäßigkeit enthoben. Sie wird als Subjektivität im Kontext der Gesellschaft angesprochen. Die *undutiful daughter* des Archivs – und jede/r, der sich als solche versteht – hat keine andere Wahl, als sich selbst die Erlaubnis zu geben, den komplexen Spannungen – wie sie bei jeder Subjektivierung entstehen – als Wissensform zu erproben. Sie versucht, Bedingungen zu schaffen, um Verantwortung (*accountability*) mit Antworten (*responses*) als transgenerationalen Vertrag zu praktizieren.

<sup>18</sup> Vgl. Benjamin H. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October*, 55, Winter 1990, S. 105–43.