

# Er-Haltung und das Archiv als Arena

## Capri.Care im Gespräch mit documenta studien über das gegenhegemoniale Archivieren von konzeptuellen und kollektiven Praxen\*

Wie lassen sich kollektive transdisziplinäre Projekte oder konzeptuelle Interventionen archivieren? Und was passiert dabei mit jenen Elementen, die schwierig zu archivieren sind? Capri.Care ist eine von Annette Maechtel und Anna Schäffler gegründete gemeinnützige Initiative, die den Fokus der Archivierung von materiellen Kunstwerken auf künstlerische Praktiken und Handlungsprozesse lenkt. Darüber hinaus versteht sich das Projekt, das seit 2020 von Anna Schäffler mit Friederike Schäfer weitergeführt wird, als Plattform und Reflexionsraum für die beteiligten Akteur\*innen der Produktion, Präsentation und Erhaltung von Kunst- und Kulturgut. Neben zeitgenössischen künstlerischen Archiven sowie Vor- und Nachlässen betrachten die Initiativbeteiligten kollektive, repräsentationskritische, prozessorientierte Praktiken und suchen nach neuen Formen der Erhaltung, um Archive und diese Praktiken für nachfolgende Generationen zugänglich und erfahrbar zu machen. Über Reflexionen der Vor- und Nachteile klassischer Archivierungsformen – wie etwa die zentrale Lagerung von Materialien – hinaus setzen sie sich insbesondere mit Möglichkeiten einer dezentralen Archivierung immaterieller Konzepte und Praktiken auseinander. Eine besondere Rolle spielt dabei die Vielstimmigkeit kollektiver Kunstproduktionen, die von unterschiedlichen Fraktionen getragen wurden und dadurch gemeinsame, temporäre Denkräume entstehen ließen. Diese Vielstimmigkeit zu erhalten, sie nicht mittels eines monolithischen kunsthistorischen Diskurses zu überschreiben, sondern sie stattdessen der Allgemeinheit zugänglich zu machen, ist das besondere Anliegen von Capri.Care, das 2021 im Projekt *Networks of Care* in der nGbK eine erste öffentliche Artikulationsplattform findet.<sup>1</sup> Im Gespräch mit Ina Wudtke situieren und erläutern Annette Maechtel und Anna Schäffler ihre Arbeit und machen klar, warum wichtige künstlerische wie aktivistische Praktiken und Prozesse in Vergessenheit zu geraten drohen und wie sie diese Herausforderungen angehen möchten.

\*Das Gespräch zwischen Annette Maechtel, Anna Schäffler (Capri Care) und Ina Wudtke (documenta studien) fand am 17. Januar 2020 in Berlin statt.

<sup>1</sup>Das Projekt widmet sich kollektiven Handlungsstrategien für den dezentralen und nachhaltigen Erhalt zeitgenössischer Kunst und Kultur in einer Reihe von Workshops, Ortsbesuchen und einer Publikation. *Networks of Care* wird kuratiert von Anna Schäffler, Friederike Schäfer, Nanne Buurman, Antje Weitzel und Cornelia Sollfrank.

Editorial: Nanne Buurman & Ina Wudtke

**IW:** Anna, du hast zusammen mit Annette die Initiative Capri.Care gegründet. Vor welchem Hintergrund hat sich die Idee dazu bei dir entwickelt?

**AS:** Ich habe meine Dissertation über die posthume Erhaltung von prozesshaften Installationswerken am Beispiel von Anna Oppermanns Ensembles geschrieben. Die Künstlerin, die auch bei der *documenta 6* und *documenta 8* dabei war, ist früh verstorben. Anfang der 1990er Jahre stand ihr Lebensgefährte vor der Frage, was er mit diesem riesigen, prozesshaften Œuvre machen sollte, das in keiner öffentlichen Sammlung vertreten war. Mich hat immer berührt, dass ein solch wichtiges Werk am seidenen Faden und von der Entscheidung einer einzelnen Person abhing – es hätte ja auch alles im Müllcontainer landen können. Über die Jahre hat der Nachlass, für den ich seit mittlerweile zehn Jahren wissenschaftlich und kuratorisch arbeite und die Ensembles auch installiere, eine eigene Praxis der interpretierenden Neuinstallation entwickelt. Das Konvolut, das ich bearbeite, ist einerseits Archiv und andererseits auch Werk – also in diesem Zwischenbereich zu verstehen –, und wird kontextabhängig immer wieder neu interpretiert. Anhand dieser Praxis habe ich im Rahmen meiner Dissertation „Die Kunst der Erhaltung“ teils autoethnografisch untersucht, was das für kunsthistorische Kategorien wie Autor\*innenschaft, Authentizität oder Original bedeutet. Worin besteht meine Rolle, und wie verhält sich diese posthume Praxis eigentlich zum künstlerischen Konzept? Und auch: Welche Werte liegen diesen Entscheidungen zugrunde, und wie lassen sich diese vermitteln?

Letztlich ist eine solche Installationspraxis immer ein Aushandlungsprozess unterschiedlicher Akteur\*innen, vom Nachlass über die Galerie bis hin zum Museum und der Restaurierungsabteilung. Und das ist natürlich nicht nur beim Nachlass von Anna Oppermann der Fall, sondern bei vielen zeitgenössischen Werken in Museen – nur, dass solche Prozesse immer unsichtbar bleiben und keiner darüber spricht. Das ist ein blinder Fleck der Kunstgeschichte, denn bislang wird diese Erhaltungspraxis methodisch nicht in die Analyse von zeitgenössischer Kunst einbezogen. Dabei ist sie werkkonstituierend!

Das ist der eine Ausgangspunkt für mich, eine stärkere öffentliche Diskussion über Wertvorstellungen und Erhaltungskonventionen auf institutioneller Seite zu initiieren. Der andere ist, diese oftmals unter Verschluss gehaltene Auseinandersetzung mit Vor- und Nachlässen nicht mehr als eine individuelle Problemstellung, sondern als Herausforderung für unser kulturelles Erbe und somit gesamtgesellschaftlich zu begreifen. Das Thema hat eine unmittelbare Dringlichkeit, denn wenn wir jetzt nicht anfangen, uns darum zu kümmern, dann wird ein großer Teil nicht-institutionalisierter, alternativer Geschichte unzugänglich oder schlicht und einfach verschwinden. Da braucht es ein Umdenken bisheriger Konventionen von Unveränderlichkeit und Intaktheit sowie die Etablierung neuer Praktiken. Capri.Care ist der bislang fehlende Raum für diese Auseinandersetzung.

**IW:** Verstehe ich richtig, dass es euch darum geht, konkrete Sammlungen auch zu archivieren und zu bewahren, oder ist es eher ein Nachdenken über Konzepte, die zeitgenössische Archive anwenden sollten?

**AM:** Aufgrund unserer kuratorischen und auch kunstwissenschaftlichen Forschung haben wir in diese prozessorientierten, recherchebasierten, temporären und kollektiven Arbeitsweisen Einblick genommen. Institutionelle Archivpraktiken passen eigentlich nicht zu den künstlerischen Arbeitsweisen und Konzepten der letzten 30 Jahre – da steht ein ganz großer Paradigmenwechsel an. Dieser Wechsel kann nicht einfach nur dadurch gelöst werden, dass alles digitalisiert wird, sondern es muss vielmehr darüber nachgedacht werden, wie man Widersprüchliches, Prozesshaftes, Nichtmaterielles erhält, ohne gleichzeitig diese Praktiken obsolet zu machen. Also: Wie kann man sie erhalten, ohne sie mit anderen Logiken zu überschreiben?

**IW:** Annette, in deiner Dissertation *Das Temporäre politisch Denken. Eine Revision. Raumproduktion im Nachwende-Berlin am Beispiel von Botschaft e.V. (1990–1996)* plädiert du für ein streitbares „Arena Archiv“, in dem Auseinandersetzungen um Deutungsmacht und Autor\*innenschaft als Teil der Konzeption berücksichtigt werden. Könntest du dieses Konzept erläutern?

**AM:** „Arena Archiv“, ist ein Begriff, den ich von Beatrice von Bismarck übernommen habe. Sie hat ihn im Zusammenhang mit künstlerischen Verfahren der Erstellung von Archiven eingeführt und darauf hingewiesen, dass es nicht darum gehen könne, dass Künstler\*innen eine Art Machtübernahme über das Archiv einführen. Es müsse vielmehr darum gehen, sich über die Ein- und Ausschlussprozesse, die mit einem Archiv verbunden sind – sowohl als Institution als auch in Form einer Praxis oder Methode – auseinanderzusetzen. Sie hat also damit die politische Dimension des Archivs und die mit ihm verbundenen Machtverhältnisse formuliert. Grundsätzlich hatte ich „Arena Archiv“ am Ende meiner Dissertation als Arbeitsergebnis eingebracht, um noch einmal darauf hinzuweisen, dass ein Archiv eben ein Aushandlungsort um Deutungsmacht und Autor\*innenschaft ist. Ich bin auf den Begriff gekommen, als ich mich mit *Botschaft e.V.*<sup>1</sup> im Zeitraum von 1990 bis 1996 beschäftigt habe. Die Raumsituation in Berlin zu dieser Zeit war, bedingt durch die Restitutionsanträge, eine besondere. Die Arbeit an der Dissertation zeigte a) dass es gar nicht so einfach ist, dazu zu forschen, weil es kaum Material gibt, das archiviert wurde bzw. die Archive dezentral verteilt sind, und b) dass bis heute ein Ringen sowohl um Deutungsmacht als auch um Autor\*innenschaft besteht.

Ich habe versucht, diese Praxis zu beschreiben. Der „Arena Archiv“-Begriff ist das, was Anna und mich verbindet, da er auch Fragen nach den Konsequenzen für die Erhaltungspolitik stellt. Wenn man keine Geschichte schreibt und diese Art von Praxis nicht dokumentiert – ein Aspekt, der mir in den 2010er Jahren klargeworden ist – dann ist alles weg, und das ermöglicht die Verbreitung

<sup>1</sup> Im Mai 1990 konstituierte sich *Botschaft e.V.* eine interdisziplinär arbeitende Gruppe von ca. 13 Leuten. Zu den Mitglieder\*innen gehörten: Bettina Ellerkamp, Natascha Sadr Haghighian, Jörg Heitmann, Christoph Keller, Merle Kröger, Ed van Megen, Phillip Scheffner, Pit Schultz, Florian Zeyfang, Tom Prilop, Gerriet Schultz, Gereon Schmitz und Petra Trojan. Die Verortung im Ostteil der Stadt und in den dort nach der Maueröffnung entstehenden Freiräumen war konstitutiv für die Arbeit von *Botschaft e.V.* Im Sommer 1990 besetzte die Gruppe Räume im WMF-Haus, ab 1991 arbeiteten *Botschaft e.V.* in der Kronenstr. 3 in Berlin-Mitte, wo 1992 der Club „Friseur“ aufgemacht wurde, um das Barpublikum mit themenbezogenen Veranstaltungen zu konfrontieren. Durch die – räumliche wie inhaltliche – Nähe zu Projekten wie „Friseur“, „Elektro“ (Bar) und „WMF-Club“ situierte sich *Botschaft* in unterschiedlichsten Kontexten. Durch den Zusammenschluss ergaben sich neue Möglichkeiten sowohl technisch-infrastruktureller wie auch kommunikativer Art. Die Projektarbeit fand in verschiedenen Gruppenkonstellationen statt, die als Infopool, als Arbeits- und Denkraum zugleich fungierte. Projekte von *Botschaft e.V.* waren u.a. „Dromomania“ (1990), „richtig '92“, „IG Farben – Performance einer Aktie“ (1993), „Botschaft Praxis“ (1994), „Berlin/NY/Beirut“ (1995–96). Ende 1995/96 wurde *Botschaft e.V.* aufgelöst.

von Mythen. Mir ging es darum, diese Aushandlungsprozesse mit all ihren Schwierigkeiten aufzuarbeiten, auch um darzustellen, warum sie in den Archiven und in der Geschichtsschreibung fehlen.

**IW:** Warum argumentierst du im Zusammenhang mit künstlerischen Projekten der 1990er Jahre vehement gegen eine klassische Archivierung und damit gegen eine Festschreibung – warum erscheint dir das unpassend?

**AM:** Es stellt sich zunächst die Frage, warum es eigentlich keine Archive gibt, die sich den 1990er Jahren widmen – die Zeit dafür ist ja reif. Es liegt sicherlich nicht nur daran, dass wir es mit einer Zeit vor der Digitalisierung zu tun haben, wie oft argumentiert wird, sondern ich denke, dass sie mit einer Praxis verbunden ist, die repräsentationskritisch und kollektiv war und die ganz bewusst mit diesen Aushandlungsprozessen agiert hat. Die Gefahr bei solchen Aufarbeitungs- und Archivierungsprozessen besteht darin, dass man diesen Prozessen nicht ausreichend Rechnung trägt, ihre Widersprüche glättet und Differenzen einebnet. In meiner Dissertation ging es um die Schwierigkeit, über solche temporären Praktiken zu schreiben bzw. das Temporäre im Sinne von Machtstrukturen immer wieder neu zu verhandeln.

**IW:** Du hast die Idee des „Arena Archivs“ in der Auseinandersetzung mit *Botschaft e.V.* angewandt – warum gerade dieses Projekt mit diesem Begriff kombinieren?

**AM:** Über *Botschaft e.V.* gibt es noch keine wissenschaftliche Aufarbeitung, obwohl die Gruppe in den 1990er Jahren relativ zentral war. Sie wurde sogar zur *documentaX* eingeladen, hat ihre Teilnahme jedoch abgesagt, weil sie sich eben nicht als Kunstgruppe einschreiben lassen wollte und Kunst nur einen Teil ihrer Praxis ausmachte. Sie hat sich also ganz bewusst einer Historisierung entzogen, und gerade deshalb hat die Gruppe das Problem bis heute sehr wachgehalten – bis heute gibt es keine Publikationen über sie. Und ich musste erst einmal verstehen, dass man nicht auf mich und eine wissenschaftliche Aufarbeitung gewartet hat. Dann aber erkannte ich, dass das Problem kein persönliches, sondern ein inhaltliches bzw. politisches ist, und dass damit eine bestimmte Praxis einhergeht.

**IW:** Interessant finde ich, wie du die Arbeit von *Botschaft e.V.* im politischen Umfeld, der Berliner Stadt- und Kulturpolitik der 1990er Jahre verortest. Warum ist „Raumproduktion“ für dich das zentrale Schlagwort, das du auch im Titel deiner Arbeit verwendest, und nicht „Kunst“? War *Botschaft e.V.* nicht im Kern eine Gruppe von Künstler\*innen, die kollektiv gearbeitet hat?

**AM:** Die Gruppe hatte sich im Jahr 1990 im WMF-Haus in der Nähe des Potsdamer Platzes gegründet. In den 1990er Jahren ging es natürlich darum, auszuhandeln, wie die Stadt aussehen sollte – z.B. der Potsdamer Platz. Die

Praxis von *Botschaft e. V.* war also schon sehr weit von einer alternativen Galerieform und dem, was damals als Kunst verstanden wurde, entfernt. Mich hat daran interessiert, wie die Gruppe Räume herstellte, die es ermöglichten, das Kunstfeld nur als einen gesellschaftlichen Teilbereich *neben anderen* zu betrachten, um über all das, was gesellschaftlich an Entscheidungen anstand, offen verhandeln zu können – also wie sie Bedingungen, Erweiterungen und Veränderungen dessen, was wir als Kunst bezeichnen, beeinflusst haben.

**IW:** Warum fallen kollektive Kunstprojekte oftmals aus der Konvention bestehender Gedächtnisinstitutionen heraus, und warum ist es euch so wichtig, hier neu anzusetzen? Könntet ihr das an einem konkreten Beispiel erläutern?

**AM:** Gruppen wie *Botschaft e. V.* haben gemeinsam Projekte realisiert. Es ist nicht klar, wer Autor\*in ist – das wurde nicht namentlich zugeordnet, weil es genau darum ging, deutlich zu machen, dass es zu künstlerischen Produktionen immer einen Kontext braucht und geistiges Eigentum kollektiv entsteht. Wenn es nur um die Archivierung geht, ist das Problem der Autor\*innenschaft lösbar. Rückblickend sind sich die Beteiligten heute nicht immer einig, wer welche Rolle in einem Projekt hatte. Urheberrechte lassen sich aus diesem Grund nicht mehr eindeutig klären. Wenn es nur um die formale Archivierung geht, kann das Problem der ungeklärten Urheberschaft einfach benannt werden. Wenn es aber darum geht, die Videos, Fotos oder auch Texte im Netz zu veröffentlichen, gibt es ein Problem mit den Urheber\*innenrechten. Im Fall kollektiver Strukturen finden ganz neue Ausschlüsse statt. Der Rechtsanwalt Paul Kimpel hat bereits im Rahmen der Geschichtsschreibung der Frauenbewegung der 1970er Jahre auf dieses Problem hingewiesen, in die sich Feminist\*innen in bestimmte patriarchale Archivstrukturen gar nicht erst einschreiben wollten. Ich würde sagen das trifft auch auf Gruppen der 1990er Jahre zu, die bestimmte Einschreibungen ganz bewusst unterlaufen. Im Rahmen der Digitalisierung besteht grundsätzlich das ernstzunehmende Problem, dass sich Kollektivstrukturen durch die ungeklärten Urheber\*innenschaften aus der digitalisierten Geschichte herausschreiben.

**IW:** Weil aus Sicherheitsgründen bestimmte Leute nicht mehr erwähnt werden?

**AM:** Nein, weil aufgrund möglicher Urheber\*innenrechtsverletzungen die Arbeit nicht gezeigt wird.

**IW:** Ach wirklich? Also würdet ihr so weit gehen, neue Formulierungen für das Urheber\*innenrecht anzuregen?

**AM/AS:** Ja!

**AS:** Eine Frage wäre auch: Wie könnte unter diesen Voraussetzungen ein erweitertes Verständnis von „Original“ formuliert und jenseits materieller

Definitionen gesetzlich gefasst werden? Künstlerische Praktiken zeigen ja seit Jahrzehnten, wie alternative Auffassungen davon aussehen könnten, während Verwertungslogiken und Erhaltungsprozesse nach wie vor von diesem traditionellen Rechtsrahmen gehemmt sind. Das betrifft nicht nur kollektive Produktionsformen zu Lebzeiten, sondern auch Autor\*innenschaft bei posthumer Interpretationen – und nicht zuletzt, wenn es darum geht, Praktiken und Prozesse zu tradieren. All das geht mit einer Verschiebung unserer Auffassung von Erhaltung einher. Erhaltung grenze ich von Bewahrung ab, die bereits begrifflich stärker die Dimension der „Wahrheit“ aufruft – etwa die Vorstellung eines vermeintlich wahren Originalzustands, den es zu bewahren gelte. Der Begriff der Erhaltung hingegen verweist auf die Tradierungshandlung selbst, also im Sinne von „etwas von jemandem erhalten“, „etwas übergeben bekommen und halten“, sprich „in den Händen haben“; Erhalten als Tätigkeit, auch im Sinne von Instandhaltung oder Wartung der Funktionen eines Werks. Er-Haltung impliziert sowohl eine physische als auch inhaltliche Positionierung, im Sinne von „eine Haltung einnehmen und beziehen“. Zeitgenössische Kunst kann nicht bewahrt, sondern nur erhalten werden.

**IW:** Ihr sprecht von einem Paradigmenwechsel von material- zu wertbasierten Konzepten. Könnt ihr erläutern, was ihr damit meint?

**AS:** Das ist eine Beobachtung, die man vor allem in der jüngeren Restaurierungswissenschaft machen kann. Historisch ist die materielle Bewahrungskonvention Grundlage restauratorischen Handelns und umfasst z.B. naturwissenschaftliche Analysemethoden. Ein Ölgemälde oder eine Marmorskulptur stehen im Depot, nach fünfzig Jahren wird das Lager geöffnet und das Werk ist wieder verfügbar. Aber was wir z.B. bei Anna Oppermanns Ensembles haben ist eine Kiste mit verschiedensten Materialien, nicht die räumliche Installation selbst. Es stellt sich die Frage: Was wird wie erhalten? Erhaltung nicht in Form eines materiellen Konvoluts im Archiv, sondern Erhaltung der Tradierung von Praktiken und Handlungswissen.

**IW:** Um beim Beispiel Anna Oppermann zu bleiben: Hat sie zu Lebzeiten Konzepte formuliert, unter welchen Gesichtspunkten sie die einzelnen Bestandteile ihrer Installationen anordnete? Seht ihr eure Arbeit dann auch darin, zum Beispiel mit ihrem Partner zu sprechen und gemeinsam solche Konzepte zu erstellen, da dieser in Zukunft vielleicht nicht mehr für Fragen erreichbar sein wird? Wie versteht ihr eure Rolle?

**AS:** Anna Oppermann hat keine Installationsanleitungen hinterlassen, aber wenn man sich mit den Ensembles beschäftigt, bekommt man sehr schnell ein Grundverständnis für die Struktur der prozesshaften Arbeiten – dass sie zum Beispiel auf den jeweiligen Raum eingehen und die einzelnen Elemente nicht immer wieder auf die gleiche Art und Weise platziert sind. Viel wichtiger für mich ist aber, dass wir die Ensembles als Praxis, als Dokumentation

einer bestimmten Methode bei Wahrnehmungsvorgängen verstehen, so hat es Oppermann selbst formuliert. Das Neuinstallieren passiert in diesem Spannungsfeld von Material und Konzept. Es stellt sich zum Beispiel die Frage: Wenn ich die Methode anwende, also eine eigene Wahrnehmungsübung vollziehe, kann ich dann Zeitgenössisches hinzufügen? Das ist ein relativ offener Prozess, was auch damit zu tun hat, dass der Nachlass lange Zeit in privater Hand war und das Werk nicht von musealen Konventionen geprägt wurde. Selbst wenn sich heute ein Ensemble in einer Sammlung befindet, dann wird der Nachlass angerufen, sobald es um die Installation geht. Nicht, weil das so vorgeschrieben ist, sondern weil Institutionen diese Verantwortung gern auslagern, da sie meist keine Kapazität haben, sich so intensiv mit einer einzigen Arbeit zu beschäftigen. Diese Verortung von Handlungswissen bei privaten, nicht-institutionellen Akteur\*innen wird perspektivisch auch zur Herausforderung für die Geschichtsschreibung.

**IW:** Komisch, bei Felix Gonzales Torres scheint es zu funktionieren...

**AS:** Bei Felix Gonzales Torres gibt es ja sehr unterschiedliche Interpretationen, mal bessere, mal schlechtere. Was fehlt, ist ein Raum, in dem so etwas öffentlich reflektiert und diskutiert wird. Das ist eine weitere Ebene, die wir mit Capri. Care anregen möchten, nämlich mit kritischem Blick durch Ausstellungen zu gehen und Erhaltungskritik zu üben.

Das Wort *Capri* bezieht sich auf die *Capri-Batterie* von Joseph Beuys, das ist dieses Multiple mit der Zitrone und einer Glühlampe mit Steckerfassung. Wie auch bei Fett geht es u.a. um das Potenzial natürlicher Materialien als Energiequelle – hier in der Verbindung von Säure und Kupfer – und implizit als Katalysator für Veränderungsprozesse. Beuys' Angabe lautet, dass diese Batterie/ Zitrone nach 1.000 Stunden auszuwechseln ist. Die Editionen befinden sich in verschiedenen Institutionen, die vor der Herausforderung stehen, dass die Zitrone vergänglich ist, schimmeln kann und außerdem ständig ausgetauscht werden müsste. In öffentlichen Präsentationen besteht die Zitrone deshalb häufig aus Plastik. Mir geht es an dieser Stelle nicht um falsch oder richtig, sondern um die Thematisierung dieses institutionell hervorgebrachten Objekts im Verhältnis zum künstlerischen Konzept. Wieso erklärt sich ein Museum denn nicht auf einem Label, nach dem Motto: „Wir haben uns für eine Zitrone aus Plastik entschieden, weil...?“ Woher kommt die Angst, diese Eingriffe offenzulegen?

**IW:** Um beim Beispiel von Beuys' Zitronen-Arbeit zu bleiben: Wo würdet ihr da ansetzen?

**AS:** Zum Beispiel damit, zuerst einmal ein Gespräch mit dir zu führen, damit du das nächste Mal, wenn du diese Arbeit ausgestellt siehst, genau hinschaust: Ist die Zitrone aus Plastik oder nicht? Dafür ein Bewusstsein zu schaffen ist der erste

Schritt. Von da aus öffnet sich ein riesiges Feld an Interpretationsmöglichkeiten und ein Austausch über die damit verbundenen Wertvorstellungen.

Natürlich stellt sich bei solchen Beispielen auch die Frage, ob das Museum in seiner jetzigen Form der richtige Ort für die Erhaltung solcher prozesshaften Praktiken ist.

**IW:** Ich meine, dass man diese Arbeit so archiviert, kann ich verstehen, aber sie so auszustellen, das geht ja gar nicht...

**AS:** Mit kritischer Haltung ist gemeint, dass ich im Museum erkenne, dass das, was ich sehe – nicht nur Beuys oder Oppermann, sondern auch alles andere – das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses ist. Und dann möchte ich wissen, wer daran beteiligt war und wieso, und fragen, welche Kriterien es gab und wie sie tradiert wurden – statt einfach unkommentiert eine Plastikzitrone anzusehen. Vielen fällt das überhaupt nicht auf, und natürlich kann man sich auch vorstellen, worum es geht. Aber Künstler\*innen wie Beuys und Oppermann sind nicht dafür angetreten, sie haben nach wie vor diesen Widerhaken. Beim nächsten Ausstellungsbesuch das Display also auch dahingehend zu hinterfragen, ist sicher produktiv.

**IW:** Könnt ihr nochmal erläutern, was die einzelnen Buchstaben von Capri.Care bedeuten?

**AM:** *Capri* setzt sich aus den Anfangsbuchstaben verschiedenster Begriffe zusammen, kann also stehen für: Care, Archiv, Produktion, Repräsentation und Initiative oder...

**AS:** ... Contemporary, Agency, Practice, Rights, Interaction oder...

**AM:** ... Common, Austausch, Prozess, Recherche, Idee ... Es geht eigentlich grundsätzlich um den Diskurs darüber, welche Normen des Erhaltens überhaupt beibehalten werden sollen. Ist das zentrale Archiv wichtig, um eine Öffentlichkeit herzustellen, oder ist es eine überholte Idee? Wie es auch bei der Recherche zu *Botschaft e. V.* der Fall war, gibt es eben oft kein zentrales Archiv, und man muss die Arbeiten in den Kellern von Privatpersonen suchen. Es ist auch nicht so, dass einem die Dinge einfach so übergeben werden, sondern es findet vielmehr eine Aktualisierung der Aushandlungen statt – auf diese Weise spinnt sich die Geschichte in all ihrer Widersprüchlichkeit auf.

Und sind nicht gerade diejenigen Ansätze interessant, auf die man in der Suche nach diesen Archiven stößt? Wo ist das Material zu finden? Welche Praktiken sind damit verbunden, und sind diese nicht äußerst wichtig? Nicht alles ist einfach per Download verfügbar, es gibt immer auch einen Austausch dazu und am besten eben nicht nur mit einer Person. Solche Themen versuchen wir im Rahmen von Capri.Care zu reflektieren. Konkret formuliert: Wenn diese



Normen nicht erweitert werden, fallen bestimmte Praktiken perspektivisch aus der Geschichtsschreibung. Wie können diese außerinstitutionellen Räume dennoch archiviert werden und damit zugänglich bleiben? Wie können Praktiken, die klassische Archivierungspraktiken verweigern, als solche sichtbar gemacht werden? Das betrifft übrigens auch Projekträume, Initiativen wie Haben und Brauchen und sonstige kollektive Strukturen, und ist kulturpolitisch hochgradig relevant: Was passiert mit solchen kollektiven, stadtpolitischen Strukturen?

**IW:** Habt ihr vor, private Archive zu kommunalisieren? Also zum Beispiel ein Haus zu schaffen, in dem Archive, wie das von *Botschaft e. V.*, – die vielleicht auch kein\*e private\*r Sammler\*in haben wollen würde – aufbewahrt werden?

**AS:** Zunächst ist es wichtig, diese Archivlandschaft dezentral zu denken, um dann zu fragen, was nötig ist, um solche Formen in ihrer Eigenständigkeit zu unterstützen und zu fördern. Wir beobachten, dass es in den Nachlassinitiativen viele Konzepte gibt, die z.B. ein Kernbestandsdepot anstreben oder realisieren, um bereits nach wenigen Jahren festzustellen, dass die Lager voll sind – und dann wird immer wieder das nächste gebraucht. Das kann eine temporäre Lösung sein, sie verschiebt aber lediglich das größere Problem des langfristigen Umgangs mit dieser Materialmoräne. Es braucht neue Strukturmodelle im Umgang mit künstlerischen Vor- und Nachlässen. Die dezentrale Archivierung ist dabei weniger Problem als Potenzial – nicht zuletzt, weil sie auch politisch gesehen das überlebensfähigere Konzept sein könnte, das sich nicht einfach zentral ausschalten lässt. Im Anschluss bleibt zu klären, was diese Netzwerke und Strukturen benötigen, um sich weiter darum zu kümmern und dieses Wissen tradieren zu können.

**IW:** Da schließt sich für mich die Frage an, wie man Archive (re-)kommunalisieren könnte. Viele ehemals volkseigenen Archive der DDR sind heute zum Beispiel nur über hohe Gebühren bei privaten Eigentümern einzusehen. Wie könnte man das lösen?

**AM:** Dass man oft nur durch bestimmte Kontakte an Informationen kommt ist ein wichtiger Punkt. Wie könnte man diese dezentral verteilten Quellen öffentlich zugänglicher machen, ohne dass man sie in ihrem repräsentationskritischen und dezentralen Ansatz überschreibt? Der Ansatz, den wir mit Capri.Care verfolgen, besteht darin, wie Anna auch schon erläuterte, Archive von den Praktiken ausgehend zu denken, und nicht von den Werken. Natürlich müsste es auch eine entsprechende Finanzierung geben, sodass eine dezentrale Tiefenstruktur – Zugänge an mehreren Orten – geschaffen werden könnte, die dann auch sehr unterschiedlich gestaltet werden dürfte. Förderband ist zum Beispiel ein Verein, der in den frühen 1990er Jahren eine ganze Reihe ABM-Stellen ermöglichte und Träger vieler Projekte war, u.a. auch von *Botschaft e. V.* Dort wird das

Problem in seiner kulturpolitischen Dimension erkannt und nach neuen digitalen Wegen der Archivierung und Erhaltung gesucht.

**IW:** Du schlägst also vor, so eine Art Mapping zu machen, um die Quellen finden zu können? Im Falle der ehemaligen volkseigenen nun privatisierten Archive müsste es doch Gesetze geben, die bestimmen, dass die neuen Eigentümer\*innen einen Teil der Informationen unentgeltlich zur Verfügung stellen. Leider gibt es da momentan überhaupt keine Handhabe.

**AM:** Jetzt gibt es eben diese Monsterarchive, in denen alles landet. Setzt man diesen dezentralen Gedanken fort, dann gäbe es nicht ein großes öffentlich zugängliches Archiv, sondern viele verschiedene, die natürlich den Zugang – trotz Ökonomisierung der Archive – für die Forschung ermöglichen müssten. Und zwar nicht ausschließlich für die Forschung, sondern eben auch für künstlerisches Arbeiten, denn im Moment ist es ja so, dass interessierte Künstler\*innen, gar keinen Zugang haben. Im Übrigen gelangen selbst Forscher\*innen, die keinen offiziellen Auftrag haben, häufig nicht in die Archive. An dieser Stelle braucht es ein Umdenken. Eine Fragestellung sollte ausreichen, um die Zugangsberechtigung zu erhalten – unabhängig von der Institution im Hintergrund.

Um nochmal auf das Urheber\*innenrecht und seinem Einfluss auf Geschichtsschreibung zurück zu kommen: Einer der Gründe, dass die DDR-Moderne mitsamt Kunstwerken am Bau abgerissen werden darf, liegt darin, dass sie von kollektiven Entwurfskombinaten erstellt wurde, für die es aus heutiger Sicht keinen klaren Urheber\*innenschutz gibt.

**IW:** Das stimmt, beim Abriss des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten der DDR haben sie eines der wichtigsten Wandbilder von Walter Womacka eingerissen und somit vernichtet.<sup>2</sup> Das hätte man ausbauen müssen. Ein Skandal, das ist doch ganz klar sein Werk gewesen!

**AS:** In dem Falle ist die Sache natürlich auch politisch.

**AM:** Natürlich, stadt- und kulturpolitisch.

**IW:** Also eine Art Arena...

**AM:** Genau... [alle lachen]. Das schließt an das an, was ich ganz am Anfang gesagt habe. Mit dem „Arena Archiv“ geht es auch um Machtverhältnisse, die entweder stabilisiert oder umformatiert werden können. Es geht um das Hinterfragen kapitalistischer Strukturen bei der Verwertung von Geschichte, um patriarchale Formen des Archivs und eurozentristische Haltungen, wie wir sie zum Beispiel rund um das Humboldt Forum vorfinden. Gefragt werden muss, welche jeweiligen Machtverhältnisse stabilisiert werden.

**AS:** Damit geht die politische Frage nach kultureller Identität einher. Was, wenn wir diese Identität als prozesshaft, fluide, multiperspektivisch denken? Ausgehend von der Einsicht, dass das, was und wie wir etwas erhalten, immer nur eine Zuschreibung einer jeweilig zeitgebundenen Perspektive ist, die sich ja auch stetig wandelt, je nachdem, welche Wertvorstellungen am Werk sind, ist es wichtig, genau hinzuschauen und die Kontexte dieser Zuschreibungen sichtbar zu machen.

**AM:** Die nächste Veranstaltung müsste man eigentlich im Humboldt Forum machen...

**AS:** Anfang der 2000er war ich im Palast der Republik bei der Zwischennutzung sehr aktiv, bei der eine unglaublich kreative Auseinandersetzung mit dem zukünftigen kulturellen Nutzungspotenzial dieses Ortes stattfand. Und als nach jahrelangen Protesten der Abriss dann politisch entschieden wurde und dieser Raum weg war, ging damit auch die gebündelte Energie der Beschäftigung mit alternativen Formen verloren, was sich noch Jahre danach wie eine Zerschlagung anfühlte. Diese Energie formiert sich jetzt langsam wieder, z.B. beim Haus der Statistik oder auch am Dragonerareal in Kreuzberg, teils mit denselben Akteur\*innen, aber unter anderen Vorzeichen. Denn aus der Erfahrung der Prekarität dieser temporären Räume wird von Beginn an politisch so verhandelt, dass sie langfristig gesichert werden können. Dieses intensive Engagement ist toll zu erleben, und gleichzeitig ist das ein riesiger Kraftakt, dass das gelingt. Solche Räume sind keinesfalls selbstverständlich. Sie müssen immer wieder gegen viele Widerstände erkämpft werden.

**IW:** Dann wäre eine staatliche Finanzierung eures Raums vielleicht sogar kontraproduktiv, weil dieser eigentlich durch die Zivilgesellschaft immer wieder neu hergestellt werden müsste?

**AS:** Das ist eine sehr interessante Frage. Beim Modellprojekt „Rathausblock Kreuzberg“ sind wir mit Capri.Care als Teil des Vernetzungstreffens von Initiativen an der kooperativen und gemeinwohlorientierten Entwicklung des Dragonerareals beteiligt. Dort haben wir u.a. ein Konzept für Gemeinwohrräume mitentwickelt, das unabhängig von Fördertöpfen funktioniert; denn wie wir wissen, kann die Vergabepolitik nach der nächsten Wahl schon wieder ganz anders aussehen, und es geht ja um eine dauerhafte Sicherung. Gleichzeitig sehe ich die Politik in der Verantwortung, Schnittstellen für neue Strukturmodelle zu etablieren und Instrumente zur Selbstermächtigung der Zivilgesellschaft zu unterstützen – auch daran arbeiten wir.

**Annette Maechtel** lebt und arbeitet als Kuratorin, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und Dozentin in Berlin. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich explizit mit Berlin als einem politischen und diskursiven Raum. Ihr kuratorischer Ansatz ist recherchebasiert, meist kollektiv und nutzt unterschiedlichste Medien und Formate, u.a. temporäre Räume, Publikationen, Spaziergänge, Radioprogramme, aber auch institutionelle Ausstellungen. Projekte waren u.a. *die stadt von morgen – Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin* (in Kooperation mit Christine Heidemann/Kathrin Peters), Akademie der Künste/2007, *Formate des WIR* (in Kooperation mit Miya Yoshida/Heimo Lattner/Achim Lengerer/Mathias Einhoff), nGbK 2013, *Heute wie damals* (in Kooperation mit Heimo Lattner) reboot.fm/2015. 2019 schloss sie ihre von der Hans-Böckler-Stiftung geförderte Dissertation an der HGB Leipzig zu *Das Temporäre politisch denken. Eine Revision. Raumproduktion im Nachwende-Berlin am Beispiel von Botschaft e.V. (1990–1996)* ab. Sie war von 2011 bis 2015 aktiv bei Haben und Brauchen involviert. Von 2017 bis 2020 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Einstein-Forschungsvorhaben *Autonomie und Funktionalisierung* an der UdK Berlin. Seit 2020 ist sie Geschäftsführerin der nGbK Berlin.

**Anna Schäffler** ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und lebt in Berlin. Ihre Forschung umfasst Theorie und Praxis mit Fokus auf den zeitgenössischen Erhalt von Kunst und Kulturgut. In ihrer Doktorarbeit *Die Kunst der Erhaltung. Zeitgenössische Restaurierung und Nachlasspraxis im Wandel anhand von Anna Oppermanns prozesshaften Installationen* (im Erscheinen bei edition metzel) untersuchte sie posthume Erhaltungspraktiken bei prozesshaften Installationswerken an der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Restaurierung und Kuration. Diese Forschung basierte auf ihrer praktischen Erfahrung mit dem Nachlass der deutschen Konzeptkünstlerin Anna Oppermann. Jüngere Projekte, Vorträge, Publikationen und Lehraufträge widmeten sich insbesondere den Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Vermittlung von Praktiken der zeitgenössischen Kunsterhaltung. 2018/19 war sie Junior Fellow der Kolleg-Forscherguppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“ an der Freien Universität Berlin mit einem Forschungsprojekt zum Thema Künstler\*innenvor- und -nachsätze. Sie ko-kordinierte das interdisziplinäre PhD und Postdoc-Netzwerk CoCARE (Conservation of Contemporary Art Research, 2015 – 2018) und ist Mitglied von INCCA (International Network of Conservation of Contemporary Art) sowie im Bundesverband der Künstlernachsätze.

[www.annaschaeffler.info](http://www.annaschaeffler.info)

[www.capri.care](http://www.capri.care)

[www.ngbk.de](http://www.ngbk.de)

documenta studien #10  
November 2020

Capri.Care im Gespräch mit  
documenta studien:  
Er-Haltung und das Archiv als Arena

#### HERAUSGEBERINNEN

Nora Sternfeld  
Nanne Buurman  
Ina Wudtke  
Carina Herring

#### REDAKTION/LEKTORAT

Ina Wudtke  
Nanne Buurman  
Carina Herring  
Nora Sternfeld

#### KORREKTORAT

Nanne Buurman  
Carina Herring  
Elisabeth Obermeier

#### GRAFIK DESIGN

Bogislav Ziemer

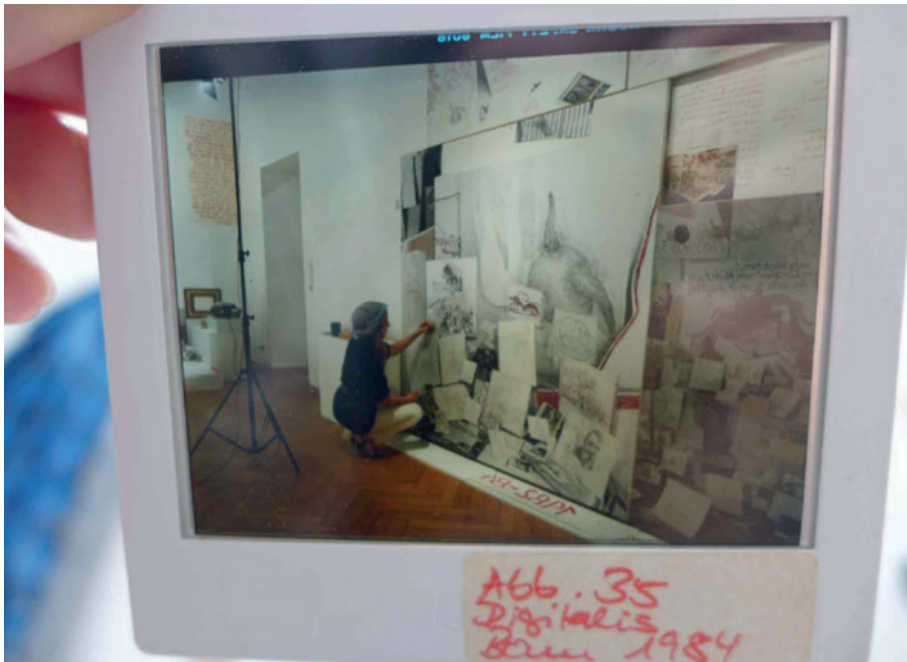
documenta- und Ausstellungsstudien  
Fachbereich Kunstwissenschaft

KUNSTHOCHSCHULE  
KASSEL



Zeichnungen *Friseur* und *Botschaft e.V.*,  
Ina Wudtke, 2020





Anna Oppermann, *Digitalis purpurea* (ein an den Haaren herbeigezogener Hut) (seit 1982), Installationsansichten der Ausstellung *In Obhut* (Anband von Anna Oppermann), kuratiert von Anna Schäffler 2017 in der Galerie Hollenstein, Lustenau, Courtesy Anna Schäffler, Nachlass Anna Oppermann und Galerie Barbara Thumm, Galerie Hollenstein.

