

Die Beziehungen von Kunst, Commons und Commoning – Unterstützen, Entprivatisieren und Gemeinschaften

Ihnen als Leser:innen werden die Mehrdeutigkeiten in der Verwendung des Commons-Begriffs nicht entgangen sein. Tatsächlich können wir Commons als materiell oder als ideell Gemeinsames verstehen, als zu teilendes Vermögen oder als kollektive Ressource. Wir haben drei unterschiedliche Umgangsweisen mit Commons und Commoning in der Kunst identifiziert und schlagen dafür die folgenden Begrifflichkeiten vor: *Kunst für Commons* (Kapitel 3.1), *Kunst als Commons* (3.2), *Kunst durch Commoning* (3.3).

Erstens können Kunst und Kultur Aufmerksamkeit dafür herstellen, das Gemeinsame, also Commons, als schützenswert zu begreifen – *Kunst für Commons* gewissermaßen. Zweitens können wir Kunst und Kultur ihrerseits als Commons begreifen, als nicht privataneignungsfähig. Dann sprechen wir von *Kunst als Commons*. Drittens schließlich lassen sich künstlerische_kuratorische Praktiken selbst als Commoning gestalten, was wir unter dem Ausdruck *Kunst durch Commoning* zu fassen versuchen. Alle drei Perspektiven eint der gesellschaftsgestaltende Anspruch, wenn auch auf je unterschiedliche Weise. Während in der Vergangenheit Kunstprojekten der ersten beiden Kategorien mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde, sehen wir in jenen der dritten Kategorie das größte Potenzial für gesellschaftliche Transformation. Aus diesem Grunde widmen wir uns diesem Bereich ausführlicher.

3.1 Kunst für Commons

In der Kategorie, die wir Kunst für Commons nennen, sind Commons die Gegenstände und Angelegenheiten, auf die sich das Anliegen der Künstler:innen_Kurator:innen richtet und auf die die Aufmerksamkeit der Rezipierenden gelenkt wird. Commons werden hier tendenziell dinglich gedacht: als Objekt, Stoff, Plattform, Kulisse oder Thema. Kunst für Commons ist doppelt wertvoll. Zum einen schafft das Zum-Gegenstand-Machen Bewusstsein für die jeweilige Angelegenheit; so können künstlerische Initiativen Dragona (2021: 111) zufolge »darauf abzielen, Fürsorge zu schaffen und zu vergemeinschaften, oder sie können die Arbeit der Erneuerung oder Pflege offenlegen und sie würdigen«. Zum anderen entstehen durch sensorische, affektive und immersive Zugänge Werke und Konstellationen, die ihrerseits als Gemeinsames begriffen werden. Die Übergänge zur Kunst *als* Commons sind fließend.

Kunst für Commons ist durchaus verbreitet. Da wäre beispielsweise die seit einem Jahrzehnt weltweit tourende Ausstellung *Zur Nachahmung empfohlen!*, die Ästhetik und Nachhaltigkeit verbindet. Ein anderes Beispiel ist die Konversion des Tiberufers in Rom, wo die Künstlerin Kristin Jones gemeinsam mit weiteren Engagierten Anfang der 2000er Jahre TEVERETERNO ins Leben rief: Direkt am Flussufer schuf sie mit der *Piazza Tevere* einen lebendigen zugänglichen Raum, um die Menschen mehr mit dem Fluss zu verbinden (Desser 2008). Ein sich stets weiterentwickelndes Programm mit Kunstinstallationen, die vom Tiber inspiriert sind, will Menschen anregen, »sich am Erhalt eines zeitlosen Stücks Natur [...] zu beteiligen und zugleich ihre gemeinsame Kultur zu beleben« (ebd.: o. S.). TEVERETERNO macht, außerhalb etablierter Galeriekontexte oder Kunst-Events, auf einen gemeinsamen Schatz aufmerksam, der einer engagierten Stadtbevölkerung bedarf.

Die Künstlerin Amy Balkin stellte mit *Public Smog* eine künstlerische Arbeit zu und für Commons vor. Das Publikum schafft in der Erdatmosphäre einen imaginären größenvariablen Park. Angelehnt an den Emissionsrechtehandel regt die Künstlerin an, Emissionsrechte zu erwerben, ohne sie zu kompensieren (wie es der reguläre Emissionshandel vorsieht). Balkin (o.J.: o. S.) verfolgt damit

die Idee, Commons dem Markt zu entziehen: indem sie dem Publikum die Möglichkeit gibt, »die Atmosphäre für verschmutzende Industrien unzugänglich zu machen und gemeinsam einen »Park« in der Luft zu schaffen«. Das Duo BENTEN CLAY (o.J.) – das mal als international agierender Multikonzern, mal als vom Aussterben bedrohte Polarbären auftritt – lenkt mit partizipativen Interventionen in Galerien, Museen, Kunstmessen und im städtischen und ländlichen öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit auf Lebenswichtiges, das der Privatisierung anheimfällt. Um auf die Trinkwasserprivatisierung im Allgemeinen und spezifisch in der Region um das portugiesische Évora aufmerksam zu machen, spendierten sie den Bewohner:innen in einem Park die interaktive Skulptur *Free Water*: abgepacktes Mineralwasser in Form einer ephemeren, von den Menschen abzutragenden Skulptur; der Titel des Werkes ist dabei Anrufung und Hinweis zugleich. Für *The Surface of Displacement* in der Berliner Produzentengalerie Loris wählte das Duo eine mächtige graue flächige Skulptur, die Luftaufnahmen entlehnt ist. Sie scheint sich in die Wände und Ecken eines Galerieraums zu zwängen und versperrt Sichtachsen und Zugänge. In Kombination mit begleitenden Videoarbeiten und einem Audiobericht eines lokalen Umweltaktivisten macht das Werk die verheerenden Folgen eines Stauseeprojektes, das der Aluminiumproduktion im Nordosten Islands dient, körperlich erfahrbar.

In diesen und zahllosen weiteren Beispielen, insbesondere aus der politischen Kunst, der Eco Art und der Land Art, zeigt sich: Wenn mit künstlerischen_kuratorischen Mitteln Aufmerksamkeit für Commons geschaffen wird, geht dies zumeist mit der Problematisierung gesellschaftlicher und umweltbezogener Zusammenhänge einher oder mit Vorschlägen, das Handeln am Gemeinsamen statt an Verwertungsinteressen auszurichten. Dabei geht es in der Regel um Kritik und Vorschläge, die sich auf ein Äußeres beziehen. Die eigene künstlerische_kuratorische Praxis und das, was daraus entsteht, werden hingegen nicht notwendigerweise (etwa in Hinblick auf Verwertungslogiken) hinterfragt und/oder als Gemeinsames verstanden.

3.2 Kunst als Commons

Kunst nicht für Commons zu nutzen, sondern sie selbst als Commons zu begreifen, macht eine grundlegende Veränderung ihrer sozialen Form nötig. Es bricht mit dem derzeitigen Verständnis von Eigentum (Stichwort Urheber- und Nutzungsrechte), denn anders als Kunst *für* Commons kann Kunst *als* Commons nur verstanden werden, wenn die Exklusivität und Verkäuflichkeit von Kunst in Frage gestellt und überwunden werden. Kunstvermittlerin und Digitalkünstlerin Shusha Niederberger (2021) erläutert, wie sich das heutige Verständnis dessen, was ein:e Künstler:in ist (also die Autor:innenschaft und der Werkbegriff) im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit im westlichen Kulturkreis herausgebildet hat – im selben Zeitraum wie die ersten Einhegungen der Commons. Ideen seien bis dahin als Gemeingut angesehen worden – und einigen Menschen sei die Aufgabe zugekommen, ihnen Form zu verleihen. Erst in der Neuzeit sei mit der Herstellung eines in sich abgeschlossenen Kunstwerkes die »Idee und die ganze Schöpfungskraft in das Individuum hinein verlegt« worden (ebd.). Dass das Werk nun als Teil der eigenen Identität angesehen wurde, habe die individualisierte Autor:innenschaft und Urheberrechte überhaupt erst möglich gemacht. Dabei entspringt kein Kunstwerk einem einzigen Genie, denn schöpferische Prozesse sind stets kulturell eingebettet. Dies bringt Hyde (1998: 1) mit folgenden Worten auf den Punkt: »Wir können den Preis des Gemäldes sehen, aber nicht das kulturelle Erbe, dass das Gemälde ermöglicht hat; wir können das individuelle Talent sehen, aber nicht das Commons, aus dem sich alle Talente speisen«. Und so existiere in der Realität, um mit Haiven (2017: o. S.) zu sprechen, »jede Figur, so wichtig sie auch sein mag, als Teil einer Community anderer kreativer Produzent:innen, Kritiker:innen, Kollaborateure, Rival:innen, Freund:innen, Mäzen:innen, Nachbar:innen und so fort«. Alle daran Beteiligten hätten schließlich auf unzählige Beziehungen und »ein gemeinsames Vermögen kultureller Bedeutungen, Ideen, Formen, Stile und Techniken [zurückgegriffen], die von früheren Generationen kreativer Produzent:innen entwickelt worden waren, und sie trugen wiederum ihr Eigenes zu diesem Vermögen bei« (ebd.).

Ein solches Kunstverständnis hat viele praktische Auswirkungen. Das veranschaulicht die Künstlerin Rachel Breen (2008: o. S.) am Beispiel der Scherenschnittkunst, die sie in Yen Chuan – einem nordchinesischen Dorf am Gelben Fluss – kennenlernte: »[W]enn diese Tradition über Generationen weitergegeben wird, finden die Muster ihren Weg in verschiedene Häuser, Teile eines Musters werden in neue eingearbeitet und verschiedene Regionen werden schließlich für bestimmte Stile und Motive bekannt. Einige dieser schönen Scherenschnitte werden auf den Märkten als Stickmuster verkauft [...] und einige werden verwendet, um die Häuser der Künstler:innen zu schmücken. Und wieder andere liegen einfach nur in alten Notizbüchern im hinteren Teil eines Schrankes herum. Sie wurden [...] aus Freude an der Herstellung angefertigt«. Die Frage nach dem Ursprung, dem Original stößt bei den Künstler:innen und Kunsthandwerker:innen im Dorf auf Unverständnis. Das Weitergeben, Kopieren und Nachahmen ist in der Region eine gängige und akzeptierte kulturelle Praxis. Wenn Breen dazu anmerkt, dass »wir alle es besitzen und herausfinden müssen, wie wir es teilen« (ebd.), deutet sie auch Verfahrensfragen an, die sich aus einer solchen Verschiebung des Denkens für die Kunst ergeben. Denn dass diese Verschiebung auch problematische Züge annehmen kann, zeigt nicht zuletzt das Problem der kulturellen Aneignung. Wenn Kunst aus verschiedenen kulturellen Kontexten schöpft, sollte dies im gesamten Prozess des Kunstschaffens und -aufgreifens sichtbar bleiben und mit Respekt behandelt werden.

Das vom Anthropologen Paul Basu (2021) an der *SOAS University of London* ins Leben gerufene Forschungsprojekt *Museum Affordances* zeigt, wie ein Umgang mit kulturellem Erbe aussehen kann. Dort wurde mit einer dekolonialen Restitutionspolitik experimentiert, die über die Rückgabe ethnologischer Sammlungen an Museen und Archive im Herkunftsland hinausgeht. Durch detaillierte Recherchen machten die Wissenschaftler:innen die genauen Herkunftsorte der Archivmaterialien ausfindig, ließen vor Ort alte und neue Beziehungen lebendig werden und versuchten, mit den lokalen Gemeinschaften möglichst einstimmig über die Zukunft der Archivmaterialien zu entscheiden. So wurde außerhalb von Museen und Archiven der Dialog und Wissensaustausch in lokalen Gemeinschaften gesucht und gefördert, anstatt die Archivmate-

rialien lediglich von einem etablierten Ausstellungskontext in den anderen zu überführen. Es geht hier also nicht nur um freien Zugang, sondern auch um »den ernstgemeinten Austausch über die Zeiten und Geografien hinweg, eine Praxis der Übersetzung unter Berücksichtigung der Herrschaftsgeschichten und unterschiedlicher geopolitischer Kontexte« (Raunig 2013: o. S.).

Kunst als Commons verlangt, den relationalen Charakter von Kunst zu begreifen. »Jegliche Kunst ist relational«, schreibt der Kulturosoziologe Pascal Gielen (2011: 16). Der Kulturökonom Arjo Klamer (2004: o. S.) unterstreicht dies mit einer Metapher: »Die Freude, die mir ein Gemälde bereiten kann, ist [...] keine rein private Angelegenheit. Ich teile einen Teil des Gemäldes, den Kontext, in dem es diskutiert, geschätzt und gewürdigt wird, mit anderen. Ich nenne diesen Kontext die Konversation.« Konversation steht hier für »die geteilte Literatur, das Wissen, die Kommunikation in verschiedenen Formen sowie [für] die Gesellschaft der Menschen, die teilen« (ebd.). Demnach kann Kunst nur dann ihren Sinn entfalten, wenn sie im Gespräch bleibt, wenn sie stattfindet, sich zwischen den Menschen ereignet – und dadurch, so möchten wir ergänzen, dass sie Nicht-Menschliches einbezieht. Die performative Kraft der Kunst – ihr wirklichkeitserzeugendes Potenzial – kann sich nur im Beziehungsgeflecht eines sozio-materiellen Kontexts entwickeln. Entsprechend liegt für die Künstlerin Chris Desser (2008: o. S.) »die Vitalität und Bedeutung eines jeden künstlerischen Werks darin, Teil einer größeren Öffentlichkeit« zu sein. Daran knüpfen weitere Fragen an: nach dem Zugang zu Kunst; nach innovativen Möglichkeiten, Kunst lebendig zu halten und sie vor Einhegungen zu schützen; nach einem Umgang mit Kunst, der sowohl das Schöpfen aus dem Gemeinsamen als auch das individuell-kollektive Schaffen anerkennt – also die Arbeit daran, nicht zwangsläufig das Eigentums- und Verwertungsrecht.

Aus Sicht des Digitalisierungsexperten Michael Edson (2015: 129) ist ein »freier, uneingeschränkter digitaler Zugang« ein probates Mittel, um Kunstwerke lebendig zu halten. Das *Rijksmuseum* in Amsterdam stellt auf seiner Website mehr als 150 000 lizenzfreie Reproduktionen von Kunstwerken in hoher Auflösung zur freien Nutzung bereit. Es unterstreiche so, dass diese Kunstwerke »in gewisser Weise das Eigentum von allen« (Taco Dibbits, Direktor der Sammlun-

gen des Rijksmuseums, zitiert nach Edson 2015: 130) seien. Die Einschränkung »in gewisser Weise« deutet allerdings an, dass hier nur eine bestimmte Interpretation von Eigentum gemeint ist. So stellt Sternfeld (2020: 77) fest, »dass wir alltagssprachlich fast selbstverständlich davon ausgehen, dass private Sammlungen, Archive oder Forschungszentren öffentlich sein können. Aber wenn wir mit der modernen Museumsgeschichte davon ausgehen, dass Öffentlichkeit etwas mit allgemeinem Eigentum und nicht bloß mit Zugang zu tun hat, dann ist das eigentlich ein Widerspruch in sich.« Vor diesem Hintergrund problematisiert sie gegenwärtige Museumspraktiken der Digitalisierung als nur scheinbar öffentliche – erst recht, wenn diese dafür mit privaten Unternehmen zusammenarbeiteten, im Fall des besagten Digitalisierungsprojektes mit *Google Arts & Culture*: »[D]as Museum ist auf einmal damit einverstanden, einem privaten Unternehmen Bilder von allen seinen Arbeiten zur Verfügung zu stellen, statt etwa mit Nonprofit-Netzwerken wie *monoskop.org* oder *archive.org* zusammenzuarbeiten und auf der Vergesellschaftlichung von repräsentativer Öffentlichkeit zu bestehen, die der Idee des Museums eigentlich zugrunde liegt« (Sternfeld in Adamczak & Sternfeld 2021: 92). Freier Zugang ist sicherlich ein Anfang, aber im Sinne der Commons nicht ausreichend: Was es ebenfalls braucht, sind Praktiken gemeinverantwortlicher Pflegnutzung. Kunst als Commons verlangt letztlich einen immerwährenden gemeinschaftenden Prozess, denn »es gibt kein Commons ohne Commoning« – und auch nicht ohne Commoners, wie De Angelis (2017) den viel verwendeten Ausspruch, der dem Historiker Peter Linebaugh zugeschrieben wird, zur Triade ergänzt.

3.3 Kunst durch Commoning

Commoning wird vielfach als Praxis verstanden, die anstrebt, sich von Markt und Staat unabhängig zu machen. *Kunst durch Commoning* arbeitet am und für einen Onto-Wandel und, indem neue Formen des Sozialen, Rechtlichen, Wissenschaftlichen, Wirtschaftlichen, Künstlerischen_Kuratorischen u.a. aufgebaut werden, letztlich auch für ein neues Gesellschaftssystem. Künstler:innen_Kurator:innen

werden dann selbst zu Commoners, indem sie entsprechende (analoge oder virtuelle) Räume schaffen, einnehmen und pflegnutzen. Sie stellen kollaborative Plattformen und Infrastrukturen her, bauen alternative Datenbanken und Kommunikationsnetzwerke auf, die sie gemeinsam pflegen, zugänglich machen und vor Vereinnahmung und äußerer Kontrolle schützen. Sie co-kreieren Werkzeuge, Materialien, Ideen und Wissen, um diese großzügig zu teilen und weiterzugeben. Sie experimentieren mit Arten und Weisen des Miteinander-tätig-Seins, die es erlauben, Fähigkeiten und Zeit freiwillig und jenseits der Tauschlogik einzubringen.

Im gemeinsamen Tun entstehen dabei neue Werte und Ethiken. So werden künstlerische_kuratorische Produktionen nicht als Privateigentum angesehen, sondern als Commons anerkannt. Künstler:innen_Kurator:innen als Commoners treffen Entscheidungen im Sinne des Gemeinwohls. Dabei arbeiten sie an dezentralen Lösungen für globale Kontexte, um gemeinsam in Aktion treten zu können und resilienter zu werden. Ökonomien und rechtliche Rahmungen werden so gestaltet, dass sie der Verwobenheit der menschlichen und mehr-als-menschlichen Welt gerecht werden. Künstlerische_kuratorische Praktiken als Commoning operieren häufig »an der Grenze zwischen Kunst und Aktivismus« (Schaffaff 2018: 366). Sie können zu kollektiven ästhetischen Erfahrungen führen und zur Taktik werden: zum »kulturellen Rahmen, der jene Handlungsfreiheit liefert, die anderswo in der Gesellschaft nicht zu finden ist« (ebd.).

Commoning als Methodologie

Kunst durch Commoning gründet auf einem veränderten Verständnis, was den Sinn künstlerischer_kuratorischer Praxis und von Kunst – in deren Beziehung zur Welt – betrifft. Commons werden nicht als Gegenstand, sondern als Methode, genauer: als Methodologie verstanden. Commoning ist dann die Art und Weise des Vorgehens. Sie zieht sich durch die Gestaltung der Beziehungen und prägt die Beteiligten nicht minder denn das zu Schaffende (vgl. auch Baldauf et al. 2016) und die Bedingungen dafür. Genau darin liegt die strategische Bedeutung des Ansatzes Kunst durch Commoning. Denn: Ohne transformative Methodologien keine Transformation der Kunst,

keine Transformation des gesellschaftlichen Ganzen. Zwar weist die Forschungsgruppe *Spaces of Commoning* darauf hin, dass konkrete Methoden nicht durch Zeiten und Räume getragen werden können (ebd.: 27). Für Methodologien – die den Methoden inhärenten Logiken – gilt dies jedoch nicht: Wie Webmuster schreiben sie ihr *logos* in die konkreten Praktiken ein, die – abhängig von Material, Ort, Webstuhl, Fadenstärke, Färbetechnik und vielem mehr – eine schier unendliche Vielfalt ästhetischen Ausdrucks zulassen.

In *Kunst durch Commoning* entstehen Konstellationen (vgl. Bismarck 2021) aus dem, was alle Beteiligten (inklusive der mehr-als-menschlichen Welt) mit- und durch-ein-ander (Praetorius 2015) hervorbringen. Eine solche Praxis im Feld der Kunst setzt tiefer an als Relational Art oder Partizipation, da sie nicht bloß *mit* Menschen, sondern vor allem *durch* sie entsteht. Im Vergleich dazu reichen Bottom-up-Ansätze als Gegenmodell zu Top-down-Methoden nicht allzuweit, sofern sie nur die Richtung, nicht aber den Modus – die Methodologie – ändern. Beide Varianten können die vielgestaltigen Realitäten und Möglichkeiten der Beziehungen und Bezüge nicht abbilden. *Kunst durch Commoning* bedeutet: Das (Ver-)Lernen, Aushandeln, Herstellen und Pflegnutzen geschieht im Sinne des Gemeinsamen. Die künstlerische_kuratorische Praxis lässt sich dann als ein fortwährendes Beziehungsgestalten begreifen und bezeichnen – ähnlich der häufig verwendeten Metapher vom Kunstmachen als *Gespräch* zwischen Werken, Künstler:innen_Kurator:innen, Mitarbeiter:innen, Kritiker:innen, Räumen, Werkzeugen und Materialien, Wissen, Öffentlichkeiten und mehr.

Muster des Commoning

Um die Qualitäten des spezifischen Bezogenseins, mit dem wir es beim Commoning zu tun haben, näher zu beschreiben, können wir die »Muster des Commoning« (Helfrich & Bollier 2019) zu Rate ziehen. Inspiriert von dem Musteransatz des Architekturtheoretikers Christopher Alexander, haben Helfrich und Bollier diese über Jahre hinweg in Workshops mit anderen Commoners zu entwickeln begonnen. Es handelt sich dabei um untereinander verbundene Muster des Gelingens: verallgemeinerungsfähige Lösungen für Probleme, die in

Triade des Commoning

Soziales Miteinander

- Gemeinsame Absichten & Werte kultivieren
- Ohne Zwänge beitragen
- Gegenseitigkeit behutsam ausüben
- Situiertem Wissen vertrauen
- Naturverbundensein vertiefen
- Selbstverantwortlich & einführend kommunizieren
- Konflikte beziehungswahrend bearbeiten
- Rituale des Miteinanders etablieren & pflegen
- Eigene Governance reflektieren

Selbstorganisation durch Gleichrangige

- Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten
- Wissen großzügig weitergeben
- Im Vertrauensraum transparent sein
- Einstimmig entscheiden
- Commons mit halbdurchlässigen Membranen umgeben
- Augenhöhe in & durch Organisationsstrukturen ermöglichen
- Auf Heterarchie bauen

verschiedenen Commons-Kontexten immer wieder auftreten. Diese Muster wirken nicht vorschreibend, daher sind sie nicht mit Gesetzen, Regeln oder Handlungsanweisungen zu verwechseln. Vielmehr bieten sie Orientierung, wie häufige Probleme gelöst werden *könn(t)en*.

Bis heute wurden 33 derartige Muster des Commoning ausgemacht und den drei Bereichen »Soziales Miteinander«, »(Für-)sorgendes und selbstbestimmtes Wirtschaften« und »Selbstorganisation durch Gleichrangige« zugeordnet (s. Triade des Commoning). Diese »Triade des Commoning« umfasst also das Soziale, das Wirtschaftliche und die Governance. Sie gibt dabei jeweils »eine andere Perspektive wieder, aus der heraus dasselbe Phänomen betrachtet wird« (Helfrich & Bollier 2019: 93). Weder bezüglich der drei Bereiche noch der Anzahl der Muster wird ein Anspruch auf Vollständigkeit

- Regeleinhaltung commons-intern beobachten
- Regelverstöße nachvollziehen & abgestuft sanktionieren
- Beziehungshaftigkeit des Habens verankern
- Einhegungen & Vereinnahmungen dazwischenfunken
- Commons & Kommerz auseinanderhalten
- Commonsgemäß finanzieren

Sorgendes & Selbstbestimmtes Wirtschaften

- Gemeinsam erzeugen & nutzen
- Werk Tätigkeit & (Für-)Sorge gleichwütig anerkennen
- Geldunabhängige Sicherheit schaffen
- Das Produktionsrisiko gemeinsam tragen
- Konviviale Werkzeuge nutzen
- Auf gemeinschaftsgetragene Infrastrukturen setzen
- Kreativ anpassen & erneuern
- Beitragen & verbreiten
- Poolen, deckeln & aufteilen
- Poolen, deckeln & umlegen
- Preissouverän Handel treiben

keit erhoben. Im Gegenteil: Eine Mustersprache ist niemals fertig, sondern allein schon wegen ihrer Kontextbezogenheit stets veränderungsbedürftig (ebd.). Dieser beziehungssensible methodologische Zugang des Musteransatzes lässt sich auch auf den Bereich der Kunst übertragen. In den vorliegenden Text sind einige der besagten Muster implizit, explizit oder in Form von Musterbeschreibungen¹ eingewoben; spezifische Muster für den Kunstbereich herauszuarbeiten, wäre hingegen eine eigene Forschungsarbeit.²

1 Die Formulierungen in den Abbildungen sind dem Kartenset von Helfrich und Petzold (2021) entnommen.

2 Für eine vertiefte Auseinandersetzung empfehlen wir neben den frei zugänglichen Veröffentlichungen (wie Helfrich & Bollier 2019) das Wiki www.muster.org.

Kunst durch Commoning aktiv zu fördern, bedeutet, dem Musteransatz folgend, möglichst viele organisatorische Aspekte und Verläufe commonsgemäß zu fassen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Commons und Commoning zwar instituiert werden können, aber eben doch nicht gemanagt; in gewisser Weise können sie performativ hergestellt werden (vgl. Harney & Moten 2013: 157). Mit Hilfe von Mustern wie »Gemeinstimmig entscheiden«, »Commons und Kommerz auseinanderhalten«, »Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten« und »Gemeinsam erzeugen und nutzen« (Helfrich & Bollier 2019: 94), können Commoners daraufhinwirken, Gemeinsamkeit (situiert und sich stetig wandelnd) zu ermöglichen. All dies sind gewissermaßen stets Anfänge, denn Commoning wird prinzipiell immer unfertig sein: Für Butt und Millner-Larsen (2018: 402) ist das Gemeinsame, das *common*, eine Idealität, die »noch nicht hier« (Muñoz 2009: 1) ist. Dies anzuerkennen ist essenziell. Denn die perfekte Commoning-Technik, die sich als Blaupause von dem einen Kontext auf den anderen übertragen ließe, gibt es nicht – Commoning geschieht immer situiert mit den Menschen, die gerade da sind, und entlang der Bedingungen, die vorgefunden werden. Die Mustersprache versucht, dies zu berücksichtigen.

Künstlerische_kuratorische Praxis als Commoning

Die Zielrichtung des Commoning in der Kunst könnte sein: sich kollektiv – und es geht auch nur kollektiv – von extraktivistisch arbeitenden Institutionen und Systemen unabhängiger zu machen und bestehende Institutionen des Kunstfelds in »Institutionen des Gemeinsamen« (Raunig 2013: o. S.) zu verwandeln. Anders formuliert: internalisierte kapitalistische Routinen und Gewohnheiten bewusst zu dekonstruieren und selbstgesetzte, aber sich verändernde Regeln aufzustellen, auf deren Basis ein Kollektiv zusammenarbeitet (vgl. Binna Choi in McAnally 2017). Künstlerische_kuratorische Praktiken als Commoning »fliehen« (Raunig 2013: o. S.) aus der Institutionalisierung und der institutionellen Repräsentation (Tan

des.commoning.wiki, auf dem ein fortlaufendes Nachschlagewerk für Commons-Muster entsteht.

o.J.), nicht aber davor, sich zu instituieren: sich einzurichten, zu ordnen und zu verfassen. »Instituierende Praxis als Prozess und Verkettung instituierender Ereignisse« (Raunig 2013: o. S.) kann sowohl »dissidente Gegenräume« (Chto Delat & Angelotti o.J.: o. S.) als auch einladende Räume kreierenden Seins hervorbringen. Es entstehen Begegnungsräume, in denen symbolische, ritualisierte, ästhetische Erfahrungen ausgetauscht und Beziehungen geknüpft und gepflegt werden.

Künstlerische_kuratorische Projekte des Gemeinschaftens gibt es bereits vielzählig, in unterschiedlichsten Größenordnungen und Graden der Verwobenheit sowohl untereinander als auch darüber hinaus. Manche davon sind nur in einem Teilbereich commonsgemäß aufgestellt, während in anderen Bereichen kapitalistische Logiken vorherrschen, andere Projekte wiederum sind durch jahrzehntelange gemeinschaftende Prozesse weitgehend commonifiziert.

DIWO – Do It With Others

Dass das Mit-Sein (vgl. Nancy 2005) in der künstlerischen_kuratorischen Praxis zum Miteinander-tätig-Sein (*doing with*, Hardt und Negri 2012, zitiert nach Dragona 2013) wird oder werden kann, trägt DIWO bereits im Namen: *Do It With Others*. DIWO ist ein von der Gruppe *Furtherfield* im Jahr 2006 geschöpfter Begriff für gemeinsame und dezentrale technologiebasierte Experimente dazu, wie Koproduktionen mit wechselnden künstlerischen_kuratorischen und themenbezogenen Rollen gestaltet werden können. Nach den Prinzipien der Peer-to-Peer-Infrastrukturen (vgl. Bauwens et al. 2019) ist das Ausgangsmaterial frei und offen zugänglich für alle und kann verändert, geremixt und verteilt werden – im Rahmen von DIWO-Events oder anderweitig.

In Großbritannien in den 1980ern als Anti-Establishment-Bewegung entstanden, werden hier Elemente aus Punk, Fluxus und Situationismus fortgeschrieben. Die Mitwirkenden verstehen ihre Praxis als »ständigen Dialog«, der auf »Neugier, Großzügigkeit und gemeinsamen Interessen« (Garrett 2014: o. S.) basiert. Von E-Mail-Art über hybride Ausstellungsformate bis hin zu Blockchain-basierten Projekten wird hier Kunst lebendig: als beziehungsbewusster Austausch

zwischen Gleichgesinnten, der sowohl die Einzelnen als auch das Gemeinsame und die kulturelle Sphäre nährt (ebd.). Sich – als viele – die Kontrolle über die Werkzeuge, Infrastrukturen und die Distribution wieder anzueignen, befördert eine größere Freiheit, was die (Weiter-) Entwicklung von Ideen anbelangt: »Wenn wir die Vorgaben ändern, ändern wir auch die Regeln und eröffnen damit Möglichkeiten für mehr Handlungsfähigkeit in relationalen Kontexten« (ebd.: o. S.).

Konflikte beziehungswahrend bearbeiten

Wie werden Konflikte angegangen?

In geschützten Räumen werden Konflikte sichtbar gemacht und ihre Gründe nachvollzogen. Durch eine Haltung des Respekts und des gegenseitigen Sorgetragens lassen sich Beziehungen verändern, ohne sie zu kappen. Dabei sind Trennungen nicht ausgeschlossen. Beschwerden beziehen sich nicht auf Personen, sondern auf konkrete Verhaltensweisen oder Inhalte. Geäußerte Kritik geht mit persönlicher Wertschätzung einher.

ruangrupa/documenta fifteen

Die Arbeit des Kollektivs *ruangrupa*, das die *documenta fifteen* kuratiert, setzt in seiner künstlerischen_kuratorischen Praxis ähnlich prozessorientiert an. Das Kollektiv verzichtet seit über zwanzig Jahren auf vorgefertigte (Ausstellungs- und Veranstaltungs-)Konzepte, stattdessen spricht es Einladungen aus, in Beziehung zu treten: »Wie die Ausstellung letztlich aussieht, hängt vom Prozess ab. Normalerweise fangen wir an, mit Leuten zu arbeiten, denen wir vertrauen. Dann wächst alles langsam, aber bestimmt« (Thalmair & ruangrupa 2020: o. S.).

Die Arbeitsgrundlagen von *ruangrupa* sind *nongkrong* und *lumbung*. »Basis und Ausgangspunkt ihrer Aktivitäten ist immer ein fester Raum, zu dem alle Zugang haben«, so Boecker (2016). Dies hat seinen Ursprung in der politischen Situation Anfang der 2000er

Jahre in Indonesien. Dort stülpte das Kollektiv private Wohnzimmer ins (Halb-)Öffentliche um, um ihrer künstlerischen_kuratorischen Tätigkeit nachgehen zu können. Ein solches Wohnzimmer für Kassel während der *documenta fifteen* ist das in einem ehemaligen Kaufhaus untergebrachte *ruruHaus*. Es soll dem »übergreifende[n] Ökosystem« (documenta o.J.) der inter-lokalen Community in Kassel selbstorganisiert zur Verfügung stehen. Dort sollen Programm-entscheidungen getroffen werden, zudem kommen dem *ruruHaus* weitere und vielfältigste Funktionen zu, unter anderem als Raum für *nongkrong*. Durch »*nongkrong* (indonesisch für Beisammensein und miteinander abhängen)« (ebd.) entwickeln sich Boecker (2016) zufolge Beziehungen, die »sehr persönlich und intim« seien. Der zweite zentrale Begriff, *lumbung*, bezeichnet im Indonesischen eine gemeinsam genutzte Reisscheune und die Kulturtechnik des »Topf- oder Akkumulationssystem[s], [...] bei dem die von einer Gemeinschaft erzeugten Ernten als zukünftige gemeinsame Ressource gelagert und nach gemeinsam festgelegten Kriterien verteilt werden« (ruangrupa o.J.). *Lumbung* soll auch auf der *documenta fifteen* nicht bloß als Metapher oder Konzept dienen, sondern praktisch werden: als »Feuerstelle des Dorfes«, die »mehr Menschen zusammenbringt ohne sie zu kontrollieren oder zu überwachen«, die die Gemeinschaft »nährt«, um »ihre Zukunft und ihr Überleben zu sichern« so *ruangrupa* (Kwan 2020: o. S.). In diese künstlerische_kuratorische Praxis sind andere also tiefgreifend eingewoben; sie zielt auf langfristige Netzwerke und beziehungswahrende Seinsweisen.

Eine solche Praxis steht auch in einem anderen, neuen Verhältnis zu etablierten Institutionen der Kunst. So sieht *ruangrupa* seinen »Prozess als Einladung an die *documenta* [...], Teil [seines] Ökosystems zu werden« (ruangrupa in Thalmair & ruangrupa 2020: o. S.). Laut eigener Aussage arbeitet das Kollektiv in seiner »alltäglichen Praxis« schon länger damit, »Ressourcen, Zeit, Energie, Mittel, Ideen und Wissen untereinander und mit anderen« zu teilen (ruangrupa 2020). Fürsorge und Gemeinwohl würden zu Prämissen des Handelns, die um »eine Reihe gemeinsamer Werte, kollektiver Rituale und Organisationsprinzipien herum organisiert« (ruangrupa 2020) seien. *ruangrupa* (o.J.: o. S.) nennt folgende Grundsätze seiner Methodologien: »Raum schaffen, um Ideen zu sammeln und zu erforschen«; »[k]ol-

lektive Entscheidungsfindung«; »Nicht-Zentralität«; »Spiel zwischen Formalitäten und Informalitäten«; »[p]raktizieren von Versammlungen und Treffpunkten«; »[a]rchitektonisches Bewusstsein«; »[r]äumlich aktiv sein, um das Gespräch zu fördern«; »[e]in Schmelztiigel für und von den Gedanken, Energien und Ideen aller«.

Casco Art Institute – Working for the Commons

Ein Kunstraum in Utrecht bemüht sich seit einigen Jahren darum, seine Arbeitsweise an Prinzipien des Commoning auszurichten. Im Rahmen eines mehrjährigen Prozesses nannte sich das Projekt 2017 von *Casco Office of Art, Theory, and Design* um in *Casco Art Institute – Working for the Commons*. Mit dem Ausdruck »Working for the Commons« erkennt *Casco* die Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit des Commoning an. Folgerichtig will es nicht bloß Kunst zu und über Commons zeigen, sondern es verschreibt sich dem Commoning auch beim eigenen Instituieren: im Sinne eines lang-samen, langfristigen Prozesses des Verlernens, insbesondere des »Geschäfts der Geschäftigkeit« (Choi & van der Heide 2017: o. S.).

Über einen Zeitraum von zwei Jahren wurden in zweiwöchentlichen Meetings mit der Künstlerin Annette Kraus die institutionellen Gewohnheiten von *Casco* identifiziert – um das Team bereit dafür zu machen, sie zu verlernen (Krauss 2019: 492). Gemeinsam mit den Lohnarbeitenden wurden »strukturelle Übungen«, sogenannte *unlearning exercises*, entwickelt, die zu »neuen institutionellen Gewohnheiten wurden« (Choi & van der Heide 2017: o. S.). Als eine »regelmäßige kollektive Vernachlässigungsübung« wird gemeinsam einmal wöchentlich geputzt (ebd.). Diese Übungspraxis, die nach langen Aushandlungsprozessen und Experimenten auf eine Beschwerde hin entwickelt worden ist, macht Ungerechtigkeiten sichtbar, was die Fürsorge für den Raum anbelangt (ebd.). Andere Übungen zielen darauf ab, das Lohnsystem zu verändern, indem sie Reproduktionsarbeit und Wohlbefinden mit einkalkulieren (ebd.). Wiederum andere verhandeln Fragen des intellektuellen Eigentums, gemeinsamer Weiterbildung und des Umgangs mit Zeit (Choi et al. 2018). Die Übungen werden der Öffentlichkeit in verschiedenen künstlerischen_kuratorischen und publizistischen Formaten zugänglich

gemacht; aufgrund ihrer Kontextspezifität sind sie Krauss zufolge aber nicht als direkt übertragbar zu verstehen (Krauss 2019: 496).

l'asilo

Ein Beispiel für einen gemeinschaftsgetragenen, selbstorganisierten Kunst- und Kulturraum stellt *l'asilo* in Neapel dar. Er ging 2012 aus einer zunächst dreitägigen Besetzung eines seit 1993 leerstehenden Kinderheims hervor. Das Kollektiv, das sich dabei zusammengefunden hatte, bestand aus Kunst- und Kulturarbeiter:innen und weiteren Bürger:innen u.a. Studierenden und Forschenden (Acosta Alvarado 2020). »Der Ort wurde sofort mit Aufführungen, Konzerten, Buchpräsentationen, Versammlungen und Seminaren usw. wiederbelebt« (ebd.: 4). In einem langjährigen Prozess wurde eine gemeinsame Nutzungserklärung verfasst und der Raum seiner Bestimmung als »multifunktionales, interdependentes Zentrum für Kunstproduktion, das von einer offenen Gemeinschaft betrieben wird«, zugeführt (ebd.: 5). Die dort aktive Choreografin und Forscherin Gabriella Riccio beschreibt *l'asilo* als Ort, der den Künstler:innen-Kurator:innen und Bürger:innen ein Theater, ein Kino und verschiedene Probe- und Experimentierräume zur Verfügung stellt und der von ihnen mit Leben gefüllt wird (Ciancio 2018). »Das Leben im *l'asilo* ist eine Form der szenischen Improvisation und des kollektiven Schreibens, die nach sehr genauen Regeln abläuft«, erzählt der Philosoph und *l'asilo*-Aktivist Nicola Capone in einer Mini-Doku über das Projekt (Trans Europe Halles 2021). Was mit Regeln gemeint ist und wie diese im *l'asilo* zustandekommen, führt er weiter aus: »Diese Regeln sind die Zusammenarbeit, die Verflechtung verschiedener Know-hows, aber vor allem die Fähigkeit, eine offene Gemeinschaft zu bleiben, die sich selbst in Frage stellt. Wir haben kein Verlangen nach Antworten, aber wir haben ein starkes Verlangen nach Fragen. All dies wird nach der Formel der Selbstverwaltung und des Selbstmanagements geregelt« (ebd.). So treffen sich die Aktiven des *l'asilo* einmal in der Woche in Versammlungen, um sich auszutauschen, gemeinsam die Regeln der Selbstorganisation weiter auszuhandeln, Bedürfnisse abzustimmen und Aufgaben an Arbeitsgruppen zu verteilen (*l'asilo* o.J.).

Gemeinstimmig entscheiden

Wie und nach welchen Prinzipien kommen Entscheidungen zustande?

Entscheidungen werden so herbeigeführt, dass sich alle Beteiligten gesehen und gehört fühlen und ihre Wünsche und Befürchtungen einbezogen werden. Im Gegensatz zum Mehrheitsentscheid werden keine systematischen Gewinner:innen und Verlierer:innen erzeugt.

Übergreifende Zusammenschlüsse

l'asilo in Neapel ist Mitglied bei *Trans Europe Halles*, einem europäischen Netzwerk von Graswurzel-Kulturzentren. Das Netzwerk macht es sich seit 1983 zur Aufgabe, verlassene Gebäude für Kunst, Kultur und Aktivismus (wieder) nutzbar zu machen (*Trans Europe Halles* o.J.: o. S.). An diesem und an weiteren Beispielen wird deutlich, dass Commoning durchaus – entgegen einer häufigen Kritik – auch in größerem Rahmen stattfindet. So versteht sich das Projekt *Arts Collaboratory* (o.J.: o. S.) als »radikales Experiment« und »Ökosystem von 25 gleichgesinnten Organisationen«, die sich kollektiv organisieren. Für die Vernetzung werden »Versammlungen, »bargas« (physische Begegnungen zwischen Organisationen), Arbeitsgruppen und gemeinsame Projekte« genutzt, damit Menschen, die unterschiedliche Sprachen sprechen und aus diversen kulturellen Kontexten kommen, gemeinsam »kapitalistische und produktivitätsgetriebene Arbeitsmethoden [...] verlernen« (ebd.). Ein vergleichbares Beispiel ist das *Netzwerk X – für Kunst & Soziales* im Ruhrgebiet. Es will »die Interessen der freien kunst-sozialen Zusammenhänge sichtbar und kulturpolitisch wirksam« machen, sich bei etablierten Institutionen Gehör verschaffen und diese auf ihre »Mitverantwortung« aufmerksam machen (*Netzwerk X* 2020). Auf der jährlichen *Konferenz der kleinen Orte und der freien Kollektive* bringt das Netzwerk Betreiber:innen von Off-Spaces und Ladenprojekten, Künstler:innen_Kurator:innengruppen und soziokulturell/politisch arbeitende

Gruppen und Einzelpersonen zusammen, »um die selbstorganisierten Kräfte im Ruhrgebiet zu stärken« (ebd.: o. S.).

Solche inter-lokalen oder verteilten Infrastrukturen sind Ausdruck der Skalierbarkeit Commoning-orientierter Praktiken. Sie verringern die Abhängigkeit und erleichtern die Kooperation in größeren Zusammenhängen. Dadurch »multiplizieren sie Treffpunkte für Commoners und solche, die es werden wollen«, erklärt Binna Choi (McAnally 2017: o. S.).

4



