

Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen, Silke Helfrich

COMMONING ART

Die transformativen
Potenziale von
Commons
in der Kunst

[transcript]

Aus:

Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen, Silke Helfrich
**Commoning Art –
Die transformativen Potenziale von Commons in der Kunst**

Juli 2022, 124 S., kart., Dispersionsbindung
19,50 € (DE), 978-3-8376-6404-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-6404-5

Auf Selbstorganisation und Fürsorge basierende Commons-Ansätze eröffnen auch der Kunst Chancen zur Veränderung und Transformation. Aber wie kann Gemeinschaften – Commoning – in der Kunst gelingen? Das transdisziplinäre Autor*innenteam verbindet die aktuelle Commons-Forschung mit feministischen, queeren, postkolonialen und ökosozialen Perspektiven. Mit der Analyse von *Kunst für Commons*, *Kunst als Commons* und *Kunst durch Commoning* sowie entlang konkreter Projekte werden Thesen und Werkzeuge formuliert, die Orientierung und Inspiration für die eigene Praxis bieten können.

Vera Hofmann experimentiert mit queeren und intersektionalen Ansätzen für gemeinschaftende, gegenhegemoniale Interventionen in Kunst, Wirtschaft, Mensch-Umwelt-Beziehungen und Gesundheitspolitik. Nach Abschlüssen in BWL, Fotografie und Kunst arbeitete V als Berater:in, freie Fotograf:in, Künstler:in und Kurator:in, u.a. im Vorstand des Schwulen Museums.

Johannes Euler ist als freier Wissenschaftler, Commons-Aktivist und Berater für sozial-ökologischen Wandel tätig. Er hat Politik, Volkswirtschaftslehre und Philosophie studiert und über Commoning und Wasserkonflikte promoviert. Neben seiner Lehre an verschiedenen Institutionen hat er das Commons-Institut mit begründet.

Linus Zurmühlen forscht im Austausch mit dem Commons-Institut zu mehr-als-menschlichem Commoning. Er hat Geographie studiert und experimentiert als Musiker, Aktivist und Lernender mit künstlerisch-forschenden Zugängen zu sozial-ökologischem Wandel und Mensch-Umwelt-Beziehungen.

Silke Helfrich (1967-2021) war freie Autorin, Aktivistin, Forscherin, Bloggerin und vielgebuchte Rednerin. Die Mitbegründerin des Commons-Instituts und der Commons Strategies Group hat romanische Sprachen und Sozialwissenschaften mit Schwerpunkt Ökonomie studiert und lebte und arbeitete im Jagsttal.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6404-1

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Vorwort	7
1. Commoning in der Kunst – von widerständiger Radikalität zum Buzzword?	13
2. Annäherung an die Debatten zu Commoning und Kunst – vom Objekt zum sozialen Prozess	21
2.1 Entwicklungen in der Kunst	21
2.2 Aktuelle Strömungen der Commons-Theorie	25
2.3 Kunst und Commoning als Resonanzräume für Ästhetiken des Gemeinsamen	31
3. Die Beziehungen von Kunst, Commons und Commoning – Unterstützen, Entprivatisieren und Gemeinschaffen	37
3.1 Kunst für Commons	38
3.2 Kunst als Commons	40
3.3 Kunst durch Commoning	43
4. Transformationsmöglichkeiten in der Kunst – Wege der Commonifizierung künstlerischer_kuratorischer Praxis	59
4.1 Gleichwürdigkeit aller Beteiligten anerkennen	64
4.2 Intersektional aufstellen und in Bündnisse einweben	73
4.3 Marktliche und staatliche Abhängigkeiten verringern	78
4.4 Absichernde rechtliche Basis für Co-Kreationen schaffen	83
4.5 Materielle Grundsicherungen aufbauen	91

5. Commoning in die Welt bringen – achtsam, kreativ und unruhig bleiben.....	103
Danksagungen.....	107
Literaturverzeichnis	109

Musterverzeichnis

Soziales Miteinander	46
Selbstorganisation durch Gleichrangige	46
Sorgendes & Selbstbestimmtes Wirtschaften	47
Konflikte beziehungswahrend bearbeiten	50
Gemeinstimmig entscheiden	54
Auf gemeinschaftsgetragene Infrastrukturen setzen	61
Auf Heterarchie bauen	63
Sich in Vielfalt gemeinsam ausrichten	66
Naturverbundenheit vertiefen	71
Augenhöhe in & durch Organisationsstrukturen ermöglichen	75
Einhegungen & Vereinnahmungen dazwischenfunken	77
Ohne Zwänge beitragen	79
Commons & Kommerz auseinanderhalten	81
Beziehungshaftigkeit des Habens verankern	85
Kreativ anpassen und erneuern	88
Commonsgemäß finanzieren	95
Geldunabhängige Sicherheit schaffen	99

Vorwort

Die Künste (und die Kulturpolitik) investieren seit einiger Zeit massiv in den Begriff der Teilhabe und schalten von repräsentativen auf partizipative Modelle um. Das ist kein Zufall. Auch sie wissen: Das Projekt Demokratie braucht methodische Upgrades, wenn es künftig überzeugen soll – und die Bedeutung der Kulturproduktion wird sich daran messen lassen müssen, was sie dazu beitragen kann. Die wirtschaftlichen und institutionellen Dispositive der Künste stammen indes meist aus einer alten Zeit. Viele Teilhabemodelle wirken entsprechend hölzern. Der Kulturbetrieb verfügt derzeit tendenziell noch nicht über die passenden Strukturen, um ein konstruktiver Gestalter zu werden beim Umgang mit den kommenden gesellschaftlichen Herausforderungen. Um auf diese angemessen antworten zu können, bedarf es der Organisation kooperativer Gefüge, in denen sich Menschen gemeinsam um ihre Geschichte und die des Planeten kümmern.

Das *Commons-Institut*, das Ideen und Begriffe des Commoning – einer gemeinwohlorientierten Praxis – entwickelt und vermittelt, hat dazu Substanzielles beizutragen. Wir selbst sind Mitwirkende im Programm *Neue Auftraggeber*¹, in dem Künstler:innen im Auftrag von Bürger:innen Kunstwerke schaffen, denen ein lokales Ge-

¹ Professionelle Kulturmediator:innen beraten und begleiten den Prozess. Das Modell der Kunst im Bürger:innenauftrag, wie sie von den *Neuen Auftraggebern* praktiziert wird, geht zurück auf das *Protocol des Nouveaux Commanditaires*, das der belgische Künstler François Hers 1990 in Paris entwickelte und das seither international als Handlungsempfehlung Verbreitung gefunden hat.

meinschaftsanliegen zugrunde liegt. Als wir im Jahr 2019 zunächst mit Silke Helfrich, dann mit Vera Hofmann, Johannes Euler und anderen zusammentrafen, meinten wir, Parallelen zu erkennen: zwischen unseren Projekten und Methodologien und denen der Commoners. Im Commons-Diskurs sahen wir einen der entscheidenden Zukunftsdiskurse für den Kunstsektor, unsere Vorstellungen von einer gemeinwohlorientierten Transformation des Sozialen und Ökonomischen ähnelten sich. Ob und wie sich verschiedene Theorien und Handlungsmodelle aus der Welt des Commoning tatsächlich in die Welt der Künste hineindenken und wie sie sich dort anwenden lassen, war indes noch ungeklärt.

Die *Neuen Auftraggeber* brechen mit einem zentralen Paradigma der künstlerischen Moderne, das auch in der Postmoderne noch fortlebt: mit der (impliziten oder expliziten) Auffassung, künstlerisches Handeln basiere auf der inneren Notwendigkeit der handelnden Künstler:innen, auf der intrinsischen Motivation einzelner Subjekte. Aus diesem Paradigma wiederum folgen Formen des kulturellen Eigentums, die individualrechtlich verfasst sind. Seit 1991 gehen wir mit unseren Projekten den umgekehrten Weg und stellen folgende Frage an den Anfang: Welche Notwendigkeiten und welche Motivationen empfinden und benennen andere Menschen, damit eine Kunst der Gegenwart entstehen kann, die aus dem Gemeinsamen kommt und in das Gemeinsame eingeht; die aus intersubjektiven Ambitionen schöpft; die ihren Wert im Öffentlichen und Gesellschaftlichen findet, in Debatte und Konflikt, in Übereinkunft und Verbundenheit; die der Selbstbestimmung aller Bürger:innen den gleichen Wert beimisst wie der künstlerischen Selbstbestimmung Einzelner?

Wir ließen uns vom *Commons-Institut* beraten und gingen dabei der Frage nach, wie wir die Organisation der *Neuen Auftraggeber* im Sinne des Commoning umgestalten können. Währenddessen beobachteten wir, wie sich der Commons-Diskurs in der Kunstwelt ausbreitete – oftmals jedoch abgekoppelt von den strukturellen Aspekten, die anzugehen ein gehöriges Maß an Komplexität, Geduld und Umdenken mit sich bringt, wie wir mittlerweile gelernt hatten. Daraus erwuchs der Wunsch, dem Thema Kunst und Commons die Tiefe und Genauigkeit zu geben, die noch zu fehlen schien. Dies war

der Anstoß für den vorliegenden Text, den Vera Hofmann, Johannes Euler, Linus Zurmühlen und Silke Helfrich begannen, und der nun nach dem plötzlichen und uns alle schockierenden Tod von Silke Helfrich fertiggestellt wurde.

Mit diesem Band liegt nun eine systematische Begriffsarbeit vor, um die besonderen Arten und Weisen von Beziehungshaftigkeit, die dem Commoning zugrunde liegen, auf das Feld der Kunst zu übertragen. Auch liefert er eine Grundlage dafür, aktuelle Konzepte des Commoning in der Kunst kritisch zu überprüfen und der Verflachung und Verfremdung von Commons-Begriffen in diesem Feld vorbeugend zu begegnen.

Für die Arbeit der *Neuen Auftraggeber* war die Zusammenarbeit mit dem *Commons-Institut* folgenreich. Die internen Strukturen und Abläufe unserer Organisation – und unsere Beziehungen zueinander – haben sich unter dem Einfluss der Commoners verändert. Dazu gehören unsere Rechtsform, unser Umgang mit Geld und mit Macht. Auch unsere Beziehungen nach außen, zu Projektpartner:innen, Fördergeber:innen, Politik und Institutionen, betrachten und gestalten wir heute anders. Aber vor allem hat das Handlungsmodell, für das wir eintreten – Kunst in Bürger:innen-auftrag und kulturelle Mediation – deutlich an Bewusstheit und Tiefenschärfe gewonnen. Die Methodologien unseres eigenen Tuns haben sich signifikant erweitert.

*Alexander Koch und Anne Kersten,
Die Gesellschaft der Neuen Auftraggeber*

1

Commoning in der Kunst – von widerständiger Radikalität zum Buzzword?

Der institutionalisierte Kunst- und Kulturbetrieb entdeckt Commons und Commoning für sich. Gemeinschaftende¹ Praktiken werden kuratiert, in Institutionen ausprobiert und in der Kunsttheorie verhandelt, als wären sie brandneu. Dabei gibt es sie vielerorts längst, wie es Dobkowska und Łukomski (2020: o. S.)² deutlich machen: »Künstler:innen, Aktivist:innen, Forscher:innen und Pädagog:innen initiieren überall auf der Welt soziale Situationen – dort, wo Institutionen versagen, schaffen sie ihre eigenen.« Damit nähmen sie insbesondere jenseits der Galerie Einfluss. »Sie behandeln Kunst als ein Werkzeug zum Aufbau einer Gemeinschaft, nicht zur Produktion von verkaufbaren Waren. Ihre Praxis basiert auf Forschung, Prozess und langfristiger Zusammenarbeit, die Austausch, Großzügigkeit und Vertrauen beinhaltet. [...] Sie definieren den Begriff der Kunst neu und helfen, Systeme zu hacken. Sie schaffen alternative Lehr- und Lernsysteme, neue Ökonomien und Räume der Imagination« (ebd.). Sich fürsorgend in Beziehung zu setzen und Formen kollektiver Selbstorganisation sind nicht zuletzt Teil einer langen Geschichte solidarischen Handelns und mitunter ganz selbstverständlich. Häufig

1 Wir verwenden den im Commons-Diskurs gängigen Begriff ›Gemeinschaften‹ als deutsche Übersetzung von ›Commoning‹. Eine Begriffsklärung erfolgt in Kapitel 2.

2 Wir haben alle im Original nicht deutschsprachigen Texte eigenständig übersetzt. Die Übersetzungen und die gendersensiblen Interpretationen haben wir aus Gründen der Lesbarkeit nicht einzeln gekennzeichnet.

stammen kollaborative, vermittelnde und gemeinschaftende künstlerische_kuratorische³ Praxen aus subkulturellen Räumen und sind aktivistischen, ökosozialen, antikapitalistischen, antirassistischen, anarchistischen, queeren, feministischen Ursprungs. Spätestens seit den 1960ern und 70ern werden sie verstärkt als »Gegenreaktion auf die zunehmende Marktbestimmung« (Bismarck 2021: 23) entwickelt.

Der Kunsthistoriker Grant H. Kester (2011) beobachtet einen Wandel in der zeitgenössischen Kunst von der Objektzentriertheit hin zum Kunstmachen als Prozess einer auf Gegenseitigkeit ausgerichteten Kreativarbeit. Künstlerische_kuratorische Praktiken und Projekte, die als Socially Engaged Art, Community Art, Participatory Art oder Relational Art bezeichnet werden, reflektieren diesen Wandel. Diese Arbeitsweisen haben gemein, dass sie Beziehungsqualitäten und -hierarchien in den Fokus nehmen: Beispielsweise üben sie Institutionskritik, hinterfragen das Ausstellen und Vermitteln im White Cube, widmen sozialen Kämpfen oder der Privatisierung des öffentlichen Raumes ihre Aufmerksamkeit. Eine diskursive und praktische Wende hin zu Commons und Commoning lässt sich laut der Soziologin und Kunsthistorikerin Pelin Tan (2018) ab den 2010er Jahren feststellen, und zwar im Zusammenhang mit den Occupy-Bewegungen: In deren Folge hätten sich gemeinschaftsbasierte, »autonom kollektive« (ebd.: 279) ästhetische Praktiken herausgebildet, die neue Formen des Zusammenlebens erforschten.

Dass Commons auf erhöhtes Interesse stoßen, zeigen zum einen Einzelausstellungen wie die *StadtFabrik*-Ausstellung des *Museums für Angewandte Kunst* (MAK) in Wien im Jahr 2016 oder das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Atlas of Commoning* vom *Institut für Auslandsbeziehungen* (ifa) und von ARCH+, das 2018 in Berlin eröffnet wurde und von dort in die USA reiste. Zum anderen werden Commoning-Prozesse auch in großen Schauen thematisiert, jüngst etwa bei der *Bergen Assembly 2016*, der *11. Berlin Biennale*, dem

3 Den Unterstrich zwischen Kunst und Kuratieren verwenden wir, um sowohl die Überschneidungen und Übertritte zwischen den beiden Disziplinen zu verdeutlichen als auch zu markieren, dass es eine Vielzahl an Personen mit nicht-geannten und verwandten Berufen und Selbstbezeichnungen gibt, die der vorliegende Text betreffen könnte.

House of Commons der *documenta 14*, der (verschobenen und politisch kontroversen; s. Gaskin 2021) *MOMENTUM 11 – HOUSE OF COMMONS* oder der aktuellen *documenta fifteen*. Daneben zeugen Institutionen, die sich Commoning-Prozessen verschreiben, von diesem Trend – wie das *Casco Art Institute* in Utrecht.

Für das aktuelle Interesse sowohl von Institutionen als auch von Künstler:innen_Kurator:innen an Commons und Commoning sehen wir mindestens fünf Gründe. *Erstens* ist seit einigen Jahrzehnten eine Veränderung zu verzeichnen, was die Interpretation und Rezeption von Kunstwerken betrifft: Gegenseitigkeit und Relationalität werden inzwischen ebenso prominent verhandelt wie Fragen der ästhetischen Autonomie. *Zweitens* legen die Folgen der Neoliberalisierung – u. a. Austerität, Sozialabbau und Konkurrenzdruck – Akteur:innen im Kunstfeld nahe, sich zusammenzutun, Mittel gemeinsam zu verwalten und möglichst zu teilen – Commoning aus Notwendigkeit gewissermaßen. *Drittens* wird Raum, insbesondere öffentlich zugänglicher Raum, immer stärker verknappt und privatisiert; auch daraus resultieren aus der Not geborene Formen des Commoning. *Viertens* sind staatliche oder marktvermittelte Förderpreise, Open Calls, Programme und Festivals in bestimmten Sparten des Kulturbereichs mittlerweile häufig darauf ausgerichtet, *soziale Brennpunkte* zu befrieden oder im Kontext der Gentrifizierung gemeinschaftsbildend zu wirken.⁴ *Fünftens* wird angesichts der skizzierten Verhältnisse zunehmend das Begehren nach Widerstand, neuen Zugehörigkeiten und Kollektivierung, nach Anerkennung, Resonanz und Gemeinschaften, letztendlich nach Fürsorge laut.

Wenn wir im Folgenden der Frage nachgehen, wie sich Akteur:innen aus Kunst und Kultur für gemeinschaftende Verständnisse des Seins und für entsprechende Formen der Gesellschaftsgestaltung nachhaltig öffnen können, geschieht dies vor dem Hintergrund dieser (durchaus zwiespältigen) Entwicklungen. Dabei will dieser Text das Potenzial von Commoning und Kunst in ihrem Zusammenspiel ausloten. Dieses Potenzial entfaltet sich in Haltungen, Denkweisen

4 Gemeinschaftende Kunst und Kultur haben vielfach einen systemstabilisierenden Zweck und laufen Gefahr, als Tünche für verfehlte Politiken und eine fortgesetzte Kommodifizierung zu dienen.

und künstlerischen_kuratorischen Praktiken, denen wir in diesem Text nachspüren. Der Text ist das Ergebnis unseres gemeinsamen Recherche-, Denk- und Schreibprozesses. Er ist Ausdruck eines Austausches zwischen vier *weißen*, deutschen Autor:innen, die zu und durch Commoning arbeiten. Wir haben unterschiedliche Bezüge zu künstlerischen_kuratorischen und aktivistischen Praktiken oder forschen zu ökosozialem Wandel. Neu war für uns alle, Kunst und Commoning auf theoretischer Ebene zusammenzudenken.

Um bestimmte Prozesse, Qualitäten und (Teil-)Aspekte von Commons und Commoning zu veranschaulichen, werden wir auf eine Vielzahl konkreter Projekte zu sprechen kommen. Ihnen gemeinsam ist, dass darin Commoning/Commons eine Rolle spielen; um vollumfängliche Commons-Vereinigungen⁵ (so es diese überhaupt gibt) handelt es sich bei den angesprochenen Projekten indes- sen nicht zwingend. Bedingt durch die breit angelegte Recherche bei begrenzten Ressourcen konnten wir die Projekte größtenteils nicht persönlich kennenlernen. Stattdessen stützen wir unsere Beschreibung commonsnaher künstlerischer_kuratorischer Praktiken auf dazu vorliegende Texte: auf Projektbeschreibungen der Beteiligten selbst und auf wissenschaftliche und journalistische Beiträge. Uns ist bewusst, dass dieses Vorgehen erstens potenziell fehleranfällig ist und dass zweitens relevante Zugänge und Praktiken – insbesondere wenn sie nicht auf Englisch oder Deutsch zugänglich sind – unberücksichtigt bleiben. Wir möchten daher ausdrücklich darauf hinweisen, dass wir keine Aussagen über einzelne Projekte als Ganzes treffen können und wollen; stattdessen widmen wir uns jeweils ausgewählten Aspekten, auf die wir bei unserer Recherche gestoßen sind, dies für eine Vielzahl unterschiedlicher Projekte. Wir laden dazu ein, eigene Recherchen zu diesen Projekten zu ergänzen und

5 Von Commons-Vereinigungen sprechen wir, wenn die relevanten – idealerweise die zwischenmenschlichen und die mehr-als-menschlichen – Beziehungen und Umgangsweisen innerhalb einer Organisation durch Commoning geprägt sind (Euler 2020). Eine andere gebräuchliche Bezeichnung ist Commons-Projekt. Commons-Verbünde bezeichnen hingegen lokale Zusammenschlüsse mehrerer solcher Commons-Vereinigungen – mitunter aus unterschiedlichen Wirtschaftsbereichen –, um Synergieeffekte zu erzielen und aufwandsarm vielfältigere Bedürfnisse befriedigen zu können (Kramp 2021).

unsere Ausführungen kritisch zu prüfen. Die Beschreibungen einiger Beispiele sind kurz gehalten, andere stellen wir ausführlicher dar oder kommen mehrfach darauf zurück. Letzteres hängt mit persönlichen Bezügen zu einzelnen Projekten (etwa zum *Schwulen Museum* seitens Vera Hofmann) oder mit einer vergleichsweise breiten Rezeption (etwa zu *ruangrupa*, den Kurator:innen der *documenta fifteen*, oder zum *l'asilo* in Neapel) zusammen.⁶ Angelehnt ist unser methodisches Vorgehen an das von Helfrich und Bollier (2019).

Die Praxisbeispiele, die wir vorstellen, bringen wir mit Theoriestellungen aus unterschiedlichen Disziplinen zusammen. Auf dieser Basis lassen sich einerseits gegenwärtige Entwicklungen in Kunst und Kultur kritisch und konstruktiv einordnen; andererseits lassen sich die transformativen Möglichkeiten bereits existierender Entwicklungspfade erahnen. Der Text bietet also eine mit Beispielen unterlegte theoretische Auseinandersetzung. Weder beansprucht er Vollständigkeit, noch versteht er sich als konkrete Handlungsanleitung. Er ist vielmehr als Einladung zu verstehen, sich von dem Beschriebenen inspirieren zu lassen, es zu »kneten« und dazu, in der eigenen Praxis mit verschiedenen Umsetzungsmöglichkeiten zu experimentieren. Wir schreiben eher mit einem aktivistischen

6 *ruangrupa*, deren Theorie und Praxis wir im Text prominent vorstellen, hat viele, so auch uns – kurz vor Drucklegung –, mit der Präsentation inakzeptabler antisemitischer Bildsprache (im Werk »People's Justice« von *Taring Padi*) auf der *documenta fifteen* bestürzt. Inwieweit weitere Aspekte von Antisemitismus und Ausschlüssen in ihrer Praxis wirksam sind, lässt sich aktuell noch nicht abschließend bewerten. Die Vorfälle werfen jedoch Fragen an einige der im vorliegenden Text vorgestellten Zitate *ruangrupas* auf. Für zu kurz gegriffen halten wir es hingegen, kollektive Ansätze und Commoning hier als gescheitert zu beurteilen. Zusammen mit der Antisemitismusdebatte werden auch voreilige Rufe nach top-down-Lösungen, Generalverdächtigungen, Rechtspopulismus, Rassismen, Xenophobie und Transphobie prägnant in die Geschichte der *documenta fifteen* eingeschrieben. All dies sollte hier, wie auch andernorts, präzise benannt und aufgearbeitet werden. Wir wünschen uns auch eine Reflexion über das enge Ineinandergreifen der kollektiven Struktur *ruangrupas* mit den hierarchischen Strukturen von *documenta gGmbH* und anderen Institutionen. Die diesjährige *documenta* stellt deutlicher denn je unsere globale Interkonnektivität heraus. Für uns zeigt sich abermals, wie unumgänglich und dringend die Arbeit am Gemeinsamen ist: Wie können wir uns »in Vielfalt gemeinsam ausrichten« und »Konflikte beziehungswahrend bearbeiten«? (26.6.2022)

und subkulturellen Blick als aus der Sicht etablierter Institutionen. Umso mehr möchten wir die Akteur:innen innerhalb derselben dazu ermutigen, sich der Frage zu widmen, ob und wie sich etablierte Einrichtungen nachhaltig dem Commoning zuwenden und sich commonsgemäß transformieren können.

Im nun folgenden zweiten Kapitel beleuchten wir einige Aspekte künstlerischer_kuratorischer Praxis, maßgeblich aus einer institutionenkritischen Perspektive. Anschließend folgt eine einführende Betrachtung der Commons-Forschung und der beforschten Praxis. Dabei zeigen wir auf, wie Commoning und künstlerische_kuratorische Praxis Resonanzräume des Gemeinsamen füreinander sein und sich gegenseitig stärken können. Im dritten Kapitel unterscheiden wir *Kunst für Commons*, *Kunst als Commons* und *Kunst durch Commoning*. Hier machen wir deutlich, dass die Bezüge zwischen Kunst, Commons und Commoning ganz verschieden sein und auf verschiedenen Ebenen bestehen können. Wir zeichnen nach, wie sich das Verständnis sowohl in der Commons-Forschung als auch im kunsttheoretischen Diskurs verändert hat: von der Beschäftigung mit Ressourcen, Objekten, Gegenständlichem hin zur Beschäftigung mit sozialen Prozessen und dem Geflecht verschiedenster Akteur:innen und Beziehungsebenen. Der dritten Perspektive, Kunst durch Commoning, widmen wir uns intensiver, da wir sie für eine nachhaltige Transformation des Kunstfeldes als besonders grundlegend erachten. Im vierten Kapitel fragen wir, wie es gelingen kann, Commoning im Feld der Kunst auszuweiten, und stellen fünf Aspekte vor, die wir dafür als wesentlich erachten. Bezogen auf die systemisch-gesellschaftliche Ebene argumentieren wir, dass eine solche Commonifizierung⁷ künstlerischer_kuratorischer Praxis organisatorische, kulturelle, politische, institutionelle, rechtliche und materielle Dimensionen haben würde, und wir geben einen Ausblick, wie diese Transformation vorangebracht werden kann. Im fünften Kapitel reflektieren wir abschließend die Potenziale künstlerischer_kuratorischer Praxis als Commoning.

7 Der Begriff Commonifizierung meint eine Veränderung in Richtung des Commoning und lässt sich als Gegenstück zur Kommodifizierung (Überführung in die Warenform) verstehen.

2

Annäherung an die Debatten zu Commoning und Kunst – vom Objekt zum sozialen Prozess

2.1 Entwicklungen in der Kunst

Spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert verhandeln verschiedene Akteur:innen das »Verständnis von Kunst als einer repräsentationalen Praxis« (Sternfeld & Ziaja 2013: o. S.) kritisch; »Repräsentation« meint dabei sowohl Darstellung als auch Stellvertretung. Trotz jahrzehntelanger emanzipatorischer Kämpfe bestimmen Personen- und Institutionenkulte den (durchökonomisierten) Kunstbetrieb: »Museen, Galerien, Auktionshäuser, Privatsammlungen, Ausstellungsinstitutionen, Großausstellungen, Ateliers, Künstlerhäuser, Transportunternehmen, Wirtschaftsunternehmen, Banken und Versicherungen, Kritikerschaft, Kunstzeitschriften, Informationsdienste, bis hin zur akademischen Kunstgeschichte« (Meinhard 2002: 129) – wir ergänzen: Kunsthochschulen, Immobilienmärkte, private und staatliche Förderstrukturen – regeln und definieren ein »geschlossenes, ausdifferenziertes System Kunst« (ebd.: 128). Des- sen Struktur gleicht einer Pyramide, die von vielen Seiten gestützt wird. Auf die Akteur:innen an ihrer Spitze – dort oben mehrheitlich weiß und männlich – warten Einzelausstellungen in den renommiertesten Institutionen, hohe Erlöse und ein Platz im Kanon der Kunstgeschichte. Das *System Kunst* gehorcht »primär einer ökonomischen Logik, einer Logik des Tauscherts und des Mehrerts, die sekundär noch zwei weitere Ökonomien bedient: eine soziale Ökonomie des Statuserts und eine individuelle Ökonomie des Begehrens« (ebd.: 129). Seine Struktur baut auf der Hoffnung auf, es in der Kunstwelt zu etwas zu bringen (*to make it in the art world*), also ka-

pitalisierbare Anerkennung zu erlangen in Form von Möglichkeiten, Positionen und Aufträgen.¹ Es geht um Geld, Status und Begehren, entsprechend schwer ist es, seinem Druck zu entkommen.

Gegen diese Struktur und Dynamik richtet sich das künstlerische_kuratorische Genre der Institutionskritik. Ende der 1960er Jahre entstanden, hat sie sich mittlerweile zu einer Bewegung entwickelt (Brüggmann 2020). Zunächst richtete sich ihre Kritik – vorgebracht von Künstler:innen_Kurator:innen aus einer (vermeintlichen) Außenperspektive – auf das Museum und dessen Rolle als legitimierende Institution kolonial-westlicher Nationalstaatlichkeit, Bürgerlichkeit und Geschichtsfestschreibung. Im Weiteren versuchten Künstler:innen_Kurator:innen, aktiver in bestehende Strukturen einzugreifen. Davon ausgehend, dass es kein Außen des Systems Kunst gibt, versuchen sie seither, dessen Macht, Ressourcen und Deutungshoheit produktiv und strategisch zu nutzen – mit vielfältigen Strategien. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja und die Kunstvermittlerin und Kuratorin Nora Sternfeld (2013: o. S.) zeichnen für die »Krise der Repräsentation« – ihrerseits verankert in einer System- und Staatskritik – schwerpunktmäßig drei Entwicklungen nach: »Dematerialisierung«, »Beteiligung« und »Kritik«. Dematerialisierung meint hier, dass Künstler:innen_Kurator:innen beginnen, mit Prozessen statt Objekten zu experimentieren: Die Installationen, Happenings, Environments und Performances sind unabgeschlossen, von begrenzter Dauer und sie verlassen den etablierten Rahmen des White Cube. Sie widersetzen sich so der modernen (Re-)Präsentation; statt Kontemplation bieten sie Erfahrungen. Bezüglich des zweiten Aspektes, der Beteiligung, machen Sternfeld und Ziaja (2013: o. S.) eine »radikale Wende von der Instruktion zur Partizipation« aus. Die Rollen von Künstler:innen_Kurator:innen und Publikum werden also flexibler. Drittens schließlich – Stichwort Kritik – widersprechen antirassistische, dekoloniale, feministische, queere und andere emanzipatorische Strömungen den Ausschlüssen im Kunstbereich und widersetzen sich ihnen. Dafür nutzen sie machtkritische, kollektive und parti-

1 Sehr eindrücklich schildert der Künstler Brad Troemel (2019) die »Debt Pyramid« des Kunstmarktes.

zipative Ausstellungspraxen. Ausstellungen werden so zu sozialen Plattformen und Versammlungen, Kunst zu Public Art. In (Kunst-) Institutionen finden soziale Prozesse statt, und Akteur:innen politischer und sozialer Gruppen werden einbezogen (ebd.). Auf diese drei Aspekte – Dematerialisierung, Beteiligung und Kritik – werden wir in unserem Text (mitunter implizit) immer wieder zu sprechen kommen.

Derartige Formen künstlerischer_kuratorischer Praxis wurden und werden überführt in die »neuen Institutionen« (Farquharson 2006: o. S.). So stellen seit Beginn dieses Jahrtausends vornehmlich Kurator:innen, die einst (teil-)unabhängig arbeiteten und nun europäische Kunstzentren leiten, dem objektzentrierten Ausstellungsmodell eine Vielzahl anderer Aktivitäten an die Seite. Mehr und mehr progressive Institutionen und institutionalisierte Großveranstaltungen verstehen sich als Plattformen und Sozialräume, als lebendige Archive, als Co-Lernräume; sie bieten Veranstaltungsräume und Residenzen (ebd.). Mit dieser neuen Multifunktionalität steht durchaus ihr Selbstverständnis auf dem Spiel, denn: »nicht mehr der Container definiert den Inhalt der Kunst, vielmehr entscheidet der Inhalt die Identität des Containers« (ebd.: o. S.). Dialog, Inklusion, Prozess und Partizipation sind (durchaus umstrittene) Stichwörter, mit denen im Kontext dieses »neuen Institutionalismus« (ebd.: o. S.)² gearbeitet wird. Mittlerweile haben sie auch in eher konservativen Häusern, die ebenfalls unter Innovations- und ökonomischem Druck stehen, Einzug gehalten. Bevorzugt sind es nun künstlerische Gruppen und Kollektive, die unter diesen Vorzeichen eingeladen werden. Schließlich verkörpern sie genau das, was diese neuen Institutionen – dem Selbstbild nach sozial und demokratisch – aktuell begehren: Sie sind politisch, aktivistisch, gut vernetzt, kollaborativ, selbstorganisiert und flexibel (ebd.). Neben den Progressiven an der Spitze und den geladenen Künstler:innen sind es vor allem die Mitarbeitenden in den Abteilungen Community Outreach und Kunstvermittlung, die »nicht nur zwischen wilder Künstler_in und Bürokrat_in, sondern auch zwischen Aktivismus und

2 Dieser Begriff ist den Wirtschaftswissenschaften und der Soziologie entlehnt, wird hier allerdings in sinnveränderter Weise verwendet.

Institution« vermitteln (Sternfeld in Adamczak & Sternfeld 2021: 90). Kunstvermittler:innen, oft ihrerseits aktivistisch engagiert und vernetzt, bringen eine »selbstverständliche Solidarität zu den bestehenden sozialen Kämpfen« mit und schreiben sie in den Kunstbereich ein (ebd.: 90f.). Dadurch entstehen »im Idealfall [...] Zonen relativer Autonomie« (Farquharson 2006: o. S.) für die eingeladenen Akteur:innen. Es werden Handlungsspielräume möglich, die die jeweilige Institution kurzzeitig destabilisieren können (Brüggmann 2020) – ohne aber zwingend deren machtvolle Rolle grundsätzlich herauszufordern.

Außerdem können die beteiligten (leitenden) Akteur:innen die platzierte, performte Kritik nutzen, um neues systeminhärentes Kapital zu generieren – was wiederum das bestehende Machtgefüge stärkt. Die Kritik bleibt in der Regel ohne umwälzende Konsequenzen für die jeweilige Institution. Sternfeld fragt bezogen auf Mitmachstrukturen im institutionellen Kunstbereich: »Aber wer soll eigentlich in welches Verhältnis inkludiert werden? Welche Zuschreibungen sind dabei im Spiel? Und warum sollte überhaupt jemand Lust haben, bei einem Spiel mitzuspielen, das gänzlich andere erfunden haben?« (Sternfeld 2018: 73). Schließlich, so fährt sie fort, sei beim Thema Teilhabe und Mitmachkultur »auch die Frage danach wichtig, wer hier mit welchem Recht glaubt, wen inkludieren zu können« (ebd.: 80). Von den Exkludierten wird vielmehr gefordert – um ein gebräuchliches Bild zu nutzen –, nicht mit einem Stück vom Kuchen abgespeist zu werden, sondern über die ganze Bäckerei verfügen zu können.

Wie also können Partizipation und Demokratie im Kunstfeld gelingen? Dieser Frage widmen sich Theoretiker:innen wie Praktiker:innen mit Vorschlägen und Deutungen. Mehrheitlich wird versucht, offene Prozesse zu initiieren, in denen sich die Akteur:innen systeminhärenten Widersprüchlichkeiten bewusst sind und darin dennoch solidarische Handlungsspielräume schaffen, nutzen und gestalten. Dabei entwerfen und erproben sie verschiedenste Post- und Para-Institutionen und -Infrastrukturen (vgl. u.a. Sternfeld 2018, Landau 2021, Brüggmann 2020). Diese verorten sie nicht in einem – sowieso nicht vorhandenen – entkoppelten, autarken Raum, sondern streben an, sich auf diesem Wege mit, durch und entlang

der Arbeit *innerhalb des Systems* Kunst zu emanzipieren. Während in Institutionen oft ein gewisser Abstand zu radikaleren künstlerischen Ansätzen bestehen bleibt, diese dort allenfalls re-/präsentiert werden, finden die wirklich radikalen Experimente anderswo statt: an den Rändern, in den vielen selbstorganisierten Räumen und Off-Spaces, oft prekär und selten dokumentiert. Diese von Sachzwängen durchzogenen, eroberten Teil-Freiräume bieten Möglichkeiten künstlerischer_kuratorischer Praxis jenseits starrer Institutionen und normierter Logiken der Produktion und Organisation.

2.2 Aktuelle Strömungen der Commons-Theorie

Commons und Commoning gelten derzeit in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen und Bewegungen, die sich um eine Transformation der politischen, sozialen und ökologischen Krisen bemühen, als eine vielversprechende Perspektive für eine zukunftsfähige Gesellschaftsgestaltung. Dabei sind Commons, Helfrich und Bollier (2019: 19) zufolge, »keine utopische Fantasie. Sie existieren, sie verändern sich – heute wie seit Tausenden von Jahren. Es gibt sie in Dörfern und Städten, im Süden und im Norden, in ursprünglichen, überschaubaren Communities sowie in hochmodernen, unüberschaubaren Cyber-Gemeinschaften«. Und so gebe es Commons, die von wenigen Menschen getragen werden und ebenso welche mit mehreren Zehntausend (ebd.). Die akademische Commons-Debatte gewann jedoch erst an Fahrt und Nuancierung, seitdem die Politikwissenschaftlerin Elinor Ostrom im Jahr 2009 den sogenannten Wirtschaftsnobelpreis erhalten hat. Ostrom widerlegte die wissenschaftlich und politisch außerordentlich wirkmächtige These der sogenannten »Tragik der Allmende« (Hardin 1968: 1243), derzufolge die gemeinsame Nutzung von Ressourcen wie Fischbeständen, Wäldern oder Weideland zwangsläufig zu Übernutzung und Zerstörung führe. Diese These des Biologen Garrett Hardin basiert auf der Grundannahme, dass Individuen sozial voneinander getrennt seien und ihr Handeln ausschließlich am Eigennutz orientierten. Insbesondere in ihrer Verallgemeinerung ist Hardins These fragwürdig. So adressiert sie lediglich die, wie der Kulturkritiker

und Essayist Lewis Hyde (2010: 44, zitiert nach Halperin 2020: o. S.) ausdrückt, »Tragik nicht-verwalteter, Laissez-faire-Gemeinressourcen mit leichtem Zugang für eigennützige Einzelne, die nicht miteinander kommunizieren«. Ostrom (1990) hielt dem Gedankenexperiment Hardins, das rein theoretischer Natur war, gegenläufige Erfahrungen und Forschungsergebnisse aus aller Welt entgegen. Diese belegen, dass Menschen in sehr unterschiedlichen Kontexten immer wieder ganz Ähnliches tun: miteinander kommunizieren, unterschiedliche Ansprüche aushandeln, untereinander selbstbestimmte Vereinbarungen treffen und auf diese Weise für eine langfristige Nutzbarkeit von Ressourcen sorgen (ebd.). Aus der Analyse zahlreicher solcher Beispiele filterte Ostrom acht Designprinzipien, die das Gelingen von Commons-Strukturen unterstützen:

1. klar definierte Grenzen
2. kontextangepasste Regelungen zum Verhältnis von Beitragen und Nehmen
3. gemeinsame Entscheidungen
4. selbstbestimmte Überwachung der Regeleinhaltung
5. abgestufte Sanktionsmöglichkeiten
6. niedrigschwellige Konfliktlösungsmechanismen
7. Anerkennung durch die relevanten Autoritäten
8. gegenstandsadäquat verschachtelte Governance unterschiedlicher Ebenen

Ostrom zufolge begünstigen diese Designprinzipien die Langlebigkeit und den Erfolg von Commons-Strukturen. Indessen ist anzumerken, dass eine Orientierung daran weder widerspruchsfrei ist noch vor strukturellen Ausschlüssen, was die Teilhabe an Commons betrifft, schützt. So weisen Kritiker:innen darauf hin, dass die Designprinzipien zwar Alternativen zum freien Markt in seinen vielfältigen Erscheinungsformen böten, den Kapitalismus als System jedoch nicht in Frage stellten (Halperin 2020). Problematisiert werden auch die Verdinglichungen und Objektifizierungen von Commons, die mit Ostroms Fokus auf Institutionen und Ressourcen – als von uns Menschen getrennt gedachte Dinge – einhergehen (Bennholdt-Thomsen 2012). Damit wird letztlich suggeriert,

dass es genüge, die richtige Rechtsform oder Managementstrategie zu finden, um Güter langfristig sinnvoll zu verwalten. Die emotionalen und sozialen Prozesse in ihrer Komplexität (wie zum Beispiel Verteilungsfragen) bleiben in Ostroms Beschreibung dessen, wie Commons organisiert sind, weitgehend außen vor.

Auch der Commons-Diskurs ist nicht frei von gesellschaftlichen Ausschlüssen, die zum Teil unreflektiert übernommen werden. So problematisiert Content- und Digitalstrategin Jennie Rose Halperin (2020: o. S.), dass der Prozess »der Kolonisierung oft als »Einhegungen« der Commons beschrieben wird«. Damit werde jedoch allen indigenen Zivilisationen unterstellt, dass sie Commons seien, und das heiße auch, einen eurozentrischen Begriff verallgemeinernd auf all diese historisch und geografisch unterschiedlichen Gesellschaften anzuwenden. Der Forscher zu Medien und sozialer Gerechtigkeit Max Haiven (2016, zitiert nach Halperin 2020: o. S.) kritisiert, dass romantisierende Idealismen verstärkt würden, nicht nur bezogen auf die indigenen Zivilisationen selbst, sondern auch auf den Begriff der Commons. Trotzdem traut Halperin (2020) dem Commons-Konzept zu, vielfältig genug zu sein, um antikolonialistische und antikapitalistische Positionen zu beherbergen. Auch für die Kulturtheoretiker:in Lauren Berlant (2016: 395) ist das Konzept letztlich ein »kraftvolles Vehikel, um in sorgenvollen Zeiten Unruhe zu stiften«, denn es sei eine Möglichkeit »wahrzunehmen, was kaputt ist in der Sozialität, die Schwierigkeit, eine Welt gemeinsam zu gestalten, auch wenn es unbequem und hart ist« (ebd.).

Der Kritik an Ostroms Ansatz folgend, vollziehen aktuelle Strömungen in der Commons-Forschung seit einigen Jahren einen Wandel von Commons zu Commoning.³ Die Verbform Commoning betont jenes bedürfnisorientierte und selbstorganisierte Produzieren, Reproduzieren und Nutzen (Euler 2018), das ein Commons erst lebendig werden lässt. Mit dem Politkonomen und Commons-Forscher Massimo de Angelis (2012: 229) gesprochen, finden sich Commons und Commoning immer dort, wo Solidarität und gegenseitige Hilfe, Reproduktion und Miteinander-Teilen vorherrschen:

3 Für eine umfassendere Commons-theoretische Einordnung siehe Helfrich und Euler (2021).

»in Gemeinschaften, sozialen Zentren, Nachbarschaftsvereinigungen, indigenen Praktiken, Haushalten, Peer-to-Peer-Netzwerken im virtuellen Raum, in Glaubensgemeinschaften, Fabrikhallen, Kantinen«, auf der Flucht. Commons und Commoning entstünden »in den ›Poren‹ der gesellschaftlichen Arbeit, die vom Kapital trotz immer neuer ›revolutionärer‹ Managementstrategien nicht kontrolliert werden können«. Commoning stellt typische Handlungslogiken des Markt-Staats (vgl. Helfrich & Bollier 2019: 80) in Frage, gleichzeitig wird der Kern umfassender Alternativen sichtbar. Commoning, so formulieren es Gibson-Graham et al. (2013: 138), sei ein »Schlüssel zur Aushandlung von Möglichkeiten, gut miteinander und mit anderen Spezies auf diesem Planeten zu überleben«. Idealerweise kennt Commoning keine Trennung zwischen Produktion und Reproduktion; damit ist es in besonderer Weise anschlussfähig an die aktuellen Care-Debatten. Dengler und Lang (2022: 3) argumentieren in Richtung einer »Commonifizierung von Care« und meinen damit vielmehr sozial anerkannte, also bezahlte, gemeinsame Reproduktionsweisen. Solche könnten fruchtbar sein, um »sich (viele, aber nicht alle, meist alltägliche) Care-Tätigkeiten vorzustellen jenseits der tiefen Trennungsstruktur zwischen einer sichtbaren und wertgeschätzten ›produktiven Sphäre‹ und einer unsichtbaren und entwerteten ›reproduktiven Sphäre‹, auf der kapitalistische Ökonomien aufbauen« (ebd.).

Das transformative Potenzial des Commoning liegt insbesondere im Aufbau fürsorgender Alternativen – im Analogen wie im Digitalen –, und dafür bedarf es nicht zuletzt einer Verschiebung der Denkgrundlagen. Hier, auf der ontologischen Ebene, setzen die Commons-Forscher:innen Silke Helfrich und David Bollier (2019) an. Für westlich geprägte Kontexte, und das sei hier ausdrücklich betont, sprechen sie von der Notwendigkeit eines »Onto-Wandels«, der nicht zuletzt als Ausgangspunkt des Verständnisses von Commons und Commoning fungieren kann (ebd.: 82). Darunter verstehen sie nicht einfach einen Perspektivwechsel, sondern die Veränderung des Betrachtungsrahmens selbst. Für den Bereich der Kunst bedeutet dies, nicht nur Materialien, Objekte, Räume oder das Publikum in den Blick zu nehmen, sondern auch die vielfältigen Beziehungen zwischen all diesen Elementen (vgl. auch Desser

2008). Helfrich und Bollier (2019: 43) zufolge basiert Commoning »auf der Grundidee tiefgreifender Relationalität von allem« – wohl wissend, dass diese Idee keineswegs neu ist und dass sie nicht erst aus westlich-akademischen Debatten hervorgegangen ist (vgl. auch Todd 2016). Sie beziehen sich explizit auf Gedanken, die schon »von feministischen Politologinnen, Ökophilosophinnen, indigenen Völkern, traditionellen Kulturen, Theologinnen und Theologen und anderen in unterschiedlichen Zusammenhängen entwickelt worden« (ebd.: 45f.) seien. Der relationalen Ontologie folgend, beschreiben Helfrich und Bollier, wie durch Commoning verwobene, dynamische, immer flüchtige Seinsverständnisse entstünden, die nie isoliert oder entwebbar seien. Diese Seinsverständnisse gingen nicht in einem isolierten Individuum auf, sondern seien als ein »Ich-in-Bezogenheit« (ebd.: 44) zu verstehen, das durch die Beziehungen immer wieder hervorgebracht werde: »Das, was als ›Ich‹ oder als ›Selbst‹ eines Individuums angenommen wird, ist weder zeitlos noch rein transzendental, vielmehr materiell und diskursiv hergestellt in konkreten sozialen Beziehungen und körperlichen Praktiken« (Kautzer 2015: 82).

Als produktiv erwies sich in den letzten Jahren die Verknüpfung der Commons-Debatte mit der Queertheorie. So nährt der Performance- und Queertheoretiker José Esteban Muñoz (2013, zitiert nach Butt & Millner-Larsen 2018: 410) einen Commons-Begriff, der dynamische und flüchtige Seinsverständnisse aufgreift, anknüpfend an das Konzept des Singulär-Pluralen des Philosophen Jean-Luc Nancy (2005). Muñoz legt bei seinem Commons-Begriff den Fokus auf das Zufällige, Improvisierte und Vielseitige, statt auf vereinheitlichende Aspekte der Gemeinschaft zu setzen. Es geht ihm dementsprechend weniger um Praktiken fester Gemeinschaften oder von Gleichgesinnten mit einem starken Innen und Außen, sondern um sozio-materielle Praktiken, in denen Diversität wertgeschätzt wird und Differenzen Anerkennung und einen Platz finden (vgl. auch Helfrich & Bollier 2019: 120f.). Die Kunst- und Kulturtheoretiker:innen Gavin Butt und Nadja Millner-Larsen (2018) betonen, dass Commons nie in einem unveränderlichen Sinne existier(t)en: Die konzeptionelle Kraft des Commons-Konzepts liege vielmehr darin, dass es sich an der »Möglichkeit einer Zukunft,

in der mehr für die Vielen als für die Wenigen da ist« (ebd.: 402; Herv. d. Verf.), orientiere.

Weitere Queer-, Kultur- und Commons-Theoretiker:innen (vgl. u.a. Hardt & Negri 2009, Butt & Millner-Larsen 2018, Klappeer & Schönpflug 2015) haben herausgearbeitet, dass die historischen binären Ich-, Subjekt- und Seinskonstruktionen eng mit liberalen Ideen von Haben und Eigentum verwoben sind. Sie plädieren für ein radikales Queering von beidem – was wiederum Implikationen auch für das Verständnis von Staatlichkeit und Wirtschaft hat: Die »Unbestimmtheit von Identität und das Fehlen klarer Grenzen zwischen dem ›Menschlichen‹ und dem ›Nicht-Menschlichen‹, zwischen Kultur, Natur und Technologie« (Klappeer & Schönpflug 2015: 173) fordere vorherrschende Ansätze, die auf Kontrollierbarkeit und Zählbarkeit beruhten, heraus. Queere und feministische Ansätze verschieben den Fokus auf »posthumanistische interaktive, inter-natürliche und inter-personelle Praktiken« (ebd.: 173) des Verwandt-Seins und Sich-Verwandt-Machens (vgl. Haraway 2018). Wie auch Commoning-Ansätze führen sie die Vorstellung ad absurdum, dass »Dinge, Land oder Körper als/von separate/n, nicht-verwandte/n Entitäten existieren und somit besessen oder unterwandert werden können« (Klappeer & Schönpflug 2015: 173).

Aus diesen Theoriedebatten sowie aus der Black Radical Tradition speist sich das Konzept der Undercommons der Kulturtheoretiker Stefano Harney und Fred Moten (2016: o. S.). Harney und Moten sind interessiert an »einem Sein, das sowohl angesammelt als auch gemeinsam gestrandet ist, sowohl gestohlen als auch verschenkt, nicht genug, aber bereits gut und reichlich; oder vielleicht ein[em] kollektive[n] Leben in einem nicht angesammelten, zerzausten, verstreuten Sein«. Die beiden Theoretiker unterlassen es bewusst, den Begriff Undercommons exakt zu definieren; stattdessen betonen sie seine »radikale Nicht-Lokalität« und die damit verbundene »allgemeine Verschiebung [...in das] Feld des Gefühls« (ebd.). Daraus resultiere eine »soziale Störung der Ontologie, oder zumindest der bereits bestehenden Verpflichtung der modernen Ontologie auf eine bestimmte klassische Vorstellung von Raum/Zeit« (ebd.). Moten und Harney sind ebenso wie Sternfeld (2018) der Meinung, dass die Zugänge zu gemeinschaftlichen Orten (oder zur sozialen Tex-

tur darunter) bedingungslos offen und unbeschränkt sein sollten. Sie verdeutlichen dies mit dem Bild einer Tür ohne Türsteher:in: »[D]ie Tür schwingt auf, um Zuflucht zu gewähren, auch wenn sie Polizeibeamte und Zerstörung hereinlassen kann« (Moten & Harney 2016: 38). Helfrich und Bollier (2019) hingegen sehen vor dem Hintergrund der derzeitigen gesellschaftlichen Strukturen, die von Exklusionen und Vereinnahmungen geprägt sind, die Notwendigkeit, Commons vor zerstörerischen Faktoren zu schützen. Um dem Dualismus offen vs. geschlossen – also undurchlässigen, starren Grenzen einerseits, bedingungslosen Zugängen andererseits – zu entgehen, sprechen sie von halbdurchlässigen Membranen oder dynamischen Grenzen, die »Schutz [...], aber zugleich Offenheit für Signale aus der Umwelt oder Nährendes« (ebd.: 77) böten.

Ein Aspekt, der die verschiedenen Commons-Ansätze einen dürfte, ist, dass sie nicht die Augen vor der Verfasstheit der Welt verschließen. Commons werden immer von Unsicherheit und Verletzlichkeit geprägt sein, gerade angesichts »prekärer Zeiten« (Tsing 2015: 2). So gibt die Literaturwissenschaftlerin und Gendertheoretikerin Heather Love (2019: o. S.) zu verstehen, dass sie sich überhaupt nicht vorstellen könne, »einem Commons oder Undercommons beizutreten, welches das Gebrochen-Sein nicht als Voraussetzung nimmt«. Daran anknüpfend lässt sich mit Berlant (2016: 396) fragen: Wie können Commons in einer »nicht funktionierenden Welt, mit verletzlichem Vertrauen und einem wankenden Alltag« zu einer »Pädagogik des Verlernens« werden?

2.3 Kunst und Commoning als Resonanzräume für Ästhetiken des Gemeinsamen

Das Kunstfeld – mit seinem »seltsame[n] Mix aus Autonomieanspruch, oft experimenteller Ausrichtung, selbstverständlicher Erwartung kritischer Haltungen und Aufmerksamkeit für politische Themen« – ist Raunig (2013: o. S.) zufolge besonders prädestiniert dafür, neue Freiräume zu schaffen, in denen sich das Gemeinsame instituieren kann. Eine kritische künstlerische_kuratorische Praxis kann Wissen über andere soziale und politische Verhält-

nisse vermitteln und sich den dringend benötigten alternativen Gesellschaftsentwürfen und deren Umsetzung widmen. Sie kann umsetzen und in Resonanz bringen, was in Commons angelegt ist. Künstlerische_kuratorische Praxis verändert Wahrnehmbarkeiten und Sichtbarkeiten. Sie kann, um noch einmal mit Raunig (2013: o. S.) zu sprechen, »soziale Kooperation an den Oberflächen anders [...] reterritorialisieren, als es der Begriff der Öffentlichkeit nahelegt, zugleich anders als es die Zwänge zeitgenössischer Produktion vorgeben: [...] nicht als Wiedergewinnung der Souveränität in Form einer alten Gemeinschaft oder eines territorialen Staates, sondern als flache Neuzusammensetzung des Gemeinsamen«. Eine künstlerische_kuratorische Praxis, die Resonanzräume des Gemeinsamen öffnet, fordert die pyramidale Form des Systems Kunst mit seinen hierarchischen Beziehungen heraus. An ihrer Stelle entstehen neue fluide, interdependente (Beziehungs-)Räume, in denen sich gegenseitig Gehör geschenkt werden kann.

Bezogen auf das Kuratorische in der westlichen Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren stellt die Kunsthistorikerin und Kuratorin Beatrice von Bismarck (2021: 15) einen Perspektivwechsel in der Rezeption künstlerischer und institutioneller Praktiken fest: weg vom Partikularen, der »Präsentationsform der Ausstellung, der Subjektivierungsform der Kuratorin/des Kurators und der Tätigkeit des Kuratierens«, hin zur »Kuratorialität«. In den Fokus rücken Praktiken, in denen »Tätigkeit, Subjektposition und entstehendes Produkt in ihrer Genese, Ausformulierung und Funktionen als immer schon dynamisch aufeinander bezogene« gedacht werden (ebd.).

Um neben Beziehungsformen und -strukturen auch deren verschiedenartige Qualitäten einzubeziehen, bedarf es einer Herangehensweise an Wissen, die »das Imaginative und das Rationale, das Quantifizierbare und das Unermessliche, das Intellektuelle und das Emotionale synthetisiert« (Salami 2021: 25). Die Welt muss demnach nicht nur kognitiv verstanden, sondern umfassender ergründet und erfüllt werden. Dafür braucht es geeignete Fühl-Denk-Weisen: »sentipensar«, wie es Escobar (2019) nennt. Wie in der künstlerischen_kuratorischen Praxis üblich, spielen folglich auch affektive, sensuelle und immersive (und weitere) Formen des erkennenden Zugangs zur Welt eine Rolle. Eine solche Form der Wissensbildung

kann sich der epistemischen Gewalt (vgl. Spivak 1988) entziehen, sie kann universalistische Konzepte herausfordern und nicht-repräsentative Wissensformen erzeugen und verbreiten. Das Wissen der Künste kann – durch seine »Verbindung zu den Gefühlen, den Sinnen und den verkörperten Erfahrungen« (Salami 2021: 24) – Genererzählungen anbieten, Repressionen und Marginalisierungen sichtbar machen und abweichende Zukünfte ermöglichen. Eine daran anknüpfende künstlerische_kuratorische Praxis – samt dem Spekulativen, das ihr innewohnt – kann »affektive Infrastrukturen« (Dragona 2021: 123) schaffen, die bestehende Ontologien und Epistemologien herausfordern. Sie kann neue Wege und Werkzeuge des Fühl-Denkens imaginieren und nutzen.

Wenn sie Altbekanntes nicht nur neu verhandelt, sondern auch neue Verknüpfungen ermöglicht, kann künstlerische_kuratorische Praxis »das Unsichtbare sichtbar machen oder das Offensichtliche des Sichtbaren hinterfragen«, wie es Rancière (2010: 141) formuliert. Bisher Unverbundenes wird verbunden, bislang Verbundenes getrennt und neu verwoben; Dinge werden mit neuen Bedeutungen aufgeladen oder anders vermittelt. Im Zuge des künstlerischen und methodologisch sorgfältigen Erforschens werden Projekte nicht entworfen, sondern sie entwerfen sich gewissermaßen selbst. Pelin Tan (2018: 279) spricht von »kollektiven Erfahrungen einer translokalen Produktion, sowohl von Wissen als auch von spontanen Bündnissen«. Neben Geschichte(n) werden auch wert- und emotionshaltige Orte sichtbar gemacht. Die Aufmerksamkeit gehört dabei dem Spezifischen, »der partiellen, nicht der universellen Vision, die gemeinsam entsteht und nie von einer Person allein besessen werden kann« (Haraway 1988, zitiert nach Dragona 2021: 122). Eine solche Wissensproduktion findet jenseits der üblichen Formate als »spekulative[] Praxis« (Harney & Moten 2013: 118) statt. Sie speist sich daraus, wie wir mit anderen in Beziehung treten, mit ihnen Gedanken, Bewegungen und Emotionen teilen. Sie schafft, so die Kuratorin und Autorin Daphne Dragona (2021: 111), jenes »Wissen, das wir in der Kunst finden, das »translokal und grenzenlos« gedacht ist, das auf situierter Erfahrung basiert, das Andersartigkeit hervorbringt und als politisches Werkzeug wirkt«. Künstlerische_kuratorische Praktiken haben das Potenzial,

»Transversalen« zu bilden, »die Andersartigkeiten inszenieren« (Tan 2018: 282): Als Vermittelnde, Wissensproduzierende, Gastgebernde und Visionssuchende fordern uns Künstler:innen_Kurator:innen auf, uns auf überraschende Arten und Weisen mit Ökologien und Raum-Zeitlichkeiten auseinander und in Beziehung zu setzen. Möglicherweise ist die Kunst das Gebiet mit den wenigsten Berührungshemmungen gegenüber Verunsicherungspotenzialen, gehören doch Nichtwissen, verkörpertes Recherchieren, Verlernen und Neukonfigurieren zu ihrem alltäglichen (inter- und transdisziplinären) Instrumentarium.

Kunst dockt insofern an die Praktiken und Ästhetiken des Commoning an, als dass sie sich ebenfalls im Sehen, Riechen, Schmecken, Fühlen, Hören, Spüren und Berühren zentriert; sie gehört zur Welt der Sinne, zur »residually common world« (Choi et al. 2015: o. S.). Folglich verwundert es wenig, dass die künstlerische_kuratorische Praxis ein wichtiger Resonanzraum für Commoning und für die Ästhetik eines *common world making* ist: Als »Verweltlichungspraxis« (Haraway 2018: 17) stößt sie Veränderungen an, (co-)produziert und (ver-)teilt widerständiges, situiertes Wissen – und wandelt die Welt. Künstler:innen_Kurator:innen performen gemeinsam, kartieren, erzählen visuell, bilden spontane Bündnisse und erkunden Wege, um gemeinsame Räume für ungewöhnliche Erfahrungen zu kreieren (Tan 2018). Oft steht am Ende die Erkenntnis, dass sie und wir alle selbst »das wichtigste Werkzeug im Wandeln« (WELL Being Stiftung 2021: o. S.) sind, und dass wir »die Spürinstrumente« (ebd.) sind, die Verschiedenheit bewusst als Qualität kultivieren können. Künstlerische_kuratorische Praktiken können also genutzt werden, um die Perspektive und Fragerichtung zu wechseln (ebd.). Strategisch eingesetzt, können sie dazu beitragen, Commoning – auf verschiedenste Arten und Weisen – in die Welt zu bringen.