

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 heiÙe 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 Politökonom 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, Klapeer & Schönplflug 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« (Klapeer & Schönplflug 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« (Klapeer & Schönplflug 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, sensorische 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) – Generanzählungen 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.

3

