

that carry out art-based research, such as Savvy Contemporary and World of Matter – which Tom Holert, for reasons of political epistemology, does not want to identify as artistic research, since he considers this term to be too closely connected with Western economies of both contemporary arts and academia.

The boundary of institutions is, of course, permeable in both directions and often the aspects of what has been described above as exogenous relevance go hand in hand with influences and obligations that reach deep into the research process. Hence, if one does not wish to evade the problem by sealing off the borders of institutions, it seems to me that two possibilities remain: first, to carefully examine those external conditions with which one connects; and second, despite all the practical openness characterizing the exploratory movements, to preserve theoretical certainty about the reasons and purposes of research. The historical, geopolitical, even planetary dimensions and meanings to which these questions might amount can be impressively gleaned from Orit Halpern's description of Richard Neutra's design experiments at the end of this book.

Bini Adamczak und Nora Sternfeld im Gespräch Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen

Nora Sternfeld, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Kunstvermittlerin, Kuratorin und documenta-Professorin an der Kunsthochschule Kassel, geht in ihren jüngeren Arbeiten der Frage nach, wie die Institution des Museums auf radikaldemokratische Weise (neu) gedacht und praktiziert werden kann, um als ein Ort der Vermittlung zu fungieren, an dem wir etwas „voneinander lernen können, das es noch nicht gibt“.¹ Bini Adamczak, Theoretikerin und Künstlerin in Berlin, erforscht politische Handlungszusammenhänge und hat mit ihrem letzten Buch, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und*

1 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.

*kommende*², einen relationalen Revolutionsbegriff konturiert, der das Denken der Revolution vom Ereignisfetisch löst, um diese vom Revolutionär-Werden über die postrevolutionäre Konsolidierung bis zur Gegenrevolution als einen dauerhaften Prozess zu begreifen. In beiden Perspektiven werden soziale Beziehungen, wie sie sich in Institutionen auch der Künste verkörpern, im Hinblick auf ihre konstitutive raumzeitliche Ausdehnung betrachtet und in beiden spielt die Ästhetik als Mittel der Imagination und als Medium historischer und zukünftiger Konflikte eine besondere Rolle. Im Dialog über relationale Praktiken, das Wissen der Künste und ihre Institutionen setzen sie ihre Forschungsinteressen ins Verhältnis zu *How to relate?* als politischer Frage.

How to Relate Könnt ihr jeweils eingangs auf die Begrifflichkeiten eingehen, anhand derer ihr euch mit Relationalität befasst? Welche Konzeptionen von Gesellschaft und der Veränderung von Gesellschaft liegen eurer Arbeit zugrunde?

Bini Adamczak Wie können wir die radikale Veränderung von Gesellschaft in emanzipatorischer Absicht denken? Das ist die Frage der Revolution. In meiner Untersuchung der Revolutionen von 1917 und 1968 in *Beziehungsweise Revolution* bin ich zu der These gelangt, dass in den jeweiligen historischen Zeiträumen Gesellschaft sehr unterschiedlich konzipiert wurde. Das Verhältnis 1917/1968 lässt sich herunterbrechen auf die philosophischen Gegensätze von Struktur/Handlung sowie Totalität/Singularität. Doch diese Gegenüberstellungen führen in eine Sackgasse. Entweder gehen wir davon aus, dass die Gesellschaft eine Totalität ist, die man als Gesamte angehen und knacken muss, dann stellt sich aber die Frage, wer das macht: Wer erzieht die Erzieher_innen? Oder wir gehen vom Subjekt aus, was in der historischen Erfahrung aber zu einer Individualisierung führte, von der aus es unklar wurde, wie sich neue kollektive Prozesse entwickeln lassen – eine Fragestellung, zu der du, Nora, viel gearbeitet hast. Mit dem Begriff der Beziehungsweise versuche ich, diesem Dilemma eine dritte Perspektive entgegenzusetzen: kollektive Handlungsmöglichkeiten zu denken, die nicht totalisierend sind und nicht vom Staat ausgehen, sondern andere Formen des Zusammenspiels ermöglichen. Gesellschaft als Ensemble sozialer Relationen zu denken, ist dabei politisch natürlich zugleich ein Einsatz gegenüber der neoliberalen Situation, die Margaret Thatcher auf den berühmten Punkt gebracht hat: „There is no such thing as society. There are individual men

2 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2017.

and women and there are families“. Das sind gewissermaßen die molekularen Einheiten des neoliberalen Zusammenhangs, der von sich behauptet, kein Zusammenhang zu sein. Gegen diese Ideologie, aber auch gegen diese gelebt-reale Praxis des Zerschlagens von Beziehungen, des Zerschlagens von Gesellschaftlichkeit ist es wichtig, auf die Sozialität unseres Lebens hinzuweisen, die ja weit über Familien hinausgeht. Die Vielfalt der Verbindungen ist zentral. Und nur wenn wir die geteilten Grundlagen und Bedingungen für unsere individuellen Lebensweisen thematisieren und gestalten, können wir das Leben in unserem Sinne leben und verändern.

How to Relate In deinem Buch kommt hier die Frage des Begehrens zum Tragen.

Adamczak Genau, denn es geht nicht einfach darum, die Welt durch ein Denken von Beziehungsweisen vernünftiger oder effizienter zu machen – sondern eher darum, zu überlegen, was das eigentlich ist, das ‚gute Leben‘? Während es gewissermaßen die Anforderung an Wissenschaftlichkeit ist, die Frage des Begehrens beiseitezulassen, geht dabei etwas Zentrales verloren, an das ich erinnern möchte, denn Begehren ist eine Bindungsqualität. Ich bevorzuge in meinen Begrifflichkeiten außerdem die Kollektivität gegenüber dem Kollektiv, vielleicht auch den Begriff der Gesellschaftlichkeit gegenüber dem der Gesellschaft – auch wenn das jetzt ein bisschen gewollt klingt. Aber das Problem mit Figuren wie ‚der Gesellschaft‘ oder ‚dem Kollektiv‘ ist, dass sie die Vorstellung vermitteln, man könne sich ihnen getrennt gegenübersetzen, als seien sie geschlossene Subjekte, die *als* Subjekte agieren. Auch Marx schreibt, es sei vor allen Dingen zu vermeiden, die Gesellschaft als das Allgemeine oder als etwas von den Individuen Getrenntes zu verdinglichen. In meinen Recherchen bin ich auf einen Satz von ihm gestoßen, in dem es heißt, die Gesellschaft sei keine Summe der Individuen, sondern eine Summe der Beziehungen – womit auch er schon ein ganz bestimmtes liberales Paradigma zurückweist.

Nora Sternfeld Beim Lesen deines Buchs fand ich interessant, wie du darstellst, dass Revolution ein Prozess ist und nicht nur ein Moment, in dem sich alles radikal verändert – und dass das immer Teil politischer Bildung war und wahrscheinlich auch immer sein muss. Meine Frage danach, wie wir etwas lernen können, das es noch nicht gibt, wie ich sie

auf der „How to relate“-Tagung gestellt habe und wie sie auch in meinem letzten Buch wiederkehrt,³ scheint mir in die Geschichte der radikalen Pädagogik eingeschrieben zu sein. Diese Geschichte basiert ebenso auf Beziehungen wie auf der Möglichkeit, eine andere Gesellschaft zu begehren. Eher von Antonio Gramsci als von Marx kommend, sehe ich Bildung als einen Prozess, der uns den Freiraum gibt, mit den bestehenden Verhältnissen nicht einverstanden zu sein. Wenn wir uns Hegemonie notwendigerweise, wie Gramsci schreibt, als ein pädagogisches Verhältnis vorstellen müssen, in dem wir die Machtverhältnisse gelernt haben und sie uns auch gegenseitig beibringen, dann heißt das, dass wir in diesem Prozess auch eine andere mögliche Gesellschaft erlernen können.⁴ Schon mit dem ersten Wort, das wir lernen, lernen wir das Potenzial dessen, was das Wort irgendwann bedeuten *könnte*. Lernen ist damit letztlich immer ein gemeinsamer Prozess der Aneignung von etwas, das es noch nicht gibt.

Weil ich mich frage, wie wir uns solche Prozesse heute konkret vorstellen können, interessiere ich mich für radikaldemokratische Vermittlung, auch in der Kunst. Denn für die Hegemoniebildung spielen nicht nur Bildungsprozesse im engeren Sinne eine Rolle, sondern durchaus auch das Museum, das ja in seiner modernen Form gerne immer wieder als revolutionäre Institution verstanden wurde, insofern es das Potenzial einer Umwertung der Werte birgt. Immerhin haben dort die Besitztümer des Adels und der Kirche eine völlig neue Bewertung erfahren, nämlich die, dass sie *uns allen* gehören. Im Museum könnte dies also durchaus stattfinden: dass wir uns gemeinsam eine Zukunft vorstellen, die nicht komplett vordefiniert ist von den wenig fröhlichen Aussichten, die uns aktuell präsentiert werden. Und dieses gemeinsame Vorstellen einer anderen Zukunft würde auf dem basieren, was im Museum zu finden ist, also auf einer gemeinsamen Auseinandersetzung mit Historizität.

Adamczak Da hätte ich eine Nachfrage: In deiner Beschreibung spielte das Offene, das Zukünftige eine große Rolle, das du – schematisch gesagt – im Gegensatz siehst zu dem Erbe der Vergangenheit, das auf uns lastet und aus dem wir uns herausarbeiten müssen. Aber was ist mit den *hidden histories*, mit Gegengeschichten?

3 Sternfeld 2018, S. 170–179.

4 Siehe hierzu Sternfeld, Nora: *Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Jacques Rancière, Antonio Gramsci und Michel Foucault*, Wien 2009.

Sternfeld Tatsächlich war das eben nicht als Gegensatz gedacht. Ich glaube, dass sich das Neue nur aus einer kritischen Auseinandersetzung mit den machtvollen Unterdrückungsformen der Gegenwart und den Formen, durch die man sich Geschichte erzählt, entwickeln wird. Das Neue wird nicht radikal neu sein, deshalb ist das Museum auch der Ort dafür. Gerade weil es hier materielle Überlieferungen gibt, die in ihrer Materialität durch eine gewisse Macht des Faktischen Widerstand leisten können gegenüber der Form, in der sich die mächtige Erzählung die Geschichte vorstellt. Wenn wir Geschichte als eine Geschichte der Kämpfe denken, sind diese Kämpfe als sedimentierte Konflikte in das historische Material eingeschlossen. Durch eine kritische Auseinandersetzung mit Historizität können wir versuchen zu verstehen, wie diese Konflikte unsere Welt jetzt bestimmen und dominieren, wie wir mit ihnen umgehen – oder anders mit ihnen umgehen wollen. Es geht also um eine Auseinandersetzung mit der Herrschaftlichkeit der bestehenden Geschichte, und das Dynamische daran – dieses Aufblitzen von Konfliktualität – ist vielleicht das Potenzial einer Öffnung. Aber es geht in meiner Arbeit auch um ein konkretes Interesse an diesen in den Museumsdepots bewahrten Dingen, die bisweilen auf Gewaltgeschichte basieren, den Raub und die Morde des Kolonialismus oder des Nazismus zum musealen Ursprung haben oder sie bezeugen – bisweilen aber auch sehr verstaubt, nichtssagend oder einfach langweilig sein können.

Adamczak Ja, darin besteht vermutlich eine Ähnlichkeit in unserem historischen Arbeiten. Noch stärker als in *Beziehungsweise Revolution* wird das in dem zweiten Bändchen deutlich, das ich zeitgleich veröffentlicht habe, *Der schönste Tag im Leben des Alexander Berkman: Vom womöglichen Gelingen der Russischen Revolution*,⁵ in dem ich versuche, der herrschenden Geschichte noch einmal eine andere Geschichte abzutrotzen und kontrafaktisch darzustellen, wie sie anders hätte laufen können – aber nicht einfach frei imaginativ, sondern anhand der Frage, welche Anknüpfungspunkte es gibt, die von den jeweils Herrschenden unsichtbar gemacht worden sind. Wer ‚die Herrschenden‘ sind, ist im Beispiel der Russischen Revolution komplex, weil sie oft identisch mit den ehemaligen Befreier_innen sind. In der Auseinandersetzung mit der sowjetischen Revolution gibt es interessanterweise eine

5 Adamczak, Bini: *Der schönste Tag im Leben des Alexander Berkman: Vom womöglichen Gelingen der Russischen Revolution*, Münster 2017.

Kompliz_innenschaft zwischen Antikommunismus und Stalinismus. Beide verstehen die Revolution vor allem als Eroberung des Winterpalais, als Machteroberung durch die Parteiführung, durch den intelligenten Mann, der Marx verstanden hat. Sie reduzieren sie damit auf ein Ereignis, auf eine kluge Theorie, eine gute Umsetzung. Dagegen will ich Prozesse betrachten, die unterhalb der Ebene der Repräsentation ablaufen, die es nicht in die Geschichtsbücher schaffen oder herausradiert werden. Was können wir also heute lernen, indem wir manches wieder an die Oberfläche bringen? Und zwar nicht nur Fehler, die wir nicht wiederholen wollen, sondern auch Momente, die stecken geblieben sind, die vergraben wurden und die wir wieder ausgraben können oder müssen, um ihnen eine Zukunft zu geben.

Sternfeld Im Hinblick auf Institutionen der Gegenwart war dieses ‚Vergraben‘ sehr klar auch Teil der kapitalistischen Praxis Westberlins. Nach 1989 ist hier Institutionengeschichte auch Geschichte der Sieger_innen. Wir könnten uns zum Beispiel die Frage stellen, wie sich eine Institution wie das Humboldt-Forum hätte anders definieren können, wenn seine Gründung nicht auf dem Überschreiben des Palasts der Republik basiert hätte, der mithilfe der Replik eines historischen Gebäudes, eines Schlosses, aus der Geschichte herausradiert wurde. Wie wäre es möglich, sich über die Auseinandersetzung mit den materiellen Spuren dieses Ortes auch die Sedimentierung dieser Konflikte vor Augen zu führen?

How to Relate Und welche Rolle kommt dabei künstlerischen Praktiken zu? Was sagen sie uns über den Umgang mit historischen Schichten und Materialitäten sowie über die Vorstellung anderer Zukünfte?

Sternfeld Stimmt, wir haben schon viel darüber gesprochen, was Geschichte kann, und noch wenig darüber, was Kunst kann. Ein Aspekt ist für mich sicherlich der von Bini angesprochene der Imagination, der natürlich auch in der Idee steckt, sich etwas vorzustellen, das es noch nicht gibt. Auf die bildende Kunst bezogen würde ich in einer eher soziologischen Perspektive sagen, dass Künstler_innen in dieser Gesellschaft immer noch die Rolle haben, sich den Ordnungsformen nicht komplett unterzuordnen. Wenn es darum geht, eine andere Zukunft zu begehren, geht es natürlich vor allem darum, Wege zu finden, nicht nachzugeben in diesem

Begehren – mit Lacan gesprochen. Wer in die Kunsthochschule geht, lernt im Gegensatz zur Wissenschaft, mit seinen Affekten zu handeln. Das heißt, es gibt ein Potenzial von Affektivität in der künstlerischen Produktion. Mein Vorschlag, den ich sicherlich länger ausführen müsste, besteht nun darin, dass Kunst ‚sedimentierte Konflikte‘ innewohnen – dass also ästhetische Praxen in Allianz mit bestehenden sozialen Kämpfen mit den Mitteln der Kunst (z.B. materiell, visuell, sprachlich, performativ) einen Konflikt in einer Weise zum Ausdruck bringen, durch die er aktualisiert werden kann, er also das konfliktuelle Potenzial behält – es nicht verleugnet und auch nicht obsolet macht, dadurch dass es ausagiert wird. Ich schlage vor, diese Position, die kritische künstlerische Strategien heute prägt, weder als autonom noch als heteronom, weder als bloße Repräsentation noch als außerhalb von Repräsentation zu beschreiben, sondern als ein para-repräsentatives ‚Verhandeln mit der Realität‘, und ich würde mit Oliver Marchart von einer „konfliktuellen Ästhetik“ sprechen. Aus produktionsästhetischer Perspektive würde ich in diesem Zusammenhang mit Suely Rolnik von „rigoroser Affektivität“ sprechen – die man solchen künstlerischen Strategien attestieren kann, die einfachen Lösungen nicht nachgeben und sich dem Ausweichen ins Ressentiment widersetzen.⁶

Das zeigt sich sicher auch, wenn ein Theoriebuch auch künstlerisch ist, wie z.B. deines, Bini. Denn ich habe das Gefühl, dass diese Kraft der Imagination auch für dich als Philosophin ein fast künstlerisches Element ist, das in deinen Büchern wirkt. Wir hatten ja eine jahrelange Auseinandersetzung über die Frage, wie viel Beschäftigung mit der Form in der Ästhetik überhaupt Sinn macht und ob es nicht eigentlich darum gehen müsste, die Form zugunsten einer politischen Positionierung hinter sich zu lassen – was lange meine Position war, geprägt auch vom Wiener Kontext, aus dem ich komme. Inzwischen haben wir uns aber sehr angenähert. Was ist der Stand deiner Auseinandersetzung mit der Potenzialität von Kunst in deiner Theorie?

Adamczak Als ich 2003 ein Kinderbuch zum Kommunismus geschrieben habe,⁷ konnte ich viel weniger an reale Bewegungen anknüpfen als heute. Während heute durch die Gilets

6 Vgl. Marchart, Oliver: *Confictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019 und Rolnik, Suely: *Archivmanie*, Kassel 2011, S. 25f.

7 Adamczak, Bini: *Kommunismus. Kleine Geschichte, wie endlich alles anders wird*, Münster 2004.

Jaunes oder zuvor durch den Arabischen Frühling kollektive Handlungsmodelle ausgetestet wurden, gab es damals gerade mal die Altermondialist_innen – ich mag diesen französischen Begriff *altermondialisme*, der keine Antiglobalisierung, sondern eine *andere* Globalisierung impliziert –, die aber als Bewegung nach 9/11 auch schon wieder zum Verschwinden gebracht worden waren. Ein Schreiben in Kindersprache war für mich in dieser Situation eine Möglichkeit, dennoch Imagination zu produzieren und temporäre, künstliche Objekte des Begehrens zu schaffen. In meinem weiteren Arbeiten bin ich dann weiter in die Geschichte gegangen, um nach anderen Situationen mit anderen Kräfteverhältnissen zu suchen, in denen Imagination leichter fiel. Denn Vorstellungskraft und Wunschfähigkeit haben viel mit Mut oder Angst zu tun und die Kräfteverhältnisse können ermutigend oder entmutigend auf das Träumen wirken. Welche Träume lagen also früher einmal auf der Straße und können wieder zugänglich gemacht werden? Welche anderen Formen, welche anderen Politiken lassen sich denken, und welche Rolle spielt darin Kreativität gegenüber der ständigen Wiederholung des Gleichen?

Aber ich habe noch eine Rückfrage an dich, Nora: Wie siehst du das Verhältnis von Affektivität und Subjektivität? Sicher geht es in der Kunst und Kunstausbildung zwar um die Affektivität, aber auch um die Subjektivität, die wiederum in der Gefahr steht, Komplizin der Kommodifizierung oder der Neoliberalisierung zu werden.

Sternfeld Ja, da bin ich deiner Meinung – und daher interessiere ich mich besonders für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kurator_innensubjekt, dafür, wie Subjektivität ganz klar auch zusammen mit dem Neoliberalismus in diesen künstlerischen Kontext eingeführt wurde. Anhand einer Auseinandersetzung mit der Geschichte des Ausstellens lässt sich das gut zeigen, denn man kann Ausstellungsgeschichte als Avantgardegeschichte der Kunst verstehen – oder auch als eine Geschichte des Kollektiven gegen den bestehenden Akademismus. Den Künstler_innenkollektiven der Avantgarde – Impressionismus, Dada, Surrealismus, russischer Konstruktivismus etc. – war es oft wichtig, dass nicht in erster Linie die Individuen im Raum stehen. Bei der legendären Ausstellung der Konstruktivist_innen in St. Petersburg 1915/16 waren genauso viele Frauen wie Männer vertreten, deren Namen aber nicht geläufig sind,⁸ weil die kapitalistische Ausstellungsgeschichtsschreibung das Kollektiv auf

eine einzige Figur, bestenfalls zwei reduziert (Malewitsch, der dort das erste Mal sein *Schwarzes Quadrat* präsentierte, und Tatlin).⁹ Die Geschichte des Ausstellens könnten wir also als Geschichte von Kollektiven beginnen, zu einem bestimmten Zeitpunkt wird ihr Beginn aber anders erzählt und sie gewissermaßen zu einer Geschichte von individuellen Kurator_innen umorganisiert. Das Paradebeispiel dafür ist die Setzung eines Beginns mit Harald Szeeman, der ab den späten 1960ern das Kurator_innensubjekt gerade deshalb so perfekt verkörperte, weil er auf der einen Seite die Künstler_innensubjektivität lebte und auf der anderen Seite die Bürokrat_innensubjektivität. Mit Oliver Marchart würde ich sagen, dass die Künstler_innensubjektivierung nach dem Modell der Kurator_innensubjektivierung neu formuliert wurde. Inzwischen müssen alle Künstler_innen lernen, Bürokrat_in und Künstler_in zugleich zu sein. Kunsthochschulen bieten heute Managementkurse an, Budgetplanung gehört zum künstlerischen Alltag.

Adamczak Akademische Wissenschaftsproduktion und künstlerische Produktion verhalten sich wie Spiegelbilder, die durch wechselseitige Ausschlüsse konstituiert sind. Das wissenschaftliche Subjekt muss Subjektivität und Affektivität abziehen, soll sozusagen möglichst objektiv und neutral sein – und das in Europa und in Deutschland noch viel mehr als in den USA, wo diese Norm durch die Cultural Studies ein bisschen überblendet wurde. Das Künstler_innensubjekt lernt schon in der Ausbildung, dass es auch seine Subjektivität ganz stark ins Zentrum stellen muss. Es gibt natürlich Leute, die versuchen, durch kollektives Arbeiten aus dieser permanenten Wertsetzung oder Anrufung des Subjekts herauszukommen.

Sternfeld Aber die künstlerische Selbstorganisation, würde ich sagen, ist wesentlicher Teil der Geschichte der modernen Kunst. In dieser Geschichte sehe ich z.B. auch die

8 Sie lauten: Xenia Boguslawskaja, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Nadeschda Udaltzowa, Anna Kirillowa, Vera Pestel und Marie Vassilief.

9 „Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10 (Null-Zehn)“ in St. Petersburg (Petrograd) folgte auf „Die erste futuristische Ausstellung der Malerei“ im März 1915. Sie fand vom 19. Dezember 1915 bis zum 19. Januar 1916 im Chudschestwennoje bjuro (Kunst-Büro) der Galerie von Nadeschda Dobytshina statt. Präsentiert waren Arbeiten von sieben Künstlern und ebenso vielen Künstlerinnen der russischen Avantgarde. Die Ausstellung wurde emblematisch für die Geschichte der modernen Kunst.

Tatsache gut verankert, dass die nächste documenta von einem Kollektiv kuratiert werden wird, Ruangrupa aus Jakarta, die sich selbst auch ökonomisch als Kooperative verstehen und mit einem Ansatz von Commons und Commoning neue Strukturen und Handlungsformen in die Welt der Großausstellungen tragen.

Was wäre nun der Unterschied zwischen dieser Zukunft, die wir uns vorstellen können, zu der, die sich die Avantgarden vorgestellt haben (so unterschiedlich die Vorstellungen des Impressionismus und des Futurismus beispielsweise auch waren)? Entgegen einem gewissen Fortschrittsglauben aller Avantgarden, der schon ihrem Namen innewohnt, haben wir zu dieser Zukunft, von der ich spreche, heute ein vergleichsweise gebrochenes Verhältnis. Der Fokus auf Beziehungsweisen ist sicher ein guter Weg, um eine Zukunft, die sowieso kommt – ob gut oder schlecht –, gemeinsam zu tragen; gemeinsam, aber postutopisch.

Adamczak Man kann natürlich nicht mehr so unschuldig an die Zukunft glauben wie noch im 19. Jahrhundert, weil sie durch die Geschichte selbst problematisch geworden ist. Betrachten wir die letzten zwei Jahrhunderte, kann es so scheinen, als lagerte in der Geschichte so viel Zukunftsglauben, so viel Hoffnung auf Zukunft, dass heute sozusagen umso weniger da ist. Für Erzählungen von der Zukunft sehe ich in der Gegenwart drei dominante Szenarien. Das eine ist die Erzählung des klassischen Neoliberalismus, etwa von Francis Fukuyama, nach der das Ende der Geschichte erreicht ist und alles jetzt einfach immer weiterläuft wie bisher. Dann gibt es die große rechte Erzählung, die sagt, wir gehen jetzt zurück – zurück zur Nation zum Beispiel. Und dann gibt es die neue, ökologische Perspektive auf Zukunft, die sagt, es kann kein „einfach so weiter“ geben, weil wir vor der Apokalypse, vor dem Abgrund stehen. Und wenn du sagst, Zukunft kommt sowieso, ist doch die Frage: *Wie?* Welche Bilder von Zukunft können wir dagesetzen, in denen wir auch eine ökologische Transformation der Gesellschaft nicht vor allem als Verzicht oder bloße Notwendigkeit konzipieren? Wie können wir auch Bilder von der Verbesserung unseres Lebens im ökologischen Sinne schaffen? Eigentlich hat keines der drei genannten Szenarien tatsächlich Bilder von Zukunft. Auch von Seiten des klassischen Marxismus gibt es für die Zukunft eher negative Bilder: Absterben des Staates, Zerschlagen des Privateigentums usw. Wäre ein ökologisch nachhaltiges Leben notwendigerweise eins, in dem wir uns einfach immer nur

einschränken oder ermöglicht es andere Formen des Genießens? Was wäre die qualitative Differenz? Wir müssen es als besseres Leben konzipieren, um es begehren zu können.

How to Relate Auch in deinem Buch *Beziehungsweise Revolution* steht die Perspektive von neu-materialistischen bzw. ökologischen Ideen neben einer relativ klassischen Marx'schen Gesellschaftsanalyse. Gehört es zum Begriff der Beziehungsweise, dass er es erlaubt, diese Sachen zusammenzudenken, die sich normalerweise, jedenfalls aus theoretischer Perspektive, ein Stück weit ausschließen?

Adamczak Ja. Aber ich bin tatsächlich auch skeptisch gegenüber dem Begriff des Neuen im *new materialism* – unter anderem, weil dieser selbst wiederum eine bestimmte neoliberale oder auch kapitalistische Dynamik bedient. In der Kunst gibt es ebenso das große, auch kommerzielle Verlangen nach dem, was man noch nie gesehen hat. Diese Orientierung am ganz Anderen oder Neuen ist, wie ich finde, philosophisch und gesellschaftspolitisch für die Frage, wie wir leben wollen und wie wir Geschichte in unserem Sinne verändern können, nicht zielführend. Das jeweils Neuere ist nicht automatisch das Bessere. Das heißt auch, dass wir eine Kritik der Gegenwart aus der Perspektive der Vergangenheit formulieren können, dass wir etwa die beiden großen Revolutionswellen des 20. Jahrhunderts in ein Verhältnis wechselseitiger Kritik bringen und '68 aus der Perspektive von 1917 kritisieren können. Ohnehin hat man im Begehren nach Paradigmenwechseln bisweilen den Eindruck, es werde das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Zwischen *new materialism* und *old materialism*, zwischen Neuer Linke und Alter Linke lassen sich auch Verbindungen wechselseitiger Kritik herstellen, die produktiv sind. In der aktuellen neoliberalen Fragmentierung der Trennungen scheint es mir eine wichtigere Aufgabe, Verbindungen zu knüpfen, als sich distinktiv mit einem ganz attraktiven neuen Modell herauszuschälen. Das ist auch ein Thema, dass wir beide teilen: die Kritik der Distinktion.

Sternfeld Wenn wir hier weiterdenken, muss man aber sagen, dass auch der Neoliberalismus wesentlich auf Zukunftsvorstellungen basiert und seine eigenen Mathematiken hat, diese Zukunft spekulativ zu organisieren. Wie du sagst, finden wir uns in ihm vereinzelt wieder, mit unseren Distinktionen, die sich fast wie Ressentiments formulieren. Wie würden

wir diese Verbindungen tatsächlich in dieser konkreten Situation denken? Welche Konvergenz der Zukünfte gibt es? Wie bringen wir die aus verschiedenen *bubbles* formulierten Zukünfte zusammen? Das wäre für mich eine Frage, die sich ganz konkret der Praxis politischer Bewegungen, der radikal-demokratische Pädagogik und auch der Theorieproduktion stellt.

How to Relate Aber gibt es in der Distinktion, um diese jetzt eher räumlich-konzeptionell zu denken, auch einen gewissen Wert – wenn man etwa an eine klassisch abgegrenzte Institution wie das Kunstmuseum denkt? Das Museum ermöglicht nicht nur Beziehungsweisen, sondern vollzieht ja auch einen materiellen Schnitt durch eine Art Einzirkelung eines abgetrennten Bereiches. Wie denkt ihr beide über solche Schnitte nach?

Sternfeld Mich beschäftigt die Frage nach radikaldemokratischen Institutionen. Wenn wir versuchen, uns eine Gesellschaft vorzustellen, die es noch nicht gibt, scheint es mir wichtig, dass diese Gesellschaft nicht ausschließlich aus wilden Fantasien besteht, sondern von Verhältnissen bestimmt sein wird, die durchaus auch Institutionen bilden. Im Neoliberalismus glauben wir immer, zehn Jahre sind schon dauerhaft. Demgegenüber ist das Museum ein Ort, der ein ganz anderes Selbstverständnis von Dauer hat – das Neue und die Idee der Dauer müssen hier eben wesentlich zusammengedacht werden. Ich würde bei den Institutionen genau wie in anderen Zusammenhängen die Frage stellen, wie wir arbeiten, Geschichte verstehen, mit dem Material umgehen und diese Zukunft begehren wollen. Und wie gehen wir damit um, dass die Institutionen Distinktionsmaschinen sind? Ganz konkret stehen Museen in materiellen Kontexten, mit denen in den Städten ganz wesentlich Gentrifizierungs- und Vertreibungsprozesse vorangetrieben wurden und werden. Neben der Rolle der paradigmatischen Kurator_in ist hier die Rolle der paradigmatischen Vermittler_in interessant: Denn diese hat möglicherweise genau die Funktion, einen Konflikt, der in Städten entsteht, durch *community outreach* weniger konfliktuell zu machen. Sie vermittelt nicht nur zwischen wilder Künstler_in und Bürokrat_in, sondern auch zwischen Aktivismus und Institution. Kunstvermittler_innen leben schließlich in diesen Gesellschaften und sind oft selbst Aktivist_innen. Durch ihre Arbeit wird in die Institutionen häufig eine

selbstverständliche Solidarität zu den bestehenden sozialen Kämpfen eingeschrieben – und das wirkt sich auf konkrete Handlungsfragen aus. Ich habe mir Beispiele angesehen, in denen sehr radikale Kurator_innen in einem konfliktuellen Moment die Polizei gerufen und so (mit Rancière gesprochen) die Funktion der Polizei eingenommen haben. Aber können sie auch die Funktion der Politik einnehmen? Welche Solidaritäten wären möglich und wie können wir an ihnen arbeiten? Ohne diese Fragen hat es auch keinen Sinn, auf die Konfliktualität der Materialität in den Depots zu verweisen, wie ich es eingangs getan habe.

Adamczak Für mich ist eine Institution eine Institutionalisierung, eine verdichtete, verstetigte oder verregelte Beziehungsweise oder auch soziale Praxis – und damit nur graduell verschieden von anderen sozialen Verhältnissen. Wie du das geschildert hast, Nora, steckt in der Dauer der Institution dennoch ein großes Potenzial für das Denken von Zukunft. Die Institution ist ein Versprechen von Stabilität und Sicherheit. Dadurch birgt sie in sich immer die Gefahr der Verdinglichung, der Einschränkung, weil sie Entscheidungen, die im Idealfall demokratisch, in der Regel aber unter herrschaftlichen Bedingungen getroffen wurden, auf Dauer stellt. Aber das Gegenteil – der Wunsch, Institutionen komplett aufzulösen, eine Welt zu schaffen, in der alles ständig zum Neuanfang zwingt, alles immer wieder neu verhandelt werden muss – ist selber auch terroristisch. Wir müssen die Möglichkeiten der Verstetigung, der Stabilisierung, der Verlässlichkeit, der Verbindlichkeit im Bewusstsein der Gefahr der Verdinglichung denken.

Sternfeld Mittlerweile gelingt die neoliberale Strategie der kompletten Aushöhlung der Institutionen sogar mit den Museen, die an sehr vielen Orten Europas inzwischen privatisiert sind. In dieser Situation wundert es mich nicht, dass viele Künstler_innen Institutionskritik nicht mehr nur darin verorten, Museen als Mausoleen zu sehen oder sich über das Museale als Machtverhältnis lustig zu machen. Sondern dass sie parainstitutionelle Strategien anwenden, auch, weil das Institutionelle als Gegeninstitutionelles gegen die komplette Aushöhlung der Institution erneut interessant erscheint. Es sind künstlerische Praxen, die sich selbst als Museum bezeichnen und auch Teil des Museums werden wollen. Ich denke da zum Beispiel an Ilya Orlov und Natasha Kraevskaya, die das

öffentliche Programm der Manifesta 14 mit einer quasi-musealen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Sowjetunion eröffneten, die aber vor allem als Kritik an der russischen Gegenwart zu verstehen war.¹⁰ Oder an Lisl Ponger, die vor ein paar Jahren in der Wiener Secession das Projekt „The Vanishing Middle Class“ präsentierte, eine Ausstellung für die absteigende Mittelklasse mit den Mitteln eines ethnografischen Museums, das sie Museum für fremde und vertraute Kulturen (kurz: MuKul) nennt. Man könnte noch einige mehr nennen.¹¹

Ich muss schon sagen, dass ich insofern Museen und Institutionen nicht nur kritisieren, sondern auch neu definiert sehen und als Commons bewahren möchte, dass ich in diesem Sinn auf das erkämpfte Öffentliche des Museums bestehen möchte – wissend, wie sehr die Geschichte der Öffentlichkeit auch eine koloniale Geschichte ist, eine bürgerliche Geschichte und so weiter. Mir scheint es, dass wir gar nicht erst über Commoning sprechen können, wenn wir nicht erst einmal die im Ausverkauf begriffenen öffentlichen Institutionen als solche adressieren. Das betrifft auch die Digitalisierung der Bilder der Museen durch Google Arts & Culture – das 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.

Adamczak Aber wir müssen natürlich aufpassen, nicht in die Falle der Gegenüberstellung von Markt und Staat zu geraten, die die Kompliz_innenschaft von Staat und Kapital ausblendet. Mit Begriffen wie dem der Commons kann man über diese Gegenüberstellung hinausgehen und sich gegen den Markt und gegen den Staat stellen. Hier ist die aktuelle Gentrifizierungsdebatte interessant, auch die Enteignungsdebatte in Berlin.¹² Dabei wird über Institutionalisierungen rechtlicher Art nachgedacht, die sowohl dem Markt als auch dem Staat

10 Vgl. Orlov, Ilya: „A Revolutionary Museum after Ideology“, in: *CuMMA papers*, Nr. 14, 2015, <https://cummastudies.files.wordpress.com/2015/06/cummapapers-14.pdf> (17.08.2019).

11 Zum Beispiel Kader Attias Installation *The Repair* (2012), das *Museum of Forgetting* und *Museum of Nothing* auf der Göteborg Biennale 2015 oder Meshac Gabas *Museum of Contemporary African Art*, dessen Bibliothek er auf der documenta 11 präsentierte.

die Verfügungsgewalt über Land oder Häuser entziehen. Was an deren Stelle treten wird, wären demokratische Organisation, Genossenschaftsmodelle, Mietshäusersyndikate oder Community Landtrusts, die eine paritätische Beteiligung von Bewohner_innen, Nachbar_innen und erweiterter Stadtgesellschaft vorsehen. Vieles ist in der Praxis noch stark von den Zwängen der kapitalistischen Ökonomie korruptiert, aber der Anspruch einer wirklich demokratischen Organisation oder Verwaltung, die über Markt und Staat hinausgeht, weist in die richtige Richtung.

Sternfeld Diese Idee finde ich wichtig, vor allem im Zusammenhang mit unserer Frage nach der Form, gemäß der wir als Künstler_innen, Autor_innen, Kurator_innen, Professor_innen auch rechtlich subjektiviert werden. Wir sind laufend in der Situation, dass unsere Arbeit verdinglicht wird, und dauernd gezwungen, etwa die Nutzungsrechte an unseren Texten abzugeben – und das eben nicht als Commons. Das heißt, wir werden eigentlich dazu gezwungen, privatrechtlich mit etwas umzugehen, wogegen wir anschreiben. Institutionen radikal-demokratisch zu verstehen heißt auch, Strukturen anders zu denken und sich im kulturellen Feld anders zu organisieren. In den letzten Jahren haben wir sehr viele Kämpfe um Repräsentation gesehen, die sehr wichtig sind und bei denen auch sehr viel errungen wurde. Aber gleichzeitig ist Repräsentation nicht mehr die wesentlichste Form, mit der wir regiert werden, denn wir werden wesentlich über Strukturen regiert, die die Kontexte von Repräsentationen aushöhlen. Und daher geht es aus meiner Sicht auch darum, gemeinsam andere Strukturen zu erfinden und uns zu zeigen.

How to Relate Mit der Besetzung der Volksbühne in Berlin gab es vielleicht den Moment, in dem ein solches Commons-Modell in Form des Pachtrechts auch auf die Kultursituation hätte übertragen werden können, die ja extrem betriebsförmig ist.

- 12 Die Kampagne „Deutsche Wohnen und Co. enteignen“, benannt nach dem größten Investor auf dem Berliner Immobilienmarkt – die „Deutsche Wohnen“ – fordert einen Volksentscheid zur Vergesellschaftung von Wohnraum in Berlin. Grundlage ist Artikel 15 des deutschen Grundgesetzes, der die Möglichkeit von Enteignungen regelt, allerdings bis heute noch nie zur Anwendung gekommen ist. Die Enteignung der größten Immobilienunternehmen würde es ermöglichen, bis zu 240.000 Wohnungen zu vergesellschaften: Mietenvolksentscheid e.V., *Deutsche Wohnen & Co. enteignen!*, <https://www.dwenteignen.de/> (10.12.2019)

Sternfeld Das stimmt. Wenn das das Ergebnis unseres heutigen Gesprächs sein könnte, dass wir mit dem Vergleich von Volksbühnenbesetzung, kuratorischen Praktiken und den Kämpfen gegen Gentrifizierung und für Enteignung in Berlin anfangen, strukturell weiterzudenken, würde ich das einen tollen Traum finden.

Adamczak Ja, genau. Und die Strukturen denken wir dabei natürlich immer als Beziehungen.

Das Gespräch fand im Juni 2019 in Berlin statt und wurde von Maximilian Haas und Hanna Magauer geführt und editiert.

Maurício Liesen Becoming Common: Remarks on the (Im)Possibilities of Sharing

Ex-positions¹

In September 2017, an exhibition at a Santander Bank's Cultural Center in the Brazilian City Porto Alegre was canceled after a huge wave of protests (mostly through social networks). The exhibition *Queermuseum – Cartographies of Diversity in Brazilian Art*, which remained open only a month after its vernissage, gathered artistic productions approaching sexual diversity as well as LGBTQI+ and gender issues. Most of the demonstrators complained that some of the works promoted blasphemy against religious symbols and moreover constituted an apology for violence, zoophilia, and pedophilia. The demonstrations were obviously led by rightwing and conservative movements in Brazil. Faced with this sudden repercussion, Santander's Cultural Center published a statement explaining that those works had been created "precisely to make us reflect on the challenges we must face in relation to gender, diversity and violence."² Two days later, however, the Santander Group backtracked and yielded to the pressure, supposedly fearing a boycott against the bank and trying to preserve its image as a financial institution. In a new official press release, the Santander Cultural Center even apologized to all those who

1 I would very much like to thank Annika Haas, Maximilian Haas, Hanna Magauer, Dennis Pohl, and Michael Taylor who have generously contributed to the following reflections.

2 Quoted from https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Last access for all websites: November 26, 2019.