

The image features a large, abstract geometric shape composed of several thick black lines. The shape starts at the top left, goes down and right, then right and down, then down and left, then left and down, then down and right, then right and down, and finally down and left. This shape frames the text on the page.

CURATORIAL COMMONS

STEPHAN KUSS

**ÜBER DAS KURATORISCHE ALS
GEMEINSCHAFTSBASIERTE
PRAXIS**

CURATORIAL COMMONS

/ecm
educating
curating
managing

di:'Angewandte
Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

ÜBER DAS KURATORISCHE ALS GEMEINSCHAFTSBASIERTE PRAXIS

Masterthesis

ecm – educating/curating/managing 2020–2022
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie & Praxis
an der Universität für angewandte Kunst Wien

Stephan Kuß
Wien, Juni 2022

Betreut von Nora Sternfeld und Luisa Ziaja.

ABSTRACT (dt.)

Was sind kuratorische Commons? Wodurch werden sie definiert? Und wie kann das Kuratorische als gemeinschaftsbasierte Praxis des Commoning verstanden werden, die kapitalistische Logiken infrage stellt, Machtstrukturen durchkreuzt und neue Formen der gesellschaftlichen Kooperation fördert? Ausgehend von diesen Fragen versucht die vorliegende Studie *Curatorial Commons* die breiten Bedeutungsfelder des Kuratorischen und der Commons in einem gemeinsamen Diskurs zu fassen. Die Arbeit beginnt mit einer Untersuchung der agrarwirtschaftlichen Praxis des Lumbung, übersetzt diese in eine gemeinschaftliche kuratorische Praxis und verortet sie im aktuellen Diskurs der documenta fifteen. Im zweiten Teil der Arbeit erfolgt in einer näheren Auseinandersetzung mit dem Kuratorischen und den Commons eine Analyse ihrer historischen, begrifflichen und epistemischen Bedeutungen. Anschließend werden durch die Verbindung beider Konzepte Formen an kuratorischen Commons erarbeitet, die das Konzept von Autor:innenschaft, Originalität und Werk hinterfragen, das kuratorische Subjekt dezentralisieren sowie die kuratorische Handlungsmacht gleichwertig verteilen. Kuratorische Commons ermöglichen einen langfristigen Diskurs, in dessen Verlauf das gesellschaftliche Wohlergehen durch das Teilen von Wissen, Zeit, Raum, Solidarität und Ressourcen gesteigert wird.

ABSTRACT (eng.)

What are curatorial commons? How are they defined? And how can the curatorial be understood as a community-based commoning practice that challenges the logics of capitalism, baffles power structures, and promotes new forms of social cooperation? Based on these questions, the study *Curatorial Commons* attempts to capture the broad definitions of the curatorial and the commons in a common discourse. The thesis begins with an examination of the agrarian practice of lumbung, which gets reinterpreted as a communal curatorial practice, and situated within the current discourse of documenta fifteen. In the second part of the thesis, a closer examination of the curatorial and the commons as well as an analysis of their historical, conceptual, and epistemic characteristics takes place. Subsequently, by combining the two concepts, a form of curatorial commons is elaborated that challenges the notion of authorship, originality, and artworks, decentralizes the curatorial subject, and distributes curatorial agency equally. Curatorial commons enable a long-term discourse which enhances the social welfare through sharing knowledge, time, space, solidarity, and resources.

INHALT

KAPITEL 1 EINLEITUNG: CURATORIAL COMMONS

- 1.1 Zur Einführung 9
- 1.2 Forschungsfrage, Forschungsmethoden und Aufbau der Arbeit 11

KAPITEL 2 VON LUMBUNG

- 2.1 Lumbung als Praxis des Teilens 17
- 2.2 Lumbung als Ökosystem 21

KAPITEL 3 VOM KURATORISCHEN

- 3.1 Was ist das Kuratorische? 27
- 3.2 Historische Ansätze des Kuratorischen 29
- 3.3 Bedeutungsfelder des Kuratorischen 37
- 3.4 Das Kuratorische als Beziehungsweise 40
- 3.5 Das Kuratorische und Commoning 43

KAPITEL 4 VON COMMONS

- 4.1 Was sind Commons? 47
- 4.2 Commons als historisches Konzept 50
- 4.3 Commons als ökonomisches Konzept 54
- 4.4 Commons als soziales Konzept 58

KAPITEL 5 KURATORISCHES COMMONING ALS PRAXIS

- 5.1 Das Kuratorische, Commons und das Commoning des Kuratorischen 63
 - 5.1.1 ruangrupa: Working *with* the Commons 70
 - 5.1.2 Casco Art Institute: Working *for* the Commons 72
- 5.2 Strategien der kuratorischen Commons 76
 - 5.2.1 Sich in Beziehungen denken 76
 - 5.2.2 Sich Zeit nehmen 80
 - 5.2.3 Räume öffnen und aneignen 85
 - 5.2.4 Voneinander lernen und verlernen 89

KAPITEL 6 SCHLUSS: CURATORIAL COMMONS

- 6.1 Fazit 96
- 6.2 Zweifel 99
- Literaturverzeichnis 102
- Webseiten 109
- Zum Autor 110

KAPITEL 1

EINLEITUNG: CURATORIAL COMMONS

1.1 ZUR EINFÜHRUNG

Commons sind nichts Neues. Sie existieren schon seit mehreren Jahrhunderten inmitten unserer Gesellschaft. Menschen schließen sich selbstorganisiert zu gleichberechtigten Gruppen zusammen, entwickeln neue Formen des Teilens, des Wohnens, des Lernens, der Partizipation oder der Fürsorge und erarbeiten dadurch alternative Lebensformen, die jenseits von Markt und Staat zu verorten sind. Der Grund dafür, warum Commons aktuell eine verstärkte Konjunktur erleben, scheint einerseits eine Reaktion auf die tiefe Krise der kapitalistischen Ordnung zu sein, die sich sowohl auf ökonomischer Ebene als auch ökologisch in Form der Umweltkrise zeigt. Andererseits ist mit der Entwicklung des Internets eine digitale Infrastruktur der Kooperation und Kollaboration entstanden, die die Praxis der Commons wieder neu belebt. Commons existieren in den unterschiedlichsten Formen: Gemeinschaftsgärten, Car-Sharing, Wissens-Commons wie *Wikipedia* oder öffentlichen Onlinebibliotheken wie *monoskop.org*. Menschen finden in den unterschiedlichsten Kontexten zusammen, um Ressourcen gemeinsam zu teilen. Commons gelten als soziale Strukturen, die gemeinschaftliche Institutionen schaffen, in denen Ressourcen kollektiv und selbstbestimmt verwaltet werden. In der Regel wird ihre Bedeutung durch drei Aspekte differenziert: die gemeinsame Ressource, die Gemeinschaft, die jene gemeinsame Ressource verwaltet sowie die sozialen Prozesse, durch welche Commons reproduziert werden. Die sozialen Prozesse, die

zum Erhalt, zur Produktion und zur Verwaltung von Commons benötigt werden, werden unter dem Begriff des Commoning versammelt.

In der Regel wird Eigentum häufig in öffentlich, privat und Commons differenziert. Diese Auffassung verortet Commons demnach abseits einer Dichotomie von öffentlich und privat. Die vorliegende Arbeit schlägt in Anlehnung an ein radikaldemokratisches Verständnis von Commons¹ jedoch vor, diese nicht in Opposition von öffentlich und privat zu setzen, sondern öffentliches Eigentum selbst verstärkt als Commons aufzufassen.

Auch Ausstellungen, Museen bzw. öffentliche Sammlungen werden zunehmend als Commons diskutiert und verstanden. Immer häufiger werden die inhärenten Strukturen von Ausstellungen hinterfragt, um sie in Folge neu zu denken. Kuratorische Diskurse und Praktiken gehen sogar darüber hinaus: Sie wollen nicht bei der bloßen Thematisierung bleiben, sondern nehmen durch sogenannte „Praktiken des Commoning“ neue Formen an. Zahlreiche Museumstheoretiker:innen und Kurator:innen versuchen das Museum sowie museale Praktiken näher an den Diskurs der Commons zu führen und erkennen die Möglichkeit des Museums, Ort der unerwarteten Begegnungen zu werden. Es handelt sich dabei um einen Ort, der nachhaltige Verbindungen mit der Gesellschaft aufbaut.² Immer häufiger wird in kritischer Sammlungsarbeit die Frage laut, wie man öffentliche Sammlungen als kollektives Eigentum der Gesellschaft

1 Siehe Grégoire ROUSSEAU, Nora STERNFELD, *Educating the Commons and Commoning Education: Thinking Radical Education with Radical Technology*, in: Kevin TAVIN, Gila KOLB, Juuso TERVO (Hg.), *Post-Digital, Post-Internet Art and Education. The Future is All-Over*, Cham 2021, S. 117–129; Brigitte KRATZWALD, *Commons und das Öffentliche. Wem gehören öffentliche Dienstleistungen?*, in: Silke HELFRICH, Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, Bielefeld 2014, S. 79–84.

2 John BYRNE, Elinor MORGAN, November PAYNTER, Aida SÁNCHEZ DE SERDIO, Adela ŽELEZNIK (Hg.), *The Constituent Museum*, Amsterdam 2018.

verstehen kann und sie durch Open-Source-Techniken frei zugänglich macht, ohne sie dabei der Privatisierung durch Unternehmen zu unterwerfen.³ Zum Schluss ist noch eines der rezentesten Beispiele einer kuratorischen bzw. künstlerischen Auseinandersetzung mit den Commons zu nennen: die documenta fifteen. Mit ruangrupa wird die Großausstellung zum ersten Mal in ihrer Geschichte von einem Künstler:innen- und Kurator:innenkollektiv geleitet, das im Rahmen der documenta eine über die 100 Tage hinaus operierende interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform schaffen will. Als Grundlage ihrer Arbeit dient der Aufbau eines Ressourcenfundus, der mit dem Verständnis der Commons von der Gemeinschaft befüllt und mit der Gemeinschaft geteilt wird.

Die vorliegende Arbeit verbindet das Kuratorische mit den Commons und untersucht beide in einem gemeinsamen Diskurs. Ohne den Anspruch einer allgemeingültigen Definition werden alternative Handlungsformen entwickelt, die das Kuratorische zu einer gemeinschaftlichen, selbstbestimmten und solidarischen Praxis machen, die *mit* und *in* der Gesellschaft zu verorten ist.

1.2 FORSCHUNGSFRAGE, FORSCHUNGSMETHODEN UND AUFBAU DER ARBEIT

Die Studie *Curatorial Commons* nähert sich der Thematik der kuratorischen Commons mit einer Forschungsfrage, die zwar klar definiert ist, jedoch nicht in einer einheitlichen und allgemeingültigen Form beantwortet werden kann. Die Frage

3 Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Wien 2020.

Was sind kuratorische Commons? öffnet einen Diskurs, aus welchem unterschiedliche Möglichkeitsformen sowie weitere Fragestellungen entstehen, die wiederum zur Produktivität der Kern-Fragestellung beitragen. Sie ermöglicht das Erforschen von heterogenen Narrativen, die entweder noch nicht existieren bzw. noch nicht miteinander in Relation gesetzt wurden. Methodisch nähert sich die Arbeit durch eine kritische Analyse der bereits vorhandenen Literatur an das Thema an und reflektiert diese in Verbindung zu vorhandenen Diskursen. Ziel der Arbeit ist es, theoretische Auseinandersetzungen des Kuratorischen und der Commons mit aktuellen Diskursen kritischer kuratorischer Praxis zusammenzuführen und mit Hilfe praktischer Beispiele neue Handlungsformen zu erarbeiten.

Die Arbeit gliedert sich in vier thematische Blöcke: In *Kapitel 2 Von Lumbung* steigt die Arbeit direkt mit einem praktischen Beispiel in den Forschungsprozess ein und verortet sich mitten in den Verhältnissen, ohne davor einen Überblick über die Thematik zu beanspruchen. Die Arbeit nimmt sich, um es mit Irit Rogoffs Worten zu veranschaulichen: „The right to start in the middle“⁴. Das Kapitel untersucht, wie Lumbung, eine solidarische landwirtschaftliche Praxis des Teilens, als kuratorische Praxis der Commons verstanden werden kann. Darüber hinaus wird das Potential von Lumbung im Kontext eines Ökosystems der documenta fifteen erforscht. Nachdem am Beginn der Arbeit der Fokus auf ein praktisches Beispiel gelegt wird, erweitert sich der Forschungsradius in den folgenden Kapitel zum Zweck eines theoretischen Überblicks wieder. *Kapitel 3 Vom Kuratorischen* und *Kapitel 4 Von Commons* sind eine wörtliche Auseinandersetzung mit der Forschungsfrage. Um eine Antwort auf *Was sind kuratorische*

4 Irit ROGOFF, *Starting in the Middle. NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions*, in: Johanna BURTON, Shannon JACKSON, Dominic WILLISDON (Hg.), *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good*, Cambridge 2016, S. 465–479.

Commons? zu finden, gliedert die Arbeit die Frage in ihre zwei konkreten Hauptbestandteilen und nähert sich diesen auf begrifflicher, theoretischer und historischer Ebene an.

Kapitel 3 Vom Kuratorischen untersucht die mannigfaltigen Bedeutungen des Kuratorischen, durch eine historische Auseinandersetzung mit post-repräsentativen Formen des Ausstellens und zeigt anhand von Beispielen aus der Praxis die heterogenen und divergenten Bedeutungsfelder des Kuratorischen. Im Anschluss erfolgt der Versuch einer begrifflichen Definition, wobei hier in erster Linie auf die rezente Aufarbeitung des Kuratorischen von Beatrice von Bismarck⁵ zurückgegriffen wird. Nach einer begrifflichen Aufarbeitung erfolgt die Kontextualisierung des Kuratorischen mit aktuellen Diskursen. In Anlehnung an den Begriff der *Beziehungsweise*⁶ werden relationale Praktiken des Kuratorischen näher dargelegt, um zum Schluss das Kuratorische an die Praxis des Commoning⁷ heranzuführen.

Kapitel 4 Von Commons untersucht die vielfältigen Bedeutungen von Commons, indem diese anhand von drei Aspekten gebündelt werden. Unter dem historischen Zugang werden Commons häufig als gemeinsam genutzte Landflächen bezeichnet, deren Verwendung bereits in der *Magna Carta* sowie der *Charta of the Forest* aus dem 13. Jahrhundert festgelegt wurde. Andererseits zeigt eine historische Auseinandersetzung mit dem *Codex Iustinianus* aus dem 6. Jahrhundert, dass das römische Recht der Spätantike bereits Unterscheidungen zwischen unterschiedlichen Eigentumsformen machte. Aus ökonomischer Sicht werden Commons als Gemeingut bzw. gemeinsam geteilte Ressource

5 Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

6 Bini ADAMCZAK, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2019.

7 Je Yun MOON, *Curatorial Research as the Practice of Commoning*, in: Carolina RITO, Bill BALASKAS (Hg.), *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlin 2020, S. 32–43.

bezeichnet. Darüber hinaus stellt die Arbeit zusätzlich alternative ökonomische Modelle gemeinschaftlicher Ressourcennutzung vor, die als gesellschaftlicher Gegenentwurf zum Privateigentum gelten. Zum Schluss werden Commons als sozialer Prozess näher untersucht und das gemeinschaftliche Handeln des Commoning ins Zentrum des Diskurses gestellt. Mit dem Leitsatz, dass Commons ohne Commoning⁸ nicht existieren können, werden die unterschiedlichen Praktiken und Prozesse zum Aufbau und Erhalt von Commons näher analysiert.

Nach der detaillierten Auseinandersetzung mit dem Kuratorischen und den Commons werden in *Kapitel 5 Kuratorisches Commoning als Praxis* beide Konzept einander gegenübergestellt und untersucht, welche Parallelen sie aufweisen bzw. durch welche Faktoren sie sich unterscheiden. Eingeleitet von der Frage „Was kann das Kuratorische von den Commons lernen?“ untersucht die Arbeit, wie sich das Konzept des Kuratorischen durch die Verbindung mit den Commons zu einer gemeinschaftlichen, solidarischen und selbstbestimmten Praxis entwickelt. Anschließend wird der theoretische Diskurs mit praktischen Beispielen kontextualisiert: Einerseits untersucht die Arbeit *ruangrupas* Praxis des Lumbung als kuratorische Arbeit *mit* den Commons, andererseits wird anhand von Casco Art Institute: *Working for the Commons* die institutionelle Arbeit *für* die Commons näher erforscht. Zum Schluss schlägt die Arbeit vier Handlungsformen des kuratorischen Commoning vor, die durch die Hinwendung zu kollaborativen, partizipativen und prozessualen Praktiken das allgemeine Verständnis von Produktivität, Zeit und Effizienz infrage stellen und nachhaltig verändern. Die Schaffung gemeinsamer Räume fördert die kollektive Wissensgenerierung, solidarische Kollaboration sowie

⁸ Peter LINEBAUGH, *The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for all*, Berkeley/Los Angeles/London 2008.

die gemeinsame soziale Organisation. Dadurch ist eine Form an kollektiver Handlungsmacht gegeben, die vorherrschende hegemoniale Strukturen herausfordert.

Anstatt am Ende der Arbeit zu einer allgemeingültigen Definition darüber zu gelangen, was unter kuratorischen Commons zu verstehen ist, fokussiert sich die Thesis darauf, unterschiedliche Möglichkeiten aufzuzeigen und neue Handlungsformen zu entwickeln, um Machtstrukturen zu durchkreuzen, das traditionelle Verständnis von Autor:innenschaft, Originalität und Werk zu hinterfragen und neue Formen an Kollaboration sowie Partizipation zu fördern.

KAPITEL 2

VON LUMBUNG

2.1 LUMBUNG ALS PRAXIS DES TEILENS

Der Begriff *Lumbung* stammt aus dem Indonesischen und bezeichnet in seiner wörtlichen Übersetzung eine Reisscheune sowie eine indonesische agrarwirtschaftliche Tradition, bei der eine Dorfgemeinschaft ihre überschüssigen Ernteerträge nicht aufbraucht, sondern diese zur gemeinsamen Benutzung in jenen Reisscheunen einlagert. In Zeiten der Ressourcenknappheit werden diese Überschüsse kollektiv mit der Gemeinschaft geteilt, um das Gemeinwohl langfristig zu fördern. Die Reisscheunen sind meist in der Mitte eines Dorfes angesiedelt und werden von der Dorfgemeinschaft kollektiv verwaltet. Architektonisch besteht ein Lumbung aus zwei Ebenen: Einer oberen Ebene, die zum Lagern der Ernteerträge verwendet wird und einer unteren Ebene, die als gemeinsamer öffentlicher Ort des Treffens genutzt wird. Nur durch die gemeinschaftliche Verwaltung der Reisscheunen kann diese Praxis des Teilens aufrechterhalten werden. Durch das Aufbewahren und Einlagern der vorhandenen Ressourcen kommt es nicht nur zur Entschleunigung der Arbeit, sondern auch zur Regeneration der in der Landwirtschaft tätigen Personen und des Bodens. Darüber hinaus gelten die Reisscheunen als wichtiger Ort der gemeinschaftlichen sozialen Zusammenkunft, an dem sich die Dorfgemeinschaft zum Austausch, zum Feiern und zum Wertschätzen der

gemeinsamen Ernteerträge zusammenfindet.⁹ „The *lumbung* is the village heart that nurtures gathering communal bodies while safeguarding their survival and futures.“¹⁰ Lumbung ist eine gelebte gesellschaftliche Praxis, die auf einem Verständnis von gemeinsamen Werten sowie kollektiven Ritualen und Ordnungsprinzipien beruht.

Das Künstler:innen- und Kurator:innenkollektiv *ruangrupa* hat diese agrarwirtschaftliche Praxis zum Leitmotiv ihrer Zusammenarbeit gemacht und sie in ein urbanes kulturelles Umfeld übersetzt. Mit der Lumbung-Praxis gehen sie der Frage nach, wie sich gemeinschaftliche Werte von Solidarität und Kollektivität¹¹ in künstlerische und kuratorische Praktiken einschreiben können, um langfristig neue diskursive Räume des gemeinsamen Wohlergehens entstehen zu lassen.

ruangrupa ist ein im Kern aus zehn Personen bestehendes Kollektiv, das im Jahr 2000 von einer Gruppe befreundeter Student:innen in Jakarta als gemeinnützige Organisation gegründet wurde. Der Gründungsmoment fällt in eine Zeit der sozialen, politischen und kulturellen Transformation Indonesiens, die durch das Ende der Suharto-Diktatur und der Liberalisierung der indonesischen Gesellschaft eingeleitet wurde.¹² Zur Gründung des Kollektivs hält *ruangrupa* Folgendes fest: „Before this period, it was considered a

9 Vgl. *ruangrupa, Living Lumbung: The Shared Spaces of Art and Life. ruangrupa and Nikos Papastergiadis*, in *Conversation*, e-flux Journal, Nr. 118, Mai 2021, in: <https://www.e-flux.com/journal/118/395154/living-lumbung-the-shared-spaces-of-art-and-life/> (10.06.2022).

10 Annie Jael KWAN, *Gudskul*, in: *ArtReview Asia*, Heft 7, Nr. 4, London 2019, S. 62.

11 Zum Begriff der Kollektivität in *ruangrupas* Praxis hält Nora Sternfeld fest, dass „[...] Kollektivität mehr ist, als einfach nur zusammenzuarbeiten – es ist eine fortgesetzte Praxis, um einen Mehrwert zu teilen, ein kooperatives Streben nach Commoning. Ein Kollektiv ist mehr als eine bestimmte Gruppe von Leuten – das unterscheidet es von einer Band, einer Marke oder einem Team; es ist immer offen, damit es mehr werden kann, und hängt immer mit den Commons, den Gemeingütern zusammen.“ Nora STERNFELD, *Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität. ruangrupa im Gespräch mit Nora Sternfeld*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 124, Dezember 2021, S. 73.

12 Vgl. Thomas J. BERGHUIS, *ruangrupa. What Could be „Art to Come“*, in: *Third Text*, Vol. 25, Nr. 4, Juli 2011, S. 400.

subversive act to form an organization or hold self-organized events without permission from the authorities. There was very rarely space dedicated to diverse art practices, especially for young artists. [...] In the beginning we usually met in our living rooms or houses.“¹³ Das Zusammenschließen in Kollektive, um sich gemeinsame Räume zu teilen, galt jedoch nicht nur als subversiver Akt, sondern war eine überlebenswichtige Praxis der Künstler:innen.

Räumliche Dimensionen, ob physisch oder metaphorisch, spielen eine zentrale Rolle im Selbstverständnis sowie in der kuratorischen Praxis des Kollektivs. Der Name *ruangrupa* leitet sich vom indonesischen *ruang* für Raum und *rupa* für Visualisierung bzw. Kunst ab. In kollektiven und selbstorganisierten Räumen verbinden sie das Private mit der Öffentlichkeit und lassen Räume zu Orten experimenteller Kunstformen und diskursiver Formate werden. Sie unterliegen keinem vorbestimmten Programm, sondern sind als Plattform zu verstehen, von der aus gemeinsam agiert und reagiert wird, um das eigene Handeln besser verstehen zu können.¹⁴

Mit Lumbung öffnen *ruangrupa* einen metaphorischen Raum des gemeinsamen Teilens und der Kollaboration, in welchem sie Ressourcen zur gemeinsamen Nutzung und Verwaltung einbringen. Im Zentrum der Praxis steht die Gemeinschaftlichkeit sowie der Aufbau eines Ökosystems (*ruangrupa* verwendet hierzu den indonesischen Begriff *Ekosistem*¹⁵), in dem materielle Ressourcen (Geld, Zeit und Raum) und immaterielle Ressource (Programm und Wissen)

13 *ruangrupa, Living Lumbung*.

14 Vgl. *ruangrupa, Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität*, S. 77.

15 Der indonesische Begriff *Ekosistem* wurde von *ruangrupa* in Anlehnung an den ökologischen Begriff des Ökosystems entwickelt, ist mit diesem aber nicht gleichzusetzen. Mit *Ekosistem* werden auf Kollaboration ausgerichtete Netzwerkstrukturen bezeichnet, in denen Wissen, Ideen, Programme und Ressourcen geteilt werden. Vgl. *documenta 15 Glossar, Ekosistem*, in: <https://documenta-fifteen.de/glossar/> (10.06.2022).

von der Gemeinschaft eingebracht und mit der Gemeinschaft geteilt werden.¹⁶ Das Ökosystem unterliegt einer gemeinsamen Wertevorstellung, die „[...] Kollektivität, Großzügigkeit, Humor, Vertrauen, Unabhängigkeit, Neugier, Ausdauer, Regeneration, Transparenz, Genügsamkeit und Konnektivität [...]“¹⁷ miteinander vereint. Lumbung ist als kollektiver Ressourcentopf zu verstehen, der der Logik der Commons unterliegt. ruangrupa verstehen Lumbung als metaphorisches Wohnzimmer, das von den Lumbung-Partner:innen gemeinsam von Beginn an gestaltet wird und allen gehört. Lumbung ist ein Raum der Innovation und des interdisziplinären Forschens.¹⁸ „It is where art meets activism, management and networking, gathering supports, reading environments and identifying local resources.“¹⁹ Durch das gemeinsame Einbringen und Verwalten von Ressourcen wird ein gemeinsames Ökosystem geformt, das die gängige Vorstellung von Produktivität und Arbeit hinterfragt und gleichzeitig neue Strategien hervorkommen lässt, die auf Nachhaltigkeit, Solidarität und Kollektivität beruhen. Die in das Ökosystem eingebrachten Ressourcen werden mit der gesamten Gemeinschaft geteilt und unter bestimmten Vorgaben gemeinsam verwaltet. Dadurch werden die Ressourcen zu Commons und Lumbung zu einer Praxis des Commoning.

2019 wurde ruangrupa als erstes Kollektiv in der 67-jährigen Geschichte der documenta zur künstlerischen Leitung der 2022 stattfindenden fünfzehnten Ausgabe gewählt und dazu eingeladen, ihre Praxis des Teilens im

16 Vgl. ruangrupa, *Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität*.

17 documenta 15, *ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen*, Pressemitteilung, 22.02.2019, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/ruangrupa-uebernimmt-kuenstlerische-leitung-der-documenta-fifteen/> (10.06.2022).

18 Vgl. ruangrupa, *lumbung*, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, September 2019, in: https://www.secession.at/wp-content/uploads/2019/09/ruangrupa_lubung.pdf (10.06.2022).

19 Ebd.

Rahmen der Großausstellung weiterzuführen. Auf diese Einladung antwortete ruangrupa mit einer Gegeneinladung: Die documenta sollte Teil ihres Ökosystems werden und als interdisziplinäre globale Plattform kollaborative und kuratorische Praktiken des Gemeinwohls fördern.

2.2 LUMBUNG ALS ÖKOSYSTEM

Am 22. Februar 2019 gab die Generaldirektorin der documenta und Fridericianum gGmbH Sabine Schormann offiziell bekannt, dass ruangrupa von der internationalen Findungskommission einstimmig zur künstlerischen Leitung der documenta fifteen berufen wurde. Begründet wurde dies besonders durch ruangrupas kollektive kuratorische Ansätze, deren Grundlage auf einem internationalen Netzwerk aus lokalen Community-basierten Kunstorganisationen beruht.²⁰ Mit dem partizipativen kuratorischen Anspruch „[...] eine global ausgerichtete, kooperative und interdisziplinäre Kunst- und Kulturplattform [zu] schaffen, die über die 100 Tage der documenta fifteen hinaus wirksam bleibt [...]“²¹ versammelt ruangrupa internationale Kollektive, Organisationen und Institutionen im physischen und digitalen Raum, um gemeinsam Lumbung zu praktizieren und dadurch ein kooperatives Ökosystem aufzubauen. Die Lumbung-Partner:innen verwalten einen gemeinsamen Ressourcen-Topf, der von allen Teilnehmer:innen befüllt wird.

20 Vgl. documenta 15, *ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen*.

21 Ebd.

Als *lumbung member*²² werden Kollektive, Initiativen und Gruppierungen ausgewählt, die aufgrund ihrer künstlerischen Verwurzelung in lokalen sozialen Strukturen und ihrer experimentellen organisatorischen und ökonomischen Praktiken den gemeinsamen Lumbung-Werten entsprechen. Mit dem Ziel des gesamtgesellschaftlichen Wohlergehens, durch das Teilen von Wissen, Solidarität und Ressourcen, bauen sie einen langfristigen gemeinsamen Diskurs auf.²³ Der gemeinsame Wissensaustausch darüber, welche Mechanismen das Teilen der gemeinsamen Ressourcen ermöglichen und fördern, setzt regelmäßige Versammlungen (*majelis*) voraus. Selbstorganisation und Selbstverwaltung sind im Sinne der Commons ein wichtiger Bestandteil, um die gemeinsame Ressourcenverteilung zu definieren. Durch regelmäßige Versammlungen wird ein *lumbung-inter-lokal-Netzwerk* aufgebaut, das auf eine globale Transformation der wirtschaftlichen Aspekte der Kunst ausgerichtet ist.²⁴ Um Informationen, Ideen, Gedanken, Programme etc. mit der Öffentlichkeit zu teilen, werden die Versammlungen von *harvestern* begleitet, die die Prozesse der Versammlungen aus ihrer eigenen Perspektiven in künstlerischen Darstellungen festhalten. Die Ergebnisse der gemeinsamen Arbeit werden als *harvest* bezeichnet und mit den Lumbung-Mitgliedern sowie der Öffentlichkeit geteilt. Um die Reichhaltigkeit des gemeinsamen Lumbung zu fördern, sind alle an der *documenta* teilnehmenden Personen, Künstler:innen, Kollektive und auch Besucher:innen dazu eingeladen, ihren *harvest* mit der

22 *Lumbung member* werden eingeladen, um gemeinsame Idee und Praktiken weiter-zuentwickeln. Ihre Beiträge manifestieren sich dauerhaft im *lumbung-inter-lokal-Netzwerk*. *Lumbung Künstler:innen* werden hingegen dazu eingeladen, sich in Gruppen zu organisieren, um konkrete künstlerische Arbeiten für die *documenta fifteen* zu entwickeln. Vgl. *documenta 15, Glossar, Ekosistem*, in: <https://documenta-fifteen.de/glossar/> (10.06.2022).

23 Vgl. *documenta 15, ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen*.

24 Vgl. ebd.

Gemeinschaft zu teilen.²⁵

Als Teil ihrer kuratorischen Praxis öffnete *ruangrupa* bereits ein Jahr vor dem Beginn der *documenta* mit dem *ruruHaus* eine räumliche Präsenz, die dem Versammeln, dem Zusammenkommen und dem Austausch dient. „Das *ruruHaus* ist ein Raum für Initiierung, ein gemeinsames Laboratorium, ein Experimentierfeld für Zusammenarbeit. Es lädt ein zum Erkunden, Auswählen, Erzählen, Simulieren, Artikulieren, Treffen, Verteilen, Üben und Bestehen. [Es] ist ein Ort zur Erkundung der künstlerischen Strategien und kuratorischen Prozesse der *documenta fifteen*, eine Übung zur Methode des gemeinsamen Schaffens und des Austausches.“²⁶ Als physischer Raum wurde ein Haus in der Innenstadt von Kassel ausgewählt, das als Wohnzimmer Kassels den privaten und öffentlichen Raum verbindet. Im *ruruHaus* spiegelt sich *ruangrupa*s langjährige kuratorische Praxis wider, die auf der Basis des gemeinsamen Abhängens (*nongkrong*) neue kollektive Handlungsräume heterogener Erfahrungen, Fähigkeiten, Bedürfnissen sowie Wissens öffnet. Zu Beginn wird das *ruruHaus* in einem kleinen Rahmen starten. Im Laufe der Zeit soll mit zunehmender Teilnahme der Öffentlichkeit ein inter-lokales Netzwerk über Kassel hinaus entwickelt werden.²⁷ In gemeinsamen Zusammenkünften soll der Versuch gestartet werden, Besucher:innen von passiven Konsument:innen zu aktiven Teilnehmer:innen der *documenta* zu machen. Sie können dadurch nicht nur ihre eigenen Erfahrung in die Prozesse einbringen²⁸, sondern nehmen im Sinne der

25 Vgl. *documenta 15, Harvester und das Sammeln von harvest bei der documenta fifteen*, Pressemitteilung, 25.05.2022, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/harvester-und-das-sammeln-von-harvests-bei-der-documenta-fifteen/> (10.06.2022).

26 *ruruHaus, Über ruruhaus*, in: <https://ruruhaus.de/about/> (10.06.2022).

27 Vgl. *documenta 15, documenta fifteen und lumbung-Praxis*, Pressemitteilung, 18.06.2020, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/documenta-fifteen-und-lumbung-praxis/> (10.06.2022).

28 Vgl. *ruangrupa, Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität*, S. 79.

Commons aktiv an Entscheidungsprozessen teil:

Die Art der im ruruHaus praktizierten majelis wird auf der Grundlage der Beziehungen entschieden, die durch sie entstehen. Im ruruHaus wird nongkrong sowohl physisch als auch digital praktiziert. Das ruruHaus wird die Aktivitäten von seinen und für seine lumbung member aufnehmen. [...] Im Rahmen seiner Funktion als Ecosystem für gemeinschaftliche Projekte wird das ruruHaus Gruppen aus diversen Gemeinschaften/Künstler*innen/ Kollektive/Studierende etc. einladen, an diesem Ort teilzuhaben und ihn gemeinsam zu aktivieren und auszufüllen.²⁹

Wie es am vorhergehenden Zitat ersichtlich ist, soll das ruruHaus zum Aufbau eines Ökosystems beitragen, das unterschiedliches Wissen akkumuliert, neue Formen an kollaborativer Arbeit forciert sowie paradigmatisch die Vorstellungen von Originalität und singulärer Autor:innenschaft infrage stellt. Hier scheint es passend, ruangrupas kuratorische Praxis des Lumbung gemeinsam mit der Logik der Commons zu denken. In ihrem Sammelband *Aesthetics of the Commons* definieren Cornelia Sollfrank, Felix Stalder und Shusha Niederberger künstlerische Commons als „practices that deviate from the traditional paradigms of authorship/work/ originality and, by utilizing participatory and interactive formats (for example), leave behind the artistic venues of galleries and museums“³⁰.

Bezugnehmend auf die documenta fifteen lässt sich nun die Frage stellen, inwieweit ruangrupas kuratorische Vorgangsweise, die im Sinne der Commons auf Gemeinschaftlichkeit beruht, im Rahmen einer Großausstellung wie der documenta überhaupt möglich ist. Nora Sternfeld sieht in Lumbung ruangrupas Aneignung der documenta: „Die verschiedenen, ökonomischen Strukturen und Selbstverständnisse der Großausstellung

²⁹ documenta 15, *documenta fifteen und lumbung-Praxis*.

³⁰ Cornelia SOLLFRANK, Felix STALDER, Shusha NIEDERBERGER, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Aesthetics of the Commons*, Zürich 2021, S. 24.

werden weder zurückgewiesen noch affirmiert. Sie werden vielmehr angeeignet und im Hinblick auf eine Umverteilung der Ressourcen neu genutzt.³¹ Zu ihren Aneignungs- und Umwertungsstrategien zählen unter anderem die Verteilung der Produktionsgelder für Künstler:innen, die in gemeinsamen Prozessen bestimmt werden und die Verwandlung des Fridericianums in Kassel, das von einem Gebäude der Repräsentation, zu einem edukativen Raum wird.³²

ruangrupas kuratorische Praxis des Lumbung soll im Rahmen dieser Arbeit als Paradigma für kuratorische Praktiken des Commoning stehen. Im Weiteren wird der Frage nachgegangen, was unter kuratorischen Commons zu verstehen ist, welche kuratorischen Handlungsweisen Commons entstehen lassen und durch welche Praktiken sowohl das Kuratorische als auch Commons bestimmt werden. Um die Fragen weiter nachvollziehen zu können, scheint hier eine Auseinandersetzung mit den mannigfaltigen Begrifflichkeiten und Funktionen des Kuratorischen unerlässlich.

³¹ Nora STERNFELD, *Die Commons kommen zurück! Das Nachleben der Gewalt und die Gespenster der gestohlenen Formen*, in: NÖ Festival & Kino GmbH (Hg.), *Stealing the Stolen*, Wien 2022, S. 87.

³² Vgl. ebd.

KAPITEL 3

VOM KURATORISCHEN

3.1 WAS IST DAS KURATORISCHE?

„IS THERE SOMETHING we could call the curatorial? A way of linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space? An endeavor that encourages you to start from the artwork but not stay there, to think with it but also away from and against it?“³³ Diese Frage stellt sich Maria Lind 2009 bei dem Versuch, die sich im ständigen Wandel befindliche Praxis begrifflich zu fassen. Das Kuratorische öffnet für Lind eine kritische Form des Kuratierens, die als aktiver Katalysator Spannungen, Wendungen und Brüche in Ausstellungen verursacht.³⁴ Es scheint sich dabei um einen kritischen und reflexiven Ansatz zu handeln, „[...] that does not rush to embody itself, does not rush to concretise itself, but allows us to stay with the questions until they point us in some direction we might have not been able to predict.“³⁵ Der kritische Ansatz lässt Orte des Zeigens zu neuen *Handlungsräumen des Kuratorischen*³⁶ werden und öffnet ein Spannungsfeld, das unerwartete Begegnungen und diskursive Auseinandersetzungen zulässt.

Seit dem Aufkommen des Kuratorischen, das mit dem

³³ Maria LIND, *The Curatorial*, in: *Artforum*, Vol. 48, Heft 2, Oktober 2009, S. 103.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Irit ROGOFF; *Smuggling. A Curatorial Model*, in: Vanessa Joan MÜLLER, Nicolaus SCHAFHAUSEN (Hg.), *Under Construction. Perspectives on Institutional Practice*, Köln 2006, S. 132f.

³⁶ Nora STERNFELD, *Kuratorische Ansätze*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungs-theorie und -praxis*, Wien/Köln/Weimar, 2013, S 77.

zunehmenden gesellschaftlichen Interesse an kuratorischen Praktiken der 1990er Jahren in Verbindung gebracht wird, versuchen Theoretiker:innen, Kurator:innen und Künstler:innen das Kuratorische begrifflich zu fassen und zu verorten. So deutet unter anderem Beatrice von Bismarck das Kuratorische als dynamisches Feld der Konstellationen, das eine Vielzahl an Aktivitäten versammelt, die am Öffentlich-Werden von Kunst beteiligt sind.³⁷ Irit Rogoff hingegen versteht das Kuratorische als kulturelles Feld, das an epistemologischen Prozessen beteiligt ist und unterschiedliches Wissen nicht nur vereint, sondern auch diskursiv aushandelt.³⁸ Beide Ansätze zeigen, wie unterschiedlich sich das Verständnis des Kuratorischen in der thematischen Auseinandersetzung manifestiert und doch semantische Verbindungen zur Praxis des Kuratierens aufweist.

Indem das kuratorische Feld seit seinem Aufkommen in ständiger Neuverortung und Transformation steht, hat sich auch sein spezifisches Vokabular zur Benennung seiner Akteur:innen, Praxen und Handlungsfelder verändert. Die Entwicklungslinie vom Substantiv *Kurator:in* über die Verbform *kuratieren* und dem Adjektiv *kuratorisch* bis hin zur Ableitung *das Kuratorische* scheint nicht nur unerschöpflich, sondern zeigt auch sowohl die enge semantische Verbindung der Begriffe als auch den Versuch einer Erweiterung und Abstrahierung der sich im ständigen Wandel befindende Praxis. Eine genealogische Annäherung an die Begriffe sowie eine Darstellung wichtiger historischer Ansätze und Umbrüche des kuratorischen Feldes ist an dieser Stelle erforderlich.

37 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Curating/Curatorial*, in: Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFER, Thomas WESKI (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 24.

38 Vgl. Irit ROGOFF, *Curating/Curatorial*, S. 23.

3.2 HISTORISCHE ANSÄTZE DES KURATORISCHEN

„Für Jahrzehnte galt ‚der Kurator‘ als eine melancholische Gestalt, die durch schlecht beleuchtete Museumsdepots geisterte, in ständiger Sorge um das Wohlergehen ihrer Sammlung.“³⁹ Dem klassischen Verständnis folgend werden mit dem Begriff Kurator:in (vom lat. *curare* für „sich sorgen, Sorge tragen, sich kümmern um“) an Institutionen tätige Personen, die dem Sammeln, Ordnen, Bewahren und Vermitteln von materiellen Dingen und Gegenständen nachgehen, bezeichnet. Sie verfügen über Expert:innenwissen über die von ihnen umsorgte Sammlung und werden gelegentlich auch noch heute mit Kustod:innen gleichgesetzt.⁴⁰ Für die Wissenschaftstheoretikerin Anke te Heesen scheint eine historisch begriffliche Differenzierung notwendig. Kustod:innen (vom lat. *custos* für „Aufsehen, Hüter, Wächter“) sind an einem Museum permanent angestellte wissenschaftliche Bearbeiter:innen von Museumsobjekten. Als Spezialist:innen kümmern sie sich um die Erweiterung, Ordnung und Bearbeitung der musealen Sammlungen. Kurator:innen hingegen werden in der Regel zeitlich befristet, meist auf Projektbasis an Institutionen geholt. Sie verfügen meistens zwar nicht über ein derartig detailliertes Expert:innenwissen der musealen Sammlungen, sind jedoch versiert im Bereich der Ausstellungskommunikation.⁴¹ Heute werden beide Begriffe kaum noch unterschieden – in der Regel werden unter dem

39 Oliver MARCHART, *Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität*, in: *Texte zur Kunst: The Curators*, Nr. 86, Juni 2012, S. 29.

40 Vgl. Beatrice JASCHKE, *Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorien und -praxis*, Wien 2013, S. 140 f.

41 Vgl. Anke te HEESSEN, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2015, S. 26 f.

Begriff *Kurator:in* beide Tätigkeitsfelder vereint.

Historisch haben sich zahlreiche *turns* der Kunst- und Ausstellungsgeschichte auf das gängige Verständnis des Kuratorischen als kulturelle Praxis ausgewirkt. So gelten die Kritik an der Repräsentation und der Institution als wichtiger Motor der Verhandlung von künstlerischen und kuratorischen Praktiken im 20. Jahrhundert:

[...] Repräsentation ist im 20. Jahrhundert sowohl als Darstellung als auch als Stellvertretung umfassend kritisiert und befragt worden. Dies geschah sowohl in den Wissenschaften (ausgelöst vor allem durch Studien und Interventionen der Cultural Studies sowie der feministischen, postkolonialen und poststrukturalistischen politischen Theorie), in den Künsten (denken wir etwa an die zahlreichen Aufbrüche vom russischen Konstruktivismus über die Happenings bis zur Institutionskritik und dem postdramatischen Theater) und den neuen sozialen Bewegungen (seit 1968 und noch expliziter seit Occupy).⁴²

Für den Kurator Paul O'Neill waren diese kulturellen Transformationen der Kunst und in Folge auch des Kuratierens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – besonders hervorzuheben sind die Wendepunkte der 1960er und 1990er Jahren – maßgeblich an der Entstehung einer Kultur des Kuratierens beteiligt, in der Kuratieren als transformative, selbstreflexive und kritische Praxis, die einem ständigen Wandel und einer ständige Neuverortung unterliegt, in Erscheinung tritt.⁴³

Die 1960er Jahre verzeichneten für O'Neill den ersten großen Wandel im kuratorischen Diskurs, indem sich Kritik nicht mehr nur auf ein Kunstwerk als alleinstehende Entität im Ausstellungsraum bezog, sondern eine neue Form kuratorischer Kritikalität entstand, die sich mit Ausstellungen in ihrer Gesamtheit auseinandersetzte. Diese neue Art der Kritik unterschied sich von ihrer traditionellen Form darin,

42 Nora STERNFELD, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018, S. 22.

43 Paul O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, S. 7.

dass sich deren Fokus vom Kunstwerk und den Künstler:innen auf die Strategien, Ökologien, Politiken und Narrative hinter Ausstellungen verschob und dadurch auch die Rolle der Kurator:innen ein wichtiger Teil des Diskurses wurde.⁴⁴ Die Entwicklungen eines grundlegenden Verständnisses davon, was Ausstellungen sind und sein können, entwickelten sich nahe an den damaligen künstlerischen Entgrenzungsentwicklungen der konzeptuellen, installativen und performativen Künste der 1960er Jahre. Mit dem Aufkommen von freien Kurator:innen wanden sich Akteur:innen wie Harald Szeemann, Lucy R. Lippard und Seth Siegelaub neuen experimentellen Formen und Konzepten des Ausstellens zu. Auf der Suche nach geeigneten Ausstellungsformen für konzeptuelle Kunst experimentierten sie mit Methoden und Praxen, die bisher meist Künstler:innen zugeschrieben wurden: „At the time, emerging curators' interest in ideas, concepts and forms, normally a reserve of artists, became the core of the curatorial task: finding alternative exhibition formats most suitable for displaying conceptual art.“⁴⁵ Um der zunehmenden kommerzialisierten Form des Ausstellens, in der Artefakte als in sich abgeschlossene Einheiten präsentiert wurden, zu entkommen, wurden die Räume der Repräsentation vermehrt durch Räume der Erfahrung ersetzt. Ein besonders hervorzuhebendes Beispiel hierfür ist Harald Szeemanns bahnbrechende Ausstellung zur Konzeptkunst *Live in your head: When Attitudes become Form* aus 1969, welche nordamerikanische und europäische Künstler:innen aus den Bereichen Installation, Environment und Happening in neuartigen Präsentationformen in Kontext zueinander setzte und diese dadurch miteinander in Dialog getreten

44 Vgl. Paul O'NEILL, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, in: Judith RUGG, Michèle SEDGWICK (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago 2007, S. 13.

45 Magdalena TYŽLIK-CARVER, *Curating in/as Commons. Posthuman curating of computational cultures*, Dissertation Aarhus University, 2016, S. 36.

sind. Der institutionelle Raum der Kunsthalle Bern wurde von den Künstler:innen übernommen und zu einem Raum fortwährender Produktion verändert. Durch ihre kritischen Interventionen wurde nicht nur die Ausstellung, sondern auch der Ausstellungsraum dematerialisiert und infrage gestellt.⁴⁶

Zwischen 1969 und 1973 inszenierte die Kuratorin Lucy R. Lippard im Rahmen ihrer *Number Shows*⁴⁷ vier Ausstellungen an unterschiedlichen Orten, die post-minimalistische und konzeptuelle Kunst zeigten. Jede Ausstellung wurde von einer Publikation begleitet, die aus lose gebundenen 10 x 15 cm großen Karteikarten bestand und sowohl kuratorische Texte als auch künstlerische Positionen zeigte. Die Ausstellungen und die dazugehörigen Publikationen waren modulare Systeme, die je nach Ausstellungsort adaptiert wurden.⁴⁸ In ihren Ausstellungsmodellen wehrte sich Lippard gegen konventionelle Systeme wie der Auswahl von Werken und hinterfragte bestehende Hierarchien zwischen Kurator:innen und Künstler:innen. Sabeth Buchmann fasst Lippards kuratorische Ansätze präzise zusammen: „[...] curators and critics like Lippard relativized their own power of decision and judgement and declared themselves collaborators of—and on an equal footing with—the artists: a shift prompted as much by the latter as by the former; after all, artists had begun to integrate curatorial and art-critical elements and discourses into their work, from work to text to exhibition.“⁴⁹

46 Vgl. Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What Comes After the Show? On Post-representational Curating*, in: Saša NABERGOJ, Dorothee RICHTER (Hg.), *From the World of Art Archive, ONCURATING*, Nr. 14, Ljubljana 2012, S. 22.

47 *Number Shows* referiert auf Lucy R. Lippards Ausstellungstitel, die sich aus der Einwohner:innenzahl der Stadt, in der die Ausstellung stattfand, ergaben: 557,087 (Seattle Art Museum, 1969), 955,000 (Vancouver Art Gallery, 1970), 2,972,453 (Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, 1970) etc.

48 Vgl. Lucy R. LIPPARD, Anthony HUDEK, *Number Shows*, in: <https://flash---art.com/article/number-shows/> (10.06.2022).

49 Sabeth BUCHMANN, *Curating with/in the System*, in: Dorothee RICHTER, Barnaby DRABBLE (Hg.), *Curating Degree Zero Archive: Curatorial Research, ONCURATING*, Nr. 26, Zürich 2015, S. 34.

Bereits ein Jahr vor Lippards erster Ausstellung experimentiere der Kurator Seth Siegelau ebenfalls mit neuen Formen des Ausstellens. *Xerox Book* (1968) war Siegelau's erste große Gruppenausstellung, die er in Form eines Buches veröffentlichte. In Kollaboration mit Künstler:innen entwickelte er neue Formen, Kontexte und Ökologien, die es ihm ermöglichten, Kunst in einer neuen Weise zu präsentieren. Indem Siegelau eine grundlegende Struktur vorgab – es handelte sich dabei um Kategorien wie Größe des Papiers bzw. Anzahl der Seiten, die jede:r Künstler:in zur Verfügung hatte –, entwickelte er eine kuratorische Standardisierung, durch welche er Kunstwerke außerhalb ihrer repräsentativen Umgebung zeigen konnte.⁵⁰ „What I was trying to do was standardize the conditions of exhibition with the idea that the resulting differences in each artist's project or work would be precisely what the artist's work was about.“⁵¹ Harald Szeemanns, Lucy Lippards und Seth Siegelau's experimentelle kuratorische Versuchsanordnungen zeigen, wie Kuratieren bereits Ende der 1960er Jahre zunehmend zu einer gemeinschaftlichen Praxis wurde, die in die damaligen Bedingungen und Vorstellungen des Ausstellens intervenierte und Kunst aus ihrem repräsentativen sowie institutionellen Rahmen nahm.

Diese kritischen Ansätze veranlassten auch, dass Ausstellungen vermehrt zu partizipativen Räumen wurden und sich soziopolitischen Themen annahm. Unter anderem wurden Ausstellungen vom Künstler:innenkollektiv Group Material zu politischen Ereignissen, indem sie Arbeitsmethoden entwickelten, die Kunst, Information und kulturelle Objekte in demokratischen Prozessen gegenüberstellte. Ausstellungen wurden zu Foren transformiert und Besucher:innen wurden durch partizipatorische Methoden von Betrachter:innen zu

50 Vgl. Magdalena TYŽLIK-CARVER, *Curating in/as Commons*, S. 42.

51 Seth SIEGELAUB, Hans Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zürich 2011, S. 152.

Beteiligten der Ausstellung.⁵² Durch die „[...] Verschiebung des künstlerischen Fokus von einer Beschäftigung mit Objekten und Installationen hin zu einer Beschäftigung mit Subjekten und der Ermöglichung ihrer Teilnahme an Kunstaktivitäten [...]“⁵³, veränderte sich die Beziehung zu den Betrachter:innen und es kam es zu einem Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. 1988 entwickelte Group Material für das vierteilige Projekt *Democracy* in der New Yorker Dia Art Foundation eine soziale Plattform. Die Plattform bestand aus drei essenziellen Teilen: Zu Beginn fand ein Gespräch am runden Tisch statt, das der Ausstellung voranging und Themen, Inhalte sowie ausgestellte Objekte ausverhandelte. Weiters kam es zu gemeinsamen Überlegungen betreffend die Ausstellung und zu Einladungen an Künstler:innen, mit Arbeiten an der Ausstellung teilzunehmen. Der dritte und letzte Teil war eine Stadtteilversammlung, die als Plattform Raum für öffentlichen Diskurs bot.⁵⁴ Der Künstler Doug Ashford des Kollektivs Group Material beschreibt, dass hinter ihrer künstlerischen Methode die Intention bestand,

[...] mit der Idee des ExpertInnenentums aufzuräumen und die Singularität des Proszeniums durch die Vielfältigkeit der ZuhörerInnenschaft zu ersetzen: Der Fokus lag auf der Einbeziehung, um nicht repressive Strukturen zu spiegeln. [...] Aber unsere ursprüngliche Intention war eine Anspielung auf die prototypische demokratische Erfahrung und der Versuch, die Trennung zwischen ExpertInnen und Neueingeweihten aufzulösen – jeder und jede im Publikum war eine potenzielle RednerIn.⁵⁵

Ein weiteres wichtiges Projekt war Martha Roslers *If you Lived Here...: The City in Art, Theory, and Social Activism*, ein diskursives

52 Vgl. Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What Comes After the Show? On Post-representational Curating*, S. 23.

53 Suzana MILEVSKA, *Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt*, 2006, in: <https://www.springer.in.at/2006/2/partizipatorische-kunst/> (10.06.2022).

54 Vgl. Doug ASHFORD, *Group Material: Abstraktion als Einbruch des Realen*, September 2010, in: <https://transversal.at/transversal/0910/ashford/de> (10.06.2022).

55 Ebd.

und ortsspezifisches Forschungs- und Ausstellungsprojekt aus dem Jahr 1989, das sich mit Thema der Obdachlosigkeit in New York City auseinandersetzte. Im Rahmen des Projekts öffnete die Künstlerin für sechs Monate den Raum für partizipatorische Prozesse mit Akteur:innen unterschiedlichster Herkunft und verwandelte die Institution dadurch in eine soziale Plattform. *If you Lived Here...* gilt als wichtiger Bezugspunkt für kollektive und partizipative Formen der Ausstellungsgeschichte. Indem sich auch beide Projekte kritisch mit der Dia Art Foundation, als Beitragende zu Prozessen der Gentrifizierung in ihrer Umgebung auseinandersetzten, lassen sich hier auch institutionskritische Momente verorten.⁵⁶

In den 1990er Jahren wurden künstlerische und kuratorische Praktiken durch die zweite Welle an institutionskritischen Ansätzen stark beeinflusst. In der bereits erwähnten ersten Generation der Institutionskritik 1960er und 70er Jahre, die auch klassische Institutionskritik genannt wird, intervenierten die Akteur:innen mittels Methoden der historischen Recherche, Investigation und Kontextanalyse in bestehende Produktions-, Präsentations- und Rezeptionsformen der bildenden Kunst und imaginierten ein mögliches Außerhalb der Institution. Die Akteur:innen der zweiten Welle der Institutionskritik der 1990er Jahre, wie Andrea Fraser oder Fred Wilson, verstanden sich selbst nicht mehr als Außenstehende in institutionskritischen Fragen, sondern waren sich ihrer eigenen institutionellen Involvierung in die sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen des Kunstfeldes bewusst. In ihren Untersuchungen entwickelten sie neue kritischen Ansätze, die auf die zunehmende Bedeutung privatwirtschaftlicher Akteur:innen in der institutionellen Landschaft reagierten und einen möglichen sozialen Wandel

56 Vgl. Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What Comes After the Show? On Post-representational Curating*, S. 23.

initiierten.⁵⁷ Für Paul O'Neill führten diese repräsentations- und institutionskritische Praxen dazu, dass Ausstellungen vermehrt zum Ort neuer diskursiver, geo-politischer und dialogischer Formen des Austausches wurden und eine neue Form an kuratorischer Kritikalität ins Zentrum gerückt wurde. Mit dem von ihm verkündeten *curatorial turn* wurden Kurator:innen zur zentralen kritischen Figur und Ausstellungen zu ihrem zentralen Medium, in denen diese neue Form an Kritikalität umgesetzt wurde.⁵⁸ Kuratorischer Kritikalität zieht sich durch die gesamten Prozesse des Kuratierens: „[...] before (a new focus on the process of exhibition-making and reflection on its ideological and institutional utterances), during (the exhibition as a space for discussion, critique and debate), after (the continuation of the discourse, e.g. through the exhibition catalogue) and in-between the exhibition (the discourse of the curatorial turn is largely led by curators themselves).“⁵⁹ Jene Beispiele zeitgenössischer kuratorischer Praktiken, die sich kritisch der Frage nach Repräsentation und institutionellen Strukturen annehmen und Diskursivität sowie Prozessualität als zentrales Element von Ausstellungen sehen, versammeln sich unter dem Konzept des *Kuratorischen*.

Diese genealogische Annäherung an das Kuratorische veranschaulicht eine Entwicklung, bei der sich Kuratieren nicht mehr nur auf das Produzieren von Ausstellungen beschränkt, in denen wertvollen Objekte anhand ästhetischer Qualitäten in Beziehung zu einander gesetzt werden, sondern das Kuratorische viel mehr zu einer Praxis des Prozessualen und Diskursiven wird, die neue Möglichkeitsräume schafft, „[...] in denen ungewöhnliche Begegnungen und diskursive

57 Vgl. Luisa ZIAJA, *Institutionskritik*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 162f.

58 Vgl. Paul O'NEILL, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, S. 13f.

59 Marie ARTAKER *What is Curatorial Research? On Defining and Undefined... Between and Beyond Theory and Practice*, Masterarbeit Universität für angewandte Kunst Wien, 2020, S. 28.

Auseinandersetzungen möglich werden [und] in denen das Unplanbare wichtiger erscheint als genaue Hängepläne.“⁶⁰

Die historischen Entwicklungen trugen dazu bei, dass Kurator:innen, Theoretiker:innen und Künstler:innen damit begonnen haben, ihre eigene Praxis kritisch zu reflektieren. Einige schlugen vor, Kuratieren und das Kuratorische voneinander zu trennen und in semantischer Opposition einander gegenüberzustellen. Andere wiederum verstehen das Kuratorische als erweiterte kritische Praxis des Kuratierens. Das folgende Kapitel gibt einen Überblick über die mannigfaltigen Bedeutungsfelder des Kuratorischen, wodurch sie sich unterscheiden und durch welche Methoden sie sich annähern bzw. als gemeinsamer Diskurs zu verstehen sind.

3.3 BEDEUTUNGSFELDER DES KURATORISCHEN

In ihrer 2010 erschienen Publikation *The Curatorial. A Philosophy on Curating* sehen Jean-Paul Martinon und Irit Rogoff in ihrer Einleitung die Notwendigkeit, Kuratieren und das Kuratorische aufgrund ihrer Funktionalität, Prozessualität und Methoden differenziert voneinander zu betrachten:⁶¹

If “curating” is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then „the curatorial“ operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an *event of knowledge*

60 Nora STERNFELD, *Kuratorische Ansätze*, S 77.

61 Um Kuratieren und das Kuratorische nicht zwingend als Konzepte, die in binärer Opposition zueinanderstehen, aufzufassen, nähern sich Martinon und Rogoff der Problematik mittels „des Philosophischen“ an. Durch das Einbeziehen von philosophischen und theoretischen Konzepten in den Diskurs wird eine Auseinandersetzung, die nicht nur auf Projekten und Erfahrungen basiert, ermöglicht. Vgl. Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF, *The Curatorial. A Philosophy of Curating. Preface*, in: dies. (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London/New York 2013, S. 10.

[Hervorhebung S.K.]. So, to drive home a distinction between 'curating' and 'the curatorial' means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance. 'Curating' takes place in a promise; it produces a moment of promise, of redemption to come. By contrast, 'the curatorial' is what disturbs this process [...].⁶²

Dieser Auffassung zufolge vereint Kuratieren jene Praktiken und Methoden, die dafür zuständig sind, Kunst und Kultur in ihrer konkreten materiellen Form im physischen Raum zu versammeln. Das Kuratorische lässt sich hingegen weder als die konkrete Praxis des Ausstellens verstehen, noch steht es in totaler Opposition zum Kuratieren. Es bündelt viel mehr jene Prozesse und Handlungen, die am Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur beteiligt sind und die in Repräsentationslogiken der Ausstellung intervenieren. Das Kuratorische ist der Ort, an dem unterschiedliches Wissen zusammenkommt, für einen Moment aufeinander reagiert und zum *Event of Knowledge* wird. Für Rogoff⁶³ resultiert das Kuratorische nicht in einer konkret realisierten Form eines Displays, sondern in einer epistemischen Struktur. Die Wissensgenerierung kann für Rogoff nicht nur durch alleiniges Bereitstellen von Informationen entstehen, sondern ist das Ergebnis eines diskursiven Prozesses, der durch die Relationen zwischen Objekten, Kunstwerken, Menschen, Orten und deren Aushandlungen miteinander stattfindet. Dieser Prozess ist immer mit der Öffentlichkeit sowie deren Partizipation verbunden.

Ähnlicher Auffassung ist auch Maria Lind, wobei sie für die Unterscheidung *Kuratieren/das Kuratorische* Parallelen zu Chantal Mouffes Begriffspaar *Politik/das Politische* zieht. Mouffe bezeichnet Politik als das formale Element von Praktiken, das die soziale und strukturelle Ordnung reproduziert. Kuratieren verhält sich ähnlich: Es ist die technische Modalität, die dazu

⁶² Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF, *The Curatorial. A Philosophy of Curating. Preface*, S. 10.

⁶³ Vgl. Irit ROGOFF, *Curating/Curatorial*, S. 23.

benötigt wird, um Kunst an die Öffentlichkeit zu bringen. Das Politische steht in Verbindung zum allgegenwärtigen Potential des Antagonismus – dem Konflikt, der konstanten Auseinandersetzung, sowie der Antithese des Konsenses.⁶⁴ In seiner multidimensionalen Rolle ist das Kuratorische eine Methodik der Bildung, der Revision und der Konfliktualität. Es ist „[...] a more distributed presence aimed at creating friction and pushing new ideas through signification processes and relationships between objects, people, places, ideas, and so forth.“⁶⁵ Kuratorische Prozesse stellen nicht nur Objekte, Menschen, Narrative, Orte, Dinge, Phänomene und Ideen in Verbindung, sondern organisieren darüber hinaus eine neue Öffentlichkeit. Ähnlicher Auffassung ist auch Oliver Marchart, indem er festhält, dass die kuratorische Funktion in der Organisation von Öffentlichkeit besteht. Das wesentliche Kriterium der Öffentlichkeit ist der Konflikt bzw. Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes Begriff des Antagonismus.⁶⁶ Eine kuratorische Situation steht durch ihre Funktion der Öffentlichkeitsbildung immer in Verbindung mit dem Konflikt.

Die zuvor genannten divergenten Auffassungen haben einen zentralen Faktor gemein: Sie beschreiben das Kuratorische als Ort der Versammlung, der Kollaboration, der Kooperation und des Diskurses. Für Paul O'Neill bringen genau diese Methoden, die an kuratorischen Situation beteiligt sind, die produktivste Form des Kuratorischen hervor: „[...] the curatorial at its most productive prioritizes a type of working with others that allows for a temporary space of cooperation, coproduction, and discursivity to emerge in the process of doing and speaking together.“⁶⁷

⁶⁴ Vgl. Maria LIND, *Performing the Curatorial: An Introduction*, in: dies. (Hg.), *Performing the Curatorial Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 19–20.

⁶⁵ Ebd. S. 20.

⁶⁶ Vgl. Oliver MARCHART, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019, S. 145.

⁶⁷ Paul O'NEILL, *The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox*, in: Jens HOFFMANN (Hg.), *The Exhibitionist Nr. 6*, Berlin/Turin 2012, S. 57.

3.4 DAS KURATORISCHE ALS BEZIEHUNGSWEISE

In ihrer jüngsten Publikation *Das Kuratorische* aus dem Jahr 2021 schlägt Beatrice von Bismarck eine Neucodierung des Kuratorischen vor. Einleitend definiert sie das Kuratorische als „[...] dasjenige kulturelle Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist, [sowie] als Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren [...]“⁶⁸. Darüber hinaus bedeutet „[j]ede kuratorische Situation [...] ein Zusammenkommen im Interesse eines Öffentlich-Werdens von Kunst und Kultur.“⁶⁹ Im Sinne der Neucodierung definiert sie das Kuratorische anhand folgender vier Begriffe: Kuratorialität, Konstellation, Transposition und Gastfreundschaft.

Der Neologismus *Kuratorialität* fasst die relationalen Dynamiken, Verbindungen, Effekte, Modi und Prozesse zusammen, die sich in kuratorischen Situationen aufbauen, um das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur zu gewährleisten. Die kuratorische Situation wird von einem Beziehungsgeflecht aus menschlichen Beteiligten wie Besucher:innen, Künstler:innen, Kritiker:innen oder Architekt:innen und nichtmenschlichen Beteiligten wie Exponaten, Display, Orten, Informationen oder Diskursen definiert und geprägt. Unter der Perspektive der Kuratorialität gehen alle Beteiligten einer kuratorischen Situation konsequent neue Verbindungen ein und schaffen, geprägt durch ihre Umgebung, neue soziale, ökonomische und diskursive Kontexte.⁷⁰ Unter der Verwendung

68 Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 13.

69 Ebd.

70 Vgl. ebd. S. 13–15.

von Bini Adamczaks Begriff der *Beziehungsweisen*⁷¹ definiert sich jede kuratorische Situation nicht durch die Bedeutung der einzelnen Beteiligten, sondern durch deren Beziehungen, die sie miteinander eingehen. „Nur auf das, was in Beziehung ist, kann Bezug genommen werden. Nur das, was in Beziehung ist, kann agieren. [...] Beziehungen entstehen zwischen menschlichen Akteurinnen ebenso wie zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteurinnen.“⁷²

Unter dem Begriff der *Konstellation* werden alle kuratorischen Versammlungen von menschlichen und nichtmenschlichen Beteiligten im Öffentlichen vereint.⁷³ Für Bruno Latour und Peter Weibel kommt es zur Versammlung im Öffentlichen, um Sachverhalte öffentlich aushandeln zu können, Dinge verstehen zu können und um herauszufinden, wie wir uns den Dingen gegenüber zu verhalten haben. Alle Angelegenheiten müssen öffentlich werden, da sie ausverhandelt werden müssen.⁷⁴ Beatrice von Bismarck definiert die Konstellation durch das grundlegende kollektive Selbstverständnis der kuratorischen Situation, das menschliche und nicht-menschliche Beteiligte als gleichwertige Entitäten versteht und Objekt- und Subjektpositionen nicht voneinander trennt.⁷⁵

Alle an der kuratorischen Situation beteiligten Entitäten unterliegen einer bestimmten Dynamik im Prozess des Öffentlich-Werdens. Sie verlassen ihren ursprünglichen Ort und ihre ursprüngliche Zeit, gehen neue Verbindungen ein und verlagern sich in neue soziale, ökonomische und

71 Vgl. Bini ADAMCZAK, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2019, S. 242.

72 Ebd. S. 243.

73 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 99.

74 Vgl. Bruno LATOUR, Peter WEIBEL, *Making Things Public. Atmosphären der Demokratie*, in: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.), *Broschüre zur Ausstellung „Making Things Public. Atmosphären der Demokratie“*, Karlsruhe 2005, S. 4.

75 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 99.

ästhetische Zusammenhänge. Jene Prozesse der Bewegung und Verbindung werden von Beatrice von Bismarck unter dem Begriff der *Transposition* vereint. Die Transposition ist die Voraussetzung, um neue Verhältnisse in einer kuratorischen Situation zu schaffen, deren Bedeutung relational in den Zwischenräumen der Beteiligten entsteht.⁷⁶

Jede kuratorische Situation ist stets mit *Gastfreundschaft* verbunden. Indem metaphorische Einladungen ausgesprochen werden, werden sowohl Menschen, aber auch Dinge für einen bestimmten Zeitraum zusammengebracht. Dadurch eröffnen kuratorische Situationen Räume für gegenseitiges multilaterales Kennenlernen, Diskurs und Annäherung sowie die Möglichkeit der Differenzierung und Abgrenzung. Gastfreundschaft lässt sich in gewisser Weise als Dispositiv verstehen, durch welches die Voraussetzungen und Bedingungen beschrieben werden, die für die Herstellung, Ausformulierung und Veränderung von kuratorischen Situationen benötigt werden.⁷⁷ Durch die kuratorische Gastfreundschaft entstehen Kontaktzonen – geteilte soziale Räume, die die bestehende Vorstellung von Gemeinschaft herausfordern. Mary Louise Pratt definiert Kontaktzonen als „[...] social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power [...]“⁷⁸. Mit diesem Verständnis bildet das Kuratorische Handlungsräume, in denen „Praktiken der Einhegung, der Besitznahme und Privatisierung [auf solche], die Zugänglichkeit, Teilhabe und ‚commoning‘ zum Ziel haben[, treffen.]“⁷⁹ Es ist das diskursive Moment des Gastfreundschaftsdispositivs, das auch Widersprüche und konträre Dynamiken zulässt. „[Es] liegt

76 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 153.

77 Vgl. ebd. S. 185–187.

78 Mary Louise PRATT, *The Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, Nr. 91, New York 1991, S. 34.

79 Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 221–223.

gerade darin das Potential, die gastfreundschaftliche Situation zu nutzen, um die Konventionen, Ordnungen, Regularien, Glaubenssätze und Gesetze, die diese ästhetischen, sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse innerhalb von Kuratorialität diktieren, zu formen, zu verändern und neu zu fassen.“⁸⁰ Die durch die Gastfreundschaft ermöglichten Konstellationen sind der Ort, an dem nicht nur die resultierende Bedeutung der kuratorischen Situation, sondern auch das Kuratorische als Funktion an sich konsequent hinterfragt, ausgehandelt und neu verortet wird.

3.5 DAS KURATORISCHE UND COMMONING

Wie die historische Aufarbeitung des Kuratorischen zeigt, haben repräsentations- und institutionskritische Ansätze der 1960er bzw. 1990er Jahre damit begonnen in neoliberale Marktlogiken, die sich vermehrt in den Kunst- und Kulturbereich eingeschrieben haben, zu intervenieren. Durch das relationale Verständnis, das jede kuratorische Situation auf Basis eines Netzwerks an Verbindungen und Beziehungen entstehen lässt, wendet sich das Kuratorische nicht nur gegen strukturelle Hierarchien, die Marktlogiken unterliegen, sondern auch gegen die Vorstellung einer singulären Autor:innenschaft. Für Je Yun Moon geht jede kuratorische Operation zwangsläufig „[...] through a complex negotiation between different creative practices, institutions, and stakeholders. And this process opens up different possibilities for a new mode of knowledge production and dissemination.“⁸¹ Das aus dem

80 Ebd. S. 223.

81 Je Yun MOON, *Curatorial Research as the Practice of Commoning*, in: Carolina RITO, Bill BALASKAS (Hg.), *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlin 2020, S. 33.

Prozess resultierende Wissen kann nicht nur einer einzelnen Person zugeschrieben werden, sondern unterliegt vielmehr der Logik einer kollektiven Autor:innenschaft, die sich durch die Vermehrung gemeinsamer Bedeutungen in die dem Kuratorischen inhärenten Machtstrukturen einschreibt. Im Sinne Michel Foucaults ist der:die Autor:in „[...] nicht die unendliche Quelle an Bedeutungen, die ein Werk füllen; [...] sondern] ein Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekombination von Fiktion behindert.“⁸² Die Summe und Vermehrung an Bedeutungen kann sich nicht aus einer singulären Autor:innenschaft, sondern nur durch ein Beziehungsgeflecht kollektiver Erinnerungen und Erfahrungen ergeben. Jede kuratorische Operation ist unter der Verwendung von *ruangrupas* Begriff Ökosystem durch seine kollaborative Netzwerkstruktur aus vernetztem Wissen, Ressourcen, Ideen und Programmen begründet.⁸³ Es scheint an dieser Stelle erneut ratsam auf Cornelia Sollfranks, Felix Stalders und Shusha Niederbergers Definition der künstlerischen Commons zu verweisen, die hierbei von „[...] practices that deviate from the traditional paradigms of authorship/work/originality [...]“⁸⁴ sprechen. Das Kuratorische scheint also durch sein abweichendes Verständnis von Autor:innenschaft und durch seine vernetzenden Praktiken zu einer Form des Commoning zu werden. Das Kuratorische ergibt sich demnach aus *joyful encounters*⁸⁵ des Commoning. Michael Hardt und Antonio Negri definieren in ihrem Buch *Commonwealth* *joyful encounters* als ökonomisch

82 Michel FOUCAULT, *Was ist ein Autor?*, in: Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 228.

83 Vgl. *documenta 15*, Glossar *Ökosystem*.

84 Cornelia SOLLFRANK, Felix STALDER, Shusha NIEDERBERGER, *Introduction*, S. 24.

85 Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Commonwealth*, Cambridge 2009, S. 256.

signifikante Handlungen, die Beziehungen zwischen einzelnen Akteur:innen aufbauen und Commons entstehen lassen. Durch den Fokus auf das gemeinsame Handeln, erweitert sich das Verständnis der Commoning-Prozesse von seiner Bedeutung als gemeinsame Ressource, zur Bedeutung einer kollaborativen Praxis.⁸⁶ Je Yun Moon schlägt hierzu vor, das Kuratorische als performativen Aspekts des Commoning zu verstehen, der es zu einer Form des kollaborativen Austausches macht und der die Entstehung eines Beziehungsgeflechts mit sich bringt.⁸⁷ Hierzu kommt die Frage auf, ob eine Fokusverschiebung des Kuratorischen auf das alleinige kooperative Handeln einer Teilöffentlichkeit im Sinne der Commons, nicht zu kurz gefasst ist. Nora Sternfeld hält in ihrem Vortrag *Es lebe die Autor:innenschaft, die allen gehört* fest, dass Commons im radikaldemokratischen Sinne nicht als eine Kooperative einer Teilöffentlichkeit, die erneut eine Form des Privateigentums entwickeln würde, verstanden werden soll. Vielmehr hält sie an der Frage fest, wie wir es gemeinsam schaffen können, öffentliches Eigentum selbst als Commons zu verstehen.⁸⁸

86 Vgl. ebd.

87 Vgl. Jun Ye MOON, *Curatorial Research as the Practice of Commoning*, S. 34.

88 Vgl. Nora STERNFELD, *Es lebe die Autor*innenschaft, die allen gehört*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=WttzvtVjt9M> (10.06.2022).

KAPITEL 4

VON COMMONS

4.1 WAS SIND COMMONS?

Die Debatte um die Frage *Was sind Commons?* scheint im 21. Jahrhundert nicht nur in vielen gesellschaftlichen Bereichen wie Wirtschaft, Politik, Bildung und Kultur, sondern auch in sozialen Bewegungen einen Aufschwung zu erleben. Das Konzept von Commons ist jedoch kein neues. Spätestens seit der Zapatista-Bewegung, deren Mitglieder in den 1990er Jahren erfolgreich gegen die gesetzliche Privatisierung von gemeinschaftlichem Weideland in Mexiko kämpften und sich dadurch autonome selbstverwaltete Regionen aufbauen konnten, sowie der zunehmenden Verbreitung digitaler Wissens-Commons wie Wikipedia verzeichnet das Konzept eine gesellschaftliche Konjunktur. Die Philosophin Silvia Federici begründet das aktuell aufkommende gesellschaftliche Interesse an Commons in ihrem Artikel *Feminism and the Politics of the Commons* folgendermaßen:

On one side is the demise of the statist model of revolution that for decades had sapped the efforts of radical movements to build an alternative to capitalism. On the other, the neoliberal attempt to subordinate every form of life and knowledge to the logic of the market has heightened our awareness of the danger of living in a world in which we no longer have access to seas, trees, animals, and our fellow beings except through the cash nexus. The “new enclosures” have also made visible a world of communal properties and relations that many had believed to be extinct or had not valued until threatened with privatization.⁸⁹

⁸⁹ Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of the Commons*, in: Maria HLAVAJOVA, Simon SHEIKH (Hg.), *From FORMER WEST: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge 2016, S. 380.

Die Politik der Commons gilt demnach als Antwort auf den Stillstand kapitalismuskritischer Bewegungen der letzten Jahrzehnte und richtet sich gegen neue Formen neoliberalistischer Einhegung, die große Teile des öffentlichen Lebens betreffen. Gemeingüter wie Wasser, Wald, öffentlicher Raum, aber auch Kultur und Bildung fallen immer stärker der Privatisierung zum Opfer. Darüber hinaus zeigen nach Federici gerade die neuen Formen der Einhegung auf, dass Commons nie verschwunden sind, sondern es fortwährend zur Entstehung neuer Formen gesellschaftlicher Kooperation kommt.⁹⁰ Das erneute Aufkommen und die zunehmende Beschäftigung mit Commons scheint auch auf digitale Erweiterungsprozesse und Technologisierung, wie die zunehmende Verbreitung des Internets als Möglichkeit zur Vernetzung, zurückzuführen zu sein. Das Internet bringt nicht nur neue Formen gemeinschaftlicher Kooperation hervor, sondern erleichtert auch die Bildung von kollektiven Formationen.⁹¹

Felix Stalder sieht in der Entstehung von Commons eine Erneuerung der Demokratie. Commoner bilden durch die gemeinsamen Prozesse des Commoning neue Institutionen, die sich jenseits von Markt und Staat verorten. Zu diesen Commoning-Institutionen schließen sich Akteur:innen zusammen, um die gemeinsame Nutzung einer Ressource langfristig und gemeinschaftlich zu organisieren. Die aus dem Commoning entstehenden Beziehungen zwischen den Beteiligten, die Ressourcen gemeinsam, selbstorganisiert und hierarchielos nutzen, werden nicht durch finanzielle Mittel, sondern durch soziale Kooperation strukturiert.⁹² Das gemeinsame Bereitstellen und Verwalten von Gemeingütern (Common-Pool-Ressourcen) lässt alternative Formen der

90 Vgl. Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of the Commons*, S. 380.

91 Vgl. Felix STALDER, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, S. 248.

92 Vgl. ebd. S. 247.

Nutzung entstehen, die jenseits einer geläufigen Opposition von Privat- und Staatseigentum stehen: „The idea of the common/s, in this context, has offered a logical and historical alternative to both state and private property, the state and the market, enabling us to reject the fiction that they are mutually exclusive and exhaustive of our political possibilities.“⁹³ Commons bedeuten jedoch nicht nur das gemeinsame Nutzen einer Ressource jenseits von Markt und Staat. Im Zentrum steht ebenfalls der dauerhafte Aufbau sozialer Netzwerkstrukturen, in denen im Sinne des Gemeinwohls kooperiert wird: „Commons sind lebendige soziale Strukturen, in denen Menschen ihre gemeinsamen Probleme in selbstorganisierter Art und Weise angehen.“⁹⁴ Sie sind nicht als isoliert von der Gesellschaft aufzufassen, da sie ein konstanter Teil großer sozialer Systeme sind, die häufig auch von Marktprinzipien durchlaufen werden sowie in gewisser Weise der Kontrolle des Staates unterliegen.⁹⁵

Commons sind weder etwas spezifisch Westliches, noch sind sie ein neuartiges gesellschaftliches System. Da sie zur Tradition zahlreicher unterschiedlicher Kulturen gehören, ist ihr Verständnis auch sehr vielfältig. Die theoretische, begriffliche und praktische Auseinandersetzung mit Commons scheint darüber hinaus unerschöpflich. Im Rahmen dieser Arbeit werden Commons durch drei unterschiedliche Ansätze konzeptualisiert: historisch, ökonomisch und sozial.

93 Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of the Commons*, S. 380.

94 Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, Bielefeld 2020, S. 20.

95 Vgl. Felix STALDER, *Kultur der Digitalität*, S. 247.

4.2 COMMONS ALS HISTORISCHES KONZEPT

Commons sind ein historisches Konzept. Peter Linebaugh geht davon aus, dass die Menschheit auf „[...] several millennia of experience in the mutuality and negotiation of commoning“⁹⁶ zurückblickt. In ihrer theoretischen Auseinandersetzung finden Commons häufig ihre historischen Anknüpfungspunkte im römischen Recht sowie in mittelalterlichen Landnutzungsrechten Englands.

In *Gemeingüter – Wohlstand durch Teilen* setzen Silke Helfrich, Rainer Kuhlen, Wolfgang Sachs und Christian Siefkes ihre Untersuchungen zu Commons im *Codex Iustinianus* aus dem 6. Jahrhundert an, welcher bereits ein komplexes System zur Unterscheidung von Besitz beinhaltet. Der Codex unterscheidet zwischen folgende Formen: *res nullius* bezeichnet Ressourcen, die niemanden gehören und dadurch auch von jedem:r genutzt werden können; *res privatae* bezeichnet Ressourcen, die in individuellem Privatbesitz stehen und *res publicae* bezeichnet staatliche Güter wie Straßen oder Häuser, die für den Gebrauch der Öffentlichkeit vom Staat geschaffen und verwaltet werden. Die letzte Kategorie steht im Zusammenhang mit der heutigen Vorstellung von Commons. Unter *res communes* werden natürliche Ressourcen wie Luft, Wasser oder Wälder versammelt, die im Gegensatz zu Ressourcen, die niemanden gehören, als gemeinsames Eigentum aller Menschen zu verstehen sind.⁹⁷

Diese Unterscheidungen helfen noch heute zur

96 Peter LINEBAUGH, *The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for all*, Berkeley/Los Angeles/London 2008, S. 9.

97 Vgl. Silke HELFRICH, Rainer KUHLEN, Wolfgang SACHS, Christian SIEFKES, *Gemeingüter – Wohlstand durch Teilen*, Berlin 2010, in: https://www.boell.de/sites/default/files/Gemeinguetter_Report_Commons.pdf (10.06.2022).

Differenzierung der gesellschaftlichen Formen an Besitz und Eigentum. Die Autor:innen sehen für ein heutiges Verständnis jedoch eine Aktualisierung als notwendig. Durch die Ausweitung des Verständnisses gelten auch jene Dinge, die von Menschen als kollektive Kulturleistung wie Sprache, Bildung oder Religion hervorgebracht werden bzw. in (digitalen) Welten gemeinschaftlich erschaffen werden, als Gemeingüter.⁹⁸

Eine weitere historische Deutung verortet Commons in Verhältnissen der Landnutzung Englands des 13. Jahrhunderts. Commons⁹⁹ wurden als Landstücke verstanden, die gemeinsam getragen wurden und dadurch von Mitgliedern der Gemeinschaft kollektiv genutzt werden konnten. Gesetzlich wurde die Verwendung im 13. Jahrhundert in der *Magna Carta* und dem *Charter of the Forest* festgehalten. Durch diese Gesetzgebung werden Commons häufig als die Grundlage der politischen und gesetzlichen Rechte westlicher Demokratien gedeutet.¹⁰⁰ In ihrer Entwicklung waren historische Commons beginnend mit dem 13. Jahrhundert von Einhegungen bzw. Einfriedung betroffen. Der Begriff der Einhegung bezeichnete ursprünglich die Einzäunung von Land- und Forstflächen, wodurch die Verwandlung von gemeinschaftlich genutzten Ressourcen zu Privateigentum erfolgte. Peter Linebaugh bezeichnet Einhegungen als Antonyme des Commoning, demnach als jene Prozesse, die gegen die Entstehung von Commons und für das Privateigentum arbeiten. Einer Auffassung, dass Einhegungen das individuelle Eigentum und die soziale Produktivität fördern, entgegnet Linebaugh, dass Einhegungen in Wahrheit zur Unterdrückung sowie zur Zerstörung von Unabhängigkeit und Gemeinschaftlichkeit

98 Vgl. ebd.

99 Im Deutschen werden Commons hinsichtlich ihrer historischen Deutung als gemeinsam verwaltete Landstücke häufig noch heute als *Allmende* bezeichnet.

100 Vgl. Peter LINEBAUGH, *The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for all*, S. 12f.

fürten.¹⁰¹ Andreas Exner und Barbara Kratzwald sehen in den Einhegungen der Commons die Grundlage für die Ausbreitung des Kapitalismus.¹⁰² Silvia Federici betont, dass Einhegungsprozesse von der Gesellschaft nicht einfach so hingenommen wurden, sondern diese mit zahlreichen Kämpfen in Verbindung stehen: „[...] women were at the forefront of the struggle against land enclosures both in England and in the 'New World' and they were the staunchest defenders of the communal cultures that European colonization attempted to destroy.“¹⁰³

In seinem 1968 veröffentlichten Artikel *Tragedy of the Commons* sprach sich der Biologe Garrett Hardin für die Einhegungen von vormals gemeingegenutzten Land- und Forststücken aus. Seiner Auffassung nach fallen gemeingegenutzte Ressourcen dem Eigennutz der Gesellschaft zum Opfer. Indem es weder eine Begrenzung noch eine Regulierung der Nutzung gibt, würde die gemeinsam genutzte Ressource übernutzt und zerstört werden. Zur Veranschaulichung entwickelte Hardin die These einer offenen und für alle zugänglichen Weidefläche, die von mehreren Hirten gleichzeitig genutzt wird. Mit der früher oder später einsetzenden individuellen Nutzenmaximierung würde es zur Zerstörung der Weide kommen. Den einzigen Ausweg aus dieser „Tragödie der Commons“¹⁰⁴ sah er in der Privatisierung der Ressource bzw. in deren staatlicher Verwaltung und Kontrolle. Sowohl die Privatisierung als auch die Verstaatlichung der Ressource soll nach Hardin zum

101 Vgl. Peter LINEBAUGH, *Commons: Von Grund auf eingehegt*, in: Silke HELFRICH, Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, Bielefeld 2014, S.145.

102 Vgl. Andreas EXNER, Barbara KRATZWALD, *Solidarische Ökonomie & Commons*, Wien 2012, S. 50.

103 Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of Commons*, S. 384.

104 Garrett HARDIN, *The Tragedy of the Commons*, in: *Science*, Vol. 162, Nr. 3859, Dezember 1968, S. 1243-1248.

gesellschaftlichen Wohl führen. Diese These hielt sich für lange Zeit als Gegenargument der Commons in den Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. Sie wurde von zahlreichen Seiten jedoch auch stark kritisiert.¹⁰⁵ So widerlegte Susan Jane Buck Cox in ihrem Artikel *No Tragedy of the Commons* Hardins These aufgrund fehlerhafter wissenschaftlicher Belege und seiner inkorrekten Auffassung von Commons folgendermaßen: „The English common was not available to the general public but was only available to certain individuals who owned or were granted the right to use it. Use of the common even by these people was not unregulated. The types and in some cases the numbers of animals each tenant could pasture were limited, based at least partly on recognition of the limited carrying capacity of the land.“¹⁰⁶ Ähnliche Kritik bringt auch Felix Stalder ein, indem er nicht nur auf fehlende empirische Belege in Hardins These, sondern auch auf seine Fehlinterpretation der historischen Commons hinweist. Bei Hardins Veranschaulichung der offenen Weidefläche handelt es sich nach Stalder nicht um Commons, sondern um ein *res nullius*, eine Ressource, die niemanden gehört und von niemanden verwaltet wird. Eine Selbstregulierung der Ressourcen von Seiten der Nutzer:innen, der zentrale Punkt des heutigen Verständnisses von Commons, wurde von Hardin gar nicht in Betracht gezogen.¹⁰⁷

Seit dem Erscheinen des Artikels *The Tragedy of the Commons* hat sich das moderne Verständnis von Commons stark weiterentwickelt. So schlagen zahlreiche Wissenschaftler:innen neuartige und alternative ökonomische Modelle gemeinschaftlicher Ressourcennutzung vor, die als gesellschaftlicher Gegenentwurf des Privateigentums gelten.

105 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 19f.

106 Susan Jane Buck COX, *No Tragedy of the Commons*, in: Allen A. THOMPSON (Hg.), *Environmental Ethics*, Nr. 7, Athens, Georgia 1985, S. 53.

107 Vgl. Felix STALDER, *Kultur der Digitalität*, S. 249, Anmerkung 71.

4.3 COMMONS ALS ÖKONOMISCHES KONZEPT

Als wichtiger Bestandteil der modernen ökonomischen Theoriebildung gilt die Gütertheorie, welche auf wissenschaftlichen Arbeiten von Paul Samuelson¹⁰⁸, Richard Musgrave¹⁰⁹, James Buchanan¹¹⁰ sowie Elinor und Vincent Ostrom¹¹¹ basiert. Auf Basis der Gütertheorie lassen sich Güter in vier unterschiedliche Klassen einteilen. Die Einteilung wird jeweils anhand von zwei Unterscheidungen getroffen: Einerseits in Hinblick auf ihre Ausschließbarkeit, worunter die Schwierigkeit andere Menschen von der Nutzung auszuschließen, zu verstehen ist, und andererseits durch ihre Rivalität, welche beschreibt, wie stark ein Gut durch den Gebrauch anderer an Nutzen verliert. Daraus ergeben sich folgende vier Güterklassifikationen: öffentliches Gut (schwache Rivalität; geringe Ausschließbarkeit), Klubgut (schwache Rivalität; hohe Ausschließbarkeit), privates Gut (starke Rivalität; hohe Ausschließbarkeit) und Gemeingut (schwache Rivalität; geringe Ausschließbarkeit).¹¹²

Die Gütermatrix gilt als eine der einflussreichsten Klassifizierungen von Gütern und wurde von Beginn an als politisches Werkzeug verwendet. Darüber hinaus lässt sich

108 Paul SAMUELSON, *The Pure Theory of Public Expenditure*, in: *The Review of Economics and Statistics*, Nr. 36, 1954, S. 387–389.

109 Richard MUSGRAVE, *The Theory of Public Finance: A Study in Political Economy*, New York 1959.

110 James BUCHANAN, *An Economic Theory of Clubs*, in: *Economica* 32, 1965, S. 1–14.

111 Elinor OSTROM, Vincent OSTROM, *Public Goods and Public Choices*, in: Emanuel SAVAS, *Alternatives for Delivering Public Services: Toward Improved Performance*, Boulder 1977, S. 7–49.

112 Vgl. Silke HELFRICH, Johannes EULER, *Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften*, in: *Z'GuG Zeitschrift für Gemeinwirtschaft und Gemeinwohl*, Nr. 44, Baden-Baden 2021, S. 39.

durch die Matrix und deren unterschiedlichen Einteilungen die optimale Nutzung der jeweiligen Güter bestimmen.¹¹³

Elinor Ostrom, die für ihre Forschungen zu Commons 2009 mit einem Nobelpreis für Wirtschaftswissenschaften ausgezeichnet wurde, untersuchte in ihrem Buch *Governing the Commons* das ökonomische Konzept der Gemeingüter (Common-Pool Resources). Mit Hilfe von zahlreichen Fallbeispielen widerlegt sie Hardins These und beschreibt erfolgreiche Formen der Verwaltung von Gemeingütern als alternatives Ressourcensystem jenseits von Staat und Markt, denn „[...] neither the state nor the market is uniformly successful in enabling individuals to sustain long-term, productive use of natural resource systems.“¹¹⁴ In ihren Auseinandersetzungen unterscheidet Ostrom nicht zwischen Commons und Gemeingütern, welche sie folgendermaßen definiert:

The term “common-pool resource” refers to a natural or man-made resource system that is sufficiently large as to make it costly (but not impossible) to exclude potential beneficiaries from obtaining benefits from its use. To understand the process of organizing and governing CPRs, it is essential to distinguish between the resource system and the flow or resource units produced by the system, while still recognizing the dependence of the one on the other.¹¹⁵

Gemeingüter sind demnach natürliche oder von Menschen geschaffene Ressourcensysteme, die durch ihre Ressourcenknappheit definiert sind und folglich keine Überschüsse produzieren. Weiters unterscheidet Ostrom zwischen *Aneigner:innen* (appropriators), die über Zugang zum Gemeingut verfügen und *Bereitsteller:innen* (providers), die für die Bereitstellung der Gemeingüter sorgen. Durch diese Unterscheidung ergeben sich zwei

113 Vgl. ebd.

114 Elinor OSTROM, *Governing the Commons. The evolution of institutions for collective action*. Cambridge 1990, S. 1.

115 Ebd. S. 30.

grundsätzliche Probleme: das Aneignungs- und das Bereitstellungsproblem. Das Aneignungsproblem hinterfragt, wer für den Erhalt der Ressourcen zuständig ist und wieviel aus dem Ressourcensystem entnommen werden darf. Das Bereitstellungsproblem stellt Nutzungsregeln der gemeinsamen Ressource, sowie Überwachungs- und Sanktionssysteme auf.¹¹⁶ Auf gütertheoretischer Grundlage bestehen Gemeingüter aus zwei wichtigen Aspekten: der gemeinsamen Ressource sowie gemeinsamen Regeln der Nutzung und Bereitstellung dieser.

An der gütertheoretischen Auffassung von Commons wird vor allem die fehlende Aspektivierung sozialer Praktiken der Commons kritisiert. So sehen zahlreiche Commons-Forscher:innen das alleinige Verständnis von Commons als Gemeingut zu limitierend.¹¹⁷ Dadurch, dass eine Ressource von der Gesellschaft kollektiv geteilt wird, unterliegt diese von ihrer immanenten Struktur her nicht nur ökonomischen, sondern immer auch sozialen Prozessen. So fordert unter anderem der Politökonom Massimo de Angelis eine Erweiterung des Begriffs und konzeptualisiert Commons anhand dreier Aspekte: Erstens, Commons beinhalten immer einen gemeinsamen Pool an Ressourcen, die dem Gemeinwohl der Menschen dienen. Zweitens, Commons werden immer von einer Gemeinschaft aufgebaut und auch gemeinsam verwaltet. Diese Gemeinschaft besteht aus Personen, die Ressourcen nicht nur gemeinsam teilen, sondern auch in gemeinschaftlichen Prozessen Regeln der Nutzung aufstellen. Diese Gemeinschaft ist lokal nicht an einen Ort gebunden, sie kann demnach auch translokale Verbindungen aufbauen. Gemeinschaften müssen sich nicht durch ihre Homogenität definieren. Sie bestehen viel mehr

116 Vgl. Elinor OSTROM, *Governing the Commons. The evolution of institutions for collective action*, S. 31.

117 Vgl. Silke HELFRICH, Johannes EULER, *Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften*, S. 47.

aus vielfältigen kulturellen und materiellen Formen. Als dritten und wichtigsten Aspekt definiert de Angelis den Prozess, der kollektive Ressourcen und Gemeinschaften verbindet und Commons reproduziert.¹¹⁸ Durch die Hinwendung zur Prozessualität wird *Commoning* zur zentralen Praxis, die Commons entstehen lässt. Das Modell, das aus Ressourcen, der Gemeinschaft und der Praxis des Commoning besteht, ist maßgeblich für die Entstehung von Commons verantwortlich.

Eine Erweiterung des Begriffs bekräftigen auch Silvia Helfrich und David Bollier, indem sie Commons ebenfalls anhand von drei Aspekten definieren, die sie *Die Triade des Commoning* nennen. Sie verstehen Commons als soziale Lebensformen, in denen durch komplexe, adaptive und lebendige Prozesse gemeinsame Vermögenswerte aufgebaut und Bedürfnisse befriedigt werden. Commons entstehen, wenn sich Personen an der sozialen Praxis des Commoning beteiligen, sich bewusst gleichwertig selbst organisieren und gemeinsame kooperative Formen entwickeln, durch die Bedürfnisse befriedigt werden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist niemals im Besitz einer Einzelperson, sondern wird unter den Commonern aufgeteilt und gemeinsam genutzt.¹¹⁹ Commons entstehen durch die gemeinsame Zusammenarbeit, sind auf ihre Prozessualität fokussiert und „[...] stets im Werden.“¹²⁰ Folglich lässt es sich annehmen, dass Commons neben ihrer Bedeutung als Ressource auch als kontinuierlicher Prozess und gemeinsame Praxis zu verstehen sind. Die Bedeutung des Prozesses und der Praxis innerhalb der Commons erkannte auch Peter Linebaugh, der in *The*

118 Vgl. Massimo De ANGELIS, *On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides*, in: *e-flux journal*, Nr. 17, Juni 2010, in: <https://www.e-flux.com/journal/17/67351/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/> (10.06.2022).

119 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 72

120 Ebd.

Magna Carta Manifesto an der Hinwendung zur Prozessualität emphatisch festhält: „To speak of the commons as if it were a natural resource is misleading at best and dangerous at worst—the commons is an activity and, if anything, it expresses relationships in society that are inseparable from relations to nature. It might be better to keep the word as a verb, an activity, rather than as a noun, a substantive.¹²¹ Mit einem Fokus auf die Prozessualität und das zwischenmenschliche Netzwerk, das sich in Commons aufbaut, untersucht die Arbeit im Folgenden Commons unter ihrer Bedeutung als soziales Konzept.

4.4 COMMONS ALS SOZIALES KONZEPT

Die Güterklassifikation der Commons wurde von vielen Seiten aufgrund der mangelnden Einbeziehung sozialer Aspekte kritisiert. Johannes Euler hält hierzu fest, dass sowohl die Kategorien der Ausschließbarkeit als auch der Verringerung keine natürlichen Kategorien sind, sondern letztendlich von sozialen Prozessen bestimmt werden. Beide Kategorien hängen nicht von der eigenen Substanz der Ressourcen, sondern vom menschlichen Umgang mit ihnen ab.¹²²

Das Verständnis der Commons, das die zugehörigen sozialen Praktiken in den Mittelpunkt des Diskurses stellt, gewinnt immer mehr an Bedeutung. Johannes Euler, Britta Acksel und Stephan Hankammer sprechen hierbei von einem *practice turn*¹²³ innerhalb der Commons. Betreffend

121 Peter LINEBAUGH, *The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for all*, S. 279.

122 Vgl. Silke HELFRICH, Johannes EULER, *Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften*, S. 47.

123 Vgl. Johannes EULER, Britta ACKSEL, Stephan HANKAMMER, *Practice Turn in der Commons-Forschung. Von der Substanz zum Prozess*, in: *Ökologisches Wirtschaften 1*, 2020, S.28.

die Hinwendung zum Prozessualen hält Soziologin Raquel Aguilar Guitérrez Folgendes fest: „Das Gemeinsame [hört] auf Objekt oder Ding zu sein, das irgendwem gehört und versteht sich als gemeinsames Handeln zur Herstellung, Aneignung oder Wiederaneignung des Gegebenen und Gemachten, des Existierenden und Geschaffenen.“¹²⁴ Das gemeinsame Handeln, aus welchem sich Commons herausbilden, wird in Verbindung zu Peter Linebaugh als *Commoning* bezeichnet. Für die Prozesse und Praktiken, die unter dem Terminus versammelt werden, gibt es noch keine einheitliche Definition.

Peter Doran sieht Commoning ähnlich wie Peter Linebaugh als Gegenentwurf zur Einhegung. Seiner Auffassung nach geht es darum, durch Commoning sichtbar zu machen, was eingehegt, privatisiert bzw. verstaatlicht wurde. Es ist eine Praxis des öffentlichen Erinnerns und Wiederherstellens von Verbindungen zwischen einer Gemeinschaft und einer gemeinsam genutzten Ressource. Dadurch rückt Doran die Verbindungen der beteiligten Menschen in den Fokus.¹²⁵

Stavros Stavrides sieht Commoning als wichtige Praxis, um essenzielle Verbindungen zwischen Menschen herzustellen. Diese Verbindungen fördern sowohl den kreativen Austausch als auch wichtige Verhandlungen der Gemeinschaft darüber, welche Formen des Teilens das soziale Miteinander ermöglichen. Er versteht Commoning folglich nicht nur als eine Praxis, die gemeinsame Ressourcen erzeugt oder verwaltet, sondern auch neue soziale Lebensformen der Vergemeinschaftung hervorbringt.¹²⁶ Es handelt sich bei Commoning demnach nicht nur um das gemeinsame Teilen, Nutzen bzw. Bereitstellen von Ressourcen, sondern auch

124 Raquel Aguilar GUTIÉRREZ zitiert nach Silke HELFRICH, Johannes EULER, *Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften*, S. 47.

125 Vgl. Peter DORAN, *A political Economy of Attention, Mindfulness and Consumerism: Reclaiming the Mindful Commons*, London/New York 2017, S. 107.

126 Vgl. Stavros STAVRIDES, *Common Space. The City as Commons*, London 2016, S. 2.

um den Aufbau dauerhafter sozialer Strukturen, in denen Menschen miteinander kooperieren und für ein gemeinsames Wohl sorgen. Silke Helfrich und David Bollier verstehen Commoning als einen offenen Prozess, der je nach Situation unterschiedliche Formen an bewusster Selbstorganisation¹²⁷ durch Gleichrangige verwirklicht. Darüber hinaus werden Formen entwickelt, durch welche Nützliches und Sinnvolles für sich selbst und andere bereitgestellt wird. Es kommt zum Commoning, wenn sich Menschen eigenständig dazu entscheiden, die gemeinsamen Bedürfnisse unter Rücksichtnahme aufeinander zu befriedigen und gemeinsame Vermögenswerte zu bewirtschaften. Commoning beschränkt sich nicht auf zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb einer überschaubaren und in sich geschlossenen Gruppe, sondern wirkt auch in der gesamtgesellschaftlichen Organisation.¹²⁸

Commoning weist eine starke Verbindung zum gemeinsamen sozialen Leben auf. Das soziale Miteinander wird durch die Zusammenarbeit, die Gestaltung von Beziehungen sowie die gemeinsame Nutzung bestimmt. Für das soziale Leben des Commoning definieren Silke Helfrich und David Bollier folgende acht essenzielle Praktiken, die sich positiv auf das soziale Miteinander in Commons auswirken: die Kultivierung von gemeinsamen Absichten und Werten, die Etablierung von Ritualen des Miteinanders, das zwangsbefreite Beitragen, das behutsame Ausüben der Gegenseitigkeit, das Vertrauen auf situiertes Wissen, die Vertiefung der

127 Die Selbstorganisation durch Gleichrangige (Peer Governance) gilt als jener Bereich des Commoning, in dem Menschen gemeinsam Entscheidungen treffen, Grenzen aufstellen, Regeln durchsetzen und Konflikte lösen. Dadurch, dass Selbstorganisation ein Regieren durch die Menschen ist, lässt es sich von der Partizipation, die ein Regieren mit den Menschen darstellt, abgrenzen. Die Selbstorganisation gilt als Schlüsselkonzept des Commoning. Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 82.

128 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 73.

Naturverbundenheit, die beziehungswahrende Konfliktlösung sowie die Selbstreflexion der eigenen Governance.¹²⁹ Durch die Stärkung des sozialen Miteinanders nähern sich Commons verstärkt theoretischen Care-Ansätzen an.

Die Verbindung von Ansätzen der Sorge mit denen des Commoning fordert besonders die ökonomische Herangehensweise an Commons heraus, da es sich bei dem Sorge-Begriff nicht um eine materielle Ressource handelt, die gemeinschaftlich verwaltet wird. Globale Krisen fordern Menschen heraus autonome Formen von sozialer Reproduktion und des sozialen Miteinanders zu entwickeln.¹³⁰ Bezugnehmend darauf, dass Commons ohne die Gemeinschaft nicht existieren können, sagt Silvia Federici: „No common is possible unless we refuse to base our life and our reproduction on the suffering of others, unless we refuse to see ourselves as separate from them. Indeed, if commoning has any meaning, it must be the production of ourselves as a common subject. This is how we must understand the slogan ‚no commons without community‘.“¹³¹ Das Verständnis von Gemeinschaft darf hierbei jedoch nicht als eine Gruppe von Menschen, die durch ihre exklusiven Interessen verbunden und von anderen getrennt sind, verstanden werden. Beziehungen hängen vielmehr von einem Prinzip der Zusammenarbeit, der gemeinsamen Verantwortung sowie dem füreinander Sorgetragen ab.¹³²

129 Vgl. ebd. S.98.

130 Vgl. Massimo de ANGELIS, *Preface: Care Work and the Commons*, in: Massimo de Angelis (Hg.), *The Commoner Issue 15. Care Work and the Commons*, 2012, S. XIV.

131 Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of Commons*, S. 386.

132 Vgl. ebd.

KAPITEL 5

KURATORISCHES COMMONING ALS PRAXIS

5.1 DAS KURATORISCHE, COMMONS UND DAS COMMONING DES KURATORISCHEN

Nach den historischen, theoretischen und analytischen Erarbeitungen des Kuratorischen und der Commons in den vorangehenden Kapiteln kommt an dieser Stelle die Frage auf, wie es möglich ist, beide Konzepte in Relation zueinander zu stellen und in einem gemeinsamen Diskurs zu denken. In anderen Worten: „Was kann das Kuratorische von den Commons lernen?“ – und umgekehrt.

Für Magdalena Tyżlik-Carver ist das Kuratorische durch unterschiedliche Methoden begründet, die eine Produktion und Reproduktion von Commons ermöglichen. Sie erkennt eine methodische Verbindung zwischen dem Kuratorischen und Commons und erklärt diese anhand ihrer organisatorischen Funktionalität: „It lays in the fact that the two employ forms of organisation, a particular kind of arrangement of social and aesthetic relations, space, time, forms of behaviour, customs, and ways in which these are governed and controlled, in other words the way in which they are held in common.“¹³³ Bis zu einem gewissen Grad scheint diese Herangehensweise nachvollziehbar, da sowohl das Kuratorische als auch die Commons durch ähnliche grundlegende organisatorische Strukturen aufgebaut sind und kollektive Prozesse häufig im Mittelpunkt beider stehen. Dennoch unterscheidet sich

¹³³ Magdalena TYŻLIK-CARVER, *Solar System as it really is and Curating as/in Common/s*, in: *APRJA Journal*, Nr. 2, 2013, S. 7.

das Kuratorische von den Commons auf struktureller Ebene, durch das abweichende Verständnis ihrer Machtverhältnisse. Während Commons per Definition als „[...] soziale Strukturen, in denen Menschen ihre gemeinsamen Probleme in [gleichberechtigter – Anmerkung S. K.] selbstorganisierter Art und Weise angehen [...]“¹³⁴ verstanden werden, ist dies für das Kuratorische nicht selbstverständlich. Trotz dessen Entwicklung als Handlungsraum und Ort der Versammlung von vielstimmigem Wissen, mit dem zentralen Fokus auf Kollaboration, Koproduktion sowie Diskursivität und Prozessualität, unterliegt das Kuratorische meist inhärenten Machtstrukturen. Wenn das Kuratorische nun im Sinne der Commons gedacht wird, kommt es durch die Entstehung von Institutionen des kuratorischen Commoning zur Durchkreuzung dieser Machtverhältnisse, sowie zur Infragestellung des kuratorischen Subjekts. Tyžlik-Carver spricht hierbei von „[...] exploring techniques/technologies/practices where the self of the curator is unimportant and where the curatorial event is a situation that alters traditional power relations in a way that expands the possibilities for action by following the organisational logic of the commons.“¹³⁵ Durch die organisatorische Logik der Commons wird das kuratorische Subjekt dezentralisiert und die Handlungsmacht auf alle Beteiligten der kuratorischen Situation gleichwertig verteilt. Die Trennung zwischen Regierenden und Regierten wird aufgehoben und durch das Regieren unter Gleichrangigen (Peer-Governance) ersetzt. Bei Peer-Governance handelt es sich weder um ein Regieren *für* die Beteiligten noch um ein partizipatorisches Regieren *mit* den Beteiligten. Gleichrangige Formen der Governance bedeuten alleinig das Regieren *durch*

134 Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 20.

135 Magdalena TYŽLIK-CARVER, *Solar System as it really is and Curating as/in Commons*, S. 12.

die Beteiligten.¹³⁶ Kuratorische Commons werden demnach von einer Form der Partizipation¹³⁷ regiert, die sich nicht auf ein bloßes Mitmachen beschränkt, sondern von Beginn an die Teilnahme und Teilhabe an den Bestimmungen der kuratorischen Prozesse sowie das Entscheiden über die Formen und Regeln der Partizipation ermöglicht.

In ihrer Auseinandersetzung mit den Vermittlungsformen der documenta 12 unterscheidet die Vermittlungstheoretikerin Carmen Mörsch zwischen vier Diskursen: den affirmativen, den reproduktiven, den dekonstruktiven und den für diese Arbeit besonders wichtigen transformativen Diskurs. Letztere ermöglicht nicht nur die Erweiterung des Verständnisses von Institutionen, sondern auch deren Veränderung.¹³⁸ Darüber hinaus hinterfragt der transformative Diskurs die vorherrschenden Machtverhältnisse zwischen Lehrenden und Lernenden, im Fall der Commons zwischen Regierenden und Regierten.¹³⁹ Im Rahmen eines radikaldemokratischen Verständnisses schlägt Nora Sternfeld vor, „[...] nur bei den transformativen Strategien von Partizipation im eigentlichen Sinne zu sprechen. Denn Partizipation [...] ist die Teilhabe an der Entscheidung über die Bedingungen des Teilnehmens, an den Bedingungen der Entscheidungen und der Repräsentation.“¹⁴⁰ Ein derartiges Verständnis von Partizipation

136 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 82.

137 Silke Helfrich und David Bollier verstehen unter dem klassischen Verständnis von Partizipation keine Erweiterung der politischen Handlungsfähigkeit der Gesellschaft. Für sie wird Partizipation „[...] oft nach vorher festgelegten Regeln von oben organisiert. Die Verfahren enthalten nur einen Ausschnitt von politischen Optionen und möglichen Umsetzungsstrategien. Die Öffentlichkeit ‚beteiligt sich‘ lediglich an öffentlichen Debatten und Prozessen – sie initiiert sie nicht.“ Ebd., S. 65.

138 Vgl. Carmen MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*, in: dies., Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), *Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*, Zürich/Berlin, S. 9f.

139 Vgl. ebd. S. 13.

140 Nora STERNFELD, *Das radikaldemokratische Museum*, S. 76.

öffnet die kuratorischen Situationen für kollaborative Prozesse der Teilnahme und Teilhabe und ermöglicht den Beteiligten die auf Konsens ausgerichtete Entscheidung über die Gestaltung jener Prozesse, sowie deren Normen und Regeln. Indem das kuratorische Subjekt dezentralisiert wird und sich auf alle Beteiligten der kuratorischen Situation verteilt, wird es folglich zur kollektiven Funktion vieler. Oliver Marchart spricht im Zusammenhang mit dem kuratorischen Subjekt von dessen Funktion als *organischer Intellektueller*. Das kuratorische Subjekt verknüpft soziale und politische Zusammenhänge und „[...] rarely–indeed *never*–appears alone. However contradictory to common sense it might initially seem, the curatorial subject (that is, the subject of the curatorial function) is not an individual but rather a collective.“¹⁴¹ In seiner sozialen Funktion innerhalb der Commons ist das kuratorische Subjekt an der Organisation und Reproduktion von sozialen Strukturen und Netzwerken beteiligt.

Nachdem die Praktiken und Rollen der Beteiligten der kuratorischen Situationen sowie deren soziale Netzwerke, die sich durch das gemeinsame Handeln aufbauen, einem funktionellen Wandel unterzogen wurden, werden diese zwei Aspekte an dieser Stelle durch die kritische Auseinandersetzung mit den gemeinsam verwalteten und produzierten Ressourcen sowie des reproduzierten materiell-diskursiven Netzwerks erweitert. Beatrice von Bismarcks Definition der kuratorischen Situation¹⁴², die ein Beziehungsgeflecht aus unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen hervorbringt, wird im gemeinschaftlichen Sinne der Commons um die gemeinsame Nutzung und Bereitstellung der dafür benötigten Ressourcen erweitert. Kuratorische Commons versammeln nicht nur ökonomische Ressourcen wie finanziell

141 Oliver MARCHART, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019, S. 149.

142 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 13f.

benötigte Mittel, die Ausstattung, das benötigte Material, den physischen Raum und die Arbeitskraft, sondern auch immaterielle Ressourcen wie das situierte Wissen, die Zeit, die Ideen sowie die Praktiken und Innovationen, die von den Beteiligten eingebracht und mit allen anderen geteilt werden. Durch das Teilen von Ressourcen wird eine regenerative Ökonomie geschaffen, die auf Basis von Solidarität neue Strategien entwickelt. Jene Praktiken und Strategien ermöglichen es, „[...] einen langfristigen Diskurs aufzubauen, in dessen Verlauf das Wohlergehen [...] durch geteiltes Wissen, Solidarität und Ressourcen gesteigert wird.“¹⁴³ Silke Helfrich und David Bollier betonen, dass sich das Teilen von Ressourcen nicht nur auf das Versammeln und Nutzen dieser beschränkt, sondern auch immer das gemeinsame Erzeugen miteinschließt. Dies bedeutet auch, dass die Herstellungsprozesse nicht vom persönlichen Eigennutz dominiert werden dürfen, sondern der Fokus auf dem gemeinsamen Nutzen liegt. Die Erzeugung richtet sich hierbei nicht nach den Bedürfnissen des eigenen Gebrauchs bzw. des Gebrauchs durch Dritte, sondern nach denen der Gemeinschaft.¹⁴⁴ Das gemeinsame Erzeugen und Nutzen beruht auch in den kuratorischen Commons auf der Praxis der Kollaboration. Durch gemeinschaftliches kuratorisches Handeln entsteht eine Produktionsweise, die von den in der Kunst häufig vorkommenden Kategorien der Autor:innenschaft, Originalität und des Werkes abweicht.¹⁴⁵ Das kollaborative Handeln der kuratorischen Commons erfolgt durch die Gesamtheit der einzelnen Subjekte bzw. Singularitäten, die im Gegensatz zu einer losen Gruppe oder Masse selbstbestimmt und mit Rücksicht auf ihre Heterogenität handelt. Michael Hardt und Antonio Negri sprechen hierbei

143 Vgl. documenta 15, *documenta fifteen und lumbung-Praxis*.

144 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 159f.

145 Vgl. Cornelia SOLLFRANK, Felix STALDER, Shusha NIEDERBERGER, *Introduction*, S. 24.

von der *Multitude*: „The multitude, designates an active social object, which acts on the basis of what the singularities share in common. The multitude is an internally different, multiple social subject whose constitution and action is based not on identity or unity [...] but on what it has in common.“¹⁴⁶ Das Verständnis von kollaborativ agierenden Singularitäten, die über ihr eigenes Wissen und ihre eigenen Praktiken verfügen, im Sinne der Gemeinschaft agieren und gemeinschaftliches Gut produzieren, lässt eine kollektive Autor:innenschaft entstehen, die einer Vielzahl an Singularitäten – idealerweise allen¹⁴⁷ – gehört.

Jedes Commons ist immer auch ein Wissens-Commons¹⁴⁸ – so verhält es sich auch mit den kuratorischen Commons. Die Prozesse der Vergemeinschaftung basieren auf einem Vertrauen, dass das situierte Wissen jeder einzelnen Singularität ins Zentrum rückt. Unser Wissen, über welches wir verfügen, ist von dem Kontext geprägt, in dem wir uns befinden. Dieser Kontext schärft unser Wissen und füllt es mit spezifischen Informationen, die anderen nicht zugänglich sind.¹⁴⁹ Unser Wissen ist nach Donna Haraway nie neutral. Sie hält hierzu fest, dass „[...] sich Objektivität so als etwas [erweist], das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partiale

146 Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Multitude. War and Democracy in the Age of the Empire*, New York 2004, S. 100.

147 An dieser Stelle kommt die Frage auf, wer „alle“ sind und wer davon ausgeschlossen ist. Eine Frage nach den „alle“ in den Commons ist eine Frage, die im radikaldemokratischen Sinne die Machtverhältnisse nicht zurücklassen kann. Vgl. Nora STERNFELD, *Collections as Commons. Wem gehören öffentliche Sammlungen?*, in: Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Wien 2020, S. 80.

148 Vgl. Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 29.

149 Vgl. ebd. S. 104.

Perspektive verspricht einen objektiven Blick.“¹⁵⁰ Dieses Verständnis zeigt die Wichtigkeit, auf das heterogene situierte Wissen der Commoner zu vertrauen. Durch die Verknüpfung entstehen kontinuierlich neue Perspektiven und Wissensarten, die sich gegen die Dominanz einer alleinigen Wissensmacht stellen. Wissensgenerierung ist ebenfalls ein kollaborativer Prozess, der sich der singulären Autor:innenschaft entzieht. Das gemeinsame Wissen ist jenes, das sich aus dem gemeinsamen Tun und Handeln innerhalb der Gemeinschaft ergibt. Dieses wird von Fred Moten und Stefano Harney als *study* bezeichnet: „[...] study is what you do with other people. It’s talking and walking around with other people, working, dancing, suffering, some irreducible convergence of all three, held under the name of speculative practice. [...] The point of calling it ‚study‘ is to mark that the incessant and irreversible intellectuality of these activities is already present.“¹⁵¹ Nur das gemeinsame Handeln, Denken und Sein lässt uns die Welt als eine andere verstehen, eine Welt, die wir gemeinsam und selbstbestimmt auf Basis von Solidarität erschaffen.

Im Folgenden wird die theoretische Annäherung an die kuratorischen Commons durch zwei Beispiele kuratorischer und institutioneller Praxis ergänzt und kontextualisiert. Zuerst führt die Arbeit an dieser Stelle zurück an den Anfang und reflektiert ruangrupas Praxis erneut mit einem Fokus auf ihre kuratorische Auseinandersetzung *mit* den Commons. Anschließend werden am Beispiel von *Casco Art Institut: Working for the Commons* prozesshafte, künstlerisch-kuratorische Strategien einer institutionellen Arbeit *für* die Commons beleuchtet.

150 Donna HARAWAY, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies. (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main 1995, S. 82.

151 Stefano HARNEY, Fred MOTEN, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson 2013, S. 110.

5.1.1 RUANGRUPA: WORKING WITH THE COMMONS

Wie es bereits am Beginn diese Arbeit näher erläutert wurde, handelt es sich bei ruangrupa um ein Kollektiv aus Künstler:innen und Kurator:innen, das sich selbst als ökonomische Kooperative versteht und seine holistische, soziale, räumliche und persönliche Praxis nach den Prinzipien von Gemeinschaft, Nachhaltigkeit, Solidarität und Freundschaft ausrichtet. Der Künstler und Autor Reinaart Vanhoe, der seit vielen Jahren in unterschiedlichen Kontexten kollaborative Projekte mit ruangrupa realisiert, beschreibt das Kollektiv in einer abstrahierten Form folgendermaßen: ruangrupa ist ein Haus, das 24 Stunden und 7 Tage die Woche operiert. Dieses Haus begründet sich durch kollaborative künstlerische und kulturelle Praktiken. ruangrupa agiert aus einer urbanen infrastrukturellen Perspektive und stärkt durch kulturelle Praktiken lokale sowie internationale kooperative Netzwerke. Der Aufbau der kooperativen Netzwerke gilt als ruangrupas zentraler modus operandi.¹⁵² In den Netzwerken experimentieren sie mit alternativen Formen von künstlerischen und kuratorischen Ansätzen sowie alternativen Formen des kollektiven Eigentums.

Das Konzept von künstlerischen bzw. kuratorischen Ökosystems basiert auf dem kooperativen Aufbau eines Ressourcentopfs, der dem Wohle der Gemeinschaft dient. Zwei zentrale Praktiken des Aufbau und Erhalts der Ökosystems sind *Lumbung* und *Koperasi*.

Lumbung entwickelte sich aus den kollektiven Erfahrungen, die ruangrupa im Laufe ihrer künstlerischen Praxis des gemeinsamen Denkens, Experimentierens und Imaginierens erfuhren. Im Sinne des Ökosystems gilt

¹⁵² Vgl. Reinaart VANHOE, *Also-Space. From Hot To Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, Eindhoven 2016, S. 26

Lumbung als ökonomisches Modell sowie kollektive Form des Managements. Lumbung bedeutet das Sammeln sowie die kollektive Nutzung von Ressourcen. Die versammelten Ressourcen sind ein Commons der Gemeinschaft, das von jeder Person des Ökosystems genutzt werden kann. Je größer und reichhaltiger das Ökosystem ist, desto vielfältiger und nachhaltiger sind die gemeinsamen Ressourcen. Im Gegensatz dazu gilt Koperasi als ein kooperatives ökonomisches Modell der Zusammenarbeit. Durch Koperasi werden jegliche Formen von Eigentum, Macht und das Recht auf Entscheidung des Ökosystems geregelt. Wenn ein Ökosystem auf Lumbung basiert, bestimmt Koperasi die Verwaltung der Ressourcen.¹⁵³ Beide Konzepte stehen in enger Verbindung zueinander und sind bis zu einem gewissen Grad voneinander abhängig: „If lumbung is a concept, then koperasi acts as its organic implementation.“¹⁵⁴

ruangrupas kuratorische Praxis dient dem Kollektiv in erster Linie dazu, ein gemeinsames Ökosystem aufzubauen und voneinander zu lernen. Hierbei spielt das Format der Ausstellung erstaunlicherweise keine zentrale Rolle. Ausstellungen gelten für sie nur als effektiv, wenn sie einen größeren Nutzen für das Ökosystem haben: „Wir benutzen unsere [...] Ausstellungen als Alibi, um gemeinsam etwas zu lernen und um ein Ökosystem aufzubauen. Wir können uns mit Werten wie Teilen, Großzügigkeit oder Humor identifizieren – um nur einige zu nennen. Ausstellungen an sich sind für uns uninteressant. Wir wollen diese Formate nicht reproduzieren.“¹⁵⁵ Mit dieser Auffassung hinterfragt ruangrupa auch die Praxis des Kuratierens an sich, indem sie den Fokus von einem konkret realisiertem Endprodukt auf den Diskurs

¹⁵³ Vgl. ruangrupa, *lumbung*.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ ruangrupa, Franz THALMAIER, *Unsere Ausstellungen sind ein Alibi*, in: Gudrun RATZINGER, Franz THALMAIER (Hg.), *Exhibit! Ausstellen aus künstlerische Praxis: KUNSTFORUM International*, Band 270, Oktober 2020, S. 72.

und die Prozessualität verlegen.

Das Kollektiv war bereits an vielen internationalen Festivals und Ausstellungprojekten beteiligt, darunter die Gwangju Biennale (2002 und 2018), die Istanbul Biennale (2005), die Singapore Biennale (2011), die Asia Pacific Triennial of Contemporary Art in Brisbane (2012), die São Paulo Biennale (2014) u. v. m. Im Rahmen der documenta 14 beteiligte sich ruangrupa in Form eines Internetradios, das als Teil des dezentralen Radioprojekts *Every Time a Ear di Soun* acht weltweite Radiosender miteinander vernetzte.

5.1.2 CASCO ART INSTITUTE: WORKING FOR THE COMMONS

Das *Casco Art Institute: Working for the Commons* (kurz Casco) ist eine gemeinnützige Kunstinstitution in Utrecht, die sich für ein demokratisches Bestreben in ihrer Programmierung sowie ihren Ausstellungen einsetzt. Casco wurde 1990 von einer Gruppe aus Künstler:innen und Kunsthistoriker:innen als horizontal und hierarchielos organisierter Ausstellungsraum gegründet und steht seitdem in einem ständigen Prozess der Entwicklung und Neuorientierung. Von 2003 bis 2017 spezialisierte sich *Casco – Office for Art, Design and Theory* auf interdisziplinäre künstlerische Praktiken, mit einem besonderen Fokus auf kollaborative Produktion.¹⁵⁶ Nach den beiden wegweisenden Langzeit-Forschungs- und Ausstellungsprojekten *Grand Domestic Revolution* (2009–2013) und *Composing the Commons* (2013–2016), in denen sich Casco bei ersterem mit alternativen Formen

¹⁵⁶ Vgl. Binna CHOI, Alex KLEIN, Tausif NOOR, *Conversation with Binna Choi, Casco Art Institute: Working for the Commons*, in: *I is for Institute*, April 2019, in: <https://iisforinstitute.icaphila.org/posts/conversation-with-binna-choi-casco-art-institute-working-for-the-commons> (10.06.2022).

des gemeinsamen Zusammenlebens und kollaborativer Produktion als Gegenentwurf zum Neoliberalismus und bei letzterem konkret mit den Methoden und Praktiken des Commoning einer Kunstinstitution auseinandersetzte, verkündete Casco in einem Newsletter im Mai 2017 sein neues Mission Statement. Mit dem neuen Namen *Casco Art Institute: Working for the Commons* wurde eine Institution geschaffen, die sich in kollaborativen Prozessen mit der Öffentlichkeit der Frage annimmt, durch welche Commoning-Praktiken kulturelle Institutionen politisch-ästhetische Alternativen erarbeiten können, um Widerstand gegen kapitalistische und neoliberale Enteignungen und Einhegungen leisten zu können.¹⁵⁷ Mit der Entscheidung, sich dem Commoning nicht nur auf theoretischer Ebene, sondern auch in der gesamten institutionellen Organisation zuzuwenden, entschied sich Casco während der Entwicklungsphase zu einer radikalen Öffnung der Institution und legte die gesamten organisatorischen Infrastrukturen zur gemeinsamen Diskussion und Veränderung offen: „The organizational infrastructures, social relations and processes which are normally hidden and constitute the support structure (the ‘back end’) of the art institution, were exposed and ‘exhibited’ to the audience, who were inclusively motivated to consider how it is possible to rethink the art institution as a space based more on community and equality.“¹⁵⁸ Um Casco als Institution des Commoning verstehen können, muss es zu einem Verlernen dessen institutionellen Verständnisses kommen und der Ort an sich als Gemeingut verstanden werden, der sowohl im Besitz aller ist, als auch von allen verwaltet und darüber hinaus durch alle regiert wird. Der kollaborative Prozess des institutionellen Verlernens

¹⁵⁷ Vgl. Kathrine Bolt RASMUSSEN, *The Art Institution as a Communist Training Ground. On Casco’s Attempt to (Prefiguratively) Become an Institution of the Commons*, in: *Passepartout*, Nr. 40, 2020, S. 234f.

¹⁵⁸ Ebd. S 236.

beeinflusste auch die traditionellen Vorstellungen von künstlerischen und kuratorischen Formen des Ausstellens, Publizierens und Vermitteln. Für jene Formen der Interaktion, in denen sich die Institution direkt an die Öffentlichkeit wendet, wurden drei eng miteinander verbundene Praxisformen entwickelt: *action*, *kirakira* und *body*. In einem Interview des Kunstmagazins *Frieze* unterscheidet Cascos künstlerische Leitung Binna Choi die drei Modi des Handelns folgendermaßen:

They are not fully new but we want them to be outspoken in putting an emphasis on the specific goals, objectives, methods and strategies for each project/work – that’s about ‘action’. But then at the same time we want to condition an unpredictable space for encounter and new understanding, which we call ‘kirakira’, borrowing the Japanese word meaning twinkle twinkle [...], another we put forward is the aspect of ‘body’. Instead of leaving labour as an invisible element of ‘art working,’ we want to be articulate and make visible consciously which (sic!) whom we are working, how it’s made possible and what substances and finance are to sustain them. I think all of these come together in our definition of aesthetics and art.¹⁵⁹

Unter *action* werden demnach jene Praktiken und Methoden versammelt, durch welche Kunst in experimentelle Zusammenhänge gebracht wird, um den politischen und sozialen Wandel voranzutreiben. *Body* macht die organisatorischen Prozesse, Methoden und Netzwerke des gemeinsamen Arbeitens, die zur Ausformung kuratorischer Situationen benötigt werden, sichtbar. *Kirakira* bezeichnet hingegen die institutionell ungehorsamen und ungewissen Methoden des Zusammenseins sowie des gemeinsamen Lernens und Handelns, die neue Handlungsformen als Alternative zu neoliberalen Logiken der Institution

159 Binna CHOI, Vivian Sky REHBERG, Yolanda VAN DER HEIDE, *Working for the Commons. An interview with Casco – Office for Art, Design and Theory, on new ways for art institutions to work*, *Frieze*, November 2017, in: <https://www.frieze.com/article/working-commons> (10.06.2022).

entwickeln.¹⁶⁰ Darüber hinaus praktiziert Casco auch infrastrukturelles Commoning. Neben jährlichen öffentlichen Versammlungen, in denen die finanziellen Entscheidungen auf konsensbedingter Basis gemeinschaftlich bestimmt werden, einer Neugestaltung der jeweiligen Aufgabenbereiche der Mitarbeiter:innen von Casco, sowie der institutionellen Peer Governance, ist der Aufbau eines Ökosystems ein wichtiges Ziel. Im Rahmen einer digitalen Kommunikationsplattform werden Texte, Bilder, Forschungsmaterial und Publikationen als Gemeingüter unentgeltlich und öffentlich zugänglich für die Gesellschaft bereitstellt.¹⁶¹

Rund vier Jahre nach dem Beginn von Cascos thematischer und praktischer Transformation zur einer Institution, deren Selbstverständnis auf den Commons basiert und Commoning als Kern der eigenen Praxis sieht, gilt Casco aktuell als experimentelle Plattform, die durch eine Verbindung von Kunst und den Commons neue gesellschaftliche Visionen auf Basis von Solidarität erarbeitet: „With art and the commons we can draw a worldview beyond the divides of private and public, to shape together a new paradigm of living together as ‘we’ desire – be it decolonial, post-capitalist, matriarchal, solidarity economies — we name it!“¹⁶²

5.2 STRATEGIEN DER KURATORISCHEN COMMONS

Mit dem Verständnis, dass Commons nie sind, sondern immer gemacht werden, liegt der Fokus in diesem Teil der

160 Vgl. Kathrine Bolt RASMUSSEN, *The Art Institution as a Communist Training Ground. On Casco’s Attempt to (Prefiguratively) Become an Institution of the Commons*, S. 240.

161 Vgl. ebd. S. 243.

162 Casco Art Institute: *Working for the Commons, About*, in: <https://casco.art/about/> (10.06.2022).

Arbeit auf den gemeinsamen Commoning-Praktiken, die zur Entstehung von kuratorischen Commons beitragen. Sie bieten Widerstand gegen die Kommerzialisierung, Kapitalisierung sowie Profitinteressen und ermöglichen die Re-Aneignung von Gemeingütern von Markt und Staat. Im Sinne des kuratorischen Commoning schlägt diese Arbeit folgende vier Strategien vor: *Sich in Beziehungen denken, Sich Zeit nehmen, Räume öffnen und aneignen sowie Voneinander lernen und verlernen.*

5.2.1 SICH IN BEZIEHUNGEN DENKEN

Der zentrale Punkt im Commoning des Kuratorischen ist die Gemeinschaft, ohne welche kein Commoning stattfinden kann – um es mit Silvia Federicis Worten auszudrücken: „no commons without community“.¹⁶³ Erst durch den selbstbestimmten Zusammenschluss von Personen, die sich kollaborativ und gleichwertig der Frage einer gemeinsam verwalteten und genützten Ressource annehmen, entfaltet sich das gemeinschaftliche und solidarische Potential der kuratorischen Situation. Nur auf das, was in Beziehung zu etwas steht, kann Bezug genommen werden. Das Potential kuratorischer Commons ergibt sich demnach nicht aus einzelnen Singularitäten, sondern aus der Summe der Beziehungen, die Singularitäten eingehen. Folglich gelten kuratorische Commons als Beziehungsweisen.

Bini Adamczak bezeichnet Beziehungsweisen als kollektive Handlungsmöglichkeiten, die weder totalisierend sind noch von einer autoritären Position eingeleitet werden. Durch sie werden neue, alternative Formen des Zusammenseins ermöglicht, die die Gesellschaft als einen Zusammenschluss aus sozialen Relationen verstehen lassen. Politisch wenden sich Beziehungsweisen gegen das neoliberale

¹⁶³ Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of Commons*, S. 386.

Verständnis von Subjektivität und gegen ein Zerschlagen von Gesellschaftlichkeit. Weiters betont Adamczak, dass nur durch ein gemeinsames Arbeiten an geteilten Grundlagen und Bedingungen die Möglichkeit besteht, das Leben nach den eigenen Vorstellungen zu leben und zu verändern.¹⁶⁴ Mit diesem Verständnis ist eine gesellschaftliche solidarische Veränderung nur durch die Summe der Beziehungen innerhalb der kuratorischen Situation möglich. Die Beziehungen, die sich innerhalb kuratorischer Commons eröffnen, sind stets „[...] fluid, mutable, protean. They grow, change, adapt, hybridize and reform according to circumstance and need.“¹⁶⁵ Die Art und Weise wie sich Beziehungen formieren und verändern, hängt einerseits von den Bedürfnissen und Verhältnissen der Commoner und andererseits von der Art wie sie miteinander kollaborieren ab. Sich in Beziehungen zu verstehen bedeutet immer einen Prozess der sozialen Reproduktion, der innerhalb der kuratorischen Commons nur durch das gemeinsame Handeln, Produzieren und Kollaborieren entstehen kann.

John Byrne führt den Begriff der Kollaboration zurück an den lateinischen Ursprung *collaborare* und weist hier besonders auf das gemeinsame Arbeiten hin: „The notion of collaboration as shared or co-labour as a socially produced resource, provides us with the means to both re-imagine the kind of work, or labour, that art has now become and the role and function that the museum of the future could play with this re-imagining.“¹⁶⁶ Durch die Kollaboration wird eine Möglichkeit der Teilhabe gegeben, nicht nur an Prozessen teilzunehmen, sondern diese auch nachhaltig mitzugestalten. Ähnlicher

¹⁶⁴ Vgl. Bini ADAMCZAK, Nora STERNFELD, *Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen*, in: Annika HAAS, Maximilian HAAS, Hanna MAGAUER, Dennis POHL (Hg.), *how to relate? Wissen – Künste – Praktiken*, Bielefeld 2021, S. 80f.

¹⁶⁵ John BYRNE, *Becoming Constituent*, in: John BYRNE, Elinor MORGAN, November PAYNTER; Aida SÁNCHEZ DE SERDIO, Adela ŽELEZNIK (Hg.), *The Constituent Museum*, Amsterdam 2018, S. 27.

¹⁶⁶ Ebd.

Auffassung ist auch Mark Terkessidis, der Kollaboration im Grunde als das Zusammenarbeiten von unterschiedlichen Akteur:innen versteht. Im Gegensatz zur Kooperation, bei der sich mehrere Akteur:innen nur für eine gewisse Zeit zusammenschließen und nach erfolgreicher Arbeit wieder trennen, ist Kollaboration immer prozessual und auf längere Sicht zu sehen. Die Akteur:innen der Kollaboration sind sich bewusst, dass durch ihre Zusammenarbeit sowohl die Beziehungen an sich als auch sie selbst im Laufe des Prozesses verändert werden. Sie begrüßen das auch.¹⁶⁷

Kollaboration in kuratorischen Commons erfolgt jedoch nicht ohne Regeln und Autorität. Sie ist auch kein unstrukturierter Diskussionszusammenhang. Für Kollaboration wird immer ein bestimmter Rahmen für konsensbedingte Entscheidungen entworfen. Autorität wird in diesem Fall nicht verleugnet, sondern im Sinne der Peer-Governance gleichwertig auf die Beteiligten der Commons aufgeteilt.¹⁶⁸ Durch ihre oftmals meritokratische Orientierung werden Commons abhängig von der Aktivität der Beitragenden gebildet. Wer mehr beiträgt, hat auch größere Entscheidungskraft im Rahmen der Zusammenarbeit, dadurch auch eine größere Autorität. Zur Minimierung von Konflikten werden am Beginn jeder Kollaboration gemeinsame Regeln und Normen festgelegt. Da jede Entscheidung kollektiv auf konsensualer Basis getroffen wird, sind Regeln ein wichtiges Instrument der Zusammenarbeit.¹⁶⁹

Ein zentraler Punkt in ruangrupas künstlerischem und kuratorischem Verständnis ist der Aufbau von Netzwerken des informellen Austausches. Im Gegensatz zu einem geläufigen Verständnis des Networkings beschreibt ruangrupa die Herangehensweise als zwangloses und fluides

167 Vgl. Mark TERKESSIDIS, *Kollaboration*, Berlin 2018, S. 14.

168 Vgl. ebd. S. 15.

169 Vgl. Felix STALDER, *Kultur der Digitalität*, S. 250.

Beisammensein, das keiner Strategie folgt, sondern von einer gemeinsamen Wertevorstellung geleitet wird.¹⁷⁰ Von 2015 bis 2018 entwickelten sie mit weiteren Künstler:innen die kulturelle Plattform *Gudang Sarinah Ekosistem* im Süden Jakartas. Die Plattform befand sich in einem Warenlager und wurde als transdisziplinärer Raum zum Erhalt, zur Kultivierung und zum Aufbau eines Systems der gegenseitigen Unterstützung der beteiligten Künstler:innen und weiteren Communities geschaffen. Die Plattform diente dazu, neue Beziehungen aufzubauen und an gemeinsamen Projekten zu kollaborieren. Innerhalb der Netzwerke wurde das Wissen der einzelnen Personen mit der Gemeinschaft geteilt, um so neue Ideen, kritisches Denken und Innovation zu fördern. Durch das informelle Zusammensein entstanden zahlreiche Ausstellungen, Festivals, Workshops, Diskussionen, Filmpräsentationen, Konzerte und Publikationen.¹⁷¹ Die daraus resultierenden Ekosystems bildeten kollaborative Netzwerkstrukturen, auf deren Basis gemeinsames Wissen, Ressourcen und Ideen geteilt werden.

Die jährlich stattfindende *Assembly for Commoning Art Institutions* gilt als eine der zentralen institutionellen Methoden des Casco Art Institute: Working for the Commons und ist quasi eine Weiterführung der Methoden und Praktiken, die mit der Künstlerin Annette Krauss im Rahmen des Projekts *Site of Unlearning: Art Organisation* von 2014 bis 2018 entwickelt wurden. Die Assembly ist weder ein klassisches Symposium noch eine politische Versammlung. Sie ist eher als hybride Form des Kollaborierens, Teilens und gegenseitigen Sorgens zu verstehen. Jede Versammlung ist einem bestimmten Thema gewidmet, welches im Rahmen von Arbeitsgruppen,

170 Vgl. ruangrupa, *Decompression#10: Expanded the Space and Public: ruangrupas 10th anniversary*, Jakarta 2010, S. 16.

171 Vgl. ruangrupa, *Simply Stories: Not, His, Hers, Or-Worse-Theories*, in: Carolina RITO, Bill BALASKAS (Hg.), *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlin 2020, S. 137.

Workshops, Lectures und Pitches kollektiv erarbeitet wird.¹⁷²

„We address complex challenges that we encounter and, together with artists and organizations within and outside art, we look for possible solutions through a commons approach. In this way, we develop a rich ecosystem of individuals – artists, curators, activists, and other practitioners – and organizations who actively contribute to our institutional development.“¹⁷³

Ähnlich wie ruangrupa baut auch Casco durch das gemeinsame Handeln und Sich-in-Beziehung-setzen ein Netzwerk des gegenseitigen Sorgens auf, in dem unterschiedliches Wissen, Ideen aber auch Ressourcen geteilt und im Sinne der Commons zur gemeinsamen Nutzung bereitgestellt werden.

Kollaborative Prozesse setzen voraus, dass die an den Prozessen beteiligten Personen bewusst, selbstbestimmt und großzügig mit anderen Zeit teilen. Indem sich kuratorische Commons zum langfristigen Diskurs und zum prozessorientierten Arbeiten hinwenden, schlägt die Arbeit an dieser Stelle die Entschleunigung kuratorischer Prozesse vor.

5.2.2 SICH ZEIT NEHMEN

Kuratorische Commons unterliegen dem Prozess des Zeit-Commoning; dies setzt eine Neuverortung sowie eine Transformation des allgegenwärtigen Verständnisses von Zeit und Zeitlichkeit voraus. Als alternative Praxis hinterfragt kuratorisches Commoning nicht nur institutionelle Praktiken, sondern dekonstruiert auch das vorherrschende Verständnis von Zeit, dass sich in institutionellen Praktiken ausgebreitet hat. In diesen Kontexten wird Zeit häufig in Marktlogiken gedacht, denn Zeit steht in Verbindung zu Geld und muss sich

172 Vgl. Casco Art Institution: Working for the Commons, *Assembly for Commoning Art Institutions*, in: <https://casco.art/projects/assembly/> (10.06.2022).

173 Ebd.

durch Produktivität auszeichnen. Produktive Prozesse werden stetig optimiert und beschleunigt. Dieses Verständnis wird von den Logiken der kuratorischen Commons durchkreuzt: Die Hinwendung zu kollaborativen, partizipativen und prozessualen Praktiken stellt das allgemeine Verständnis von Produktivität, Zeit und Effizienz infrage und verändert es nachhaltig.

Die Kuratorin Nataša Petrešin-Bachelez steht der vorherrschenden Beschleunigung im kuratorischen Feld kritisch gegenüber, indem sie Folgendes festhält: „If institutions decide to do projects about these topics [Austerität und Degrowth – Anmerkung S. K.], but continue to work as they have typically worked in the spectrum of the event economy and event expectations, then we have a big problem.“¹⁷⁴ Anstatt sich in kuratorischen Prozessen nur inhaltlich mit dem Thema zu beschäftigen, schlägt sie vor, Institutionen und ihre Praktiken und Methoden ganzheitlich zu entschleunigen. Das Konzept der *Slow Institutions* wurde von Petrešin-Bachelez als kuratorische Antwort auf Isabelle Stengers Konzept von *Slow Science* entwickelt. Stengers Auffassung zufolge wird in der schnellen Wissenschaft das ausgiebige Erforschen und genaue Hinschauen mit Zeitverlust gleichgesetzt. Von der Perspektive der langsamen Wissenschaft könnten Institutionen lernen, dass durch eine prozessuale und länger andauernde Auseinandersetzung nicht nur die Qualität der Arbeit gesteigert wird, sondern auch neue Verbindungen entstehen können, die zur Veränderung der gemeinsamen Zukunft beitragen. Ähnlich verhält es sich mit dem Konzept der *Slow Institutions*. Petrešin-Bachelez ist der Meinung, dass die Entschleunigung der Art und Weise wie Institutionen operieren nicht nur gegen kapitalistische Logiken der institutionellen Arbeit wirkt, sondern auch institutionelle Care-Ökologien

174 Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, Monica NARULA, Corina OPREA, *Where are we going? Degrowth and Arts Ecosystem*, in: Sara Buraya BONED, Ida HIRŠENFELDER (Hg.), *Degrowth and Progress: L'international online publication* 2020, S. 104f.

entstehen lässt, die nachhaltige Beziehungen zwischen der Institution und deren Öffentlichkeiten aufbauen.¹⁷⁵ Einer ähnlichen Frage nahm sich auch Raqs Media Collective an, indem sie das Konzept einer *Biennale in Slow Motion* aufstellten, die sich nicht an der Aufmerksamkeit und dem Eventcharakter eines Einzelereignisses orientiert, sondern stattdessen langandauernde künstlerische und kuratorische Auseinandersetzungen forciert. Diese würden sich über einen größeren Zeitraum erstrecken, der sich an den lokalen Tempi der Orte, an denen die Biennalen stattfinden, orientiert. Aus kuratorischer Sicht stellen Zeitlupen-Biennalen den Prozess in den Vordergrund und ermöglichen die Entwicklung und das Experimentieren mit neuen Formen der Zusammenarbeit.¹⁷⁶ Kuratorische Situationen, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, können nicht nur das Verhältnis von Zeit und Produktivität hinterfragen und neu denken, sondern auch Momente des ohne konkretes Ziel „unproduktiven“ Zusammenseins und des informellen Austausches zulassen. Informelles Tun und Handeln ermöglicht die Entstehung von Unvorhergesehenem und Unvorhersehbar.

Interessant scheint an dieser Stelle das Konzept des *nongkrong*, welches ruangrupas kuratorisches und künstlerisches Verständnis nachhaltig prägte. Der Begriff stammt aus dem indonesischen Slang und bedeutet in etwa das gemeinsam Abhängen sowie gemeinsam Zeit mit ungezwungenen Gesprächen ohne bestimmtem Ziel zu verbringen. Darüber hinaus ist das Teilen von Zeit, Ideen und Essen ebenfalls in dem Konzept verankert.¹⁷⁷ „In terms of

175 Vgl. Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, *For Slow Institutions*, in: *e-flux journal*, Nr. 85, Oktober 2017, in: <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/> (10.06.2022).

176 Vgl. Raqs Media Collective, *Earthworms Dancing: Notes for a Biennial in Slow Motion*, in: *e-flux journal*, Nr. 7, Juni 2009, in: <https://www.e-flux.com/journal/07/61387/earthworms-dancing-notes-for-a-biennial-in-slow-motion/> (10.06.2022).

177 Vgl. Reinaart VANHOE, *Also-Space. From Hot To Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, S. 30.

etymology, the word *nongkrong* itself has multiple meanings and functions. It is related to a body position (squatting), a social act (hanging out with a group of people), and a particularly transient relationship to time.¹⁷⁸ *Nongkrong* ist eine wichtige Technik des kollektiven Seins und der Umsetzung von kollektiven Plänen, dessen Produktivität als ambivalent gilt. Während einige Gespräche in erster Linie der Förderung des sozialen Miteinanders dienen, entwickeln sich aus anderen Gesprächen konkrete Pläne, die gemeinsame zukünftige Praktiken beeinflussen.¹⁷⁹ *Nongkrong* als kuratorisches Konzept des Commoning zu sehen, in dem Wissen und Ideen in informeller Weise gesammelt werden, bedeutet auch, sich ein Stück weit von planbaren Entscheidungen zu entfernen und Unvorhersehbares zuzulassen. Jene Prozesse sind meist langwierig, was bedeutet, dass sich die Teilnehmer:innen dieser Prozesse bewusst Zeit nehmen müssen.

In der Ausstellung *We Are The Time Machines: Time and Tools for Commoning (WTM)* setzte sich Casco mit dem Commoning der Institution in Hinsicht auf Zeit und Produktivität auseinander. WTM bezog sich auf die Geste des Sich-Zeit-Nehmens „[...] especially ‘reproductive’ time for things like study and conversation—which we consider a fundamental condition for commoning.“¹⁸⁰ Die häufig vernachlässigten und meist unbezahlten Tätigkeiten der sozialen Reproduktion wie Kochen, Essen, Care-Arbeit und Instandhaltung wurden in den Mittelpunkt des Diskurses gestellt und in kollaborativen Prozessen praktiziert. WTM war eine

178 Sonja DAHL, *Nongkrong and Non-Productive Time in Yogyakarta's Contemporary Arts*, in: Dave BEECH, Ingrid ELAM, Anders HULTQVIST, Andrea PHILLIPS (Hg.), *Parse Journal: Times*, Nr. 4, Göteborg 2017, S. 111.

179 Vgl. Reinaart VANHOE, *Also-Space. From Hot To Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, S. 30.

180 Binna CHOI, *Could Curating Be in Time? An Afterthought on the Relation Between Curating, Time, and the Commons, through We Are the Time Machines: Time and Tools for Commoning*, in: Dorothee RICHTER, Ronald KOLB (Hg.), *Spaces of Anticipation, ONCURATING*, Nr. 36, Zürich 2018, S. 43.

kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Produktivität. In gemeinsamen Prozessen des Verlernens wurde das gesellschaftliche Verlangen nach konstanter Produktivität hinterfragt, um so Raum für informellen Austausch und das Beisammensein zu schaffen.¹⁸¹ „Production and management tend to make up the brunt of any office’s activity, including Casco’s. Through the exhibition Casco works toward the abolition of this type of office. Instead, we create a space that cuts across both office and exhibition where the activity of collective study, reproductive labor, and co-management are encouraged.“¹⁸²

Kuratorische Commoning-Prozesse erfordern in der Regel ein größeres Ausmaß an zeitlichen Ressourcen, sowie die selbstbestimmte Entscheidung, diese mit der Gemeinschaft zu teilen. Das gemeinsame Tun und Handeln benötigt nicht nur Zeit, sondern auch Raum, der über längere Zeiträume hinweg geteilt wird. So steht das Teilen von Zeit in direkter Verbindung mit dem Teilen von Raum. Kuratorisches Commoning ist hierzu als Praxis der Öffnens und Aneignens dieser Räume zu verstehen.

5.2.3 RÄUME ÖFFNEN UND ANEIGNEN

Das Handeln in kuratorischen Commons ist abhängig vom Raum, der als gemeinsame Ressource miteinander geteilt wird. Wie der historische Blick auf die Commons bisher zeigte, galten diese als Landflächen, die der Gesellschaft zur gemeinsamen Benutzung zur Verfügung standen. Kapitalistische Einhegungen der Flächen führten dazu, dass sich die Praxis des Commoning

181 Vgl. Binna CHOI, *Could Curating Be in Time? An Afterthought on the Relation Between Curating, Time, and the Commons, through We Are the Time Machines: Time and Tools for Commoning*, S. 43f.

182 Ebd. S. 49.

als Gegenreaktion dazu entwickelte. In kuratorischen Commons verhält es sich ähnlich. Um gemeinsame Räume zu schaffen, müssen diese zuerst durch Commoning-Prozesse geöffnet bzw. angeeignet werden. Stavros Stavrides spricht hier von Space-Commoning. Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um das einfache Teilen des Raumes als gemeinsame Ressource, sondern ebenfalls um den Aufbau von gemeinsamen Praktiken des Teilens zum Erhalt dieses Raumes. Ein gemeinsamer Raum ist folglich immer sowohl die konkrete Ressource, die kollektive Institutionen des Teilens schafft, als auch das gemeinsame Handeln, durch welches diese Institution ihre Form und Gestalt annimmt. Denn eine gemeinsam geteilte Ressource ist auch immer ein gemeinsames Handeln.¹⁸³

Gemeinsame Räume (common spaces) werden von einer Gruppe an Menschen mit dem Zweck der kollektiven Nutzung geschaffen. Sie entstehen durch „[...] expansive circuits of encounter.“¹⁸⁴ Öffentliche Räume werden meist von einer staatlichen oder kommunalen Autorität geschaffen und unterliegen deren Regeln und Normen sowie deren Kontrolle. Private Räume sind in individuellem Besitz von privaten, häufig auch ökonomischen Entitäten, die das alleinige Recht auf die Bestimmung von Regeln und Normen haben, wie diese Räume von anderen genutzt werden können. Die Regeln und Normen, wie gemeinsamen Räume als kollektive Ressource genutzt und erhalten werden, werden von der Gemeinschaft bestimmt. Sie sind folglich eine soziale Konstruktion.¹⁸⁵ Für Henri Lefebvre werden Räume durch kulturelle und systematische Narrative geschaffen, die die Strukturen vorgeben, auf welche Art wir Teil dieser Räume werden können. Die in den Räumen vorkommenden Machtstrukturen sind maßgeblich an der Entstehung und Entwicklung dieser Räume

183 Vgl. Stavros STAVRIDES, *Common Space. The City as Commons*, London 2016, S. 4.

184 Michael HARDT und Antonio NEGRI, *Commonwealth*, S. 254.

185 Vgl. Stavros STAVRIDES, *Common Space. The City as Commons*, S. 54f.

beteiligt. Räume entwickeln sich aus gemeinsam gelebten und konzipierten sozialen Strukturen. Durch das Eingehen von gemeinschaftlichen Relationen werden gleichzeitig gemeinsame Räume geschaffen.¹⁸⁶ Die vorherrschenden Machtstrukturen sind maßgeblich an der Veränderung und Entwicklung von Räumen beteiligt – Räume gelten folglich als soziale Strukturen, die durch die gemeinsame Nutzung (bewusst oder unbewusst) verändert werden.

Der Künstler und Kunsthistoriker Reinaart Vanhoe entwickelte 2016 das Konzept des *also-space*, ein gemeinsamer Raum des informellen Austausches und des gemeinsamen Tuns, Handelns und Seins. Zur Entstehung des Konzepts hält Vanhoe Folgendes fest: „Occupying space, meeting people, an informal setting in which to share one’s work with colleagues and the public; a generous space, partly because it was possible, partly because it was necessary. It was from this perspective that the concept of the also-space for the first time took on a concrete shape for me.“¹⁸⁷ Der also-space gilt als alternative und erweiterte Form eines Ausstellungsraums, der jedoch nicht als alternativer Ausstellungsraum (alternative space) gesehen werden soll. Vanhoe ist der Meinung, dass die Erschaffung eines alternativen Raumes nur im Abseits der Hegemonie stattfinden kann und dieser dadurch nur eine kurzzeitige Gegeninitiative zu hegemonialen Strukturen darstellt. Hegemoniale Strukturen werden nicht angefochten, sondern ihnen wird Raum überlassen. Der also-space wird hingegen innerhalb von hegemonialen Strukturen aufgebaut und fordert diese gleichzeitig heraus. Er eröffnet neue Möglichkeiten, um den Limitationen alternativer Räume zu entkommen und forciert die künstlerische und kuratorische Arbeit innerhalb bereits existierender Communities und lokaler

186 Vgl. Henri LEFÈBVRE, *The Production of Space*, Oxford 1991, S. 116.

187 Reinaart VANHOE, *Also-Space. From Hot To Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, S. 71.

Strukturen. Durch die Verflechtung des Kuratorischen mit dem Wissen lokaler Strukturen wird der Prozess auch stark durch die Partizipation der Community beeinflusst¹⁸⁸: „[...] the programme of artists is determined by what is already happening in their environment, by seeking connections with kindred spirits in the broader socio-cultural field. It relates to the city on a practical level, rather than from the perspective of a conceptual vision.“¹⁸⁹

Als Kurator:innen von *SONSBEEK’16*, einer Großausstellung in der niederländischen Stadt Arnhem, eröffneten ruangrupa im Rahmen der Ausstellung *transACTION* einen gemeinschaftlichen Raum, der zur Vernetzung der Kurator:innen mit der lokalen Gemeinschaft der Stadt diente. Das *ruruhuis* war ein wesentlicher Bestandteil der Ausstellung und war über die Ausstellungsdauer hinaus bereits ein Jahr zuvor ein zentraler Ort für kollaboratives Arbeiten, Denken und der Begegnung. Im Zentrum der Altstadt wurde ein ehemaliges Fotogeschäft als gemeinsamer Versammlungsort geöffnet, an dem sich die Kurator:innen mit den Bewohner:innen der Stadt trafen, um gemeinsame Netzwerke aufzubauen.¹⁹⁰ Das *ruruhuis* setzte ruangrupas kuratorische Praktiken mit den lokal bereits existierenden Strukturen der Stadt in Relation. Das Konzept wurde nicht speziell für die Ausstellung konzipiert, sondern entwickelte sich aus ruangrupas langjähriger Praxis des Öffnens von informellen Räumen des Zusammenseins. Bereits zu Beginn ihrer Gründung verbanden sie das Öffentliche mit dem Privaten, indem sie ihre privaten Wohnzimmer zum gemeinsamen Praktizieren von *nongkrong* für die Öffentlichkeit öffneten:

188 Vgl. ebd.

189 Ebd. S.52.

190 Vgl. Reinaart VANHOE, *WELKOM IN HET BOEK. The ‘ruru huis’*, in: ders. (Hg.), *The ‘ruru huis’*, Arnhem 2015, S. 12f.

Such meetings most often took place in the living room, since it is the largest room in most typical Indonesian homes. All the groups and collectives above used the living room of a house as the starting point and the center of their activities, altering and adapting the domestic space into a more public space, converting the living room into a meeting space and exhibition space; and the bedrooms into working spaces or studios, a library, and a space for archives.¹⁹¹

Diese konkrete Praxis des Öffnens gemeinschaftlicher Räume wird aktuell im Rahmen der documenta fifteen weitergeführt. Bereits ein Jahr vor der offiziellen Eröffnung der documenta errichtete ruangrupa im Zentrum Kassels das *ruruHaus*, das zur Schaffung eines übergreifenden Ökosystems mit der Stadt Kassel sowie zum Beisammensein und Austausch von unterschiedlichen Ressourcen dient. Es ist ein zentraler Punkt, der nicht nur unterschiedliche Akteur:innen miteinander in Verbindung setzt, sondern in dem auch Programme und Projekte für die documenta erarbeitet werden: „Im Rahmen seiner Funktion als Ökosystem für gemeinschaftliche Projekte lädt das *ruruHaus* Gruppen aus diversen Gemeinschaften, Künstler*innen, Kollektive und Studierende ein, an diesem Ort teilzuhaben und ihn gemeinsam zu aktivieren. Die Mitwirkenden bilden ein Netzwerk, schaffen Raum für Begegnungen und unterstützen sich gegenseitig bei Projekten, Strategien und Ideen.“¹⁹² Das *ruruHaus* bildet ein Netzwerk aus unterschiedlichen Kollektiven und Personen, um gemeinsam einen neuen Möglichkeitsraum für neue künstlerische und kuratorische Experimente zu schaffen, in dem sich die Teilnehmer:innen bei der Konzeption und Umsetzung neuer gemeinsamer Projekte gegenseitig unterstützen. Der gemeinsame Raum unterliegt

191 Ade DARMAWAN, *From the living room to Gudskul*, in: Nam June Paik Art Center (Hg.), *NJP Reader #8 Future Museum: Public to Commons*, Yongin 2018, S. 264.

192 documenta 15, *ruruHaus. Das Wohnzimmer für Kassel*, in: <https://documenta-fifteen.de/ruruhaus/> (10.06.2022).

einem Community Agreement¹⁹³, welches die gemeinsamen Regeln und Normen der Zusammenarbeit festlegt. Neben antidiskriminatorischen gemeinschaftlichen Werten fordert das Agreement auch dringlich zur Nachhaltigkeit in Umwelt- sowie Gesellschaftsfragen auf und forciert darüber hinaus die ethische Nutzung von Daten sowie alternative Ökologien und Open-Source-Netzwerke als Handlungsgrundlage.

Durch das Öffnen und Aneignen gemeinsamer Räume, in denen sich Menschen miteinander in Beziehung setzen und gemeinsame Infrastrukturen aufbauen, wird deren Wissen großzügig miteinander geteilt bzw. durch kollektive Erfahrungen neues Wissen gemeinschaftlich generiert. Kuratorische Commons sind folglich ein Ort des „Voneinander-Lernens“. Ein Ort an dem voneinander eine andere mögliche Welt gelernt wird.

5.2.4 VONEINANDER LERNEN UND VERLERNEN

Kuratorische Commons versammeln prozessorientierte Praktiken, in denen sich die Beteiligten in Relation zueinander setzen, sich für gemeinsame Prozesse Zeit nehmen und Räume des Handelns öffnen. Durch diese Praktiken wird das vorhandene Wissen nicht nur mit der Gemeinschaft geteilt, sondern durch kollaborative Prozesse neues gemeinsames Wissen generiert. Durch kuratorisches Commoning „[...] wird Wissen [...] weitergegeben. Das ist nicht einfach ‚nett‘. Es ist ein Schlüsselinstrument, mit dem Menschen ihre eigene Sozialordnung schaffen.“¹⁹⁴ In Folge entstehen dadurch komplexe soziale Systeme, in denen Wissen großzügig miteinander geteilt wird. Charlotte Hess und Elinor Ostrom definieren Wissen als eine Ressource aus allen verständlichen

193 Vgl. ebd.

194 Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, S. 127.

Informationen, Ideen und Daten, unabhängig davon, durch welche Form sie ausgedrückt bzw. generiert werden. Wissen ist immer eine kumulative Ressource, das heißt, es wächst mit den Verbindungen, die Menschen eingehen und den Erfahrungen, die sie miteinander teilen.¹⁹⁵

Stefano Harney und Fred Moten beschreiben in *The Undercommons* das Konzept von *study* als eine Aneignung von Wissen, die abseits von Bildungsinstitutionen stattfindet. Es ist ein gemeinsames Denken mit anderen, das von diesem Denken, das in Institutionen gelernt und verlangt wird, abweicht: „Study [...] is a mode of thinking with others separate from the thinking that the institution requires of you. [...] What would it mean to think about knowledge production through what I'm calling co-experiencing, thinking with, for and through the other?“¹⁹⁶ Ohne festgelegte Zeitpläne und Ziele verbringen wir Zeit mit den Themen, die wir uns aneignen wollen. Durch das gemeinsame Erleben von Dingen und die Art des Lernens *durch* und *mit* anderen kommt es zur Demokratisierung von Wissen und Bildung. Ein solches demokratisiertes Verständnis des Wissens geht davon aus, dass Wissen gemeinschaftlich und kontinuierlich in kollektiven Prozessen generiert wird. Menschen teilen ihr erworbenes Wissen mit anderen und bringen sich gegenseitig etwas Neues bei. Sie formen neue kollaborative Wissensstrukturen und fördern damit die Konstruktion bestimmter Wissensformen, die – um es mit bell hooks Worten zu formulieren – immer ausschließlich der Elite vorbehalten waren.¹⁹⁷ Ein dezentralisiertes und kollektives Verständnis von Wissen sowie der Aufbau kollaborativer

195 Charlotte HESS, Elinor OSTROM, *Introduction: An Overview of the Knowledge Commons*, in: dies. (Hg.), *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*, Cambridge 2007, S. 7f.

196 Vgl. Jack HALBERSTAM, *The Wild Beyond: With and for the Undercommons*, in: Stefano HARNEY, Fred MOTEN (Hg.), *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson 2013, S. 11.

197 Vgl. bell HOOKS, *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, New York/London 2003, S. 41.

Wissensstrukturen gibt der Gesellschaft Handlungsmacht, um die bestehende Hegemonie zu hinterfragen und neoliberale Formen der Wissensenteignung zu durchkreuzen. Irit Rogoff schlägt hierzu eine Neudefinition von Wissen vor, indem sie auf ein Wissensmodell vertraut, das sich durch seine Singularität definiert: „If we pursue a model of knowledge as singularity, never universal and constantly reinventing its alliances with far-flung insights, practices, and protocols, we might have a form of learning that is not easily captive by dominant cultures of evaluation and prediction.“¹⁹⁸

Wissen ist immer an einen Prozess gebunden, der sich durch das Zusammenkommen von Menschen, sowie deren Aufbau von Relationen ergibt. Rogoff schlägt weiters vor, sich weniger darauf zu fokussieren, wer zum gegenseitigen Austausch des Wissens zusammenkommt und welche Gründe die Voraussetzung für die Zusammenkunft sind, sondern eher von einem Grundsatz des Zusammenseins auszugehen. Menschen kommen zusammen, teilen gemeinsame Räume, verwenden gemeinsame Archive, essen und trinken zusammen, teilen Frust und helfen einander, die Welt zu verstehen. Durch das gemeinsame Sein werden Menschen dazu veranlasst Dinge zu hinterfragen, zu analysieren und miteinander zu teilen. Es ist der Moment von *study*, in dem Bildung nicht mehr nur der reine Wissenstransfer ist, sondern nach Rogoff die Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit den Konditionen des gemeinsamen Lebens.¹⁹⁹ Durch gemeinsames Handeln formt sich ein Wissensraum, in dem Wissen neu verstanden und großzügig mit der Gemeinschaft geteilt wird. Diese Räume sind „[...] the arena in which we negotiate knowledge we have inherited with the conditions of our lives. Those conditions, whether economic, geographical, or propelled by subjectivity,

198 Irit ROGOFF, *Becoming Research*, in: Choi JINA, Helen Jungyeon KU (Hg.), *The Curatorial in Parallax*, Seoul 2018, S. 40.

199 Vgl. ebd. S. 42.

have become the drive (not the subject matter) of the work.”²⁰⁰
Auf diese Art lernt man voneinander eine neue mögliche Welt kennen und verlernt bisherige Gewohnheiten, um neue Möglichkeiten zu eröffnen, durch die man sich selbst und die Welt neu verstehen kann.

2018 gründete ruangrupa gemeinsam mit dem Kunst- und Bildungskollektiv Serrum sowie dem Grafikkollektiv Grafis Hura Hara den öffentlichen Bildungsraum *Gudskul: Contemporary Art Collective and Ecosystem Studies*. Konzipiert als kollaborativer Arbeitsraum fördert Gudskul den experimentellen Dialog, durch Prozesse des gemeinsamen Austausches sowie des erfahrungsbasierten Lernens und Teilens. Gudskul ist eine Bildungsplattform, die dem Wissensaustausch gewidmet ist. Sie basiert auf dem Lumbung-Prinzip und unterliegt gemeinsamen Wertvorstellungen wie Gleichheit, Teilen, Solidarität, Freundschaft und Kollektivität. In Kollaborationen bietet das „Kollektiv der Kollektive“ ein einjähriges nicht-akademisches Studienprogramm an, durch welches die Studierenden Teil des künstlerischen Ökosystems werden und gemeinsam an der Entwicklung des Programms beteiligt sind. Als materielle Unterstützung dient der Zugang zu den Lumbung-Ressourcen, die mit dem Kollektiv und den Studierenden geteilt werden.²⁰¹ Das pädagogische Verständnis von Gudskul basiert auf einer Kombination aus künstlerischen Praktiken mit einem Verständnis von kollaborativer Produktion: „The Gudskul pedagogy marries the artistic and production approaches espoused by ruangrupa: bridging its belief in collectivity that extends to building ‘a collective of collectives’, and its focus on sustainability for legacy and long-term transformation in the Indonesian art scene.”²⁰² Mit einem Verständnis davon, dass Teilen und Zusammenarbeiten ein

200 Ebd. S. 50.

201 Vgl. Ade DARMAWAN, *From the living room to Gudskul*, S. 266.

202 Annie Jael KWAN, *Gudskul*, S. 62.

wesentlicher Bestandteil der gesellschaftlichen Entwicklung ist, ist Gudskul ein allen Personen zugänglicher Ort kooperativen Lernens, der kollektivbasierte künstlerische Praktiken sowie kollaborative Kunstproduktion ins Zentrum stellt.

Mit dem *Unlearning Center* plant Casco eine Bildungsplattform die strukturelle und praktische Ähnlichkeiten zu Gudskul aufweist. Mit seinem Verständnis als Unlearning Center positioniert sich Casco als „[...] a space for open learning beyond walls and disciplines, directly by being in practice, action and togetherness and experimenting in changing the status quo from self to group and society.”²⁰³ Das Programm legt seinen Schwerpunkt auf das Verlernen sowie die Aneignung von Wissen durch künstlerische Praktiken. Das Casco Art Institute nimmt dabei die Rolle eines Ökosystems ein, durch dessen Ressourcen und Infrastrukturen den Teilnehmer:innen sowohl die Möglichkeit des Lernens, aber auch des institutionellen Verlernens gegeben wird. Als Grundlage hierzu dient die von Annette Krauss und dem Casco-Team erarbeitete Publikation *Unlearning Exercises*²⁰⁴, die nach einem vierjährigen Prozess der Umstrukturierung, des Verlernens sowie der Neu-Gründung von Casco 2018 veröffentlicht wurde und sowohl praktische Übungen des institutionellen Verlernens wie auch theoretische Aufarbeitungen enthält. Mit dem Unlearning Center hinterfragt Casco seine eigene Position als Institution, in Hinsicht auf ein System aus unbezahlten bzw. unterbezahlten Praktika: „The internship, often unpaid or underpaid, has been a point of attention from a perspective of fair and commoning practice, posing a question whether it offers a real opportunity to

203 Casco Art Institute: Working for the Commons, *Unlearning Center*, in: <https://casco.art/study/> (10.06.2022).

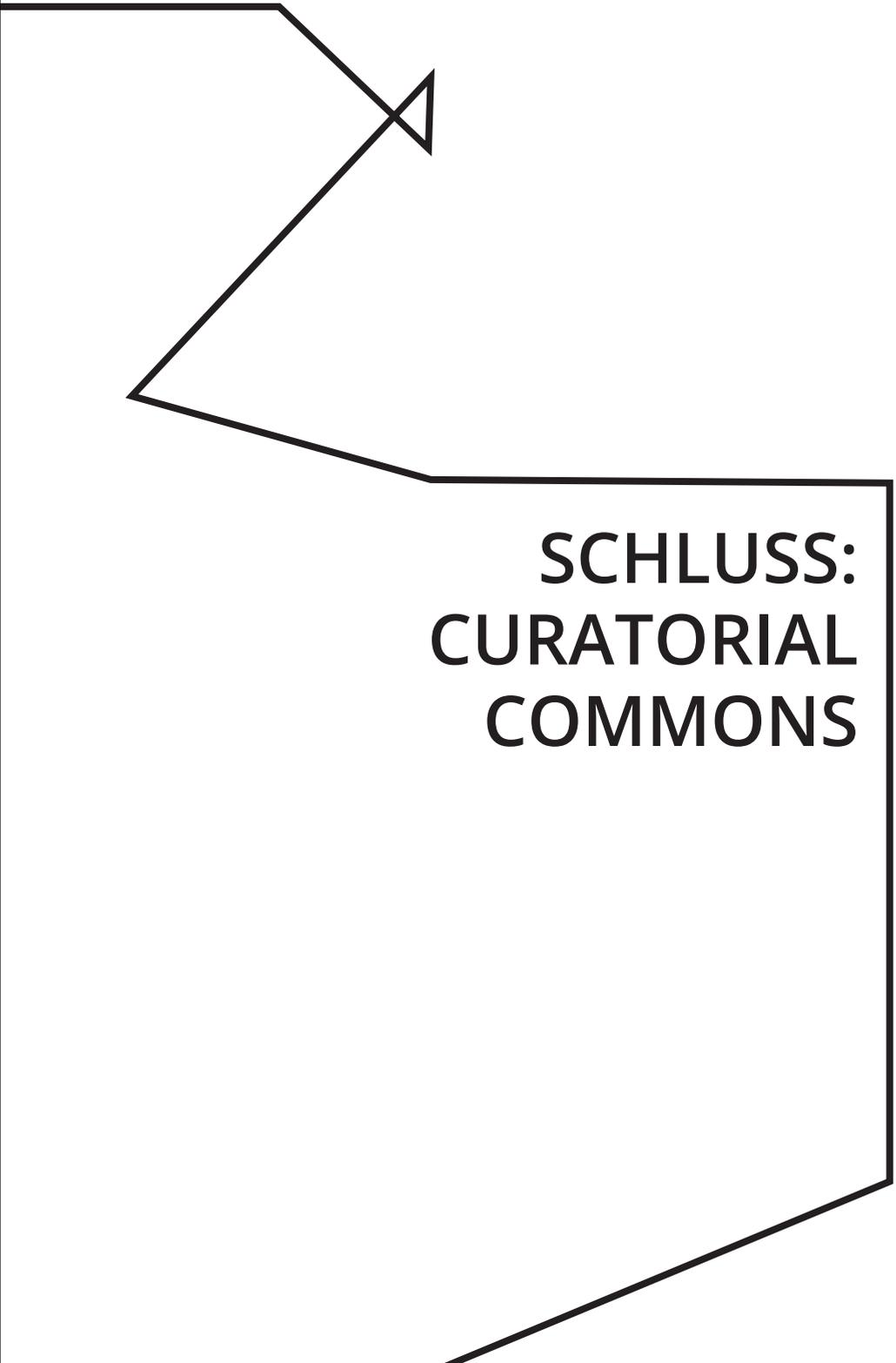
204 Siehe Binna CHOI, Annette KRAUSS, Yolande van der HEIDE, *Unlearning Exercises. Art Organizations as Sites for Unlearning*, Amsterdam 2018.

learn or a free or cheap labor subject to exploitation."²⁰⁵ Die Teilnehmer:innen erhalten ein monatliches Stipendium und verpflichten sich im Gegenzug dazu, zusätzliche Praktiken des Verlernens zu entwickeln und mit selbstreflexiven Texten zu Cascos Open-Source-Publikationsarbeit beizutragen. Die daraus entstandenen Beiträge werden in Folge gesammelt und bilden als Wissensressource wiederum die Grundlage für weitere Prozesse des Verlernens, um Casco selbst zu einem nachhaltigeren Ort des Commoning zu entwickeln.²⁰⁶

205 Casco Art Institute: Working for the Commons, *Unlearning Center*.

206 Vgl. ebd.

KAPITEL 6



**SCHLUSS:
CURATORIAL
COMMONS**

6.1 FAZIT

„Was sind kuratorische Commons?“ Anhand dieser Forschungsfrage versuchte die Studie *Curatorial Commons* die breiten Bedeutungsfelder des Kuratorischen und der Commons in einen gemeinsamen Diskurs zu fassen. Durch die kritische Auseinandersetzung mit beiden Konzepten wurden unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten zusammengefasst, deren Ziel es ist, kapitalistischen Enteignungen und Einhegungen entgegenzuwirken sowie neue Formen der Kollaboration hervorzubringen. Das Kuratorische und die Commons sind zwei Konzepte, die einander sehr ähnlich sind, sich jedoch in einigen Punkten auch voneinander unterscheiden: In seiner multidimensionalen Rolle kann das Kuratorische als kritische Praxis verstanden werden, die über das Ausstellungsmachen selbst hinaus geht und neue Verfahren und Methoden der Bildung, Revision und Konfliktualität erarbeitet. Es fördert dialogische Formen der Wissensproduktion und wendet sich prozesshaften, unvorhersehbaren sowie ergebnisoffenen Praktiken zu und ist darüber hinaus ein Ort der Versammlung, der Kollaboration, der Kooperation und des Diskurses. Durch die mannigfaltigen Bedeutungen des Kuratorischen scheint es ausgeschlossen eine universelle, allgemeingültige Definition aufzustellen. Beatrice von Bismarcks²⁰⁷ rezente Neudefinition des Kuratorischen liefert nicht nur eine neue Methodik kuratorischer Praxis,

²⁰⁷ Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

sondern ermöglicht auch eine differenzierte Betrachtung des Kuratorischen, losgelöst von den strittigen Begrifflichkeiten der Ausstellung, des Kuratierens und der Kurator:innen. In seinem relationalen Verständnis versammelt das Kuratorische jene Prozesse und Praktiken, die zum Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur benötigt werden. An diesen kollektiven Prozessen ist eine Vielzahl an menschlichen und nicht-menschliche Akteur:innen beteiligt, die soziale, ökonomische, diskursive und ästhetische Konstellationen formen und durch ihre relationalen Zusammenhänge, Dynamiken und Bedingungen neue Öffentlichkeiten bilden.

Mit der Hinwendung zum *practice turn* werden die sozialen Praktiken zum Erhalt der Commons in den Mittelpunkt ihrer Prozesse gerückt. Das Gemeinsame hört auf ein Ding oder Objekt zu sein. Das gemeinsame Eigentum wird zur relationalen Praxis und versteht sich als gemeinsames Handeln zur Herstellung, Aneignung oder Wiederaneignung von Gegebenem und Gemachtem sowie Existierendem und Geschaffenem. Dadurch lässt sich Commoning nicht nur als eine Praxis verstehen, die gemeinsame Ressourcen erzeugt und verwaltet, sondern auch neue Lebensformen der Vergemeinschaftung hervorbringt. Commons entstehen, wenn sich Personen an der sozialen Praxis des Commoning beteiligen, sich bewusst gleichwertig selbstorganisieren und gemeinsame kooperative Formen entwickeln, durch welche ihre Bedürfnisse befriedigt werden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist niemals im Besitz einer Einzelperson, sondern wird zur Ressource der Gemeinschaft.

Indem beide Konzepte in einem gemeinsamen Diskurs gedacht werden, eröffnet sich eine Form der kuratorischen Commons, die inhärente Machtverhältnisse durchkreuzt, das kuratorische Subjekt dezentralisiert und die Handlungsmacht auf die Beteiligten der kuratorischen Situation gleichwertig verteilt. Die Praktiken und Strategien

ermöglichen einen langfristigen Diskurs, in dessen Verlauf das gemeinsame Wohlergehen durch das Teilen von Wissen, Solidarität und Ressourcen gesteigert wird. Das kollaborative kuratorische Handeln lässt eine Produktionsform entstehen, die das traditionelle Verständnis von Autor:innenschaft, Originalität und Werk infrage stellt und stattdessen aus einer Gesamtheit an Singularitäten besteht. Kuratorische Commons vertrauen auf das situierte Wissen der Beteiligten, das durch die Verknüpfung kontinuierlich neue Perspektiven und Wissensarten hervorbringt und sich dadurch gegen die Dominanz einer alleinigen Wissensmacht stellt. Nur durch gemeinsames Handeln, Denken und Sein können wir uns die Welt als eine andere vorstellen. Eine Welt die auf einer gemeinsamen und selbstbestimmten Basis von Solidarität geschaffen wird. Die theoretisch erarbeiteten und mit praktischen Beispielen ergänzten kuratorischen Commoning-Strategien, lassen eine nähere Beschreibung der kuratorischen Commons auf Basis ihrer relationalen, zeitlichen und räumlichen Aspekte zu. Praktiken der kuratorischen Commons bauen fortwährend langfristige Beziehungen zwischen den Akteur:innen auf, durch welche die kuratorische Situation selbst definiert, verändert und neu gedacht wird. Durch die Entschleunigung kuratorischer Prozesse wird eine genaue Auseinandersetzung mit den zu behandelnden Themen ermöglicht. Sich von einer „best-practice“ des Kuratorischen zu entfernen, ermöglicht nicht nur das Eingehen neuer Verbindungen, sondern auch das Herausbilden von neuen unerwarteten Praktiken und Methoden, in denen wir voneinander lernen und uns mit den Bedingungen und Konditionen unseres gemeinsamen Lebens auseinandersetzen. Die Hinwendung zu kollaborativen, partizipativen und prozessualen Praktiken stellt das allgemeine Verständnis von Produktivität, Zeit und Effizienz infrage und verändert es nachhaltig. Die Schaffung gemeinsamer Räume

fördert die solidarische Zusammenarbeit sowie die soziale Organisation miteinander und ermöglicht eine Form kollektiver Handlungsmacht, um die vorherrschenden hegemonialen Strukturen herauszufordern.

Anhand der konkreten Beispiele aus der Praxis wird aufgezeigt, dass kuratorische Commons nicht bei der Form eines theoretischen Konzepts bleiben müssen, sondern auch aktiv in kuratorischen Praktiken realisierbar sind bzw. bereits realisiert werden. Alternative künstlerische und kuratorische Formen des Commoning eröffnen neue ökonomische, kulturelle und soziale Möglichkeiten, durch welche wir uns eine gemeinsame solidarische Welt aufbauen können.

6.2 ZWEIFEL

Eine kritische Auseinandersetzung mit kuratorischen Commons kommt jedoch auch nicht ohne begründete Zweifel bzw. Widersprüche aus. Kuratorische Commons sind von Grund auf politisch und haben auch eine kollektive politische Wirkmacht. Sie können institutionelles Denken nachhaltig verändern und ein gerechteres System innerhalb der Institutionen aufbauen. Hierbei stellt sich die Frage, ob eine Institutionalisierung von kuratorischen Commons nicht eine Neutralisierung ihrer „radikalen“ Wirkungskraft bedeuten würde. Im Fall von ruangrupas Teilnahme an der documenta fifteen zeigen sich Widersprüche zwischen dem ökonomischen Verständnis von Lumbung und der tatsächlichen ökonomischen Realität der werteproduzierenden Großausstellung, die nicht nur Teil des vom Kapitalismus durchdrungenen Kunstmarkts ist, sondern diesen auch nachhaltig prägt. Es stellt sich hierbei die Frage, ob es möglich ist eine Alternative jenseits vom Markt zu erschaffen und dennoch Teil des Marktes selbst zu sein. Ähnliche Zweifel

kommen auch bei Cascos institutioneller Commoning-Praxis auf. Hierbei könnte die Möglichkeit bestehen, dass auch eine experimentelle Institution des Commoning wie Casco, durch die Institutionalisierung seiner Commoning-Praktiken die politische Wirkmacht zum Opfer von Ästhetisierung und De-Politisierung wird. Ob Commoning, das sich immer abseits von Markt und Staat sowie abseits von bestehenden Institutionen und Machtstrukturen positioniert, auch dieselbe Wirkmacht innerhalb von Institutionen hat, bleibt fraglich.

Am Ende ist noch auf die größte Gefahr hinzuweisen, denen kuratorische Commons ausgesetzt sind: die neoliberalen Formen der Privatisierung und Aneignung selbst. Denn sowohl die Commons als auch der Neoliberalismus bevorzugen den Aufbau von flachen Netzwerken, gegenüber hierarchischen Strukturen und zweifeln an der Konstruktion des Staates. Mark Fisher und Nina Möntmann halten hierzu Folgendes fest: „The favouring of networks over ‘top-down’, ‘hierarchical’ structures; the belief that the state is both inefficient and corrupt: these ‘horizontalist’ ideas are pushed as much by neoliberals as by autonomists.“²⁰⁸ Keinesfalls soll durch diese Auffassung Neoliberalismus mit Autonomie gleichgesetzt werden. Es ist jedoch wichtig anzuerkennen, dass keine Strategie ein inhärentes emanzipatorisches Potenzial aufweist. Dadurch besteht die latente Gefahr, dass kuratorische Commons, durch ihre Hinwendung zu horizontalen Strategien sowie die Vergemeinschaftung, vom neoliberalen Kapitalismus assimiliert werden und der Privatisierung zum Opfer fallen. Die kapitalistische Enteignung müsste in Folge erneut durch Commoning-Praktiken re-enteignet werden.

208 Mark FISHER, Nina MÖNTMANN, *Peripheral Proposal*, in: Binna CHOI, Maria LIND, Emily PETHICK, Nataša PETREŠIN-BACHELEZ (Hg.), *Cluster: Dialectionary*, Berlin 2014, S. 174.



LITERATURVERZEICHNIS

Bini ADAMCZAK, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, Berlin 2019.

Bini ADAMCZAK, Nora STERNFELD, *Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen*, in: Annika HAAS, Maximilian HAAS, Hanna MAGAUER, Dennis POHL (Hg.), *how to relate? Wissen – Künste – Praktiken*, Bielefeld 2021, S. 80–94.

An Architektur, Massimo De ANGELIS, Stavros STAVRIDES, *On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides*, in: *e-flux journal*, Nr. 17, Juni 2010, in: <https://www.e-flux.com/journal/17/67351/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Massimo de ANGELIS, *Preface: Care Work and the Commons*, in: Massimo de ANGELIS (Hg.), *The Commoner Issue 15. Care Work and the Commons*, 2012, S. XII–XV.

Marie ARTAKER *What is Curatorial Research? On Defining and Undefined... Between and Beyond Theory and Practice*, Masterarbeit Universität für angewandte Kunst Wien, 2020.

Doug ASHFORD, *Group Material: Abstraktion als Einbruch des Realen*, September 2010, in: <https://transversal.at/transversal/0910/ashford/de> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Thomas J. BERGHUIS, *ruangrupa. What Could be „Art to Come“*, in: *Third Text*, Vol. 25, Nr. 4, 2011, S. 395–407.

Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

Beatrice von BISMARCK, Irit ROGOFF, *Curating/Curatorial*, in: Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFFAFF, Thomas WESKI (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 21–38.

James BUCHANAN, *An Economic Theory of Clubs*, in: *Economica* 32, 1965, S. 1–14.

Sabeth BUCHMANN, *Curating with/in the System*, in: Dorothee RICHTER und Barnaby DRABBLE (Hg.), *Curating Degree Zero Archive: Curatorial Research*, ONCURATING, Nr. 26, Zürich 2015, S. 32–39.

John BYRNE, Elinor MORGAN, November PAYNTER, Aida SÁNCHEZ DE SERDIO, Adela ŽELEZNIK (Hg.), *The Constituent Museum*, Amsterdam 2018.

Binna CHOI, *Could Curating Be in Time? An Afterthought on the Relation Between Curating, Time, and the Commons, through We Are the Time Machines: Time and Tools for Commoning*, in: Dorothee RICHTER, Ronald KOLB (Hg.), *Spaces of Anticipation*, ONCURATING Nr. 36, Zürich 2018, S. 42–50.

Binna CHOI, Alex KLEIN, Tausif NOOR, *Conversation with Binna Choi, Casco Art Institute: Working for the Commons*, in: *I is for Institute*, April 2019, in: <https://iisforinstitute.icaphila.org/posts/conversation-with-binna-choi-casco-art-institute-working-for-the-commons> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Binna CHOI, Annette KRAUSS, Yolande van der HEIDE, *Unlearning Exercises. Art Organizations as Sites for Unlearning*, Amsterdam 2018.

Binna CHOI, Vivian Sky REHBERG, Yolanda VAN DER HEIDE, *Working for the Commons. An interview with Casco – Office for Art, Design and Theory, on new ways for art institutions to work*, Frieze, November 2017, in: <https://www.frieze.com/article/working-commons> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Susan Jane Buck COX, *No Tragedy of the Commons*, in: Allen A. THOMPSON (Hg.), *Environmental Ethics*, Nr. 7, Athens, Georgia 1985, S. 49–61.

Sonja DAHL, *Nongkrong and Non-Productive Time in Yogyakarta's Contemporary Arts*, in: Dave BEECH, Ingrid ELAM, Anders HULTQVIST, Andrea PHILLIPS (Hg.), *Time*, Parse Journal Nr. 4, 2017, S. 108–119.

Ade DARMAWAN, *From the living room to Gudskul*, in: Nam June Paik Art Center (Hg.), *NJP Reader #8 Future Museum: Public to Commons*, Yongin 2018, S. 257–267.

documenta 15, *ruangrupa übernimmt künstlerische Leitung der documenta fifteen*, Pressemitteilung, 22.02.2019, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/ruangrupa-uebernimmt-kuenstlerische-leitung-der-documenta-fifteen/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

documenta 15, *documenta fifteen und lumbung-Praxis*, Pressemitteilung, 18.06.2020, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/documenta-fifteen-und-lumbung-praxis/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

documenta 15, *Harvester und das Sammeln von harvest bei der documenta fifteen*, Pressemitteilung, 25.05.2022, in: <https://documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/harvester-und-das-sammeln-von-harvests-bei-der-documenta-fifteen/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Peter DORAN, *A political Economy of Attention, Mindfulness and Consumerism: Reclaiming the Mindful Commons*, London/New York 2017.

Andreas EXNER, Barbara KRATZWALD, *Solidarische Ökonomie & Commons*, Wien 2012.

Silvia FEDERICI, *Feminism and the Politics of the Commons*, in: Maria HLAVAJOVA, Simon SHEIKH (Hg.), *From FORMER WEST: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge 2016, S. 379–390.

Mark FISHER, Nina MÖNTMANN, *Peripheral Proposal*, in: Binna CHOI, Maria LIND, Emily PETHICK, Nataša PETREŠIN-BACHELEZ (Hg.), *Cluster: Dialectionary*, Berlin 2014, S. 171–182.

Michel FOUCAULT, *Was ist ein Autor?*, in: Fotis JANNIDIS, Gerhard LAUER, Matias MARTINEZ, Simone WINKO (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 198–229.

Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Wien 2020.

Donna HARAWAY, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies. (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main 1995, S. 73–97.

Jack HALBERSTAM, *The Wild Beyond: With and for the Undercommons*, in: Stefano HARNEY, Fred MOTEN (Hg.), *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson 2013, S. 2–13.

Garrett HARDIN, *The Tragedy of the Commons*, in: *Science*, Vol. 162, Nr. 3859, Dezember 1968, S. 1243–1248.

Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Multitude. War and Democracy in the Age of the Empire*, New York 2004.

Michael HARDT, Antonio NEGRI, *Commonwealth*, Cambridge 2009.

Stefano HARNEY, Fred MOTEN, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe/New York/Port Watson 2013.

Anke te HEESSEN, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2015.

Silke HELFRICH, David BOLLIER, *Frei, fair und lebendig – Die Macht der Commons*, Bielefeld 2020.

Silke HELFRICH, Johannes EULER, *Die Neufassung der Commons: Commoning als gemeinwohlorientiertes Gemeinwirtschaften*, in: Z'GuG Zeitschrift für Gemeinwirtschaft und Gemeinwohl, Nr. 44, Baden-Baden 2021, S. 39–56.

Silke HELFRICH, Rainer KUHLEN, Wolfgang SACHS, Christian SIEFKES, *Gemeingüter-Wohnstand durch Teilen*, Berlin 2010, in: https://www.boell.de/sites/default/files/Gemeingueter_Report_Commons.pdf (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Charlotte HESS, Elinor OSTROM, *Introduction: An Overview of the Knowledge Commons*, in: dies. (Hg.), *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*, Cambridge 2007, S. 7f.

bell HOOKS, *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*, New York/London 2003.

Beatrice JASCHKE, *Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorien und -praxis*, Wien 2013, S. 139–145.

Brigitte KRATZWALD, *Commons und das Öffentliche. Wem gehören öffentliche Dienstleistungen?*, in: Silke HELFRICH, Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, Bielefeld 2014, S. 79–84.

Annie Jael KWAN, *Gudskul*, in: *ArtReview Asia*, Bd. 7, Nr. 4, London 2019, S. 61–65.

Bruno LATOUR, Peter WEIBEL, *Making Things Public. Atmosphären der Demokratie*, in: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.), *Broschüre zur Ausstellung „Making Things Public. Atmosphären der Demokratie“*, Karlsruhe 2005, S. 1–6.

Henri LEFÈVRE, *The Production of Space*, Oxford 1991.

Lucy R. LIPPARD, Anthony HUDEK, *Number Shows*, in: <https://flash---art.com/article/number-shows/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Maria LIND, *The Curatorial*, in: *Artforum*, Nr. 48, New York 2009, S. 103.

Maria LIND, *Performing the Curatorial: An Introduction*, in: dies. (Hg.), *Performing the Curatorial Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 9–22.

Peter LINEBAUGH, *The Magna Carta Manifesto. Liberties and Commons for all*, Berkeley/Los Angeles/London 2008.

Peter LINEBAUGH, *Commons: Von Grund auf eingeeht*, in: Silke HELFRICH, Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, Bielefeld 2014, S.145–157.

Oliver MARCHART, *Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität*, in: *Texte zur Kunst: The Curators*, Nr. 86, Juni 2012, S. 29–41.

Oliver MARCHART, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.

Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF, *Preface. Curatorial/Knowledge PhD Programme, Goldsmiths College*, in: dies. (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London/New York 2013, S. VIII–XI.

Suzana MILEVSKA, *Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt* in: *springerin: Theory Now!*, Nr. 2, 2006, in: <https://www.springerin.at/2006/2/partizipatorische-kunst/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Je Yun MOON, *Curatorial Research as the Practice of Commoning*, in: Carolina RITO, Bill BALASKAS (Hg.), *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlin 2020, S. 32–43.

Carmen MÖRSCH, *Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation*, in: dies., *Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.), Kunstvermittlung 2, Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*, Zürich/Berlin, S. 9–33.

Richard MUSGRAVE, *The Theory of Public Finance: A Study in Political Economy*, New York 1959.

Paul O'NEILL, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, in: Judith RUGG, Michèle SEDGWICK (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago 2007, S. 13–28.

Paul O'NEILL, *The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox*, in: Jens HOFFMANN (Hg.), *The Exhibitionist*, Nr. 6, Berlin/Turin 2012, S. 55–60.

Paul O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012.

Elinor OSTROM, Vincent OSTROM, *Public Goods and Public Choices*, in: Emanuel SAVAS, *Alternatives for Delivering Public Services: Toward Improved Performance*, Boulder 1977, S. 7–49.

Mary Louise PRATT, *The Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 91*, New York 1991, S. 33–40.

Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, *For Slow Institutions*, in: *e-flux journal*, Nr.85, Oktober 2017, in: <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, Monica NARULA, Corina OPREA, *Where are we going? Degrowth and Arts Ecosystem*, in: Sara Buraya BONED, Ida HIRSENFELDER (Hg.), *Degrowth and Progress: L'international online publication 2020*, S. 97–119.

Raqs Media Collective, *Earthworms Dancing: Notes for a Biennial in Slow Motion*, in: *e-flux journal*, Nr. 7, Juni 2009, in: <https://www.e-flux.com/journal/07/61387/earthworms-dancing-notes-for-a-biennial-in-slow-motion/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Kathrine Bolt RASMUSSEN, *The Art Institution as a Commonist Training Ground. On Casco's Attempt to (Pre)figuratively Become an Institution of the Commons*, in: *Passepartout*, Nr. 40, 2020, S. 233–256.

Irit ROGOFF, *Smuggling. A Curatorial Model*, in: Vanessa Joan MÜLLER, Nicolaus SCHAFHAUSEN (Hg.), *Under Construction. Perspectives on Institutional Practice*, Köln 2006, S. 132–135.

Irit ROGOFF, *Starting in the Middle. NGOs and Emergent Forms for Cultural Institutions*, in: Johanna BURTON, Shannon JACKSON, Dominic WILLISDON (Hg.), *Public Servants: Art and the Crisis of the Common Good*, Cambridge 2016, S. 465–479.

Irit ROGOFF, *Becoming Research*, in: Choi JINA, Helen Jungyeon KU (Hg.), *The Curatorial in Parallax*, Seoul 2018, S. 38–54. Grégoire ROUSSEAU, Nora STERNFELD, *Educating the Commons and Commoning Education: Thinking Radical Education with Radical Technology*, in: Kevin TAVIN, Gila KOLB, Juuso TERVO (Hg.), *Post-Digital, Post-Internet Art and Education. The Future is All-Over*, Cham 2021, S. 117–129.

ruangrupa, *Decompression#10: Expanded the Space and Public: ruangrupas 10th anniversary*, Jakarta 2010.

ruangrupa, *lumbung*, Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession, September 2019, in: https://www.secession.at/wp-content/uploads/2019/09/ruangrupa_lubung.pdf (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

ruangrupa, *Simply Stories: Not, His, Hers, Or-Worse-Theories*, in: Carolina RITO, Bill BALASKAS (Hg.), *Institution as Praxis. New Curatorial Directions for Collaborative Research*, Berlin 2020, S. 136–155.

ruangrupa, Nikos PAPASTERGIADIS, *Living Lumbung: The Shared Spaces of Art and Life. ruangrupa and Nikos Papastergiadis in Conversation*, *e-flux Journal*, Nr. 118, Mai 2021, in: <https://www.e-flux.com/journal/118/395154/living-lumbung-the-shared-spaces-of-art-and-life/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

ruangrupa, Nora STERNFELD, *Das Teilen des Mehrwerts als eine Form von Kollektivität. ruangrupa im Gespräch mit Nora Sternfeld*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 124, Dezember 2021, S. 72–83.

ruangrupa, Franz THALMAIER, *Unsere Ausstellungen sind ein Alibi*, in: Gudrun RÄTZINGER, Franz THALMAIER, *exhibit! Ausstellen aus künstlerische Praxis: KUNSTFORUM International*, Band 270, Oktober 2020, S. 66–72.

Paul SAMUELSON, *The Pure Theory of Public Expenditure*, in: *The Review of Economics and Statistics*, Nr. 36, 1954, S. 387–389.

Seth SIEGELAUB, Hans Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Zürich 2011.

Cornelia SOLLFRANK, Felix STALDER, Shusha NIEDERBERGER, *Introduction*, in: dies. (Hg.): *Aesthetics of the Commons*, Zürich 2021, S. 11–38.

Felix STALDER, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.

Stavros STAVRIDES, *Common Space. The City as Commons*, London 2016.

Nora STERNFELD, *Kuratorische Ansätze*, ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien/Köln/Weimar, 2013, S. 73–80.

Nora STERNFELD, *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston 2018.

Nora STERNFELD, *Collections as Commons. Wem gehören öffentliche Sammlungen?*, in: Martina GRIESSER-STERMSCHEG, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, Wien 2020, S. 77–83.

Nora STERNFELD, *Die Commons kommen zurück! Das Nachleben der Gewalt und die Gespenster der gestohlenen Formen*, in: NÖ Festival & Kino GmbH (Hg.), *Stealing the Stolen*, Wien 2022, S. 78–88.

Nora STERNFELD, *Es lebe die Autor*innenschaft, die allen gehört*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=WttzztVjt9M> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What Comes After the Show? On Post-representational Curating*, in: Saša NABERGOJ, Dorothee RICHTER (Hg.), *From the World of Art Archive, ONCURATING*, Nr. 14, Ljubljana 2012, S. 21–24.

Mark TERKESSIDIS, *Kollaboration*, Berlin 2018.

Magdalena TYŽLIK-CARVER, *Solar System as it really is and Curating as/in Common/s*, in: APRJA Journal Nr. 2, 2013, S. 7–16.

Magdalena TYŽLIK-CARVER, *Curating in/as Commons. Posthuman curating of computational cultures*, Dissertation Aarhus University, 2016.

Reinaart VANHOE, *WELKOM IN HET BOEK. The 'ruru huis'*, in: ders. (Hg.), *The 'ruru huis'*, Arnhem 2015, S. 12–16.

Reinaart VANHOE, *Also-Space. From Hot To Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking*, Eindhoven 2016.

Luisa ZIAJA, *Institutionskritik*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien/Köln/Weimar 2013, S. 162–163.

WEBSEITEN

Casco Art Institute: *Woking for the Commons, About*, in: <https://casco.art/about/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Casco Art Institute: *Woking for the Commons, Assembly for Commoning Art Institutions*, in: <https://casco.art/projects/assembly/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Casco Art Institute: *Woking for the Commons, Unlearning Center*, in: <https://casco.art/study/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

Creating Commoning, *Open Scores*, in: <https://creatingcommons.zhdk.ch/open-scores/index.html> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

documenta 15, *About*, in: <https://documenta-fifteen.de> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

documenta 15, *ruruHaus*, in: <https://documenta-fifteen.de/ruruhaus/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

ruruhaus, *Über ruruhaus*, in: <https://ruruhaus.de/about/> (zuletzt aufgerufen am 10.06.2022).

ZUM AUTOR

Stephan Kuss (geboren 1988) produzierte, kuratierte und gestaltete zahlreiche Ausstellungsprojekte. Von 2008 bis 2014 Bachelorstudium Slawistik und von 2014 bis 2017 Masterstudium Allgemeine Slawistik (beide an der Universität Wien) mit einer Spezialisierung auf slawische Kultur- und Literaturwissenschaft. Forschungsschwerpunkte auf südslawische Avantgarden, post-sozialistische Kunstproduktion sowie kultureller Transfer zwischen Ost und West. Seit 2020 Teilnehmer des /ecm Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis. Von 2016 bis 2018 Galerieassistent bei Raum mit Licht. Seit 2018 im Ausstellungsmanagement, in der Ausstellungsproduktion sowie im Publikationsmanagement des Kunstraums Nestroyhof Wien tätig. Darüber hinaus kuratorischer Assistent zahlreicher Ausstellungen. Er befasst sich mit diskursiven Formaten von Ausstellungen, kuratorischer Forschung, antirassistischen, queer-feministischen und postkolonialen Ausstellungspraktiken sowie Diskursen an der Schnittstelle von Bildung und kritischer Wissensproduktion.