

ECM – EDUCATING/CURATING/MANAGING

2016 – 2018

MASTERTHESIS

# PUBLIC PROGRAM ALS HALTUNG

SUSAN PLawecki

WIEN, NOVEMBER 2018

BETREUT VON

NORA STERNFELD

LUISA ZIAJA

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>ABSTRACT</b>	<b>1</b>
<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>2</b>
<b>2. PUBLIC PROGRAM: EINE ERSTE BESTANDSAUFNAHME</b>	<b>5</b>
2.1 BEGLEITPROGRAMM ODER OFFENER DISKURSRAUM?	5
2.2 EIN NEUES PHÄNOMEN?	9
2.3 ÖFFENTLICHKEIT UND DISKURS	17
<b>3. WIE WIRD PUBLIC PROGRAM VERSTANDEN UND GEMACHT?</b>	<b>19</b>
3.1 METHODE UND VORGEHENSWEISE	19
3.2 WAS IST PUBLIC PROGRAM?	22
3.3 WOZU PUBLIC PROGRAM?	24
3.4 WIE PUBLIC PROGRAM GESTALTEN?	27
3.5 WARUM JETZT PUBLIC PROGRAM?	34
<b>4. SCHLUSS</b>	<b>37</b>
4.1 AUSWERTUNG: PUBLIC PROGRAM ALS HALTUNG	37
4.2 AUSBLICK: RADIKALES PUBLIC PROGRAM IN KLASSISCHEN INSTITUTIONEN?	40
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>43</b>

## ABSTRACT

Public program has moved beyond a mere supporting role in mediating given contents. It increasingly functions as autonomous body, with new formats, developed from and connected to current social and political movements. This thesis develops an understanding of this new phenomenon. What exactly is public programming? To examine the meaning, potentials and making of public programs, I interview curators, theorists and artists, asking them about their understanding of public programs, how and why they create them, and what they perceive as reasons for public program's new rise to prominence. My findings suggest that public program is much more than just a curatorial format – it is an attitude in ethics and practice. Public program describes an open, social and political space for collective exchange, knowledge-production and action, in which diverse actors are involved in producing curatorial and artistic practice. This radical approach can empower the public to co-create our institutions and society. While it is constrained by how traditional art institutions function, it also has the potential to fundamentally challenge them.

Public Program ist nicht mehr bloß ein Begleitprogramm. Es fungiert zunehmend als autonomes Organ mit neuen Formaten, die eng mit gegenwärtigen sozialen und politischen Bewegungen verbunden sind. Die vorliegende Arbeit entwickelt ein Verständnis dieses neuen Phänomens. Was genau ist Public Program? Um dessen Bedeutung, Potenziale und Entstehung zu untersuchen, frage ich Kurator\*innen, was sie unter Public Program verstehen, wie und wozu sie es gestalten, und warum es gerade jetzt so populär ist. Meine Ergebnisse zeigen, dass Public Program viel mehr ist als nur ein kuratorisches Format – es ist eine Haltung in Ethik und Praxis. Public Program beschreibt einen offenen, sozialen und politischen Raum für kollektiven Austausch, Wissensproduktion und Handeln, in dem verschiedene Akteur\*innen an der Herstellung kuratorischer und künstlerischer Praxis beteiligt sind. Dieser radikale Ansatz kann die Öffentlichkeit befähigen, unsere Institutionen und unsere Gesellschaft mitzugestalten. Zwar ist Public Program durch die Funktionsweise traditioneller Kunstinstitutionen oftmals eingeschränkt, aber es hat das Potenzial, sie grundlegend herauszufordern.

# 1 EINLEITUNG

Der Begriff Public Program ist schon seit den 1990er Jahren in Gebrauch, taucht aber in den letzten Jahren vor allem im Kontext zeitgenössischer Kunst mit einem erweiterten Verständnis wieder auf, um über pädagogische, soziale und politische Initiativen in unterschiedlichen öffentlichen Kunstinstitutionen zu sprechen.<sup>1</sup> Vor allem im Rahmen großer, temporärer Kunstausstellungen, wie der Manifesta 10 oder der documenta 14 nimmt das öffentliche Programm einen zunehmend wichtigen Stellenwert ein. Die öffentlichen Veranstaltungen funktionieren hier nicht mehr wie ein Begleitprogramm der Ausstellung, wo die Inhalte des Gezeigten besprochen und vermittelt werden. Sie scheinen sich mehr und mehr zu lösen, ein „eigenständiger Apparat“<sup>2</sup> zu werden und den Rahmen der Ausstellung zu sprengen.

So wurde im Rahmen der Manifesta 10 die ganze Stadt St. Petersburg zum Schauplatz von temporären Projekten und Kollaborationen. In Arbeitsgruppen, Diskussionen, Veranstaltungen und diskursiven Plattformen setzten sich vielfältige Akteure, Künstler\*innen, Aktivist\*innen, Theoretiker\*innen, Arbeiter\*innen etc., mit dringlichen, politischen Themen auseinander. So stand hier z.B. die aktuelle Krise zwischen Russland und der Ukraine im Mittelpunkt des Diskurses. Kulturelle öffentliche Programme werden also zunehmend zu einem wichtigen Ort für den Austausch über relevante Themen unserer Zeit, für Aktion, Organisation und Reflexion. Als „Parlament der Körper“ hat sich das Public Program der documenta 14 aus den Erfahrungen und der Notlage des sogenannten „langen Sommers der Migration“ heraus entwickelt. In einem umfassenden Programm, das bereits sieben Monate vor Ausstellungsbeginn begann, sollte Raum für kulturellen Aktivismus ermöglicht und sollten neue Formen der Begegnung zwischen unterschiedlichen Bewegungen hergestellt werden.<sup>3</sup>

In den hier angeführten öffentlichen Programmen fließen unterschiedliche Strategien politischer Selbstorganisation, kollaborativer Praktiken, kritischer Vermittlung und künstlerischer Experimente zusammen. Auch aus aktuellen sozialen Bewegungen heraus haben sich neue Formate, wie z. B. „camps“ im Rahmen der Occupy-Bewegung oder „free schools“ entwickelt.<sup>4</sup> Die Veranstaltungen und Projekte sind oftmals so angelegt, dass sie

1 Valeria GRAZIANO, 'Public Programming?' documentation of study day, in: [http://adri.mdx.ac.uk/public\\_programming\\_documentation](http://adri.mdx.ac.uk/public_programming_documentation) (01/11/18).

2 Paul B. PRECIADO, Georgia SAGRI, Exposed to the Unknown, in: <http://moussemagazine.it/paul-b-preciado-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017/> (30/10/18).

3 Documenta 14, Public Programs, in: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/> (12/09/18).

4 Valeria GRAZIANO, What's On: an ethology of public programming. Notes on an emergent form of social organization for thinking- feeling in public, in: Public Display of Affection/Manifestaciones Públicas de

einem möglichst diversen Publikum Teilhabe und Mitbestimmung ermöglichen. Die Besucher\*innen werden nicht mehr als Konsument\*innen, sondern als Produzent\*innen angesprochen; sie sind involviert und beteiligen sich aktiv an der Wissensproduktion. So können öffentliche, kritische Räume entstehen, in denen Wissen ausgetauscht wird, und in denen gemeinsame Anliegen konstruiert und formuliert werden.

Im Zuge gesellschaftlicher Umbrüche wie Migration, Digitalisierung und Individualisierung zerfällt die Öffentlichkeit mehr und mehr in einzelne Teile mit wenigen Berührungspunkten. Dies stellt kulturelle Institutionen vor neue Herausforderungen. Mehr denn je müssen sie verschiedene Teilöffentlichkeiten ansprechen; gleichzeitig können sie die gesellschaftliche Relevanz der vermittelten Inhalte nicht mehr bloß behaupten, sondern haben diese zu begründen. Das betrifft nicht nur das Problem, wie ein gegebener Kanon einem diversen Publikum vermittelt werden kann, sondern zunehmend auch die Frage, welche Inhalte überhaupt auf ihre Agenda gelangen und welche Perspektiven sie repräsentieren. In den vergangenen Jahren sind deshalb unter dem Stichwort Public Program vermehrt Rufe nach mehr Teilhabe und der Öffnung des Museums für breitere und verschiedenere Gesellschaftssegmente laut geworden. Öffentliche Programme können den Institutionen dabei helfen, ihr Selbstverständnis ständig neu zu reflektieren und sich damit auseinanderzusetzen, was aktuell bewegt und passiert.

In dieser Arbeit gehe ich der Frage nach, was Public Programming ist, wozu es dient, wie es gemacht wird und warum es jetzt in aller Munde ist. Was hat es zu bedeuten, dass der Begriff Public Program heute vermehrt auftaucht? Werden Probleme und Herausforderungen wieder aufgenommen, die Kunstschaffende schon lange beschäftigen? Haben wir es mit sich veränderten Auseinandersetzungen, neuen Dringlichkeiten und anderen umkämpften Terrains zu tun?<sup>5</sup>

Trotz dieser aktuellen Tendenzen in denen Public Programs vermehrt aufkommen, gibt es kaum theoretische Ausführungen zu diesen Entwicklungen und keine ausführliche Analyse oder eine klare Definition des Begriffes.

Im ersten Teil betrachte ich daher den Begriff zunächst möglichst umfassend und zeige auf, wie unterschiedlich das Verständnis von Public Program ist. Für die Einen ist es der Ausstellung untergeordnet und fungiert ausschließlich als Begleitprogramm, um die gegebenen Inhalte zu vermitteln. Für die anderen geht das Public Program weit darüber hinaus. Sie verstehen darunter einen eigenständigen Raum, in dem aktuelle, relevante Themen

---

Afecto. BAR Project/Bisagra, Barcelona, Lima, 2016.

5 Ebenda.

gemeinsam diskutiert und offen verhandelt werden. Public Program kann demnach sogar ohne Ausstellung sinnvoll sein. Im weiteren Verlauf der Arbeit lege ich in den Fokus auf dieses erweiterte Verständnis.

Um zu verstehen, was Public Programs sind und womit die neuen Entwicklungen zusammenhängen, ist es wichtig, einen Blick in die Geschichte zu werfen und zu analysieren, ob und welche ähnlichen Bestrebungen es im Kunstkontext bisher gegeben hat. Anhand eines historischen Exkurses untersuche ich demnach im nächsten Abschnitt, wie sich das heutige Phänomen mit Hilfe von von anderen Bewegungen im Kunstfeld, künstlerischen Strategien und kritischer Vermittlung verstehen und deuten lässt.

Ein Public Program ist ein öffentliches Programm. Aber was bedeutet öffentlich und Öffentlichkeit überhaupt? Heutzutage scheint doch alles öffentlich zu sein, jeder veröffentlicht seine Meinung, zeigt öffentlich, wer er ist. Wie stark aber ist der Einzelne tatsächlich eingebunden in gesellschaftliche Prozesse und nimmt Teil an der Gestaltung der Gesellschaft? Mein Fokus liegt auf einem Public Program, das Öffentlichkeiten nicht wie beim „Public“ in PR nur ansprechen, sondern vielmehr erst herstellen will. Im letzten Abschnitt des ersten Teils suche ich nachzuvollziehen, inwieweit sich der Öffentlichkeitsbegriff verändert hat und warum das Bedürfnis nach öffentlichem Raum zu wachsen scheint.

Um nachzuvollziehen, wie Public Program heute verstanden und gemacht wird, spreche ich mit Kurator\*innen, Theoretiker\*innen, Künstler\*innen und Vermittler\*innen, die sich aktuell mit dem Thema auseinandersetzen oder öffentliche Programme gestalten. Der zweite Teil der Arbeit ist eine Analyse der so gewonnenen qualitativen, semi-strukturierten Leitfadeninterviews: Was verstehen die Interviewpartner\*innen unter dem Begriff Public Program, welche Ziele verfolgen sie und wie gehen sie bei der Gestaltung eines Public Programs vor. Abschließend untersuche ich ihre Einschätzung zu der Frage, warum Public Programming in den letzten Jahren ein so wichtiges Thema geworden ist.

Zum Schluss beschäftigt mich die Frage, ob ein solches, „radikales“ Public Program in klassischen Kunstinstitutionen umgesetzt werden kann. Welche Möglichkeiten, aber auch welche Probleme und Einschränkungen könnte es geben?

## 2 PUBLIC PROGRAM: EINE ERSTE BESTANDSAUFNAHME

### 2.1 BEGLEITPROGRAMM ODER OFFENER DISKURSRaum?

Unter dem Begriff Public Program werden in Museen und Kunstinstitutionen allgemein beteiligungs- und bildungsorientierte Aktivitäten zusammengefasst, die sich an die Öffentlichkeit richten.<sup>6</sup> Mit öffentlichen Veranstaltungen verfolgen Museen ihren bildungspolitischen Auftrag, der auch darauf ausgelegt ist, einem möglichst breiten Publikum den Zugang und die Teilhabe am kulturellen Leben zu ermöglichen.<sup>7</sup> Was genau unter dem Begriff Public Program verstanden wird, ist dabei nicht klar umrissen und hängt von den jeweiligen Institutionen und Akteur\*Innen ab.

Eine Dreiteilung in Ausstellung, Vermittlung und öffentliches Programm ist in Museen mittlerweile weit verbreitet. Veranstaltungen wie Lesungen, Vorträge, Kurator\*innen- und Künstler\*innengespräche usw., sind oftmals ergänzend als Begleit- oder Rahmenprogramm vor allem darauf ausgerichtet, Inhalte der Ausstellung zu vertiefen und zu erweitern, und Debatten, Dialoge und Gedanken zu zeitgenössischer Kunst anzuregen. Die eingeladenen Gäste auf dem Podium sind dann Kunstexpert\*innen, die vor allem über das Gezeigte sprechen und die nötigen Informationen zu dessen Verständnis vermitteln. Auch wenn die Besucher\*innen durchaus die Möglichkeit haben, Fragen zu stellen oder Anmerkungen zu machen, handelt es sich vor allem um Vorträge, die nicht auf die Beteiligung der Teilnehmenden ausgerichtet sind.<sup>8</sup> Aufgrund der oftmals sehr spezifischen Inhalte sprechen die Veranstaltungen auch nicht ein breites, sondern vor allem ein etabliertes, kunstaffines Publikum an. Dadurch reproduzieren sich schon bestehende Inhalte, die vor allem weiß, gebildet, männlich, und von der oberen Mittelschicht geprägt sind.

Die Ausrichtung des Public Programs wird von Faktoren wie dem Ort des Museums, der Sammlung, den Inhalten der Ausstellung, den Interessen der Mitarbeiter, aber auch vom Etat und den Geldgebern, beeinflusst.<sup>9</sup> In neoliberalen Zeiten stehen Museen auch unter dem

---

6 Valeria GRAZIANO, 'Public Programming?' documentation of study day, in: [http://adri.mdx.ac.uk/public\\_programming\\_documentation](http://adri.mdx.ac.uk/public_programming_documentation) (08/07/18).

7 Vgl. ICOM, Ethische Richtlinien für Museen, 2010, S. 10, in: <http://icom-oesterreich.at/publikationen/icom-code-ethics> (15/07/18).

8 Im Leopold Museum Wien besteht das öffentliche Programm, neben dem Kinderprogramm, ausschließlich aus Führungen zu aktuellen Ausstellungen. Auch im Mumok werden vor allem Führungen angeboten, die sowohl unter der Rubrik Veranstaltungen wie Kunstvermittlung zu finden sind, siehe in: <https://www.leopoldmuseum.org> (11/11/18).

9 Kimberly KEITH, Putting the 'Public' in Public Programs: An Inclusive Approach to Program Development in Museums, in: Cultural Policy, Criticism and Management Research, 1, 2007.

finanziellen Druck, möglichst viele Besucher\*innen anzuziehen. Öffentliche Veranstaltungen sollen dann oft spektakulär sein und Vergnügen versprechen. Dann kommen vielleicht auch Menschen, die sich sonst weniger für Kunst und Kultur interessieren. Diese werden aber vor allem unterhalten und kaum oder gar nicht involviert oder zum inhaltlichen Mitdenken und Gestalten anregt.<sup>10</sup>

Während in Museen die Abgrenzung des öffentlichen Programms zur Ausstellung meist klar ist, gibt es zwischen dem Public Program und dem Vermittlungsprogramm starke Überschneidungen.<sup>11</sup> Unter „Events“ oder Veranstaltungen werden oft ganz unterschiedliche Formate zusammengefasst, die von Lesungen und Diskussionsrunden bis zu Führungen und Workshops für Kinder reichen. Im Public Program wie auch in der Vermittlung zeigen sich gemeinsame Ansätze und Ziele, wenn es darum geht, die Besucher\*innen zu einem kritischen Diskurs einzuladen, eigene Gedanken einzubringen und neues Wissen zu generieren. Im Verhältnis zur Ausstellung werden öffentliche Veranstaltungen und Vermittlung in vielen Institutionen immer noch als zweitrangig angesehen, aber die aktuelle Verbreitung von Public Programs zeigt, dass die Relevanz offener Diskussions- und Verhandlungsräume wächst.

Unter dem Begriff Public Program entstehen im Kunstkontext heute vermehrt Räume, die auf die Öffnung der Institution und die Mitgestaltung der Besucher\*innen abzielen. Das Public Program ist dann nicht mehr nur auf die Ausstellungsinhalte festgelegt, sondern bezieht andere Kontexte und Themen ein. Darüber hinaus entwickelt sich das Public Program auch losgelöst vom Ausstellungsprogramm und bekommt einen eigenständigen Charakter. Diese Art von Veranstaltungen – Zusammenkünfte, Versammlungen, Diskussionen – lassen sich weniger mit der Einteilung Ausstellung, Vermittlung und Events (er-)klären, als vielmehr mit der Ausrichtung, den Inhalten und den Formaten des Programms. Ziel dieser Veranstaltungen und Projekte ist es, möglichst unterschiedliche Menschen anzusprechen und einzubinden, sowie Raum für den Austausch über relevante gesellschaftliche Themen und Raum für gemeinsame Aktion zu schaffen. Dies wäre ein Raum, an dem die Menschen individuell in Erscheinung treten, ihre Gedanken und Belange äußern und gemeinsam handeln können. In partizipativen Formaten, wie Gesprächen und Workshops, verbinden sich künstlerische Ansätze mit individuellen Lebensrealitäten und gesellschaftlichen Fragen. Das Publikum ist hier nicht bloß Konsument, sondern beteiligt sich aktiv und gestaltet mit: „Es geht darum, den einzelnen Öffentlichkeiten eine Handlungsfähigkeit und auch die Voraussetzungen dafür zur Verfügung zu stellen, dass die Beschränkungen durch die traditionelle Unterteilung in

<sup>10</sup> Zum Beispiel „Kunst und Kulinarik“ im Belvedere oder DJ-Auftritte in der Tate.

<sup>11</sup> Auf die Zusammenhänge von Public Program und Vermittlung werde ich in Abschnitt 2.2 genauer eingehen.

AkteurInnen und BetrachterInnen, ProduzentInnen und KonsumentInnen überwunden werden“<sup>12</sup>.

Public Program meint dann nicht „public“ im Sinne von Public Relations, also die öffentliche Kommunikation von Institutionen gegenüber Zielgruppen, sondern eine öffentliche Herstellung von Beziehungen. Dabei scheint Public Program auf Bedürfnisse der Gesellschaft nach Teilhabe und Mitbestimmung zu antworten. Das Herstellen von Öffentlichkeiten, aktuelle, relevante Themen und mögliche Handlungsoptionen stehen im Mittelpunkt einer gegenseitigen Auseinandersetzung.

Dieser öffentliche Diskurs- und Verhandlungsraum hat sich vor allem auf temporären Kunstausstellungen und in kleineren Kunstinstitutionen verbreitet. Beispiele hierfür sind die documenta 14, die Manifesta 10, die 13. Istanbul Biennale, die 10. Berlin Biennale etc.. Zahlreiche Formate und Aktionen, die heute im Kunstkontext umgesetzt werden, haben sich aus sozialen Bewegungen entwickelt. So gab es auf der Venedig Biennale 2011 das „Pirate Camp – the Stateless Pavillon“, auf der Berlin Biennale 2012 ein „Occupy camp“ und „Truth is concrete“<sup>13</sup> auf dem steirischen Herbst 2012.

In Ansätzen finden wir solche Praxen auch in etablierten Kunstmuseen. Ein Beispiel hierfür ist die „Night School“, ein Projekt das von Januar 2008 bis Januar 2009 vom New Museum in New York beherbergt wurde. Das Konzept hatte der Künstler Anton Vidokle ursprünglich für die Manifesta 6 entwickelt. Nach der Absage der Kunstausstellung initiierte Vidokle das unabhängige Projekt „Unitednationsplaza“ zunächst in einem Supermarkt in Berlin und anschließend, unter anderem, im New Museum und seiner umliegenden Nachbarschaft. Zwölf Monate lang wurde ein regelmäßiges Programm aus Workshops und Seminaren angeboten, in denen Künstler\*innen, Aktivist\*innen, Theoretiker\*innen und Denker\*innen ein breites Publikum zu einem gemeinsamen Diskurs über aktuelle Themen und künstlerische Strategien einluden. Das Hauptziel sei, so formuliert es Vidokle, eine neue Art von Publikum zu generieren, eines, das wirklich in ein Projekt involviert ist, sich engagiert, Ideen einbringt und einen Anteil an dessen Mitgestaltung hat.<sup>14</sup>

In der Kunsthalle Wien ist 2017 das „Community College“ als ein offener Reflexionsraum entstanden. Für die Ausstellung „How to Live Together“ hat die heterogene Gruppe ein Public Program entwickelt, in dem Fragen und Themen der Ausstellung aufgegriffen, diskutiert und

---

12 Jorge RIBALTA, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, in: <http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de> (02/09/18).

13 Nähere Informationen hierzu in Abschnitt 3.

14 Chris BORS, Anton Vidokle on Night School, in: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/26703/anton-vidokle-on-night-school> (15/08/18).

praktische Formen der Zusammenarbeit aktiv weiterentwickelt wurden.<sup>15</sup> Ganz aktuell findet im Belvedere 21 das Public Program „Gemeinsame Wagnisse“ statt, das sich in unterschiedlichen Formaten mit der Frage auseinandersetzt, was die Kämpfe der 1968er Jahre um Emanzipation und Gleichstellung, Bürger\*innenrechte und Partizipation, Demokratisierung und Öffnung von Institutionen bis heute bewirkt haben. Die Veranstaltungsreihe erstreckt sich über ein halbes Jahr. In den oft mehrtägigen Zusammenkünften verhandeln Akteur\*innen, Expert\*innen, Museumsbesucher\*innen und Interessierte gemeinsam relevante Fragen der Gegenwart, „die von einer Krise der Demokratie, vom Erstarken autoritärer Kräfte und von der Infragestellung emanzipatorischer Errungenschaften geprägt ist“<sup>16</sup>.

All diese Beispiele zeigen deutliche Gemeinsamkeiten, wenn es darum geht, dringliche, gesellschaftliche Probleme und mögliche Lösungen in den Mittelpunkt der Diskussion zu rücken. Ihr Ansatz zielt darauf, Akteur\*innen und Theoretiker\*innen aus unterschiedlichsten Bereichen einzubeziehen. Wie offen aber diese Formate in der Praxis wirklich sind, wie heterogen das Publikum ist, und wie ausgeprägt die Teilhabe, lässt sich, ohne genauere Analyse nicht beurteilen.

Diese neuen Formen des Zusammenkommens und diese öffentlichen Diskussionsplattformen haben jedenfalls das Potential, einen gleichberechtigten Austausch zu ermöglichen, indem sie einen kritischen Blick auf gesellschaftliche Ereignisse unserer Zeit werfen und mögliche Strategien diskutieren: „Public programming can become a collective practice able to sustain an urgently needed emancipation of public discourse and public feeling in a post-democratic society“<sup>17</sup>. Auch die Kunstinstitutionen selbst und ihre Funktionen in der heutigen Gesellschaft stehen zur Debatte. Im Public Program können diese öffentlich hinterfragt, verändert und mitgestaltet werden: „By undertaking external, place-based or locally-situated projects, it is possible to think about a renegotiation of the role of the gallery and museum as a site of production which operates beyond the demands of the market and in relation to wider socio-political concerns“<sup>18</sup>.

---

15 Auf das Community College gehe ich im späteren Verlauf genauer ein.

16 Österreichische GALERIE BELVEDERE, Gemeinsame Wagnisse, eine Veranstaltungsreihe zur Relevanz von 1968 in der Gegenwart, in: [https://www.belvedere21.at/gemeinsame\\_wagnisse](https://www.belvedere21.at/gemeinsame_wagnisse) (15/09/18).

17 Valeria GRAZIANO, What's On: an ethology of public programming. Notes on an emergent form of social organization for thinking- feeling in public, in: Public Display of Affection/Manifestaciones Públicas de Afecto. BAR Project/Bisagra, Barcelona, Lima 2016.

18 Sally TALLANT, Experiments in Integrated Programming, in: Curating and the Educational Turn. Paul O'NEILL, Mick WILSON (Hg.), Amsterdam 2010, S. 187.

## 2.2 EIN NEUES PHÄNOMEN?

Der folgende Abschnitt ist ein Versuch zu verstehen, aus welchen Strategien und Bewegungen heraus sich die Ereignisse und Praxen, die heute mit dem Begriff Public Program beschrieben werden, entwickelt haben.

Public Program zeichnet sich auch durch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit aktuellen, gesellschaftlich relevanten Themen und öffentlichen Formaten aus, die einen breiten Diskurs und die Beteiligung eines möglichst diversen Publikums fördern. In diesen Begegnungen kommen Individuen zusammen, um sich zu artikulieren, Anliegen zu formulieren und Wissen gemeinsam zu verhandeln, ohne dabei den Ausgang oder das Ergebnis zu kennen.

Diese Kennzeichen finden sich teils schon in Tendenzen, die spätestens in den 1960ern mit der Erweiterung des Kunstbegriffes begannen und sich bis heute fortsetzten und weiter entfalten. Ursprünge von Public Program sind analoge, aber zeitlich vorhergehende Entwicklungen in Bereichen der Kunst, des Theaters und des Aktivismus. In den folgenden Unterabschnitten beschreibe ich die Herausbildung dieser Praxen in der Kunst.

### **Die Erweiterung des Kunstbegriffes**

Mit der Erweiterung des Kunstbegriffes, vor allem seit den 1960iger Jahren, wird Kunst vermehrt in ihrem Wechselverhältnis mit gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Entwicklungen und Bedingungen gesehen. Entgegen der bis dahin geltenden ästhetischen Normen, stehen nun vor allem Wahrnehmung und Kommunikation im Zentrum. Dies geht auch einher mit einer veränderten Rolle des Publikums. Die bis dahin passiven Betrachter\*innen werden zu einem zentralen Teil des Kunstwerkes und sie werden aktiv in den künstlerischen Produktionsprozess einbezogen. „Je nach ideologischer Grundlage verbinden sich mit Partizipation als Programm unterschiedliche Ansprüche auf Veränderung: revolutionäre („Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis“), reformatorische („Demokratisierung der Kunst“) oder, von geringerem politischen Gehalt, spielerische und/oder didaktische, wahrnehmungs- und „bewusstseinsverändernde“ Ansprüche.“<sup>19</sup> Das Bestreben wächst, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, an soziale Kontexte angebunden zu sein und sich als Künstler\*in in gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu verorten.<sup>20</sup>

---

19 Christian KRAVANGA, Modelle partizipatorischer Praxis, in: Marius BABIAS, Achim KÖNNEKE (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam 1998, S. 31.

Kunst wird spätestens seit den frühen 1990er Jahren als Raum sozialen Austausches und politischer Artikulation verstanden. Das beginnt zunächst mit Theoretiker\*innen, Künstler\*innen und Kunstvermittler\*innen und wird später auch von ausschlaggebenden Institutionen so gesehen.<sup>21</sup> In den USA sind aktivistische, partizipatorische und kollektive Strategien im Kunstfeld zwar schon seit den 60er Jahren verbreitet, in Europa werden diese Entwicklungen nun aber als Paradigmenwechsel empfunden. Im Zusammenhang mit neuen und verschärften Lebensbedingungen nach 1989 verstärkt sich das Bedürfnis auch mit den Methoden der Kunst Analysen zu formulieren und sich mit den gesellschaftlichen Umbrüchen nach dem Fall des Eisernen Vorhangs auseinanderzusetzen.<sup>22</sup> Ziel ist es hier, den Dialog zwischen Kunst und Öffentlichkeit zu fördern, die Kunst aus dem White Cube heraus in den öffentlichen Raum zu tragen und durch aktive Beteiligung an künstlerischer Produktion und Diskurs, politische Handlungsoptionen zu eröffnen. In einem zunehmenden Austausch zwischen Akteur\*innen aus den Bereichen Vermittlung, Kunst, Theorie und Aktivismus entwickeln sich Arbeitsweisen, die sich inhaltlich auf gesellschaftlich-soziale Bedingungen konzentrieren und emanzipatorischen, partizipatorischen Anspruch haben. Nicht das Ergebnis, sondern der Prozess, nicht mehr die Vermittlung von Wissen, sondern die Herstellung von Beziehungen zwischen Inhalten, Personen und Dingen stehen im Mittelpunkt.<sup>23</sup> Wie Christian Kravanga am Ende der 90er formuliert:

Partizipation an einem solchen Prozess bedeutet weniger an einem dumpfen Gefühl von Gemeinschaft teilzuhaben, als in eine Auseinandersetzung einzutreten, die die Grenzen von Politik und Persönlichkeit berührt. Die Teilnehmer in eine ambivalente Situation von Angeboten (ästhetische Erfahrung, Information) und Anforderungen (Artikulation von Widerständen, Mitverantwortung für den kollektiven Prozess) einzubinden, bedeutet für den Standpunkt der Künstlerin, ein riskantes Szenario *mit offenem Ausgang* (Hervorhebung SP) zu entwerfen.<sup>24</sup>

---

20 Sieglinde LANG, Kunst, Partizipation und kulturelle Produktion, in: Neue Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1, 2014, S. 107–116.

21 Ein institutionelles Beispiel hierfür ist auch das von Stella Rollig 1994 gegründete Depot in Wien. Eine interdisziplinäre Institution und Plattform die sich in partizipativen Formaten in besonderem Maß gesellschaftlich relevanten Problemfeldern widmet. Vgl. Stella ROLLIG, Dürfen die das?, Wien 2002, S. 13ff.

22 Ebenda.

23 Vgl. Renate HÖLLWART, Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis, Wien 2013, S.42.

24 Christian KRAVANGA, Modelle partizipatorischer Praxis, in: Marius BABIAS, Achim KÖNNEKE (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum, Amsterdam 1998, S. 31.

So entstehen Formate, die auf mehr als nur eine Teilnahme des Publikums abzielen, sondern mit den Beteiligten eine Veränderung der Spielregeln selbst zulassen.<sup>25</sup>

### **Social Turn oder soziale und politische Kunst**

Nach ihren Anfängen in den 1990er Jahren verbreiten sich solche gemeinschaftlichen und sozial engagierten künstlerischen Projekte zu Beginn der 2000er Jahre enorm. Den Antrieb bilden Krisenereignisse wie der 11. September, die das politische Klima verschärfen und nationalistische, kulturelle und religiöse Feindseligkeiten erzeugen. Das dominierende Gerüst für den internationalen Austausch ist ein Marktsystem, das diese Spaltungen vorantreibt, indem es die Gesellschaft nach Klasse und ökonomischen Status teilt.<sup>26</sup>

In diesem angespannten Kontext bewegt sich der Anspruch zeitgenössischer Kunst zunehmend weg vom Objekt und hin zur Intervention.<sup>27</sup> Künstler\*innen, Vermittler\*innen und Kollektive setzen sich vermehrt für die Begegnung und den Dialog zwischen Gemeinschaften ein, weil sie an die emanzipatorische Kraft geteilter Gedanken und gemeinschaftlichen Handelns glauben.<sup>28</sup> Mit performativen, prozessorientierten Ansätzen versuchen sie, die durch gesellschaftliche Fragmentierung verlorenen Zusammenhänge wieder herzustellen und Räume für Gespräch und Austausch zu gestalten. Im Fokus künstlerischer Arbeit steht der intersubjektive Raum, der durch diese Projekte möglich wird. Dabei sind soziale Gegebenheiten Ausgangspunkt für nicht-materielle, antikapitalistische, politisch-engagierte Kunstprojekte.<sup>29</sup> Nato Thompson fasst mit dem Begriff „socially engaged art“ wichtige Merkmale dieser sozialen Kunst zusammen: „Socially engaged art [is ...], shaking up foundations of art discourse, and sharing techniques and intentions with fields far beyond the arts [. ... T]hese cultural practices indicate new ways of life that emphasize participation,

---

25 Nora STERNFELD, Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Susanne GESSER, Martin HANDSCHIN, Angela JANELLI, Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.) Das partizipative Museum Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119–126.

26 Kester, GRANT, Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art, in: Zoya KOCUR, Simon LEUNG (Hg.): Theory in Contemporary Art Since 1985, Oxford 2005, S. 153–164.

27 Seit 1993 entwickelt die Gruppe kleine, aber sehr konkrete Vorschläge zur Verringerung gesellschaftspolitischer Defizite und setzt diese Vorschläge auch um. Künstlerische Gestaltung wird dabei nicht mehr als formaler Akt sondern als Eingriff in unsere Gesellschaft gesehen. Vgl. Künstlergruppe WOCHENKLAUSUR, in: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=de> (02/09/18).

28 Vgl. Claire BISHOP, The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, in: Margriet SCHAVEMAKER, Mischa RAKIER (Hg.), Right About Now: Art and Theory Since the 1990s, Amsterdam 2007, S. 58–68.

29 Beispiel für diese Projekte: Wochenklausur, Schlafplätze für drogenabhängige Frauen, 1994, Schedhalle, Zürich.

challenge power, and span disciplines ranging from urban planning and community work to theater and the visual arts“<sup>30</sup>.

Martin Krenn fasst soziale Kunst ähnlich zusammen:

Soziale Kunstpraxen intervenieren in soziale Verhältnisse. Dabei tritt der Dialog mit den BetrachterInnen sowie das Involvieren von und die Zusammenarbeit mit Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen an die erste Stelle. Das Mittel dazu ist Kunst. Die jeweilige Intervention gründet in dem Potential, gemeinsam etwas zu verändern. Soziale Kunstpraxen, welche auf demokratischen Prinzipien basieren, zielen auf die Schaffung von Gleichheit und Freiheit, aber auch auf produktive Formen der Differenz und des Konflikts.<sup>31</sup>

Diese Entwicklung hin zu einer sozial engagierten, öffentlichen Kunst beschreibt Claire Bishop 2006 als „social turn“<sup>32</sup>: „For these and other supporters of socially engaged art, the creative energy of participatory practices rehumanizes – or at least de-alienates – a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism“.<sup>33</sup> Obwohl sich soziale Kunst nur schwer vermarkten lässt, nimmt ihre Präsenz im Öffentlichen zu. Diese Verlagerung führt Claire Bishop auch auf die rasante Ausdehnung der Kunstbiennalen zurück, auf denen diese Praxen besonderen Anklang finden.<sup>34</sup> Für solche künstlerischen, aber im weitesten Sinne auch vermittlerischen Praxen, die öffentliche Begegnungen und kritischen Austausch in den Fokus rücken, hat Suzanne Lacy bereits 1991 den Begriff „New Genre Public Art“<sup>35</sup> verwendet. Nicholas Bourriaud prägt die Bezeichnung „relational aesthetics“<sup>36</sup>. Homi K. Bhabha spricht von „conversational art“<sup>37</sup>, und Grant Kester von „dialogic art“<sup>38</sup>.

---

30 Nato, THOMPSON, Living as Form, in:

[http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator\\_statement.htm](http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm) (02/09/18).

31 Martin KRENN, Das politische in sozialer Kunst, in: p/art/icipate, 2016, 7, S. 109.

32 Vgl. Claire BISHOP, The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, in: Margriet SCHAVEMAKER, Mischa RAKIER (Hg.), Right About Now: Art and Theory Since the 1990s, Amsterdam 2007, S. 58–68.

33 Ebenda.

34 Ebenda.

35 Suzanne LACY, Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Seattle 1995.

36 Mit dem Konzept der „relational aesthetics“ beschreibt der französische Kurator Nicolas Bourriaud in seinem 1998 erschienen Buch den sozialen Wandel in der künstlerischen Praxis der 90 Jahre, als „a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space“. Vgl. BOURRIAUD, Nicolas, Relational Aesthetics. Dijon 2002, S.113.

37 Vgl. Homi BHABHA, Conversational Art, in: Mary Jane JACOB (Hg.), Conversations at the Castle. Changing audiences and contemporary art, Cambridge 1998, S. 38–47.

38 Vgl. Grant KESTER, Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially--Engaged Art, in: Zoya KOEUR, Simon LEUNG (Hg.), Theory in Contemporary Art Since 1985, Oxford 2005, S. 153–164.

## Kritik an der Institution

Diese Herausbildung neuer, kritischer Kunstpraxen, die Diskurs- und Handlungsräume fordern und fördern, ist eng verbunden mit der Kritik an Institutionen der (Re-)Präsentation und den darin herrschenden Hierarchien und Machtverhältnissen. Deshalb liefert sie wichtige Anstöße für viele der Veränderungen der Diskurs- und Vermittlungspraxis, die heute mit dem Begriff Public Program bezeichnet werden. Die meisten progressiven Strategien entwickeln sich aber außerhalb der Museen in unabhängigen Projekten, in kleineren Kunsträumen und in Zusammenarbeit unterschiedlichster Akteur\*innen aus verschiedenen Disziplinen. Unter dem Begriff „new institutionalism“ lassen sich eine Reihe an progressiven kuratorischen, vermittlerischen und administrativen Praxen zusammenfassen, die genauso wie der „social turn“ innerhalb der Kunst bereits in den 90er Jahren ihre Anfänge haben und sich zu Beginn der 2000er Jahre entfalten. Ihnen gemein ist, dass sie darauf abzielen, Kunstinstitutionen von innen heraus zu verändern und neu zu definieren.<sup>39</sup>

In einem selbstkritischen Prozess werden die Beziehungen zwischen künstlerischer Produktion, öffentlichen Institutionen und sozialem Wandel untersucht. Mitarbeiter\*innen der Institutionen versuchen hierarchische Abläufe und Strukturen aufzudecken und das Museum, das selbst unter dem Druck neoliberaler Zwänge steht, zu einer Institution der Kritik globaler Eventkultur zu machen.<sup>40</sup> Angetrieben von den Arbeitsmethoden zeitgenössischer Künstler\*innen, fordern Direktor\*innen und Kurator\*innen mehr Offenheit und Diskurs, öffentliche Veranstaltungen und prozessbasiertes Arbeiten.<sup>41</sup> Ausstellungen und Projekte, die in diesem Kontext entstehen, werden als aktive, experimentelle und soziale Räume verstanden, die von den Teilnehmenden mitgestaltet und verändert werden können. Ein erweitertes diskursives Programm und flexible, kollaborative Plattformen sollen gemeinsame Wissensproduktion, Kritik und Diskurs ermöglichen und die Institution auf diese Weise von innen und außen verändern: „Rather than social processes being given an aesthetic makeover or deactivated, this generated a newly created collaborative space in which the Museum began to form part of social struggles. This took institutional critique to a new dimension“.<sup>42</sup>

---

39 Beispiele für die institutionelle Umsetzung sind u.a. das Rooseum in Malmö geleitet von Charles Esche, der Palais de Tokyo in Paris unter der Leitung von Nicolas Bourriaud und Jérôme Sans, der Kunstverein München geleitet von Maria Lind und das MACBA in Barcelona mit der Leitung des Public Programs von Jorge Ribalta.

40 Luisa ZIAJA, New Institutionalism, in: ARGE Schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie- und Praxis, Wien 2013, S. 175.

41 Sally TALLANT, Experiments in Integrated Programming, in: Curating and the Educational Turn. Paul O'NEILL, Mick WILSON (Hg.), Amsterdam 2010, S. 187.

42 Jorge RIBALTA, Experiments in a New Institutionalality, in: Manuel BORJA-VILLEL, Kaira MARIE, Jorge RIBALTA (Hg.), Relational Objects: Macba Collection 2002-2007, Barcelona 2010, S. 255–265.

Einige Museen werden so zu Orten der Produktion, der Recherche und der Diskussion, also Kulturzentrum, Laboratorium und Akademie zugleich.<sup>43</sup> Mit der Entwicklung eines Programms für das Rooseum in Malmö 2000, betont Charles Esche die politische, anti-kapitalistische Dimension von Kunstinstitutionen: „[Die Kunst...] wurde zu einem aktiven Raum statt eines der passiven Beobachtung. Deshalb müssen die Institutionen, die einen solchen Raum unterstützen, teils Community Centre, teils Labor und teils Akademie sein, mit weniger Bedarf nach der althergebrachten Ausstellungsfunktion. Die Konsequenzen unserer extremen Politik des freien Marktes bedenkend, müssen sie auch direkt politisch sein“.<sup>44</sup>

Der Begriff „new institutionalism“ und die damit einhergehenden institutionellen Reformen sind aber immer auch begleitet von (selbst-) kritischen Stimmen. Kunsthistoriker\*innen befürchten, dass sich aus der Ablehnung des traditionellen Ausstellungsmodells eine neue Orthodoxie entwickle<sup>45</sup>. Claire Bishop etwa weist auf die Schwierigkeiten hin, ein Program [...] which allows for a diversity of events, exhibitions and projects“ zu gestalten, ohne das „Soziale“ gegenüber dem „Visuellen“ zu privilegieren. Die von den Institutionen geforderte Flexibilität, Zeitlichkeit und Prozesshaftigkeit sieht der österreichische Philosoph und Kunsttheoretiker Gerald Raunig nicht als widerständig, sondern als Wiederhall eines neuen Kapitalismus. Mit dem Begriff „instituent practices“ schlägt er eine institutionelle Praxis vor, die sich mehr an aktuellen, sozialen Bewegungen als an individuellen Kunstpraxen orientiert.<sup>46</sup> Die Diskussionen um den Wandel der Kunstinstitutionen schwanken zwischen ästhetischenn und aktivistische Positionen, zwischen dem Wunsch nach künstlerischer Autonomie und sozialem und politischem Engagement.

Obwohl diese Ansätze die Öffnung der Institution für ein neues, lokales Publikum erreichen und auf Anerkennung in der internationalen Kunstwelt stoßen, existieren die meisten Institutionen dieser Form bereits am Ende der Dekade nicht mehr. Die Bestrebungen werden unterbunden, indem Projekte zusammengelegt, Budgets gekürzt und Kurator\*innen und Direktor\*innen ausgetauscht werden. Davon sind nicht nur die großen Museen, sondern auch kleinere, experimentelle Institutionen betroffen, denen zunehmend Programme abverlangt werden, die einer etablierten Kunsthalle ähnlich sind.<sup>47</sup> Trotz dieser Entwicklungen

---

43 Vgl. Nina MÖNTMANN, Aufstieg und Fall des „New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (02/09/18).

44 Charles ESCHE, Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt, in: [http://republicart.net/disc/institution/esche01\\_de.htm](http://republicart.net/disc/institution/esche01_de.htm) (30/09/18).

45 Jonas EKEBERG, Institutional Experiments between Aesthetics and Activism, in: Stine HERBERT -KARLSEN, Anne SZEFER (HG.), Self-Organized, London 2013, S. 53.

46 Ebenda.

47 Ebenda.

beeinflusst der „new institutionalism“ bis heute die kritische kuratorische und vermittlerische Praxis.

### **Educational turn**

Als „educational turn“ beschreibt Irit Rogoff 2008 in ihrem Text „Turning“ Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst, die sich bereits seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre verbreiten. Vermittlung, „education“, wird hier nicht mehr als Reproduktion von Wissen, sondern als Möglichkeit gedacht, Wissen zu teilen und gemeinsam mit den Besucher\*innen und unterschiedlichsten Akteur\*innen zu generieren. Pädagogische Methoden und Programme halten Einzug in die kuratorische und künstlerische Praxis. Der Fokus der Vermittlung liegt nicht mehr auf dem Objekt, sondern auf dem kollektiven Prozess der Wissenskonstruktion, sowie auf diskursiven, pädagogischen Situationen in und außerhalb der Ausstellung. „Wir haben es also mit einer Wende zu tun, die auch das Feld des Edukatorischen selbst betrifft: Die Frage nach einer Wissensproduktion, die sich mehr oder weniger laut, mehr oder weniger subtil mit dem Apparat der Wertekodierung anlegt und dafür Öffentlichkeiten herstellt, die Teil der Auseinandersetzung werden“.<sup>48</sup>

Für Irit Rogoff wird „education“ zu einem „Ort für ungewöhnliche und überraschende Begegnungen – geteilte Neugierden, geteilte Subjektivitäten, geteilte Leiden, geteilte Leidenschaften versammeln sich um das Versprechen eines Themas, einer Einsicht, einer kreativen Möglichkeit“.<sup>49</sup> In diesen temporären Verbindungen und „flüchtigen Kollektiven“<sup>50</sup> kommen unterschiedlichste Akteur\*innen eben nicht aufgrund ihrer Identität zusammen, sondern werden von einem gemeinsamen Thema oder Anliegen angetrieben. Irit Rogoff versteht „education“ als eine Art Ver- oder Aushandlungsraum, in dem wir uns darüber bewusst werden können, welche Themen uns wichtig sind, und in dem wir eigene Fragen formulieren. Persönliche Dringlichkeiten und Fantasie treiben somit ein Handeln an, das sich nicht von äußeren Notwendigkeiten und dem, „was abgelehnt werden muss“, hemmen lässt.<sup>51</sup>

In Institutionen der (Re-)Präsentation haben nach Rogoff vermittlerische Praxen wie prozessorientiertes Arbeiten, Experimentieren, Selbstorganisation und Kritik dazu beigetragen, aktive und kritische Räume zu gestalten. Der bedeutendste Wandel in der

---

48 Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD, Ein *educational turn* in der Vermittlung, in: Schnittpunkt (Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD) (Hg.), *Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien 2012, S. 16.

49 Irit ROGOFF, Wenden. In: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.): *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien 2012, S. 39.

50 Ebenda.

51 Ebenda.

Kunstwelt in den letzten zehn Jahren ist für Rogoff die Idee der Konversation.<sup>52</sup> Auf der documenta X und 11 wurde das Gespräch zu einem zentralen Ort der Auseinandersetzung, und es entstanden Diskussionen, die es bis dahin in dieser Form nicht gegeben hatte.<sup>53</sup> Künstler\*innen, Philosoph\*innen, Wissenschaftler\*innen, Kritiker\*innen etc. versammelten sich und wendeten sich, losgelöst von autoritären Mechanismen, Inhalten zu, die genau in diesen Situationen auftauchten und den Beteiligten dringlich erschienen. Das Gespräch entwickelte sich zu einer Strategie, um Inhalte und Formate erst in diesem Austausch entstehen zu lassen und wichtige Fragen zu artikulieren: „Dadurch wurde die Kunstwelt zu einem Ort des ausführlichen Gesprächs – als eine Praxis, als eine Form der Versammlung, als ein Weg, Zugang zu bestimmtem Wissen und zu bestimmten Fragen zu erhalten, zum Netzwerken und Organisieren und um notwendige Fragen zu artikulieren“<sup>54</sup>.

Dieser historische Exkurs zeigt Bestrebungen, Entwicklungen und Veränderungen im Bereich der Kunst, die sich bis heute weiter entfalten und wichtige Kennzeichen von Public Program sind. Kunst wird mehr und mehr als Raum sozialen Austausches und politischer Artikulation verstanden. Die Rolle des Publikums verändert sich: Die Besucher\*innen sind nicht mehr passiv, sondern werden als Teilnehmer\*innen aktiv einbezogen, werden selbst zu Akteur\*innen und gestalten Inhalte und Formate mit. Dabei wird eine Zusammenarbeit mit Menschen unterschiedlichster Hintergründe und Disziplinen angestrebt. Künstler\*innen, Vermittler\*innen und Aktivist\*innen gestalten Räume für öffentliche Begegnungen und kritischen Austausch, um Mitsprache und politische Handlungsoptionen zu ermöglichen. Die Forderung nach Diskurs- und Handlungsräumen geht auch mit der Kritik an den Machtverhältnissen und Hierarchien in den Institutionen der (Re-)Präsentation einher. Durch mehr Offenheit und Diskurs sollen kollektive Prozesse ermöglicht werden, um Kunstinstitutionen mit dem Außen von innen heraus zu wandeln und neu zu definieren. Ausstellungen und Projekte werden als aktive, soziale und experimentelle Orte verstanden, die von den Teilnehmenden mitgestaltet werden. Es ist vor allem das öffentliche Gespräch – das heute im Public Program besonderen Stellenwert hat – das immer stärker in den Fokus rückt und mehr und mehr zu einem zentralen Ort der kollektiven Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Dringlichkeiten wird.

---

52 Irit ROGOFF, Wenden. In: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien 2012, S. 46.

53 Ebenda. 100 Talks „Hundred Days“ auf der documenta X (1997), weltweite Diskussionsplattform auf der documenta 11 (2002), vgl. auch Projekte wie unitednationsplaza (2006) (s.o.) und A.C.A.D.E.M.Y (2006).

54 Vgl. ebenda. S.47–48.

### 2.3 ÖFFENTLICHKEIT UND DISKURS

Das Public Program, das sich heute stark verbreitet, ist ein öffentliches Programm. Aber warum werden aktuell die Rufe nach öffentlichen Begegnungen und Gesprächen immer lauter? Heutzutage scheint doch alles öffentlich zu sein, jeder veröffentlicht seine Meinung, zeigt öffentlich, wer er ist. Wie stark aber ist der oder die Einzelne tatsächlich eingebunden in gesellschaftliche Prozesse und nimmt Teil an der Gestaltung der Gesellschaft?

Wir leben in einer Zeit, in der das Private zurückgedrängt wird. Während man früher die Tür durchschreiten und in die Öffentlichkeit treten musste, um sich mit den Menschen zu unterhalten, braucht man heute das Haus nicht mehr zu verlassen. Über das Internet und die sozialen Medien gibt man Privates der Öffentlichkeit Preis und ist mit der Welt „vernetzt“. Sogar im öffentlichen Raum, draußen auf der Straße, „verbindet“ uns das Handy mit der Außenwelt und nicht ein Blickwechsel in der U-Bahn oder ein zufälliges Gespräch auf der Parkbank. Obwohl das Öffentliche einen größeren Stellenwert hat als je zuvor, man im Internet rege seine Meinungen kundtut und vieles öffentlich preisgibt, entsteht keine Öffentlichkeit als Gemeinschaft oder öffentliche Gemeinschaften. Die Wirksamkeit der Öffentlichkeit in der Politik, in der Religion, im Alltag und in der Kunst hat sich stark verschoben. Durch den neoliberalen Rückzug ins Private hat die öffentliche Kontrolle über gesellschaftliche Entwicklungen nachgelassen. Die *res publica*, eine Öffentlichkeit im Sinne einer informierten, eigenständigen Instanz, wurde von einer neuen, privatwirtschaftlich gesteuerten Welt abgelöst.<sup>55</sup>

In weltweiten Occupy- und anderen Protestbewegungen zeigt sich das Bedürfnis nach einer neuen Öffentlichkeit oder neuen Öffentlichkeiten. Kritische Stimmen fordern die Etablierung von Räumen für öffentliches, wirksames Reden und für demokratische Versammlungen, in denen alle die Möglichkeit haben, zu sprechen und angehört zu werden und reale, um persönliche Erfahrungen und Probleme zum Ausdruck zu bringen, die im aktuellen, politischen Diskursen keinen Platz haben – Räume für den Austausch von Wissen und den Aufbau eines Gemeinsinns.<sup>56</sup> „Yet, the art of *res publica* does not imply acclaiming a new global community with revolutionary pathos. It is about experimental forms of organizing, which develop in precarious micro-situations for a limited period of time, testing new modes of self-organization and interplays with other experiments“<sup>57</sup>.

---

55 Rein WOLFS, *The New Public*, in: *The New Public*. Von einer Neuen Öffentlichkeit und einem Neuen Publikum, Köln 2012, S. 38–45.

56 Ebenda.

57 Gerald RAUNIG, *republicartmanifesto*, in: [http://republicart.net/manifesto/manifesto\\_en.htm](http://republicart.net/manifesto/manifesto_en.htm) (10/11/18).

Diese Forderung nach öffentlichen Verhandlungsräumen vollzieht sich auch in zeitgenössischen Kunstpraxen. So verbreitet sich eine „Öffentlichkeitsarbeit“, deren Ziel nicht bloß darin besteht, viele Besucher\*innen anzuziehen und zu unterhalten, sondern darin, ein möglichst diverses Publikum zu involvieren und Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Akteur\*innen zu initiieren. In den Aktionen, Interventionen, Diskussionen etc. die auch unter der Bezeichnung Public Program stattfinden, nehmen die Beteiligten eine aktive Rolle als Produzenten ein. Ausgehend von unmittelbaren Bedürfnissen und im Kontext einer direkten Konfrontation mit realen Problemen und Kämpfen können so einzelne Öffentlichkeiten hergestellt werden, die durch ihre Zusammenkunft gemeinsam temporär handlungsfähig sind:

Öffentlichkeit prä-existiert nicht als vordefinierte Einheit, die es nur anzusprechen und zu manipulieren gilt. Sie wird in einer offenen, unvorhersehbaren Weise und im Prozess der Diskurse selbst und durch deren verschiedenen Mittel und Formen der Verbreitung gebildet. Öffentlichkeit existiert nicht einfach passiv und auf die Ankunft kultureller Güter wartend; sie bildet sich im Prozess ihrer Benennung heraus. Öffentlichkeit ist eine provisorische Konstruktion in ständiger Bewegung.<sup>58</sup>

Wie bereits in Abschnitt 2.2 ausführlich beschrieben, wird der Dialog, die Konversation, in den Mittelpunkt vieler Kunstpraxen gestellt. So beschreibt Grant Kester, ausgehend von Habermas, die „dialogical aesthetic“ als selbstreflexive Form der Interaktion, in der, losgelöst von sozialen und materiellen Unterschieden, Argumente überzeugen und es zu einem zeitweisen, lokalen gemeinsamen Engagement kommen kann. Wenn wir in Gesprächen anderen unsere Sichtweisen verständlich machen wollen, müssen wir diese nachvollziehbar artikulieren und können so lernen, einen vernünftigen und teilweise verallgemeinerungsfähigen Standpunkt zu entwickeln. Wir werden angeregt, uns aus der Perspektive anderer zu beobachten und unsere Meinungen selbstkritisch und bewusster zu hinterfragen.<sup>59</sup> In Abgrenzung zu Habermas geht Kester nicht von einem objektiven, universellen Fundament aus. Diskurs bedeutet nicht, im Vorhinein feststehende Meinungen und Interessen zu kommunizieren, mit dem Ziel diese durchzusetzen, sondern im Austausch den anderen zu verstehen und eventuell zu einem darauf basierenden, vorübergehenden Einverständnis zu gelangen. Dafür müssen wir die soziale Einbettung und den Kontext des Anderen anerkennen und ihm empathisch begegnen. Gemeinschaft ist nichts Dauerhaftes,

---

58 Jorge RIBALTA, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, in: <http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de> (02/09/18).

59 Vgl. Grant KESTER. Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art, in: Zoya KOCUR, Simon LEUNG (Hg.), Theory in Contemporary Art Since 1985, Oxford 2005, S. 153–164.

sondern entsteht, wenn überhaupt, im Laufe der durch Künstler\*innen und Vermittler\*innen initiierten partizipatorischen und dialogischen Prozesse.<sup>60</sup>

Dass es aktuell ein großes Bedürfnis nach öffentlichem Dialog und Aushandlungen gibt, die von gesellschaftlich relevanten Themen handeln, zeigt sich auch in Aktionen wie „Österreich spricht“ oder „Deutschland spricht“. Große Medienhäuser wollen hier Menschen ins Gespräch bringen, die sich aufgrund unterschiedlicher politischer Gesinnung sonst nicht begegnet wären. Dabei soll es nicht darum gehen, sich zu einigen, sondern darum, für ein paar Stunden die Komfortzonen und Klischees, denen wir alle auf unterschiedliche Art und Weise anhängen, hinter uns zu lassen,<sup>61</sup> sich trotz Differenzen auszutauschen und dann vielleicht doch auf geteilte Interessen zu stoßen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es im Public Program ganz ähnlich um Begegnungen und die Artikulation gemeinsamer Interessen geht. Aktuelle Entwicklungen, wie wir sie diesbezüglich beobachten können, scheinen auf eben dieses gesellschaftliche Bedürfnis nach öffentlichem Austausch und gleichberechtigten Verhandlungen zu reagieren. Die Menschen wollen gehört werden, ihre Wirksamkeit spüren und an der Gestaltung der Gesellschaft teilhaben.

### **3 WIE WIRD PUBLIC PROGRAM VERSTANDEN UND GEMACHT?**

#### **3.1 METHODE UND VORGEHENSWEISE**

Wie bereits eingangs erwähnt, gibt es zu den aktuellen Entwicklungen im Public Program noch kaum eingehende Beschreibungen, geschweige denn theoretische Analysen. Um nachvollziehen zu können, wie Public Program heute verstanden und gemacht wird, sprach ich daher persönlich mit Kurator\*innen, Theoretiker\*innen, Künstler\*innen, Vermittler\*innen und Aktivist\*innen, die sich aktuell mit dem Thema auseinandersetzen, öffentliche Programme gestalten, oder beides. Im Mittelpunkt der empirischen Untersuchung stand das persönliche Arbeitsverständnis und Handeln der Interviewten.

---

<sup>60</sup> Ebenda. Weiterführende Gedanken hierzu in Abschnitt 2.3.

<sup>61</sup> Iris MAYER, Wandel durch Annäherung, in: <https://www.sueddeutsche.de/politik/deutschland-spricht-wandel-durch-annaeherung-1.4142305> (24/09/2018).

Anhand von qualitativen, semi-strukturierten Leitfadeninterviews<sup>62</sup> wollte ich in Erfahrung bringen, was die Interviewpartner\*innen unter dem Begriff Public Program verstehen, welche Ziele sie verfolgen und wie sie bei der Gestaltung eines Public Programs vorgehen. Abschließend fragte ich nach ihrer Einschätzung, warum Public Program in den letzten Jahren ein so wichtiges Thema geworden ist. Im Gespräch stellte ich verschiedene offene Fragen, die zwar thematisch fokussierten, aber keine schließende Wirkung hatten und so die Möglichkeit zur eigen-strukturierten Positionierung und Thematisierung ermöglichten. Ich bat die Interviewten mir zu erzählen, wie sie als Expert\*innen arbeiten und was für sie relevant und wichtig ist. Aus den Antworten der Interviewten gewann ich induktiv Leitmotive, die ich für die weitere Analyse verwendete. So ließen sich Inhalte verdichten und vergleichen, und verallgemeinernde Erkenntnisse aus den Antworten erarbeiten. Im Folgenden stelle ich Interviewpartner\*innen, die ich nach den eben genannten Kriterien ausgewählt habe, kurz im Einzelnen vor.

**Binna Choi** (im folgenden zitiert als BC) leitet seit 2008 den Kunstraum Casco in Utrecht. Gemeinsam mit ihrem Team entwickelte sie langfristige, künstlerische und interdisziplinäre Forschungsprojekte, darunter „Grand Domestic Revolution“ und „Composing the Commons“. Bei Casco arbeiten und forschen Kunstschaaffende gemeinsam mit gesellschaftlichen Initiativen. Der Fokus liegt dabei auf Fragen nach der Konstruktion sozialer Räume, Kollaborationen, kollektiver Produktion und den „Commons“ im Zusammenhang mit ihren zeitgenössischen, sozialen und politischen Umständen.

**Ayşe Güleç** (im folgenden zitiert als AG) arbeitet als Community-Liaison im Artistic Director Office der documenta in Kassel. Seit 1998 wirkt sie als Sozialarbeiterin im Kulturzentrum Schlachthof in Kassel im Bereich Migration und (inter-)kulturelle Bildung. Sie entwickelte den documenta 12 Beirat, fungierte als dessen Sprecherin und bildete auf der documenta 13 auch einen Teil der Kunstervermittler\*innen aus. Als Aktivistin engagiert sich Ayşe Güleç außerdem in selbstorganisierten Initiativen im Bereich Migration, Postkolonialismus und Anti-Rassismus wie z.B. in der Initiative 6. April und dem Tribunal „NSU-Komplex auflösen“.

**Andrea Hubin** (im folgenden zitiert als AH) ist Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin. Sie arbeitet seit 2013 als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Dramaturgieabteilung der Kunsthalle Wien und als Lehrbeauftragte zu Theorie und Praxis der Vermittlung an der Universität für Angewandte Kunst und der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Sie

---

62 Jan KRUSE, Reader Einführung in die Qualitative Interviewforschung, Freiburg 2011, S. 57ff.

entwickelt und moderiert für verschiedene Kontexte diskursive Formate mit experimentell-performativem Charakter. Mit dem Community College hat Hubin in der Kunsthalle Wien einen offenen Reflexionsraum zu aktuellen, künstlerischen Diskursen sowie Programmen der Institution geschaffen.

**Florian Malzacher** (im folgenden zitiert als FM) ist freier Kurator für zeitgenössische performative Künste, Autor, Dramaturg und ehemaliger Theaterkritiker. Als leitender Dramaturg kuratierte er von 2006 bis 2012 den steirischen herbst in Graz und entwickelte in diesem Kontext das Marathon-Camp „Truth is concrete“ mit, dessen Fokus auf künstlerischen Strategien in der Politik und politischen Strategien in der Kunst lag. Von 2013 bis 2017 leitete er das „Impulse“ Theaterfestival in Köln, Düsseldorf und Mülheim an der Ruhr. Er ist Verfasser und Herausgeber zahlreicher Bücher über wegweisende internationale Theatergruppen, wie Forced Entertainment und Rimini Protokoll, über aktuelle Diskurse des zeitgenössischen politischen Theaters und Strategien des künstlerischen und politischen Aktivismus.

**Laurence Rassel** (im folgenden zitiert als LR) engagiert sich als Kuratorin, Lehrende und Organisatorin. Von 1997 bis 2008 wirkte Rassel als Mitglied von „Constant“, einem gemeinnützigen, interdisziplinärem „Art-Lab“ in Brüssel, das sich mit freier Software und Cyberfeminismus beschäftigt. Als Direktorin der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona von 2008 bis 2015 war es ihr Ziel, eine offene, gastfreundliche Institution zu gestalten. In ihrer jetzigen Position als Leiterin der Brüsseler École de recherche graphique untersucht sie, wie die Institution Kunsthochschule als Umfeld für die Entwicklung einer Vorstellung von Kollektivität konzipiert werden kann.

**Joanna Warsza** (im folgenden zitiert als JW) konzentriert sich als Kuratorin und Theoretikerin auf den öffentlichen Bereich. In ihren Ausstellungs- und Forschungsprojekten beschäftigt sie sich vor allem mit der Untersuchung sozialer und politischer Agenden. Sie war assoziierte Kuratorin der 7. Berlin Biennale und leitete das Public Program der Manifesta 10 in St. Petersburg. Während des Interviews im Mai 2018 war sie Direktorin der „Public Art Munich“, ein performativ ausgerichtetes, dreimonatiges Programm für Kunst im öffentlichen Raum in München.

### 3.2 WAS IST PUBLIC PROGRAM?

Unter dem Begriff Public Program werden, wie anfangs beschrieben, ganz allgemein Veranstaltungen zusammengefasst, die sich an die Öffentlichkeit richten. In eher klassischem Sinne ist damit vor allem ein Rahmenprogramm zu einer Ausstellung gemeint; durch Vorträge, Vorführungen, Kurator\*innen- und Künstler\*innengespräche sollen die Inhalte des Gezeigten besprochen, vertieft und erweitert werden. Kennzeichnend für diese Art eines öffentlichen Programms ist, dass hier überwiegend Expert\*innen zu Wort kommen, die von der Institution oder vom Veranstalter eingeladen wurden und über im Vorhinein festgelegte Inhalte referieren. Informationen und Wissen werden oftmals ohne weitere Diskussion an das Publikum weitergegeben.

In den Gesprächen mit den Expert\*innen zeichnet sich deutlich ein anderes Verständnis dieses Begriffes ab. Während es allgemein zu „80 percent“ als Rahmen- oder Begleitprogramm einer Ausstellung verstanden wird, wie Johanna Warsza vermutet, betonen alle Interviewpartner\*innen den zunehmend wichtigeren, eigenständigen Charakter des öffentlichen Programms: „It appears as an extra, as kind of a new layer added to the main exhibition“ (JW). Wenn Ayşe Güleç vom Public Program der documenta 14 spricht, beschreibt sie es als das „Herzstück“ der Ausstellung, als Vermittlungsarbeit und als ein Programm, das sich nochmal anders öffnet, andere Kontexte einbezieht und vor allem Gesprächsmöglichkeiten bietet, um die Themen der Ausstellung auf anderen Ebenen zu vermitteln und zu bearbeiten. In der Kunsthalle Wien, so Andrea Hubin, distanziert man sich auch von dem Begriff Begleitprogramm und versteht das Veranstaltungsprogramm als eigenständige Schiene. Mit „Political Futures“ findet erstmalig eine Diskussionsreihe statt, in der, unabhängig vom laufenden Ausstellungsprogramm und über einen längeren Zeitraum, aktuelle gesellschaftliche Fragen und politische Themen diskutiert werden, die durch vorherige Ausstellungen angeregt wurden.

Florian Malzacher findet es „ulzig“, dass es zum Beispiel auf der documenta 14 und der Manifesta 10 neben der Ausstellung eine eigene Programmschiene gibt, denn für ihn ist das „gar nicht trennbar“. Für ihn sei das alles Public Programming. Er fragt sich, was da im Unterschied zu dem restlichen Programm mehr oder weniger „public“ sei. Binna Choi findet den Begriff Public Program sogar ganz generell „inappropriate“, denn ihrer Meinung ist alles, was im Kunstraum Casco stattfindet „for the public and for public value“, also Public Program, und so hebt auch Laurence Rassel hervor „everything is public programming“.

Und dennoch betonen alle Interviewpartner\*innen die Wichtigkeit und Eigenständigkeit des öffentlichen Programms. Dies hat weniger damit zu tun, wie stark die Inhalte an die Ausstellung angelehnt sind. Vielmehr stehen sie für das Bedürfnis und das Bestreben, einen kritischen, öffentlichen Raum zu gestalten, in dem Menschen unterschiedlicher Hintergründe zusammen kommen und sich auf Augenhöhe begegnen, und in dessen Mittelpunkt Gespräche, Auseinandersetzungen und Diskurse stehen. Auch für Andrea Hubin geht es vor allem um die Öffnung von Räumen, in denen „Konversation stattfindet, Diskurs stattfindet, Debatten geführt werden“ und alle Beteiligten die Möglichkeit haben, zu Wort zu kommen und ihre Meinung zum Ausdruck zu bringen.

Anstelle von Formaten wie Vorträgen, Konferenzen oder Expert\*innengesprächen, die oftmals stark hierarchisch aufgebaut sind, werden Begriffe wie „gatherings“ (JW), „meetings“ (BC) und „assemblies“ (JW) verwendet, die auf Austausch und einen sozial geprägten, demokratischen Charakter hindeuten. Florian Malzacher spricht sogar von „öffentlichen Verhandlungen“ und verweist darauf, dass im Kunstkontext auch Formate wie Parlamente und Gerichte Einzug halten.

Ein wichtiger Moment dieser „öffentlichen Versammlungen“ ist das körperliche In-Erscheinung-Treten der Beteiligten, dass heißt, sie sind nicht nur anwesend, sondern bringen sich aktiv ein, sprechen, äußern sich und verhandeln. „So maybe this is the moment of the public program: when there is this kind of relationship or possibility. It might sound strange, but it is interesting. We try to say here, this is a physical encounter somehow, to think collectively or to work collectively or to build collectively“ (LR). Für Laurence Rassel sei Public Program aber auch der Moment, in dem die Institution sich selbst verkörpert und in Erscheinung tritt. Normalerweise, so sagt sie, sei die Institution nicht sichtbar, während einer Ausstellung zum Beispiel, aber bei öffentlichen Veranstaltungen, sei sie persönlich da, „I am touching physically the people“.

Anders als bei den eingangs beschriebenen „klassischen“ Veranstaltungen geht es bei diesem Verständnis von Public Program nicht um einen Transfer von Wissen, sondern vielmehr um gemeinschaftliche Wissensgenerierung, um „collective thinking and decisionmaking“ (LR). Laurence Rassel beschreibt Public Program als kreative Räume für ein Zusammenkommen, in denen Zweifel und Risiken Platz haben. Ein offener, experimenteller und doch sicherer Ort, an dem gemeinsam und öffentlich gedacht und Wissen geteilt und erweitert werde. „Das ist ein Ort, an dem die Leute zusammen kommen“, sagt auch Florian Malzacher und spricht von der Idee einer „kollektiven, temporären Gemeinschaft“, einer

„Plattform für einen Teil der Öffentlichkeit, der sich so noch nicht ausreichend oder gar nicht begegnet ist“. Es gehe darum, dass dieser Raum allen zugänglich ist und sich ein möglichst heterogenes Publikum versammelt, so dass wir auch mit den Lebensrealitäten anderer Leute konfrontiert werden, denen wir vielleicht sonst gar nicht begegnen würden (AH).

Mit dem Public Program beschreiben die Interviewpartner\*innen einen öffentlichen Raum, den die Menschen nutzen können (BC), in dem gesellschaftlich relevante Themen verhandelt werden (FM) und so die Institution, die Ausstellung, die öffentliche Sphäre zu einem „Ort des Handelns und Umgangs mit Realitäten“ (AG) macht. Ein „Übungsraum“ mit Freiheiten, die anderswo nicht gelten und der die Möglichkeit bietet, „nicht unmittelbar zweck- und ergebnisgebunden“ zu denken (AH). Ein Ort, an dem die Routinen des Denkens durchbrochen, Normierungsprozesse offen gelegt und hinterfragt werden und die Institution, die Beteiligten, die Gesellschaft, zu einer kritischen Selbstreflexion angeregt werden (AH).

### **3.3 WOZU PUBLIC PROGRAM?**

Nach der Zusammenführung der Ansichten der Interviewpartner\*innen, was Public Program ist, möchte ich in diesem Abschnitt die Ziele, Auslegungen und Differenzierungen der Expert\*innen herausarbeiten. Wie sich zeigt, hängen diese stark vom Kontext ab, aus dem die jeweiligen Akteur\*innen kommen und in dem sie tätig sind.

Joanna Warsza arbeitet im Public-Art-Sektor. Für sie ist das Public Program ein eigenständiges Format, das auf öffentlichen Versammlungen basiert, unabhängig von einer Institution oder einer Ausstellung. Im Zentrum ihrer Arbeit stehen Kunstwerke im öffentlichen Raum, die performativ sind, das Gespräch und den Austausch anregen oder daraus entstehen – „artworks which are gatherings“, „talking is part of an art piece“. Für Joanna Warsza wird die Stadt zum Public Program. Sie betont das Potential der Kunst, unsere Sichtweisen zu rekontextualisieren und unsere Perspektive auf die Welt zu verändern, unsere Sinne zu schärfen und unser Verständnis zu vertiefen. Ihr Ziel ist es, durch public art eine allen zugängliche Situation herzustellen, in der Fragen nach der Öffentlichkeit und danach, welche Rolle jeder/jede Einzelne darin spielt, diskutiert werden können. In diesen Versammlungen können sich die Beteiligten aktiv einbringen, die Situation mitgestalten und ihre eigene Position hinterfragen, festlegen oder neu bestimmen: „I am interested in the public art, so in the public as the public moment, [...] in physical gatherings, involving and meeting a performative moment [. ... I]t's the best way to ask those questions [...] and [for] redefining

yourself as part of public sphere“. Mit der Gestaltung dieser öffentlichen Aktionen möchte Joanna Warsza auch Menschen erreichen, die vorher kein Interesse an Kunst hatten.

Florian Malzacher betrachtet public programming aus der Perspektive des Theaters. Auch für ihn spielt dabei die Frage nach öffentlichem Raum und Öffentlichkeit, vor allem, wer nicht Teil davon ist, eine entscheidende Rolle. Das Theater habe den Anspruch, die Gesamtöffentlichkeit zu repräsentieren. Tatsächlich reproduziere sich dort aber vor allem der bürgerliche Teil der Gesellschaft. Im Theater sei deshalb „nur ein Teil davon, die dann die Öffentlichkeit sind und gleichzeitig in gewisser Weise wieder nur zu sich selbst sprechen“. Mit öffentlichen Programmen möchte er die Institutionen stärker ins Bewusstsein rücken, öffnen und darüber diskutieren, welche Öffentlichkeit und welche Form von Gesellschaft wir behaupten wollen, im Publikum und auf der Bühne. Sein Ziel ist es, eine öffentliche Sphäre herzustellen und Leute unterschiedlicher Hintergründe zusammen zu bringen, um Ideen und Vorstellungen von alternativen Öffentlichkeiten auszuprobieren. Schwellen sollen erkannt und Abgrenzungen geöffnet oder eingerissen werden. In den Zusammenkünften gehe es auch darum, Verbindungen und Netzwerke herzustellen, wobei Unterschiede und Differenzen aufrecht erhalten werden können.

Dann würde ich sagen, dass es für mich immer darum geht, performative Situationen zu erzeugen. Wenn man so will, mit der Idee eine temporäre Gemeinschaft zu spielen, die man zusammen bringt, mit allen Problemen, die diese Definition mit sich bringt. Und eben das, idealerweise, auf verschiedenen Ebenen auszuprobieren, was die Diskurse angeht, was die ästhetischen Positionen angeht, was die räumliche Konstellation angeht, in der man zusammen kommt (FM).

In diesem gruppenspezifischen Prozess können Beziehungen entstehen und sich so ein temporäres kollektives, konstruktives Gefühl entwickeln, das zu gemeinsamer Handlungsmacht führt. So werden Öffentlichkeiten hergestellt, sichtbar gemacht und Raum ermöglicht, in dem gemeinsam diskutiert und verhandelt wird: Wie man sich organisieren kann, wie man zusammen kommt, welche Mitsprache man sich wünscht, wie Teilhabe aussehen kann und welche Gesellschaft man will, sind Fragen die in diesem Prozess besprochen werden. Ein wichtiger Aspekt ist dabei auch die kritische Reflexion und Neugestaltung der Kunstinstitutionen in einem kollektiven Prozess.

Auch wenn es für Andrea Hubin immer Ziel ist, Exklusionsmechanismen aufzubrechen und andere, auch marginalisierte Öffentlichkeiten zu erreichen, so gesteht sie doch ehrlich ein, dass ihr Programm in der Kunsthalle vor allem eine bürgerliche, mittelständische

Öffentlichkeit anspricht. Dort gäbe es oftmals ein Problembewusstsein für gesellschaftlich relevante Themen, aber keine konkreten Berührungspunkte und Erfahrungen, etwa mit Geflüchteten. Die Begegnung mit Kunstwerken, so sagt sie, die vor dem Hintergrund unterschiedlichster, aktueller Lebensrealitäten entstanden sind, sei ein guter Ausgangspunkt, sich mit anderen Wirklichkeiten auseinanderzusetzen.

Wenn Andrea Hubin von „Übungsräumen“ für Ver- und Aushandlungsprozesse spricht, dann sind es auch hier die bestehenden Normen, die hinterfragt, diskutiert und neu bestimmt werden sollen. Sie fragt sich, welche Ausschlussprozesse am Werk sind und wem so elitäre Dinge wie Freiheit und Kreativität zur Verfügung stehen. „Welche anderen Blindspots in Verbindung mit Normalisierungsprozessen stehen zur Disposition und sind dringend bearbeitungsbedürftig und erfordern eben, dass man daran Verhandlungsräume anschließt, um das neu zu bestimmen“. Durch public programming möchte Andrea Hubin inklusivere Räume des Denkens „bauen“ und diese im Gespräch, in der Auseinandersetzung erkunden und etablieren. In diesen Räumen kann jeder und jede seine oder ihre Ideen, Vorstellungen und Überlegungen teilen und stößt direkt auf Resonanz durch die Anwesenden. In der Begegnung mit anderen, durch Zustimmung, aber auch Widerstand kann man Denkweisen und Meinungen einüben, sowie herausfinden, welche anderen Perspektiven und Möglichkeiten des Handelns es gibt. Andrea Hubin versteht Public Program als Raum, „um die Wirksamkeit meines Denkens und meiner Perspektiven auf die Welt“ zu spüren und zu erweitern.

Auch für Ayşe Güleç geht es darum, mit dem Public Program einen Raum zu öffnen, um Öffentlichkeiten zu bilden, auch für Themen, die lokal wichtig sind. Das bedeutet für sie, nicht nur bestehende Öffentlichkeiten zu bestimmten Themen einzuladen, sondern Räume zu öffnen, in denen sich Öffentlichkeiten formieren können. So können Verbindungen hergestellt, Kontexte erweitert und mit lokalen und globalen Öffentlichkeiten verbunden werden. Ayşe Güleç möchte so Energien erschließen und zusammen bringen, die kollektive Kräfte und Handlungsmacht aktivieren.

Binna Choi spricht im Interview nicht von Public Program, sondern von Programming, betont also den Prozess. Ihr Ziel ist es, durch Programming die Institution selbst zu einem offenen, zugänglichen Ort zu machen, an dem die unterschiedlichsten Menschen zusammenkommen. Die Leute sollen den Raum nutzen können, für ihre jeweiligen Belange, und um andere zu treffen, um Kontakte zu knüpfen, und um sich auszutauschen. Auch in ihren Äußerungen wird deutlich, wie wichtig hier die Begegnungen der Personen

untereinander und zwischen den Besucher\*innen und der Institution sind. Eine Begegnung auf Augenhöhe berge das Potential, auf Resonanz zu stoßen und so neue Handlungsmöglichkeiten zu generieren, „but it is to say, that those relations become our „collective power [...] to generate new possibilities“ (BC). Binna Choi möchte eine horizontale Beziehung zwischen Casco und der Öffentlichkeit aufbauen. Die Besucher\*innen sollen die Institution mitgestalten. Sie glaubt, dass die Institution so wachsen könne, nicht in kapitalistischer Hinsicht, sondern durch die machtvollen Beziehungen, die entstehen, „through contingent relations which grow“ (BC). Ihr Ziel ist es vor allem, die dafür nötigen Begegnungen zu ermöglichen und Verbindungen zwischen unterschiedlichsten Akteur\*innen herzustellen.

Auch Laurence Rassel, die wie Binna Choi eine Kunstinstitution leitet, möchte durch Public Programming die ganze Institution mehr zu einem öffentlichen Ort machen, den die Besucher\*innen verstehen und mitgestalten: „For me, participation is to participate in the building of the institution“ (LR). Die Strukturen und Regeln der Institution sollen transparent sein, so dass diese nicht nur genutzt, sondern auch hinterfragt und verhandelt werden können. Durch diese Öffnung und das persönliche Zusammenkommen möchte sie einen sicheren Ort gestalten, an dem gemeinsam gedacht, gearbeitet und gestaltet wird. Programming wird demnach „used to empower, for transmission, sharing knowledge questions and also that the so called public gets used to the fact that they are in relation with the institution“ (LR).

### **3.4 WIE PUBLIC PROGRAM GESTALTEN?**

„Open the door and just let the people in!“ sagt Laurence Rassel enthusiastisch und wie selbstverständlich. Was sie damit meint und wie sie das in die Realität umsetzt, wird deutlich, wenn sie von „hospitality“ spricht. Sie gestalte eine einladende Institution, in der sich die Besucher\*innen wohl und sicher fühlen. Dafür spreche sie persönlich mit den Menschen, stelle sich bei anderen Institutionen vor und knüpfe Kontakte – sie baue Beziehungen auf und schaffe Raum für Beziehungen. Diese Verbindungen und das Vertrauen entwickeln sich durch Konversation und oftmals erst in einem längeren Prozess. Durch die Gespräche vollzieht sich für Laurence Rassel eine grundlegende Interaktion gemeinschaftlicher Prozesse „I can see, I can read, I can understand, what you want, I can stop you. A conversation is developing according to both entities present, so that we can displace ourselves through conversation“ (LR). Konversationen und Begegnungen stehen im Zentrum ihrer Ausstellungsprojekte.

Darüber hinaus stellt sie, unabhängig vom Ausstellungsprogramm, einen permanenten Raum zur Verfügung, den die Besucher\*innen für ihre Belange nutzen können, wo sich Gemeinschaften, Gruppen und Individuen treffen, wo sie arbeiten, sich austauschen und ausstellen können. Das bedeutet von Seiten der Institution, so betont Laurence Rassel, die Kontrolle über das, was passiert und passieren kann, bis zu einem gewissen Punkt aufzugeben.

Laurence Rassel möchte die Institution öffnen und das Publikum zur Teilhabe einladen. Als Leiterin der Fundació Antoni Tàpies hat sie sich daher entschlossen, das Archiv öffentlich zugänglich zu machen. Dafür hat sie unterschiedlichste Akteur\*innen eingeladen, auch außerhalb des Kunstkontextes, mit dem Archiv zu interagieren. Ganz im Sinne einer Open Source werde das vorhandene Wissen in einem kollektiven Prozess bearbeitet, geteilt, hinterfragt, aber auch gemeinsam entwickelt: „Open the archive to the audience, an audience, that helps you to make meaning out of what we have done. There are skills, experiences, that we can share“ (LR). Die Institution zu öffnen, bedeutet für Laurence Rassel auch, die internen Abläufe und Strukturen transparent und verständlich zu machen. Durch öffentliche Diskussionen und Entscheidungsfindungsprozesse hat die Direktorin zur Mitgestaltung der Institution eingeladen.

Wie Laurence Rassel bezieht auch Binna Choi Public Programming auf die Haltung und Praxis der gesamten Institution. Es gehe nicht um konkrete Formate einzelner Veranstaltungen, sondern vielmehr darum, wie sich die Institution insgesamt öffnet und wie sie dabei vorgeht. Für Binna Choi ist Programming weniger ein planbares Veranstaltungsprogramm, das den Besucher\*innen ein Angebot macht, sondern vielmehr ein dauerhafter Prozess, der ständiger Zuwendung, Aufmerksamkeit und Anpassung bedarf: „Constant care and attention and adaption [is] taking place in programming“ (BC). Programming sei keine PR, sondern Kommunikation und Zusammenarbeit, bei der das Mitwirken jeder einzelnen Person von Bedeutung sei. In den Prozess der Programmgestaltung seien die verschiedensten Akteur\*innen, Künstler\*innen, Theoretiker\*innen und Aktivist\*innen eingebunden. Um diese kollektive Arbeit zu unterstützen, stelle Casco die nötigen Bedingungen zur Verfügung, Räume, in denen sich die Menschen aufhalten können, recherchieren können, „an extended time and place for those gatherings“ (BC). Um möglichst heterogene Besucher\*innen zu involvieren und den Raum zugänglich und nutzbar zu machen, trete Casco auch aktiv mit anderen Institutionen und Bewegungen in Kontakt und arbeite, recherchiere und produziere mit ihnen gemeinsam. Es entstünden so wichtige Beziehungen,

die auch nach der Kollaboration andauerten und die für Binna Choi eine gemeinsame Handlungsmacht ermöglichen: „I do appreciate these kinds of relations. That are the most encouraging and empowering relations. So, it's not strategic, 'oh, you're powerful, we want to work with you'. You share a certain common interest and then you grow a certain affinity and then there are like sparkling moments“. Diese „contact attitude“ (BC) könne nicht als Service angeboten werden, sondern sei eingebunden in einen gemeinschaftlichen Prozess. Binna Choi betont, dass sie als Institution keinesfalls Produkte herstellten, die sie dann an das Publikum ausliefern, sondern dass sie als Gestalter, Vermittler und Unterstützer fungieren, um öffentliche, gesellschaftliche Prozesse zu ermöglichen. Programme, die in der Institution entwickelt werden, entstünden in einer Art „self evolution“ (BC) und seien immer in die generelle Praxis eingebunden, die die „commons“ in den Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung rückt: „We put the commons as central figure of the institution“ (BC).

Ayşe Güleç betont den zentralen Charakter des Public Program während der documenta 14. Es war eben das „Herzstück“ (AG) der Ausstellung, das im meist begehrten Raum, dem Fredericianum, stattfand. Um diesen Raum möglichst vielen zugänglich zu machen und über den Rahmen der documenta hinaus für ein erweitertes Publikum zu öffnen, habe Ayşe Güleç und ihr Team durchsetzen können, dass dort der Eintritt frei ist: „Das war ein wichtiger Kampf, weil wir nicht wollten, dass nur das documenta-interessierte Publikum dahin kommt“ (AG).

Als Community-Liason der documenta, ist Ayşe Güleç auch dafür zuständig, lokale Öffentlichkeiten anzusprechen, die über Presse und Webseite nicht erreicht werden. Sie stellt Verbindungen zu Gruppen und Institutionen her, zu denen sie während ihrer langjährigen Arbeit als Aktivistin, Pädagogin und Forscherin in Kassel enge Beziehungen aufgebaut hat. Durch dieses Vertrauen und ihr Engagement an verschiedenen Schnittstellen kenne sie „die Codes der jeweiligen Gruppen oder Einrichtungen“ (AG), es gelinge ihr, „in verschiedenen Sprachen“ (AG) zu sprechen und so die verschiedenen Interessen zusammenzubringen. Die Kollaboration mit anderen, auch lokalen Netzwerken ist für Ayşe Güleç auch deshalb wichtig, weil sie die im Gegensatz zur temporären Ausstellung eine nachhaltige Konstante ist.. Wenn die documenta nicht wie „ein Ufo“ (AG) alle vier Jahre in Kassel landen wolle, dann sei es unabdingbar, sich mit den lokalen Kontexten zu verbinden. Beim Public Program spiele auch die räumliche Inszenierung eine wichtige Rolle, vor allem dafür, so Ayşe Güleç, wie hierarchisch oder gleichberechtigt ein Format wahrgenommen werde: „Das geht natürlich stark auch von der Annahme aus, dass Räume nicht unschuldig sind. Räume haben immer

auch eine Intention. Sie bestimmen, wie wir uns bewegen, was wir sehen, was wir nicht sehen, was wir hören sollen. Räume arbeiten ständig mit und konfigurieren uns auch darin. Und gegen die Hierarchie einer Architektur zu arbeiten ist natürlich enorm wichtig“ (AG).

Bei den Veranstaltungen auf der documenta 14 seien daher klassische Anordnungen und Rollenverteilungen durch die Raumgestaltung aufgebrochen worden. Die eingeladenen Gäste haben nicht an Tischen hinter Barrieren gegessen und zum Publikum gesprochen. Als Sitzgelegenheit dienten den Teilnehmenden stattdessen flexible Module aus Vinyl und Schaumstoff des Künstlers Andreas Angelidakis, die sich zu einem Panzer zusammenfügen ließen. Die Elemente waren variabel und die Anordnung im Raum jedes Mal anders. Die Personen konnten sich umsetzen, ihren Sitz mitnehmen, sie saßen mal hoch, mal tief. So entstanden „manchmal arenaartige Konfigurationen des Raumes. Das macht natürlich sehr viel für das Zuhören und für das Sprechen“ (AG). Somit war auch nicht mehr unbedingt ersichtlich, wer eingeladener Gast und wer Besucher\*in war; wer etwa als Expert\*in und wer als Zuhörer\*in gilt. Auch in der Zuhörerschaft gebe es viele Expert\*innen, so Ayşe Güleç, und sie findet den Moment wichtig, wo es durch ein gleichberechtigtes Zusammentreffen zu diesem Austausch kommt.

Die Gestaltung des Raumes fand in enger Absprache mit den eingeladenen Gästen statt. Mit den Gruppen aus Kassel hat sich Ayşe Güleç im Vorhinein persönlich getroffen und vereinbart, was passieren soll. Die Entscheidungsfindung sei ein Wechselspiel aus vorgegeben Raumstrukturen gewesen, den Vorstellungen der Gäste und den kuratorischen Ideen von Ayşe Güleç: „Ich setze mich dann inhaltlich damit auseinander. Ich sage nicht, komm, das ist der Raum, macht was ihr wollt, sondern ich höre mir an, was die vorhaben. Im Sinne auch des Mitdenkens, habe ich dann meine Ideen eingebracht, gefragt, ob sie sich das vorstellen könnten, ob man nicht das und das machen könnte. Im Austausch, in einer Zusammenarbeit“ (AG).

Bei der Gestaltung eines Public Program stehen für Ayşe Güleç Fragen im Zentrum, die sie sich auch als Vermittlerin stellt. Wenn man sich an eine Öffentlichkeit wendet und einen Austausch wünscht, sei das immer auch eine Frage von Vermittlung: „Und das fängt an damit, wie du den Raum dafür herstellst. Wie dort gesprochen wird, was dort gesprochen wird, zu wem dort gesprochen wird. Und wann dazu gesprochen wird“ (AG).

Andrea Hubin gehe bei der Gestaltung ihrer öffentlichen Veranstaltungen von sich selbst aus und frage sich, was ihr Problem und ihre Fragestellung ist. Dabei sei sie sich der Exklusivität und Begrenztheit ihrer Lebensrealität bewusst: „Man merkt ja, dass das nicht sehr

universell ist, die Aussagen, die man über das Leben und die Wirklichkeit treffen kann“ (AH). Um ein Thema anzugehen und sich eine Meinung zu bilden, sucht sie daher den Austausch mit anderen: „Das heißt, ich versuche irgendetwas, das mich berührt, oder irgendetwas das, mich beschäftigt, mich irritiert, für mich durchaus ein Problem ist, wo ich keine Lösung habe oder viele Fragen dazu habe, wo ich echt das Bedürfnis habe, mich mit irgendwem drüber zu unterhalten, als Ausgangspunkt zu wählen. Und dann relativ zügig zu versuchen, in einen kollaborativen Prozess zu gehen“. Während sie das Gespräch zunächst durch ihre eigenen Fragestellungen anzuregen sucht, verläuft der Austausch gleichberechtigt und sehr offen, ohne dabei zweck- oder ergebnisgebunden zu sein. In diesen Räumen kann sich jede und jeder Zuhause fühlen und frei äußern.

Mit dem Community College hat Andrea Hubin in der Kunsthalle Wien einen offenen Reflexionsraum zu aktuellen, künstlerischen Diskursen sowie Programmen der Institution geschaffen, einen „einzigartigen Ort, um mit Kunst zu denken und zu handeln: Ideen zu entwickeln und zu testen, neue Perspektiven kennenzulernen, Dinge in Frage zu stellen und Möglichkeitsräume zu gestalten“ (AH). Die wöchentlichen Treffen, Exkursionen, Workshops und Ausstellungsbesuche seien für alle offen, und man könne jederzeit einsteigen; es gebe weder eine regelmäßige Teilnahmepflicht, noch Abgeltungen oder erwartete Leistungen. Welche Themen diskutiert werden, entscheide und entwickle sich in einem gemeinsamen Prozess, stehe aber immer auch im Verhältnis zu dem, was in der Kunsthalle geschieht. Für die Ausstellung „How to live together“ habe das Community College ein Public Program entwickelt, um die in der Ausstellung aufgeworfenen Fragen in Gesprächen, gemeinsamen Analysen und praktischen Formen der Zusammenarbeit aktiv weiterzuentwickeln. Im Mittelpunkt habe die kritische Auseinandersetzung mit Strukturen des Lernens und der Bildung gestanden.

Florian Malzacher hat für den steirischen Herbst 2012 das Public Program „Truth is concrete“ konzipiert und mitkuriert – ein 7-Tage/24-Stunden Marathon-Camp. Ausgehend von aktuellen, gesellschaftlichen Problemen und der Dringlichkeit, mögliche Lösungen zu finden, luden die Kurator\*innen Künstler\*innen, Aktivist\*innen, Wissenschaftler\*innen und Interessierte ein, mögliche künstlerische Strategien in der Politik und politische Strategien in der Kunst zu diskutieren, zu erproben, zu performen, zu sammeln und zu verhandeln. Bei der Entwicklung des Public Program war es Florian Malzacher besonders wichtig „das Feld zu erweitern“ (FM). Auch zum Thema Kunst und Politik gebe es ein bestimmtes öffentliches Segment, so Malzacher, das angesprochen wird. Er hingegen möchte auch Akteur\*innen

einladen, die eigentlich zu diesem Thema sprechen müssten, aber nicht involviert sind und Gruppen zusammenbringen, die sich noch nicht, oder nicht ausreichend, begegnet sind. Gemeinsam mit einem türkischen Künstler, der mit Netzwerkanalysen arbeitet, hat das Team im Vorhinein erkundet, wer im Feld wen kennt, wer schon mal mit wem zusammengearbeitet hat, welche Cluster und überraschenden Verbindungen es gibt. Sie haben auch herausgefunden, dass es ganze Szenen gibt, die trotz thematischer Nähe nichts miteinander zu tun haben: „Eigentlich interessiert uns doch alle dasselbe Feld, und trotzdem sind da große Entfernungen dazwischen, oder Distinktionsmerkmale, Kriterien etc. oder manchmal einfach auch nur blinde Flecken“ (FM).

„Das ist gar nicht so einfach, einen Raum zu schaffen, wo relativ offene Gespräche stattfinden. Dass nicht nur dieselben miteinander reden, wie macht man das?“ (FM). Um die unterschiedlichsten Akteur\*innen zusammenzubringen, das Feld zu erweitern, aber auch die Auswahl der zahlreichen Gäste zu bewältigen, haben die Kurator\*innen in der Planungsphase Aufgaben und Zuständigkeitsbereiche aufgeteilt. Es sei viel darüber nachgedacht und diskutiert worden, wer sich mit bestimmten Inhalten oder Regionen gut auskennt, wer die Verantwortung innerhalb des Teams übernimmt, wen man aber auch von außerhalb hinzuziehen kann. So wurde das Public Program teilweise „subkuratiert“ und „auch, um bestimmte andere Netzwerke zu zeigen“ (FM), wurden zum Beispiel Chantal Mouffe oder Irit Rogoff gefragt, wen sie einladen würden. Für die Gestaltung des Public Program setzten die Kurator\*innen unterschiedlichste Strategien ein. Das bedeutete auch, die Kontrolle über bestimmte Entscheidungen abzugeben, so Malzacher, aber keinesfalls zu sagen, „macht was ihr wollt“, sondern zu diskutieren, wer eingeladen wird und warum. Für Malzacher ist es wichtig, „die Balance zu haben, weil das ist, glaube ich, das Interessante daran, wenn man extrem viel neuen Input rein bekommt, sonst macht man nur das, was man weiß, mit Leuten, die man kennt“.

Wenn unterschiedlichste Akteur\*innen zusammenkommen, vor allem in so intensiver Weise wie bei „Truth is concrete“, sei das natürlich immer mit gruppenspezifischen Prozessen, mit Konflikten, mit Höhen- und Tiefpunkten verbunden. Anders als es von dem „idealen Zuschauer“ oftmals erwartet würde, sind diese Störungen für Malzacher „Teil des Spiels“, die er keinesfalls ignorieren oder unterbinden möchte. Als Kurator trifft er im Vorhinein Entscheidungen und legt Regeln fest, zum Beispiel, ob es eine Diskussion erst im Anschluss gibt, wie lange die eingeladenen Gäste sprechen dürfen, etc. Dies führe natürlich auch zur Frustration der Anwesenden, die es auszuhalten gelte. Gerade im aktivistischen

Bereich gebe es oftmals sehr zurückhaltende Konzepte, weil man keine Hierarchien haben möchte. Die seien, so Malzacher, trotzdem da und würden nur unsichtbar gemacht. Bei „Truth is concrete“ gab es viel Offenheit, aber doch auch rigide Strukturen. Wichtig sei es, die kuratorischen Setzungen transparent zu machen, die „Regeln zur Diskussion zu stellen, sichtbar zu machen und auch zu ermöglichen, sich selber darin zu beobachten“ (FM). Malzacher möchte zwar die Besucher\*innen einbeziehen. Für ihn ist ein Format aber auch dann partizipativ, wenn das Publikum keine Möglichkeit hat sich zu äußern: „Dann ist das eine bewusste Entscheidung, dass es die nicht gibt, weil man etwas anderes erzeugen möchte – Einen Besucher, der frustriert ist darüber, dass er nicht endlich auch mal seine Meinung sagen darf. Also, es geht nicht darum, das alles zu erfüllen, aber das ist immer relevant“ (FM). Gleichzeitig müsse es aber auch Freiräume geben, die angeregten Gedanken weiter zu reflektieren, auszutauschen und sich selbst sowie die Strukturen kritisch zu hinterfragen.

Insgesamt haben die Kurator\*innen von „Truth is concrete“ versucht, die Hemmschwelle für Besucher\*innen möglichst niedrig zu gestalten. Alle Veranstaltungen des Public Program waren kostenfrei. Außerdem habe man sich um eine allgemeinverständliche Sprache und Kommunikation bemüht.

Joanna Warsza möchte öffentliche Situationen – Öffentlichkeiten – herstellen. Dafür lädt sie vor allem Künstler\*innen ein, die ihre Werke als partizipatorisch verstehen, die Betrachter\*innen einladen, sich aktiv zu beteiligen, sich zu äußern und mit den Anwesenden zu interagieren. Im öffentlichen Raum entstünden so Aktionen, die zum Austausch anregen und deren genauer Ablauf und Ausgang ungewiss sei. Die Kuratorin möchte unterschiedlichste Gruppen zusammenbringen und auch Menschen erreichen, die nicht unbedingt kunstaffin sind: „I am interested in the moment where a piece can be read or understood by somebody who has nothing to do with art and can immediately read it without a curatorial statement“ (JW). Kollaborationen spielen in ihrer Arbeit eine entscheidende Rolle. Als Kuratorin von Kunst im öffentlichen Raum sei sie immer darauf angewiesen, mit Menschen zusammenzuarbeiten, allein schon um Räume und Plätze in der Öffentlichkeit zu erschließen und zu nutzen: „I don't exist without collaboration. The projects don't exist without collaboration“ (JW). Dies berge auch das Potential ganz besonderer Begegnungen. Das Projekt „N Football“<sup>63</sup> der Künstler\*innen Alexandra Pirici und Jonas Lund für die Public Art Munich 2018 fand in der Allianz Arena München in Zusammenarbeit mit dem Jugendteam des FC Bayern statt. Diese Zusammenkunft habe nicht nur die Künstler\*innen,

63 Sven LÜTTICKEN, The Public Sphere and Artifactual Possibility, in: <https://pam2018.de/artists/alexandra-pirici-jonas-lund/?lang=de> (30/19/18).

sondern auch die Teilnehmenden bereichert: „It is also interesting for them. It was a long interesting process for us to see that actually us, as critical people from art, we have something to offer for them. They start to raise those questions they don't ask themselves about criticality. It is more than a collaboration, it's co-production” (JW).

Für Joanna Warsza sei es besonders interessant, nicht an eine Institution gebunden zu sein und damit auch deren Schutz zu verlieren. In einem Museum seien die Werke als Kunst gekennzeichnet und würden als solche nicht in Frage gestellt. Im öffentlichen Raum arbeite sie mit einer stetigen Unsicherheit, denn diese Kunst sei viel angreifbarer und müsse sich ständig verteidigen. Aber genau das sei ihr wichtig, denn sie möchte, dass sich die Menschen fragen, ob und warum etwas Kunst ist und was es bewirkt.

### **3.5 WARUM JETZT PUBLIC PROGRAM?**

„I hate that big question!“, antwortet Binna Choi auf die Frage, warum Public Programming so ein wichtiges Thema geworden ist: „I have been asking this question myself“. Sie betont, dass sich in letzten zwanzig Jahren der Raum in Kunstinstitutionen, der nicht für Ausstellungen genutzt wird, deutlich ausgebreitet habe. Verantwortlich dafür seien, und da sind sich alle Interviewpartner\*innen einig, ganz verschiedene Bestrebungen. Wie eingangs beschrieben, lässt sich das auf die unterschiedlichen Auslegungen von Public Program zurückführen: „One is more for just serving the event economy and others for more political mobilization“ (BC). Auf der einen Seite stünden Bemühungen um inklusive, öffentliche Räume, in denen sich Menschen unterschiedlicher Hintergründe auf Augenhöhe begegnen, um gemeinsam zu denken und Wissen zu teilen, also Forderungen, die wir auch aus dem „educational turn“<sup>64</sup> kennen. Auf der anderen Seite gebe es immer mehr öffentliche Veranstaltungen, Screenings, Partys etc. in Kunstinstitutionen, die eher auf die Unterhaltung der Besucher\*innen ausgerichtet sind und aktuellen, neoliberalen Kultur- und Wirtschaftsinteressen dienen. Auch für Malzacher hängt der Trend des Public Programming zum einen mit sich verändernden gesellschaftlichen Verhältnissen und aktuellen Dringlichkeiten zusammen. Zum anderen gebe es auch das Public Program, das als Eventprogramm neoliberalen Marktmechanismen folge und möglichst viele Besucher\*innen ins Museum locken wolle:

---

64 Vgl. Abschnitt 2.2

„Und das muss man gerade bei der Frage Public Program sehr genau gucken, welche Funktion, welche Marktfunktion hat das, was bedeutet Public Program in der Tate? Oder bei einer Kunstmesse? Was wollen die denn damit? Und in wie weit ist das Public Program dann nicht nur wieder ein Placebo oder eine Beschwichtigung, um zu sagen, jaja, wir haben ja alles. Jetzt darf man ein bisschen mitreden, sich ein bisschen mehr beteiligen, sich auf den Boden setzen“ (FM).

Die Erzeugung und Sichtbarmachung von Öffentlichkeiten sei wichtig und sinnvoll. Dies könne allerdings nicht erreicht werden, wenn ausschließlich große Kunstinstitutionen den Diskurs bestimmten.

Unter dem Stichwort Public Program sei aber auch der Ruf nach mehr Teilhabe und der Öffnung des Museums für breitere und unterschiedliche Gesellschaftssegmente laut geworden. Das Theater, so Malzacher, habe immer den Anspruch gehabt, „die“ Öffentlichkeit anzusprechen, wurde aber vor allem von einem bestimmten, einem bürgerlichen Segment, vertreten. Seit einigen Jahren sei die Debatte verstärkt in den Fokus gerückt, welche Öffentlichkeit eigentlich aktuell auf der Bühne und im Publikum behauptet wird und wer davon ausgeschlossen ist. Für Malzacher verhalte sich das Theater als Ort im Idealfall metaphorisch zur Gesellschaft, und wenn Fragen nach der Repräsentation von Gesellschaft und Öffentlichkeit relevant würden, dann spiele das natürlich im Theater, in der Kunst und in den Institutionen eine Rolle. Die Protestbewegungen der letzten Jahre und die Fragen nach demokratischen Strukturen und damit, wie wir uns verbinden, seien ein Indiz für diese sich verändernden, gesellschaftlichen Verhältnisse: „Weil das ja gerade gesellschaftlich interessiert, wie kommen wir zusammen, ist es naheliegend für eine Institution, zumindest für Institutionen, die behaupten sich gesellschaftlich oder für gesellschaftlich relevante Themen zu interessieren, zu erkennen, wo sie selber Gesellschaft produzieren und wie sie diese produzieren und was man daraus lernen kann, was man anders machen kann und nicht nur als audience development, sondern als Kern der Überlegung“ (FM).

Problematisch findet Malzacher, wenn Kunstinstitutionen, und damit meint er vor allem den Kontext der bildenden Kunst, Public Program als etwas ganz Neues und Eigenes beanspruchten und dabei historische Entwicklungen und Vorläufer wie das Theater oder soziale Bewegungen nicht einbeziehen. „Das sieht dann genauso aus, wie ein gesellschaftlicher Vorgang, ist aber eigentlich a-historisch, weil er isoliert wird von da wo er herkommt. Also woher kommt diese Idee des Public Programs, ist die vom Himmel gefallen oder hat die eine Geschichte?“ (FM).

Die Frage danach, wie sich weniger exklusive Orte des Denkens und der Auseinandersetzung herstellen lassen, beschäftigt auch Andrea Hubin. Ihrer Meinung nach sind diese Räume vor allem in einer Zeit notwendig, in der Kommunikation fast ausschließlich über soziale Netzwerke stattfindet. Zwar könne sich im Internet jede und jeder frei äußern, aber es komme eben nicht wirklich zu Aushandlungsprozessen miteinander. Es fehle an persönlichen Begegnungen und am Austausch mit anderen. Nur durch Zustimmung und Widerstand, könne man hingegen eigene Standpunkte erproben, sich mit fremden Perspektiven konfrontieren und gemeinsame Handlungsmöglichkeiten entdecken.

Ayşe Güleç meint, man habe erkannt, dass es nicht reiche, nur eine Ausstellung zu machen. Man müsse die Fragen im Raum öffnen und debattieren und den White Cube zu einem „Ort des Handelns und Umgangs mit Realitäten“ (AG) machen.

## 4 SCHLUSS

Public Program liegt im Trend. Nicht nur auf temporären Kunstbiennalen, sondern auch im Museumskontext ist dieser Begriff fast allgegenwärtig. In Abschnitt 2.2 habe ich einige Vorläufer diskutiert, und im Anschluss an die progressiveren Tendenzen ein radikales Konzept von Public Program herausgearbeitet, das sich von bloßen Begleitveranstaltungen und von der Vermittlung gegebener Inhalte abgrenzt. Aber was bedeutet Public Program jetzt und heute? Ausgehend von aktuellen Tendenzen im Kunstfeld, bin ich mittels Expert\*innen-interviews der Frage nachgegangen, was Public Program ist, wozu es dient, wie es gemacht wird und warum es gerade jetzt in aller Munde ist. Im folgenden fasse ich die Ergebnisse zusammen und formuliere Antworten auf die genannten Fragen.

### 4.1 AUSWERTUNG: PUBLIC PROGRAM ALS HALTUNG

Auf die Frage, *was Public Program ist*, lässt sich zusammenfassend antworten, dass damit vor allem ein öffentlicher, sozialer und politischer Raum gemeint ist. Immer wieder betonen Akteur\*innen wie Joanna Warsza, Ayşe Güleç, aber auch Paul Preciado die zunehmende Eigenständigkeit des Public Program von der Ausstellung, „I don’t see the public program as a footnote to the exhibition or as documenting or commenting the exhibition. Absolutely not. It is one of the devices of the exhibition“<sup>65</sup>. Dabei stellt sich die Frage, was dann die Ausstellung ist? Ist sie selbst denn kein öffentliches Programm? Für Florian Malzacher ist das nicht trennbar. Auch Binna Choi und Laurence Rassel heben hervor, dass alles Public Program sei, denn alles sei öffentlich und für die Öffentlichkeit. Auch wenn diese Äußerungen zunächst widersprüchlich erscheinen, so verweisen sie letztendlich auf das Gleiche. Es scheint nicht so sehr darum zu gehen, wie sich das Programm zur Ausstellung verhält, sondern wie es sich, und damit auch die Institution, zur Öffentlichkeit verhält. So wird der Rahmen einer Ausstellung und ein Public Program, das im Dienste der Vermittlung der gezeigten Inhalte steht, von ihnen als unzureichend deklariert.

Ein Public Program im Verständnis der angeführten Expert\*innen verspricht vielmehr Öffentlichkeit im Sinne von Öffnung; es ermöglicht die Teilhabe der Besucher\*innen, die Einbindung anderer Kontexte und Perspektiven, Begegnungen, Austausch und gemeinsames

---

<sup>65</sup> Vgl. Paul PRECIADO, in: [http://moussmagazine.it/paul-b-precियो-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017/\(28/10/18\)](http://moussmagazine.it/paul-b-precियो-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017/(28/10/18)).

Handeln. So versteht Laurence Rassel darunter mehr noch eine Art und Weise zu denken, „a way of thinking“ und Binna Choi sagt, es sei eine Haltung in Ethik und Praxis, „an attitude in ethics and practice“.

Public Programming bedeutet also nicht bloß, zu Diskursveranstaltungen einzuladen. Öffentliche Diskurse und Verhandlungen sollten das ganze Programm durchziehen und konstituieren. Public Program steht demnach nicht für ein Format, sondern für eine Haltung und für eine Art und Weise zu handeln. Dementsprechend kann eine Ausstellung ein Public Program und ein Public Program eine Ausstellung sein. Will das öffentliche Programm diesem Verständnis gerecht werden, bezieht es die Öffentlichkeit in die Gestaltung ein. Inhalte werden im ständigen Austausch diskutiert, hinterfragt und weiterentwickelt, vielleicht sogar gemeinsam mit Besucher\*innen festgelegt. Das Public Program beziehungsweise die Ausstellung ist ein Raum im Prozess. Wenn heutzutage die Frage auftaucht, ob wir Ausstellungen überhaupt noch brauchen, dann verweist dies vor allem auf die Idee einer Ausstellung, die als fertiges Produkt, als unanfechtbares Wissen der Öffentlichkeit präsentiert wird und die keine Möglichkeit bietet, öffentlich diskutiert und in Frage gestellt zu werden. Alles, was ein Museum macht, ist für die Öffentlichkeit und sollte öffentlich sein. Ein Public Program ohne eine Ausstellung im klassischen Sinne kann durchaus mit Objekten arbeiten. Aber vielleicht verändern sich die Objekte, vielleicht werden einige ergänzt und andere für obsolet erklärt.

In diesem Sinne lassen sich *die Ziele von Public Program* wie folgt zusammenfassen: Es geht darum, Öffentlichkeit(en) herzustellen. Auf der Grundlage demokratischer Strukturen sollen gleichberechtigter Austausch, kollektive Wissensgenerierung und gemeinsames Handeln ermöglicht werden. So wird die Wirksamkeit jedes/jeder einzelnen gestärkt und die Teilhabe an der Gestaltung der Institutionen und der Gesellschaft gefördert.

Damit stellt sich die Frage, *wie Public Program in der Praxis umgesetzt werden kann*. Die Interviews haben gezeigt, dass es, mehr noch als um Formate und Techniken, um eine Haltung und Arbeitsweise geht. Bei allen Gemeinsamkeiten hat diese Haltung natürlich verschiedene Schwerpunkte und sie kann sowohl von den einzelnen Akteur\*innen, als auch, wie etwa bei Casco, von der gesamten Institution getragen sein. Im Mittelpunkt stehen immer Begegnungen und Gespräche. Zum einen können dadurch überhaupt erst Themen festgelegt werden, die für die Öffentlichkeit gesellschaftlich relevant sind. Zum anderen werden die Inhalte auf diese Weise verhandelt, möglicherweise gemeinsame Anliegen und Strategien gefunden, die zu kollektiver Aktion und zur Veränderung führen können. Es ist dabei vor

allem die persönliche Begegnung wichtig, in der jeder und jede seine bzw. ihre Präsenz und Wirksamkeit direkt spüren kann.

Public Program ist kein Service, kein fertiges Programmangebot, sondern ein kollektiver Prozess, der auf Kommunikation und Zusammenarbeit basiert. Die Institutionen und Akteur\*innen fungieren dabei als Vermittler und Unterstützer, um diese öffentlichen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen zu ermöglichen. Sie schaffen die Bedingungen für gleichberechtigten Austausch, indem sie Räume öffnen, in denen sich temporäre Gemeinschaften formieren können. Um Leute zusammenzubringen, die sich sonst vielleicht nicht treffen und Stimmen Gehör zu verleihen, die etwas zu sagen haben, aber nicht zu Wort kommen, treten die Akteur\*innen hinter Public Program aktiv und persönlich in Kontakt mit anderen Institutionen, Gruppen, sozialen und politischen Bewegungen. Sie bauen (langfristige) Kollaborationen auf und stellen Räume zur Verfügung, die von Interessierten genutzt werden können.

Das wirkt sich wiederum auch auf die Formate aus. Gleichberechtigter Austausch bedarf gleichberechtigter Strukturen. Anders als bei Expert\*innengesprächen oder Vorträgen können sich alle Beteiligten aktiv einbringen. Dafür sorgen nicht nur räumliche Strukturen, die allen die gleiche Position geben, sondern auch und vor allem, die grundlegende Haltung, mit der diese Zusammenkünfte eingegangen werden. Es geht eben nicht darum, ein schon im Vorhinein bestehendes Wissen zu vermitteln, sondern gemeinsam Wissen zu generieren. Themen und Inhalte ergeben sich aus kollektiven Prozessen und entwickeln sich im Verlauf der Treffen. Eine einladende Atmosphäre und Zugänglichkeit wird auch durch freien Eintritt und eine verständliche Sprache geschaffen. Um gesellschaftliche Teilhabe auch an der Gestaltung der Institutionen zu ermöglichen, gilt es, Strukturen und Regeln sichtbar zu machen. Nur wenn diese für alle verständlich sind, können sie genutzt, aber auch kritisch hinterfragt, verhandelt und verändert werden.

*Warum ist Public Program gerade jetzt* für viele Akteur\*innen im Kunst- und Kulturfeld so attraktiv? Dafür gibt es unterschiedliche Beweg- und Hintergründe. Die Kämpfe um partizipative Räume und die Einbettung künstlerischer Praxis in soziale und politische Gegebenheiten lassen sich weit zurückverfolgen<sup>66</sup>, werden aber in den letzten Jahren, auch im Zusammenhang mit weltweiten Protestbewegungen, immer lauter. Auf der einen Seite sind dies Forderungen nach mehr Öffentlichkeit, Zusammenarbeit und gesellschaftlicher Teilhabe. Auf der anderen Seite verbergen sich dahinter private, marktwirtschaftliche Interessen, ganz

---

<sup>66</sup> Vgl. Abschnitt 2.2

im Sinne von PR. Dabei geht es letzteren nicht um öffentlichen Diskurs, sondern ganz im Gegenteil um präfabrizierten Konsens und darum, die Menschen von bestimmten Standpunkten zu überzeugen. Öffentlichkeit bedeutet dann vielmehr Konsumtion, der Zugang zu Waren und zu dem, was die Menschen erwarten. Diese populistischen Kulturpolitiken führen laut Jorge Ribalta zu Banalität und zur Zerstörung des kritischen Potentials und der emanzipatorischen Dimension kultureller Erfahrung.

Die Konsequenz aus dieser Sichtweise in Hinblick auf kulturelle Politiken und Praxen ist eine radikale Infragestellung der vorherrschenden Konzepte kultureller Produktion und Konsumtion, denen zufolge die Rollen unverrückbar und fest definiert sind, und die deshalb nur reproduzieren, was bereits existiert. Die Zurückweisung dieses konsensualen Diskurses eröffnet eine Reihe von Möglichkeiten für neue Aktionen, in denen Öffentlichkeit eine aktive Rolle als Produzentin einnimmt, und die so die Hervorbringung neuer sozialer Strukturen ermöglichen.<sup>67</sup>

Public Programming, wie es die Interviewpartner\*innen praktizieren, ist eine Bewegung gegen genau diese Missstände, gegen diese Einschränkungen und die ausschließliche Reproduktion sozialer Ordnungen. Die Akteur\*innen wollen direkte Aktion und neue Formen politischer Selbstorganisation ermöglichen.

#### **4.2 AUSBLICK: RADIKALES PUBLIC PROGRAM IN KLASSISCHEN INSTITUTIONEN?**

Das Museum ist ein öffentlicher Ort, an dem Gesellschaft stattfindet bzw. stattfinden sollte. Wenn es also gesellschaftlich relevant ist, wie wir zusammenkommen und gemeinsam etwas verändern können, dann spielt diese Debatte auch für unser heutiges Museum eine wichtige Rolle. „Wenn das aktuelle Museum sich als Produzent und Vermittler von Wissen verstehen will, muss es sich im diskursiven Sinne öffnen und der neuen Situation einer verloren gegangenen öffentlichen Sache und eines produzierenden statt nur konsumierenden Publikums entgegentreten“<sup>68</sup>.

Public Program verspricht, das Museum zu verändern und es zu einem Ort der Diskussion, der Kritik und der der Verhandlung – zu einem demokratischen Raum – zu machen. Dies verdeutlicht auch die Arbeit von Laurence Rassel in der Fundació Antoni Tàpies. Allerdings konnte ihr Engagement nicht zu längerfristigen, tiefgreifenden Veränderungen in der

---

67 Jorge RIBALTA, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, in: <http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de> (31/10/18).

68 Rein WOLFS, The New Public, in: Rein WOLFS (Hg.), The New Public. Von einer Neuen Öffentlichkeit und einem Neuen Publikum, Köln 2012, S. 38.

Institution führen. Außerdem betont sie, wie schwer es ist, gegen die Widerstände innerhalb des Museums anzuarbeiten.

Im Anschluss meiner Untersuchung stellt sich mithin die Frage, ob sich ein „radikales“ Public Program, wie es die befragten Akteur\*innen praktizieren, überhaupt in klassischen Kunstinstitutionen umsetzen lässt. Welche Möglichkeiten, welche Probleme und Einschränkungen könnte es geben? Diese Fragen kann ich nur anreißen, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Im Gespräch mit Binna Choi hat sich gezeigt, dass es in einer kleineren Kunstinstitution wie Casco durchaus möglich ist, ein radikales Public Program umzusetzen. Hier arbeiten unterschiedlichste Akteur\*innen zusammen, eng verbunden mit lokalen Gegebenheiten und sozialen Bewegungen. Themen ergeben sich fast zwangsläufig durch Begegnungen und Austausch. Wie aber lassen sich solche Beziehungen langfristig und in großen Institutionen aufbauen? Hier gestaltet sich die Kommunikation allein aufgrund der vielen Mitarbeiter\*innen viel schwieriger. Ein problematischer Aspekt ist auch, dass Museen oftmals sehr hierarchisch aufgebaut sind und unter dem Druck stehen, möglichst viele Besucher\*innen vorzuweisen. Wie lässt sich das mit Forderungen nach Offenheit, Kritik und gleichberechtigten Strukturen vereinen?

Im Idealfall bildeten diskursive Aktivitäten die zentrale Praxis der Institution. Verschiedene, heterarchische Formen der Benutzung des Museums müssten ermöglicht werden. Kulturelle Institutionen stellten Räume zur Verfügung, in denen Gruppen eigenständig politische Themen entwickeln könnten. Das Museum reflektierte seinen eigenen Standpunkt zu politischen Themen, seiner Arbeitspraxis, seiner Finanzierungen und seinen ökologischen Auswirkungen. Teamaufstellungen und Budgets würden umverteilt, so dass Austausch und Zusammenarbeit gefördert und auch Personen von außen finanziert werden könnten. Die Institutionen arbeiteten ortsgebunden und lernten aus unmittelbaren Bedürfnissen durch direkte Konfrontation mit realen Problemen und relevanten Fragestellungen.

Die Interessen der Gestalter progressiver, öffentlicher Programme stehen oftmals im Gegensatz zu den Interessen der Institutionen. Wie könnten sich Public Programmers also organisieren, um am Ende nicht doch vom Gewicht der Institution und der Bürokratie erdrückt zu werden? Ist das überhaupt möglich? Wie gezeigt, besteht die Praxis des Public Program weniger in bestimmten Formaten, sondern vielmehr in einer Haltung, die auf Öffnung und Teilhabe abzielt. Dieser radikale Ansatz kann die Öffentlichkeit befähigen,

unsere Institutionen und unsere Gesellschaft mitzugestalten. Auch wenn Public Program durch die Funktionsweise traditioneller Institutionen eingeschränkt ist, hat es das Potenzial sie grundlegend herauszufordern und zu wandeln.

## LITERATURVERZEICHNIS

ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis, Wien 2013.

Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFFAFF, Thomas WESKI (Hg.), Cultures of the Curatorial, Berlin 2012.

Claire BISHOP, Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London 2012.

Dies., The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, in: Margriet SCHAVEMAKER, Mischa RAKIER (Hg.), Right About Now: Art and Theory Since the 1990s, Amsterdam 2007, S. 58–68.

Homi BHABHA, Conversational Art, in: Mary Jane JACOB (Hg.), Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art, Cambridge 1998, S. 38–47.

Chris BORS, Anton Vidokle on Night School (2008), URL:  
<http://www.blouinartinfo.com/news/story/26703/anton-vidokle-on-night-school> (Stand: 15/08/18).

Nicolas BOURRIAUD, Relational Aesthetics, Dijon 2002.

Judith BUTLER, Notes Toward a Performative Theory of Assembly, Cambridge 2015.

Documenta 14, Public Programs (2017), in: <http://www.documenta14.de/en/public-programs/> (Stand: 12/09/18).

Clarie DOHERTY, Paul O'NEILL (Hg.), Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art, Amsterdam 2011.

Jonas EKEBERG, Institutional Experiments between Aesthetics and Activism, in: Stine HERBERT-KARLSEN, Anne SZEFER (Hg.), Self-Organized, London 2013, S. 50–61.

Charles ESCHE, Möglichkeit, Kunst und demokratische Abweichung. Das Rooseum als regionale Kunsthalle in einer schwedischen Kleinstadt (2004), URL:  
[http://republicart.net/disc/institution/esche01\\_de.htm](http://republicart.net/disc/institution/esche01_de.htm) (Stand: 1/11/18).

- Valeria GRAZIANO, 'Public Programming?' documentation of study day (2016), URL: [http://adri.mdx.ac.uk/public\\_programming\\_documentation](http://adri.mdx.ac.uk/public_programming_documentation) (Stand: 1/11/18).
- Dies., What's On: an ethology of public programming. Notes on an emergent form of social organization for thinking- feeling in public, in: *Public Display of Affection/ Manifestaciones Públicas de Afecto*. BAR Project/Bisagra, Barcelona,Lima 2016.
- ICOM, Ethische Richtlinien für Museen (2010), URL: <http://icom-oesterreich.at/publikationen/icom-code-ethics> (Stand: 15/07/18).
- Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD, Ein *educational turn* in der Vermittlung, in: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.), *Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012, S. 13–26.
- Megan JOHNSTON, Slow Curating: Re-thinking and Extending Socially Engaged Art in the Context of Northern Ireland, in: *OnCurating*, 24, 2014, S. 23–33.
- Kimberly KEITH, Putting the 'Public' in Public Programs: An Inclusive Approach to Program Development in Museums, in: *Cultural Policy, Criticism and Management Research*, 1, 2007, keine Paginierung.
- Grant KESTER, Conversation Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art, in: Zoya KOCUR, Simon LEUNG (Hg.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Oxford 2005, S. 153–164.
- Lucie KOLB, Gabriel FLÜCKIGER, New Institutionalism Revisited, in: *OnCurating*, 21, 2013, S. 6–17.
- Christian KRAVANGA, Modelle partizipatorischer Praxis, in: Marius BABIAS, Achim KÖNNEKE (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*, Amsterdam 1998, 28–47.
- Martin KRENN, Das politische in sozialer Kunst, in: *p/art/icipate*, 2016, 7, S. 98–110.
- Jan KRUSE, *Reader Einführung in die qualitative Interviewforschung*, Freiburg 2011.
- Suzanne LACY, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995.

- Sieglinde LANG, Kunst, Partizipation und kulturelle Produktion, in: Neue Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1, 2014, S. 107–116.
- Sven LÜTTICKEN: The Public Sphere and Artifactual Possibility (2018), URL: <https://pam2018.de/texts/the-public-sphere-and-artifactual-possibility/> (Stand: 30/10/18).
- Florian MALZACHER, steirischer herbst (Hg.), Truht is Concrete, A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics, Berlin 2014.
- Oliver MARCHART, Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie, URL: <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de> (Stand: 15/09/18).
- Iris MAYER, Wandel durch Annäherung (2018), URL: <https://www.sueddeutsche.de/politik/deutschland-spricht-wandel-durch-annaeherung-1.4142305> (Stand: 14/11/2018).
- Nina MÖNTMANN, Aufstieg und Fall des -„New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft (2007), URL: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (Stand: 15/09/18).
- Paul O'NEILL, Mick WILSON, Curating and the Educational Turn, Amsterdam 2010.
- Andrea PHILLIPS, Too Careful: Contemporary Art's Public Making. In: Markus MIESSEN, Andrea PHILLIPS (Hg.), Caring Culture: Art, Architecture and the Politics of Public Health, Berlin/Amsterdam 2011, S. 35–56.
- Paul B. PRECIADO, Georgia SAGRI, Exposed to the Unknown (2017), URL: <http://moussmagazine.it/paul-b-preciado-georgia-sagri-exposed-to-the-unknown-documenta-14-2017/> (Stand: 30/10/18).
- Gerald RAUNIG, republicartmanifesto (2002), URL: [http://republicart.net/manifesto/manifesto\\_en.htm](http://republicart.net/manifesto/manifesto_en.htm) (Stand: 15/09/18).
- Jorge RIBALTA, Mediation und Herstellung von Öffentlichkeiten. Die MACBA Erfahrung, (2004), URL: <http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/de> (Stand: 30/10/18).

- Jorge RIBALTA, Experiments in a New Institutionality, in: Manuel BORJA-VILLEL, Kaira MARIE, Jorge RIBALTA (Hg.), Relational Objects: Macba Collection 2002-2007, Barcelona 2010, S. 255–265.
- Irit ROGOFF, Wenden. In: Beatrice JASCHKE, Nora STERNFELD (Hg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien 2012, S. 27–54.
- Stella ROLLIG, Eva STURM (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2001.
- Marijke STEEDMAN (Hg.), Gallery as Community: Art, Education, Politics, London 2012.
- Nora STERNFELD, Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum, in: Susanne GESSER, Martin HANDSCHIN, Angela JANELLI, Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.) Das partizipative Museum Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2012, S. 119–126.
- Sally TALLANT, Experiments in Integrated Programming, in: Curating and the Educational Turn. Paul O’NEILL, Mick WILSON (Hg.), Amsterdam 2010, S. 186–194.
- Nato THOMPSON, Living as Form (2011), URL:  
[http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator\\_statement.htm](http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm) (Stand: 30/10/18).
- Österreichische GALERIE BELVEDERE, Gemeinsame Wagnisse, eine Veranstaltungsreihe zur Relevanz von 1968 in der Gegenwart (2018), URL:  
[https://www.belvedere21.at/gemeinsame\\_wagnisse](https://www.belvedere21.at/gemeinsame_wagnisse) (Stand: 15/09/18).
- Rein WOLFS (Hg.), The New Public. Von einer Neuen Öffentlichkeit und einem Neuen Publikum, Köln 2012.
- WOCHENKLAUSUR, Methode, URL: <http://www.wochenklausur.at/index1.php?lang=de> (Stand: 02/09/18).