

Von der Honigpumpe zum freien Wohnen auf Zeit

Das Neue in der Kunst der Neunziger und die Konsequenzen für die Institution Museum

Karen van den Berg / Jörg van den Berg

I. Der Produzent tritt zurück, der Besucher richtet sich ein

Handlungen und Prozesse bei Joseph Beuys und Rirkrit Tiravanija

Die Geschichte der Kunst der letzten Jahrzehnte ist eine Geschichte ständiger Überschreitungen. »Auflösung und Erweiterung sind zu Elementen der Eigendynamik der Kunst geworden«. Der »Ausstieg aus dem Bild« ist inzwischen ein Topos der Geschichte der Gegenwartskunst. Was bedeutet das für die Ausstellungsinstitutionen? Wie gehen die Museen damit um, daß Kunstwerke nicht mehr notwendig Objektcharakter besitzen, daß eine »Dematerialisierung der Kunst« stattgefunden hat? Diese Fragen werden durch die Entwicklungen der letzten Jahre immer brisanter. Das Repertoire künstlerischer Materialien ist eben längst nicht mehr notwendig materiell, Werke können aus Handlungsanweisungen oder aus der Inszenierung kommunikativer Prozesse bestehen. Der Wandlungsdruck wächst. Die derzeitige Form der Institution Museum steht in den Augen vieler zur Disposition ; selbst der Leiter des Hamburger Kunstvereins überschreibt einen Leitartikel mit: »Die Kunst von heute braucht kein Haus«. Was aber ist das Neue der 90er Jahre, dass die Debatte um die Institution Museum immer weitere Kreise zieht? Und welche Konsequenzen erwachsen daraus?

Natürlich gibt es sie im strengen Sinne gar nicht: die Kunst der Neunziger! Es wird weiterhin gemalt und gebildhauert, es wird gefilmt und fotografiert, es entstehen Bilder, die in Galerien und Museen gezeigt werden, die häufig nur für diese Kontexte gemacht werden. Was wir hier aber dennoch unter dem Label der Kunst der 90er Jahre ansprechen möchten, das läßt sich nicht als Gruppierung fassen. Es gibt viele Bewegungen. Peter Weibel subsummierte einige davon unter dem Begriff »Kontext-Kunst«; dies war auch Titel seiner Ausstellung zum Steirischen Herbst 1994. Im Klappentext des Buchs zur Ausstellung heißt es: »Dieses Buch zeigt erneut avantgardistische Positionen auf, die kritisch-analytische Tendenzen der 60er und 70er Jahre in der Kunst der 90er Jahre fortführen. Auf die Konzeptualisierung der Kunst folgt ihre Kontextualisierung. Kontextualisierung heißt, die Rahmenbedingungen der Kunst zu problematisieren und zu erkennen, wie der Kontext den Inhalt definiert.« Weibels Beschreibung des Wandels von der Konzeptualisierung zur Kontextualisierung macht klar, warum die Debatte über die Institution Museum derzeit in Bewegung ist, bearbeitet die von ihm gemeinte Kunst doch den Kontext, in dem sie vorkommt mit, macht ihn zum Thema; und das heißt, wenn sie im Museum auftritt, gestaltet sie die Strukturen der Institution Museum.

Künstler setzen heute die Voraussetzungen und Bedingungen, bzw. die Kontexte, in denen Sie arbeiten, mit ins Werk. Seit den 90er Jahren ist nicht mehr vom »Kunstwerk« die Rede sondern von »künstlerischer Praxis«; eine Begrifflichkeit, die sich mehr auf den Produktionsprozeß bezieht als auf ein Produkt, und die offen läßt, ob neben dem Künstler auch der Rezipient mit eingeschlossen ist. Kunstwerke sind vielfach nurmehr Handlungen, Haltungen, Prozesse und Spiele. Die medialen Gattungs- und Disziplinargrenzen sind aufgeweicht; ein Phänomen, das in den 90er Jahren mit dem Wort 'crossover' oder der Rede von »hybriden Bildformen« etikettiert wurde.

Auch an der Vorstellung vom eminenten Kunstwerk wurde heftig gerüttelt. Gerade in der Kunst der 90er Jahre scheint alles Eminente zugunsten eines Netzwerks aus Kommunikation und Interaktion von der Bildfläche zu verschwinden. Künstler verstehen sich vielfach nurmehr als Gastgeber und Sozialingenieure. Nach dem »outsourcing« der Produktion haben viele Künstler nun auch die Rolle des herausragenden »exemplarischen Subjekts« aufgegeben, sehen sich als

Produzenten unter vielen.

Wie aber kann dann ein Museum aussehen, das die künstlerische Praxis solcher Gastgeber und Sozialingenieure zeigt? Welche grundlegend neuen Fragen wirft gerade die Kunst der letzten Jahre auf? Was sind die Unterschiede zwischen den Bewegungen in der Gegenwartskunst und denen der end-60er Jahre namentlich dem »Erweiterten Kunstbegriff« eines Joseph Beuys'?

Um das Profil dessen, was wir unter 60er Jahre Kunst verstehen, noch deutlicher zu machen und Parallelen und Differenzpunkte zum Selbstverständnis künstlerischer Praxis der End-60er und 70er Jahre anzudeuten, stellen wir Arbeiten von Joseph Beuys und von Rirkrit Tiravanija einander gegenüber.

Auf der documenta 6, 1977 zeigte Joseph Beuys die »Honigpumpe am Arbeitsplatz« und betrieb die »Free International University« im Nachbarraum. Mit der Honigpumpe, ihren durchsichtigen Schläuchen, dem darin fließenden Honig, dem Sammelbecken und Kupferrohren und ihrem Antriebsmotor hat er ein plastisches Bild geschaffen für einen energetischen Prozeß, einen sich wandelnden Kreislauf; ein paralleles Bild zu dem, was dann im Raum der »Free International University« im Laufe einer 100-tägigen Diskussion konkrete Wirklichkeit werden sollte. Beuys stellt sich und andere Mitglieder der Universität einer in weiten Teilen informellen Diskussion. Die Besucher kamen, blieben, hörten zu oder diskutierten mit, kamen wieder oder kehrten der Sache den Rücken. Beuys war während der Öffnungszeiten permanent präsent. Zugleich agierte er wie in all seinen öffentlichen Auftritten und Performances, bildnerisch: so entstanden beispielsweise eine Vielzahl von Tafelzeichnungen. Fotografien dokumentieren, wie Beuys sein eigenes Tun inszenierte [Abb. Joseph Beuys, documenta Arbeit, Ostfildern 1993, S. 173]. Für unseren Zusammenhang ist von Interesse: Es geht in Beuys Arbeit um den Dialog mit den Besuchern, darüber hinaus aber wird der kommunikative Prozeß von Beuys als bildnerisches Agieren inszeniert. Er transformiert den musealen Raum in ein politisch-kommunikatives Aktionsfeld, zugleich aber überführt er sein politisch-kommunikatives Tun in einen bildnerischen Prozeß. Mit der Gründung der »Free International University« etabliert er eine bestimmte Form des Diskurses, der über eine kunstinterne Debatte weit hinaus reicht in einer Ausstellungsinstitution, dabei formt er aber durch Aktionen, Gebärden, Zeichnungen und nicht zuletzt durch die parallel dazu ablaufende Bewegung des Honigs in den Schläuchen der Honigpumpe den Diskurs so, daß er selbst zum plastischen Prozeß wird. Entscheidend ist zudem, daß Beuys bei alledem der Protagonist bleibt, der das Gespräch zur Performance macht, ihm [bildnerische] Form gibt.

Hierin unterscheidet sich Beuys von Rirkrit Tiravanija und seiner in manchem vergleichbaren Arbeit »Untitled 1996 [tomorrow is another day]«. Tiravanija hatte den »Central Kunstpreis 1996« gewonnen und in diesem Rahmen eine Einzelausstellung im Kölnischen Kunstverein einzurichten. Er baute sein New Yorker Appartement 1:1 nach und stellte die Replik in die Räume des Kunstvereins. Der Nachbau verzichtete auf Verputz und Tapete zugunsten einer Bauweise aus Holz. Alle Räume waren voll funktionsfähig nachgebildet – von der Küche über den Schlafraum und das Wohnzimmer bis hin zum Bad. Alle diese Funktionen konnte der Besucher nutzen. Die Inneneinrichtung beschränkte sich auf die Funktionsträger jenseits des Privaten, d.h. man fand keine Bücher, keine Kunst, keine persönlichen Erinnerungsstücke nur einen Kühlschrank, einen Fernseher, ein Bett, einen Tisch usw. Hinzu kamen vier große Palmen vor dem Einbau, auf die man durch die Fenster des Appartements schauen konnte. Weiterhin institutionelle Veränderungen: Die Kasse des Kunstvereins wurde abgebaut und der Ausstellungsraum hatte über gut zwei Monate hinweg 24 Stunden rund um die Uhr geöffnet. Rirkrit Tiravanija war in dieser Zeit zwar öfter in Köln und dann auch im Kunstverein, die weitaus meiste Zeit aber, konnte der Besucher den Künstler nicht antreffen. Stattdessen richtete sich ein sehr durchmischtes Publikum in dem Appartement ein – wobei eher von temporären Bewohnern die Rede sein sollte, denn es

wurde hier gekocht, gegessen und getrunken, diskutiert und gebadet, es wurde übernachtet und ferngesehen, kurz, es setzten sich sämtliche Angebote in Funktion. Der Raum war kommunikativ extrem aufgeladen. Der Besucher, mit der Erwartungshaltung zu einer Kunstaussstellung zu kommen, um Kunst zu sehen, mußte begreifen, »daß es hier nichts zu gucken gibt, sondern daß es hier allein darum geht, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten«. In dem Bewußtsein, daß es sich um ein temporär beschränktes Angebot handelt, nutzten viele die Gelegenheit, sich hier zur Party zu treffen – wohl wissend, daß man nicht das Anrecht eines privaten Raumes hatte, sich seine Gäste immer selbst aussuchen zu können. Privates und Öffentliches, Verhaltensautomatismen, die in einer Ausstellungsinstitution einsetzen [Ruhe, Betrachtung, Auseinandersetzung mit Kunst] und Verhaltensautomatismen, die sich beim Besuch einer Wohnung oder einer Party einstellen, vermischten sich. Man konnte auf keinen Verhaltenskodex zurückgreifen und so entstanden vollkommen unerwartete und unberechenbare Situationen; Situationen, die bei den Besuchern untereinander das Gespräch provozierten, ob jetzt über den Sinn solcher Kunst, das Essen, den Ablauf der nächsten Party oder was auch immer. Jedenfalls fand sich der Besucher nicht länger in der ja ohnehin nur vermeintlich passiven Rolle des Rezipienten wieder. Tiravanija attackierte mit einem verhältnismäßig einfachen Eingriff die Institution in vielen ihrer Grundfeste. Zugleich aber ist seine Arbeit auf diese Grundfeste angewiesen, denn erst in der Überschreitung der Grenzen, der Überlagerung verschieden definierter Systeme entsteht der künstlerische Prozeß und das setzt voraus, daß diese Grenzen vorhanden sind. Er selbst sagt dazu: »Ich wollte einen Raum schaffen, in dem der Besucher nicht nur konsumiert, sondern in dem er sich selbst einbringt, sich engagiert. Ich will keine Kunst zum Ansehen, sondern zum Dabeisein.«

Einer der entscheidenden Unterschiede zwischen den beiden beschriebenen Arbeiten von Beuys und Tiravanija ist – zumindest vordergründig – der zwischen der Anwesenheit des einen und der Abwesenheit des anderen. Beide setzen sie auf eine soziale Interaktion, der erstere bildet eine soziale Plastik, der letztere schafft nurmehr ein Setting für Kommunikation. Bei Beuys bleibt die Kommunikation Bestandteil eines umfassenden plastisch-bildnerischen Werkprozesses; die Formung dieses plastischen Prozesses ist Ziel. Bei Tiravanija realisiert sich das Werk allein im tätig kommunikativen Prozeß der Besucher. Er selbst sagt: »I actually don't think I make anything. It builds itself when it actually happens«. Ähnlich wie Beuys' wirkt Tiravanijas Arbeit als Katalysator sozialer Prozesse, doch gibt Beuys diesen Prozessen durch sein Mitwirken immer wieder bildnerische Form. Bei Tiravanija fehlt dagegen das sichtbare Formereignis, auch vermeidet er jede Selbstinszenierung; er bearbeitet gesellschaftliche Kontexte und Voraussetzungen. Was im Kölner Kunstverein passiert ist, lebt nur noch im Vorstellungssinn. Der Besucher ist nicht nur »Teilnehmer«, sondern Darsteller; d.h. der »Trend zur Partizipation« geht soweit, daß Tiravanija den Benutzern kein Produkt, sondern einen Kontext zur weiteren Bearbeitung überläßt. Tiravanija hinterläßt keine Bilder, er schafft nur eine Ausgangsbasis. Mehr noch: erst dadurch, daß er als Produzent zurücktritt, kann hier der künstlerische Prozeß entstehen, können sich hier freie Begegnungen und Gespräche, Handlungen und Prozesse abspielen.

II. Das Kunstwerk und die Produktion von Wirklichkeit

Daß die produktive Rolle des Betrachter für »das offene Kunstwerk« der Gegenwartskunst immer wichtiger wird, hat die Kunsttheorie der letzten Jahrzehnte unter verschiedenen methodologischen Gesichtspunkten beschrieben. Schon Hans-Georg Gadamer legte eine Kunstauffassung zugrunde, die die Identität eines Kunstwerks als produktiven Erkenntnisprozeß, als »Vollzug« bestimmt und nicht als das Ding an der Wand. Denn im »Vollzug wird etwas nicht zum Gegenstand gemacht, vielmehr vollzieht es sich«. Gottfried Boehm bestimmte das Kunstwerk –

am Beispiel der Bilder von Joseph Albers – nicht ontologisch, sondern versteht es als »gestiftete »Sinnesleitung«, als ein »Darstellungsprozeß im Medium der Sinne«. Mit dem »Darstellungsprozeß im Medium der Sinne« meint Boehm weder eine rein retinale Seherfahrung noch eine Feststellung in Begriff und Verstand. Was unter der Identität des Kunstwerks zu verstehen ist, realisiert sich im sinnlichen Vollzug und dieser ist weder passiv noch begriffslos: die Identität des Kunstwerkes ist die »Konvergenz von Sinnlichkeit und Sinn im Modus konkreter Anschauung«. Auch im Falle Tiravanijas steht das Kunstwerk nicht »lediglich im Dienst einer gegebenen Idee [...], mit dem Ziel, ihr Anschauung zu verleihen« ; die Möglichkeiten, die das Werk bereit stellt, verhalten sich nicht illustrativ gegenüber einem vorausliegenden Sinn, der gedanklich erfasst werden könnte, oder sich »aus Begriff und Verstand« ableiten ließe, auch hier können wir einen »Seinszuwachs« [Gadamer] erfahren; können wir mehr erwarten als »eine Bestätigung dessen, was wir schon wissen«. Wie aber steht es um die Anschauung bei Tiravanija, bei dem es – im Unterschied zu Beuys –, wie er selbst sagt, nichts mehr zu sehen gibt? Der »Darstellungsprozeß im Medium der Sinne«, der »sinnliche Vollzug« hat sich hier nicht nur auf alle Sinne erweitert, vielmehr realisiert sich das Kunstwerk erst durch die kommunikative Tat, den Ernstfall eines handelnden Umgangs. Erst wenn sich der Besucher zu den Gegebenheiten verhält, erst in dem Moment, in dem er eine Entscheidung trifft, entstehen die Schräglagen und unauflösbaren Überlagerungen zwischen unterschiedlichen sozialen Systemen, entsteht das Unvorhersehbare, welches das genuin künstlerische dieser Arbeit ausmacht.

Daß in der Erfahrung eines Werkes der bildenden Kunst keine Wirklichkeit zweiter Ordnung entsteht, keine Scheinwelt, die sich nur abbildend auf die eigentliche, faktische Lebenswelt bezieht, wird in Tiravanijas »Untitled 1996 [tomorrow is another day]« besonders evident. Denn Tiravanija bildet zwar ab, schafft hierdurch aber auch eine neue Form von Wirklichkeit mit eigenen Gesetzen. Das trifft aber gleichermaßen für Tafelbilder von Rembrandt oder Albers zu, wie Michael Bockemühl gezeigt hat. Im produktiv tätigen Vollzug eines Werkes der bildenden Kunst durch den Betrachter wird das Kunstwerk als Möglichkeitsform von Wirklichkeit erfahren. Bockemühl brachte diesen tätigen Vollzug, in dem sich das Kunstwerk realisiert auf die Formel: »Bildrezeption als Bildproduktion«. Mit dieser Betonung der Betrachterrolle nivilliert er – ganz im Sinne der Tendenz der 60er Jahre – die »Hierarchie, wie sie üblicherweise zwischen Autor und Leser, zwischen Künstler und Betrachter besteht«. Bei Tiravanija »Untitled 1996 [tomorrow is another day]« ist genau diese Produktion von Wirklichkeit Thema: in der realen Benutzung des Raumes konstituiert sich eine eigene Wirklichkeit, die sich von der alltäglichen Realität 'da draußen' dadurch unterscheidet, daß dieser merkwürdige Raum auf Zeit uns so vorkommt, als befänden wir uns in einer produzierten Wirklichkeit, nicht in einer Wirklichkeit, die uns widerfährt, sondern vielmehr in einer »Möglichkeitsform« von Wirklichkeit.

III. Das Kunstmuseum zwischen Erlebnis und Vermittlung –

Plädoyer für eine Vermittlung durch Kunst und für ein Erlebnis der Differenz

Die Vermittler haben von dieser Kunst, die ihren eigenen Ort in der Gesellschaft zum Thema macht, zu wenig gelernt. Auch und vor allem die neu eröffneten Tempel der Gegenwartskunst, halten an der Repräsentation der Kunst als Repräsentation ihrer eigenen Geschichte fest. Die Museen und Galerien »der Gegenwart« haben sich in die starre und allerorts ähnliche Historisierung des Aktuellen verrannt. Zurecht spricht Hans Belting in seiner Kritik des Museum, davon, daß »der Blick auf die Kunst zum Rückblick auf die Kunstgeschichte wurde« und fragt, »wozu noch die Kunst diene, die in den Museen alle ihre öffentlichen Funktionen verlor?« Kein Wunder, daß jetzt 'Events' erhalten müssen, um »Leben in die Buden zu bringen«. Events, die zumeist einem vermeintlichen Mainstream folgen, Marketing-Strategien anwenden, die am

Produkt – der Kunst – vorbeigehen. So entsteht der Eindruck, wie Belting es formulierte, daß die Kunstausstellung sich in ein Schauspiel verwandelt« das in die Hände von Regisseuren gerät, »die Kunsthistoriker sind und sich nicht auf das ästhetische Spektakel verstehen.« Vermittler und Kuratoren schieben sich als Schauspieler zwischen Betrachter und Werk, statt zu versuchen, ihre Vermittlungsaufgaben so zu begreifen, daß sie als Vermittler verschwinden. Sie brauchen ein Bewußtsein davon, daß sie nicht nur als historische Kenner und Beobachter agieren, sondern gefragt sind, einen Raum zu gestalten. Vermittlung – und dafür gibt es nach wie vor ein zu geringes Bewußtsein – findet nicht nur in den museumspädagogischen Abteilungen statt, sondern zuerst in der Präsentationsform selbst. Sie fängt an bei der Frage, wo das Museum steht, wie es gebaut ist, wie und wo ein Bild auf der Wand hängt, sie beinhaltet die Frage, wie Veranstaltungen ablaufen, wie Leben ins Museum gebracht wird, welche Verknüpfungen eine Institution mit anderen Einrichtungen und Kontexten aufbaut. Das Festhalten am »White Cube« und bestimmten Verhaltensautomatismen allein ist kein Vermittlungskonzept. Zumal der »Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ... eine Illusion [ist]. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten.«

Wir anerkennen theoretisch die produktive Leistung, die der Betrachter erbringen muß, um ein Kunstwerk zur Aufführung zu bringen, bemühen uns aber zu wenig, diese tatsächlich auf den Weg zu bringen. Vielmehr stellen sich schlechte Inszenierungen der Werkerfahrung selbst in den Weg. Große, gut besuchte Ausstellungsprojekte können nicht darüber hinwegtäuschen, daß es den Museen vor allem mit ihren ständigen Sammlungen nicht gelingt, sich als bedeutender Faktor in einer Gesellschaft inhaltlich zu etablieren.

Wenn die neue Generation von Künstlern das Crossover zwischen allen Disziplinen vollzieht, der Biologe Carsten Höller, seine Verhaltensstudien von Schweinen auf der documenta X inszeniert, oder Christine Hill ebendort mit ihrer Initiative »Volksboutique« aufwartete – einem Secondhandladen, mit dem Anspruch, Kommunikation als Kunst zu betreiben –, sich also allerorten ein Ausbrechen aus der Selbstbezüglichkeit des Systems Kunst zeigt, so sollten auch die Vermittler hierin ein Signal erkennen. Es ist an der Zeit, sich aufzumachen und auch an das eigene Tun die Frage zu stellen, welchen Ort es in größeren Zusammenhängen hat. Nicht umsonst entsteht eine Art Meta-Kunst, die sich nur noch mit Vermittlungsfragen und Kommunikationsbedingungen befaßt. Künstlergruppen wie »N55«, deren Beitrag zur Ausstellung »NowHere« in Louisiana darin bestand, Stühle zum Ausruhen und Saft für Durstige zu bieten, sind kein Einzelfall.

Das Museum ist ein Ort, wo neue Kontexte und Diskurse probiert werden könnten, wo zugleich aber Fragiles bewahrt und vermittelt werden kann und damit das gelingt, kommt Vermittlungsaspekten immer größere Bedeutung zu. Die Kunst der Vermittlung von Kunst ist aber die Unsichtbarkeit der Vermittlung. Und diese könnte dann gelingen, wenn Künstler aus Vermittlung Kunst machen, oder die Verantwortlichen in den Museen selbst neue Fähigkeiten entwickeln und aufhören, die »Wirkungen von Kunst an Psychologie und Ästhetik« zu deligieren. Die Vermittlung – und das ist eine Forderung, die sich nicht zuletzt aus der Kunst der letzten Jahre ableiten läßt – darf sich nicht länger als sekundär begreifen. Künstler wie Anton Henning, Apolonia Sustersic und »N55« haben gezeigt, daß die Einrichtung einer Cafeteria nicht nur mit Rücksicht auf das leibliche Wohl des Besuchers dazugehört, sondern ein Muß ist, ein entscheidender atmosphärischer Beitrag, um sich lustvoll mit Kunst zu befassen.

Das Museum muß wieder als ein Erfahrungsort begriffen werden. Die Innovationen in der Kunst der 90er sind nicht nur in neuen Präsentationsformen zu sehen, sondern vor allem in den durch die Kunst gegebenen neuen Möglichkeiten und Chancen, Gesellschaft und Kunst wieder in ein Gespräch zu bringen. Die Kunst dient sich dabei den gesellschaftlichen Gegebenheiten keines-

wegs an und wird auch nicht zu einer Kunst für Jedermann.

Die vielfach beschriebene Krise der Gegenwartskunst sehen wir folgerichtig nicht. Es zeigt sich weniger eine Krise der Kunst, als vielmehr eine Krise ihrer Rezeption und Vermittlung. Wir als Kunstvermittler sind es, die die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen nicht ernst nehmen. Wir sind es, die es versäumen, Politiker und Unternehmer als Gesprächspartner anzunehmen, sie nicht länger nur in Kauf zu nehmen, um eigene Interessen und Projekte finanzieren zu können. Konsequenterweise wird es umgekehrt problematisch, wenn Politiker und Unternehmer nur noch versuchen, Kunst als verhältnismäßig kostengünstigen Imageträger zu vermarkten.

Die bewußte Kontextualisierung der Kunst kann genau dieses Dilemma wieder lösen, ohne daß aufgrund der aufgezeigten Kontextualisierung, die Kunst ihre Autonomie zugunsten einer »postautonomen Periode« aufgeben muß. Ganz im Gegenteil kann es nur darum gehen in der Kunst und ihren möglichen gesellschaftlichen Partnern zwei Autonomien aufeinander zuzuführen, die sich ihrer Differenzen bewußt sind und bleiben. Die aber ihre Differenzen für den jeweils anderen sprachfähig machen. Es geht mit anderen Worten nicht um ein Überspielen der Differenz im Erlebnis, sondern um das Erlebnis der Differenz durch Vermittlung.

[Der Text basiert auf einem Vortrag, gehalten von Jörg van den Berg am 15. März 1999 im Wallraf-Richartz-Museum Köln auf der Jahrestagung des Verbandes Rheinischer Museen und der Vereinigung Westfälischer Museen.]

Dr. Karen van den Berg und Jörg van den Berg sind Kunstwissenschaftler, Ausstellungsmacher und zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiter an der Fakultät für das Studium fundamentale der Privaten Universität Witten/Herdecke, wo sie das Projekt »art in dialog – Kunst in öffentlichen Kontexten« betreiben.