

Mario Schulze  
Wie die Dinge sprechen lernten

**Mario Schulze** (Dr. phil.), geb. 1986, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster »Interdisziplinäres Labor Bild Wissen Gestaltung« der Humboldt-Universität zu Berlin. Der Kulturwissenschaftler hat an der Universität Zürich promoviert.

MARIO SCHULZE

# **Wie die Dinge sprechen lernten**

**Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000**

**[transcript]**

Diese Publikation wurde finanziell durch die Axel Springer Stiftung unterstützt.

Die Publikation wird ermöglicht durch den Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung. Ein Interdisziplinäres Labor der Humboldt-Universität zu Berlin (Fördernr. EXC 1027/1) und die finanzielle Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Exzellenzinitiative.



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **© 2017 transcript Verlag, Bielefeld**

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Installation aus der Ausstellung »Historissimus. Fünf Feste zum hundertjährigen Jubiläum« von Mario Terzic im Historischen Museum Frankfurt am Main, Foto von Ursula Seitz-Gray, 1978 Frankfurt, © Historisches Museum Frankfurt

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3915-5

PDF-ISBN 978-3-8394-3915-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Inhalt

---

## **1 Einleitung | 9**

- 1.1 Das Problem: Museen und ihre Objekte im Wandel | 16
- 1.2 Die Methode: Eine historische Ontologie des Museumsobjektes | 24
- 1.3 Die Voraussetzung: Eine Vorgeschichte des Museumsobjektes | 54

## **2 Vom Schweigen der Objekte um 1970 | 61**

- 2.1 Das Neue Historische Museum Frankfurt 1972 | 65
- 2.2 Museumskrise, Museumswandel und das Museumsobjekt | 82
- 2.3 Das Museumsobjekt zwischen Geschichte, Kunst und Warenästhetik | 98
- 2.4 Das Museumsobjekt im Mittelpunkt | 139

## **3 Von den Zeichen der Objekte um 1980 | 147**

- 3.1 Die Frauenausstellung am Historischen Museum Frankfurt | 151
- 3.2 Argumentierende Ensembles und Zeichenobjekte | 159
- 3.3 Inszenierung, Semiotik und Alltagskultur im Museumswesen | 177
- 3.4 Eine kulturwissenschaftliche Wende im Museumswesen | 201

## **4 Von der Polyphonie der Objekte um 1990 | 215**

- 4.1 Das Werkbund-Archiv und die Erfindung der Szenografie | 217
- 4.2 Das Objekt in den 1980er Jahren: Mehr als nur ein Zeichen? | 234
- 4.3 Über den Konsum von Zeichenobjekten | 252

## **5 Vom Handeln der Dinge um 2000 | 263**

- 5.1 Das Werkbund-Archiv stellt seine Sammlung aus | 265
- 5.2 Ein Museum der Dinge | 286
- 5.3 Die Dinge im Museumswesen der 1990er und 2000er Jahre | 299
- 5.4 Der *material turn* | 311
- 5.5 Konsum und Dingwissen | 327

## **6 Fazit | 335**

**Danksagung | 351**

**Quellen und Literatur | 353**

„[...] darauf diskutierten sie lange, sie und ihre Freunde, über das Wesen einer Pfeife oder eines niedrigen Tisches, sie machten Kunstgegenstände daraus, Museumsgegenstände.“

Georges Perec: Die Dinge, 1965, deutsch 1984



# 1. Einleitung

---

Als Einstieg in dieses Buch soll eine Bildergeschichte dienen, die davon erzählt, wie zwei (bundes-)deutsche Museen zwischen 1968 und 1999 ihre Ausstellungen gestaltet haben. Die Bildergeschichte stellt den Gegenstandsbereich – Museumsausstellungen – der hier unternommenen historischen Studie vor und führt die darin hauptsächlich untersuchten Museen ein: das Historische Museum Frankfurt am Main und das Werkbund-Archiv Berlin. Sie verdeutlicht anhand dieser beiden Museen, in welchen kurzen Zeitabständen und wie fundamental sich die Gestaltungsstrategien in den letzten 50 Jahren geändert haben. Damit wirft sie jene Fragen auf, zu deren Beantwortung dieses Buch einen Beitrag leisten will: Wie lässt sich der Wandel kulturhistorischer Museumsausstellungen seit den 1960er Jahren fassen und was hat ihn angetrieben?

Jedes Bild in der folgenden Geschichte steht für jeweils ein innovatives Ausstellungsparadigma. Alle diese Gestaltungsweisen – von der Textzentrierung über die Inszenierung und Szenografie bis zur Dingzentrierung – fanden im Laufe der letzten 50 Jahre in kulturhistorischen Museen Verbreitung. Die Bildergeschichte führt damit exemplarisch und vorläufig die enorme Entwicklungsdynamik kulturhistorischer Museumsausstellungen in dieser Zeit vor Augen und dient als Hinführung zur These dieses Buches: Entscheidend für die Entwicklungsdynamik der Ausstellungsparadigmen war der fundamentale Wandel des Museumsobjektes seit den 1960er Jahren – vom schweigenden Objekt zum sprechenden Ding.

*Abb. 1: 1968. Provisorische Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main*



Quelle: Grafische Sammlung HMF Ph07632, Foto: Fred Kochmann

**1968** eröffnete das Historische Museum Frankfurt am Main seine erste provisorische Dauerausstellung nach dem Krieg. Das Museum präsentierte darin seine wertvollsten Sammlungsstücke und wollte den Besuchenden die Möglichkeit eröffnen, in den kunsthandwerklichen Zeugnissen die Geschichte der Bürgerstadt zu erkennen. Im großen Saal des Erdgeschosses lag der Hauptakzent auf Geschirre der Frankfurter Fayence-Manufaktur und Höchstporzellane. Es herrschte die Vitrine, in der die Sammlungsgegenstände nach Objektgattung aufgestellt wurden.

Abb. 2: 1972. Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main Abteilung 20. Jahrhundert „Frankfurter Wohnungs- und Siedlungsbau“



Quelle: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1982): Historische Dokumentation – zehn Jahre danach. In Historisches Museum Frankfurt (Hrsg.): Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Gießen: Anabas, S. 330-347: 338.

1972, nur vier Jahre später, zog das Historische Museum in einen Neubau am Frankfurter Römerberg um und installierte eine neue Dauerausstellung. Die Präsentation war jedoch gänzlich anderen Charakters. Texttafeln spielten nun die Hauptrolle in der Ausstellung. In der Abteilung zum 20. Jahrhundert, die unter anderem den Frankfurter Wohnungs- und Siedlungsbau thematisierte, fand eine Fliegerbombe auf flachem Sockel Platz. Texte, Bilder und Grafiken auf Metalltafeln daneben erläuterten die Bombardements auf Frankfurt am Main. Im Hintergrund zeigte eine Fotowand das brennende Frankfurt am Main. Davor standen, gleichförmig aufgereiht, Büsten von Adolf Hitler und Hermann Göring.

*Abb. 3: 1980. Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main Abteilung 20. Jahrhundert „Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980“*



Quelle: Schmidt-Linsenhoff 1982: 339

1980, weitere acht Jahre später, überarbeitete das Historische Museum Frankfurt am Main seine Dauerausstellung erneut und richtete die Abteilung zum 20. Jahrhundert unter dem Thema „Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert“ neu ein. Abermals wählte es eine vollkommen andere Präsentationsstrategie. Die Ausstellung basierte nun vornehmlich auf Objektarrangements, die die Exponate mithilfe von Ausstellungsmobiliar in Szene setzten. Dieselbe Fliegerbombe aus dem Zweiten Weltkrieg, die schon 1972 ausgestellt wurde, lag nicht mehr auf einem sterilen Objektträger, sondern schräg in einem künstlichen Trümmerhaufen. Das Hintergrundfoto, das eine Frau im Luftschutzanzug in einem Trümmerfeld zeigte, verstärkte die szenische Wirkung des Ensembles.

Abb. 4: 1987. Ausstellung „Packeris und Pressglas“ des Werkbund-Archivs Berlin



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

1987 installierte das Berliner Werkbund-Archiv unter dem Namen „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts“ seine erste Ausstellung im Martin-Gropius-Bau. „Packeris und Pressglas – Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund“ widmete sich der Geschichte der Warenproduktion um 1900. Sie arbeitete mit dreidimensionalen Objektensembles, die an die in Frankfurt entwickelten Arrangements anschlossen. Allerdings trieb sie den Einsatz von audiovisuellen und atmosphärischen Medien entscheidend weiter. Der erste Raum der Ausstellung mit dem Titel „Träumen“ war in blaues Licht getaucht. Im Hintergrund schallte die Ouvertüre von Richard Wagners *Tristan und Isolde*. Bei einer der Installationen dieses Raumes war Pressglas (industriell hergestelltes Glas, das Kristallglas imitiert) auf weißen Gipskartonblöcken aufgehäuft. Ein Projektor warf das Bild von Packeris auf die Installation wie auch die weiße Wand dahinter.

*Abb. 5: 1999. Ausstellung „ware – schönheit. eine zeitreise“ des Werkbund-Archivs Berlin*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

1999 eröffnete das Werkbund-Archiv Berlin unter dem neuen Namen „museum der dinge“ die Ausstellung „ware schönheit – eine zeitreise“. Sie widmete sich der Theorie und Geschichte der Ware. In der Ausstellungsgestaltung wurde nun aber großen Teils auf Objektarrangements verzichtet. Stattdessen dominierte das gängigste museale Designprinzip: Einzelobjekte in Vitrinen. Der Raum mit dem Titel „maskieren“ präsentierte diverse Konsumprodukte in Vollglasvitrinen. Lichtspots fokussierten die Sammlungsgegenstände als wertvolle Einzelstücke. Ausgestellt waren aber schlicht Surrogate: Holz, das Gold imitierte; Wachs, das Haut imitierte; und auch das Pressglas, das 1987 in aufwendigem Arrangement ausgestellt wurde, war als wertvolles Sammlungsstück zentriert.

Die Bildergeschichte aus Frankfurt und West-Berlin zeichnet eine kreisförmige Geschichte: Sie beginnt mit Vitrinen und endet mit ihnen. Sie zeigt, wie sich die Vitrinen dazwischen in Texttapeten auflösten, wie dann vom Theater inspirierte Objektcollagen installiert und später aufwendige multimediale Szenografien entworfen wurden. In diesem Buch versuche ich, diese beispielhafte Entwicklung der Ausstellungsästhetiken einiger Museen in der Bundesrepublik zu beschreiben und die

ihnen zugrundeliegende Dynamik zu erfassen. Meine Frage ist also: Warum erneuern sich kulturhistorische Ausstellungsgestaltungen?

Ich möchte zu den vielen Antworten, die einen auf diese Frage unmittelbar in den Sinn kommen, eine neue hinzufügen: Nicht nur wechselnde Kurator\_innen, sich verändernde gesellschaftliche Leitwerte, neue Geschichtsbilder, Moden, Trends und vieles andere mehr verändern Museen, sondern auch sich verändernde Ontologien. Oder einfach gesagt: Museen ändern sich, weil sich das Museumsobjekt ändert. Die Änderung dessen, was für gewöhnlich als Garant für Konstanz und Bewahrung gilt, nämlich die Kategorie ‚Objekt‘ selbst, treibt die Museen an. Das heisst: Die Bestimmung dessen, was ein Museumsobjekt ist, soll und kann, untersteht einer Erneuerungsdynamik, die die Museen zwingt, ihre Praktiken und Displays zu verändern. In den immer neuen Ausstellungsästhetiken der Museen lässt sich ein historischer Wandlungsprozess des Wissens vom Objekt erkennen. Meine These ist, dass die Geschichte der Museumsausstellungen und der Objektontologien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufs engste miteinander verknüpft waren. Je nachdem, ob beispielsweise dem in der Bildergeschichte vorkommenden Pressglas zugeschrieben wurde, dass es ein ‚eigensinniges Ding‘ sei, das Erlebnisse auslösen könne und ästhetische Erfahrungen vermitteln solle, oder ob ihm hingegen als ‚Zeichenträger‘ nur die Fähigkeit zugestanden wurde, als Symbol für etwas anderes zu stehen, entwickelten die Ausstellungsmachenden verschiedene Präsentationsstrategien; sie stellten das Pressglas entweder in Vitrinen mit individuellem Lichtspot aus, um seinen Eigensinn herauszupräparieren, oder integrierten es in multimedial bespielte Ausstellungsarchitekturen, um dessen Symbolhaftigkeit zu nutzen. Das Werden dieses Wissens vom Museumsobjekt untersuche ich dabei in seinen komplexen historisch-sozialen Verstrickungen mit den Sphären des Konsums und der Wissenschaft.

In dieser Einleitung führe ich zunächst aus, dass ich mit meiner These zur Geschichtlichkeit des Museumsobjektes an die Literatur zur Wissensgeschichte des Museums anschließe, diese allerdings auf die Zeitgeschichte der Museen erweitere. So möchte ich dazu beitragen, die gängige historische Erzählung zum Museums-wandel in den letzten 50 Jahren auszudifferenzieren (1.1). Daraufhin erläutere ich, wie ich dabei vorgehe, warum ich welche Ausstellungen untersuche, auf welche Quellen ich dabei zurückgreife und schlage als Untersuchungsmethode eine historische Ontologie des Museumsobjektes vor (1.2). Schließlich umreiße ich sehr kurz, wie die Geschichte des Museumsobjektes vor der hier fokussierten Zeitspanne verlief (1.3).

## 1.1 DAS PROBLEM: MUSEEN UND IHRE OBJEKTE IM WANDEL

### Der Museumswandel der letzten 50 Jahre

Ein Großteil der wissenschaftlichen Literatur zur Museumsgeschichte ist sich in Bezug auf den entscheidenden Wandel einig, den Museen seit den 1960er Jahren durchlaufen haben: Einstmals Sammlungsorganisationen für spezialisierte Forschungen seien Museen mehr und mehr zu Institutionen im Dienste der Öffentlichkeit geworden. „The museum’s prime responsibility was to its collections, not to its visitors“ analysiert zum Beispiel der einflussreiche britische Museologe Kenneth Hudson.<sup>1</sup> Der US-amerikanische Museologe Stephen Weil fügt in Rückgriff auf Hudson hinzu, dass sich seit Ende der 1960er Jahre die primäre Verantwortung der Museen wandelte und sie ihren Auftrag redefinierten: „from one of mastery to one of service“.<sup>2</sup> Die Museologin Gail Anderson spricht gar von einem paradigmatischen Umbruch der Museen und analysiert, dass diese immer seltener „collection-driven“ und immer häufiger „visitor-centred“ seien.<sup>3</sup>

- 
- 1 Hudson, Kenneth (1998): The Museum Refuses to Stand Still. In *Museum International* 197, S. 43-50: 43.
  - 2 Weil, Stephen (2007): From Being to Something to Being for Somebody. The Ongoing Transformation of the American Museum. In Richard Sandell, Robert R. Janes (Hrsg.): *Museum Management and Marketing*: Taylor & Francis, S. 30-48: 32.
  - 3 Anderson, Gail (Hrsg.) (2004): *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, et al.: Altamira Press: 1. Eine ähnliche These lässt sich in den meisten Überblicken zur Museumsgeschichte der letzten 50 Jahre wiederfinden: Beier-de Haan, Rosmarie (2005): *Erinnerte Geschichte – inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Fraser, Peter (2004): *Arts Marketing*. Oxford: Butterworth-Heinemann; Habsburg-Lothringen, Bettina (2012a): *Dauerausstellungen. Erbe und Alltag*. In dies. (Hrsg.): *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*. Bielefeld: Transcript, S. 9-20; Hauser, Andrea (2001): *Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte im Wandel*. In Gisela Ecker, Martina Stange, Ulrike Vedder (Hrsg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein: Helmer, S. 31-48; Hooper-Greenhill, Eilean (1994): *The Past, the Present and the Future: Museum Education from the 1790s to the 1990s*. In dies. (Hrsg.): *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, S. 258-262: 260f.; Marstine, Janet (2006): *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell; McClellan, Andrew (2003): *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Malden: Blackwell; Watson, Sheila; Macleod, Suzanne; Knell, Simon (2007): *Museum Revolutions. Museums and Change*. London: Routledge; Weil, Stephen (2002): *Making Museums Matter*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

Wird diese These zum Museumswandel auch in Bezug zu den spezifischen Wandlungsprozessen des musealen Ausstellens in den letzten 50 Jahren gesetzt, dann lautet die gängige Diagnose, dass mit der Zuwendung zur Öffentlichkeit zumeist ein (schleichender) Bedeutungsverlust des Museumsobjektes einhergegangen sei: „Museums of all kinds have tried to become more responsive to the interests of a diverse public by shifting from the presentation of the real things to the production of experiences.“ So bringt beispielsweise die Philosophin Hilde Hein den Wandel in dem Klappentext ihres Buches „The Museum in Transition“ auf den Punkt.<sup>4</sup> Museumsausstellungen seien immer weniger „object-centered“ als vielmehr „story-centered“.<sup>5</sup> Die australische Museologin Elaine Gurian hat darauf hingewiesen, dass vom 19. Jahrhundert an und bis in die 1970er Jahre hinein die vornehmliche und herausragende Legitimation des Museums darin bestand, dass dies ‚echte‘ Objekte beherberge und diese Objekte unter anderem in Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich mache.<sup>6</sup> Dass sich Museumsausstellungen in den letzten 50 Jahren so sehr verändert haben, lässt sich Gurian zufolge vor allem dadurch erklären, dass sich die primäre Aufmerksamkeit von den Objekten wegbewegt hat hin zu den Besuchenden, zum Erzeugen von subjektiven Erlebnissen oder zum Thema der Ausstellung. Im Zuge dessen kamen dann auch andere Ausstellungsdesigns auf, die etwa neue Medien, Hands-on-Exponate oder in größerem Umfang Texte oder auch aufwendige Szenografien integrierten. Die österreichische Museologin Bettina Habsburg-Lothringen schrieb 2003 explizit davon, dass das Objekt „im Gegensatz zu früheren Präsentationen heute eine tendenziell *u n t e r g e o r d n e t e R o l l e*“ einnehme – um damit auch einen Literaturnachweis für den Ausstellungswandel aus dem deutschsprachigen Raum anzuführen.<sup>7</sup>

---

4 Hein, Hilde (2000): *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington D.C., London: Smithsonian Institution Press: Klappentext.

5 Ebd.: 7. Sehr ähnlich fragt Steven Conn: „Do museums still need objects?“ und schlussfolgert: „Museums perform important civic and social functions as well as exhibitionary ones. And as those social roles expand, in many cases, objects have been crowded out.“ Conn, Steven (2010): *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 56f.

6 Gurian, Elaine H. (2001): *What Is The Object of This Exercise? A Meandering Exploration of The Many Meanings of Objects in Museums*. In *Humanities Research* 8 (1), S. 25-36: 26f.

7 Habsburg-Lothringen, Bettina (2003): *Immersion und Irritation*. Dissertation. Karl-Franzens-Universität Graz: 63 (Hervorhebung im Original). Vgl. außerdem Beier-de Haan, Rosmarie (1990): *Von der Straße ins Museum. Der Umgang des Deutschen Historischen Museums mit der deutsch-deutschen Gegenwart*. In Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main, New

Die Diagnosen vom Bedeutungsverlust des Museumsobjektes und der zunehmenden Besuchorientierung sind ubiquitär. Dennoch lassen sich zwei Einwände vorbringen, die dazu auffordern, diese Thesen auszudifferenzieren. Erstens stellt sich schon angesichts der eingangs erzählten Bildergeschichte die Frage, ob sich die Museumsobjekte tatsächlich unterordnen mussten, wie es die museumsgeschichtlichen Untersuchungen seit den 1990er Jahren suggerieren. Ein Blick in die Museumslandschaft seit dieser Zeit lässt dagegen viel eher vermuten, dass die Museumsobjekte wieder mit Macht ins Zentrum der musealen Gestaltungen rückten. Bereits 2005 wiesen Anke te Heesen und Petra Lutz auf eine „Dingkonjunktur“ im Museum hin.<sup>8</sup> Zweitens stellt sich die Frage, ob die Fokussierung auf die Öffentlichkeit sowie die Besucher\_innenorientierung der Museen, die den Objektfokus abgelöst haben sollen, eigentlich ‚neu‘ sind.

Eine Durchsicht der Museumsgeschichte hinterlässt den Eindruck, dass noch die meisten ambitionierten Museumskonzeptionen seit dem 19. Jahrhundert nicht ohne die Rechtfertigung des Museums durch deren Dienst für die (nationale, städtische oder regionale) Öffentlichkeit auskamen. Zum Beispiel kündigte das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, dass es die „Liebe zur vaterländischen Geschichte [...] unter allen Menschen verbreiten“ wollte – explizit bereits ohne Ansicht ihrer Klassenzugehörigkeit.<sup>9</sup> Ein weiteres Beispiel aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Forderung der Volksbildungsvereine, die „Museen zu Volksbildungsstätten“ zu machen. Sie gründeten zudem entsprechende ‚Wandermuseen‘.<sup>10</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum bemühten sich die „public museums“ in den USA darum, Bildungsein-

---

York: Campus, S. 271-276: 276. Sie schreibt: „Den musealen Sammlungsgegenstand gibt es längst nicht mehr [...]“.

- 8 te Heesen, Anke; Lutz, Petra (2005): Einleitung. In dies. (Hrsg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln: Böhlau, S. 11-23: 14. In Rückgriff auf ein Interview mit Horst Bredekamp in der Süddeutschen Zeitung, 11.07.2003. Schon 2001 hatte Bredekamp in einem Interview in der ZEIT (01.03.2001) eine „neue Aufmerksamkeit für die Dinge“ konstatiert. Ebenso bei Habsburg-Lothringen, Bettina (2012b): Natur ausstellen. Geschichte und Gegenwart einer musealen Aneignung. In dies., S. 67-80: 72. Vgl. auch Hartung, Olaf (2008): Die Wiederkehr des Echten. Ein aktueller Museumstrend und seine Bedeutung für das historische Lernen. In ders., Karl-Heinz Pohl (Hrsg.): Geschichte und Geschichtsvermittlung. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, S. 199-212.
- 9 Vierhaus, Rudolf (1977): Einrichtungen wissenschaftlicher und populärer Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert. In Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. München: Prestel, S. 109-117: 109.
- 10 Kuntz, Andreas (1996): Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeption in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918. Münster, New York: Waxmann: 23.

richtungen für breitere Bevölkerungskreise zu sein.<sup>11</sup> Und schließlich lässt sich die Bewegung einer „Nouvelle Muséologie“ anführen, die seit den 1970er Jahren erst in Frankreich, später auch in Deutschland, Großbritannien oder Spanien, das Museum explizit in den Dienst gesellschaftlicher Entwicklung stellte und damit die Forderung verband, sie zu demokratischen Bildungseinrichtungen zu machen.

Wenn aber die Objektabschieds-These ungeeignet ist, die Rückkehr objektzentrierender Präsentationsprinzipien in den letzten 20 Jahren zu beschreiben, und wenn Museumsausstellungen nicht erst seit den 1970er Jahren um ihre öffentliche Relevanz bemüht waren, wirft das die Frage auf, wie sich der fokussierte Wandel stattdessen erfassen ließe. Wie ist es zu erklären, dass in den 1970er Jahren Ausstellungen gestaltet wurden, die die Museumsobjekte aus dem Ausstellungsraum verbannen und stattdessen Texttafeln ausstellten? Woran liegt es, dass vor allem in den 1980er und frühen 1990er Jahren Präsentationen realisiert wurden, die die Museumsobjekte in aufwendige Bühnenbilder integrierten und dadurch verstärkt Erlebnisse induzieren wollten? Zur Beantwortung dieser Fragen wird hier vorgeschlagen, nicht davon auszugehen, dass sich die grundlegende Aufgabenbestimmung der Museen änderte, sondern das, was ein Museumsobjekt in einer Ausstellung ist, was es dort kann und was es dort soll.

## **Eine Geschichte des Museumsobjektes**

Eine Wissensgeschichte des Museumsobjektes kann nachzeichnen, dass das ausgestellte Sammlungsobjekt seit den 1990er Jahre ein Ding wurde, das Gefühle auslösen und Erfahrungen vermitteln konnte (und daher für sich selbst sprechen sollte), während das Museumsobjekt der 1970er Jahre dies nicht vermochte und ein Objekt war, das sich nicht selbst vermitteln konnte und erklärt werden musste (und daher mit erklärenden Texten umstellt wurde). Damit wird ein neuer Blick auf die bereits zitierte Hein'sche These möglich, dass Museen zunehmend „story-centered“ geworden seien und Erfahrungen produzieren wollen. Diese These zunächst unterstreichend, zeigt die vorliegende Wissensgeschichte jedoch, dass dieser Wandel nicht mit einem Abschied vom Objekt einherging. Gemäß meiner These war dagegen eine Verschiebung im Wissen vom Museumsobjekt die Voraussetzung für den Wandlungsprozess von den textlastigen Präsentationen der 1970er Jahre hin zu den objektzentrierenden Gestaltungen der 2000er Jahre. Die Erneuerungen der Präsentationsstrategien lassen sich unter dieser Sichtweise nicht schlicht als Resultat eines Abschieds vom Objekt und einer Orientierung auf öffentliche Relevanz beschreiben, sondern als Ergebnis der Geschichtlichkeit des Museumsobjektes.

---

11 Hauenschild, Andrea (1988): Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexico. Bremen: Übersee-Museum Bremen: 6.

Entgegen der vorgestellten einschlägigen Thesen gehe ich demnach davon aus, dass das Museumsobjekt im Museum seine diskursive Zentralstellung in den letzten 50 Jahren nicht verloren hat. Die gesammelten Objekte bildeten und bilden noch immer die Berechtigungsexistenz des Museums, weswegen ein Museum ohne Objekte schlechterdings kaum denkbar bleibt. Vielmehr scheint das museale Objekt das Differenzkriterium geblieben zu sein, mit dem sich Museen von Science Center, Freizeitparks, Messen und Madame Tussauds abgrenzen.<sup>12</sup> Ich werde daher zeigen, dass die Debatten, Aushandlungen und Theorien über Museen in den letzten 50 Jahren im Kern von Objekten und Dingen handelten, gerade auch dann, wenn sie deren Bedeutungsverlust diagnostizierten oder perhorreszierten. Kurator\_innen legitimieren Museumsausstellungen mittels der Fähigkeiten, welche die präsentierten Objekte ihrer Ansicht nach hätten. Das kommt etwa in dem bis heute immer wieder zu hörenden kuratorischen Mantra zum Ausdruck, man habe mit der Ausstellung bloß den ‚Objekten gerecht‘ werden wollen. Mit dieser Formulierung wird – so möchte dieses Buch zeigen – aber unsichtbar gemacht, dass je nach historisch-kulturellem Kontext den Objekten ganz verschieden Gerechtigkeit widerfahren sollte und dies von dem jeweils gegenwärtigen Wissen vom Sein, Sollen und Können der Museumsobjekte abhing. Anders gesagt: Weil also das Museumsobjekt meist als vorausgesetzter, identitätsbildender Bezugspunkt der Museen fungierte, musste der historische Wandlungsprozess des Objekts unmittelbar Einfluss auf die Museumsgeschichte haben.

Um meine Perspektive zu verdeutlichen und zuzuspitzen, dient eine Abgrenzung zu den Ausführungen des deutschen Museologen Thomas Thiemeyers. In seinem Text zur „Sprache der Dinge“ hält er zunächst fest, dass die Dinge „die Alleinstellungsmerkmale des Museums [sind]. Ohne Dinge verliert es seinen Status als Ort der materiellen Begegnung mit dem Fremden und zeitlich Fernen und beraubt sich seiner ureigenen Attraktion. Für das Museum als Institution, die sich über das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen seiner Objekte definiert, bleiben die Originale die *raison d’être*.“<sup>13</sup> Er macht darüber hinaus in den letzten Jahrzeh-

---

12 Die Zentralstellung des Objekts verdeutlichen nicht zuletzt die museologischen Handbücher und Einführungen. Vgl. u.a. Waidacher, Friedrich (1993): Handbuch der Allgemeinen Museologie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau: vor allem 151-176 und 212-220. Er stellt das Objekt explizit an den Anfang jeder musealen Vermittlung. Vgl. auch Flügel, Katharina (2005): Einführung in die Museologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 25-29.

13 Thiemeyer, Thomas (2011): Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. Online-Publikation der Beiträge des Symposiums „Geschichtsbilder im Museum“ im Deutschen Historischen Museum Berlin. Online unter [http://www.museen.fuergeschichte.de/downloads/news/Thomas\\_Thiemeyer-Die\\_Sprache\\_der\\_Dinge.pdf](http://www.museen.fuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf), letzter Zugriff am 20.04.2015: 7.

ten und parallel zum Aufkommen der Thesen vom Abschied des Objekts eine neue Konjunktur der Dinge aus: „In dem Maße, in dem das Primat der Dinge infrage steht, ist eine neue Hinwendung zahlreicher Museen zu den Objekten und Sammlungen bemerkbar, wie sie Schaudepots oder jene Ausstellungen kennzeichnet, die ganz bewusst das Entdecken am Objekt einfordern.“<sup>14</sup> Und schließlich konstatiert Thiemeyer, dass die Orientierung auf das Objekt nicht ausschließt, dass die Museen sich mehr und mehr dem Erleben verschreiben: „Versteht sich das Museum zunehmend als ‚manufacturer of experience‘, als Erlebnisfabrik, die durch suggestive Arrangements historische Ereignisse als Erlebnis oder Erfahrung vermitteln will, dann kann es auf die ‚Erinnerungsveranlassungsleistung‘ der Dinge vertrauen, ihre Fähigkeit also, Erinnerungen an längst vergangene Ereignisse und damit verbundene Gefühle auszulösen.“<sup>15</sup> Thiemeyer geht hier davon aus, dass es bestimmte Fähigkeiten und Seinsweisen des Objekts sind, die ganz bestimmte Arrangements ermöglichen und legitimieren. Er stellt also eine Verbindung von Ontologie und Display her. Allerdings argumentiert er dafür – und darin besteht der Gegensatz zu meiner These – mit gleichsam ahistorischen Fähigkeiten der Dinge, an die es nur zu erinnern gelte. Denn, so hält er fest, „das emotionale und epistemische Potenzial der originalen Dinge ist vielfach verbürgt“. Es benötige nur „mehr denn je gute Argumente, die die Wirkung der Originale plausibel machen.“<sup>16</sup> Thiemeyer analysiert folglich nicht, was den Objekten zu einer bestimmten Zeit zugetraut wurde, sondern argumentiert stattdessen normativ für ein bestimmtes Verständnis des Museumsobjektes.

„Die Krux liegt nur darin, dass wir diese Wirkung, das Ungezügelmte und Unkontrollierbare, die ‚Aura‘ des Originals, wenn man so will, nicht auf den Begriff bringen können [...].Aber darin liegt zugleich die große Chance des Museums: Von der Wirkung seiner Dinge kann man schlecht berichten, man muss sie selbst erleben – und sich deshalb an jenen Ort begeben, an dem die Dinge noch sprechen dürfen.“<sup>17</sup>

Indem Thiemeyer hier die Museumsobjekte in einem generellen, überzeitlichen Sinne für fähig erachtet, zu sprechen, homogenisiert er die facettenreiche Geschichte des Museumsobjektes auf ein bestimmtes richtiges oder wahres Verständnis des Objekts und seiner Fähigkeiten. Demgegenüber ist es mein Anliegen, das Museumsobjekt zu historisieren, um die Funktionsweise des Objekts für die Entwicklung und Erneuerung der Museumsausstellungen selbst zu analysieren. Ich frage hierfür nicht: Kann das Museumsobjekt sprechen oder Gefühle und Erlebnisse auslösen?

---

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.: 8.

17 Ebd.

Ich frage: Seit wann und unter welchen historisch-kulturellen Bedingungen wurde ihm zugetraut, zu sprechen und bei bestimmten Menschen Gefühle auszulösen? Hinter dieser Frage steht die Vermutung, dass es gerade die beständige Bezugnahme auf das Können, Sollen und Sein der Objekte war, die die Überarbeitung der Museumsausstellungen immer wieder neu begründen konnte.

Neben Thiemeyer haben viele andere versucht, das Museumsobjekt zu definieren, dessen Fähigkeiten zu bestimmen und die Unterscheidung zwischen den Dingen der Welt und den Dingen im Museum zu schärfen. Deutsche Museologen und Museologinnen wie Gottfried Korff, Gudrun König oder Wolfgang Zacharias haben die faktischen, symbolischen und imaginären Prozesse beschrieben, die die Dinge zu Museumsobjekten machen, und daraus neue Problematisierungs- und Umgangsweisen mit den Museumsobjekten abgeleitet.<sup>18</sup> Britische Museologinnen wie Susan Pearce und unlängst Sandra Dudley haben das repräsentative, narrative und emotionalisierende Potential von Museumsobjekten untersucht.<sup>19</sup> Die Liste ließe sich fortsetzen. All diese Theorien bestimmten von ihrem jeweiligen Standpunkt aus das Sein, Sollen und Können der Objekte, weswegen ich sie in meiner Studie nicht widerlegen oder bestätigen möchte, sondern als Material für die historische Analyse betrachte. Denn – so meine These – ebendiese Theorien reflektierten zur Zeit ihrer Entstehung einerseits die Ausstellungspraxis am Museum und leiteten sie andererseits mit an. Diese Theorien sind ein von historischen und sozialen Variablen abhängiger Ausdruck für bestimmte Organisationen jenes Erkenntnisbereichs, der mit dem ‚Museumsobjekt‘ umschrieben ist. Ich möchte im Gegensatz zu diesen Theorien auf die kontingente, in ihrem Verlauf nicht zwingende Genese des Wissens vom Museumsobjekt verweisen, die dafür verantwortlich ist, wie wir wissen, was wir von Museen und ihren Objekten wissen. Es geht mir darum, aufzuzeigen, auf welchen Wegen und aus welchen Gründen sich bestimmte Verständnisse des Museumsobjektes herausgebildet haben und wie Museen ihre neuen Präsentationsstrategien damit immer wieder neu legitimieren konnten.

---

18 Vgl. die Zusammenstellung seiner Beiträge zum Objekt/Ding in Korff, Gottfried (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. 2. Auflage. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun M. König, Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau; König, Gudrun M. (2003): *Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft*. In Kaspar Maase, Bernd J. Warneken (Hrsg.): *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkscundlichen Kulturwissenschaft*. Köln: Böhlau, S. 95-118; Zacharias, Wolfgang (1990): *Zeitphänomen Musealisierung. Zur Einführung*. In ders. (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen: Klartext, S. 9-30.

19 Vgl. Pearce, Susan (1990): *Objects as Meaning; or Narrating the Past*. In dies. (Hrsg.): *Objects of Knowledge*. London: The Athlone Press, S. 125-140; Dudley, Sandra (2012): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London, New York: Routledge.

## Die Museen und das autonome Museumsobjekt

Die hier vertretene These, dass Ontologie- und Museumsgeschichte eng miteinander verknüpft sind, ist nicht vollkommen neu. Das legt zumindest ein Blick in die museumshistorische Literatur aus wissenschaftlicher Perspektive nahe. Die Entstehung öffentlich zugänglicher Schausammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurde wiederholt mit dem Wandel des epistemologischen Status der Objekte in Zusammenhang gebracht. Der britische Museologe Stephen Bann fasste den Wandel so zusammen:

„Museums did not ‚grow‘ from cabinets of curiosity. On the contrary, paradigms of knowledge themselves shifted, over the period between the Renaissance and the late nineteenth century, in such a way as to ensure that collections of objects acquired a new epistemological status, while being simultaneously adapted to new forms of institutional display.“<sup>20</sup>

Im Sinne der hier angestrebten historischen Ontologie, die wiederum nicht nur die Episteme, also das Verständnis der Museumsobjekte, sondern auch deren Seinsweisen historisiert, ließe sich die Bann'sche Formulierung entsprechend zuspitzen: Zeitgleich mit der keineswegs geradlinigen Transformation der frühneuzeitlichen Wunderkammern in wissenschaftliche Sammlungen<sup>21</sup> und dem Aufstieg öffentlicher Museumssammlungen in Europa änderten sich nicht nur die Wissensformen, in denen die Objekte eingebunden waren, sondern erschien überhaupt erst jenes Museumsobjekt, das von allen anderen Dingen der Welt durch seine Einbindung in die Institution des Museums geschieden ist. Der Konnex zwischen Ontologie des Museumsobjektes und Ausstellungskonzeption lässt sich demnach (unter anderen) mit Bann schon am Beginn des modernen Museums verorten. Weitere Autor\_innen, die die Entstehung des öffentlichen Museums auf den Wandel des Verhältnisses von Menschen und Dingen zurückgeführt haben, sind etwa Michelle Henning und Tony Bennett.<sup>22</sup>

---

20 Bann, Stephen (2003): *The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display*. In Andrew McClellan (Hrsg.): *Art and its publics. Museum studies at the millennium*. Malden: Blackwell: 118. Ähnlich und in expliziter Bezugnahme zur historischen Epistemologie Foucaults argumentiert Tony Bennett.

21 Vgl. zur Transformation der Wunderkammern u.a. Holländer, Hans (1994): *Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes*. In ders. (Hrsg.): *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn, S. 136-145: 144.

22 Henning, Michelle (2006): *Museums, Media and Cultural Theory*. Maidenhead: Open University Press: 5-36.

An diese Literatur anschließend stellt sich meine Studie in die mittlerweile längere Tradition einer Museumsgeschichte, die sich explizit nicht mit der Erzählung einer Kontinuität aufhält oder das gegenwärtige Verständnis des Museums so weit als möglich in die Vergangenheit verlängert.<sup>23</sup> Die vorgestellte Literatur möchte ich allerdings auf zwei Weisen ergänzen: Zum einen untersuche ich nicht nur, was es bedeutet, wenn Dinge zu Museumsobjekten werden, sondern gehe den historischen Kontingenzen des Seins, Sollens und Könnens der Museumsobjekte selbst nach. Dabei ist es zentral, die sich wandelnden Wissensformen von den Objekten, die die Objekte als ‚sprechende‘, ‚schweigende‘, ‚magische‘ oder ‚eigensinnige‘ konstruierten, auf ihre gesellschaftlichen Fundierungen zu befragen (wie hier in den Wissenschaften und im Konsum). Zum anderen erweitere ich die bestehende Literatur, weil ich nicht die Zeit der Entstehung des modernen Museums, sondern die letzten 50 Jahre in den Blick nehme. Im Folgenden erläutere ich, wie ich dabei vorgehe und auf welche methodischen Überlegungen ich mich beziehe.

## 1.2 DIE METHODE:

### EINE HISTORISCHE ONTOLOGIE DES MUSEUMSOBJEKTES

Was ich vorschlage, ist eine historische Ontologie des Museumsobjektes oder auch – so eine alternative Formulierung – eine Wissensgeschichte der Museumsontologie.<sup>24</sup> Darunter verstehe ich eine Methodik, die vier aufeinander aufbauende Erkenntnisse zur Geschichtlichkeit der Welt mit einbezieht. *Erstens* nimmt eine historische Ontologie an, dass sich die Grenzen des Denk-, Sag- und Machbaren historisch wandeln und dass es gilt, genau diese Grenzen gesellschaftlicher Wissensfor-

---

23 Hooper-Greenhill, Eilean (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York: Routledge: 19.

24 Vgl. zum Gebrauch des Labels „historische Ontologie“ auch Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (Hrsg.) (2012): *Epistemology and History. From Bachelard and Canguilhem to Today’s History of Science*. Conference Preprint 434. Berlin: 7. Der Ausdruck „historische Ontologie“ erscheint mir insofern nicht ganz passend, da dieser den Fokus auf Ontologie legt, während es eigentlich vielmehr um die *Geschichte* genau dieser Ontologie geht. Allerdings legt eine „Geschichte der Ontologie“ mindestens ebenso irreführend eine Ontologie-Geschichte als ein Teilbereich der Philosophiegeschichte nahe. Da auch dem Ausdruck „historische Epistemologie“ das erstere Problem anhaftet und dieser sich dennoch durchgesetzt hat, habe ich mich hier für den ersten Ausdruck – historische Ontologie – entschieden. Vgl. Gingras, Yves (2010): *Naming Without Necessity. On the Genealogy and Uses of the Label „historical epistemology“*. In *Revue de Synthèse* 131 (3), S. 439-454.

mationen (jenseits wissenschaftlicher Disziplinen) zu erforschen. Dies ist eine Erkenntnis, die vornehmlich auf die diskursanalytische Methode nach Michel Foucault zurückgeht,<sup>25</sup> die aber auch auf andere Ansätze mit dem Label „historische Epistemologie“ gestützt werden kann.<sup>26</sup> Aus dem in der Wissenschaftsforschung vollzogenen *practical turn* adoptiert eine historische Ontologie *zweitens* den Fokus auf die Zusammenhänge zwischen Wissensdarstellung im Rahmen von Theorien und den eigentlichen Praktiken der Wissenserzeugung.<sup>27</sup> Darüber hinaus ist sie *drittens* von der vornehmlich Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger (wenn auch in unterschiedlicher Weise) zugeschriebenen Annahme getragen, dass auch (wissenschaftliche) Objekte eine Geschichte haben.<sup>28</sup> Objekte sind demnach insofern historisch bedingt und in die Grenzen des Sag-, Mach- und Denkbaren eingelassen, als dass ihre Realität von der Einbettung in verschiedene soziale, technologische und räumliche Situationen abhängt. Schließlich übernimmt eine historische Ontologie *viertens* von der Wissensgeschichte, die die häufig auf das Labor beschränkt gebliebene *Wissenschaftsgeschichte* erweitern will, die Einsicht, dass auch und vor allem außerhalb der Wissenschaften, in den Medien sowie öffentlichen Vermittlungs- und Aushandlungsorten (beispielsweise den Museen), das Wissen vom Objekt ausgehandelt wird.<sup>29</sup> Sie bricht damit mit dem Alleinstellungsanspruch

---

25 Ich möchte und kann mich hier nicht in der kaum mehr überschaubaren Anzahl von Überblicksdarstellungen verorten, welche die Diskursanalyse als Forschungsprogramm fruchtbar machen. Vgl. zum Problem der Ubiquität der Foucault'schen Methode: Gehring, Petra (2009): Foucaults Verfahren. In Daniel Defert, François Ewald (Hrsg.): Michel Foucault: Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 373-393.

26 Vgl. etwa die methodische Positionierung Lorraine Dastons, die die „historische Epistemologie“ als den Versuch umschrieb: „to understand the history of the categories that structure our thought, pattern our arguments and proofs, and certify our standards of explanation.“ Daston, Lorraine (1994): Historical Epistemology. In Harry Harootunian, James Chandler, Arnold Davidson (Hrsg.): Questions of Evidence. Proof, Practice and Persuasion across the Disciplines. Chicago: University of Chicago Press: 282.

27 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg (2007): Historische Epistemologie. Hamburg: Junius: 120.

28 Vgl. Latour, Bruno (2002a): Von der Fabrikation zur Realität. Pasteur und sein Milchsäureferment, und: Die Geschichtlichkeit der Dinge. Wo waren die Mikroben vor Pasteur? In ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 137-174; 175-210; Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen: Wallstein.

29 Sarasin, Philipp (2011): Was ist Wissensgeschichte? In *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36 (1), S. 159-172: 164. Vgl. für eine entsprechende Analyse des Museums: te Heesen 2012.

der Wissenschaften in Bezug auf die Produktion von Erkenntnisgegenständen und bringt (stärker) politische und ökonomische Machtverhältnisse ins Spiel.<sup>30</sup>

Aus dieser Positionierung folgt die Architektur der vorliegenden historisch-kritischen Studie. Ihren Aufbau möchte ich anhand der soeben eingeführten vier Punkte erläutern und vorstellen. Da sie sich erstens (a) den Grenzen dessen widmet, was mit ‚dem Museumsobjekt‘ in einer jeweiligen Zeit angesprochen war, muss sie sich als Untersuchungsgegenstand für jene spezifischen *Museen* interessieren, an denen neue Problematisierungen des Museumsobjektes auftauchten. Da diese Studie sich zweitens (b) nicht nur den Theorien vom Museumsobjekt sondern auch der Praxis des Umgangs mit Objekten zuwenden will, müssen jene *Praktiken* in den Blick genommen werden, an denen sich das Zusammenspiel von Theorie und Praxis zeigt. Dafür sollen nicht die Praktiken der Sammlung, Forschung oder Konservierung untersucht werden, wie bereits in anderen Studien geschehen,<sup>31</sup> sondern das Ausstellen in Museen – was allerdings erweiterte Überlegungen zu den *Quellen* der Studie erforderlich macht. Da ich drittens (c) das Museumsobjekt selbst historisieren möchte, adaptiere ich „Objektwissen“ als *theoretisch-heuristischen Begriff*. Damit will ich deutlich machen, dass ich mich nicht der Geschichte einzelner Objekte widme, sondern den verschiedenen Figurationen, in denen der opake Gegenstand ‚Museumsobjekt‘ historisch eingefasst war. Und schließlich fragt meine Studie viertens (d) (wissensgeschichtlich inspiriert) nach *Zirkulationen* des Objektwissens in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen. Den Problematisierungsweisen der Objekte, die ich anhand der untersuchten Museumsausstellungen ausfindig mache, gehe ich zum einen in den Geisteswissenschaften nach. Zum anderen nähere ich mich tentativ dem Objektwissen in jener sozialen Sphäre, der traditionell eine Nähe zum Museum nachgesagt wird: dem Konsum. Auf diese Weise deute ich, über eine Geschichte des Museumsobjektes hinausgehend, eine Geschichte des Dingwissens in den letzten 50 Jahren an.

## **Die Orte: Das Historische Museum Frankfurt am Main und das Werkbund-Archiv Berlin (Untersuchungsgegenstand)**

Im Zentrum meiner Studie stehen zwei bundesrepublikanische Museen: Das Historische Museum Frankfurt am Main und das Werkbund-Archiv Berlin, das in den 1980er Jahren unter dem Namen „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhundert“

---

30 Gugerli, David; Speich-Chassé, Daniel (2012): Wissensgeschichte. Eine Standortbestimmung. In *Traverse* 19 (1), S. 85-100: 93.

31 Vgl. te Heesen, Anke; Spary, Emma C. (Hrsg.) (2001): *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*. Göttingen: Wallstein; Vgl. auch Joss, Anna (2016): *Anhäufen, Forschen, Erhalten. Die Sammlungsgeschichte des Schweizerischen Nationalmuseums 1899 bis 2007*. Baden: Hier und Jetzt.

firmierte und schließlich seit 1999 „museum der dinge“ heißt. Anhand dieser Museen beschreibe ich die Ordnungssysteme und Genealogien des Wissens vom Museumsobjekt, darüber hinaus die Medien, in denen das Wissen über Museumsobjekte repräsentiert wird, sowie schließlich die Akteure, die dieses Wissen durch ihr Wirken mitkonstituierten.<sup>32</sup> Ich erläutere folglich an exemplarischen Detailstudien, was das Museumsobjekt zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, vor einem spezifischen sozialpolitischen und (konsum-)kulturellen Hintergrund war. Mittels dieser Fallstudien zeige ich auf, wie sich das an einem Museum virulente Objektwissen einerseits in einem immer schon gegebenen Vorrat an Wissen konstituierte und andererseits aber auch wie dieses Wissen neue epistemische und ontologische Möglichkeiten des Dingbezugs eröffnete.<sup>33</sup>

Einen (eingeschränkten) Anspruch auf Verallgemeinerbarkeit erhebe ich dabei insofern, dass sich auch anhand einzelner Fallbeispiele generalisierbare Strukturen offenlegen lassen.<sup>34</sup> Ich gehe daher den Institutionsgeschichten der beiden Museen stets in ihrer Wechselwirkung mit den museologischen wie gesellschaftlichen Debatten über das Objekt nach. Und schließlich ziehe ich fortlaufend Vergleichsbeispiele von anderen Museumsausstellungen vor allem aus dem deutschsprachigen, seltener aus dem französischsprachigen und nur vereinzelt aus dem englischsprachigen Raum heran. Auf diese Weise soll ein Bild vom Wissen des Museumsobjektes im Museumswesen entstehen. Festzuhalten ist jedoch, dass es sich bei der Geschichte, die ich hier schreibe, um eine vornehmlich bundesrepublikanische Geschichte handelt und – selbst wenn sie darüber hinaus geht – eine ganz und gar westliche Geschichte bleibt.<sup>35</sup>

Für eine (bundesrepublikanische) Geschichte des Museumsobjektes bieten sich das Historische Museum Frankfurt am Main und das Werkbund-Archiv Berlin im Spezifischen an. Das hat drei Gründe. *Erstens* handelt es sich um Museen, die in die gängige disziplinäre Unterteilung in Museen der Kunst, Natur, Technik, der Volks- und Völkerkunde oder des Kunstgewerbes nicht (ohne Schwierigkeiten) einzuordnen sind und die folglich in ihren Ausstellungen auf Sammlungen zurück-

---

32 Vgl. zu diesen vier Analysedimensionen: Sarasin 2011: 167.

33 Vgl. für die Methode der Rekonstruktion verallgemeinerbarer Fallstrukturen die Literatur zur qualitativen Sozialforschung. Beispielsweise Oevermann, Ulrich (2000): Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis. In Klaus Kraimer (Hrsg.): Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58-156: 123.

34 Vgl. die mikrogeschichtliche Methode der Verallgemeinerung in einem Fall: Ulbricht, Otto (1994): Mikrogeschichte: Versuch einer Vorstellung. In *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 45 (6), S. 347-367: 360.

35 Diese Eingrenzung des Untersuchungsraumes schließt die Ausklammerung der DDR und weiterer Ostblock-Staaten mit ein.

gegriffen haben, die sich nicht nur einer Objektkategorie oder einer Materialsarte verschrieben haben. Sowohl das Historische Museum Frankfurt als auch das Werkbund-Archiv, das sich als Museum der Produktkultur versteht, stellten im Laufe ihrer Geschichte immer sowohl Kunstwerke als auch Kunsthandwerk, Alltagsdinge, technische Objekte und sehr vereinzelt auch Ethnografika aus. Dass die ausgewählten Museen eine breite Objektbasis besitzen und diese ausstellten, macht es möglich, etwas über den generischen Term ‚Museumsobjekt‘ auszusagen. Mit meiner Museumsauswahl möchte ich also dem häufigen Einwand von Seiten der Museumsmachenden begegnen, dass *das* Museumsobjekt gar nicht existiert, sondern es nur Objekte unterschiedlicher Kategorien gibt, die an unterschiedlichen Institutionen gesammelt wurden und unterschiedliche Handhabungen sowie Theoretisierungen nach sich zogen. Es liegt auf der Hand, dass sich in der Folge der historisch gewachsenen Unterteilung der Museen in Kunst-, Kunstgewerbe-, Technikmuseen et cetera Kategorisierungen für Museumsobjekte herausgebildet haben, die unterschiedliche Praktiken und Theorien bedingen.<sup>36</sup> Dennoch kann ein Blick auf Institutionen, die die gängigen Museumsdisziplinergrenzen überschreiten, aufzeigen, dass das generelle Konzept „Museumsobjekt“ neben den spezifischen Unterteilungen in Kunst, Kunsthandwerk, Maschine et cetera nicht nur existierte, sondern überdies die Ausstellungspraxis entscheidend anleitete. Ein weiterer Vorteil, der diese Museen mit breiter Objektbasis für eine Geschichte des Museumsobjektes qualifiziert, ist, dass sich anhand deren Ausstellungen zeigt, welche spezifischen Objekte oder Objektgruppen zu einer bestimmten Zeit besonders häufig ausgestellt oder intensiv thematisiert wurden. Daher lassen sie Aussagen darüber zu, welche Objektkategorie (respektive welcher Museumstyp) in der Geschichte des Museumswesens jeweils dominant war.<sup>37</sup> Es ist eine meiner Thesen, dass sich diese Dominanzverhältnisse im Verlauf der letzten 50 Jahre immer dann gewandelt haben, wenn auch eine ande-

---

36 Vgl. Conn 2010: 8f. Die Disziplinunterteilungen der Museen sollte dabei immer selbst als ein entscheidendes Ergebnis der Museums- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhundert betrachtet werden: Hartung, Olaf (2010): Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau. Die Trennung der Museen nach Gegenstandsbereichen in Museen der Kunst, Ethnologie, Volkskunde, des Kunstgewerbes, der Natur und Technik wird hier also explizit nicht als Voraussetzung gesetzt, sondern vielmehr als Ergebnis der Analyse betrachtet.

37 Generell ist dabei Gottfried Korff (und Anke te Heesen) zuzustimmen, dass das Kunstmuseum „sich immer wieder als die für den Museumsdiskurs dominante Institution zur Geltung bringt.“ Korff, Gottfried (1999): Omnibusprinzip und Schaufensterqualität. Module und Motive der Dynamisierung des Musealen im 20. Jahrhundert. In Michael Grütner, Rüdiger Hachtmann, Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.): Geschichte und Emanzipation. Festschrift für Reinhard Rürup. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 728-754: 728; vgl. auch te Heesen 2012: 15.

re wissenschaftliche Disziplin in den Fokus der museologischen Debatte rückte. Ein Ergebnis meiner Analysen vorwegnehmend lässt sich in aller Kürze zusammenfassen: Waren die Kunstgeschichte und damit das Kunstwerk in den 1960er noch bestimmend für die Zeigepraktiken der Objekte, wurden in den 1970er Jahren zunehmend die Kulturwissenschaften und damit das Alltagsobjekt wichtig für das Verständnis des Museumsobjektes; bevor Ende des Jahrhunderts die Wissenschaftsforschung tonangebend wurde, die sich im Museumsbereich vornehmlich an naturkundlichen Objekten orientierte.

*Zweitens* haben die Ausstellungsverantwortlichen der beiden ausgewählten Museen ihre Ausstellungen in Konzepten und Publikationen ausführlich erläutert und ihr Verständnis des Museumsobjektes in die Museumsdebatte eingebracht – keineswegs eine Selbstverständlichkeit in den 1960er bis 1990er Jahren. Über ihre Museumsmitarbeit hinausgehend, die das Hantieren mit Objekten und Dingen mit sich brachte, agierten sie stets auch als Museolog\_innen, die sich theoretisch über die Institution, an der sie arbeiteten, Gedanken machten. Das ist die Voraussetzung dafür, dass an diesen Institutionen die hier postulierte enge Verzahnung zwischen Ausstellungspraxis, Museumsdebatte und Objektwissen nachzuvollziehen ist.

*Drittens* konnten die fokussierten Museen deswegen eine diskursbestimmenden Rolle im deutschsprachigen Raum einnehmen, da sie als (verhältnismäßig) kleine Institutionen in ihren Erneuerungsprozessen beweglicher und schneller waren. Aufgrund ihrer Innovationskraft haben sie die Grenzen des vom Museumsobjekt Sagbaren und mit ihm Machbaren selbst stärker verschoben als andere Institutionen.

Auch der Überblick des Forschungsstandes zur zeitgeschichtlichen Ausstellungshistoriografie kann zeigen, inwieweit das Frankfurter und Berliner Museum innovativ und diskursbestimmend waren. Zunächst ist dabei zu erwähnen, dass die Literatur zur Zeitgeschichte der Museumsausstellungen besonders im deutschsprachigen Raum in ihrem Ausmaß wie ihrer Qualität noch bescheiden ist. Das gilt trotz der breitgefächerten wissenschaftlichen Literatur zum Museum, seiner Theorie und Praxis, die vor allem in den letzten Jahrzehnten im Rahmen der weiteren Professionalisierung der Museumswissenschaften entstanden ist.<sup>38</sup> Nur selten richten diese

---

38 Vor allem museologische Studien beschrieben auf vielfältige Weise die praxisnahen Bedingungsfaktoren von Museumsausstellungen (Watson/Macloed/Knell 2007). Sie zeigten, wie Ausstellungsgestaltungen auf die spezifischen Materialien, Themen und Botschaften reagieren, die ausgestellt werden sollen (Vogel 1991) oder auch auf die Orte, an denen ausgestellt wird (Vgl. etwa die Zusammenstellung von Aufsätzen unter der Rubrik „Spatial Play“ und besonders Brian O’Doherty in Greenberg/Ferguson/Nairne 1996) und auf die Besucher\_innen, für die ausgestellt wurde (Vgl. dafür Barker 1999). In den museologischen Studien lässt sich nachlesen, wie die Zeigepraktiken am Museum von Designmoden, den Bildungsvorstellungen (Hooper-Greenhill 1994), der Politik (Luke 2002), den neuen Medien (Henning 2011) und den beteiligten Communities sowie deren

auf die Reflexion der Museumspraxis ausgerichteten Studien jedoch ihren Blick auf die Museumsgeschichte und dabei fast nie auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>39</sup> Auch die bereits eingangs zitierte Literatur zum Museumswandel in den letzten 50 Jahren, die die Globalthese vom Aufgabenwandel des Museums hin zur Öffentlichkeitsinstitution stark machte, trägt nicht viel Konkretes zur Ausstellungsgeschichte bei. Denn aufgrund ihres eher diagnostischen als analytischen Charakters beruht diese Literatur nicht auf materialreichen historischen Studien. Insoweit ist in Bezug auf die Zeitgeschichte noch immer Gottfried Korffs 1996 geäußerte Ansicht zuzustimmen, dass „es in Deutschland eine Museums- und Ausstellungshistoriographie nur in rudimentärer Form gibt“.<sup>40</sup> Gleichwohl bilden dabei Korffs eigene Texte eine wichtige Ausnahme. Seit den 1980er Jahren hat er das bundesrepublikanische und europäische Ausstellungswesen intensiv begleitet, um damit nicht zuletzt auch – und das ist aus quellenkritischer Sicht zentral – seine eigenen (äußerst bedeutsamen) Ausstellungen zu verorten und zu rechtfertigen. Ebenso lässt sich der fundierte Überblick anführen, den Martin Große Burlage wiederum 2005 zu historischen Ausstellungen von 1960 bis 2000 vorlegte. Er konzentriert sich darin jedoch vornehmlich auf die Administration und Rezeption von großen historischen Ausstellungen und stellt keine weitergehenden Überlegungen zu deren Präsentationsästhetiken an.<sup>41</sup>

---

Repräsentationsbedürfnissen (Karp/Levine 1991) beeinflusst wurden Vgl. Vogel, Susan (1991): *Always True to the Object, in Our Fashion*. In Ivan Karp, Levine, Steven D. (Hrsg.): *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, S. 191-204; Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (Hrsg.) (1996): *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge; Barker, Emma (Hrsg.) (1999): *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, London: Yale University Press; Luke, Timothy K. (Hrsg.) (2002): *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*. Minnesota: University of Minnesota Press; Henning, Michelle (2011a): *New Media*. In Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 302-318.

39 Von Seiten der Geschichte und Kunstgeschichte ist die Sammlungs-, Institutions- und Ausstellungsgeschichte vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert dagegen verhältnismäßig intensiv beforscht. Siehe Thiemeyer, Thomas (2010a): *Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle*. In Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript, S. 73-94.

40 Korff, Gottfried (1996a): *Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der „alten“ Bundesrepublik*. In ders. 2007, *Museumsdinge*, S. 24-48: 24.

41 Große Burlage, Martin (2005): *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000*. Münster: Lit. Martin Schlutow's geschichtskulturelle Analyse zum Migrationsmuseum von 2012 wiederum synthetisiert in einem Kapitel vor allem die

Trotz dieser Literaturdürre lassen sich einige Trends der Ausstellungsgeschichte destillieren, die die einflussreiche Rolle und die Innovationskraft der beiden ausgewählten Museen für die bundesrepublikanische Museumswelt unterstreichen. So haben Korff, Ekkehard Mai, Hartmut Boockmann und Anna Schober darauf verwiesen, dass in den 1970er Jahren kulturhistorische Ausstellungen mittels der Installation erklärender Texte und Grafiken didaktisiert wurden.<sup>42</sup> Alle erwähnen dabei auch das Historische Museum Frankfurt am Main und stellen teilweise deren Ausstellungsästhetik kurz vor. In Bezug auf die weitere Ausstellungsgeschichte finden sich zudem bei diesen Autor\_innen und in institutionsgeschichtlichen Arbeiten zu einzelnen Museen sowie in eher kursorischen Bemerkungen einiger Überblicksdarstellungen Hinweise, dass in den 1980er Jahren die sogenannte inszenierte Ausstellung entstand, die durch bünenbildnerische Rauminstallationen und Objekt-Kombinationen charakterisiert war.<sup>43</sup> Dass sich daran anknüpfend szenografische Ausstellungen entwickelten, die vor allem durch ihren intensiv(er)en Einsatz audiovisueller und atmosphärischer Medien gekennzeichnet waren, haben Nina Gorgus und Thomas Thiemeyer (kursorisch) herausgearbeitet.<sup>44</sup> Schließlich hat

---

bestehende ausstellungshistoriografische Literatur von Korff, Schlutow, Martin (2012): Das Migrationsmuseum. Geschichtskulturelle Analyse eines neuen Museumstyps. Berlin: Lit.

- 42 Vgl. dazu Korff 1996a: 29f.; Boockmann, Hartmut (1987): Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums. München: Deutscher Kunstverlag: 31; Mai, Ekkehard (1986): Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München: Deutscher Kunstverlag; und die in Buchform veröffentlichten Magisterarbeit: Schober, Anna (1994): Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien: J&V.
- 43 Vgl. für Überblicksdarstellungen: Habsburg-Lothringen, Bettina (2010): Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte. In dies., Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld: Transcript, S. 49-64: 59-61; Hauser 2001: 43f.; Padberg, Martina; Schmidt, Martin (2010): Die Magie der Geschichte. Zur Einführung. In dies. (Hrsg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum. Bielefeld: Transcript, S. 11-22: 15. Vedder, Ulrike (2005): Museum/Ausstellung. In Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 7. Stuttgart: Metzler, S. 148-190: 179. Vgl. für Institutionsgeschichten beispielhaft: Joss 2016: 186, 200-204; Urban, Andreas (1999): Von der Gesinnungsbildung zur Erlebnisorientierung. Geschichtsvermittlung in einem kommunalen historischen Museum im 20. Jahrhundert. Schwalbach: Wochenschau: 64-69.
- 44 Thiemeyer, Thomas (2012): Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers. In *Zeitschrift für Volkskunde* 108, S.

Olaf Hartung darauf hingewiesen, dass sich seit den 2000er Jahren eine Rückkehr objektzentrierender Vitrinenpräsentationen ausmachen lässt.<sup>45</sup> Das ergibt in Zusammenfassung eine historische Typologie von Ausstellungsgestaltungen, die sich – wie in der eingangs erzählten Bildergeschichte bereits angedeutet – anhand des Frankfurter Stadtmuseums und des Werkbund-Archivs erstaunlich genau wiedererkennen lässt. Die Ausstellungsgeschichte des Frankfurter Museums zeigt, wie auf die klassische Vitrinenpräsentation die Texttafeln folgten und daraufhin die Inszenierungen aufkamen. Die Museumsausstellungen des Werkbund-Archivs wiederum trieben zunächst in den 1980er Jahren die Entwicklung szenografischer Strategien voran, bevor sie im Laufe der 1990er Jahren wieder verstärkt mit Vitrinen gestaltet wurden.<sup>46</sup>

Dass nun genau diese beiden Museen jene Entwicklung innovativer Präsentationsstrategien abbilden, konnte ich dabei auch durch eine explorativen Forschung zu den Debatten in der Museumslandschaft der letzten 50 Jahre ausfindig machen. Im Rahmen von Expert\_inneninterviews mit einigen im Untersuchungszeitraum tätigen Kurator\_innen aus der Bundesrepublik, der Schweiz und Österreich,<sup>47</sup> sowie

---

199-214. Ähnlich: Gorgus, Nina (2002): *Scenographische Ausstellungen in Frankreich*. In *Museumskunde* 67 (2), S. 135-142.

45 Hartung 2008. Wobei Hartung die neue Objektzentrierung allein als eine Wiederkehr kennzeichnet. Er geht jedoch nicht weiter auf den Einfluss neuer dingtheoretischer Ansätze auf die Einkehr der Dinge ein.

46 Diese Historiografie des Ausstellungsdesigns lässt sich außerdem aus den historischen Teilen der zahlreichen ethnografisch ausgerichteten Studien zur Musealisierung verschiedener Themen und Zeiten rekonstruieren. Einschlägig sind die Studien zur Musealisierung des Alltäglichen (Schöne, Anja (1998): *Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität*. Münster: Waxmann), der Migration (Baur, Joachim (2009): *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*. Bielefeld: Transcript), der Religion (Claußen, Susanne (2009): *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*. Bielefeld: Transcript), der DDR (Kuhn, Gerd; Ludwig, Andreas (Hrsg.) (1997): *Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR-Objektkultur und ihre Musealisierung*. Hamburg: Ergebnisse Verlag), des Holocausts (Pieper, Katrin (2006): *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S Holocaust Memorial Museum Washington D.C. Ein Vergleich*. Köln: Böhlau), des Krieges (Thiemeyer, Thomas (2010b): *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag) bis hin zur Musealisierung der Arbeit und der Industrie (Roeckner, Katja (2009): *Ausgestellte Arbeit. Industriemuseen und ihr Umgang mit dem wirtschaftlichen Strukturwandel*. Wiesbaden: Steiner).

47 Die Interviews habe ich jeweils im Sinne der qualitativen Sozialforschung als offene Interviews begonnen, um in einem zweiten Teil noch offengebliebene Fragen anhand eines

mittels Analyse der einschlägigen Zeitschriften der Museumsverbände<sup>48</sup> und der ebenso von diesen herausgegebenen zentralen Tagungs- und Sammelbänden<sup>49</sup>, haben sich diese beiden Museen als zwei herausragende Fallbeispiele für die Entwicklung neuer Ausstellungsästhetiken (im deutschsprachigen Raum) in den letzten 50 Jahren herauskristallisiert.<sup>50</sup>

Mit meinen historischen Analysen des Historischen Museums Frankfurt und des Werkbund-Archivs möchte ich hier auch einen Beitrag leisten, diese grobe und nur kursorische Typologie von Museumsgestaltungen, wie sie die Ausstellungshistoriografie nahelegt, zu befragen und analytisch zu schärfen. Die chronologische Geschichte soll dabei jedoch weder eine Fortschrittsgeschichte eines sich kumulativ anhäufenden Wissens, noch eine ‚Meistererzählung‘ implizieren, in der die einzelnen Schritte ähnlich wissenschaftlicher Paradigmen einander ablösen wie die König\_innen in einer Monarchie.<sup>51</sup> Vielmehr möchte ich eine fluide Typologie eröffnen. Zwar lösten sich bestimmte Ausstellungstypen in ihrer zentralen Wirksamkeit für die Praktiken und Debatten des Museumswesens ab. Unbenommen bleibt damit aber, dass diese auch nebeneinander existierten, miteinander koalierten und gegeneinander ausgespielt wurden.

## Die Situationen: Museum\_Ausstellungen (Quellen)

Dem Wissen vom Museumsobjekt wird hier anhand von Ausstellungen in Museen mithilfe von Sammlungen nachgegangen. Nicht nur Museen, nicht nur Sammlungen, nicht nur Ausstellungen sondern eben Museumsausstellungen mit Sammlungsobjekten interessieren mich in dieser Arbeit. Diese Unterscheidungen sind wichtig, da jeder dieser drei Begriffe unterschiedliche Bedeutungsgehalte evoziert

---

Leitfadens zu klären. Interviewt habe ich: Klaus Beyrer, Renate Flagmeier, Nina Gorgus, Detlef Hoffmann, Joachim Kallinich, Gottfried Korff, Eva Kreissl, Karl Kronig, Roswitha Mattausch, Peter Schirmbeck, Eckhard Siepmann.

48 Damit sind vornehmlich die folgenden 3 Zeitschriften gemeint: „Museum“ (Hrsg. vom ICOM in Paris, Vorgänger: Mouseion), weiterhin „Museum Journal“ (Hrsg. von der britischen Museums Association) und Museumskunde (Hrsg. vom Deutschen Museumsbund).

49 Vgl. ICOM (2009): *Bibliographie des publications de l'ICOM de 1946 à aujourd'hui*. Paris, zuletzt erneuert: 27.10.2009; Institut für Museumsforschung (2000): *Bibliographie zu Museologie, Museumspädagogik, Museumsdidaktik und Besucherforschung*. Berlin. Online unter <http://www.smb.museum/ifm/>, letzter Zugriff am 16.10.2014.

50 Der Rückgriff auf Tagungsbände war daher notwendig, da in der weniger formalisierte und für die Museumswelt entscheidende Austausch über Neuentwicklungen stattfand.

51 Vgl. für das Konzept einer fluiden Typologie: Daston, Lorraine; Galison, Peter (2007): *Objectivity*. New York, Cambridge: Zone Books: 17-19.

und auf eine je eigene Geschichte zurückgeht. Das hat Anke te Heesen in ihrer Einführung in die Museumsgeschichte betont: „Eine Ausstellung findet nicht notwendigerweise im Museum statt, und eine Sammlung muss kein Museum sein.“<sup>52</sup> Während mit der Sammlung zumeist eine Zusammenstellung von Objekten gemeint ist, deren Ordnung entscheidend ist, bezieht sich das Museum eher auf die Öffentlichkeit (auf Expert\_innen sowie Laien), welcher im Museum eine geordnete Sammlung und mehr noch ein ganzer Gegenstandsbereich (kanonisch) zugänglich gemacht wird; und schließlich ist mit der Ausstellung die nur temporäre Zurschaustellung von Objekten angesprochen.<sup>53</sup>

Viele Museen haben in ihrer Geschichte diese Unterscheidungen inkorporiert und dadurch selbst mitproduziert. Waren die Kunst- und Naturalienkabinette noch schlicht Sammlungen, öffneten sich deren Nachfolgeinstitutionen, die Museen, für die Öffentlichkeit und trennten in der Folge immer häufiger zwischen Schausammlung und Sammlung.<sup>54</sup> Bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelten sie – in Reaktion auf die Gewerbeausstellungen und Messen – auch das Format der Sonderausstellung.<sup>55</sup> Museum ist folglich heute der Name für jene Institutionen, die die aufgezählten drei Dimensionen zusammenbringen. Das kommt auch in der dort gehegten und gepflegten Ausstellungstaxonomie zum Ausdruck, die selbst wiederum das Produkt der Museumsgeschichte der letzten 100 Jahre ist: Das Schaudepot (oder auch begehbare Magazin) zeigt die Sammlung, die Dauerausstellung (oder auch Schausammlung) stellt den Gegenstandsbereich zusammenfassend vor und die temporäre Sonderausstellung (oder auch Wechselausstellung) wiederum vertieft einen Aspekt daraus respektive spitzt diesen thematisch zu.<sup>56</sup>

In den letzten 50 Jahren lässt sich jedoch eine zunehmende Entdifferenzierung der Begriffe wie auch der Ausstellungstaxonomie feststellen. Ob Sammlung, Museum oder nur Ausstellung spielt etwa in der Berichterstattung über jene Zeigeorte nur eine untergeordnete Rolle.<sup>57</sup> Daraus folgt, wie te Heesen herausstellt, dass das gesammelte und auszustellende Objekt als verbindendes Element oder gar Einheit

---

52 te Heesen 2012: 19.

53 Ebd.: 23f.

54 Fehr, Michael (2010): Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudepot. In Habsburg-Lothringen/Natter/Fehr, Das Schaudepot, S. 13-30: 20f.

55 Habsburg-Lothringen, Bettina (2012c): Sonderausstellungen. Grundlegende Bemerkungen zu einem Format am Beispiel der Ausstellungstätigkeit am Universalmuseum Joanneum seit 1811. In dies., Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer. Bielefeld: Transcript, S. 17-38.

56 Vgl. dazu die Buchreihe der Museumsakademie Graz Natter/Habsburg-Lothringen/Fehr 2010: 8; Habsburg-Lothringen/Natter/ Fehr 2012; Habsburg-Lothringen 2012c.

57 te Heesen 2012: 28.

der Unterscheidung in den Vordergrund rückt. Meine Forschung fokussiert mit der Museumsausstellung (ohne wiederum im Vorhinein Dauer- und Sonderausstellung gegeneinander abzugrenzen) also jenen Schnittbereich zwischen Sammlung, Museum und Ausstellung, in dem sich das Wissen vom Museumsobjekt in den letzten 50 Jahren *vornehmlich* formiert hat.

Nichtsdestotrotz ließen sich auch anhand anderer Praxen, die zu den Kernaufgaben des Museum gehören – wie das Sammeln selber, das Forschen und das Bewahren oder Konservieren –, Veränderungen im Verständnis des Museumsobjektes nachzeichnen.<sup>58</sup> Dass hier die Museumsausstellung in den Blick genommen wird, begründet sich ausserdem dadurch, dass die Museumsausstellung wie keine der anderen Praktiken zugleich auch eine diskursive Praxis ist. Denn eine Museumsausstellung ist nicht nur Ort der Produktion neuer Wissensordnungen, sondern repräsentiert gleichzeitig als Ort der Rezeption eine bestimmte Wissensordnung. In ihr treffen sich, anders formuliert, die Darstellung und die Herstellung von Wissen.<sup>59</sup> Daher lässt sich an ihr auch die Wechselwirkung von Praxis und Theorie des Museumsobjektes studieren.

In den letzten Jahrzehnten hat vor allem die Literatur zur Deixis, also zu den Gesten, Praktiken und Politiken des Zeigens, darauf verwiesen, dass das einzelne Objekt in der Ausstellung nie nur ausgestellt, sondern damit auch erst dort in seiner Erscheinung, Symbolik und auch Materialität hergestellt wird.<sup>60</sup> Wenn es aber stimmt, dass sich erst in der Ausstellung selbst zeigt, was ein Objekt ist und kann, dann hat dies wiederum Auswirkungen auf die generische Kategorie Museumsobjekt und treibt deren Neukonstitution mit an. Erst wenn also das Objekt, neben anderen Objekten in einer bestimmten Ausstellungsarchitektur arrangiert, auf die Besucher\_innen trifft, bildet sich das Objektwissen ab und kann sich daraufhin verändern. Beispielsweise konnte die Kuratorin der eingangs erwähnten Frauenausstel-

---

58 Vgl. dafür Joss 2016.

59 Vgl. auch Locher, Hubert (2002): Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In ders., Hans Dieter Huber, Karin Schulte (Hrsg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 15-30: 15. Wobei zu betonen ist, dass sie nicht zwingend dieselbe Wissensordnung produziert, die sie selbst repräsentiert.

60 Vgl. Schwarte, Ludger (2010): Politik des Ausstellens. In van den Berg, Karen, Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Politik des Zeigens. München: Wilhelm Fink, S. 129-142: 129. Vgl. zur Deixis: Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Wilhelm Fink; vgl. zu den Gesten: Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: Transcript; zu den Praktiken: König, Gudrun M. (2005): Dinge Zeigen. In dies. (Hrsg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 9-28; zu den Politiken: van den Berg/Gumbrecht 2010.

lung am Historischen Museum Frankfurt, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, erst als sie sah und erlebte, wie ihre anhand einer bestimmten Vorstellung vom Museumsobjekt entwickelte Idee – die Fliegerbombe in einen Trümmerhaufen zu legen – wirkte und rezipiert wurde, ihre Vorstellung vom Museumsobjekt rechtfertigen, neu explizieren und überdenken.<sup>61</sup>

Museumsausstellungen nehme ich folglich nicht als zu lesende und zu dekonstruierende Repräsentationen in den Blick. Das möchte ich angesichts jener vielrezipierten Ausstellungsanalysen betonen, die seit den 1990er Jahren in Rückgriff auf Mieke Bal und Clifford Geertz die Politiken und Poesien von Ausstellungen erst (dicht) beschrieben haben, um sie dann in ihrem Wahrheits- oder Objektivitätsanspruch kritisieren zu können.<sup>62</sup> Der in diesen Studien gewählte methodische Zugriff eignet sich dafür, aus einer Gegenwartsperspektive heraus die Bedeutungsgefüge der Objekte zu beschreiben. Auch kann gerade mittels Erweiterungen der zunächst semiotischen Verfahren durch performative und synästhetische Ausstellungslektüren das multisensorische und präsentische Potential der Materialitäten von Objekten aufgedeckt werden.<sup>63</sup> Das historische Wissen vom Einsatz und Verständnis des Museumsobjektes bleibt dieser Methodik jedoch verborgen, da sie selbst die Definitionshoheit darüber behauptet, welche Fähigkeiten Objekte in einer Ausstellung besitzen. Dementgegen folge ich – ethnomethodologisch inspiriert – den Akteur\_innen der Ausstellung, von den Ausstellungsmachenden bis zu den Rezipierenden, und beziehe deren Aussagen und Ideen zum Museumsobjekt auf ihre Handhabung, Wahrnehmung und ihren Einsatz der Dinge, wie er in der Ausstellung sichtbar wird.<sup>64</sup> Das Ziel ist also keine Lektüre der Ausstellung, sondern eine Beschreibung der mit ihr einhergehenden Objekttheorien und -praxen.

---

61 Vgl. zum Verhältnis von Realisierung (Ereignis) und Aneignung auch Tanner, Jakob (2004): *Historische Anthropologie*. Hamburg: Junius: 120-122.

62 Vgl. Bal, Mieke (1996): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London, New York: Routledge; Vgl. für Analysen, die sich an diese Methode anlehnen: Jannelli, Angela (2012): *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld: Transcript; Muttenthaler/Wonisch 2006; Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript; Baur 2009. Siehe zur Objektontologie dieser Studien auch Kap. 3.3.

63 Vgl. Jannelli 2012: 72; Vgl. weiterhin Macdonald, Sharon (2010): *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*. In Baur, Museumsanalyse, S. 49-69: 58f.

64 Vgl. zur ethnomethodologischen Inspiration der in der ANT verbreiteten Losung „Follow the actors“: Latour, Bruno; Callon, Michael (2006): *Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen*. In Andréa Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript, S. 75-102: 81-85.

Voraussetzung dafür, das Wechselverhältnis von Objekttheorien und Objektpraxis beschreiben zu können, bleibt allerdings immer eine bestmögliche Rekonstruktion der Ausstellung. Das bringt einige Probleme mit sich: Gleichwohl sich Museumsausstellungen zur Untersuchung der Genealogie des Museumsobjektes aufgrund der in ihnen verwirklichten spezifischen Verquickung von Darstellung und Herstellung des Museumsobjektes anbieten, sind sie für die historische Forschung im Gegensatz zu gedruckten Dokumenten ein prekärer Gegenstand.<sup>65</sup> Zentral an Museumsausstellungen ist schließlich, dass sie begangen werden können. Bei vergangenen Ausstellungen ist dies jedoch nicht möglich. Es bleibt daher nur, aus Textquellen, Abbildungen aller Art oder mündlichen Überlieferungen eine weitestgehende Rekonstruktion zu versuchen – auch wenn sich damit die spezifische Atmosphäre des Ausstellungsraumes nicht zurückholen lässt.

Meine beiden Fallbeispiele bieten eine verhältnismäßig gute Quellenlage, was auch in Bezug auf Ausstellungen der letzten 50 Jahre keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist (und ein weiterer Grund war, sich mit diesen Museen zu beschäftigen). Das liegt vornehmlich daran, dass sowohl das Frankfurter als auch das Berliner Museum mit ihren Ausstellungen Vorschläge zur Innovation des Museums machen wollten. Die Ausstellungsmachenden sahen die von ihnen gewählten Ausstellungsprinzipien daher selbst als zu dokumentierende Leistung an. Die Kataloge stellen anders als klassische Sammlungs- und Ausstellungskataloge auch die Konzeption der Ausstellung vor und enthalten teilweise Abbildungen der Ausstellungsräume. Außerdem legitimierten die Beteiligten in Artikeln und Vorträgen, die in Zeitungen sowie museologischen Sammelbänden veröffentlicht wurden, den Ausstellungsaufbau.<sup>66</sup>

Beide Museen beherbergen darüber hinaus Fotodokumentationen der Ausstellungstätigkeiten. Diese zeigen zwar häufig nicht alle Ausstellungsteile, geben aber doch zumeist einen guten Überblick über deren Gestaltung; in Frankfurt am Main sind sie sauberlich geordnet in der Graphischen Sammlung archiviert,<sup>67</sup> im Werkbund-Archiv hingegen in verschiedenen Aktenordnern verstreut, die in den gegenwärtigen genutzten Büros Platz finden. Nur die ersten Ausstellungen des Werkbund-Archivs in den frühen 1980er Jahren sind darin nicht dokumentiert. Allerdings konnte ich über Kontakte zu den verantwortlichen Ausstellungsmachenden – vor allem zu Eckhard Siepmann – einzelne Fotos in deren privaten Dokumenten

65 Das heißt jedoch nicht, dass Museumsausstellungen viel prekärer als andere historische Gegenstände sind. Vgl. zusammenfassend dazu Thiemeyer 2010a: 80-83.

66 Vgl. zu den spezifischen gedruckten Quellen die Kapiteleinleitungen zu den Museen.

67 Zum Historischen Museum Frankfurt am Main standen mir außerdem die Fotos aus dem Nachlass des Gestalters Herbert Kapitzki zur Verfügung, den Vincent Dold für seine Bachelorarbeit zum Museum gesichtet hat: Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Bestand 123.

ausfindig machen. Generell waren die Kontakte zu den Museumsmitarbeitenden, darunter die bereits erwähnten Expert\_inneninterviews, eine wichtige Quelle, um einen Eindruck vom Ausstellungsprozess zu bekommen, also von den daran beteiligten Personen, der Herangehensweise und den lokalen Bedingungen, in denen die Ausstellung entstand. Außerdem erhielt ich über die Ausstellungsmacher\_innen Zugang zu weiteren mir bis dato unbekanntem schriftliche Quellen, vereinzelt auch zu Ausstellungsskizzen und Notizen aus dem Zeitraum der Ausstellungsplanung.

Weitere zentrale Quellen zur Rekonstruktion der Ausstellungskonzeption waren die zusammen mit den Museumsmitarbeitenden erstellten Konzeptpapiere der Gestalter\_innen, die museumsinternen Sitzungsprotokolle sowie die Briefe zwischen Gestaltern, Museumsmitarbeiter\_innen und anderen Institutionen. Diese sind für das Historische Museum Frankfurt am Main wiederum gut sortiert im Frankfurter Stadtarchiv zugänglich und für das Werkbund-Archiv wiederum nur in verschiedenen widersprüchlich beschrifteten Aktenordnern in deren Büroräumlichkeiten disponibel.<sup>68</sup> Eben dort fanden sich außerdem ausführliche Pressespiegel zu den beschriebenen Ausstellungen (wobei das Frankfurter Museum weite Teile der Berichterstattung auch in den publizierten Ausstellungsdocumentationen abgedruckt hatte). Zusammenfassend ist festzuhalten, dass all diese Unterlagen der Vollständigkeit entbehrten und es sich mir unbekanntem Umständen verdankt, was bewahrt wurde und was nicht. Das betrifft im Besonderen die Konzeptionspapiere und die Quellen, mit denen sich der Ausstellungsprozess nachzeichnen lässt, da es sich bei der Installation der Ausstellungen um eine Praxis handelte, die nicht schriftlich dokumentiert wurde. Dennoch konnte ich anhand des vorhandenen Materials dem Zusammenspiel von Konzeption, Legitimation und schließlich Kritik der Ausstellung nachgehen. Damit ließ sich das Netz der an der Ausstellung beteiligten Menschen, Räume, Konzepte und Objekte nachvollziehen und folglich die Frage nach den Ontologien des Objekts an den Schnittstellen zwischen Theorien und Praxen bearbeiten.

### **Das Konzept: Das Wissen des Museumsobjektes (Theorie)**

Mit dem Fokus auf Objekte schreibe ich mich in eine noch junge Forschungstradition ein. Der Soziologe Alex Preda hat bereits 1999 retrospektiv einen „turn to things“ ausgemacht und bezog sich dabei vor allem auf die neuesten Entwicklungen in der Wissenschaftsforschung.<sup>69</sup> Seither hat das Ding in der (geistes-)wissenschaft-

---

68 Vgl. dazu auch die Bibliografie.

69 Preda, Alex (1999): *The Turn to Things. Arguments for a Sociological Theory of Things.* In *The Sociological Quarterly* 40 (2), S. 347-366. Noch früher, schon 1995, schrieb Henning Schmidgen in seiner Doktorarbeit von einer „objektwissenschaftlichen Kehre“.

lichen Literatur eine beeindruckende Karriere hingelegt. In allen Disziplinen wurden neue Forschungsperspektiven ausgerufen, die sich im Besonderen der Materialität und Dinglichkeit ihrer Gegenstandsbereiche widmeten. Die Soziologie entdeckte etwa die Dingsoziologie und die Psychologie die Dingpsychologie.<sup>70</sup> In den Politikwissenschaften wurde ein „New Materialism“ ausgerufen, die Philosophie wollte „objekt-orientiert“ sein und in der Geschichtswissenschaft wird die Sprachfähigkeit der Dinge auch schon länger debattiert.<sup>71</sup> Die Belege für die Dingkonjunktur in den Wissenschaften ließen sich beliebig vermehren. Kongresse zur „Materialität der Erziehung“, Zeitschriften mit Sondernummern zu den „Fremden Dingen“ oder Forschungsprojekte zur „Sprache der Objekte“ propagieren die Hinwendung zur Welt der Dinge, der Objekt-Welt oder zum Materiellen.<sup>72</sup> Es geht in all diesen Debatten um Ähnliches. Sie alle weisen darauf hin, dass nicht nur „wir“ etwas mit den Dingen, sondern die Dinge auch etwas mit „uns“ tun. Den aufgezählten neuen Wissenschaftszweigen geht es darum, die Leistungen der Dinge bei der Produktion von Realität, Politik, Wissen und Gesellschaft zu untersuchen. Seit den 2010er Jahren findet verstärkt das Begriffslabel „material turn“ Verwendung, um all die Ansätze zu benennen, die sich diesem Wissen um die ‚Kräfte‘ der Dinge verschrieben haben.

Meinem Anliegen, eine Geschichte des Museumsobjektes von 1968 bis 2000 zu schreiben, eignet eine ambivalente Position zu diesem neuerlichen *turn* in den Geis-

---

Schmidgen, Henning (1997): *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Wilhelm Fink: 156.

70 Vgl. für Dingsoziologie: Bosch, Aida (2010): *Konsum und Exklusion. Eine Kulturosoziologie der Dinge*. Bielefeld: Transcript; für Dingpsychologie: Lütkehaus, Ludger (2002): *Unterwegs zu einer Dingpsychologie. Für einen Paradigmenwechsel in der Psychologie*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

71 Vgl. für die Politikwissenschaften: Coole, Diana H.; Frost, Samantha (Hrsg.) (2010): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham, London: Duke University Press; für die Philosophie: Harman, Graham (2013): *Objekt-orientierte Philosophie*. In Armen Avanesian (Hrsg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*. Berlin: Merve, S. 122-136 für die Geschichte: Daston, Lorraine (Hrsg.) (2004): *Things that talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone.

72 Priem, Karin (Hrsg.) (2012): *Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte. Zeitschrift für Pädagogik 58* (Beiheft). Weinheim, Basel: Beltz; Frank, Michael C. et al. (Hrsg.) (2007): *Fremde Dinge. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1*. Bielefeld: Transcript; Bundesministerium für Bildung und Forschung (2012 und folgende Jahre): *Bekanntmachung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung von Förderrichtlinien „Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“*. Bonn. Online unter <http://www.bmbf.de/foerderung/18562.php>, letzter Zugriff am 28.11.2014.

teswissenschaften. Zwar entlehne ich ebenjenen Ansätzen zentrale Überlegungen sowie methodische Positionierungen, aber dennoch nehme ich aus zwei Gründen eine kritische Distanz dazu ein: *Erstens* möchte ich die Theorien, Praktiken und Kräfte der Objekte selbst historisieren und damit den *material turn* in eine kritische Genealogie einbauen und nicht eine weitere Theorie des Dings oder des Objekts entwickeln. Oder anders gesagt: Meine Ausführungen stehen methodologisch in der Tradition, die ich historisieren will. *Zweitens* beschäftige ich mich mit einer Institution, die ihre Existenzberechtigung aus dem Vorhandensein von Objekten zieht und das Sein dieser Objekte stets bearbeitet, thematisiert und hergestellt hat. Den Fokus auf die Objekte als gänzlich neue Forschungsperspektive für Museen zu verkaufen, wäre daher verfehlt. Die Folge aus dieser Positionierung gegenüber den neuesten Dingtheorien ist eine komplexe Gemengelage zwischen der hier eingenommen Perspektive und dem Museumsobjekt als Forschungsgegenstand. Anders als etwa in einer Forschung zum Milchsäurebakterium sind in meinem Fall der Untersuchungsgegenstand (das Museumsobjekt) und die angewandte Methode (Wissensgeschichte der Objekte) derartig eng miteinander verknüpft, dass eine möglichst genaue Differenzierungsarbeit zwischen Gegenstand und Analyse von Nöten ist.

Um zu spezifizieren, inwieweit die Erkenntnisse der Dingtheorien, die unter dem label *material turn* zusammengefasst werden, einerseits meine Analyse methodisch anleiten, andererseits aber das Material für die Beschreibung des Museumsobjektes darstellen, ist es zunächst hilfreich, zwei zentrale Argumente jener Dingtheorien zu unterscheiden.<sup>73</sup> *Erstens* betonen sie die ‚Kräfte der Dinge‘, ihre Fähigkeiten, soziale Situationen genauso wie Wissensregimes zu steuern oder herzustellen. *Zweitens* aber machen sie darauf aufmerksam, dass Dinge nicht apriori gegeben, sondern vielmehr Endpunkte einer Produktion von Verbindungen darstellen: eines Prozesses, in dem ein Netz aus verschiedensten handlungsmächtigen Entitäten gebildet wird. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass sich beide Erkenntnisse komplementär zueinander verhalten. Wird hingegen nur eine zitiert und für die Argumentation herangezogen, kommt es entweder zu anthropomorphisierenden oder zu anthropologischen Verzerrungen. Werden etwa die Dinge zu Handelnden erklärt, ohne dass ihre fragile, auf einem kontingenten Netz beruhende Realität thematisiert wird, wird die Erkenntnis von der Handlungsmacht der Dinge entweder auf „ein ziemlich dummes Argument über die kausale Wirkmächtigkeit von technischen Objekten“ eingedampft oder auf eine Zuschreibung von eigenlogischer Intentionalität zu materiellen Objekten erweitert.<sup>74</sup> Anders ausgedrückt: die Annahme

---

73 Vgl. für einen Überblick zu Dingtheorien Reckwitz, Andreas (2013): Die Materialisierung der Kultur. In Reinhard Johler et al. (Hrsg.): Kultur\_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. September 2011. Münster et al.: Waxmann, S. 28-37.

74 Latour 2010: 122, Fußnote 14. Vgl. auch Winner, Langdon (1977): Autonomous technology. Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought. Cambridge: MIT Press.

handelnder Dinge (bei gleichzeitigem Festhalten an einem konstanten Dingbegriff) führt dann entweder zu technischem Determinismus oder zu Animismus.<sup>75</sup> Dinge vermögen aber, etwa Bruno Latour zu Folge, nur dann zu ‚handeln‘, wenn das Handlungsgeschehen nicht an Intentionalität gebunden und stattdessen als ganzheitlicher Prozess verstanden wird, in dem Materialitäten, Bedeutungen, Menschen und Nicht-Menschen einen Unterschied machen. Werden die Dinge andererseits zu Resultaten einer sozialen Produktionssituation erklärt, ohne ihre ‚Kräfte‘ und Widerstandsfähigkeiten mit zu bedenken, wird die Realität der Dinge schnell zu einem (relativistischen) Wunschkonzert. Die Dinge würden so zu mehr oder wenig beliebig produzierbaren Entitäten.<sup>76</sup>

In Hinsicht auf meine Fragestellung ist die *erste* Erkenntnis (Handlungskraft der Dinge) nun insoweit relevant, als das Wissen vom Museumsobjekt nur mittels des Einsatzes von spezifischen Sammlungsobjekten, Medien und Materialien generiert wird. Zum Beispiel können die Größe, Schwere und der Erhaltungsgrad der Objekte, die ein Museum beherbergt und ausstellt, die Ausstellungs- und Problematisierungsweise des Museumsobjektes beeinflussen und steuern. Das gleiche gilt für die Materialien der Ausstellungsarchitektur bis hin zur Papierqualität der Gestaltungsskizzen. Denn die Wahrnehmung, Handhabung und das Verständnis eines Objekts verändert sich, je nachdem ob es in eine Vitrine platziert oder in eine aufwendige Szenografie eingesetzt werden muss.

Des Weiteren interessiert mich jedoch, welchen Einfluss die zu einer jeweiligen Zeit entdeckten Handlungsfähigkeiten der Dinge auf das Museumsdisplay hatten. Ich stelle die Frage, ob nicht genau jene Bestimmungen, was das Objekt kann, konstitutiv damit zusammenhängen, was die Objekte dann tatsächlich für eine Rolle in der Ausstellung spielen sollten und konnten. Je nachdem, ob das Objekt (wie etwa Pressglas oder Fliegerbombe) als ein sprechendes verstanden wurde, Erlebnisse ermöglichte, ein Zeichen trug oder nur der stumme Träger einer Information war, wurde es eben in andere Gestaltungen eingebaut.

In Bezugnahme auf die neuesten Dingtheorien betrachte ich hier Dinge also weder als Wahrheitsgaranten noch als passive weiße Flächen, auf die Menschen ihre Bedeutungen projizieren, sondern sehe sie vielmehr als an Handlungsprozessen Beteiligte an.<sup>77</sup> Ihre Eigenschaft, ‚Handlungspotenzen‘ zu schaffen und zu beein-

---

75 Diese Alternative, über die Handlungsfähigkeit von Objekten nachzudenken, lässt sich bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen, wobei dann Karl Marx paradigmatisch für technischen Determinismus und Edward Tylor für Animismus stehen. Jones, Andrew M.; Boivin, Nicole (2010): *The Malice of Inanimate Objects. Material Agency*. In Dan Hicks, Mary Carolyn Beaudry (Hrsg.): *The Oxford handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 333-351: 337-340.

76 Siehe dazu auch Kap. 5.4.

77 Vgl. Latour 2010: 121-127.

flussen, ist dabei nur insofern von Interesse, als dass diese Eigenschaft wiederum abhängig davon ist, wie das Verhältnis von Menschen und Dingen konzipiert, gedacht und gelebt wurde. Ich sehe ihre jeweiligen Handlungskompetenzen selbst als historisch gewordene an und untersuche, inwieweit sowohl die Zuschreibung als auch die praktische Erfahrung ihrer Ermöglichungspotentiale diese Kompetenzen selbst erweitert haben. Es geht mir folglich nicht darum, die Diskussion um die Symmetrie zwischen Menschen und Dingen anzureichern, wie sie von Latour in seinen modernisierungstheoretischen Schriften mit dem Konzept der „anthropologischen Symmetrie“ angestoßen wurde, und auch nicht darum, zu entscheiden, ob und wie viel die Dinge und die Menschen mit ihrem jeweiligen Gegenüber ‚tun‘.<sup>78</sup> Stattdessen möchte ich nachzeichnen, wie eine Asymmetrie oder (seltener) auch Symmetrie zwischen Menschen und Objekten im Museum hergestellt, aufrecht erhalten oder abgewandelt wurde und wie dies wiederum auf die Seinsweisen und den Umgang mit den Objekten Einfluss nehmen konnte.<sup>79</sup> Dieser Ansatz ließe sich daher auch als historische Meta-Ontologie beschreiben. Kurz: Der geschichtliche Prozess und die Produktionsbedingungen von (anthropologisch-symmetrischer) Ontologie sind nicht das Ziel, sondern der Gegenstand meiner Forschung.

Die *zweite* Erkenntnis (Produktionsprozess von Dingen in einem Netzwerk) wiederum ist insofern für die Historisierung des Museumsobjektes zentral, als dass auch mit dem Museumsobjekt ein „multilineares Ensemble“<sup>80</sup> angesprochen ist. Als Knotenpunkt aus Bedeutungen, Materialitäten, Verwendungsweisen, Bezugnahmen *et cetera* stabilisieren sie sich in bestimmten sozialen Situationen zu Objekten, die dann eine gewisse Haltbarkeit aufweisen. Jedes einzelne Museumsobjekt, als auch die Kategorie Museumsobjekt sind demzufolge immer Netzwerke, die durch „black boxing“ – so der in der Actor-Network-Theory verbreitete Begriff – unsichtbar ge-

---

78 Latour, Bruno (2008 [erstmalig im französischen Original 1991]): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Es sollte hier betont werden, dass Latour nie explizit eine solche Symmetrie behauptet hat: „ANT ist nicht, ich wiederhole: ist nicht, die Behauptung irgendeiner absurden ‚Symmetrie zwischen Menschen und nicht-menschlichen Wesen‘.“ Latour 2010: 131. Siehe außerdem: Kap. 5.4. Sowie: Laux, Henning (2014): Soziologie der Existenzweisen. In Hartmut Rosa et al. (Hrsg.): Handbuch der Soziologie. Konstanz: UTB, S. 261-279.

79 Vgl. dafür und zur Symmetriediskussion Wieser, Matthias (2006): Naturen, Artefakte und Performanzen. Praxistheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie. In Martin Voss, Birgit M. Peucker (Hrsg.): Verschwindet die Natur? Die Akteur-Netzwerk-Theorie in der umweltsoziologischen Diskussion. Bielefeld: Transcript, S. 95-107: 102. Sowie: Preda 1999.

80 Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv? In François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153-162: 153. Ich übertrage diesen Begriff, den Deleuze zur Umschreibung des Dispositivs bei Foucault gebrauchte, hier auf das Ding.

macht wurden und daher als Einheit erscheinen. In Übernahme dieser (gegenwärtig propagierten) Vorstellung der Ontologie eines Objekts möchte ich jene historischen Netzwerke nachzeichnen, an dem die Umgangsweisen, Theorien und sozialen Situationen zum Museumsobjekt kristallisierten.

Die Vorstellung, das Museumsobjekt sei ein Kristallisationspunkt in einem Netzwerk, ist darüber hinaus aber auch deshalb von Belang, da das Verständnis von Museumsobjekten in den letzten 10-15 Jahren entscheidend von diesem Netzwerkgedanken mitgeprägt wurde. Zum Beispiel – und um die Selbstreflexivität dieser Überlegungen zu verdeutlichen – folgt etwa aus der ontologisch-epistemologischen Überlegung, dass das Objekt ein Netzwerk umfasst, eine andere Umgangsweise mit ihm und folglich eine andere Art der Ausstellungsgestaltung. So hat in den letzten zehn Jahren das Rheinbergerische Konzept vom „epistemischen Ding“ in der Museumswelt Fuß fassen können.<sup>81</sup> Dieses hebt zunächst darauf ab, dass Dinge in einem Forschungsprozess zunächst nicht materiell und praktisch klar abgrenzbare Entitäten seien, sondern vielmehr Verflechtungen aus Instrumenten, Forschenden, Theorien und Institutionen bezeichnen. Als diese Konzeption des Dinges in die Museumsdiskussion Einzug hielt und auf das Museumsobjekt übertragen wurde, warf das auch die Frage nach neuen Ausstellungsästhetiken auf – und zwar ungeachtet dessen, ob die Konzeption des Museumsobjektes als epistemisches Ding nun abgewiesen wurde, wie etwa von Anke te Heesen und Petra Lutz, oder sie explizit als treffend herangezogen wurde, wie etwa von Korff, der die epistemischen Situationen von Labor und Museumsausstellung analogisierte.<sup>82</sup> Dieses Beispiel macht deutlich, warum sich auch der *material turn* selbst anhand des Museums historisieren lässt: Weil Museen zu ebenjenen Orten gehören, an denen die Objekte im Mittelpunkt stehen und ein neues Wissen von deren Fähigkeiten, deren Seinsweisen und Praxisformen unmittelbar diskutiert, adaptiert oder erzeugt wird.

In Bezug auf die verwendeten Begrifflichkeiten sei noch auf die Vielfalt der Dingbegriffe hingewiesen.<sup>83</sup> Da sind zum einen die unzähligen spezifischen Dingbegriffe, die vor allem im Museumswesen benutzt werden, wie Objekt, Gegenstand, Artefakt, Gerät, Zeug, Sache oder ganz allgemein Entität sowie zum anderen die neuen Dingbegriffe einschlägiger Dingtheorien wie Quasi-Objekte, Grenzobjekte,

---

81 Rheinberger 1992: 67-86. Vgl. für die Museumswelt Bräunlein, Peter J. (2012): *Material Turn*. In Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.): *Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*. Göttingen: Wallstein, S. 30-44.

82 te Heesen/Lutz 2005: 15-17; Korff, Gottfried (2005): *Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen*. In te Heesen/Lutz, *Dingwelten*, S. 77-87.

83 Vgl. dafür Roßler, Gustav (2008): *Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge*. In Georg Kneer, Markus Schroer, Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76-107.

epistemische Dinge oder Hybride. Dazu kommen die Unschärfen, die in einigen Dingtheorien zwischen den Begriffsfeldern Materialität/Stofflichkeit sowie Objekt/Ding bestehen.<sup>84</sup> Dass zwischen all diesen Begriffen zuweilen beträchtliche Unterschiede auszumachen sind, ist zunehmend Gegenstand der Reflexion. Am gängigsten ist die Begriffsklärung von Objekt und Ding. So unterscheidet Bill Brown in seiner Ding-Theorie zwei Erscheinungen von Gegenständen: Objekt und Ding.<sup>85</sup> Während er Objekte mit Fenstern vergleicht, durch die Menschen die Welt betrachten, um ihre Aussagekraft über Geschichte, Gesellschaft, Natur oder Kultur zu ermitteln, sind die Dinge nicht transparent, sondern konfrontieren die, die sie handhaben, mit ihrem eigenen sperrigen Wesen – ihrer Dinglichkeit. Das Objekt als ‚Gegen-Stand‘ steht in einer klaren Distanz zum Subjekt, ist differenziert in menschliche Sinn- und Nutzungszusammenhänge. Anders der Begriff des Dings: er soll die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufheben und die meist unhinterfragte Widerständigkeit der materiellen oder stofflichen Umwelt hinterfragen. Die Begriffsarbeit ließe sich noch feiner ziselieren. Da ich meine Studie jedoch als Historisierung von Dingtheorien begreife, treffe ich hier keine vorgängige Entscheidung über den *einen* adäquaten Terminus zur Bezeichnung des gesammelten Museumsgutes. Stattdessen folge ich den Museumsmachenden, den Museumsdiskursen und den wissenschaftlichen Theorien in ihren Benennungen.

Auf analytischer Ebene aber gilt es, den Gegenstand dieser Studie mit einem Begriff zu fassen. Da es um das historisch-variable Wissen vom Museumsobjekt geht und dieses erst seit den 1990er Jahren immer häufiger auch, aber keineswegs ausschließlich Museumsding genannt wird, schlage ich als zentralen analytischen Terminus den Begriff „Objektwissen“ vor.<sup>86</sup> Dieser soll unterstreichen, dass hier

---

84 Vgl. Joss 2016: 16. Vgl. außerdem Espahangizi, Kijan Malte; Orland, Barbara (2014): Pseudo-Smaragde, Flussmittel und bewegte Stoffe. Überlegungen zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt. In dies. (Hrsg.): Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt. Zürich: diaphanes, S. 11-38: 21f.; vgl. für die Unterscheidung von Material und Materialität die mittlerweile als „materiality debate“ bekanntgewordene Auseinandersetzung von Tim Ingold, Daniel Miller et al. im Heft 1 der *Archaeological Dialogues* 14 von 2007.

85 Brown, Bill (2001): Thing Theory. In *Critical Inquiry* 28 (1), S. 1-22. Vgl. dazu auch Tischleder, Bärbel (2007): Objektstücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur. In Frank, Fremde Dinge, S. 61-72: 61f.

86 Dieser Begriff lehnt sich an Davis Bairs „Thing Knowledge“ an, ist jedoch keineswegs gleichbedeutend. Dieser bezeichnet damit eine zweite Form objektiven Wissens, das sich von dem epistemischen Wissen abgrenzt. Während letzteres vor allem in schriftlichen Publikationen Niederschlag findet, ist Dingwissen durch den Experimentalaufbau verkörpert, also nur in materialen Instrumenten realisiertes Wissen und damit versprachlichten Wissensäußerungen entgegengesetzt. Baird, Davis (2004): Thing Knowledge. A Phi-

nicht die individuellen Geschichten einzelner Objekte interessieren, wie sie etwa anschließend an das Konzept der Objektbiografien untersucht werden.<sup>87</sup> Stattdessen soll er verdeutlichen, dass ich anhand von Museumsausstellungen sowie von Theorien des Museums danach frage, seit wann Museumsobjekte ‚etwas wissen und was sie wissen‘. Der Ausdruck „Objektwissen“ weist darüber hinaus auch darauf hin, dass das kontingente Verständnis von Museumsobjekten stets vor dem Hintergrund anderer gesellschaftlicher Sphären entstanden ist, in denen ebenso das Wissen von Objekten verhandelt und erzeugt wurde. Er macht es möglich, über das gesellschaftlich zirkulierende Objektwissen zu schreiben.

## **Die Zirkulationen: Objektwissen zwischen Museum, Wissenschaft und Konsum**

Die Entwicklung des Museumsobjektes ist Teil einer umfassenderen Geschichte der Dinge und lässt sich folglich nur als solche nachvollziehen. Was das Museumsobjekt zu einer jeweiligen Zeit war, wie es verstanden und gehandhabt wurde, hing immer auch mit Wissensformen vom Objekt zusammen, die in anderen Räumen entstanden und den Sprung in die Museumswelt geschafft haben. Der Umgang und das Nachdenken über das Museumsobjekt war stets durchdrungen von den Praxen und Theorien der Objekte außerhalb des Museums, weswegen ich in dieser Studie – wann immer möglich – versuche, den Zirkulationen und Verflechtungen des Objektwissens auch jenseits der Museumsausstellungen nachzugehen. Es kommen dafür viele gesellschaftliche Kontexte in Frage, da in vielen Bereichen ein bestimmtes Objektwissen relevant ist und produziert wurde. Drei solcher Produktionskontexte von Objektwissen – von denen ich allerdings nur die ersten beiden in meiner Geschichte in den Blick nehme – erscheinen mir für die Geschichte des Museumsobjektes entscheidend gewesen zu sein: die (Geistes-)Wissenschaften, die Konsumkultur und die Designpraxis und -theorie.<sup>88</sup>

---

osophy of Scientific Instruments. Berkeley: University of California Press. Vgl. dazu Nordmann, Alfred (2011): Was wissen die Technowissenschaften? In Carl F. Gethmann (Hrsg.): *Lebenswelt und Wissenschaft*. Hamburg: Meiner, S. 566-579: 568-571.

87 Das Konzept geht auf Igor Kopytoff zurück und hat seitdem enorme Verbreitung erfahren. Kopytoff, Igor (1986): *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*. In Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64-91.

88 Die Geschichte des Designs (wie auch der Architektur) lässt sich erstaunlich gut mit meiner hier erzählten Geschichte des Museumsobjektes parallelisieren. Alle Etappen des Objektwissens, die ich hier anhand des Museums herausarbeite (schweigend, zeichenhaft, performativ, handlungsmächtig), kommen etwa zeitgleich (teilweise etwas früher) auch in der Designgeschichte auf. Eine Geschichte des Designs auf ihr Objektwissen hin muss

### **(Geistes-)Wissenschaften**

Es ist nicht weiter überraschend, dass Museen eine Nähe zu wissenschaftlichen Diskursen anzumerken ist. Auch dass Museumsmachende wissenschaftliche Bücher sowohl lesen als auch schreiben und dass Wissenschaftler\_innen sich Museumsausstellungen anschauen und folglich Wissen zwischen den Museen und der Wissenschaft zirkuliert, ist kaum begründenswert. Entscheidend ist, dass über die Betrachtung der Parallelen und Wechselwirkungen zwischen Museen und Wissenschaftsdiskursen Anschlüsse an gesamtgesellschaftliche Problematisierungsweisen der Dinge möglich sind. Und das ist wiederum der Grund dafür, dass sich diese Studie mit einer der zentralen ‚Meistererzählungen‘ der westlichen Moderne auseinandersetzen muss und diese in tentativer Annäherung historisiert.<sup>89</sup> Diese (post-)moderne Erzählung über die Moderne klingt pointiert gesagt etwa so:

Seit mehr als 200 Jahren vernachlässigen ‚wir‘ die Dinge.<sup>90</sup> In dem festen Glauben der modernen Menschen daran, dass nur die Menschen zu sprechen vermögen, seien die Dinge zu willfähigen Objekten verkommen. Ihr Einfluss auf ‚unser‘ Leben und ihre Präsenz wären seit dieser Zeit nur vermittelt über die menschliche Intentionalität denkbar. In nahezu allen anderen, beispielsweise den nicht-westlichen Kulturen hingegen würde ihnen mehr zugetraut. In manchen Gesellschaften fungierten sie gar als Teilhaber an der Gemeinschaft, ja gleichsam als Personen (im westlichen Sinne).<sup>91</sup> Und auch den vormodernen Bewohner\_innen des Westens wären die Magie, die Kraft und der Eigensinn der Dinge noch bewusst gewesen: In den Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts konnten sie als Vermittler frem-

---

allerdings als Desiderat gelten. Vgl.: Kamlleithner, Christa (2014): Was macht Architektur? In *Arch+* 217, S. 156-161.

89 Ich verwende hier den Begriff, wie er in der deutschen Geschichtswissenschaft mittlerweile etabliert ist. Er bezeichnet eine große, kohärente Geschichtsdarstellung, die sowohl in der Wissenschaft als auch in der Öffentlichkeit Dominanz erlangt hat. Vgl. zum unglücklichen Begriff und weiteren Literaturhinweisen: Körber, Andreas (2014): „Master Narrative“ = „Meistererzählung“ ?? In *Blog „Historisch Denken Lernen“*. Online unter <http://koerber2005.erzwiss.uni-hamburg.de/wordpress-mu/historischdenkenlernen/>, letzter Zugriff am 23.03.2015.

90 Beispielhaft bei: Hahn, Hans-Peter (2011): Konsumlogik und Eigensinn der Dinge. In Heinz Drügh (Hrsg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin: Suhrkamp, S. 92-110: 103-110.

91 So zum Beispiel Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek: Rowohlt: 15. Vgl. dafür auch Viveiros de Castro, Eduardo (2010): *Exchanging Perspectives. The Transformations of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies*. In Anselm Franke (Hrsg.): *Animism. Volume I*. Berlin: Sternberg Press, S. 227-243.

der Welten auftreten.<sup>92</sup> Da aber auf diese magischen Momente die Bilder- und Objektstürme der frühen Neuzeit und Moderne folgten, wurde ihnen dann nach und nach ein Platz als konstanter Unterbau der Realität zugewiesen, indifferent gegenüber dem Menschen, allein einer Kausalität unterworfen, die sie in einer evolutionär-historischen Abfolge (an)ordnete. Die dadurch entstandene Idee einer Sprachlosigkeit der Dinge sei folglich erst mit der Moderne allgegenwärtig geworden. Jeder Magie, Macht und Redefähigkeit beraubt, mussten die Dinge von da an als stille Diener dahinvegetieren – so die Erzählung.

Damit würde nicht bestritten, dass die Dinge das abendländische Denken natürlich schon seit den Vorsokratikern in Aporien trieben. Je näher sie schließlich angeschaut wurden, desto nachhaltiger entzogen sie sich, nur um sich in immer kleinere Dinge, in Atome, Elemente und Simulacra aufzulösen.<sup>93</sup> Spätestens jedoch seit dem Beginn der westlichen Moderne hätten sich neben diesen philosophischen Bestimmungsversuchen zunehmend auch Reflexionen über die Beherrschung der Dinge durch den Menschen etabliert. Diese funktionierten paradoxerweise doppeldeutig. Einerseits behaupteten die ‚Modernen‘ darin nichts nachdrücklicher als die Sprach- und Machtlosigkeit der Dinge, andererseits aber riefen sie gleichzeitig zur Kontrolle jener ‚Magien‘ der Dinge auf, die die Dinge ja eigentlich gar nicht haben durften. Egal, ob in den Debatten zum Fetischismus und Animismus des 19. Jahrhunderts irrationale, abergläubische oder perverse Objektbeziehungen angeklagt wurden oder ob in den Reflexionen zum Konsum und Kapitalismus die „theologischen Mucken“ der Waren (Marx) verdammt wurden; die Dinge seien sorgfältig entpersonalisiert, säkularisiert und entfetischisiert worden. Ihre Kräfte könnten die Dinge nur noch dort entfalten, wo Abergläubige, Fremde, Irrationale oder Schöngestige verkehrten. In den Welten des nicht-protestantischen Glaubens, der Ferne, der Psyche (nach Freud „das innere Ausland“), des Konsums und schließlich eben in der Literatur und Kunst nahmen sich seit dem 19. Jahrhundert daher auch viele Angehörige ebendieser Welten immer intensiver den Aufständen und Tücken der Dinge an.<sup>94</sup>

---

92 Vgl. Mauriès, Patrick (2003): *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont: 123, 196.

93 Vgl. Wetzel, Michael (2000): *Wie die Dinge zur Sprache kommen*. Indizienprozesse. In *Haus der Kunst München* (Hrsg.): *Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Göttingen: Steidl, S. 109-116.

94 Vgl. für die Literatur unter anderen Kafkas „Odradek“, Vischers „Tücke des Objekts“ und Kracauers „Straßen in Berlin und anderswo.“ Zusammenfassend: Eykman, Christoph (1999): *Die geringen Dinge*. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Aachen: Shaker. Vgl. zusammenfassend für die Kunst: Finkelstein, Haim N. (1979): *Surrealism and the Crisis of the Object*. Ann Arbor: University Microfilms International. Vgl. außerdem Asendorf, Christoph (1984): *Batterien der Lebenskraft*. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen: Anabas.

Das Museum als moderne Institution par Excellence ließ sich nicht zufällig am Kern jener modernen Schizophrenie der Dingbezüge verorten und musste deshalb immer wieder als Erklärungsbeispiel für diese Erzählung von der Einhegung der Dinge herhalten. Denn, so die Meistererzählung, als Einheit der Unterscheidung zwischen dem Töten und Verlebendigen der Dinge, zwischen Entfetischisieren und Auratisieren, zwischen Zugänglichmachen und Berührungsverbot, hätte das Museum an vorderster Front die Transformation der Dinge zu identifizierten, stillgestellten Objekten besorgt.<sup>95</sup> Es machte dem wissenschaftlichen Ethos der Moderne folgend die Dinge zu historischen Dokumenten und verband die so hergestellten Objekte mit Wahrheit, wie es auch im Objektivitätsbegriff zum Ausdruck komme. So schaffte es das Museum, die gesamte Breite der Geschichte von Natur und Mensch mit einer schier unfassbaren Fülle an gesammelten Objekten sichtbar zu machen.

Diese Meistererzählung über die Moderne, in der auch das Museum einen zentralen Platz einnimmt, kam selbst erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts in den Wissenschaften auf. Der „Verlust der Dinge“ in der modernen Kultur geriet zu einer häufigen Anklage und wurde in der Tradition Edmund Husserls mit Forderungen nach einem „Zurück zu den Sachen“ verbunden.<sup>96</sup> Georg Simmels Betrachtungen zum Henkel stehen dabei wohl am Anfang (innerhalb der Wissenschaften) einer Reihe von melancholischen Rückblicken auf das innige Verhältnis, das die Menschen mit den sie umgebenden Dingen einmal hatten.<sup>97</sup> Damit setzte dann auch jener Diskurs ein, der ab den 1970er Jahren zu der bereits beschriebenen Hinwendung zur materiellen Kultur, den Dingen und schließlich der Stofflichkeit in den Wissenschaften geführt hat. Seit die Dinge zwischen ANT und Material Culture gehypt wurden, hat sich die professionelle Reflexion an den Universitäten und For-

---

95 Der Tod und das Museum sind vielfältig miteinander in Zusammenhang gebracht worden. Vgl. etwa Fehr, Michael (2012): Erzählstrukturen in der bildenden Kunst. Modelle für museale Erzählformen. In Habsburg-Lothringen/Natter/Fehr, S. 121-146: 137f. Einen Überblick gibt: Vedder, Ulrike (2014): Aus der Nacht des Museums: Wissen und Tod. In Anke te Heesen, Margarete Vöhringer (Hrsg.): Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor. Berlin: Kadmos, S. 231-245. Vgl. dazu beispielsweise Henning 2006: 7.

96 Vgl. Asendorf, Christoph (2009): Verlust der Dinge? Stationen einer endlosen Diskussion. In Katharina Ferus, Gerrit Herlyn, Dietmar Rübel (Hrsg.): „Die Tücke des Objekts“. Vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer, S. 11-23. Vgl. zur Parole „Zurück zu den Sachen“: Blumenberg, Hans (2002): Zu den Sachen und zurück. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 152-181.

97 Simmel, Georg (1983): Der Henkel. In ders.: Philosophie Kultur. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach, S. 99-105. Georg Simmel reflektiert in seinem mit „ästhetischer Versuch“ untertitelten und 1905 erschienenen Beitrag in der Berliner Zeitung *Tag* über den Henkel als Sinnbild der Vermittlung von Innen und Außen, Schönheit und Nutzen.

schungsinstitutionen auf diese Selbstdiagnose der Moderne eingeschossen. Die These von der Unterdrückung der Dinge hat seither enormen Erfolg. Das dazugehörige soeben umrissene Narrativ unterstreicht zwar einerseits die wachsende Autonomie des Subjekts, will aber andererseits auch im pessimistischen Gegensinn eine (oft auch poetisch/literarisch angehauchte) Geschichte vom Verfall der Nähe zu den Dingen offenlegen, welche die durch Materialität vermittelten Erfahrungen entwickelte.<sup>98</sup>

Eine Bestimmung dessen, was den Objekten an Wissen in einer jeweiligen Situation zugeschrieben wurde und welche Wirkungen dieses Wissen entfaltete, ist nur vor dem Hintergrund dieser (geistes-)wissenschaftlichen Meistererzählung möglich. Als zunehmend dominantes Orientierungsmuster des Nachdenkens über die Objekte leitete es die theoretischen und praktischen Bezugnahmen auf das Objekt auch am Museum an. In meiner Wissensgeschichte des Museumsobjektes nehme ich daher darauf Bezug – ohne jedoch den Anspruch zu verfolgen, jenes weitverzweigte und tiefverankerte Narrativ annähernd in seiner historischen Tiefe und seinen Verästelungen abzubilden.

## Konsum

Nicht nur der durch die Wissenschaft vermittelte Wandel des Objekt- und Dingwissens beeinflusste das Museum. Bereits die Meistererzählung zum Verlust der Dinge weist darauf hin, dass vor allem auch die Geschichte des Konsums mit diesem Wandel in engstem Zusammenhang steht. Der zentrale Grund für das Ende der „Normalwahrnehmung der Dinge“, so behauptet zum Beispiel der Ethnologe Hans-Peter Hahn, liege in der „ungeheure[n] Expansion des Sachbesitzes in den ‚Wohlstandsgesellschaften‘“, der „Überfülle der Dinge“ und der „Sättigung mit Dingen“ angesichts einer sich seit dem 19. Jahrhundert etablierenden Konsumgesellschaft.<sup>99</sup> Der bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnende gewaltige Anstieg der Warenproduktion und die dann im Laufe des 20. Jahrhunderts folgende verstärkte Ausdifferenzierung der Konsumlandschaften veränderte den Umgang, die Wahrnehmung und die Problematisierung der Dinge.<sup>100</sup>

Die Zirkulationen eines ähnlichen Objektwissens zwischen Sphären des Konsums und des Museums zeigt sich auch in der erstaunlichen und wiederholt nachgewiesenen historischen Parallelentwicklung von Kaufhaus und Museum(sausstel-

---

98 Vgl. exemplarisch und neben vielen anderen: Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

99 Alle Zitate in Hahn 2011: 105.

100 Vgl. dazu Cleve, Ingeborg (1996): *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805-1845)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

lung).<sup>101</sup> Beide Orte, in denen Menschen Beziehungen zur materiellen Kultur herstellen und ein Bewusstsein über diese entwickeln können, stehen für verschiedene, aber miteinander zusammenhängende Formen der Sichtbarmachung von Dingen. Ihre Strategien, Dinge zu zeigen, sie mit Bedeutung aufzuladen und sie so überhaupt erst als eindeutige Objekte mit bestimmten Qualitäten identifizierbar zu machen, ähneln sich nicht erst seit den 1970er Jahren, sondern bereits seit dem 19. Jahrhundert. Die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Kaufhaus und Museum betonten bereits die Zeitgenossen der Jahrhundertwende. Der Nationalökonom Alfons Paquet schlussfolgerte in seiner Theorie des Ausstellens: „Läden, Lehrschauen, Museen, Musterlagen unterscheiden sich streng voneinander und begegnen einander doch heimlich überall.“<sup>102</sup> Wie Gudrun König gezeigt hat, fanden Museumsausstellungen bereits seit dem 19. Jahrhundert in Kaufhäusern statt.<sup>103</sup> Beide Institutionen arbeiteten mit denselben Architekt\_innen und Künstler\_innen, um den Wert ihrer Objekte zu unterstreichen.<sup>104</sup> Sowohl die Orte des Kommerzes als auch die Museen konnten den Dingen einen Status als Waren, Zeugnisse oder Exponate zuweisen.

Das zwischen Museum und Kaufhaus bestehende „Austauschverhältnis ästhetischer Ideale und zirkulierender Zeigepraktiken“<sup>105</sup> führte zu einem ausstellerischen Komplex,<sup>106</sup> in dem Betrachter\_innen und Konsument\_innen ausgebildet wurden. Das Museum wie das Kaufhaus produzierten und vermittelten ein Wissen um die Dinge, das für das Einkaufen zunehmend wichtiger wurde, ein Wissen darum, welches Bedürfnis die Dinge zu befriedigen vermochten. Qualitätsschulung, Warenkunde und Konsumethik waren wesentliche Anliegen sowohl der Museen als auch der Kaufhäuser, wie auch verschiedener reformbürgerlicher Vereinigungen vom

---

101 Vgl. König, Gudrun M. (2009): *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau. Außerdem: Kleindorfer-Marx, Bärbel; Löffler, Klara (Hrsg.) (2000): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer; König, Gudrun M. (2010): *Der Auftritt der Waren. Verkehrsformen der Dinge zwischen Warenhaus und Museum*. In Hartmut Böhme, Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. München: Wilhelm Fink, S. 147-157: 147. Vgl. für den englischsprachigen Raum u.a. Henning 2006.

102 Paquet, Alfons (1908): *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena: Gustav Fischer: 7.

103 Königs zentrales Beispiel ist die „Ständige Ausstellung für Volkskunst“ im Warenhaus Wertheim in Berlin, organisiert vom bürgerlichen Frauenclub „Lyceum“. König 2009: 242-262.

104 Vgl. Schleif, Nina (2004): *Schaufenster Kunst: Berlin und New York*. Köln: Böhlau.

105 König 2010: 155.

106 Begriff in Anlehnung an: Bennett, Tony (1988): *The Exhibitionary Complex*. In *New Formations* 4 (1), S. 73-102.

Werkbund bis zu den europäischen Käuferligen.<sup>107</sup> Die Konsumsoziologie hat auf die Funktion derartiger Vermittlungsleistungen hingewiesen: Mittels des Wissenstransfers konnte eine Verbindung zwischen dem ständig wachsenden Warenangebot und den Erwartungen, Wünschen und Phantasien der Konsumierenden hergestellt werden.<sup>108</sup> Zentral war dieses Wissen, da ein Auseinanderklaffen beider Ebenen die Gefahr von Deprivationen, Unzufriedenheiten und Konsumkrisen barg. Sehnsüchte und Marktinteressen konnten sich so gewissermaßen die Hand reichen.

Die Erkenntnisse zur Verflechtung von Museen, Ausstellungen und Kaufhäusern stellen für mich einen Ausgangspunkt dar, um nach der Produktion und Zirkulation eines bestimmten Objektwissens auch außerhalb von Museum und Wissenschaft zu fragen. Ich verlagere jedoch meinen Fokus von der Entstehung der Museumsinstitution vor dem Hintergrund einer bürgerlich-industriellen Konsumkultur hin zur Entwicklung einer postindustriellen Massenkonsumentkultur seit den 1960er Jahren. Dieser Massenkonsum ist im historischen Vergleich vor allem durch die Abwesenheit einer Vielzahl von Beschränkungen charakterisiert, die traditionale, ständisch und auch bürgerlich geprägte Formen materieller Reproduktion ausmachten.<sup>109</sup> Seit den 1960er Jahren sind weder bestimmte Güterklassen auf bestimmte soziale Gruppen beschränkt, noch sind legitime Verwendungsweisen und -kontexte von Produkten rechtlich fixiert, rituell geregelt oder sozial sanktioniert. Dazu lassen sich fast alle Gegenstände in westlichen Konsumgesellschaften auf Märkten erwerben. Außerdem ist es nahezu der gesamten Bevölkerung möglich, über ihre primäre Bedarfsdeckung hinausgehend zu konsumieren, auch wenn diese Konsumchancen aufgrund ungleichen Zugangs zu Kapitalbesitz (extrem) ungleich verteilt blieben.<sup>110</sup> Der Wandel zur Massenkonsumentgesellschaft in den 1960er Jahren führte letztlich dazu, dass sich eine nicht auf Sitten, traditionelle Ordnungen oder überlieferte Normenbestände basierende „konsumistische Haltung“ etabliert hat, die es für Individuen möglich und notwendig macht, ihre Identität und ihre sozialen Bindungen

---

107 Vgl. zu den Käuferligen: König, Gudrun M. (2005): Die Erziehung der Käufer. Konsumkultur und Konsumkritik um 1900. In *Vokus* 1, S. 39-57: 51-56. Vgl. zur Geschmacksschulung: Brock, Bazon (1997): Geschmack. In Gottfried Fliedl et al. (Hrsg.): *Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer. Theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs*. Ausstellung im Offenen Kulturhaus des Landes Oberösterreich. Frankfurt am Main: Anabas, S. 135.

108 Vgl. Schrage, Dominik (2006): Schlussüberlegungen zum Zusammenhang von Konsum und Massenkultur. In Karl-Siebert Rehberg (Hrsg.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede*. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 437-449.

109 Schrage, Dominik (2009): *Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums*. Frankfurt am Main, New York: Campus: 9.

110 Vgl. Schrage 2006: 437 und 440.

über Konsum herzustellen und zu erhalten.<sup>111</sup> Damit einhergehend ist der Konsum zur essenziellen Vergesellschaftungs- und Vergemeinschaftungsinstanz geworden und hat Traditionen und Gewohnheiten als gesellschaftliche Integrationsmuster abgelöst.<sup>112</sup>

Im Umkehrschluss bedeutet das auch: Die individuelle Wahl und Auswahl von Waren ist mit der Etablierung der Massenkonsumgesellschaft zu einer, ja vielleicht *der* Kernkompetenz geworden. Erst das richtige Kleidungsstück, der richtige Frühstücksaufstrich und die adäquate Zigarettenmarke (oder Nikotinpflastersorte) qualifiziert seither die Konsument\_innen für ihre sozialen Beziehungen. Das impliziert wiederum zweierlei: Erstens war und ist Vergesellschaftung in Zeiten des Massenkonsums vermittelt über Waren- und damit häufig (aber nicht immer) Objekte<sup>113</sup> und zweitens waren und sind Individuen stärker als je zuvor auf ein Wissen über die Warenobjekte angewiesen, um sich in der sozialen Welt verorten zu können. Anders gesagt, Dingwelt und die Welt der menschlichen Beziehungen stehen im Rahmen des Konsums in einem besonders engen Bedingungs- und Korrespondenzverhältnis. Denn die Erwartungen und Bedürfnisse der Konsument\_innen richteten sich mit der Etablierung der konsumistischen Haltung zunehmend auf jene Qualitäten der Dinge, die sie als Teil einer sozialen Gruppe auszeichnen oder Beziehungen zu geliebten Menschen stärken. Daniel Miller hat in seinen ethnografischen Studien zur westlichen Massenkonsumgesellschaft wiederholt darauf hingewiesen, dass Menschen Dinge kaufen, um die Menschen, die sie lieben, zu begehrenden Subjekten zu machen.<sup>114</sup> Um genau dies zu erreichen, braucht es allerdings ein ausdifferenziertes Wissen um das Sein, Sollen und Können der gekauften Konsumobjekte. Sendet die Handtasche die richtigen Signale, markiert sie mich als Teil einer bestimmten Berufsgruppe und wird sie meinen Freund\_innen gefallen usw.? Angesichts der Abwesenheit von Beschränkungen beim Konsum und der gleichzeitig fundamentalen Bedeutsamkeit der Auswahl des richtigen Konsumobjekts für die Identitätsbildung und soziale Verortung ist ein elaboriertes Wissen über die Fähig-

---

111 Vgl. dazu auch die Schriften Daniel Millers. Zuerst: Miller, Daniel (1987): *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, New York: Blackwell.

112 Vgl. u.a. Lawson, Neal (2009): *All consuming*. London: Penguin; Hellmann, Kai-Uwe (2013): *Vergemeinschaftung durch Konsum?* In ders. (Hrsg.): *Der Konsum der Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 126-137.

113 An dieser Stelle möchte ich unterstreichen, dass Waren keinesfalls immer oder zumeist ding- oder objekthaft sind. Allerdings sind sie das häufig auch. Da ich Objekte fokussiere, beziehen sich meine Überlegungen daher aber auf die materielle Seite des Konsums. Vgl. Makropoulos, Michael (2008): *Architektur und Konsum als Medien objektvermittelter Vergesellschaftung*. In Rehberg, *Die Natur der Gesellschaft*, S. 3942-3951.

114 Vgl. Miller, Daniel (1998): *A Theory of Shopping*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

keiten der angebotenen Waren von Nöten. Eine meiner Leitthesen ist, dass der Wandel und die Ausdifferenzierung des Objektwissens seit den 1960er Jahren Voraussetzung und Ergebnis der erfolgreichen Etablierung des postindustriellen Massenkonsums war. Wie ich im Laufe meiner Geschichte des Objektwissens zeige, trugen Erkenntnisse über die (schweigsamen) Gebrauchswerte einer Ware in den 1970er Jahren, um die symbolischen Dimensionen des Konsumobjektes in den 1980er Jahren und schließlich um deren emotionale, atmosphärische und materielle Qualitäten in den 1990er Jahren zu neuen Konsumpraktiken bei. Daher wird hier – in Erwiderung der geschilderten Meistererzählung zum Verlust der Dinge – versucht, zu zeigen, wie ein immer feineres Wissen um die Fähigkeiten der Dinge als ein Transmissionsriemen sowohl für die Ausdifferenzierung von Lebensstilen als auch zur Innovation der Produktpalette diene.

In Bezug auf eine Geschichte des Museumsobjektes liegt es nahe, den Wandel des Museumsobjektes mit der Ausbildung neuer Konsumstile zu parallelisieren. Nicht zuletzt gehörten schließlich die am Museum Tätigen häufig zu jenem städtischen Milieu Intellektueller, welche die Ausdifferenzierung der Konsumkultur antrieben. Indem ich die Durchdringung von Konsum-, Ding- und Museumswelt beschreibe, will ich letztlich auch eine bis jetzt opake, aber „teleologiefreie, funktionale“ Genealogie des Zusammenhangs von Wissen und Macht in der Museumsge-  
schichte andeuten.<sup>115</sup>

---

115 Breitenstein, Peggy H. (2013): Die Befreiung der Geschichte. Geschichtsphilosophie als Gesellschaftskritik nach Adorno und Foucault. Frankfurt am Main: Campus: 280.

### **1.3 DIE VORAUSSETZUNG: EINE VORGESCHICHTE DES MUSEUMSOBJEKTES**

Bevor ich mich im Folgenden der Wissensgeschichte des Museumsobjektes von den 1960er Jahren an widme, möchte ich im letzten Abschnitt dieser Einleitung noch umreißen, welches Objektverständnis das Museum bis dato konstituierte und welche Problematisierungsweisen der Objekte sowie ausstellerischen Präsentationsstrategien damit einhergingen. Erst vor diesem historischen Hintergrund zeigt sich der tiefe Einschnitt, den das Historische Museum Frankfurt am Main mit seiner Ausstellung von 1972 markierte. Dabei stütze ich mich auf die zum großen Teil bereits zitierte museumshistorische Literatur, welche die Rolle des Museumsobjektes im 19. und frühen 20. Jahrhundert beschrieben hat.

Das von den Dingen der Welt geschiedene Museumsobjekt, das – wie bereits mit Blick auf die Analysen von Bann, Bennett und Henning erwähnt – mit der Emergenz des modernen Museums spätestens um 1800 die westliche Welt betrat, war zunächst das seiner Kontexte und Anekdoten entledigte Objekt. Es brauchte fortan entweder kundige Betrachter\_innen, um erkannt zu werden, oder bedurfte der Erläuterung durch die richtige Präsentation innerhalb einer mehr oder weniger systematischen Sammlung.<sup>116</sup> Das galt letztlich für alle Museumsgattungen, auch wenn sie jeweils unterschiedliche Schwerpunkte bei den Zielen eines Museums setzten und sie jeweils spezifische Objekte beherbergten. Die Hauptaufgabe der Museen bestand unabhängig von der Objektgattung, die sie beherbergten, zumeist in der Entwicklung einer Systematik, die ihre spezifischen Objekte nach Typ, Material, Beschaffenheit, Größe, Erscheinungsbild, Alter, Fertigkeit et cetera ordnete. Gemein war den unterschiedlichen Museumsgattungen dabei die Annahme, dass die Objekte, für die sie Verantwortung übernahmen, die realen materiellen Zeugnisse und Quellen der Natur-, Kultur- oder Kunstgeschichte waren.

Wie Gurian feststellt, war diese Bestimmung des Museumsobjektes als „realer Gegenstand“ bis in die 1970er Jahre hinein gängig und zumeist unhinterfragt.<sup>117</sup> Dem Museumsobjekt als Abstraktum haftete kein Problem an. Es war schlicht der Ausgangspunkt der musealen Arbeit. Mit dieser allgemeinen Feststellung zum ‚unproblematischen‘ Verständnis des Museumsobjektes bis in die hier fokussierte Zeit hinein sollen jedoch keineswegs die komplexen Aushandlungen zum Museumsobjekt im 19. und frühen 20. Jahrhundert geleugnet werden. Problematisiert wurde seit dem 19. Jahrhundert unter anderem und immer wieder die Originalität des Museumsobjektes. Das zeigen auch die zahlreichen Begriffe, die sich schon im 19. Jahrhundert etablierten, um den Status der Objekte im Museum zu konkretisieren,

---

116 Hauser 2001: 37.

117 Gurian 2001: 26f.

zu hinterfragen oder auch hervorzuheben: authentisch, einzig, genuin, echt, original und tatsächlich.<sup>118</sup>

Dennoch zeigt sich bei einem Großteil der Museumswelt bis in die 1970er Jahre hinein ein besonderes Vertrauen in die Objekte und in ihre Fähigkeit, die Welt darzustellen. Die Objekte ermöglichten dem Museum, etwas über das Leben, die Natur, die Geschichte und die Kultur auszusagen, sie zu erforschen und ausstellbar zu machen. Wie bereits eingangs angedeutet, war der ontologische Status des Museumsobjektes dabei auch vor den 1960er Jahren konstitutiv für die musealen Gestaltungen. Aus der Überzeugung, das Museumsobjekt könne die Realität abbilden und als Zeugnis der Welt fungieren, resultierten einige wenige Präsentationsstrategien. Te Heesen hat drei Strategien herausgefiltert – ohne damit all die Feinheiten und Differenzierungen zu leugnen, die Museen je nach Region und Typ ausgebildet haben: „die Betrachtung des Einzelstück als Meisterwerk oder als Trophäe, die Betrachtung einer Serie von Objekten als taxonomische Systematik oder als Entwicklungsgeschichte sowie die Zusammenstellung von Objekten als Gesamtbild“.<sup>119</sup> Im Folgenden skizziere ich in aller Kürze, auf welchen Objektontologien diese Gestaltungsweisen beruhten, um eine Verständnisgrundlage dafür zu legen, wie sich die in dieser Studie vorgestellten Präsentationsästhetiken aus den 1970er bis 1990er Jahren von ihren historischen Vorläufern unterscheiden und inwieweit sie sich ihrer bedienen.

Für die meisten Museen waren Objekte vor 1970 – und dabei gebrauche ich die Begriffe Gurians – insofern als Ausstellungsgut von Interesse, als dass sie entweder als „einzigartig“ galten oder als „Beispiele für etwas“ dienten. Nach der Transformation der Dinge in autonome Museumsobjekte im 18. und 19. Jahrhundert waren sie zugleich ästhetisch-auratische Dinge (einzigartig) und Quellen des Wissens (Beispiele für etwas).<sup>120</sup> Während die Objekte, dessen einzigartiger Charakter hervorgehoben werden sollte, zumeist Kunstwerke, als Einzelstücke ausgestellt

---

118 Ebd.: 26. Reflexionen über das Museum stellten und stellen sich daher auch häufig die Frage: Wie real muss ein Objekt sein, um die Realität abbilden zu können? Das betrifft beispielsweise die Diskussionen um die Rolle von Kopie und Original, die nicht zuletzt deswegen aufkamen, weil in Museen keineswegs immer nur Originalobjekte zu besichtigen sind. Welche Probleme mit der Reproduktion eines Objekts für die Ausstellung im Museum einhergingen, ob damit etwa die „Wahrhaftigkeit“ des Kunstwerkes abhandeln komme, diskutierten unter anderen deutsche Museumsbündler\_innen im sogenannten „Faksimilestreit“ in den 1920er Jahren. Vgl. dazu Diers, Michael (1986): Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimilestreit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930. In *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* V, S. 125-137. Vgl. außerdem dazu te Heesen 2012: 124.

119 Ebd.: 68.

120 Vgl. Henning 2006: 18.

wurden, arrangierten Museen die „Beispiele für Etwas“ in Objektkombinationen. Wie der bereits zitierte Stephen Bann bereits 1978 in einer Studie zu zwei post-revolutionären Pariser Museen gezeigt hat, etablierten sich dabei wiederum zwei Arten von Objektkombinationen.<sup>121</sup>

Einerseits ordneten Museen im Einklang mit den klassischen Epistemen ihre Artefakte in Serien und Reihen, um Systematiken oder chronologische Entwicklungen zu verdeutlichen. Bann illustriert diesen Ansatz anhand der Aufstellung vor-revolutionärer Monumente durch Alexandre Lenoir im Musée des Petits-Augustins. In Vitrinen und Sammlungsschränken untergebracht, waren die Objekte so gleichermaßen bewahrt wie zugänglich. Die Objekte dienten als Exemplare für eine Klasse oder Art von Objekten und damit für eine Periode, einen Ort oder einen Stil. Das gleiche funktionierte auch mit Puppenhäusern des 18. Jahrhunderts oder Münzen aus der Zeit Kaiser Augustus (oder auch rote Malachitsteine oder Saurier-Skelette).

Andererseits aber versuchten Museen auch atmosphärische Bilder zu gestalten, die einen historischen Zeitpunkt oder Ort rekonstruierten und das Sammlungsobjekt als Relikt gebrauchten. Alexandre du Sommerard arrangierte solche Bilder erstmals 1832 in den thematischen Räumen des Musée de Cluny. An einer organischen Ganzheit orientiert, die größer als die Summe der einzelnen Teile war, sollte so ein authentisches Milieu auferstehen.<sup>122</sup> In der Folge führten vornehmlich jene Museen, die sich vor allem als Publikumsinstitutionen mit erzieherischem Anspruch verstanden, ihre Ausstellungsstücke jenseits von Vitrine und Sammlungsschrank in einem Gesamtbild vor. Darin fungierte das Sammlungsobjekt folglich nicht als Exemplar, sondern als Relikt, als Überrest einer vergangenen Zeit oder eines fernen Ortes.<sup>123</sup> Es wurde dafür in ein Panorama, also ein möglichst lebendig wirkendes Inventar, hineinmontiert, dessen Anschaulichkeit einen einfachen Zugang zur Vergangenheit ermöglichen sollte. Ohne Text sollte Geschichte so über eine fiktive Zusammenstellung ‚nachfühlbar‘ werden. Diese Präsentationsästhetik erhielt je nach Museumsgattung unterschiedliche Namen. Während in den kulturhistorischen Museen sogenannte „Stuben“ zu finden waren, die diese Museen häufig zu romanisierenden Geschichtsorten machten, die die endlose Geschichte des Volkes erzählten,<sup>124</sup> installierten die Naturkundemuseen sogenannte „Dioramen“, in denen mithilfe eines Arrangements aus präparierten Tieren und Pflanzen vor einem gemalten

---

121 Vgl. für dies und folgendes: Bann, Stephen (1978): Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny. In *History and Theory* 17 (3), S. 251-266.

122 Vgl. auch Preziosi, Donald; Farago, Claire J. (2004): Creating Historical Effects. In dies. (Hrsg.): *Grasping the World. The Idea of the Museum*. Aldershot, Burlington: Ashgate, S. 13-21: 15f.

123 Vgl. te Heesen 2012: 62-64.

124 Vgl. Hauser 2001: 38f. Vgl. weiterhin Roth, Martin (1990): *Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*. Berlin: Gebrüder Mann: 215-218.

Hintergrund ein ökologisches Habitat in den Museumsräumen illusioniert wurde.<sup>125</sup> In den Kunstmuseen schließlich fanden sich im 19. Jahrhundert vermehrt „period rooms“, deren Prinzip es war, Gemälde und Skulpturen mit Möbeln, Tapeten und Teppichen einer Zeit zu einer thematischen Installation zu verschmelzen.<sup>126</sup>

Diese drei Präsentationsweisen (Einzelstück, Serie, Bild) triangulierten das Feld der gängigen musealen Präsentationsstrategien bis in das zweite Drittel des 20. Jahrhundert. Noch in der 1968 installierten ersten Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main – welche die Bildergeschichte eröffnete – lassen sie sich wiederfinden. Diese Präsentationsweisen waren nicht auf einen Objekttypus eingeschränkt und wurden folglich von allen Museen adaptiert – auch wenn es jeweils bestimmte Affinitäten gab, die sich zudem bestimmten historischen Konjunkturen verdankten. Generell lässt sich aber sagen, dass je weiter die Objekte als entfernt von der als autonom gedachten Kunst galten oder – entsprechend der damaligen Objekthierarchien ausgedrückt – je „niederer“ ihr ästhetischer Wert, desto eher stellten die Museen diese nicht als Einzigartigkeiten oder Exemplare, sondern als Relikte in Kulturbildern aus. Das wiederum hing eng mit dem Verhältnis von Ästhetik und Wissenschaft zusammen, das die strikten Ordnungsvorstellungen den Natur- und Technikwissenschaften überließ, in denen die Objekte einen größeren Zusammenhang demonstrieren sollten, während die Kunstmuseen ihre ästhetischen Objekte freistellen mussten, damit diese die Möglichkeit bekamen, sich zeigen zu können.<sup>127</sup>

Mit diesen nur groben Typologien des Zusammenhangs zwischen Objektwissen und Präsentationsweisen im Museum bis 1970 will ich keinesfalls behaupten, dass sich Museen über lange Zeiten und verschiedene Orte hinweg nicht veränderten und schlicht gleich funktionierten. Dem in der Typologie vorgegebenen Rahmen entkamen jedoch nur wenige.<sup>128</sup> Ebenso wenig soll diese Vorgeschichte jene Sicht-

125 Vgl. ausführlich zu diesen Wonders, Karen (1993): *Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International.

126 Vgl. ausführlich dazu Keeble, Trevor; Martin, Brenda; Sparke, Penny (Hrsg.) (2006): *The modern period room. The construction of the exhibited interior 1870 to 1950*. London, New York: Routledge.

127 Vgl. für letzteres etwa Spies, Christian (2010): *Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaukasten bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damien Hirst und Louise Lawler*. In ders., Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Paderborn: Wilhelm Fink.

128 Einige Grenzfälle möchte ich dennoch andeuten, um nochmals den systematischen Fokus dieser Studie auf Museumsausstellungen zu unterstreichen: Schon früh entwarf beispielsweise die Volksbildungsbewegung Ausstellungen als „mächtige Bildungsmittel für das Volk“, die vornehmlich mit Texttafeln arbeiteten und Objekte kaum oder gar nicht gebrauchten. So Erwin Roßmäßler, 1874. Zitiert nach Kuntz 1996: 21. In dieser

weise reproduzieren, die *die* Museen (im Plural) immer wieder zu *dem* monolithischen Museum (im Singular) zurechtstutzt. Vielmehr dient sie hier nur als eine Kontrastfolie, vor der die Museumsentwicklung ab den späten 1960er Jahren betrachtet werden kann. Vor ihr erst tritt die historische Neuheit der textbasierten und objektskeptischen Präsentation hervor, die unter anderem das Historische Museum Frankfurt 1972 entwickelte. Mit den aufkommenden Texttafelpräsentationen fiel der Startschuss für eine Innovationsspirale zu jenen immer neuen Ausstellungsästhetiken, wie sie seit den 1970er Jahren in den Museen zu besichtigen waren.

Allen bis auf der ersten in der Bildergeschichte vorkommenden Ausstellungen ist ein Kapitel meiner Geschichte des Museumsobjektes gewidmet. In jedem dieser Kapitel arbeite ich die Verbindungen zwischen der Präsentationsstrategie der jeweils fokussierten Ausstellung mit dem für sie handlungsleitenden Objektwissen heraus und befrage dieses auf seine wissenschafts- und konsumhistorische Fundierung. Im *zweiten Kapitel* zeige ich anhand der Texttafelausstellung von 1972, wie die Museumsobjekte Anfang der 1970er Jahre ihre ‚Kräfte‘ verloren haben, autonom zu sprechen, und führe diesen Verlust auf die Etablierung der Sozialgeschichte, dem Abschied von der Werkimmanenz in der Kunstgeschichte und die Genese eines konsumkritischen Konsums zurück. Darauf folgend beschreibe ich im *dritten Kapitel* anhand der 1980 überarbeiteten Dauerausstellung am Frankfurter Museum, wie den Objekten wieder mehr Fähigkeiten zugesprochen wurden. Ich erläutere, wie die Museumsobjekte nur deswegen in deutenden Inszenierungen integriert werden konnten, weil sie im Einklang mit der semiotischen Wende in den Geisteswissenschaften Verweisungsqualitäten akquirierten. Im *vierten Kapitel* verlagere ich den Schauplatz ins West-Berliner Werkbund-Archiv. Anhand dessen Entwicklung in den 1980er Jahren zeige ich die Genese der Szenografien auf und führe sie

---

Tradition standen wiederum die Sozialmuseen des frühen 20. Jahrhunderts. In deren Ausstellungen sowie an anderen Gewerbe- und Weltausstellungen bildeten sich innovative Präsentationsästhetiken heraus, die nicht Recht in das dreigliedrige Schema aus Einzelstück, Reihe und Bild passen. Als Grund dafür ließe sich vermuten, dass sie keine systematischen Objektsammlungen angingen. Vielmehr waren sie, wie etwa das Deutsche Arbeitsschutzmuseum in Berlin oder das Deutsche Hygienemuseum in Dresden, eben auf Dauer gestellte thematische Ausstellungen. Daher ist einschränkend festzuhalten, dass die Typologie der Präsentationsweisen des Museumsobjektes bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts nur für Museen gilt, die ausstellten, nicht aber für Ausstellungen, auch wenn diese dann zu Museen wurden. Vgl. dazu Poser, Stefan (1998): *Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik : das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende.* Münster, New York: Waxmann.

auf ein Überdrehen der Objektsemiotiken zurück. Außerdem lässt sich im Werkbund-Archiv verfolgen, wie das semiotische Objektwissen mit den Konsumstilen des Alternativmilieus zusammenhing. Und schließlich lege ich im *fünften Kapitel* anhand der Entwicklung des Werkbund-Archivs zum museum der dinge in den 1990er Jahren dar, wie die ‚Handlungskräfte‘ der Museumsobjekte mit Macht Einzug ins Museumswesen erhielten und sich im Zuge dessen die Semantik auf Museumsdinge umstellte. Der *material turn* und *manufactum* dienen dabei als Beispiele, um der Zirkulation des Wissens von den magischen Dingen in Wissenschaft und Konsum seit den frühen 1990er Jahren nachzugehen.



## 2. Vom Schweigen der Objekte um 1970

---

Am 13. Oktober 1972 eröffnete das Historische Museum Frankfurt am Main die ersten beiden Teile seiner neuen Dauerausstellung. Die Frankfurter Kunstzeitung bezeichnete die Eröffnung als „das größte Ereignis der Frankfurter Kulturszene in diesem Jahr“.<sup>1</sup> Immerhin 30 000 Besucher kamen in den ersten acht Wochen, was für ein Stadtmuseum und die (bis dato) verschlafene Museumswelt der Bundesrepublik ein Achtungserfolg war. Die Neueröffnung bildete geradezu den Auftakt zu den „Goldenen Siebzigern“ des Museumswesens.<sup>2</sup> Ende der 1970er Jahre sollten Meldungen über Menschenschlangen vor den Museen bereits zum bekannten Repertoire der Feuilletons gehören.<sup>3</sup>

Furore machte die neue Dauerausstellung aber weniger deshalb als vielmehr mit ihrem Inhalt und ihrer Gestaltung. Die breite Medien-Öffentlichkeit stürzte sich dabei zunächst auf die linkspolitische Geschichtserzählung. Aufgrund des Zeitpunkts

- 
- 1 Anonym (1970): Vorwort. In *Kunstzeitung. Informationen der Frankfurter Kulturszene* 1 (2): 1.
  - 2 1980 konnte die *Museumskunde* im Vorwort von den „Goldenen Siebzigern“ für die Museen schreiben: *Museumskunde* 45 (1): 1. Vgl. auch für den Erfolg der Museen in den 1970er Jahren den ersten Artikel dieser Ausgabe der *Museumskunde*: Klausewitz, Wolfgang (1980): Das Museum im Spannungsfeld seiner Aufgaben und Abhängigkeiten. In *Museumskunde* 45 (1), S. 2-9. Bereits 1974 konnte Jochen von Uslar auf dem Deutschen Städtetag konstatieren: „Museen im Aufwind“.
  - 3 Vgl. etwa die großen Landesausstellungen „Die Zeit der Stauer“ mit 671000 Besucher\_innen, die Preußenausstellung von 1981 mit 480 000 Besucher\_innen (Vgl. zu diesen Besuchszahlen Große Burlage 2005: 363f.) oder die internationale Wanderausstellung „Schätze des Tutanchamuns“. Diese zog zwischen 1976 und 1982 über 11 Millionen Besucher an und wird häufig als erste Blockbuster-Ausstellung zitiert. Kircher, Marco (2010): *Babylon & Tutanchamun: Zwei Ausstellungen, zwei Konzepte*. In Eva U. Pirker et al. (Hrsg.): *Echte Geschichte: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: Transcript, S. 31-46.

der Eröffnung geriet das Museum mit seiner Dauerausstellung in die Mühlen der bundesdeutschen Geschichtspolitik und in die Grabenkämpfe der hessischen Landtagswahl, auf die bereits die Schatten der Bundestagswahl von 1972 fielen. Die Mitglieder des kulturpolitischen Vereins „Freunde Frankfurts“ warfen dem Museum drei Tage nach der Museumseröffnung vor, eine „marxistische Klippschule“ zu sein, die „vulgärmarxistische Propaganda“ betreibe.<sup>4</sup> Zugespitzt und verkürzt ausgedrückt, erreichten mit der Frankfurter Neueröffnung die ‚Studentenbewegung‘ und die gesellschaftlichen Aushandlungen, die sie begleiteten, die kulturhistorischen Museen.<sup>5</sup> Eine Welle von Neukonzeptionen war die Folge. Am Historischen Museum in Frankfurt am Main ging damit der selbstgegebene Auftrag einher, ein „Museum für die demokratische Gesellschaft“ sein zu wollen.<sup>6</sup> Museumshistorisch zentral und damit für meine Studie relevant ist dieses Anliegen daher, da es mit einer Ausstellungsgestaltung verbunden war, die sich bis dato noch kein kulturhistorisches Museum zugetraut hatte. Als ein in den Museumsraum installiertes „Geschichtslesebuch“<sup>7</sup> oder eine „Poster-Show“<sup>8</sup> wurde die Ausstellung in der damaligen Museumswelt bekannt und berüchtigt. Die Faszination für Text und Theorie, die die frühen 1970er Jahre bestimmte, provozierte am Historischen Museum eine Ausstellung, die teilweise auf Sammlungsobjekte fast gänzlich verzichtete.

Aber trotz der Diskursintensität, die das Museum damals auslöste, fiel es in der Ausstellungs- und Museumshistoriografie seitdem weitgehend der Nichtbeachtung anheim. In Bezug auf seine Präsentationsästhetik taucht es nur in einigen Randbemerkungen auf, die fast alle bereits vor mehr als 15 Jahren verfasst wurden.<sup>9</sup>

- 
- 4 Vgl. Anonym (1972): Freunde Frankfurts erwarten Korrektur. In *Frankfurter Neue Presse*, 16.10.1972.
  - 5 Vgl. auch für einen Literaturüberblick zu den Liberalisierungstendenzen der Zeit: Kießling, Simon (2006): Die antiautoritäre Revolte der 68er: postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne. Köln: Böhlau: 15-26. Ich gebrauche „Studentenbewegung“ hier und im Folgenden als historischen Begriff und verzichte deswegen auf ein `gender_gap`.
  - 6 Das war auch der Untertitel der Publikation, die zwei Jahre nach der Museumseröffnung von den Museumsmitarbeitenden herausgegeben wurde. Hoffmann, Detlef; Junker, Almut; Schirmbeck, Peter (Hrsg.) (1974): *geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption*. Fernwald, Wissmar: Anabas.
  - 7 Dieses Urteil findet sich zuerst bei Vogt, Günther (1972): Ein Tag der Freude und einige Schatten, die den Glanz stören. Frankfurts Historisches Museum eröffnet. In *Abendpost/Nachtausgabe*, 14.10.1972.
  - 8 Boockmann 1987: 46.
  - 9 Eine Ausnahme bildet der Nebensatz zur Gestaltung in Giebelhausen, Michaela (2003): *Symbolic Capital. The Frankfurt Museum Boom of the 1980s*. In dies. (Hrsg.): *The Ar-*

Zudem bemühen sich diese vielmehr um Distanzierung als um Analyse. Hartmut Boockmann, der zwar die 1972er Dauerausstellung als „den einzigen anspruchsvollen Versuch in der Bundesrepublik darstellt, Geschichte museal zu präsentieren“, unterstreicht dennoch die „Torheiten und Fehler von Frankfurt“.<sup>10</sup> Gottfried Korff begrenzt die Wirkung der Frankfurter Präsentation sowie ganz generell der erfolgreichen Ausstellungsereignisse in den 1970er Jahren auf ihr Jahrzehnt und hält sie für nicht weiter wegweisend.<sup>11</sup> Einzig zwei Magisterarbeiten (1989 und 1992) haben die Gestaltung ausführlicher untersucht, allerdings vor allem mit dem Ziel, die inszenierten Ausstellungen der 1980er Jahre als zwar auf das Frankfurter Museum aufbauende aber insgesamt gelungenere Versuche der Geschichtsdarstellung hervorzuheben.<sup>12</sup> Mehr Beachtung fand dagegen die tages- und kulturpolitische Dimension der Neueröffnung. Vor allem Manfred Kittel bespricht in seiner Studie „Marsch durch die Institutionen?“, die von essayistischer Polemik durchtränkt ist, das Historische Museum als zentrales Fallbeispiel für den Einfluss der Studentenbewegung auf die Frankfurter Kulturinstitutionen.<sup>13</sup> Frank-Olaf Brauerhoch interpretiert das Museum in seiner Dissertation „Das Museum und die Stadt“ als Vorzeigebeispiel für die kulturpolitischen Demokratisierungsbemühungen der 1970er Jahre.<sup>14</sup> In diesem Kapitel soll dagegen erstmals die Konzeption, Realisierung und

---

chitecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts. Manchester, New York: Manchester University Press, S. 75-107: 84. An der Schwelle zur neueren Museumsge-  
schichte: Grütter, Heinrich Th. (1998): Zur Theorie historischer Ausstellungen und Muse-  
seen. In Horst Walter Blanke, Friedrich Jaeger, Thomas Sandkühler (Hrsg.): Dimensio-  
nen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heu-  
te. Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 179-193: 181.

10 Erstes Zitat in Boockmann, Hartmut (1980): Das Historische Museum in Frankfurt. In *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 31, S. 435-445: 436. Zweites Zitat: Boockmann 1987: 31.

11 Korff 1996a: 30.

12 Rahner, Stefan (1989): Geschichte sichtbar gemacht? Ein Vergleich der beiden Ge-  
schichtsausstellungen des Historischen Museums Frankfurt und des Ruhrlandmuseums  
Essen. Magisterarbeit. Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster; Schober 1994.

13 Vgl. Kittel, Manfred (2011): Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frank-  
furt nach 1968. München: Oldenbourg, Kapitel „Gesellschaftsveränderung per Stadtge-  
schichte? Das neue Historische Museum“, S. 125-170. Vgl. zur Polemik in Kittels Studie:  
Schildt, Axel (2011): Überbewertet? Zur Macht objektiver Entwicklungen und zur Wir-  
kungslosigkeit der „68er“. In Udo Wengst (Hrsg.): Reform und Revolte. Politischer und  
Gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik Deutschland vor und nach 1968. Mün-  
chen: Oldenbourg, S. 89-102: 98.

14 Brauerhoch, Frank-Olaf (1993): Das Museum und die Stadt. Münster: Westfälisches  
Dampfbboot: 83-87.

Rezeption der Frankfurter Dauerausstellung eingehend analysiert werden – vor allem in Hinsicht auf den Status, den die Museumsobjekte darin einnahmen.<sup>15</sup>

Meine zentrale These ist, dass sich mit dem Ende der 1960er Jahre ein neues Objektwissen entwickelt hat, das die radikal neue Präsentationsästhetik der Ausstellung überhaupt erst möglich machte. Ich will zeigen, wie die neue objektdezentrierende Gestaltung auf die –metaphorisch gesprochen – parallel entdeckte ‚Sprachlosigkeit der Objekte‘ zurück. Es war der leitende Kurator der Ausstellung, Detlef Hoffmann, der seine Überlegungen zur neuen Präsentationsweise auf einer drei Jahre später stattfindenden Tagung unter die Überschrift stellte: ‚Laßt Objekte ‚sprechen‘! Bemerkungen zu einem Irrtum.‘<sup>16</sup> Wer ‚naiv auf eine intuitive Aussagekraft von Objekten vertraut‘, der irrt, war darin Hoffmanns Botschaft. Auf diese klare Positionierung Hoffmanns zum Status der Objekte aufbauend, sollen in diesem Kapitel die Fragen gestellt werden: Wie aber konnte das Museumsobjekt Anfang der 1970er Jahre seine Fähigkeit verlieren, Geschichte zu ‚erzählen‘? Wie geriet das Objekt, das 200 Jahre als eine hervorragende Quelle ästhetischer Erkenntnisse sowie historischen Wissens galt, in jene Bedrängnis und wie hing das mit der Neuheit der Präsentation in Frankfurt am Main zusammen?

Um den Wandel des Objektwissens ermessen zu können und ihn am Kern des Wandels der am Frankfurter Museum Anfang der 1970er Jahre entwickelten Ausstellungsästhetik ausmachen zu können, gilt es vier Überlegungen nachzuvollziehen. *Erstens* muss die Diskontinuität deutlich werden. Worin bestand die Innovation der 1972er Ausstellung und vor allem, warum musste sie den Zeitgenoss\_innen als radikale Neuerung erscheinen? Dafür stelle ich zunächst das Historische Museum und seine Ausstellungsgeschichte bis 1972 vor, um darauffolgend die neue Dauerausstellung davon abzuheben.

*Zweitens* soll die zentrale Rolle des neuen Wissens von den Objekten für die Erneuerung freigelegt werden. Hierzu verorte ich die Frankfurter Neukonzeption zunächst in der nationalen und internationalen Museumslandschaft der 1960er und frühen 1970er Jahre; eine Zeit, in der viele Museumsleute die Institution Museum in einer schweren Krise wähten und sich um deren gesellschaftliche Relevanz

---

15 Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Ausstellung hat Vincent Dold in seiner Bachelorarbeit unternommen, die aus einem Seminar heraus entstand, welches ich zusammen mit Anke te Heesen geleitet habe. Dold, Vincent (2014): ‚Vom Historischen Museum zum Historischen Informationszentrum‘. Über die Konzeption und Gestaltung des Historischen Museums Frankfurt am Main, 1969-1972. Bachelorarbeit. Humboldt Universität zu Berlin. Institut für Geschichtswissenschaften.

16 Hoffmann, Detlef (1976): ‚Laßt Objekte sprechen!‘. Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 101-120.

sorgten. Es wird deutlich werden, dass das verstärkte Streben nach öffentlicher Wirksamkeit zwar der zentrale Faktor für die Neugestaltung der Frankfurter Ausstellung war, dass die Öffentlichkeitsorientierung aber das innovative Konzept dennoch nicht allein zu erklären vermag. Vielmehr liegt es nahe, die Präsentationsstrategie der 1972er Ausstellung auf den Wandel des epistemologischen Status der Museumsobjekte zurückzuführen.

*Drittens* widmet sich das Kapitel den wissenschaftlichen Quellen des neuen Objektwissens, das die Frankfurter Präsentation anleitete. Es scheint mit der Entwicklung der Sozialgeschichtsschreibung zusammenzuhängen, dass die Repräsentationskraft des Museumsobjektes für historische Prozesse Anfang der 1970er Jahre fragwürdig wurde. Außerdem lässt sich die ‚Sprachlosigkeit der Objekte‘ mit einem generellen Wandel im ästhetischen Denken und einem Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte verknüpfen. Schließlich spekuliere ich über die Möglichkeit, dass die Frankfurter Museumsmacher\_innen auch deswegen den Museumsobjekten misstrauten, weil sie Teil eines Milieus waren, welches zu dieser Zeit eine neue Art des konsumkritischen Konsumierens entwickelte.

*Viertens* soll anhand der Rezeption der 1972er Ausstellung gezeigt werden, wie ‚das Museumsobjekt‘ über Frankfurt hinaus ins Zentrum der Aufmerksamkeit im bundesrepublikanischen Museumswesen rückte. Schließlich soll darüber auch deutlich werden, wie die immer wieder lebhaft diskutierte Frage nach der Ausstellbarkeit von Geschichte mit dem Wissen von den Objekten zusammenhängt.

## 2.1 DAS NEUE HISTORISCHEN MUSEUM FRANKFURT 1972

### Das Historische Museum Frankfurt vor 1972

Hervorgegangen aus einem „Zusammenschluß aller städtischen Sammlungen“,<sup>17</sup> ist das Historische Museum Frankfurt am Main ein typisches Stadtmuseum, das neben

---

17 Darunter die Städtische Gemäldesammlung, Sammlungen der Stadtbibliothek, Instrumente der Frankfurter städtischen Kapellmusik, Städtische Waffenkammer, Sammlungen des Altertumsvereins sowie der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft. Vgl. Bott, Gerhard (1956): Historisches Museum Frankfurt. In ders. (Hrsg.): Frankfurt am Main und seine Kunstschatze. Ein Wegweiser durch Kunststätten und -museen. Frankfurt am Main: Ammelburg, S. 43-64: 44. Vgl. zur Gründungsgeschichte des Museums außerdem: Junker, Almut (1982): Universale Pläne und ihr Scheitern. Das Historische Museum Frankfurt 1870-1920. In Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.): Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Gießen: Anabas, S. 236-259; Steen, Jürgen (1978): Das Historische Museum Frankfurt am

Gemälden und Grafik auch völkerkundliche Objekte, Skulpturen und vor allem Kunsthandwerk bewahrt. 1877 wurde es in einer Zeit zahlreicher Gründungen kulturhistorischer Museen von einer Bürgerschaft ins Leben gerufen, die ihre – wie es ein Zeitgenosse euphorisch begründete – „Flügel zu neuem Aufschwung zu regen begann.“<sup>18</sup> Als Ausdruck des neuerlangten bürgerlichen Reichtums und Stolzes sollte es mit seiner Sammlung von Schätzen die ‚große‘ Vergangenheit der Stadt repräsentieren. Daher wurden die Sammlungen anfänglich auch im universalgeschichtlich orientierten Stil jener Zeit gezeigt, also ganz im Sinne der in der Einleitung bereits erwähnten atmosphärischen Bilder.<sup>19</sup>

Das Adjektiv „Historisch“ im Namen des Museums verwies auf den noch weitestgehend unhinterfragten Zusammenhang der verschiedenartigen Gegenstände, die es sammelte. Um 1900 geriet es jedoch als ein solches Historisches Museum parallel zu allgemeinen Reformbestrebungen im Museumswesen zunehmend unter Druck.<sup>20</sup> Unter dem Stichwort der „Verwissenschaftlichung“ wurden zu dieser Zeit überall im westlichen Europa die Zuständigkeiten der Museen entlang der wissenschaftlichen Disziplinengrenzen neu verhandelt und allerlei Museen gegründet, die nur noch für ein spezialisiertes Sammlungsgebiet zuständig waren.<sup>21</sup> Sammelwürdig waren Objekte ab dann zumeist nur noch, wenn eine disziplinär verortete Wissenschaft Interesse an ihnen hatte oder sie als methodische Hilfsmittel gebrauchen konnte. In Frankfurt führte dies nach jahrzehntelangen Auseinandersetzungen dazu, dass das Stadtmuseum viele seiner Objekte an andere Museen abgeben musste.<sup>22</sup> Anfänglich noch dem Konzept der Universalhistorie verpflichtet, das alle möglichen Objekte von Wert sammelte, musste es sich in der Folge mit lokalgeschichtlichen Dokumenten und Artefakten begnügen. Vor allem die Kunst von besonderem „künstlerischen und kunsthistorischen Wert“ gab es – auf Drängen des Stadel-Direktors Georg Swarzenski – an das Stadel’sche Kunstinstitut ab. Die Samm-

---

Main. Plan, Gründung und die ersten fünfundsiebzig Jahre. In Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.): 100 Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878 bis 1978. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit, S. 23-48.

18 Otto von Donnersmarck, zitiert nach Bott 1956: 52. Vgl. zu den Museumsgründungen des späten 19. Jahrhunderts: Hauser 2001: 38, Hartung 2009.

19 Vgl. dazu auch Junker 1982: 251.

20 Mattausch, Roswitha (1982): Provinzielle Trödelbude, Stadtgeschichtliches Forschungsinstitut oder Kulturgeschichtliches Museum. In HMF, Zukunft beginnt in der Vergangenheit, S. 260-273.

21 Vgl. zu dieser Museumsreform: Kaldewei, Gerhard (1990): Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. Frankfurt am Main: Peter Lang.

22 Vgl. auch Brauerhoch 1993: 64-71.

lungsverantwortlichen des Stadtmuseums selbst nahmen – nicht ohne dagegen zu kämpfen – mit den Bildnissen von „stadtgeschichtlichem Wert“ Vorlieb.<sup>23</sup> Hauptsächlich häufte sich im Museum nun großbürgerliches Interieur an. Einen herausgehobenen Sammlungsbereich bildeten etwa Frankfurter Fayencen und Höchster Porzellane.<sup>24</sup> Damit einher ging eine seit 1912 begonnene und bis in die Mitte der 1920er Jahre fortgeführte Neuaufstellung der Sammlung. Systematisch nach Material und Gattungen getrennt, stellte diese Präsentation die Objekte nun entwicklungsgeschichtlich in Reihen und Serien auf und rückte damit verstärkt die kunstgeschichtlichen Aspekte der Sammlung in den Mittelpunkt.

Im Laufe der 1920er und -30er Jahre führte die weitere Ausdifferenzierung zwischen den Kunstmuseen, die das Einzelstück zumeist rein ästhetisch würdigten und es vor der profanisierenden Nähe anderer Gegenstände schützten, und den kulturgeschichtlichen Museen, die sich um die Dokumentation von (Lokal-)Geschichte bemühten, zu einem erneuten Umbruch. Das Frankfurter Museum wandelte sich mehr und mehr zu einem typischen Heimatmuseum, das zwar eine breite Objektpalette besaß, aber stets um die wertvollsten Werke und Objekte kämpfen musste. Damit einher ging ein verändertes Verständnis der Objekte. Da diese nun in der damaligen Deutung von ästhetisch ‚niedere‘ Wert waren, eigneten sich die Objekte auch nicht mehr für eine Darbietung als einzelne Meisterwerke. Sie erhielten zunehmend den Charakter von Relikten einer vergangenen Zeit. Sich als Stadtmuseum der „Darstellung der Lebensvorgänge [und] des Stadtbildes“ widmend, zeigten die Ausstellungen die Objekte daher wieder häufiger im Rahmen von Stimmungsbildern, die die Stadtgeschichte anschaulich zu machen versuchten.<sup>25</sup> Von den späten 1920er Jahren an und bis in die 1950er Jahre hinein sollte das Frankfurter Museum ein auf diese Weise von den Kunstmuseen unterschiedenes Heimat- respektive Stadtmuseum bleiben. Während der NS-Zeit weltanschaulich imprägniert und mit seiner bürgerlichen Tradition ringend,<sup>26</sup> erarbeiteten die Museumsverantwortlichen Konzepte, die die Stimmungsbilder – im Sinne der thematisch aufgebauten, propagandistischen Ausstellungsweisen des NS-Heimatmuseums – weiterentwickelten, die aber letztlich bis auf wenige Ausnahmen nie ihre Umsetzung fanden.<sup>27</sup> Auch die

---

23 Zitate aus dem Vorwort des Verzeichnisses der Gemälde des Städel, 1924. Zitiert nach Mattausch 1982: 260.

24 Vgl. auch die Sammlungsgeschichte im Ausstellungskatalog zu „Fayencen – neu gesehen“ Döry, Ludwig (Hrsg.) (1958): Fayencen des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt am Main.

25 Dr. Michel: Frankfurt und das Historische Museum. In Alt-Frankfurt Nr. 4, Sept. 1928: 13. Zitiert nach Mattausch 1982: 271.

26 Vgl. Steen 1982: 278-283.

27 Martin Roth (1990) beschrieb in seiner Dissertation das Deutsche Heimatmuseum im Nationalsozialismus als eine Institution, die jene innovative Museologie zur Inszenierung

ersten Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg, in dem alle Museumsgebäude zerstört wurden, gestaltete das Frankfurter Museum wieder in jenem für Heimatmuseen typischen bildlichen Präsentationsstil, der die Lokal-Aura beschwor und die Objekte zur Reinszenierung vergangener Zeiten benutzte. Die Ausstellungen unterschieden sich jedoch thematisch von denen während des Nationalsozialismus. In ihnen wurde Bezug auf eine demokratische und aufklärerische Tradition genommen (1948 „Die Deutsche Revolution von 1848/49“, 1949 „Frankfurter zur Zeit Goethes“ oder 1950 „Unsere Stadt“).<sup>28</sup>

Die heimatmuseale Präsentationsweise verschwand beim Frankfurter Stadtmuseum erst Mitte der 1950er Jahre – zeitgleich mit dem Einzug in die repräsentativen (aber nur provisorischen) Räumlichkeiten in den Gebäuden des Saalhofs. Daran entscheidenden Anteil hatte der neue Direktor, der junge Kunsthistoriker Gerhard Bott.<sup>29</sup> Die 1956 eröffnete Ausstellung „Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung“, mit der sich Bott erstmals profilierte, rückte jene Sammlungsbestände in den Mittelpunkt, die als künstlerisch wertvollste galten.<sup>30</sup> Die Ausstellung zentrierte entweder das einzelne Werk oder eine Reihe von herausragenden Museumsstücken. Bott vertraute mit ihr auf die ästhetische Kraft sowie die kunsthistorische Systematik. Minimalistische Vollglasvitrinen und weiße Plattformen lenkten den Blick auf Höchster Fayencen, Plastiken und Gemälde (Abb. 6). Die Objekttexte gaben den Besucher\_innen nicht mehr als kurze Beschreibungen und die Provenienzangabe an die Hand. Die Zeitschrift „Die Innenarchitektur“ verglich die Gestaltung der Ausstellung mit der documenta I und urteilte: „Kostbares wirkte noch kostbarer in der fast klinisch ‚undekorativen‘ Umgebung.“<sup>31</sup> Diese euphorische Kritik verdeutlicht exemplarisch, wie die Logik des Kunstmuseums zu dieser Zeit auch das Stadtmuseum erfasste.

---

seiner propagandistischen Botschaften gebrauchte, die vor allem das internationale Ausstellungswesen der 1920 und 1930er Jahre hervorgebracht hatte. Dabei wurden die Artefakte bereits in einen multimedialen Kontext aus Grafik, Raumgestaltung und Texten integriert. Vgl. S. 191-213.

28 Vgl. auch Stettner, Herbert (1982): Nach Überwindung der Kriegsnot. Erinnerungen und Notizen zu den Museumsjahren 1945-1968. In HMF, Zukunft beginnt in der Vergangenheit, S. 309-326.

29 Ebd.

30 Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1956): Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung. Unter Mitarbeit von Wolfram Prinz, Hans Stubenvoll, Gerhard Bott. Frankfurt am Main: Kramer. (im Folgenden als HMF 1956 zitiert)

31 Anonym (1958): Ausstellung „Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung“. In *Die Innenarchitektur* 6 (2): 92.

Abb. 6: Ausstellung „Kunst und Kultur von der Aufklärung bis zur Reformation“ (1956)



Quelle: Grafische Sammlung, HMF Ph02828

Ebensolche an der Präsentationsästhetik des zeitgenössischen Kunstmuseums geschulte Ausstellungen, die das Stadtmuseum zum Schatzhaus aufwerten wollten, prägten das Ausstellungsprogramm des Historischen Museums Frankfurt bis Ende der 1960er Jahre – dann schon unter der Leitung des neuen 1959 eingesetzten Direktors Hans Stubenvoll. Noch mit der ersten Dauerausstellung nach dem Krieg griff das Haus – wie bereits in der eingangs erzählten Bildergeschichte angedeutet – auf ein Präsentationsdesign zurück, das auf den ästhetischen Genuss von Werken herausragender Qualität vertraute (Abb. 1). Die Texte beschränkten sich auf Objektbeschriftungen und Raumeinleitungen.<sup>32</sup>

Die Ausstellung im Rothschild-Palais war typisch für die bundesrepublikanische Museumslandschaft der 1950er und 1960er Jahre. Die meisten kulturhistorischen Ausstellungsversuche dieser Zeit übten sich in einer „glanzvolle[n] Vorführung des illustren, meist sakralen Einzelstücks“, so analysiert es Gottfried Korff in seinem Aufsatz zur Ausstellungsgeschichte der Bundesrepublik seit den 1950er Jahren.<sup>33</sup> Dagegen schienen die experimentellen Ansätze der Zwischenkriegsphase, die zunächst aus dem Ausstellungswesen kamen, aber nicht auf dieses beschränkt blieben, zu dieser Zeit vergessen oder verdrängt – seien es die Ausstellungsarchi-

32 Stubenvoll, Hans (1970): Das Historische Museum Frankfurt am Main im Rothschild-Palais. In *Museumskunde* 1 (1), S. 15-23.

33 Korff 1996a: 25.

tekturen von Herbert Bayer,<sup>34</sup> die Raumgestaltungen von László Moholy-Nagy, El Lissitzky und Alexander Dorner im Hannoveraner Provinzialmuseum,<sup>35</sup> die Ideen für die sogenannten Sozialausstellungen von Otto Neurath und Martha Franckel<sup>36</sup> oder die Konzepte zu historisch-anthropologischen Ausstellungen von Sigfried Giedion.<sup>37</sup> Zurückzuführen ist diese Entwicklung wohl auch darauf, dass die Museen mittels dieser Ästhetiken des Meisterwerks ihre Entpolitisierung wirksam repräsentieren konnten. Sowohl der bildliche Präsentationsstil als auch immersive Gestaltungen waren durch die Rolle der Heimatmuseen in den 1930er Jahren und die Propagandaausstellungen im Nationalsozialismus sowie in der Sowjetunion diskreditiert.<sup>38</sup> Letztlich fehlte es daher in den 1950er und -60er Jahren an Präsentationsversuchen, die einen anderen Zugang zum historischen musealen Objekt wählen als den, das Objekt zu ästhetisieren und es zu einem autonomen Meisterwerk oder Exemplar für eine meisterliche Serie zu erklären.<sup>39</sup> In der Bundesrepublik dau-

34 Vgl. Chanzit, Gwen F. (1987): Herbert Bayer and modernist design in America. Ann Arbor: UMI Research Press: Kap. 7, S. 111-150.

35 Vgl. dazu u.a. Flacke-Knoch, Monika (1986): Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Marburg: Jonas; Elcott, Noam M. (2010): Review: Raum der Gegenwart (Room of Our Time). In *Journal of the Society of Architectural Historians* 69 (2), S. 265-269.

36 Vgl. zu den Sozialausstellungen Nikolow, Sybilla (2006): Imaginäre Gemeinschaften. Statistische Bilder der Bevölkerung. In Martina Heßler (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten: Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink, S. 263-278; 268; Henning, Michelle (2011): *Living Life in Pictures. Isotype as Modernist Cultural Practice*. In *New Formations* 70 (1), S. 41-59.

37 Vgl. dazu Korff, Gottfried (1986): „Vom Menschen aus...“. Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions. In ders. 2007, *Museumsdinge*, S. 12-23.

38 Das sowjetische Ausstellungswesen als auch die Propagandaausstellungen der Nazis ähnelten in ihrer Präsentation zu Teilen den aufgezählten ambitionierten Ausstellungsversuchen der Zwischenkriegszeit. Vgl. Roth 1990. Vgl. für die Propagandaausstellungen im Nationalsozialismus: Rössler, Patrick (2010): *Mediatisierung von Alltag im NS-Deutschland. Herbert Bayers Bildsprache für die Propagandaausstellungen des Reiches*. In Maren Hartmann, Andreas Hepp (Hrsg.): *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 211-230. Vgl. für die sowjetischen Ausstellungsästhetiken: Ribalta, Jorge (2008): *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona: 62-191.

39 Auch in Museen anderer Ländern lassen sich teilweise ähnliche Ästhetisierungsbewegungen rekonstruieren. Dass jedoch der spezifische Wille zur Entpolitisierung in der Bundesrepublik eine entscheidende Rolle für die Popularität dieser Ästhetiken spielte, zeigt sich auch darin, dass sich die Meisterwerkzentrierung außerhalb Deutschlands nie

erte es bis in die 1970er Jahre, bis das Museum als „Olymp der bürgerlichen Kultur“ und als „Hort konservativer und konservatorischer Werte“ in die Kritik geriet.<sup>40</sup> Dabei nahm das Historische Museum Frankfurt am Main eine Hauptrolle ein.

Anhand der kondensierten Geschichte des Frankfurter Stadtmuseums lässt sich eine historisch umfassende Entwicklungslinie in der Geschichte kulturhistorischer Museen erkennen. Von seiner Gründung bis zur neuen Dauerausstellung 1972 adaptierte es alle – bereits in der Einleitung kurz charakterisierten – gängigen Gestaltungsweisen des kulturhistorischen Museums. Es gestaltete Bilder, es präsentierte Reihen und es legte den Fokus auf das einzelne Werk. Die Objekte wurden dabei als Exemplare, Relikte und einzigartige Meisterwerke eingesetzt. Im Blick auf die *longue durée* lässt sich zudem eine zunehmende „Ästhetisierung der Objekte“ erkennen, die in den 1950er und -60er Jahren einen Höhepunkt erreichte.<sup>41</sup> Erst diese ‚Verkunstung‘ des kulturhistorischen Museums legte die Basis für das Museumsreformprojekt, das in Frankfurt angegangen wurde. Die Schatzhaus-Präsentationen der 1960er Jahre machten die objektskeptische Dauerausstellung von 1972 erst zu jenem Fanal für die Museumswelt.

## Die neue Dauerausstellung von 1972

Das Historische Museum Frankfurt am Main präsentierte in seiner neuen Dauerausstellung von 1972 nicht mehr schlicht seine Sammlungsobjekte. Es arrangierte auch seine Objekte nicht mehr als illustre Einzelstücke, und auch auf die Objektkombination mittels Reihung oder die Inszenierung von Bildern verzichtete es. Stattdessen installierte es eine auf Text- und Grafik basierende „museumsdidaktische Schau“ in den gerade fertiggestellten neuen Museumsbau. Das Museum schrieb sich auf die Fahnen, „mehr [...] Informationszentrum, denn [...] Schatzkammer“ zu sein.<sup>42</sup> Das kam bereits in der Architektur des Neubaus zum Ausdruck, um den

---

in solchem Maß konkurrenzlos durchsetzen konnte. Außerdem scheinen die Kontinuitäten, die von den 1920er Jahren bis in die 1970er Jahre institutionell und personell im Gegensatz zur Bundesrepublik möglich waren, dazu beigetragen haben, dass dort die Ästhetiken der 1920er und -30er Jahre weiterverfolgt werden konnten. Vgl. hierfür etwa die Ausstellungen von Henri-George Rivière in Frankreich, vor allem am „Musée des Arts et des Traditions populaires (ATP)“ (Gorgus 1999: 61-87).

40 Hauser 2001: 40.

41 Vgl. Boockmann 1987: 16 und auch Rösen, Jörn (1976a): Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit. In Spickernagel/Walbe, Lernort contra Musentempel, S. 7-17.

42 Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1972): Eine Dokumentation zur Neueinrichtung des Historischen Museums. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit: ohne Paginierung (im Folgenden als HMF 1972 zitiert).

Direktor Stubenvoll über fast ein Jahrzehnt gekämpft hatte (Abb. 7).<sup>43</sup> Der auch im Innenraum unverblendete Sichtbeton des Neubaus, die Ausstellungsmaterialien und die Innenarchitektur versprühten das Gefühl profaner Alltäglichkeit anderer Zweckbauten und konterkarierten damit offensiv jene weihevollere Atmosphäre anderer Museen.

*Abb. 7: Neubau des Historischen Museums Frankfurt am Römerberg*



Quelle: Grafische Sammlung, HMF Ph09308, Foto: Fred Kochmann.

Die Dauerausstellung selbst beruhte vornehmlich auf der sogenannten „historischen Dokumentation“. Damit war eine mittels Fotos, Grafiken, Karten und eben auch Objekten illustrierte Erzählung zur Geschichte der Stadt Frankfurt am Main gemeint. Diese historische Dokumentation war auf Aluminiumtafeln – in einem „maßlos teuren Verfahren“<sup>44</sup> per Siebdruck – aufgedruckt, die wiederum auf grauen 30cm bis 240cm breiten Stellwänden aus dem Kunststoff „Resopal“ installiert waren.<sup>45</sup> Die kühl wirkenden Stellwände dienten als zentrales Element der museologi-

43 Vgl. zum Neubau: Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1969): Entwurfsunterlagen, Erläuterungsbericht, Kostenvoranschlag. Dezernat Planung und Bau, Hochbauamt Frankfurt am Main. In ISG Bauverwaltungsamt 362. Vgl. dazu auch Stettner 1982.

44 Schmidt-Linsenhoff 1982: 333.

45 Vgl. für die folgende Beschreibung der Gestaltung soweit nicht anders zitiert: Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1971): Raumbuch B. Kostenanschlag, Be-

schen Gestaltung und bestimmten die Innenarchitektur. In bewegliche Lamellen an der Decke eingehängt, fungierten sie gleichzeitig als Raumtrenner (sichtbar auf Abb. 8 und 9). Sie waren damit sowohl die Träger der relevanten Information als auch entscheidende Orientierungshilfen in der Ausstellung. Auf vielfältige Weise sollten sie den Besucher\_innen den Weg durch die Ausstellung weisen und es ihnen ermöglichen, den chronologischen Text auch chronologisch zu lesen. So war deren Kopfleiste in einer den jeweiligen Zeitabschnitten zugeordneten Erkennungsfarbe gehalten – in den 1972 eröffneten Abteilungen stand grün für das Mittelalter und rot für das 20. Jahrhundert (Abb. 9 und 10). Darauf abgebildet waren Piktogramme im Stil von neusachlichen Verkehrsschildern, die inhaltliche Zusammenhänge signalisieren sollten. Beispielsweise trug etwa eine Texttafel, in der es um das Verhältnis von Papst und Kaiser ging, die Piktogramme zum Kaiser (Kaiserkrone) und zum Papst (Tiara), eine Tafel, auf der es um Bombardierungen des Zweiten Weltkrieges ging, das Piktogramm für Krieg (zwei gekreuzte Schwerter) und so weiter.<sup>46</sup> An der Unterkante der Tafeln verorteten Kennziffern (von 1.00 bis 57.09) jeden Text in der kontinuierlichen Erzählung. Zudem verwiesen Pfeile auf die nächst folgende Tafel, auch um die Gefahr zu bannen, die Besucher\_innen könnten etwas verpassen oder auslassen.<sup>47</sup> Der Weg, den die Besucher\_innen gehen sollten, war schließlich der Weg der im Museum erzählten Geschichte. Im Eingangsbereich zum Museum und zu jeder Epoche boten schematische Grafiken Übersichtspläne „über den gesamten Inhalt des Museums“ (Abb. 11).<sup>48</sup> Am Eingang zu jeder Abteilung lagen Informationsblätter zum Mitnehmen aus, die die Schrifftafeln schlicht nochmals wiedergaben und „die der Besucher zuhause bequem zusammenheften“ konnte.<sup>49</sup> Zusammengeheftet bildeten diese dann auch den Katalog der Ausstellung,

---

schreibung der Einrichtungen, Entwurfsunterlagen. Unter Beteiligung von Prof. H.W. Kapitzki 1972 und dem Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Frankfurt am Main (im Folgenden als Raumbuch B 1971 zitiert); HMF 1972; Hartmann, Rainer (1973): Eine Klippschule der Geschichte. Didaktik und Design des Historischen Museums Frankfurt. In *Form* 62, S. 18-21. Der Markenname ‚Resopal‘ war mithin ein stehender Begriff für die Museumswelt zur damaligen Zeit und stand eben für die moderne, informationsorientierte Gestaltung.

46 Die Piktogramme schmückten auch das Eröffnungspakat zur Ausstellung.

47 Die Briefwechsel, in denen der Gestalter der Ausstellung und die Kurator\_innen ausführlich über die teilweise missglückte Wegführung auch in Zusammenhang mit den Pfeilen diskutierten, geben einen Einblick, wie wichtig die Linearität der Ausstellung war und wie selbstverständlich der Gedanke erschien, dass alle Tafeln nacheinander gelesen werden sollten. Vgl. die Briefe von Kapitzki und Hoffmann in ISG Kulturamt 1756.

48 Kapitzki, Herbert (1973): Kapitzki zur Konzeption und Gestaltung. In *Form* 62, S. 22.

49 Warnke, Martin (1974): Das neue Historische Museum in Frankfurt. In Hoffmann/Junker/Schirmbeck, geschichte als öffentliches ärgernis, S. 267-273: 270.

der daher gleichsam wie das Gegenteil zu gängigen Museumskatalogen erscheinen musste. Während diese bis dato die Objekte der Ausstellung zumeist nur verzeichneten, teilweise abbildeten sowie kurz beschrieben, bestand jener schlicht aus allen im Museum aufgestellten Grafik-Text-Tafeln (siehe Abb. 17).

*Abb. 8: Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Abteilung 20. Jahrhundert zum Thema „Frankfurter Arbeiter- und Soldatenrat in der Novemberrevolution 1918/19“*



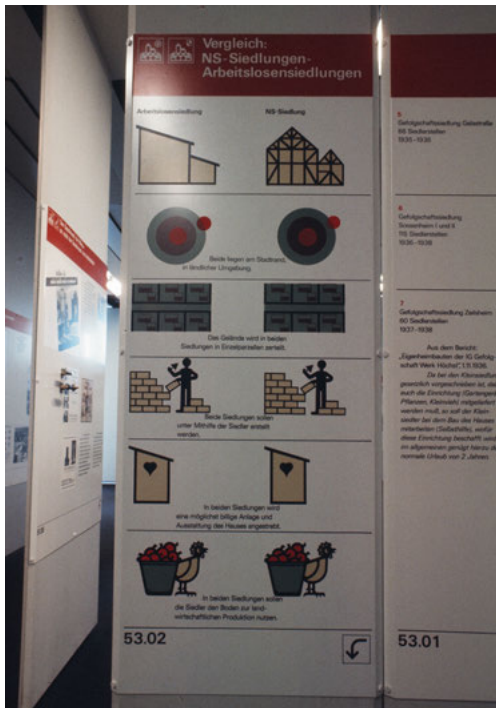
Quelle: Grafische Sammlung, HMF Ph014120, Foto: Fred Kochmann.

Abb. 9: Dauerausstellung. Abteilung Mittelalter (9-15 Jahrhundert)



Quelle: UdK-Archiv, Bestand 123, Signatur D 12, Diafoto: Herbert Kapitcki.

Abb. 10: Stellwand in der Abteilung 20. Jahrhundert



Quelle: UdK-Archiv, Bestand 123, Signatur D 26, Diafoto: Herbert Kapitcki

*Abb. 11: Eingangsbereich und Vorinformationsraum*

Quelle: UdK-Archiv, 123, D 30, Diafoto: Herbert Kapitzki

Die ganze Ausstellung versuchte sich – im Gegensatz zum gängigen Credo der heutigen Museumsvermittlung<sup>50</sup> – an einer Didaktik, die sich nicht am Museumsobjekt orientierte. „Audiovisuelle Apparate“ ergänzten die Schau, wie der gestalterische Plan noch ein wenig ungenau bei der Medienbeschreibung verriet (siehe Abb. 9). Die Besucher\_innen sollten hier mittels der „neu entwickelten Informationsträger [...] Film, Dia oder elektronische Projektion“ selbstständig Informationen abrufen können.<sup>51</sup> Mediengeschichtlich brach das Frankfurter Museum damit in ein neues Zeitalter auf. Schließlich konnte hier erstmals in einem bundesrepublikanischen Museum per Knopfdruck mitbestimmt werden.<sup>52</sup>

In einer Zeit, in der Planungsideen viele gesellschaftliche Bereiche erfasst hatten, war die 1972er Ausstellung ein Beispiel dafür, dass auch im Museum Menschenströme möglichst rational gelenkt, Informationen möglichst reibungsfrei übertragen und Kommunikationserfolge messbar werden sollten. Der verantwortliche Gestalter der Frankfurter Ausstellung Herbert W. Kapitzki und sein Institut für visuelle Kommunikation hatten vorher die bundesrepublikanische Richtlinienverordnung zur Flughafenorientierung erarbeitet und erneuerten später unter anderem

<sup>50</sup> Vgl. Waidacher 1993: 212.

<sup>51</sup> Raumbuch B 1971: 80.

<sup>52</sup> Wobei zu erwähnen ist, dass diese Apparate anscheinend regelmäßig kaputt waren. Zumindest finden sich in Briefwechseln massenhaft Klagen über die „mangelnde Betriebsbereitschaft“ der von der Firma Braun hergestellten Projektionsgeräte. Vgl. „Aktenvermerk. Betr. Besprechung mit der Fa. Braun AG am 1.2.1973“. In ISG Kulturamt 1.756.

die Betriebskommunikation für Schering und den Südwestfunk.<sup>53</sup> Von der Ulmer Schule für Gestaltung geprägt, setzte der Berliner Kunsthochschulprofessor in seinen Designs generell auf Reduktion und die moralisch-politisch aufgeladene „Gute Form“.<sup>54</sup> Auch für das Museum lag sein Augenmerk auf einem möglichst „einheitlichen Erscheinungsbild“, das die historischen Zusammenhänge auf einfache Weise und noch dazu international verständlich machen sollte. Die Suche nach Klarheit führte dabei zu einem Formalismus, der einen diffus utopischen Charakter versprühte. Sein Ziel umriss er wie folgt: „Durch eine integrale Gestaltungsplanung aller Medien wird der Gesamtkomplex ‚Historisches Museum‘ optimal vermittelt.“<sup>55</sup> Um eben dies zu erreichen, verwendete Kapitzki neben dem Stellwandssystem ein eigens entwickeltes Schriftbild, Großfotografien und ein grafisches Programm für alle Kommunikationsanliegen des Museums.<sup>56</sup>

Der Einsatz neuer Technologien und die bis ins kleinste Detail normierte technizistische Gestaltung, die noch ganz den kybernetischen Idealen der funktionalistischen Architektur verpflichtet war, prägten die Ausstellung. Die zentrale museums-historische Neuheit dieser Dauerausstellung war allerdings der Umgang mit den gesammelten materiellen Objekten, der bis dato seinesgleichen suchte.<sup>57</sup> Denn wie ich im Folgenden erläutere, verzichtete die Ausstellung einerseits an vielen Stellen auf Objekte und verlagerte andererseits konsequent die Aufmerksamkeit von den Objekten auf die geschichtserzählende Text-Grafik-Mischung. Das kybernetische

---

53 Seitz, Fritz (1978): Umfassende Designarbeit. Zur systematischen Entwurfsarbeit von Herbert W. Kapitzki. In *Format. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation* 75, S. 56-61. Auch die Gestaltung des Historischen Museums Frankfurt wurde immer wieder – auch von Seiten der Museumsangestellten – mit Bahnhöfen, Messen und anderen „Nicht-Orten“ (Auge) verglichen. Vgl. zum Beispiel Hoffmann, Detlef (1974a): Ein demokratisches Museum (I): Geschichte und Konzeption. In ders./Junker/Schirmbeck, geschichte als öffentliches ärgernis, S. 15-24: 22.

54 Zur Gestaltungssprache von Kapitzki und dessen Prinzipien der „visuellen Normierung“ vgl. Hausmann, Brigitte (2003): Experiment 53/68. In Dagmar Rinker, Marcela Quijano (Hrsg.): *Ulmer Modelle – Modelle nach Ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ostfildern: Hatje Cantz*, S. 16-33.

55 Raumbuch B 1971: 86.

56 Kapitzki, Herbert (1974/75): Das historische Museum Frankfurt. Gesamtgestaltung eines Museums. In *Farbe und Design*, S. 36-42.

57 Ein anderes früheres Beispiel für die funktionalistische Planung der Informationsvermittlung ist das Rheinische Landesmuseum in Bonn (1967). Cordier, Nicole (2003): *Deutsche Landesmuseen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines Museumstypus. Dissertation. Universität Bonn*: 164. Vgl. weiterhin das Natur-Museum Senckenberg in Frankfurt am Main. Vgl. dafür Schlechtriem, Gerd (1971): Aus dem Natur-Museum Senckenberg. In *Museumskunde* 40 (1), S. 39-43.

Leitsystem trug dabei mit zur Aufmerksamkeitsverlagerung bei. Schließlich legte es sich als gleichmachendes Raster über alle Medien der Ausstellung.

### Texte statt Objekte

*Abb. 12: Abteilung 20. Jahrhundert zum „Frankfurter Arbeiter- und Soldatenrat in der Novemberrevolution 1918/19“*



Quelle: Grafische Sammlung Ph09304, Foto: Fred Kochmann.

Von den beiden 1972 eröffneten Abteilungen zum Mittelalter (9-15. Jahrhundert) sowie zum 20. Jahrhundert kam vor allem letztere fast gänzlich ohne Objekte aus. Sie thematisierte die Novemberrevolution und den Frankfurter Wohnungs- und Siedlungsbau zwischen 1925 und 1972.<sup>58</sup> Ein Radiobeitrag des Bayerischen Rundfunks zählte die Exponate melancholisch gestimmt auf: „[I]n der bisher zugänglichen Sektion des 20. Jahrhunderts finden sich außer zwei Türklinken, den Sammelabzeichen des nationalsozialistischen Winterhilfswerks, und einer 500-Kilo-Bombe überhaupt keine Ausstellungsstücke mehr.“<sup>59</sup> Vergessen hatte der Rezensent zudem zwei Hitlerbüsten, eine Büste von Hermann Göring und ein übermaltes Bildnis

58 Der letzte Teil über den Widerstand gegen die Stadtumstrukturierung im Frankfurter Westend schaffte es aufgrund Bedenken seitens der Politik nicht in die Ausstellung.

59 Gerndt, Helge (1973): Zwischen Weihehalle und Klippschule. Das kulturhistorische Museum als Herausforderung. Bayerischer Rundfunk (Der Kulturkommentar), 14.04.1973.

Hitlers. Um das Grunderfordernis von Ausstellungen zu erfüllen, nämlich den dreidimensionalen Raum zu bespielen, griff die Ausstellung nicht auf Objekte zurück. Stattdessen übernahmen die Stellwände gerade im Teil zur Novemberrevolution eine raumerzeugende Funktion. Beispielsweise wurde die Tafel 50.01. so positioniert, dass sie als Zentrum eines räumlichen Trichters aus Stellwänden erschien, die mit einer Fotomontage bedruckt waren (Abb. 12). Diese Installation sollte die Aufmerksamkeit auf die Schrifttafel zu den Frankfurter Arbeiter- und Soldatenräten lenken und erzeugte eine regelrechte Sogwirkung zum Text hin.

*Abb. 13: Abteilung Mittelalter (9-15. Jahrhundert)*



Quelle: UdK-Archiv, Bestand 123, Signatur D 18, Diafoto: Herbert Kapitzki

In der Mittelalterabteilung wiederum waren zwar deutlich mehr Objekte im Ausstellungsraum installiert, unter anderem Skulpturen, Altäre, Modelle und Kirchenfenster. Aber auch dort dominierten die Stellwände und Schrifttafeln die Gestaltung. Sie griffen stark in den Raum ein und schufen jeweils kleine Intimräume, die Ruhe für die Textlektüre gewähren sollten (Abb. 13). Die bereits zitierte Rezensentin des Bayerischen Rundfunks war auch in der Mittelalterabteilung auf der Suche nach den Objekten und urteilte: „Die Museumsobjekte der mittelalterlichen Abteilung verlieren sich hier zwischen Diaprojektoren in einem Wald von Schrifttafeln.“<sup>60</sup> Auch der Verzicht auf eine „theatralische Hell-Dunkel“ Inszenierung<sup>61</sup> und die gleichmäßige Ausleuchtung der Ausstellungsräume sorgte dafür, dass die Objekte nicht hervortreten konnten. Das „Licht der Aufklärung“ sollte – so ließe sich

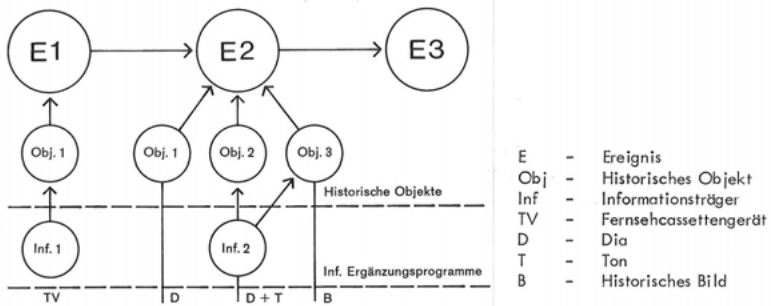
60 Ebd.

61 Hoffmann 1974a: 20.

zuspitzen – in gleicher Weise auf Objekte, auf Reproduktionen, auf Texte wie auf Besucher\_innen fallen.<sup>62</sup> Die meisten der Sammlungsobjekte, die das Museum beherbergte, waren in ein (auf Anfrage) begehbares Depot (auch das eine museums-historische Neuerung) verbannt.<sup>63</sup>

Der Clou der Ausstellungsgestaltung war letztlich, dass sie den Blick von den Exponaten immer wieder auf die Text- und Bilddokumentation lenkte. Sie nivellierte die verschiedenen Medien und fokussierte die Rezeption der Besucher\_innen auf die „historische Dokumentation“. Damit war nichts weniger als der bis dato unbestrittene Mittelpunkt des bürgerlichen Museums, das gesammelte Objekt, dezentriert. Stattdessen sollte die inhaltliche Aussage in den Vordergrund rücken. Die Gestaltungskonzeption sprach folgerichtig nur von Informationseinheiten, die „entweder durch ein historisches Objekt aus dem Museumsbestand, durch ein Modell, Reproduktion oder durch Bild- und Texterläuterungen“ übermittelt werden sollten (Abb. 14).<sup>64</sup> Die letztlich realisierte Ausstellung vermittelte einen Eindruck, den der Kunsthistoriker Martin Warnke in seiner wohlwollenden Kritik der Neueröffnung wie folgt schilderte: „Die Geschichte wird primär auf der Ebene des Lesens rekonstruiert.“<sup>65</sup>

Abb. 14: Gestalterisches Konzept/„Informationsordnung“ von Herbert Kapitzki



Quelle: UDK-Archiv, Bestand 123, Lehrmittel 10

62 So fasste es Jan Gerchow, seit 2005 Leiter des Frankfurter Museums, in einem Vortrag zur Geschichte des Museums am Landesmuseum Zürich (20.02.2013) zusammen.

63 Dieses war in den vom Museum mitgenutzten Altbauten untergebracht. Hier hielt das Museum ein letztes Reservat für die Objekte frei. Wenngleich gerade ihre bloße Aneinanderreihung im Depot für den Verlust ihrer auratischen Aufladung stand.

64 HMF 1972: ohne Paginierung.

65 Warnke 1974: 270. Vgl. dazu auch „Vorschlag zur Organisation der Öffentlichkeitsarbeit des Historischen Museums“. In ISG HiMu 23. Dort heißt es unter Punkt 5, in dem es um den Kontakt zu den Schulen ging: „Führung im klassischen Sinne kann es kaum mehr geben, da der ‚Führer‘ lediglich die Tafeln vorlesen könnte.“

Die Dauerausstellung von 1972 brachte eine Präsentationsästhetik ins Spiel, die nicht mehr gänzlich in der bis dahin gültigen und in der Einleitung vorgestellten Typologie von Einzelstück, Reihe oder Bild aufging, und stellte daher in der Geschichte des Frankfurter Museums als auch in der bundesdeutschen Museumsgeschichte einen radikalen Bruch dar. Eine solche Ästhetik blieb mithin nicht auf das Frankfurter Museum beschränkt und tauchte seit den 1970er Jahren an vielen weiteren Orten auf – wenn auch selten in der Konsequenz.<sup>66</sup> Zu nennen ist da vor allem die 1971 installierte Reichstagsausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ (siehe dazu auch Kap. 2.3); außerdem die Studio-Ausstellung „Kunst als Sprache der Politik“ im Landesmuseum Münster von 1972, die Ausstellungen am Weltkulturen-Museum Frankfurt am Main sowie die sogenannten „Informationszellen“, die Gottfried Korff im Rheinischen Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde in Kommern installierte. Auch einige Teile der Blockbuster-Ausstellung „Die Zeit der Stauer – Geschichte, Kunst, Kultur“ von 1977 adaptierten im Gegensatz zur Meisterwerk-Ästhetik der restlichen Ausstellung jenen dokumentarischen Stil. International waren es wiederum die sogenannten *community-museums*, die mit textlastigen Installationen arbeiteten. Die Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main von 1972 ist aus dieser Perspektive folglich Anzeichen und Ausdruck eines breiteren Museumswandels, der einen neuen Umgang mit Sammlungsobjekten im Museum ermöglichte.

Was hatte es aber mit dieser neuen objekt-dezentrierenden Gestaltung auf sich? Warum erschien den Frankfurter Museumsmacher\_innen diese neue Ausstellungsgestaltung plötzlich als möglich und richtig? Um diese Fragen erörtern zu können, lege ich zunächst die museumshistorischen Bedingungen dar, in der die Dauerausstellung konzipiert wurde. Zentral ist dabei, dass sich die Museen überall in der westlichen Welt Ende der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre in einer tiefen Krise sahen. Ein genauerer Blick auf diese Museumskrise kann zeigen, dass viele Museen im Zuge der Krise ihr Selbstverständnis und ihre Konzepte rekonfigurierten. Das trieb unter anderen auch das Frankfurter Museum dazu an, eine breitere Öffentlichkeit zu erschließen und sich stärker demokratisch zu legitimieren. Gleichzeitig argumentiere ich jedoch dafür, dass die Museumskrise zwar das Frankfurter Muse-

---

66 Vgl. Langemeyer, Gerhard (1976): Erfahrungen mit argumentierenden Ausstellungen im Landesmuseum Münster. In Spickernagel/Walbe, Lernort contra Musentempel, S. 121-134.; Zippelius, Adelhard (2007): Informationszellen. Ein Rückblick. In Korff, Museumsdinge, S. 244-248. Vgl. außerdem Große Burlage 2005: 39-50; Baumunk, Bodo; Brune, Thomas (1977): Wege der Popularisierung. Dokumentation zur Ausstellung: „Die Zeit der Stauer – Geschichte, Kunst, Kultur“ vom 26.03.-05.06.1977. Dr. Cantz'sche Druckerei. Vgl. zu den *community-museums* die Ausstellungen des Anacostia Neighborhood Museum in Washington D.C., das als eines der ersten seiner Art gilt.

um für die Erneuerung seiner Präsentationsstrategien prädisponierte, sich deren Spezifik – nämlich die Objekte zu dezentrieren – damit aber nicht erklären lässt.

## 2.2 MUSEUMSKRISE, MUSEUMSWANDEL UND DAS MUSEUMSOBJEKT

### Die Museen in der Krise

Fast alle Auseinandersetzungen mit der Institution Museum in den 1960er Jahren begannen mit einer Problemfanfare. In der Museumswelt, in den Geisteswissenschaften und in der Politik wurde das Verhältnis von Museum und Öffentlichkeit und folglich im weiteren Sinne auch die gesellschaftliche Relevanz der Museen neu verhandelt. Im Mittelpunkt der Debatten stand dabei die Notwendigkeit, neue Publikumsgruppen zu erschließen – womit dann zu dieser Zeit zumeist ‚die Arbeiter‘ und ‚die Jugend‘ gemeint waren. Der internationale Museumsrat der UNESCO (auch ICOM genannt) richtete wiederholt entsprechende Empfehlungen an seine Mitgliedermuseen.<sup>67</sup>

Die museumsinterne Krisenwahrnehmung der frühen 1960er Jahre schlug nach und nach in eine generelle Museumskritik um, die international ähnlich funktionierte. Während die Museen um ihre Existenzberechtigung und ihr Selbstverständnis kämpften,<sup>68</sup> beklagten verschiedene gesellschaftliche Institutionen den obsoleten Charakter musealer Einrichtungen. Nicht nur die staatlichen Institutionen hinterfragten dabei die gesellschaftliche Rolle der Museen. Der damals bekannte amerikanische Museologie Duncan Cameron machte in Europa und den USA gar ein „anti-museum protest movement“ aus.<sup>69</sup> Zusammengefasst sahen sich die Museen mit dem Stigma der Rückständigkeit und Behäbigkeit versehen und ins finanzielle

---

67 Bereits 1960 veröffentlichte der ICOM die Empfehlung „The most effective means of rendering museums accessible to everyone“ inklusive dem Hinweis auf die Jugend und die Arbeiter. UNESCO (Hrsg.) (1960): Records of the General Conference. Eleventh Session, Paris: Resolutions: 125-126. Online unter <http://unesdoc.unesco.org/>, letzter Zugriff am 13.05.2014; Vgl. außerdem die darauffolgende Diskussion dazu in der Bundesrepublik: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1964): Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Bericht über ein Seminar im Folkwang-Museum Essen, 1963. Köln.

68 Hauenschild 1988: 8.

69 Cameron, Duncan F. (1971): The Museum, a Temple or the Forum. In *Curator: The Museum Journal* 14 (1), S. 11-24: 13. In den USA entstand 1968 eine „Museumsguerilla“. Die „Guerilla Art Action Group“ führte die lange Tradition der Museumskritik in der Kunst fort. Vgl. Papenbrock, Martin (2011): Museumsguerilla. Positionen von 1968 bis heute. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 13, S. 63-75.

wie politische Abseits gedrängt.<sup>70</sup> Die Folge war eine erst zögerlich begonnene museumstheoretische Diskussion, die dann in den 1970er Jahren ihren publizistischen wie inhaltlichen Höhepunkt erreichte.<sup>71</sup> Die Krise weitete sich zu einer Identitätskrise der Institution Museum aus. Duncan Cameron stellte in dem häufig zitierten Referenzartikel für die internationale Krise mit dem instruktiven Titel „The Museum: a Temple or Forum“ fest: „but the crisis at the moment, put in the simplest possible terms, is that our museums and art galleries seem not to know who or what they are.“<sup>72</sup> Er attestierte den Museen – zusammengefasst – Schizophrenie und verschrieb ihnen institutionelle Psychotherapie.

Parallel zu dieser internationalen Entwicklung wähten sich auch in der Bundesrepublik die Museen in einer Krise. Angesichts geringer Besuchszahlen, der Obdachlosigkeit vieler Sammlungen nach dem Zweiten Weltkrieg und dem geringen Interesse staatlicher Kulturförderung diskutierten der Deutsche Städtetag, die Ständige Konferenz der Kultusminister und später auch der deutsche Museumsbund die Empfehlungen des ICOMs und der UNESCO. Das führte zu einer Reihe von Resolutionen, die anfangs noch schlicht die Bedeutung der musealen Forschungs- und Konservierungstätigkeit herausstellten,<sup>73</sup> im Laufe der 1960er Jahre aber mehr und mehr eine besorgniserregende „Notlage der deutschen Museen“ konstatierten.<sup>74</sup> Daraufhin sahen sich auch die Museumsmachenden im westlichen Nachkriegs-

---

70 Vgl. Ladendorf, Heinz (1973): Das Museum – Geschichte, Aufgaben, Probleme. In Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.): *Museologie: Bericht über ein internationales Symposium vom 08.-13. März 1971 in München*. Köln, S. 14-28: 14f.

71 Vgl. die Tagungsbände: Deutsche UNESCO-Kommission 1973; Deutsche UNESCO Kommission (Hrsg.) (1974): *Die Praxis der Museumsdidaktik. Bericht über ein internationales Seminar am Museum Folkwang Essen vom 23.-26. November 1971*. Pullach: Saur; Auer, Hermann (Hrsg.) (1975): *Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit. Bericht über ein internationales Symposium vom 13.-19. Mai 1973*, Pullach: Saur; Brückner, Wolfgang; Deneke, Bernward (Hrsg.) (1976): *Volkskunde im Museum*. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde; Spickernagel/Walbe, Lernort contra Musementempel, 1976; Bauer, Ingolf; Gockerell, Nina (Hrsg.) (1976): *Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis: Zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. Referate der 3. Arbeitstagung des Arbeitskreises Kulturhistorischer Museen in der DGV*. München: Bayerisches Nationalmuseum; Kuhn, Annette; Schneider, Gerhard (Hrsg.) (1978): *Geschichte lernen im Museum*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann. Vgl. für den französischsprachigen Raum Hauenschild 1988 und den englischsprachigen Raum Weil 2007: 33-35.

72 Cameron 1971: 11.

73 Vgl. Rahner 1989: 36.

74 Vgl. Kittel 2011: 125. Auch die Deutsche Forschungsgemeinschaft richtete einen öffentlichkeitswirksamen Appell zur Soforthilfe der deutschen Museen an die Politik.

deutschland gezwungen, über das Sein und Sollen ihrer Institution Rechenschaft abzulegen. Ausgerechnet der ehemalige Museumsdirektor des Historischen Museums Frankfurt, Gerhard Bott, der das Frankfurter Museum noch in den 1950er Jahren mit ästhetisierenden Konzepten zu einem Vorzeigebispiel für einen ‚Musentempel‘ gemacht hatte, legte den ersten umfassenden und richtungsweisenden Diskussionsband zum Museum vor: Die 1970 erschienene Anthologie „Museum der Zukunft“ versammelte 43 Beiträge, die zwischen Museumsutopie und Aufrufen zum Traditionsbewusstsein schwankten.<sup>75</sup> Die Bandbreite der dort eingeholten Vorschläge für das Museum der Zukunft war enorm und die Diskussion noch offen. Es galt, den gesellschaftlichen Forderungen nachkommende Reformkonzepte zu entwickeln sowie diese nach und nach auch umzusetzen. Dies betraf vor allem die „Öffnung des Museums“ auf institutioneller Ebene. Die Museen sollten zu „alltäglichen Begegnungsstätten für alle Bevölkerungsschichten“ werden.<sup>76</sup> Die Konzepte, mit denen das Frankfurter und andere Museen schließlich versuchten, zu ebensolchen demokratischen Orten zu werden, unterstreichen die Innovationsbereitschaft, die die Krisenwahrnehmung mit sich brachte, und die nachhaltigen Wandlungsprozesse, die daraus resultierten.

### **Museumserneuerung durch ‚Schwellennivellierung‘**

Weltweit gehen innovative museologische Konzepte auf diese Museumskrise zurück. In den USA entstanden etwa Ende der 1960er Jahre im Kontext der Bürgerrechtsbewegungen die *neighborhood museums*. Ihr Modell der Partizipation teilten die *community museums*, die in den Ländern auftauchten, die zu dieser Zeit als „Dritte Welt“ firmierten. In Frankreich wiederum kamen die sogenannten *Écomusées* auf, die ganze Dörfer und Landschaften unter Schutz stellten.<sup>77</sup> Die bestehenden Museen reagierten auf ihre öffentlichkeitswirksame Krise mit Maßnahmen, die später Marketing heißen sollten: Sie setzten auf eine verbesserte Zugänglichkeit durch Architektur, Service und öffentliche Präsenz.<sup>78</sup> Ihre Erneuerungsformel hieß ‚Schwellennivellierung‘.

---

75 Bott, Gerhard (Hrsg.) (1970): Das Museum der Zukunft. 3 Bände. Darmstadt: DuMont; Vgl. dazu auch te Heesen 2012: 167-170.

76 Aumann, Georg (1970): Museum der Zukunft. Gedanken zur Entwicklung der naturkundlich-technischen Museen. In Bott, Museum der Zukunft (2), 14 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des naturwissenschaftlichen Museums, S. 17-33: 28.

77 Vgl. Hauenschild 1988; Vgl. zur „Dritten Welt“ aus Sicht des deutschen Museumswesens Auer, Hermann (1981): Das Museum und die Dritte Welt. München et al.: Saur.

78 Vgl. zum Marketingmuseum auch DiMaggio, Paul J. (1991): The Museums and the Public. In Martin Feldstein (Hrsg.): The Economics of Art Museums. Chicago: University of Chicago Press, S. 39-49. Vgl. für die neue Architektur dieser Zeit nicht nur das Centre

In der Bundesrepublik war es das Historische Museum Frankfurt am Main, das sein Konzept konsequent auf die Öffentlichkeitsarbeit ausrichtete und damit eine Art Vorreiter für ein publikumsorientiertes Marketingmuseum wurde.<sup>79</sup> Das Museum gewährte freien Eintritt, hatte ein Museumscafé (mit Namen „Historix“), einen Spielhof und eröffnete eines der ersten Kindermuseen in der Bundesrepublik.<sup>80</sup> Außerdem versuchte es bereits über das einheitliche Design und die neue Architektur des Museums ein Branding. Es entwickelte Formen der Besuchsstatistik, die über das bloße Erfassen von Besuchszahlen hinausgingen.<sup>81</sup> Weitere Museen sollten dem Frankfurter Museum gerade in seinen Marketing-Bemühungen folgen. Das 1974 eröffnete Römisch-Germanische Museum in Köln perfektionierte die Bemühungen um Transparenz und Zugänglichkeit. Es öffnete von 10 bis 20 Uhr, hatte ein Café, das als erstes Museumscafé der Bundesrepublik mit Öffnungszeiten jenseits derer des Museums aufwarten konnte, und einen „Museumsladen“, eine im deutschen Museumswesen bis dahin fast gänzlich unbekannte Neuerung.<sup>82</sup> Der Museumsneubau neben dem Kölner Dom, im Herzen der Altstadt gelegen und direkt über den wichtigsten Ausgrabungsstätten errichtet, setzte bereits in seiner Architektur den geforderten Abbau der „Schwellenängste“ um, die der ehrfurchtsgebietende museale Raum auslöste.<sup>83</sup> Dieser hatte nicht nur einen ebenerdigen Zugang,

---

Georges Pompidou in Paris, sondern auch die Museumsneubauten in Bonn (1967), Frankfurt (1972) und Köln (1974).

- 79 Briefwechsel und Ausgabenbescheinigungen für die Teilnahme an internationalen Kongressen beweisen, dass die Mitarbeitenden des HMF in regem Austausch mit dem ICOM standen und an der internationalen Debatte teilnahmen. In ISG HiMu 166.
- 80 Vgl. „Planungsgruppe Museographie Konzeption für die Neuordnung und innere Gestaltung“. In ISG HiMu 25. Nur wenige bundesrepublikanische Museen hatten bis dato ein Museumscafé eröffnet. Das Hessische Landesmuseum Darmstadt (1965) und das Rheinische Landesmuseum in Bonn (1967) sind zwei Beispiele. Cordier 2003: 157, 164. Vgl. zur Geschichte des Frankfurter Kindermuseums: Kraft, Heike (1976): Kindermuseen: Entwicklung und Konzeptionen. In Spickernagel/Walbe, Lernort contra Musentempel, S. 62-73. Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum eröffnete bereits in den 1960er Jahren ein Jugendmuseum. Vgl. Ott, Günther (1974): Publikum und Sonderausstellung in den Kölner Museen. In Deutsche UNESCO Kommission, Museumsdidaktik, S. 58-62: 60.
- 81 Vgl. zu einigen Ergebnissen der Publikumsbefragungen: Hoffman, Detlef (1974b): Ein demokratisches Museum (II): Reaktionen. In ders./Junker/Schirmbeck, geschichte als öffentliches ärgernis, S. 219-229: 219-221.
- 82 Borger, Hugo (Hrsg.) (1974): Kölner Römer Illustrierte. Köln: Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln: 187. Vgl. für das RGM außerdem: Borger, Hugo (1977): Das Römisch-Germanische Museum Köln. München: Callwey.
- 83 Bracker, Jörgen (1976): Zum Konzept des Römisch-Germanischen Museums – in Auswirkung und Kritik. In Spickernagel/Walbe, Lernort contra Musentempel, S. 84-98: 89.

sondern bot mit einer großen Fensterfront auch von außen Einblicke ins Innere des Museums. An den Außenwänden angebrachte Denkmal-Collagen sollten dabei als in den Stadtraum hineinreichende Werbung dienen. Der Direktor des Museums, der Mittelalterarchäologe Hugo Borger, fasste den damit erwünschten Effekt im Interview so zusammen: „Der Ausländer oder Köln-Besucher fällt sozusagen ganz aus Versehen in das Museum, sei es, um gerade mal auf der Café Terrasse auszuruhen oder neugierig zu schauen, was sich hinter dem großen Kasten eigentlich verbirgt.“<sup>84</sup> Borger deutete damit das an, was sich in der Folge zunehmend als Erfolgsgarant herausstellen sollte: die Verquickung von Museums-, Stadt- und Tourismusmarketing.<sup>85</sup>

„Schwellennivellierung“ bedeutete vor allem, dass sich die Museen die Veränderung der qualitativen Zusammensetzung des Publikums auf die Fahnen schrieben.<sup>86</sup> Dominante Strategie unter den Museumsmachenden war dabei die Bezugnahme auf Bildung. Das erschien opportun. Denn nach dem sogenannten Sputnikschock war eine Phase breitgefächerter bildungspolitischer Reformbemühungen im Gange. In der Bundesrepublik war seit 1964 der Begriff „Bildungskatastrophe“ vielzitiert, der mit düsteren Prognosen über die Wettbewerbsfähigkeit der bundesdeutschen Forschung und Wirtschaftsproduktion spielte.<sup>87</sup> Die in den 1970er Jahren populäre Formel vom „Lernort contra Musentempel“ (eine Abwandlung der bereits zitierten amerikanischen Alternative von „Temple or Forum“) brachte es auf einen

---

84 So Hugo Borger in: Anonym (1973): Meldung zur Ausstellungseröffnung des Römisch-Germanischen Museums Köln. In Bonner-General-Anzeiger, 26.07.1973.

85 Heute wird dieser Konnex zumeist unter dem Stichwort „Bilbao-Effekt“ diskutiert – benannt nach dem 1997 in Bilbao eröffneten Guggenheim-Museum. Das zentrale Beispiel in den 1970er Jahren war die Wiederbelebung des Pariser Areals des Plateaus von Beaubourg durch das Centre Georges Pompidou. Die amerikanische Soziologin Sharon Zukin spricht gar davon, dass der „Beaubourg-Effekt“ diskursiv durch den „Bilbao-Effekt“ abgelöst wurde. Zukin, Sharon (2010): Stadtkultur auf der Suche nach Authentizität. In Christine Hannemann et al. (Hrsg.): Jahrbuch Stadtregion 2009/10. Schwerpunkt: Stadtkultur und Kreativität. Opladen: Budrich, S. 45-63: 52-56.

86 Das Museum der Stadt Rüsselsheim etwa hatte Informationsblätter und Audioguides in türkischer, griechischer und italienischer Sprache zu bieten und richtete sich 1976 explizit auch an die migrantischen Arbeiter\_innen des Frankfurter Vorortes. Vgl. Schirmbeck, Peter (1982): Das Museum der Stadt Rüsselsheim (Museumspreis des Europarates). In HMF, Zukunft beginnt in der Vergangenheit, S. 123-147.

87 Picht brachte den Begriff in einer Artikelserie in der Zeitschrift „Christ und Welt“ ins Spiel. Aufgrund des großen Interesses wurden die Aufsätze kurz darauf in einem Buch zusammengefasst: Picht, Georg (1964): Die deutsche Bildungskatastrophe. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter.

kurzen Nenner.<sup>88</sup> Ein Schwerpunkt der Museumsdebatten und wenig später auch der Museumspraxis verlagerte sich auf die Bildungsarbeit. Das Frankfurter Museum definierte sich beispielsweise gleich ganz als „Bestandteil eines modernen Bildungssystems, das allen zur Verfügung steht.“<sup>89</sup> In der Folge entstand nach und nach auch das, was heute als Museumspädagogik etabliert und anerkannt ist.

Die Reformideen zeitigten in Bezug auf die Krisenwahrnehmung enorme Wirkungen. Am Ende der 1970er Jahre war jedenfalls nicht mehr von Notlage die Rede, sondern von der Erfolgsinstitution Museum, die Besuchsrekorde und Neugründungen am laufenden Band feierte.<sup>90</sup> Die Museumskrise hatte die Museen an eine ihrer grundlegenden Aufgaben erinnert: der Öffentlichkeit zu dienen und sie damit zu einer institutionellen Modernisierung angetrieben, die die Museumslandschaft grundlegend veränderte. Schließlich konnten die Museen nur so auf Erfolg beim Publikum und Förderung durch den Staat hoffen. Zusammengefasst führte die Krise die Museen zu einer verstärkten Professionalisierung (vor allem durch Marketing), politischen Demokratisierung und Didaktisierung.

Für diesen Wandel Pate standen – das soll nicht unerwähnt bleiben – gesamtgesellschaftliche Transformationen, die sich seit den 1960er Jahren ereigneten. Soziale Öffnung war eine der zentralen Forderungen zivilgesellschaftlicher Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre. Auch dank deren Aktionen setzte sich mehr und mehr eine Kultur der Teilhabe in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen durch, die vor den Museen nicht Halt machte.<sup>91</sup>

Die Museumskrise und die gesamtgesellschaftliche Liberalisierung legte die Basis für eine Erneuerung der Museumswelt und die Suche nach neuen Ausstellungskonzepten. Dass sich dabei gerade das Frankfurter Museum als eines der innovativsten in der Bundesrepublik erweisen sollte, hing zudem mit der spezifischen kommunalen Konstellation in Frankfurt am Main zusammen. Erst die Schilderung, wie die Frankfurter Dauerausstellung im Spezifischen die Forderung nach öffentlicher Wirksamkeit einlöste, macht es möglich, die Frage nach den historisch-kulturellen Hintergründen der neuen objektdezentrierenden Präsentationsstrategie erörtern zu können.

---

88 Spickernagel/Walbe 1976.

89 Erstmals findet sich diese Formulierung im Wortlaut in der „Konzeption für die Gestaltung des Historischen Museums 29.6.1970“. In ISG HiMu 25.

90 Siehe zu den Zahlen des Museumsbooms Kap. 6.

91 Vgl. für die Kultur der Teilhabe Schildt, Axel; Siegfried, Detlef (2009): Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik, 1945 bis zur Gegenwart. München: Hanser: 245.

## Ein politisches und gesellschaftsrelevantes Geschichtsmuseum in Frankfurt am Main

Frankfurt war nicht zuletzt aufgrund der remigrierten Wissenschaftler\_innen des Instituts für Sozialforschung ein „intellektueller Quellort der späteren Studentenbewegung“ und wurde bereits Mitte der 1960er Jahre zu einem „Zentrum der aufkommenden Neuen Linken“. <sup>92</sup> Frankfurt war in der Folge aber nicht nur Hochburg der politischen Protestbewegungen um 1968, sondern auch Inbegriff des Wirtschaftswunders, Sitz einer starken Sozialdemokratie sowie progressiver Verlage und einer meinungsführenden Presse (seit 1963 ‚neue kritik‘, seit 1963 ‚edition suhrkamp‘, seit 1965 ‚Kursbuch‘). „Frankfurt in den sechziger Jahren war die verdichtete Wirklichkeit einer im Umbruch befindlichen Bundesrepublik“, fasst es Norbert Frei in seiner transnationalen Geschichte des Protests um 1968 zusammen. <sup>93</sup> Dort waren die Türen der Kulturinstitutionen weit geöffnet für den revolutionär oder zumindest reformerisch eingestellten Nachwuchs, der seit Beginn der 1960er Jahre in vielen gesellschaftlichen Bereichen eine ‚Demokratisierung‘ durchzusetzen versuchte. Nach der Neubesetzung des Kulturdezernats mit Hilmar Hoffmann im September 1970 wurde Frankfurt schließlich zu einem Zentrum der kulturpolitischen Reform und zum Versuchsfeld einer urbanen „Kultur für Alle“. <sup>94</sup> Hoffmann war einer der Gallionsfiguren der Unterstützung von Soziokultur, der Finanzierung freier Gruppen im Kulturbereich und der verstärkten Förderung von Breitenkultur. Mit dem neuen Historischen Museum wollte er ein Ausrufezeichen moderner Kulturpolitik setzen und zwar möglichst noch vor den Hessischen Kommunalwahlen 1972 – was den Aufbau der Dauerausstellung von Anfang an unter enormen Zeitdruck setzte. <sup>95</sup>

---

92 Frei, Norbert (2008): 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 93f. Vgl. für die zentrale Bedeutung Frankfurts für die linksalternative Szene Reichardt, Sven (2014): Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 22-30.

93 Frei 2008: 95.

94 Vgl. zur Neubesetzung: Kittel 2011: 107. Unter das Credo „Kultur für Alle“ stellte der Kulturdezernent seine Überlegungen zur Kulturpolitik. Vgl. Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt am Main: Fischer. Zeitgleich mit der Museumseröffnung legte zudem der hessische Kultusminister Ludwig von Friedeburg neue Rahmenrichtlinien für Gesellschaftslehre vor. Diese betonten die zentrale Bedeutung politischer Bildung und mündeten in eine heftige parteipolitische Kontroverse.

95 Kittel 2011: 130. Der Zeitdruck ist eindrücklich sichtbar an den Klagen über die zu langsame Textproduktion, wie sie in den Protokollen der wöchentlichen Sitzungen, den sogenannten „Museums-Routinen“, geäußert wurden. In ISG HiMu 23.

Die kommunalen und gesamtgesellschaftlichen Rahmenbedingungen schufen in Frankfurt die Basis für eine grundlegende Reform des Stadtmuseums. So machten sie etwa Neubesetzungen im Museumsstab möglich, die eine zentrale Bedingung dafür waren, dass die gesellschaftlichen Forderungen ans Museum in dieser Radikalität Eingang in die Neukonzeption fanden. Die altgedienten Mitarbeiter\_innen des Museums, allen voran Horst Reber und Baron Ludwig von Döry, schienen mit dieser Aufgabe schlicht überfordert. Das lassen zumindest die Sitzungsprotokolle zur neuen Dauerausstellung von 1972 vermuten, in denen Reber und Döry nur dann auftauchen, wenn es um nicht fertiggestellte Texte oder gegenteilige Meinungen zum restlichen Museumsstab ging.<sup>96</sup> Schon in der museologischen Konzeptionsphase waren es die eigens für den Neuaufbau eingestellten neuen Mitarbeitenden, die zumeist soeben erst die Universität verlassen hatten, die die Planung der neuen Dauerausstellung vorantrieben.<sup>97</sup>

Allen voran steuerte Detlef Hoffmann, der offiziell als Öffentlichkeitsbeauftragter fungierte, die Neuausrichtung des Museums. Der promovierte Kunsthistoriker<sup>98</sup> stieß 1970 als erster der Neuen zum Museum dazu, nachdem er für nur kurze Zeit im Spielkartenmuseum in Bielefeld gearbeitet hatte. Der Sohn einer Hamburger Psychoanalytiker-Familie trat mit dem Umzug nach Frankfurt außerdem der SPD-Hessen-Süd bei, die damals eindeutig dem linken Flügel der Bundespartei angehörte. Im Interview mit mir 41 Jahre danach stellte er aber klar, dass auch deren politische Ausrichtung ihm damals zu „brav“ erschien.<sup>99</sup> Während Hoffmann gerade von der konservativen Presse als „der für die politische Ausrichtung des Historischen Museums verantwortliche“ Mitarbeiter wahrgenommen wurde,<sup>100</sup> waren jedoch bei der Ausstellungsrealisation weitere in der 68er Bewegung sozialisierte Mitarbeiter\_innen beteiligt: So durfte etwa der Volontär Peter Schirmbeck fast im Alleingang die später besonders kontrovers diskutierte Abteilung zum 20. Jahrhundert kuratieren. Hoffmann betonte im Interview, dass Schirmbeck „damals noch ein richtiger Anarcho war, der die Museen sprengen wollte.“ Hoffmann selbst arbeitete bei der Mittelalterabteilung vor allem mit Almut Junker zusammen und ordnete sie im Interview mit mir als „eine klassische Linkliberale“ ein, „für die Politik etwas plebejisches hatte.“ Der bereits seit 1960 tätige Direktor des Museums, Hans Stubbenvoll, ließ die Neuen dabei vor allem eins: gewähren. Das akzentuierten auch die

96 Vgl. die „Museumsroutinen“ vom 07.04., 14.04., 21.04., 05.05., 26.05., 03.06. und Protokoll einer Besprechung vom 23.8. In ISG HiMu 23.

97 Vgl. Brief von Herbert Kapitzki an Hilmar Hoffmann vom 03.05.1971. In ISG Kulturamt 1.756.

98 Hoffmann, Detlef (1968): Die Karlsfresken Alfred Rethels. Dissertation. Universität Freiburg im Breisgau.

99 Vgl. für dies und folgende Zitate das Interview mit Detlef Hoffmann am 06.04.2013.

100 Kulturjournal, September 1973: 16, zitiert nach Kittel 2011: 133.

Beiträge in seiner Festschrift von 1982.<sup>101</sup> Der „Sohn einer Arbeiterfamilie“<sup>102</sup> soll zudem von sich selbst behauptet haben, dass er zwei Schwächen habe. Erstens habe er eine Behinderung am rechten Arm, weswegen er nicht schreiben könne; zweitens eine Behinderung am Mund, weshalb er nicht „Nein“ sagen könne.<sup>103</sup> Dank Stubenvoll bot das Frankfurter Museum einen Raum für die Ideen der neuen Mitarbeiter\_innen. Während sich Stubenvoll um die Administration kümmerte, konnten die jungen Kuratierenden unabhängig von eingesessenen Museumspositionen den Museumsraum bespielen.

All diese neuen Mitarbeiter\_innen brachten zwar ebenso heterogene Haltungen mit, wie es typisch für die politischen Bewegungen war, die später unter dem homogenisierenden Label „Studentenbewegung“ gefasst wurden. Sie entwickelten aber dennoch eine gemeinsame Position zur gewünschten Museumsreform und waren auch darin typisch für die Protestbewegungen der späten 1960er Jahre, die aus der Kombination verschiedener Neuordnungsvorstellungen einen kulturellen Umbruch formten.<sup>104</sup> Aufgrund dieser Konstellation war die „historische Dokumentation“ auf den Versuch geeicht, ein im Museum bisher unbekanntes Geschichtsbild darzustellen und einer linken ‚Gegengeschichte‘ Gehör zu verschaffen. Hoffmann, Junker, Schirmbeck und die anderen spitzten die allgemeine Forderung nach der Gesellschaftsrelevanz des Museums so im Sinne der Protestkultur der späten 1960er Jahre zu. Die Museen sollten zu emanzipatorischen Einrichtungen werden, erst dann sei ihre tatsächliche Öffnung und demokratische Legitimierung erreicht.<sup>105</sup> Emanzipatorisch hieß dann, dass das Museum ein Ort der Aufklärung über die ungerechte Verteilung von Macht und Kapital in Geschichte und Gegenwart zu sein hatte. Das vermittelte historische Wissen sollte für die Lösung gegenwärtiger Probleme nutzbar und vor allem relevant für die „arbeitenden Menschen“ im damaligen Heute sein.<sup>106</sup> Wenn es „den meisten Menschen heute völlig gleichgültig ist, ob Frankfurt im Jahre 1311 bis 1372 Reichsstadt wurde“, dann müsste sich das Museum bemühen, „Beziehungen weit über die Jahrhunderte hinweg herzustellen“, so

---

101 Vgl. HMF 1982: 7-10.

102 Frankfurter Biographie Bd. 2: 451, zitiert nach Kittel 2011: 132.

103 Interview mit Detlef Hoffmann am 06.04.2013.

104 Schildt 2009: 282.

105 Hoffmann, Detlef (1974c): Überlegungen zur Museumsdidaktik. In Heinz Joachim Heydorn, Hilmar Hoffman (Hrsg.): Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 275-281: 277. Vgl. weiterhin zur Emanzipationsperspektive: Hoffmann, Detlef (1974d): Veränderungen des Museumswesens. In *BBK-Nachrichten* 22 (1-2), S. 4-6; Hoffmann 1974a.

106 Schirmbeck, Peter in HMF 1972: ohne Paginierung.

erläuterte es der an den Museumstexten beteiligte Historiker Immanuel Geiss.<sup>107</sup> Parallel zur Rhetorik der Frankfurter ‚Studentenbewegung‘ präsentierte das Museum folglich eine an marxistischen Traditionen geschulte Gesellschaftsanalyse und Geschichte, die die Klassenstruktur der bundesrepublikanischen Gesellschaft wie des Museums bloßstellen sollte.<sup>108</sup> Das vom Museum propagierte Geschichtsbild ist am besten charakterisiert durch einen Aphorismus Ernst Blochs, der seitens des Museums oft zitiert wurde und den auch Kulturdezernent Hilmar Hoffmann in seine Eröffnungsrede einbaute: „In einem modernen Museum sollte aber jeder erkennen, daß ‚in der mondbeglänzten Zaubernacht von ehemals außer Ritterburgen auch Bauernheere standen.“<sup>109</sup>

Die letztlich im Museumsraum installierten Texte kamen klassenkämpferisch daher und legten Systemveränderungen nahe. Eine Texttafel zur Ursache der Wirtschaftskrise hob mit dem Satz an: „In der kapitalistischen Wirtschaft wird nicht gearbeitet (produziert), um Bedürfnisse zu befriedigen, sondern jeder Kapitalist (Eigentümer von Produktionsmitteln) benutzt diese Bedürfnisse dazu, sein Kapital zu vermehren.“<sup>110</sup> Viele Texte enthielten Zitate von marxistischen Historikern und kommunistischen Kämpfern. Das Mittelalter beschrieb ein einführender Text mit einem Zitat vom Mitbegründer des Spartakusbundes Otto Rühle als von „Privateigentum, Privatwirtschaft, Klassenherrschaft und Autorität“ gekennzeichnet.<sup>111</sup>

Die öffentliche Debatte, die die Eröffnung des Museums begleitete, konzentrierte sich inhaltlich auf die – wiederholt so bezeichneten – „roten Fäden“ in dem Seil der Geschichte, das das Frankfurter Museum in den Ausstellungsraum spannte.<sup>112</sup> Unterschiedlichste gesellschaftliche Gruppen und Personen diskutierten die Textinhalte in Zeitungen, Leserbriefen, Flugblättern und in massenhaften Briefen ans Museum.<sup>113</sup> Entlang der Kampfbegriffe marxistisch, ideologisch, faschistisch sowie der gängigen politischen Farbpalette beschimpften sie das Museum

107 Geiss, Immanuel (1974): Zum Streit ums Historische Museum in Frankfurt. In Hoffmann/Junker/Schirmbeck, *Geschichte als öffentliches Ereignis*, S. 7-13: 8.

108 Vgl. dazu auch Wolf, Armin (1973): Von Adler bis Wäldchestag. Stadtgeschichte im Historischen Museum. Erwiderung auf eine Kritik. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 33, 08.02.1973.

109 Zitiert nach Hoffmann 1974a: 24

110 Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1972): *Historische Dokumentation*. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit: 50.06 (im Folgenden als *Historische Dokumentation 1972* zitiert).

111 Der Text der nachträglich veränderten Schrifttafel findet sich in ISG HiMu 32, Bl. 19.

112 Vgl. für das Bild von den „roten Fäden“ Hartmann 1973: 18; Autor\_innenkürzel: gn (1973): Der rote Faden geht auf die Nerven. In *Frankfurter Neue Presse* 09.03.1973.

113 Im Bestand ISG HiMu 19 sind eine ganze Reihe von Briefen ans Museum archiviert, die die Texte kritisieren: zum Beispiel HMF K 527: „Anonymer Brief vom 19.2.1973“.

entweder als „rot“ oder auch „braun“, während andere das Museum gegen die „reaktionäre Front“ verteidigten.<sup>114</sup> Politisch konservativ orientierte Journalisten und Historiker wie etwa der Frankfurter Ordinarius Paul Kluge sprachen der im Museum erzählten Geschichte ihre Wahrheit sowie Relevanz ab und vor allem eine weltanschauliche Verbrämung zu.<sup>115</sup> Auch die Kampflinien der Geschichtswissenschaft und geschichtspolitischen Debatte der frühen 1970er Jahre lassen sich in den Diskussionen um das Frankfurter Museum wiedererkennen. Die Historiker\_innen, die für das Museum eintraten, bedauerten die Missachtung der marxistischen Geschichtswissenschaft in der Bundesrepublik oder die noch immer währende Vorherrschaft einer nur langsam „abtretende[n] Orthodoxie der deutschen Historiker-Zunft“<sup>116</sup>, die vor allem Bismarck, Preußen und das Deutsche Kaiserreich in ihren Schriften thematisierte. Eine virulente Frage dabei war etwa, auf welche Tradition des Parlamentarismus man die bundesrepublikanische Demokratie zurückführen sollte: auf die gescheiterte Revolution von 1848, auf die Weimarer Republik oder eben die Räte Demokratie von 1918. Aber auch wenn das Museum mit seiner Ausstellung die Frankfurter Räte wieder auf die erinnerungspolitische Agenda bringen wollte, sahen sich deren Mitarbeiter\_innen selbst zumindest innerhalb des damaligen linkspolitischen Spektrums eher gemäßigten Positionen nahe – vor allem angesichts der marxistischen Dogmatik, die es teilweise umgab.<sup>117</sup>

Aber nicht nur geschichtspolitisch sorgte das Museum für Aufsehen und weltanschauliche Kontroverse. Auch von Seiten der Kirchen kam vehemente Kritik. Beschwerdebriefe, Resolutionen und Flugblätter („Wie sich der kleine Marx das Mittelalter vorstellt“) wiesen darauf hin, dass die Ausstellungstexte religiöse Gefühle verletzen und eine „tölpelhafteste Perspektive“ auf die Frömmigkeitgeschichte des Mittelalters werfen würden.<sup>118</sup>

---

114 Vgl. Felsch, Margot (1973): Zehn Worte weniger beseitigen Rote Welle. In *Frankfurter Rundschau*, 31.01.1973. Felsch beschrieb eine Podiumsdiskussion zwischen Detlef Hoffmann, dem Frankfurter Geschichtsordinarius Paul Kluge, dem Historiker Immanuel Geiss, Hubert Ivo, Professor für Didaktik an der Universität Frankfurt, Peter Weimar, ein Frankfurter Kirchenvertreter, und Hartmut Wolf von der Lehrerfortbildung Hessen wie folgt: „Schlagworte von ‚Beherrschten‘ und ‚Herrschenden‘, von ‚Klasse‘ und ‚Klassenkampf‘, Biertischlogik, es gab Pfiffe, Tumulte und Hohoho-Rufe.“

115 Vgl. dafür auch Geiss 1974: 7.

116 Ebd.: 7.

117 Es grenzte sich etwa von den Positionen des KSV (Kommunistischer Studenten-Verband) ab, der sich mit dem Museum nach dessen Eröffnung solidarisierte. Siehe Flugblatt KSV in ISG HiMu 106. Vgl. dafür auch Geiss 1974: 10.

118 Anonym (1973): Stadt Frankfurt zum Handeln aufgefordert. In *Evangelische Kirchenzeitung für Hessen und Nassau. Weg und Wahrheit. Weg und Wahrheit* 10.

Die Maßnahmen, die das Museum letztlich ergriff, um eine Eskalation der öffentlichen Debatte zu verhindern, setzten – wie auch die Debatten selbst – an den Texten an. Das Museum änderte einige strittige Texttafeln, wie etwa die beiden bereits zitierten zu den Ursachen der Wirtschaftskrise und zum Klassencharakter des Mittelalters, weiterhin etwa die zur „Novemberrevolution 1918“.<sup>119</sup> Bei einem Text zum Altarbild der Barfüßerkirche machte das Museum aus „christlicher Propaganda“ eine „christliche Bewußtseinsbildung“. Teilweise hängte das Frankfurter Museum sogar alternative Texte direkt neben einige der am heftigsten kritisierten Museumstexte – beispielsweise die Textvorschläge der evangelischen Kirchengemeinde.<sup>120</sup> In dieser Methode spiegelt sich das ergebnisoffene und diskussionsorientierte Demokratieverständnis des Museums.<sup>121</sup> Den parteipolitischen Zwistigkeiten bereiteten diese geringfügigen Änderungen jedoch kein Ende. In der Stadtverordnetenversammlung protestierten Sprecher der FDP wie der CDU weiterhin gegen die Museumstexte.<sup>122</sup>

Das Frankfurter Museum geriet mit seiner neuen Dauerausstellung von 1972 zu einem Aushandlungsort gesellschaftlicher Konflikte und einer Reflexionsinstanz für die Gesellschaft. Es war damit – so ließe es sich museumshistorisch interpretieren – das geworden, was die Museumskrise von den Museen forderte. Entscheidenden Anteil daran hatte – das zeigen die fiebrigen Kontroversen über die Textinhalte

---

119 Vgl. genaueres zu den Textänderungen bei Kittel 2011: 158 und das Manuskript „Angriffe gegen Texte der Dokumentation 9-15. Jahrhundert“ in ISG HiMu 32. Eine ausführliche Bilddokumentation zu allen Textänderungen findet sich außerdem in ISG Büro Stadtrat Hoffmann 33.

120 Kittel 2011: 136. Einige Historiker der wissenschaftlichen Kommission, die eingesetzt war, um sich mit den umstrittenen Texten auseinanderzusetzen, weigerten sich jedoch, ihre Texte nur neben den bestehenden Museumstexten aufhängen zu lassen. Brief von Professor W. Lammers an Hans Stubenvoll, 27.03.1973. In ISG Büro Stadtrat Hoffmann 234 sowie ISG HiMu 23.

121 Bemerkenswert ist dabei, dass eine solche Gleichzeitigkeit zweier Geschichtserzählungen nur über Text denkbar erschien. Der Fokus auf den Text war so gesehen tatsächlich ein Ergebnis der Demokratisierungsversuche des Museums. Detlef Hoffmann unterstrich die Bedeutung der Texte im Nachhinein, als er feststellte, dass das Museumsteam „wohl kaum dazu in der Lage gewesen“ wäre, „etwa eine alternative Multivision zusammenzustellen“. Hoffmann, Detlef (1982): Wissen ist Macht – Im Historischen Museum kann man lernen. In *Aus Hessischen Museen* 2, S. 57-70: 66. Angesichts der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel ist dem sicherlich zuzustimmen. Die interessante museumshistorische Frage ist hingegen, warum die politische Debatte nicht auch anhand der Objekte geführt wurde und warum keine alternativen Objektkombinationen vorgeschlagen wurden.

122 Vgl. Kittel 2011: 159f.

– die neue Gestaltung, welche statt auf Objekte auf polarisierende Texte und Grafiken setzte. Insoweit ist daher auch den bereits in der Einleitung angeführten Museumsanalysen und deren Globalthese zum Museumswandel seit den 1960er Jahren zuzustimmen. Aus einer bestimmten Perspektive auf die Dauerausstellung von 1972 trifft die in der Literatur beliebte Einschätzung zu, dass die „object-based activities“ am Museum durch die „mission to serve society“ ersetzt wurden, wie es etwa Peter Fraser gefasst hat.<sup>123</sup> Da das Frankfurter Museum exemplarisch für die Kombination aus objekt-dezentrierender Gestaltung und neuerlicher Öffentlichkeitsorientierung steht, liegt es nahe zu schließen, dass der Einfluss auf die Besucher\_innen das Museumsobjekt als zentralen Fokus der Museumsarbeit abgelöst habe.<sup>124</sup> Jedoch sind hier mindestens zwei Ergänzungen angebracht, die zu einer Differenzierung dieser museumshistorischen Erzählung anleiten.

### Über den ‚Abschied vom Objekt‘

*Erstens* kann der Kampf um gesellschaftliche Relevanz seitens der Museen nur vor einem eingeschränkten historischen Horizont als Neuigkeit gelten. Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, ist der Verweis auf die der Öffentlichkeit dienenden Rolle des Museums spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine erstaunliche historische Konstante in den Museumsreformen.<sup>125</sup> Es veränderten sich dabei nur die Zielgruppen. Die dienende Funktion der Museen etwa tauchte überall dort und immer dann in der Museumsgeschichte verstärkt auf, wenn es um die Erschließung neuer Publikumsgruppen ging. Das war so, als die fürstlichen Sammlungen im 18. und 19. Jahrhundert für die bürgerliche Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.<sup>126</sup> Auch die Nationalmuseen, die im 19. Jahrhundert gegründet wurden, grenzten sich von den Spezialsammlungen für eine kleine Forschungsgemeinschaft ab und richteten sich an das ‚gesamte Volk‘ (verstanden als nationale Gemeinschaft). Später wandten sich die Sozialmuseen – in Hamburg 1901 und in Berlin 1903 eröffnet – im Sinne einer biopolitischen Regierungsweise an die allgemeine ‚Bevölkerung‘.<sup>127</sup> Die historische Erzählung, dass die Museen mit der Museumskrise begannen, sich mehr auf die Öffentlichkeit auszurichten, muss folglich präzisiert werden. Viele Museen versuchten in den 1970er Jahren *wieder einmal* ihre Funktion für die

---

123 Fraser 2004: 142-147.

124 Hooper-Greenhill 1994: 260-261.

125 Siehe Kap. 1.1.

126 So argumentierte bereits Jürgen Habermas 1962. Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 102f.

127 Vgl. für letztere Poser 1998. Poser spricht noch nicht explizit von Biopolitik, obwohl er all deren Elemente in Bezug auf die von ihm untersuchten Museen beschreibt.

Öffentlichkeit herauszustellen. Einige griffen dafür auf ihre Bildungsfunktion zurück und wenige, wie etwa das Frankfurter Museum, auch auf eine Politisierung. Die behauptete historische Diskontinuität lässt sich daher als Wiederauflage und konsequente Umsetzung bereits vorhandener Reformideen des Museums interpretieren. Dass sie als einschneidende Neuigkeit bewertet wurde, macht hingegen nur vor dem Hintergrund der Entwicklungen des Museumswesens in den 1950er/-60er Jahren Sinn, in denen die Museen zu Schatzhäusern geworden waren.

*Zweitens* stellt sich die wichtigere und daran anschließende Frage: Warum verband sich gerade 1972 im Gegensatz zu 1800, 1880 oder 1910 mit den reformerischen Forderungen eine Ausstellungsgestaltung, die nicht mehr an den Objekten ansetzte und damit historisch ihresgleichen suchte? Zu behaupten, aus dem Ziel, für möglichst alle Besucher\_innen da zu sein, folge automatisch eine zunehmende Objektdezentrierung, setzt schließlich das voraus, was erst zu begründen wäre, nämlich die in den 1970er Jahren offensichtlich vorherrschende Überzeugung, eine objekt-zentrierende Ausstellung (beispielsweise mit illustren Einzelstücken) sei unfähig, gesellschaftlich relevante Themen an eine breite Öffentlichkeit zu adressieren. Die Ansicht allerdings, dass eine Vitrinenausstellung, die ihre Objekte in den Mittelpunkt rückt, nur für die wenigsten verständlich sei und Zugangsschwellen errichte, die das Museum als Hort der Hochkultur vor sozialen Eindringlingen schütze, ist aber aus historischer Perspektive keineswegs zwingend. Im Gegenteil wollten etwa einige volksbildnerische Maximen des frühen 20. Jahrhunderts die demokratische Öffnung des Museums eben gerade über die scheinbar voraussetzungslose, „unmittelbare Anschauung“ der Kunstwerke erreichen.<sup>128</sup> In der Volksbildungsbewegung galt die Einzelstück-Präsentation der Objekte als Garant für die Bildungsleistung des Museums und zwar gerade, weil sich das Museum nur bei einer solchen Präsentation des „unmittelbaren Einflusses auf die Erziehung breiterer Schichten“ sicher sein könne.<sup>129</sup> Anstatt eine generelle Folgebeziehung zwischen der neuentdeckten Aufgabe, der Gesellschaft zu dienen, und der zunehmenden Verdrängung der Objekte als zentraler Fokus der Museumsarbeit zu konstatieren, müsste eine Museumsgeschichte begründen können, warum die Frankfurter Museumsmachenden (neben vielen anderen) glaubten, Inklusion und politischen Einfluss eines Museums über die Verbannung der Objekte aus dem Ausstellungsraum erreichen zu können.

Die innovative Frankfurter Ausstellungsgestaltung lässt sich, so möchte ich schlussfolgern, nicht schlicht auf die Museumskrise und den dort geforderten Funktionswandel des Museums zurückführen. Sie war zunächst (nur) ein wichtiger Impuls für grundlegende Veränderungen. Der Verweis auf die Krise legt lediglich

---

128 Vgl. zum Beispiel: Lichtwark, Alfred (1991): *Erziehung des Auges*. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Eckhard von Schaar. Frankfurt am Main: Fischer.

129 Lichtwark, Alfred (1991): *Museen als Bildungsstätten*. In ders., *Erziehung des Auges*, S. 43-47: 47.

einen Wandel der Ausstellungen nahe, gibt aber noch keinen Hinweis darauf, welche präsentationsästhetischen Wege die Museen dann konkret einschlugen, um öffentlichkeitswirksamer zu agieren. Ein Blick auf die Debatten der Museumskrise aus anderer Perspektive lässt dagegen Raum für eine neue und ergänzende Interpretation des Museumswandels. Dass für die nachhaltige historische Diskontinuität in den Präsentationsästhetiken der 1970er Jahre ein Wandel des Objektverständnisses verantwortlich sein könnte, will ich anhand einer Debatte aus den *ICOM News* verdeutlichen – dem Publikationsorgan des Internationalen Museumsrats, das sich 1968 dem Jahresthema „Museums and the Public“ verschrieben hatte.

Der bereits zitierte Cameron warf darin den Museen – ganz entsprechend der bereits ausgeführten Stoßrichtung vieler Museumskritiken zur Zeit der Museumskrise – „indifference“ vor und meinte damit, dass das zentrale Problem der Museen seiner Zeit sei, dass sie sich nicht für die Öffentlichkeit interessieren würden, was wiederum zu Gleichgültigkeit von Seiten der Öffentlichkeit führe.<sup>130</sup> Als Heilmittel schlug er den Museen einerseits „Audience Research“ vor, um die Indifferenz der Museen ihrem Publikum gegenüber abzustreifen, und andererseits „Public Relations“, um das Desinteresse des Publikums zu überwinden.<sup>131</sup> Sein Programm für die Museumsreform – so lässt sich zugespitzt zusammenfassen – war Inklusion und Öffentlichkeitswirksamkeit durch Marketing. Noch im selben Jahrgang der in der internationalen Museumswelt vielrezipierten Zeitschrift reagierte der französische Museumsdirektor Jean Favière auf die Überlegungen Camerons.<sup>132</sup> Diesem in Bezug auf die Krise des Museums zunächst zustimmend, sah er allerdings das nach seiner Ansicht bestehende Hauptproblem bei der erwünschten Öffnung der Museen an anderer Stelle.

„There are serious and well-known obstacles, which can only be overcome by a genuine re-education of the two partners [the museum and the public, Einf. Mario Schulze]. But there are others. The very existence of the museum, and hence of its action, is based on the OBJECT: work of art, utensil, machine, natural specimen. It becomes clear, when wandering around exhibition halls, that the majority of the visitors do not know how to look and that there is very urgent need to supply their thinking with the indispensable crutch for the label, printed guide or spoken commentary. [...] His [the visitors, Einf. Mario Schulze] understanding is firstly verbal, whereas it should be firstly visual.“<sup>133</sup>

---

130 Cameron, Duncan (1968): The Public Be Damned. In *ICOM News* 21 (1), S. 36-39: 36.

131 Ebd.: 38f.

132 Favière, Jean (1968): Museum and The Public. Scattered Thoughts. In *ICOM News* 21 (4), S. 46-47.

133 Großschreibung im Original. Favière 1968: 47.

Favière führte den Konflikt des Museums mit der Forderung nach Inklusion und Demokratisierung auf das mangelnde Verständnis des Objekts zurück. Der oder die gewöhnliche Besucher\_in könne mit dem Objekt nichts anfangen und suche im Museum nach Texten, so beschrieb es Favière und mit ihm viele weitere Museumspraktiker\_innen. Die Replik von Favière zeigt, dass die gesellschaftliche Forderung der Zeit ans Museum („public service“) unmittelbar mit dem Verständnis des Museumsobjektes zusammenhing. Das Museumsobjekt war zu einem Problem geworden. Die Reaktionen auf die Museumskrise fanden ihre Konfliktlinie nicht nur auf der Ebene der institutionellen Öffnung und Modernisierung, sondern auch in dem Status des Museumsobjektes.

Die Cameron/Favière-Kontroverse zeigt zunächst, dass die in der Ausstellungshistoriografie verbreitete Schlussfolgerung, aus der Orientierung auf die Besucher\_innen resultierte ein genereller „Abschied vom Objekt“<sup>134</sup>, voreilig ist und zu kurz greift. Zwar wurde das Objekt als Reaktion auf die Museumskrise in einigen Museumsausstellungen *dezentriert*. Damit einher ging allerdings eine Zentralstellung des Objekts in den Debatten um eine *adaquate* Ausstellungsgestaltung im Museum.<sup>135</sup> Mit dem hier eingenommenen Blick auf die Museumsgeschichte argumentiere ich für die Umkehrung der Objekt-Abschiedsthese: Die Museumskrise führte nicht zur Aufgabe des Objekts als Basis der Museumsausstellung, sondern war selbst durch ein eifriges Bemühen gekennzeichnet, ein anderes Wissen vom musealen Objekt zu erzeugen. Zugespitzt formuliert, plädiere ich daher dafür, die Museumsgeschichte gleichsam vom Kopf auf die Füße zu stellen. Es ist nicht so, dass die Museumsobjekte *dezentriert* wurden, weil sich die Aufgaben und die Funktionen des Museums im Laufe des 20. Jahrhundert geändert haben, sondern es hat sich ein neues Wissen um die Fähigkeiten und Unfähigkeiten der Museumsobjekte entwickelt, woraufhin das Museum in eine Identitätskrise gefallen ist, die die althergebrachte Aufgabenbestimmung des Museums von neuem auf die Agenda brachte.

Anhand der Frankfurter Ausstellung kann ich im Folgenden zeigen, dass gleichursprünglich mit der neuen respektive wiederentdeckten gesellschaftlichen Rolle der Museen der Wille entstand, das Museumsobjekt neu zu bestimmen: Was ist, soll und kann ein Museumsobjekt? Wie kann das Museumsobjekt dem Museum noch bei der Erfüllung seiner historisch gesehenen immer wieder aktuellen und

134 Siehe dazu ausführlich Kap. 1.1.

135 Vgl. dazu auch Scholze 2004: 11. Sie spricht von der „langjährige[n] Debatte um eine primäre oder untergeordnete Positionierung der Museumsobjekte in der Ausstellung“. Entgegen Jana Scholze, die eine Weiterführung dieser Debatten mit ihrer Arbeit verhindern will, um zu anderen praktischen Lösungen zu kommen, möchte ich mit dieser Arbeit ebendiesen Debatten folgen, um museale Präsentationen, so wie sie heute installiert und diskutiert werden, in ihren historischen Bedingungen und ihren Verflechtungen mit Wissen und Macht zu rekonstruieren, um sie daraufhin ändern zu können.

Ende der 1960er Jahre abermals wiederentdeckten gesellschaftlichen Aufgaben helfen? Um nachzuzeichnen, wie diese Fragen Anfang der 1970er Jahre beantwortet wurden, und vor allem auf welche wissenschaftlichen Quellen diese Antworten zurückzuführen sind, untersuche ich die Dauerausstellung von 1972 genauer. Zunächst lege ich anhand ihrer Konzeptionsgeschichte dar, wie das Vertrauen in die geschichtsrepräsentierende ‚Kraft‘ der Museumsobjekte mit dem Ende der 1960er Jahre zunehmend erodierte.

### **2.3 DAS MUSEUMSOBJEKT ZWISCHEN GESCHICHTE, KUNST UND WARENÄSTHETIK**

#### **Das Museumsobjekt und die Geschichte**

In der ersten Konzeption für eine neue Dauerausstellung von 1968 – noch bevor der Neubau konkret in Aussicht stand – plante Hans Stubenvoll noch keine „historische Dokumentation“. Stattdessen wollte er einen Rundgang bieten, der das Stadtbild, die Wohnkultur und die Geschichte der Stadt sowie dessen Kunst und Kunsthandwerk vor Augen führte. Im Ausstellungsteil zum Stadtbild sollten darin etwa Ansichten der Stadt gezeigt werden, im Abschnitt zum Bürgertum Bildnisse von wichtigen Bürgern der Stadt und im Ausstellungsteil zu den Konfessionen unter anderem jüdisches Silber und jüdische Grabsteine.<sup>136</sup> In dieser Form präsentiert, sollten die Schausammlungen, so verrät die Konzeption, „dem Besucher Informationen über die geistige, kulturelle, gesellschaftliche und politische Entwicklung vom Mittelalter bis in unsere Zeit vermitteln.“<sup>137</sup> Die Verbindung zwischen dem Auftrag des Museums, Geschichte zu präsentieren, und der Präsentation von gesammelten Objekten war in diesem Konzept (noch) unproblematisch. Die Darstellung der Geschichte der Stadt war – ganz so wie es das althergebrachte Objektverständnis vorgab – gleichbedeutend mit der Ausstellung der im Museum vorhandenen Objekte. Das Historische Museum konnte Geschichte präsentieren, weil es historische Objekte beherbergte und diese der Öffentlichkeit zugänglich machte.

Als sich Mitte 1969 die Planung des Neubaus konkretisierte, erschien eine neue, noch vorläufige Konzeption. Der Passus „Zielsetzungen und Aufgaben“ relativierte erstmals den Status von Objekten, ohne ihn jedoch grundsätzlich anzuzweifeln. Das Museum müsse, so heißt es dort, ein Ort für Forschungen zur Geschichte der Stadt Frankfurt sein und seine Forschungsergebnisse in den Schausammlungen nutzbar

---

136 „Dezernat Planung und Bau: Raum- und Funktionsprogramm des Historischen Museums 14.11.1968“. In ISG HiMu 25.

137 Ebd.: 3.

machen „durch die Präsentation von authentischen Zeugnissen der materiellen Kultur der verschiedenen Epochen in ihrer historischen Abfolge.“<sup>138</sup> Dies spezifizierend erläuterte die Konzeption darauffolgend auch, warum der Gang durch die Geschichte mittels Objekten möglich sei:

„Werke der bildenden Kunst und Erzeugnisse des Kunsthandwerks spielen, neben Gegenständen des täglichen Gebrauchs, auch in einer historisch orientierten Darbietung eine *ausschlaggebende Rolle*; in ihnen *spiegeln sich die geistigen und gesellschaftlichen Kräfte*, die einen Zeitabschnitt bestimmen, am deutlichsten wieder, und aus dem Wandel ihrer Erscheinungsformen lassen sich Rückschlüsse auf den Wandel der bestimmenden Faktoren oder auf ihre Ablösung durch andere ziehen. Sie dürfen jedoch nicht isoliert voneinander dargeboten werden, sondern müssen in Beziehung zueinander und zu den politischen Ereignissen und gesellschaftlichen Veränderungen gesetzt werden, deren Begleiterscheinungen und Zeugnisse sie sind. So können die geschichtlichen Grundlagen und Voraussetzungen unserer Gegenwartssituation bewußt und anschaulich gemacht werden.“<sup>139</sup>

An diesen konzeptionellen Überlegungen lässt sich erstmals eine latente Kritik an der in den 1960er Jahren vorherrschenden isolierenden und ästhetisierenden Präsentationspraxis und an deren ausschließlichem Vertrauen auf ‚Spitzenobjekte‘ erkennen. Dennoch betonte die Konzeption fast demonstrativ die „ausschlaggebende Rolle“ von Objekten und schrieb ihnen die Fähigkeit zu, die Vergangenheit repräsentieren zu können, also das vergangene Leben zu spiegeln. Am Objekt, ob Kunstwerk oder Alltagsgegenstand, als wichtigster und selbstevidenter Instanz der musealen Ausstellung hielt die Konzeption fest, auch wenn das Museumsobjekt nicht mehr isoliert dargeboten, sondern in Beziehungsgefüge eingebettet werden sollte.

Nur ein Jahr später wiederum und zeitgleich mit dem Beschluss der Stadt, einen Neubau zu errichten, hatte sich diese Vorstellung vom legitimen Objektgebrauch in einer Museumsausstellung jedoch erheblich gewandelt. In der Zwischenzeit waren gestalterische Konzeptionen von dem letztlich verantwortlichen Gestalter Herbert Kapitzki<sup>140</sup> und dem Frankfurter Plakatdesigner Günther Kieser eingeholt worden.<sup>141</sup> (Mit letzterem hatte das Museum bereits vorher zusammengearbeitet.<sup>142</sup>) In

138 Zitiert nach Hoffmann, Detlef 1974a: 16. Auch in Hoffmann, Detlef (1973): Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. In *kritische berichte* 1, S. 23-31.

139 Ebd. (Hervorhebung durch Mario Schulze).

140 Vgl. Brief Herbert Kapitzki an Baudirektor Günther Rotermund vom 24.3.1970. In ISG HiMu 25: 195.

141 Eine ausführlichere Analyse der beiden Konzeptionen (dokumentiert in ISG HiMu 25), auf deren Darlegung hier aus Gründen der Redundanz verzichtet wurde, ergibt einige Unterschiede beim geplanten Umgang mit den Sammlungsobjekten. Zwar wollten bei-

der von den Museumsverantwortlichen mit Kieser erarbeiteten museologischen Konzeption vom Juni 1970 hieß es dann:

„Das neue Museum kann sich nicht darauf beschränken, die im Laufe der Zeit gesammelten oder durch Vermächtnisse, Geschenke und Zuweisungen in seinen Besitz gekommenen Kunstwerke und sonstigen *historischen Materialien wohlsortiert und in gefälliger Form darzubieten* und es im übrigen dem Besucher überlassen, welchen Gewinn er je nach Veranlagung und Bildungsstand daraus zieht. Es kommt vielmehr darauf an, dem Museumsbesucher *Einsicht in historische und gesellschaftliche Zusammenhänge* zu vermitteln, die Beziehungen der ausgestellten Gegenstände sowohl untereinander wie auch zu den gesellschaftlichen, politischen Erscheinungen der Gegenwart transparent zu machen und Erkenntnisse zu ermöglichen, die für den einzelnen wie für die Gesellschaft zukunftsweisend sind.“<sup>143</sup>

Die ein Jahr später erarbeitete museografische Konzeption, dann schon unter Federführung des späteren Gestalters Kapitzki, spitzte die Konzeption vom Juni 1970 nur noch minimal zu. Sie gab die klare Gestaltungsmaxime aus, „daß sich ein Museumsangebot nicht nur auf die Darbietung der verschiedenen Exponate beschränken kann, sondern daß dem Museumsbesucher in didaktischer Weise Einsichten in historische und gesellschaftliche Zusammenhänge vermittelt werden.“<sup>144</sup>

Die zentrale Gegenüberstellung, mit der diese beiden Konzeptionen im Gegensatz zu den vorhergehenden operierten, ist die zwischen Museumsobjekt und Geschichtserkenntnis. Auf der einen Seite steht die bloße „Darbietung von Exponaten“ und auf der anderen stehen die „Einsichten in historische Zusammenhänge“. Ich hebe diese Gegenüberstellung hier besonders hervor, da sie bis dato schlicht nicht nötig gewesen war. Auch zuvor schon wollten (kulturhistorische) Museen schließlich geschichtliche Inhalte vermitteln – wie beispielsweise die erwähnte Konzeption von 1968 mit ihrem Gang durch die Stadtgeschichte anhand der repräsentativsten

---

de dem Schatzkammer-Modell des Museums etwas Neues entgegensetzen. Während aber Kapitzki bereits stark auf das Objekt dezentrierende Informationseinheiten setzte, wollte Kieser zwar auch mit dem Museum „menschliche Daseins- und Existenzformen“ ausstellen, aber diese eben aus den historischen Beständen des Museums entwickeln und mit „allen zur Verfügung stehenden [...] technischen Möglichkeiten der modernen Informations- und Kommunikationstechnik“ kontextualisieren. Vgl. ausführlich dazu die Bachelorarbeit von Dold 2014.

142 Vgl. unter anderem die Ausstellungen: „Medaillen und Münzen“ von 1964, „Glasgemälde des Historischen Museums“ 1965 und „Handelszentrum: Frankfurt in alter Zeit“ im US-Trade-Center von 1967.

143 Hoffmann 1974: 17f.; auch in „Konzeption für die Gestaltung des Historischen Museums 29.6.1970“. In ISG HiMu 25 (Hervorhebung durch Mario Schulze).

144 Ebd.: 21f., dort fälschlich als „Baubuch B“ bezeichnet, eigentlich „Raumbuch B“.

Sammlungsobjekte verdeutlicht. Die Vermittlung von Geschichte war dabei jedoch gebunden an die Präsentation der Sammlungsobjekte und nicht ihr entgegengestellt wie in den Konzeptionen, die ab 1970 erstellt wurden. Geschichte und Objekte bedingten bis 1970 einander. Ab dann aber nahmen die Objekte und die Geschichte ein gleichsam feindliches Verhältnis zueinander ein. Die wohlsortierte Darbietung von historischen Materialien schien nunmehr den Einsichten in historische Prozesse vorzubeugen. Dieser Graben, der in den Konzeptionen, die das Frankfurter Museum ab 1970 entwickelte, zwischen die Inhalte (historische Prozesse) und die Museumsobjekte (historische Materialien) trat, war eine historische Neuheit.

### **Das Neue an der Trennung von Sammlungsobjekt und historischem Zusammenhang**

Mittels eines historischen Vergleichs will ich exemplarisch deutlich machen, dass die Gegenüberstellung von Geschichte und historischem Exponat tatsächlich eine museumshistorische (und nicht nur institutionsgeschichtliche) Neuigkeit war. Zur Zeit des Nationalsozialismus bemühten sich viele Museen bereits wie in Frankfurt um die Vermittlung eines spezifischen Geschichtsbildes. Vor allem die deutschen Heimatmuseen standen seit Mitte der 1930er Jahre im Dienste einer antisemitischen, rassistischen und antikommunistischen Geschichtspropaganda – so hat Martin Roth in seiner Referenzstudie zur deutschen Museumslandschaft dieser Zeit deren Funktion trotz aller Widersprüchlichkeit der nationalsozialistischen Museumspolitik zusammengefasst.<sup>145</sup> Demgemäß stellten diese Heimatmuseen dann auch ihre Thematik über die Sammlung und richteten ihre museale Präsentation von Geschichte auf ein neues Gegenwartsverständnis (wenn auch nicht im marxistisch-aufklärerischen Sinne wie in Frankfurt, sondern im enthistorisierenden Sinne nazistischer Ewigkeitsideologie). Um dies zu erreichen, probierten sich einige bereits an einer in Teilen lehrbuchartigen Aufbereitung der Ausstellung, indem sie *auch* Schautafeln, Bildstatistiken und plakative Schrift im Museum gebrauchten.<sup>146</sup> Roth spricht von einer neuen Qualität der Darstellung, die das Museum und vor allem

---

145 Vgl. den noch immer fundiertesten Überblick zur Geschichte des deutschen Heimatmuseums Roth 1990.

146 Ebd.: 197. Die 1920/30er und die 1960/70er lassen sich auch in Bezug auf die strukturelle Situation der Museen vergleichen. Auch zu dieser Zeit wurde aus einer Krisenwahrnehmung nach dem Ersten Weltkrieg folgend verstärkt auf eine engere Verbindung zwischen Museum und Öffentlichkeit insistiert. Volksbildungsanstalten sollten die Museen sein und „die gesammelten Gegenstände für die breiteste Öffentlichkeit“ zugänglich machen. Vgl. Braune, Kurt (1932): Die Volksbildungstätigkeit des naturkundlichen Heimatmuseums der Stadt Leipzig. In *Museumskunde* 21 (4), S. 154-162: 154. Vgl. für die Museumskrise um 1920 Flacke-Knoch 1985: 11-14.

das deutsche Heimatmuseum im internationalen Vergleich zur damaligen Zeit erreichte – was im Übrigen von den Zeitgenossen teilweise schon so gesehen wurde.<sup>147</sup> Die Ausstellungsgestaltung der Zeit wies also gewisse Ähnlichkeiten zur 1972er Präsentation auf, wenn sie auch nicht auf Objekte verzichtete oder den Texten einen klaren Vorrang einräumte. Bemerkenswert ist nun, dass bereits mit diesen Gestaltungen eine Problematisierung des Museumsobjektes einherging. In einem Artikel in der *Museumskunde* von 1937 brachte der Numismatiker und spätere Leiter des Museums für Hamburgische Geschichte, Walter Hävernicks, eine zu dieser Zeit häufig vertretene museologische Positionierung zum Objekt wie folgt auf den Punkt.

„[Das] altertumskundliche Museum darf es grundsätzlich nicht dabei bewenden lassen [...], die Dinge lediglich durch die eigene Form sprechen und wirken zu lassen, denn die Sammlungsgegenstände [...] verlangen, allein nach dem Zweck, dem sie einstmals gedient haben, geordnet zu werden, wobei der Zusammenhang, aus dem die Dinge im Laufe der Zeit nun einmal herausgerissen worden sind, durch Schrift, statistische Übersicht, Zeichnung, Modell und Diorama wieder hergestellt werden muß.“<sup>148</sup>

In diesem Zitat kommt – oberflächlich betrachtet – eine der Frankfurter Konzeption ähnliche Gegenüberstellung zwischen autonomer Wirkung der Museumsobjekte und einem größeren Zusammenhang zum Ausdruck. Jedoch ist die Kontrastierung im Gegensatz zum Frankfurter Museum vollkommen anders legitimiert. Hävernicks begründete die Notwendigkeit, nicht nur das Objekt allein „durch die eigene Form sprechen und wirken zu lassen“, sondern es zu kontextualisieren, mit dem Erfordernis des Sammlungsgegenstandes selbst. Er sprach sich damit zwar für eine Art didaktische Aufbereitung der Schausammlung aus, die historische Zusammenhänge offenlegt, allerdings tat er dies vom Objekt ausgehend. Seine vorgeschlagene Präsentationsweise bezog sich allein auf die Erläuterung der Sammlungsgegenstände.

Den Ausführungen Hävernicks entsprechend funktionierten dann auch die Propagandaausstellungen in nationalsozialistischen Heimatmuseen. Zwar thematisch und in einem didaktischen Stil aufgebaut, basierten sie ihre Zusammenstellungen stets auf Objekte. Hävernicks meinte mit „Zusammenhang“ eben den Zusammenhang, aus dem die Objekte entstammten, ihren einstmaligen Verwendungszusammenhang, aber nicht den gesellschaftlich-historischen Zusammenhang, der in der Konzeption des Frankfurter Museums herbeizitiert war. Aus diesem Vergleich schlussfolgern ließe sich, dass das Ziel, mit einer historischen Ausstellung politi-

---

147 Das belegt etwa das Urteil Rivières über das Haus der Rheinischen Heimat 1936. Vgl. dazu Gorgus: 1999: 197-200.

148 Hävernicks, Walter (1937): Geschichtsvereine und Heimatmuseen. In *Museumskunde* 26 (9), S. 127-128.

sche Botschaften zu vermitteln, zwar für eine Diskussion der richtigen Kontextualisierungsweise des Objekts prädisponierte, aber keineswegs hinreichte für eine Trennung von historischem Zusammenhang und Objekt. Dies war in den 1930er Jahren noch nicht sagbar und wohl auch nicht denkbar. Politik und Geschichte waren von den Objekten nicht getrennt, sondern (noch) in diesen materialisiert. In Frankfurt hingegen diente das Objekt explizit nicht als materialisiertes und isoliertes Zeugnis historischer Wahrheit, das nur kontextualisiert werden müsse, sondern war ein etwas, das auf seine Rolle in der damaligen Gegenwart befragt werden musste.<sup>149</sup> Museumshistorisch zentral ist nun, dass dieses neue Objektwissen, das dem Objekt die Fähigkeit aberkannte, Geschichte auszustellen, zu einer – wie im Folgenden illustriert wird – grundlegend veränderten Problemlage für das Vorhaben führte, mittels einer Sammlung Geschichtsausstellungen zu realisieren.

### **Eine argumentierende Ausstellung gegen die Sammlung**

Das Anliegen, die historischen Zusammenhänge zum Ausgangspunkt der ausstellungserischen Konzeption zu machen, stellte die Mitarbeiter\_innen des Frankfurter Museums vor die Frage: Wie kann ein Museum Geschichte ausstellen und dennoch seine gesammelten Schätze präsentieren? Im Hinblick auf die museologische Literatur ließe sich diese Frage auf die in der Museologie verbreitete Unterscheidung zwischen Themen- und Sammlungsausstellung zurückführen. Die Ausstellung von Themen beruht dabei auf einer Haltung zur Sammlung, die die praxisorientierte Ausstellungsdesignerin Margaret Hall 1987 wohl als erste und noch gänzlich ahistorisch als „subject-driven“ bezeichnet hat.<sup>150</sup> Hall stellte dies einem anderen Herangehen gegenüber, das sie „collection-driven“ nannte, in dem die Sammlung vorgibt, was und wie etwas ausgestellt wird. Museolog\_innen wie etwa Gail Anderson oder auch Hilde Hein nahmen diese Begriffe wiederum auf und historisierten sie im Sinne eines allgemeinen Museumswandels in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>151</sup> Museumsausstellungen wurden mehr und mehr zu Themenausstellungen, so ihre These. Die Geschichte des Frankfurter Museums verdeutlicht unter dieser Perspektive den Einzug der thematisch zuspitzenden Geschichtsausstellung in die Museen seit den 1960er Jahren.

---

149 In diesem Sinne erläuterten Hoffmann und Stubenvoll später die Museumskonzeption. Vgl. Stubenvoll, Hans; Hoffmann, Detlef (1974): Das Historische Museum in Frankfurt. In *Natur und Museum* 104 (3), S. 76-78: 77.

150 Hall, Margaret (1987): *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.

151 Anderson 2004: 1; Hein 2007: 78. Die dazugehörige historische Erzählung habe ich in der Einleitung (Kap. 1.1) ausgeführt.

Die historische Abfolge der Konzeptionen, die letztlich zur 1972er Dauerausstellung führten, legt aber noch eine andere Interpretation des Wandels nahe. Der Wille ein Thema auszustellen (im Frankfurter Fall: historische Prozesse mit Gegenwartsrelevanz), setzte überhaupt erst eine Gegenüberstellung zwischen Objekt und Thema voraus. Erst nachdem sich diese Gegenüberstellung etabliert hatte, war es möglich, *entweder* eine Themen- *oder* eine Sammlungsausstellung zu machen. Erst der Vertrauensverlust in die erklärenden Fähigkeiten der gesammelten Objekte musste die Ausstellung von Geschichte mittels bloßer Objektpräsentation unmöglich erscheinen lassen. Bei Hävernick zum Beispiel war das Objekt noch gleichbedeutend mit der Geschichte, die das Museum erzählen sollte und folglich die Inkarnation historischer Wahrheit. Anfang der 1970er Jahre war es hingegen nicht mehr dazu in der Lage, die Aufgabe der Geschichtsdarstellung zu erfüllen. „Subject-driven“ und „collection-driven“ wären so gesehen keine Alternativen, bei der jene die andere historisch ablöste, sondern die Alternative selbst ist ein Ergebnis der Geschichte des Museumsobjektes. Diese Sichtweise ermöglicht eine Spezifizierung des zwar beliebten aber unscharfen Begriffs der *Themenausstellung*. Gemeint ist damit – so vermute ich – zumeist eine Ausstellung wie etwa die Frankfurter, die für vorgängig erdachte *Thesen* mit kuratorischen Mitteln argumentiert. Der Begriff *Thesenausstellung* oder argumentierende Ausstellung wäre daher treffender.

Erst aus dem Vertrauensverlust den Objekten gegenüber konnte eine thesengeleitete Ausstellung resultieren. Das wiederum bildete die Voraussetzung dafür, dass das Historische Museum Frankfurt am Main seine Ausstellung einem historischen Prozess widmen konnte, der unabhängig von der Sammlung gewählt war. Aus diesem Grund stand dem Museum die Möglichkeit offen, das konventionelle historische Narrativ zu unterlaufen und eine Geschichte der Beherrschten zu präsentieren. Im Umkehrschluss schuf dieses neue marxistisch inspirierte Narrativ jedoch ein Problem mit der Sammlung. Hoffmann beschrieb es wie folgt: „Hier fehlen meist Dokumente aus der Geschichte derjenigen, die mit ihrer Arbeit erst das möglich machten, was unsere Kultur- und Kunstgeschichte als Leistungen der Großen verzeichnen.“<sup>152</sup> Das Museum wollte das dokumentieren, was nicht unmittelbar überliefert war. Die Sammlungskritik, die bei Hoffmann daraus folgte, beruhte auf zwei miteinander verbundenen Teilproblemen. *Erstens* befanden sich in der Sammlung schlicht keine Dokumente aus der Arbeiterschicht. Dieses Problem teilten die meisten kulturhistorischen Museen, da ‚die Arbeiter‘ selbst nur wenig hinterlassen hatten – schon weil ihr tägliches Leben mehr auf Verbrauchsgüter orientiert war als auf langlebige Gebrauchsgüter, oder anders gesagt: auf Essen, denn auf schönes Geschirr. *Zweitens* waren die in Frankfurt vorhandenen Objekte fast ausnahmslos ‚herrschaftsnah‘ und erschienen vor diesem Hintergrund für die Ausstellung diskreditiert. Als bürgerliche Schatzkammer gegründet, hatte sich das Museum nicht

---

152 Hoffmann 1974d: 4.

nur nie um die Alltagsobjekte nicht-aristokratischer und nicht-bürgerlicher Schichten bemüht, sondern auch Kultur nur über Bürgerlichkeit definiert. In der Dauer- ausstellung selbst hieß es daher offensiv auf einer der Einführungstafeln:

„Als Kultur gilt weiterhin, was die herrschenden Familien herstellen ließen. In den meisten Museen befinden sich Gegenstände aus dem Besitz der herrschenden Klasse. Diese Tatsache ist beim Betrachten der Gegenstände zu beachten.“<sup>153</sup>

Zwar bedauerten die modernen Museen im Laufe ihrer Geschichte stets sowohl das ‚Noch-Fehlende‘ als auch die ‚Lücken‘ ihrer Sammlungen und das, obwohl sie seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr auf Vollständigkeit, aber eben immer noch auf Repräsentativität angelegt waren.<sup>154</sup> Das Fehlende im Historischen Museum Frankfurt aber war anderen Charakters. Die vorhandene Sammlung von Schätzen war nicht mehr das Maß der weiter zu sammelnden Dinge. Das Museum bemühte sich vielmehr ab dieser Zeit systematisch um Objekte, die zuvor gar nicht als fehlende benennbar gewesen wären. Es sorgte sich nicht um die Lücken in der Sammlung, sondern um eine Neuausrichtung der Sammlung auf Alltagsgegenstände und Objekte der Arbeiterbewegung, weswegen es zum Beispiel mit Arbeiterjugendvereinen zusammenarbeitete. Das vorhandene Material stellte damit auch nicht mehr die Richtschnur für die Ausstellung dar.<sup>155</sup> Die Kustodin Almut Junker bemerkte in der nachträglichen Dokumentation zur Ausstellung fast lakonisch, „daß die zur Verfügung stehende Sammlung nicht ausreicht[e]“ und erläuterte sogleich, dass daher zum Ausgleich Fotos, Modelle, Schemata und – welche eine Provokation für viele damalige Museumsverantwortliche – Kopien dienten, zum Beispiel die Kopie eines karolingischen Kapitells aus der Höchster Justinuskirche.<sup>156</sup> Wichtig war schließlich die historische Botschaft und weniger das Objekt selbst.<sup>157</sup> Die veränderte Herangehensweise, die aus der Trennung von Objekt und Geschichte resultierte, machte es folglich überhaupt erst möglich, jene Leerstellen in der Sammlung und deren überkommene Ausrichtung aufzudecken.

Aus der Erkenntnis, dass ‚Objekte an sich‘ keine historischen Zusammenhänge auszustellen vermögen, den Leerstellen der Sammlung sowie aus der „Herrschafts-

---

153 Historische Dokumentation 1972: Tafel 4.00.

154 So argumentieren te Heesen, Spary 2001: 18f. Vgl. auch te Heesen 2012: 61.

155 Vgl. Interview Detlef Hoffmann am 06.04.2013.

156 Junker, Almut (1974): Historische Dokumentation 9-15. Jahrhundert. In Hoffmann/Junker/Schirmbeck, Geschichte als öffentliches Ereignis, S. 27-66: 38.

157 Beim Kapitell war es zum Beispiel die Botschaft, dass sich die Kapitelle der Justinuskirche stärker als andere an der römischen Baukunst orientierten, um den Anspruch Karls des Großen zu unterstreichen, ein römischer Kaiser zu sein (Historische Dokumentation 1972: Tafel 1.04.).

nähe“ seiner „bürgerlichen“ Schätze schlussfolgerte das Frankfurter Museum letztlich zwei Möglichkeiten, den selbstgegebenen Auftrag zur historisch-politischen Argumentation dennoch zu erfüllen. Wollte es *erstens* – wie vornehmlich in der Abteilung zum 20. Jahrhundert – die Geschichte der ‚Arbeiter‘ darstellen, konnte es sowieso nicht auf die Objekte der ‚Arbeiter‘ zurückgreifen und musste folglich mit einem funktionalen Äquivalent arbeiten, das die Ausstellung dennoch dreidimensional bespielte. Das Historische Museum Frankfurt fand dieses in den raumfüllenden Texttafeln, denen die wenigen Objekte nur illustrativ beigelegt waren. Wollte es *zweitens* hingegen seine gesammelten Objekte dennoch in der Ausstellung präsentieren, wie es seine Identität als Museum vorschrieb, konnte das Frankfurter Museum die Objekte nicht schlicht unkommentiert in den Ausstellungsraum stellen, sondern musste sie gleichsam ihrer (herrschaftsnahen) Herkunft entlarven. Diese Strategie wendete es in der Abteilung zum Mittelalter an, in der eben doch „kulturgeschichtliche Exponate in ansprechender Zahl“ zu sehen waren, von den Domfenstern bis zu den Altären aus der Barfüßer- und Dominikanerkirche, diese aber zugleich mit Texttafeln umstellte.<sup>158</sup> Aus dem neuen Objektwissen, das die Objekte von der Geschichte abtrennte, resultierten am Frankfurter Museum also einerseits eine Texttafel ausstellung und andererseits eine „kommentierende Präsentationsweise“.<sup>159</sup> Im Folgenden zeige ich anhand eines genaueren Blickes auf diese beiden Darstellungsweisen, inwiefern sie exemplarisch für den Umgang mit Sammlungsobjekten der frühen 1970er Jahre waren und verknüpfe sie mit einem breiter fundierten wissenschaftlichen Wandel. Zunächst leite ich die Dezentrierung der Objekte aus einem Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft her. Dafür greife ich auf einen weiteren, diesmal synchronen Ausstellungsvergleich zurück.

## **Das Museumsobjekt und die Sozialgeschichte**

### **Die Reichstagsausstellung von 1971**

1971 eröffnete anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der deutschen Reichsgründung von 1871 (und auch des 25-jährigen Bestehens der Bundesrepublik) die Ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ im Reichstagsgebäude.<sup>160</sup> Die im

---

158 Junker 1974: 51.

159 Diese Formulierung stammt aus der Analyse eines späteren Mitarbeiters des Historischen Museums Frankfurt am Main: Steen, Jürgen (1995): Ausstellung und Text. In Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hrsg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien: Turia und Kant, S. 46-62: 53.

160 Vgl. zur Geschichte der Ausstellung und für die weiteren Ausführungen: Schäfer, Hermann (2006): „Fragen an die deutsche Geschichte“. Zur Genese eines Ausstellungsmachers. In Dieter Hein, Klaus Hildebrand, Andreas Schulz (Hrsg.): Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70.

Auftrag des Innenministeriums realisierte und später vom Bundestag übernommene Schau war die erste große westdeutsche Geschichtsausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg, die auch Zeitgeschichte darstellen wollte. Aber mehr als das und daher für den Vergleich prädestiniert, war sie auch die erste Ausstellung, die explizit historische Prozesse und Zusammenhänge in das Ausstellungsmedium übersetzen wollte. Sie hob sich damit von den kunst- und kulturhistorischen Präsentationen der 1950er und 1960er Jahre durch ein klares Primat der darzustellenden Inhalte und letztlich durch eine eindeutige historische Botschaft ab.<sup>161</sup> Deutsche Geschichte spitzte sie vor allem auf die liberalen, gemäßigt-demokratischen Traditionen und Bewegungen zu, die für einen parlamentarischen deutschen Nationalstaat gekämpft hatten. Die Botschaft der Schau war die geschichtspolitische Fundierung der Bundesrepublik in ebendieser Tradition. Der letzte Absatz des Ausstellungstextes, der auch im Katalog dokumentiert ist, unterstrich daher: „In einem Teil Deutschlands entsteht ein Staat, der an die liberal-demokratischen Traditionen des Jahres 1848 anknüpft [...]“.<sup>162</sup> Das gesamte Narrativ der Ausstellung lief auf die Revolution von 1848 zu und das nicht nur inhaltlich, sondern auch präsentationsästhetisch. Einem klassischen Spannungsbogen folgend wurde die Deutsche Revolution in der chronologisch aufgebauten Ausstellung in deren Mittelteil thematisiert. Zudem war das größte dreidimensionale Exponat dem Kapitel 1848 gewidmet: ein verfremdetes, fast raumhohes Modell der Frankfurter Paulskirche (Abb. 15).

Der Rest der Präsentation hingegen konnte kaum mit dreidimensionalen Exponaten aufwarten und nicht viel mehr als eine Pickelhaube vorweisen.<sup>163</sup> Zwar zeigte die Ausstellung auf 300 Ausstellungstafeln über 3000 Zeichnungen und Gemälde, Karikaturen, historische Schriftstücke sowie Fotografien, aber nahezu allesamt als Reproduktionen. Wie beim Frankfurter Museum waren die Tafeln mit dem die deutsche Geschichte erzählenden Text beschrieben (wie auch auf Abb. 15 sichtbar ist). Dass die historische Narration deutlich wichtiger als die historischen Objekte rangierte, sollte die Rezensent\_innen der Reichstagsausstellung dann auch zu ähnlichen Urteilen führen wie beim Historischen Museum Frankfurt: „Poster-Show“ oder „begehbare[s] Lehrbuch“ urteilten Presse und die darauffolgende Ausstel-

---

Geburtstag. München: Oldenbourg, S. 273-286. Vgl. weiterhin Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland (1971): 1871 – Fragen an die deutsche Geschichte. Ausstellungskatalog. Ohne Ort: 17 (im Folgenden als Ausstellungskatalog 1971 zitiert); Boockmann 1987: S. 25.

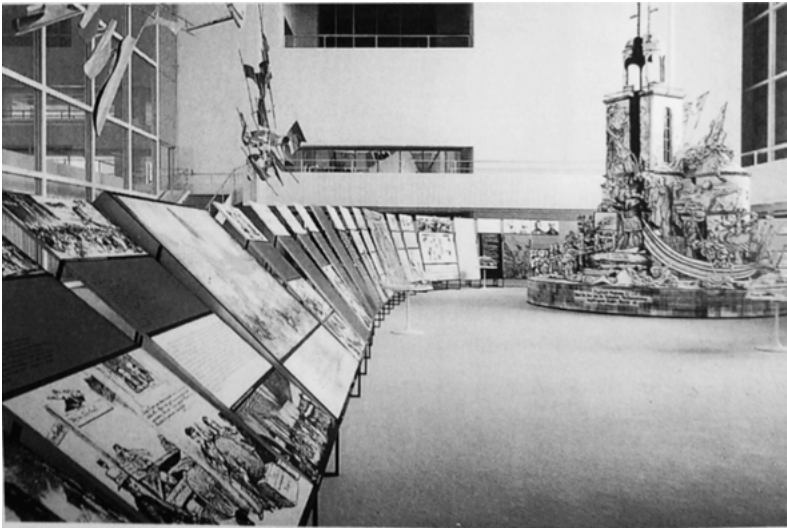
161 Vgl. auch Große Burlage: 260; Korff 1996a: 24-26.

162 Ausstellungskatalog 1971: 169.

163 Die Pickelhaube ist auf dem Cover des Katalogs abgebildet. Vgl. zum Paulskirchenmodell Anonym (1971): „Fragen an die deutsche Geschichte“. Eine Ausstellung zum Thema Reichsgründung im Reichstagsgebäude. In *Tagesspiegel*, 12.03.1971, S. 3.

lungsliteratur.<sup>164</sup> Das Design orientierte sich dabei noch stärker als in Frankfurt an den in den 1920er und 1930er Jahren auf Welt- und Gewerbeausstellungen entwickelten Ästhetiken – beispielsweise im Raum IV mit Ausstellungstafeln, die sich den Besucher\_innen zuneigten, wie es Herbert Bayer 1930 vorgeschlagen hatte,<sup>165</sup> oder im Raum V, in dem mit einem raumhohen Stellwandsystem gearbeitet wurde, das den ausstellungsgestalterischen Ideen von El Lissitzky nachempfunden zu sein scheint.<sup>166</sup> Aber auch wenn die Berliner Ausstellung nicht zuletzt aufgrund besserer Finanzierung tiefer in die Trickkiste des Ausstellungsdesigns griff, indem sie auch auf Puppen oder variable Stellwände in unterschiedlichster Höhe setzte, ähnelte sie in ihrer Gestaltung doch der Frankfurter Dauerausstellung und dabei gerade der Abteilung zum 20. Jahrhundert auf erstaunliche Weise.

*Abb. 15: Ausstellung „Fragen an die Deutsche Geschichte“ im Berliner Reichstag (1971). Blick in die Abteilung zur Revolution 1848–49 mit dem Modell der Frankfurter Paulskirche*



Quelle: Foto von Fabius von Gugel

164 Boockmann 1987: 25 und 46.

165 Siehe Chanzit 1987: Abb. 62.

166 Vgl. dafür die Ausstellungsgestaltung im Sowjet-Pavillon auf der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden 1930 sowie in der russischen Abteilung auf der „Film und Foto“ in Stuttgart 1929. Hemken, Kai-Uwe (1990): El Lissitzky. Revolution und Avantgarde. Köln: DuMont Buchverlag: 154-162.

Diese Ähnlichkeit rührte mitunter daher, dass sowohl der für die Reichtausstellung verantwortliche Gestalter Claus-Peter Groß als auch der Frankfurter Gestalter Herbert Kapitzki in der Bauhastradition standen. Groß hatte das bundesdeutsche Ausstellungswesen dabei bereits seit den 1950er Jahren begleitet (bei der Interbau-Ausstellung „Die Stadt von morgen“ oder den Re-Education-Ausstellungen der amerikanischen Public-Affairs-Division).<sup>167</sup> Doch die Gemeinsamkeiten in der Gestaltung von Reichsausstellung und Frankfurter Dauerausstellung sind nur zum Teil auf die geteilten ästhetischen Traditionen von Groß und Kapitzki zurückzuführen.<sup>168</sup> Vielmehr war dafür – so die hier vertretene These – eine dem Frankfurter Museum sehr ähnliche museologische Konzeption verantwortlich, die auf einem ähnlichen Verständnis der Objekte basierte.

Zuständig für Konzept und politischen Inhalt der Reichsausstellung war in erster Linie der Ausstellungsleiter und Gießener Historiker Lothar Gall. Dieser erschien, auch da er sich unlängst mit einer Arbeit über den „Liberalismus als regierende Partei“ habilitiert hatte, besonders geeignet, eine Ausstellung zur Erinnerung an die demokratischen Traditionen Deutschlands zu erarbeiten.<sup>169</sup> Unterstützt wurde er von einem namhaften wissenschaftlichen Beirat, der nahezu ausnahmslos von Historikern besetzt war.<sup>170</sup> Gall erläuterte die Konzeption in der Vorbemerkung zum Katalog wie folgt:

„[D]iese Ausstellung zielt nicht bloß darauf, eine Epoche in Selbstzeugnissen und Bildern anschaulich zu machen, sondern Akzente zu setzen, bestimmte Linien zu ziehen, Zusammenhänge aufzuzeigen [...]. Das einzelne Exponat – Bild, Dokument, Karikatur, Gegenstand – hat daher jeweils nur eine dienende Funktion. Sein Eigenwert tritt – von einigen Schlüsseldokumenten abgesehen – zurück hinter seinem Illustrationswert für bestimmte Vorgänge und historische Prozesse, die auf diese Weise verdeutlicht werden sollten.“<sup>171</sup>

167 Vgl. Korff, Gottfried (1998): Die Konzeption historischer Ausstellungen seit den siebziger Jahren. In ders. 2007, Museumsdinge, 377-381: 378.

168 Zudem ließen sich konservatorische, finanzielle und logistische Gründe dafür anführen, dass die Schau wenig Objekte beinhaltete – vor allem dass die Ausstellung ursprünglich nur als Wanderausstellung mit einer Laufzeit von nicht mehr als sechs Monaten geplant war und die Bundesregierung den Eindruck vermeiden wollte, es handele sich beim Reichstagsgebäude um ein Museum. Vgl. zum Reichstagsgebäude Schäfer 2006: 278f.

169 Gall, Lothar (1968): Der Liberalismus als regierende Partei. Wiesbaden: Steiner.

170 Den Vorsitz hatte der konservative Historiker Theodor Schieder, der auch Gall vorgeschlagen hatte. Andere Beiratsmitglieder waren u.a. Thomas Nipperdey als Experte für Deutsche Geschichte von 1800 bis 1918 oder Andreas Hillgruber als Experte für die Zeit von 1871 bis 1945. Frauen waren nicht Teil des Beirats.

171 Gall, Lothar (1974): Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart. Historische Ausstellung im Reichstagsgebäude zu Berlin.

Auch hier waren also die historischen Zusammenhänge in einen Gegensatz zu den Exponaten und Objekten gebracht. Die historischen Prozesse standen auf der einen Seite, die Exponate auf der anderen.<sup>172</sup> Es handelt sich hierbei im Gegensatz zu Hävernicks Objektdenken der 1930er Jahre um eine echte Analogie zur Frankfurter Leitidee. In Berlin wie in Frankfurt stellte sich Anfang der 1970er Jahre nicht mehr die Frage, was die gesammelten Objekte repräsentierten und welche Geschichte in ihnen eingeschlossen war, sondern primär wie die zentralen historischen Prozesse dargestellt werden könnten und dann erst sekundär, was die Objekte für das vorgängig erdachte Thema und deren Lern-Inhalt hergaben. Allerdings wurde diese Objektskepsis, die in Berlin schon deswegen nahelag, weil dort keine Sammlung vorhanden war, in Frankfurt schließlich auch für ein gewachsenes kulturhistorisches Museum adaptiert.

### **Die Geschichtswissenschaften und die Geschichtsausstellung**

Der Vergleich mit der Reichstagsausstellung verdeutlicht aber nicht nur, dass jenes Objektverständnis, welches Geschichtsausstellungen Anfang der 1970er Jahre auf Texttafeln als Präsentationsstrategie zurückgreifen ließ, über Frankfurt hinaus verbreitet war, sondern dient auch dazu, eine wissenschaftshistorische Fundierung für die nun unversöhnliche Gegenüberstellung von Objekt und Geschichte deutlich zu machen. Dabei ist vor allem die Zusammensetzung des Ausstellungsteams bemerkenswert.

Gleichsam erstmals (in der Bundesrepublik) hatten fast ausschließlich Historiker eine Geschichtsausstellung konzipiert. Interessant ist dabei etwa, dass der einzige Museumsmacher (und Kunsthistoriker) im Beirat zur Ausstellung – noch dazu mit Stephan Waetzoldt einer der renommiertesten der damaligen Zeit – sich auch als Einziger skeptisch geäußert hatte über die Möglichkeit, komplexe historische Prozesse in einer Ausstellung darzustellen.<sup>173</sup> Die konzeptionelle Gegenüberstellung von historischem Zusammenhang und Objekt hing, so lässt sich daraufhin vermuten, mit der universitären Disziplin Geschichte zusammen. Darauf weist auch hin, dass unter Museolog\_innen wenig später der Begriff der „Historikerausstel-

---

Stuttgart: W. Kohlhammer: 10-11. Der Katalog funktionierte ähnlich wie die mitnehmbaren Informationsblätter im Historischen Museum Frankfurt. Kostenlos zur Verfügung gestellt, sind in ihm vor allem die Texte der Ausstellung entsprechend der Nummerierung der Texttafeln dokumentiert. Auch die Einführung von Lothar Gall legt das in der Ausstellung propagierte Geschichtsbild dar, schweigt sich aber über die Exponate aus.

172 Konsequenterweise wurden selbst die von dieser Spaltung ausgenommenen, als besonders zentral empfundenen Exponate als „Schlüsseldokumente“ und nicht als Objekte, Gegenstände oder Artefakte bezeichnet.

173 Schäfer 2006: 278.

lung“ Verbreitung fand, um die „Lesetapeten mit optischen Fußnoten“ zu diskreditieren, die statt Schaulust zu erzeugen, Leselast auferlegten.<sup>174</sup>

Die despektierliche Rede von der Historikerausstellung rekurriert auf eine bis heute übliche Charakterisierung der historischen Wissenschaft. Der Vorwurf „Historikerausstellung!“ hebt auf das Generalverdikt ab, dass Historiker\_innen vor allem und zunächst textbasierten Quellen vertrauen.<sup>175</sup> Diese Neigung zum Text sei deshalb in der Geschichtswissenschaft – so ließe sich der dahinterliegende Gedanke explizieren – üblich, da Text zumeist das Versprechen beinhaltet, alles gegenwärtig machen zu können, auch die längst vergangenen Zeiten, die entferntesten Gegenden, die schwierigsten Zusammenhänge und die unnahbarsten Personen. Da Historiker\_innen außerdem die flache Archivalie verehrten, die all dies veranschaulichen könne und dazu beweise, dass der Text nicht fiktiv sondern faktisch sei, kombinierten ‚Historikerausstellungen‘ – entsprechend der Logik des darin mitschwingenden Vorwurfs – letztlich wenig überraschend Text und Flachware. Im Gegensatz zu gegenstandsnäheren Fächern wie Archäologie, Kunstgeschichte oder Volkskunde biete die textlastige Geschichtswissenschaft daher keinen privilegierten Zugang zur Auswahl wirkungsvoller Objekte. So gesehen resultierte das Vorhaben, vor allem dank Textinformation Geschichte auszustellen, aus dem neugewonnenen Einfluss der wissenschaftlichen Disziplin ‚Geschichte‘ und ihrer Vertreter\_innen auf das Kuratieren historischer Ausstellungen. Obwohl diese Überlegungen zu den Eigenarten der geschichtswissenschaftlichen Textverehrung nicht gänzlich von der Hand zu weisen sind, plädiere ich hier für eine historische Differenzierung. Es war vielmehr – so meine These – die spezifische Entwicklung der Geschichtsschreibung seit Ende der 1960er Jahre, die den Text-Grafik-Mix als Mittel der Wahl für die Ausstellung von Geschichte auszeichnete.

In den Geschichtswissenschaften der westlichen Länder hatten sich nach dem Zweiten Weltkrieg sozialgeschichtliche Ansätze von einer Randerscheinung zum zentralen Paradigma entwickelt.<sup>176</sup> ‚Consensus-School‘ und später ‚New Left‘ in den USA oder auch die ‚Annales‘ in Frankreich versuchten, Geschichte stärker als

---

174 Zitiert nach Steen 1995. Vgl. für die „Historikerausstellung“ weiterhin: Schäfer 1991: 79; Früher bereits: von Aretin, Othmar (1980): Die Schwere Kunst, Geschichte lebendig zu machen. In *Süddeutsche Zeitung*, 13.12.1980.

175 Vgl. dafür zum Beispiel: Fuchs, Felizitas; Heck, Brigitte; Lixfeld, Gisela (1998): Die Perspektivität der historischen Ausstellung. Anschauung des Objekts und Wahrnehmung der Geschichte. In Jürgen Steen (Hrsg.): *Zur Struktur der Dauerausstellung Stadt- und Heimatgeschichtlicher Museen*. Frankfurt am Main: Deutscher Museumsbund, S. 29-31: 29f.

176 Vgl. Iggers, Georg G.; Wang, Q. Edward; Mukherjee, Supriya (2013): *Geschichtskulturen. Weltgeschichte der Historiografie von 1750 bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht: 232-252.

zuvor auf empirische Forschung mittels analytischer Verfahren zu basieren. Aufgabe der sozialwissenschaftlichen Historiker\_innen sollte es nicht mehr sein, „Ereignisse zu erzählen, sondern theoretische Erklärungen anzubieten, die die Ereignisse in einen größeren kausalen Zusammenhang stellen.“<sup>177</sup> Die spezifisch bundesdeutsche „Historische Sozialwissenschaft“ setzte sich dabei erst Anfang der 1970er Jahre und parallel zu den gesamtgesellschaftlichen Veränderungen – vor allem der Bildungseuphorie – durch.<sup>178</sup> Allen voran die Schüler von Werner Conze und Theodor Schieder („die in der Nazizeit eine rassistisch orientierte ‚Volksgeschichte‘ betrieben hatten“<sup>179</sup>) brachen mit der deutschen hermeneutisch orientierten Tradition des ‚Historismus‘ und forderten eine soziologisch informierte Geschichtswissenschaft, die sich den von Menschen geschaffenen Ordnungen widmet. Von diesem Geschichtsdenken war auch die Reichstagsausstellung entscheidend geprägt. Schließlich hatte Schieder den Vorsitz des Arbeitsausschusses zur Ausstellung inne und der Ausstellungsleiter Lothar Gall war einer seiner Schüler. Einschränkend ist jedoch zu erwähnen, dass der wissenschaftliche Beirat keineswegs zur „Bielefelder Schule“ gerechnet werden kann, zu jener lockeren interdisziplinären Forscher\_innengruppe, die zur Chiffre der historischen Sozialwissenschaft in der Bundesrepublik wurde.<sup>180</sup> Es ist dennoch generell davon auszugehen, dass in den 1970er Jahren die Sozialgeschichte die bundesrepublikanische Museumslandschaft eroberte. Das zeigt sich nicht nur an den Frankfurter und Berliner Ausstellungen,<sup>181</sup> sondern auch daran, dass im Jahr 1974 gar der Vorschlag für ein „Museum für deutsche Sozialgeschichte“ in Bonn kursierte.<sup>182</sup> Entscheidend für eine Geschichte

---

177 Ebd.: 235.

178 Vgl. Etzemüller, Thomas (2001): Sozialgeschichte als politische Geschichte. Werner Conze und die Neuorientierung der westdeutschen Geschichtswissenschaft nach 1945. München: Oldenbourg: 325-335.

179 Iggers/Wang/Mukherjee 2013: 244.

180 Vgl. zu dieser Hitzer, Bettina; Welskopp, Thomas (2010): Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geschichtswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen. Bielefeld: Transcript.

181 Dabei ist zu betonen, dass auch die Frankfurter Ausstellung explizit an der Sozialgeschichte ausgerichtet war. Der an den Ausstellungstexten beteiligte Imanuel Geiss schreibt in seinem Beitrag zur vom Frankfurter Museum herausgegebenen Nachlese beispielsweise: „Es kann nicht mehr Aufgabe eines Historischen Museums sein, die Bürger einer Stadt an ihrer ‚ruhmreichen Vergangenheit‘ zu erbauen [...]. Stattdessen sollte eine sich als angewandte Sozialwissenschaft verstehende Historie [...] ihren spezifischen Beitrag zur rationalen Erklärung unserer gegenwärtigen und sich weiter verändernden politischen Situation leisten.“ Geiss 1974: 12.

182 Vgl. die Sitzung des Bundespräsidenten zur „möglichen Errichtung eines Museums für Deutsche Sozialgeschichte“. BArch B 122 (Bundespräsidialamt) 17076, Blatt 12-20.

des Museumsobjektes ist nun, dass mit der Sozialgeschichte ein anderes Verständnis valider Quellen entstand. Und damit ging – wie ich im Folgenden nur grob andeute (denn alles andere würde eine viel eingehendere Untersuchung des Objektwissens der Sozialgeschichte bedingen) – eine grundlegende Skepsis den materiellen Objekten gegenüber einher.

In der Sozialgeschichte sollte es nicht mehr vornehmlich um die Rekonstruktion von Ideen und intentional gesteuerter Interaktionen gehen. Stattdessen sollten theoriegeleitet Strukturen und damit Bedingungen von Handlungen herausgearbeitet werden.<sup>183</sup> Aus dieser Perspektive resultierte zunächst einer Erweiterung ihrer Methoden. Vor allem „generalisierend-erklärende Verfahren“<sup>184</sup> etablierten sich, die noch dazu häufig quantifizierend vorgingen.<sup>185</sup> Das hatte zur Folge, dass Daten wichtiger wurden als die tradierten Kulturgebilde, in denen sich vergangenes Handeln sinnhaft entäußerte. Selbstgeschaffene Quellen mittels Statistik, Interview und Fragebogen galten nun häufig mehr als das archivierte Artefakt. Zählen war nun signifikanter und relevanter als Schauen. Das materielle historische Zeugnis verlor an Bedeutung.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass in dem Moment, in dem die Sozialgeschichtsschreibung Eingang in das Ausstellungswesen fand, sich auch eine Skepsis gegenüber der angestammten Rolle des historischen Exponats äußerte.<sup>186</sup> Für die Präsentation von Geschichte im Rahmen einer Ausstellung war dies zunächst kein größeres Problem. Ganz so wie die „Fragen an die deutsche Geschichte“ oder die Abteilung zum 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt am Main konnten gleichsam ‚nicht-museale‘, weil sammlungsunabhängige Geschichtsausstellungen schlicht auf Museumsobjekte verzichten und mit einigen – aus dem Messe- und Ausstellungswesen übernommenen – gestalterischen Kunstgriffen einen Text-Sta-

---

Darin sind die Vorschläge des 1966 gegründeten Vereins zur Darstellung der Deutschen Sozialgeschichte (maßgeblich geprägt durch Manfred Schlenke) für ein Museum archiviert, das 1975 wiederum im Bundesministerium des Inneren mit dem Projekt eines historischen Nationalmuseums in Verbindung gebracht wurde.

183 Vgl. Mergel, Thomas; Welskopp, Thomas (1997): *Geschichtswissenschaft und Gesellschaftstheorie*. In dies. (Hrsg.): *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*. München: Beck, S. 9-35: 17.

184 Rösen 1976a: 52. In der Bundesrepublik fast immer mit Bezug auf Max Weber. Vgl. Etzemüller: 348, Fußnote 122.

185 Vgl. dazu Raphael, Lutz (2003): *Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart*. München: Beck: 178f.

186 Mit dieser Interpretation möchte ich auch die These Martin Große Burlages zurückweisen, der behauptet hat, dass die „sozialgeschichtliche Umorientierung der historischen Forschung [...] auf die Entwicklung der großen historischen Ausstellung keine revolutionäre Wirkung“ hatte. Große Burlage 2005: 262.

tistik-Mix in den Raum installieren. Diese Ausstellungen waren nicht an eine Objektsammlung gebunden, was die Frage nach den Objekten schon daher zweitrangig erscheinen lassen musste. Für die Darstellung von Geschichte an einem kulturgeschichtlichen Museum war dieser Weg jedoch nur bedingt gangbar, schließlich bilden und bildeten die gesammelten Objekte dessen Berechtigungsexistenz. Wie aber Geschichte und Objekte in einer Museumsausstellung zusammenzubringen waren, die auf einem Objektverständnis beruhte, das die Objekte der Geschichte gegenüberstellte, lässt sich an der Mittelalterabteilung des Frankfurter Museums exemplarisch verdeutlichen.

### **Das Museumsobjekt und die Sprache des Kunstwerks**

Die kommentierende Gestaltungsweise des Historischen Museums Frankfurt am Main in der Mittelalterabteilung war ein ambitionierter Versuch, eine Ausstellung von musealisierten Werken der Kunst und des Kunsthandwerks mit der Darstellung historischer Prozesse zu verbinden. An einem Beispiel möchte ich zunächst zeigen, wie sie sich von der bis dato gängigen Präsentationsratio von Kunstwerken im Museum abgrenzte (a). Daraufhin erläutere ich, dass das Objektwissen, welches diese Präsentationsweise anleitete, unter anderem auf einen Paradigmenwechsel im ästhetischen Denken der frühen 1970er Jahre zurückzuführen ist, der nicht zuletzt von den Ausstellungsverantwortlichen in Frankfurt mitgetragen wurde (b).

#### **Über Geschichte und Kunst im Museum (a)**

Das spätgotische Altarbild des Kavalerienbergs (süddeutsch/rheinisch um 1430)<sup>187</sup> aus der Barfüßerkirche war in der Frankfurter Dauerausstellung so gehängt, dass die Besucher\_innen zuerst das originale Tafelbild erblickten und danach erst die seitlich angebrachte kommentierende Tafel (Abb. 16). Der Text wies den Altar als „eindrückliche[s] Dokument christlicher Propaganda“<sup>188</sup> aus und wollte anhand der Darstellung der abgebildeten Personen und „Bevölkerungsklassen“ erläutern, „wie Auftraggeber und programmgestaltende Theologen über diese Gruppen dachten“.<sup>189</sup> Mittels einer monochromen Reproduktion des Altars, auf der rote Zahlen die näher erläuterten Personen hervorhoben, beschrieb der Text „gewollt banal“, wie ihm von konservativer Seite vorgeworfen wurde, wie „jedem einzelnen der soziale Rang als moralischer Wert und gottgewolltes Schicksal zugewiesen ist“ (Abb. 17). Während die Gottesmutter Maria und ihre Begleiterinnen „vornehme Eleganz“ ausstrahlten,

---

187 Prinz, Wolfram (1957): *Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer: 20.

188 Eine Textstelle, die später, wie bereits beschrieben, abgeändert wurde (Kap. 2.2). In ISG HiMu 32: 116.

189 Historische Dokumentation 1972: Tafel 3.19.

seien „im Gegensatz dazu die habgierigen Knechte, im billigen Rock der Tagelöhner“ abgebildet.<sup>190</sup> Der Ausstellungstext schlussfolgerte abschließend: „Die Figuren sind alle deutlich charakterisiert. Die Bösen sehen gemein aus, die Guten edel.“<sup>191</sup>

*Abb. 16: Abteilung 9-15. Jahrhundert. Kommentierende Präsentation des Altars aus der Barfüßerkirche*



Quelle: UDK-Archiv, 123, D 14, Diafoto: Herbert Kapitzki

Für eine derartige historische Ausdeutung der ausgestellten Werke durch Text und Detail-Illustrationen lassen sich weitere Beispiele anführen. Beim Annenaltar erläuterte die dazugehörige Texttafel, dass sich in ihm die bürgerlichen Auftraggeber als luxuriös ausgestattete Heiligenverwandtschaft verewigen ließen.<sup>192</sup> Beim Beichtspiegel von Pfarrer Lupi hob der Ausstellungstext auf die ‚volkerzieherische‘ Funktion ab, die in der ‚analphabetischen Bildlichkeit‘ der Darstellungen (d.h. die eingearbeiteten Hände zeigen die Nummer des jeweilig verletzten Gebots an) zum Ausdruck kommt.<sup>193</sup>

190 Warnke 1974: 272. Vgl. zum Vorwurf des Banalen: von Holst, Niels (1973): Alte Kunst – progressiv beleuchtet. Das neugestaltete Frankfurter Historische Museum ein Beispiel modischer Kulturkritik. In *Tagesspiegel*, 28.01.1973.

191 Historische Dokumentation 1972: Tafel 3.19.

192 Ebd.: Tafel 4.03.

193 Ebd.: Tafel 4.02.

Abb. 17: Textafel 3.19 zum Altar der Barfüßerkirche



## Altar aus der Barfüßerkirche

Viele, sehr unterschiedliche Menschen sind auf dem Altarbild aus der Barfüßerkirche um das Kreuz Christi versammelt. An der Art und Weise, wie Angehörige verschiedener Bevölkerungsklassen und Nationen dargestellt sind, sehen wir, wie Auftraggeber und programmgestaltende Theologen über diese Gruppen dachten. Altäre wie der ausgestellt sind eindrückliche Dokumente christlicher Bewußtseinsbildung. Durch den goldenen Heiligenschein ist die Gruppe herausgehoben, die aus den drei Marien, Johannes dem Evangelisten und Maria Magdalena besteht. 1. Ihre Augen sind verweilt. Alle Personen strahlen vornehme Eleganz aus.

Im Gegensatz dazu die halbgötigen Knechte, im billigen Rock der Tagelöhner. 2. Sie kümmern sich nicht um das Geschehen am Kreuz. Die groben, ungepflegten Gesichter mit Knochennasen und herausstehenden Backenknochen unterscheiden sie von den feinsinnigen Trauernden. Ihre Geistesverfassung wird die eines Kindes gleichgesetzt. 3, das auf einem Steckkampf reitet.

Bösartige Soldaten, die durch die orientalische Tracht als Heiden gekennzeichnet sind. 4, machen Musik. Auch sie haben häßliche Gesichter, vergleicht man sie mit Maria oder Johannes.

Anders der römische Hauptmann. 5. Sein Gesicht ist gezeichnet von der Weisheit des Alters. Er weist auf Christus und spricht die Worte: „Wahrlich jener war Gottes Sohn.“ In nachchristlichem Gespräch befindet sich auch ein junger Edel aus dem Gefolge des Hauptmanns. 6.



Abt. aus der Peterskirche im goldenen Fugger-Heinrichsraum  
im Auftrag des Historischen Museums in Frankfurt am Main

In nutzloser Diskussion befinden sich einige Pharisäer - Juden -, wie man an der Hakennase des einen sieht. 7. Nachdenklich läßt sich einer an den Bart. 8. Auch heute noch lassen sich Leute, die andeuten wollen, daß sie nachdenken, mit an das Kinn gelegter Hand fotografieren (Dichter).

Nach der Legende heißt der Mann, der mit der Lanze die Seitenwunde öffnete, Longinus. Er soll blind gewesen sein. Durch das herabfließende Blut Christi sei er wieder sehend geworden. Gleichzeitig wurde er bekehrt. Deswegen deutet er auf seine Augen. 9.

Der Mann, der den Schwamm zu Christus hinaufreicht, heißt Stephanos. Er ist bucklig. 10.

Die Figuren sind alle deutlich charakterisiert. Die Bösen sehen gemein aus, die Guten edel. Die Schwierigkeit, heute solchen Bildern die Informationen zu entnehmen, die sie geben, ist durch den zeitlichen Abstand begründet. Für den Zeitgenossen waren solche Bilder klar verständlich, verständlicher, als es die heutige Kunst ihren Zeitgenossen ist.

Das Altarbild mit der Kreuzigung Christi hatte wahrscheinlich zwei Flügel (→ 4.04) mit Szenen aus der Leidensgeschichte.

## 3.19

Quelle: Historisches Museum Frankfurt: Historische Dokumentation. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit: 3.19

Die Frankfurter Ausstellung präsentierte Kunstwerke nicht mehr als illustre Meisterwerke wie etwa im großbürgerlichen Traditionsrahmens des Städels auf der anderen Mainseite. Stattdessen ordneten die Museumsmitarbeitenden die Kunstwerke mittels erläuternden Texten in eine andere Geschichte ein. Der Altar erfüllte innerhalb der historischen Narration der Ausstellung die (bloß dienende) Funktion, die machtpolitischen Hierarchien des Mittelalters zu veranschaulichen. Der Text beschrieb das Objekt, kommentierte es und wollte die Wahrnehmung der Besuchen-

den lenken. Er präparierte den „Informationswert“ für die in der Ausstellung gemachte Aussage heraus. Mit dieser thesenorientierten Präsentationsweise von Kunst stand das Frankfurter Museum mithin nicht allein. Die 1969 in Berlin gegründete „neue Gesellschaft für bildende Kunst“ (NGBK) realisierte schon 1971 eine Ausstellung, die anhand von Kunstwerken politisch argumentierte, und auch im Museum der Stadt Rüsselsheim wurde Kunst später in analoger Weise präsentiert.<sup>194</sup>

Die Neuigkeit der Präsentation von Kunst im Frankfurter Museum (wie in der NGBK) lag dabei nicht in der Verbindung von Text und Kunstwerk, sondern in dem spezifischen Zusammenspiel der beiden Medien. Bis dahin hatte das Frankfurter Museum seine Kunstwerke mit Labels versehen, die kaum mehr als die Namen von Objekt, Künstler\_in oder Hersteller\_in und deren Lebensdaten preisgaben. Dazu existierten Katalogtexte, die den Stil und die Provenienz des Werkes näher ausführten. 1957 erläuterte zum Beispiel der Katalog zur Frankfurter Gemäldesammlung den 1972 ausgestellten Barfüßeraltar noch wie folgt: „Das Bild steht mit seiner Komposition dem Kreuzigungsaltaar aus der Peterskirche nahe. Einzelne Figuren, vor allem Reiter und Pferde, die einen hervorragenden Platz in der deutschen Kunst der Zeit einnehmen, schließen sich dem international verbreiteten Zeitstil an.“<sup>195</sup> Dem Text diente das Kunstwerk hier also nicht zur Illustration einer historisch-politischen Narration, sondern als ein herausragendes Exemplar für einen Epochenstil. Trotz an der Stilgeschichte orientierter Katalogtexte und der für diese Zeit typi-

194 In der Schau mit dem Titel „Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft“ sollte die Kunstproduktion auf ökonomische Produktionsverhältnisse zurückgeführt und damit die Funktionsweise der gegenwärtigen Kunstproduktion offengelegt werden. Der Katalog gibt einen Einblick, wie die Ausstellungsmachenden dieses Anliegen umsetzten. Neben einem frühneuzeitlichen Kupferstich „Der hochschädlichen Wipperer und Kipperer, als Geld-, Land- und Leutverderber, Lehrmeister“ (gedruckt bei Daniel Manasser) aus dem Jahre 1620 lässt sich eine Doppelseite aufschlagen, auf der eine formalistische Grafik den Marx'schen Theoriebegriff „Wucherkapital“ auf ein einfaches Schema reduziert. Vgl. Arbeitsgruppe Grundlagenforschung der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.) (1971): Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft. Berlin: Anabas; 5; Vgl. für Rüsselsheim Schirmbeck, Peter (1980): Dokumentation industrieller Lebensverhältnisse am Beispiel des Ortes Rüsselsheim. In Burkhart R. Lauterbach, Thomas Roth (Hrsg.): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 83-112: Abb. auf S. 109. Außerdem arbeitete das 1971 installierte Dürer-Studio in Nürnberg mit ähnlichen Strategien: Rohmeder, Jürgen (Hrsg.) (1972): Zum Beispiel Dürer-Studio. Dokumentation und Kritik eines ausstellungsdidaktischen Experiments. Ravensburg: Maier.

195 Prinz 1957: 20.

schen textlosen Ausstellungsästhetik wurde Kunstwerken in den 1950er und -60er Jahren Aussagekraft über die Vergangenheit zugestanden. Das verdeutlicht etwa das Credo einer anderen Ausstellung, die das Frankfurter Museum 1956 eröffnete, nur ein Jahr bevor der zitierte Gemäldekatalog erschien. Im Katalog zur bereits erwähnten Ausstellung „Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung“ hieß es: „die Ausstellung [soll] denen einen Einblick in die Vergangenheit gewähren, die es verstehen, in den Zeugnissen von Kunst und Kultur zu lesen und die besonders das Kunstwerk als autonome Aussage über den Menschen der Vergangenheit würdigen.“<sup>196</sup> Hinter der in diesem Text zum Ausdruck kommenden Überzeugung, dass die ‚kennerschaftliche‘ Rezeption von Kunst die Ausstellbarkeit von Geschichte verbürgte, steckte vor allem jene philosophische Ästhetik, die gemeinhin mit dem deutschen Idealismus verbunden wird. ‚Die Kunst‘ ließ sich – zufolge dieser lange Zeit dominanten ästhetischen Theorie – deshalb für die historische Erkenntnis benutzen, da aus ihr mittels einer spezifischen hermeneutischen Methode die Motive und Ideen herauszulesen waren, die die Menschen historisch gefasst hatten, um die Welt zu erkennen und zu verändern. Der Historiker Jörn Rüsen brachte diesen Gedanken in seiner Auseinandersetzung mit dem Kunst(museum) auf den griffigen Nenner: „Die Kunst ist sozusagen die Geschichte, die sich selbst erzählt.“<sup>197</sup> Wenn aber der Kunst folglich zugetraut wurde, historische Erkenntnisse in dem ihr eigenen Medium sinnlicher Anschauung zu ermöglichen, dann wird auch klar, warum die Museen, die Kunstwerke sammelten, gleichzeitig Orte waren, an denen Geschichte ausgestellt wurde. Museen konnten aufzeigen, wie etwas zu dem geworden ist, wie es in der Gegenwart ist, wenn sie die von ihnen gesammelten Kunstwerke für kontemplative Betrachtung aufbereiteten, um den Kenner\_innen die Möglichkeit zu geben, das in dem Kunstwerk manifestierte historische Bewusstsein hermeneutisch zu durchdringen, es zu ‚lesen‘. Das war und ist auch heute noch häufig die ästhetische Ratio hinter der Präsentation von Kunst als Meisterwerk und historischem Zeugnis.

Die 1972er Ausstellung stellte dieser Überzeugung nun entgegen, dass das Lesen in den Zeugnissen der Kunst und Kultur nur mittels eines Textes möglich sei, der die historische Bedingtheit des Kunstwerks offenlegte und der andere Fragen zu beantworten suchte als die nach Qualität und Provenienz; etwa „die Frage, wie sich Wirklichkeit in [den Exponaten] manifestiert, die Frage, warum sich Wirklichkeit so und nicht anders manifestiert, die Frage, ob bestimmte Interessen bestimmte ästhetische Codes verwenden.“<sup>198</sup> Mit diesem Text-Objekt-Verhältnis wollte das

---

196 HMF 1956: 5. Die Ausstellung zeigte zwar nicht den Barfußaltar, aber dafür viele weitere als herausragend empfundene Sammlungsstücke und Kunstwerke als Einzelpunkte oder in aufgelockerter Reihung.

197 Ebd.: 10.

198 Junker 1974: 51.

Museum, so erläuterte die Kuratorin Almut Junker, „die Aporie der Position des reinen Kunstmuseums“ entlarven und vielmehr den „bisherigen Status“ der Textinformation im Museum „einer kritischen Reflexion“ zuführen.<sup>199</sup> Mit der Aporie des Kunstmuseums meinte Junker nun gerade jene Präsentationsstrategie, das Kunstwerk zwar möglichst von allem zu befreien, was von seinem Kunststatus ablenken könnte, andererseits aber auf Objektlabels nicht zu verzichten.<sup>200</sup> Das Frankfurter Museum hingegen präsentierte seine „Objekte nicht autonom“, sondern wollte sie zum „Objekt der Betrachtung“ machen.<sup>201</sup> Kunstwerke dienten dem Frankfurter Museum folglich nicht als Dokumente der Geistesgeschichte, sondern zusammen mit einem erläuterndem Text als Dokumentation der soziokulturellen Verhältnisse einer Zeit. Auch hier war das Objekt damit einem historischen Zusammenhang gegenübergestellt, der den Kuratierenden nur über Text vermittelbar erschien, der aber – im Gegensatz zur Abteilung 20. Jahrhundert – nicht für sich allein funktionierte. Der Text übernahm nicht vollständig die Ausstellung und war nicht anstelle der Objekte einziger Fokus, so wie auch die Objekte nicht als bloße Illustrationen des Textes Verwendung fanden. Für die Botschaft der Ausstellung waren sowohl das Objekt als auch der Text unabdingbar. Der Text bot die Schule des Sehens, die das Objekt erst lesbar machte. Erst der lesbare Text machte am Frankfurter Museum das Objekt lesbar.

### **Über die Sprachlosigkeit der Objekte und den Wandel der Kunstgeschichte (b)**

Die „kommentierende Präsentationsweise“ des Frankfurter Museums, mit der es gegen die isolierende Präsentation der Kunstmuseen rebellierte, legitimierten die Ausstellungsverantwortlichen mit einem generell anderen Objektverständnis. Geradezu mantrahaft wiederholten alle Selbstdarstellungen des Museums: „Objekte können sich nicht selbst vermitteln“.<sup>202</sup> Das Objekt war ihrer Meinung nach nicht

199 Ebd.: 27.

200 Das Ideal des Kunstmuseums war es schließlich, die Entfaltung der unmittelbaren und unverstellten Wirkung zu ermöglichen, die der Kunst spätestens seit der philosophischen Ästhetik zugeschrieben worden war. Die herausragende Strategie, dieses Ideal zu erreichen, spitzte sich im Laufe des 18. bis 20. Jahrhunderts darauf zu, das Kunstwerk mehr und mehr zu vereinzeln und von störenden Einflüssen abzuschließen. In letzter Konsequenz führte das zum berühmten fensterlosen White Cube. Darin war das Werk dann, so die diesem Raum implizite Hoffnung, „frei“ und konnte „seine Sprache“ sprechen. Vgl. O’Doherty, Brian (1999): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press: 14.

201 Schirmbeck, Peter (1974): Zur Museumsdidaktik. In Hoffmann/Junker/Schirmbeck, Geschichte als öffentliches ärgernis, S. 283-297: 288.

202 An vielen Stellen kommt diese Formulierung vor, u.a. in Hoffmann 1974b: 238.

nur unfähig, historische Prozesse zu verdeutlichen, sondern ihm war seine ‚Sprachfähigkeit‘ abhandengekommen und damit auch seine ‚Kraft‘, Geschichte zu repräsentieren. Woher rührte aber diese Skepsis? Wie ich im Folgenden zeige, speiste sich dieses veränderte Wissen vom Museumsobjekt zu entscheidenden Teilen aus den Debatten um (eine neue) Ästhetik, die seit den 1960er Jahren tobten. Anhand der Theorien des sinnlichen Wahrnehmens oder spezifischer des Kunstwerks wurde verhandelt, was ein Museumsobjekt konnte oder nicht konnte.

Es war Detlef Hoffmann, der das ‚alte‘ Objektverständnis des kulturhistorischen Museums, von dem sich die Frankfurter\_innen absetzen wollten, mit einer der in den 1960er und frühen 1970er Jahren prominentesten aber auch am heftigsten kritisierten Kunsttheorie und Wahrheitsästhetik in Verbindung brachte. In der ersten Fußnote seines eingangs zitierten Textes „Laßt Objekte sprechen!“ Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum“ identifiziert er an der Wurzel der Vorstellung, die Objekte könnten von sich aus etwas vermitteln, die Kunsttheorie Martin Heideggers (die Heidegger gleichwohl selbst nie als solche bezeichnet hat). Um deren Kernpunkt zu umreißen, zitierte Hoffmann dessen berühmte und häufig kritisierte Analyse der „Schuhe“ von Vincent van Gogh.<sup>203</sup>

„Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte...“ oder S. 60/61: „Je einfacher und wesentlicher nur das Schuhzeug...umso unmittelbarer und einnehmender wird mit ihnen alles Seiende seiender. Dergestalt ist das sichverbergende Sein gelichtet...“<sup>204</sup>

Als Beleg dafür, dass das deutsche Museumswesen seinen Kunstwerken und Objekten eben das zutraute, was Heidegger in den Schuhen Van Goghs erkannte, zitierte Hoffmann wiederum Ernst Holzinger, der 1972 über das Städelsche Kunstinstitut – dessen Direktor er während der NS-Zeit war – schrieb:

„Beim Wiederaufbau...ist jedenfalls streng nur an größte Einfachheit und Sachlichkeit...gedacht worden, damit die Kunstwerke umso reiner und kräftiger zum Sprechen und Leben gebracht würden...Am intensivsten waren natürlich die Bilder selbst, sie schauen und schauen und wirken und wirken, bereit von früh bis spät.“<sup>205</sup>

---

203 Dass Heidegger in den Schuhen Van Goghs die Schuhe einer Bäuerin und darüber hinausgehend die Weisheit bäuerlichen Lebens zu erkennen glaubte, ist häufig besprochen und viel kritisiert worden. Vgl. für eine ausführliche Diskussion der Heideggerischen Interpretation: Thomson, Iain (2011): Heidegger’s Aesthetics. In The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Online unter <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/heidegger-aesthetics/>, letzter Zugriff am 22.09.2014, hier Kap. 4.

204 Hoffmann 1976: 117, Auslassungen, Satzzeichen und Seitenangabe im Original.

205 Ebd., Auslassungen im Original.

Heidegger diente Hoffmann hier als Gallionsfigur für eine Ästhetik im Speziellen und eine Objekttheorie im weiteren Sinne, aus der er ex negativo sein eigenes Verständnis des Museumsobjektes herleiten konnte. Hoffmann unterstellte der klassischen Einzelstückpräsentation des Kunstmuseums, das sie sich (unter anderem auch) auf Heidegger beziehe und sich so zu legitimieren versuche.

Der Bezug auf Heidegger war von Hoffmann klug gewählt, um seine Zurückweisung einer Sprache der Objekte theoretisch zu unterfüttern.<sup>206</sup> Denn in dem zitierten Kunstwerk-Aufsatz erarbeitete Heidegger in der Tat ein Begriffsfeld, das die Kunst mit dem *Kunstwerk* identifiziert und das Kunstwerk wiederum sowohl mit dem Dinghaften als auch mit der Wahrheit und schließlich mit der Geschichte verbindet. Die Kunst war bei Heidegger ein „Sich-ins-Werk-Setzen“<sup>207</sup> und als solches war sie ein „Werden und Geschehen der Wahrheit“<sup>208</sup> und darin wiederum „eine ausgezeichnete Weise wie Wahrheit [...] geschichtlich wird.“<sup>209</sup> Für Heidegger (wie für viele ästhetische Theorien vor ihm, von denen er sich allerdings abzugrenzen suchte)<sup>210</sup> war die Kunst also nicht nur dem Bereich der Schönheit zugehörig, sondern auch für die Wahrheit und folglich für die Erkenntnis zuständig und dies auf eine Weise – und das ist der springende Punkt –, die nicht begrifflich ist. Die Wahrheit der Kunst war bei Heidegger nicht begrifflich, sondern dinghaft gedacht. „Die Kunstwerke zeigen durchgängig, wenn auch in ganz verschiedener Weise, das Dinghafte.“<sup>211</sup> Da die Kunstwerke nach Heidegger folglich die Wahrheit des Seins und des Geschichtlichen nicht begrifflich zu entbergen vermochten, konnte Hoffmann Heidegger als Beschwörer einer „Sprache der Objekte“ heranziehen. Zwar hatte Heidegger selbst nie im Wortlaut von einer solchen gesprochen, aber etwa dessen Schüler Hans-Georg Gadamer dachte in einem Text von 1960 explizit über

206 Angesichts von Heideggers Rolle im Nationalsozialismus schwang dabei zudem ein durchaus pikanter Vorwurf ans Museumswesen mit, das sich ja gerade über die Einzelstück-Präsentation zu entpolitisieren trachtete (Siehe Kap. 1.1). In Bezug auf meine Argumentation möchte ich zudem den Hinweis anfügen: Ob Hoffmann hier Heidegger richtig oder falsch interpretiert hat oder ob in den Schriften Heideggers eine ästhetische Theorie enthalten ist, ist für den Nachvollzug des Objektwissens, von dem Hoffmann sich abgrenzen wollte, unerheblich.

207 Heidegger, Martin (1950): Der Ursprung des Kunstwerkes. In ders.: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 7-68: 25.

208 Ebd.: 59.

209 Ebd.: 65.

210 Heidegger sah sich selbst eben nicht in der Tradition der philosophischen Ästhetik seit Baumgarten und Kant, sondern kritisierte diese gerade für die ihr implizite Subjekt/Objektsplaltung. Vgl. Thomson, Iain D. (2011): *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press: 40-64.

211 Heidegger 1950: 25.

„die Sprache der Dinge“ nach. Auch Gadamer erkannte eine solche in erster Linie der Kunst zu, obwohl er – so ist einschränkend zu erwähnen – seine Beispiele aus dem Bereich der Dichtung und nicht aus der bildenden Kunst entnahm und mit Dingen sicherlich keine Museumsobjekte meinte.<sup>212</sup> Nichtsdestoweniger triangulierte das von Heidegger und Gadamer aufgespannte Begriffsfeld zwischen dem Kunstwerk als Zeigendes des Dinghaften, der Wahrheit und der Geschichte das Verständnis des Museumsobjektes, das bis in die frühen 1970er Jahre die gängigen Präsentationsweisen von Kunstwerken wie auch von künstlerischen Objekten im Museum legitimierte. Und gerade dagegen wollte sich das Frankfurter Museum mit seiner Dauerausstellung im Allgemeinen und Hoffmann als dessen leitender Ausstellungsverantwortlicher im Besonderen abgrenzen.

Hoffmanns Ausführungen und Abgrenzungen machen zunächst deutlich, dass das Museum zu dieser Zeit – trotz des Einflusses der Sozialgeschichte – noch stark von der Kunst her gedacht wurde. Allerdings weisen sie zugleich auf einen nachhaltigen Wandel im ästhetischen Denken dieser Zeit hin. Gewissermaßen exemplarisch für die Entwicklung der Kunstgeschichte seit Ende der 1960er Jahren ist etwa, dass Hoffmann als Gewährsmann für seinen sich von Heidegger abgrenzenden Zugang zur Kunsttheorie den französischen Soziologen Pierre Bourdieu zitierte. Die bundesrepublikanische Kunstgeschichte der späten 1960er und -70er Jahren richtete sich mehr und mehr soziologisch aus. Wie das geschah und welches veränderte Verständnis des Museumsobjektes diese Neuausrichtung bedingte, soll hier kurz ausgeführt werden.<sup>213</sup>

Im Frankfurter Museum wurde die Einzelstück-Ästhetik just in jenem historischen Moment verabschiedet, in dem jene neuen Strömungen der Kunstwissenschaften an Einfluss gewannen, die seit Ende der 1960er Jahre die „Werkimmanenz“ und die auf Meisterwerke beschränkte Formanalyse verabschiedeten. Wie viele andere geistes- und sozialwissenschaftlichen Fächer zuvor wurde auch die Kunstgeschichte zu dieser Zeit von jungen in der ‚Studentenbewegung‘ sozialisierten Nachwuchswissenschaftler\_innen in ihren ideologischen und methodologischen Grundlagen kritisiert.<sup>214</sup> An die Stelle einer bis dahin noch weitgehend an „positi-

---

212 Gadamer, Hans-Georg (1986/erstmalig 1960): Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge. In ders.: Gesammelte Werke. Band 2. Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Tübingen, S. 66-76: 75.

213 Dabei ist die für die Bundesrepublik frühe Bourdieu-Rezeption von Hoffmann, der sich in seinem Artikel auf das Habitus-Konzept und die erste deutschsprachige Veröffentlichung von Bourdieu bezieht, bemerkenswert. Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

214 Ganz allgemein gilt, dass die späten 1960er und frühen 1970er Jahre in den bundesdeutschen Sozial- und Geisteswissenschaften eine Zeit des Umbruchs waren. Viele Fächer konstituierten sich neu, was auf den jährlichen Tagungen ihrer jeweiligen Gesell-

vistischer Detailforschung oder [an] der vermeintlich divinatorische[n] Fähigkeit in der Erfassung von ‚Qualität‘ interessiert Kunstgeschichte sollte eine soziologisch informierte Wissenschaft treten, die sich auch der politischen, religiösen und gesellschaftlichen Konflikte um Bilder annimmt und dabei über sozial ausgezeichnete Hochkunst explizit hinausgeht.<sup>215</sup> Die Idee einer autonomen Kunst wurde im Zuge dessen historisiert und die bis dahin verbreitete „werkimmanente“ Methode fundamental kritisiert.<sup>216</sup> Gerade Anfang der 1970er Jahre schickten sich gewichtige Teile der Kunstwissenschaften zu einer fundamentalen Kritik an der hermeneutischen Ästhetikkonzeption der Geisteswissenschaften an. Dabei distanzieren sich die zu dieser Zeit am breitesten rezipierten Ansätze ästhetischen Denkens immer klarer von der kritischen Theorie (Walter Benjamin, Theodor Adorno und Herbert Marcuse), die sich an den Theoremen Zerstörung der Aura, Kulturindustrie und affirmativer Charakter der bürgerlichen Kultur orientiert hatte, und näherten sich klassischen marxistischen Konzepten an, ohne sich diesen jedoch unterzuordnen.<sup>217</sup>

---

schaften seit Mitte der 1960er Jahre regelmäßig zu Ab- und Aufbrüchen führte. Vgl. etwa für die Germanistik: Müller, Dorit (2008): „Germanisten im Nahkampf“. Die Studentenrevolte von 1968 als literaturwissenschaftliche Zäsur? Hrsg. von literaturkritik.de. Online unter <http://www.literaturkritik.de/public>, letzter Zugriff am 10.7.2014.

- 215 Papenbrock, Martin; Schneider, Norbert (2010): Vorwort. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, S. 7-9: 8. Vgl. für Beispiele eines neuen Ansatzes in der Kunstgeschichte die Dissertationen von Horst Bredekamp oder Martin Scharfe. Scharfe, Martin (1968): *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart; Bredekamp, Horst (1975): *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- 216 Vgl. zur Historisierung der Autonomie: Müller, Michael et al. (1972): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Vgl. für den Abschied der Werkkategorie auch den Aufsatz „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“ von Rüdiger Bubner (1973), den Juliane Rebentisch in ihrer Auseinandersetzung mit den philosophischen Ästhetiken der letzten 50 Jahre als bahnbrechend bezeichnet. Darin warf er den meistrezipierten Ästhetiken seiner Zeit vor, das Kunstwerk als Medium der Wahrheitsfindung zu missbrauchen. Sowohl für die hermeneutische Wahrheitsästhetik Heideggers und Gadammers als auch die negative Wahrheitsästhetik Adornos und Benjamins gelte die Kunst als Ort der Wahrheit. Damit einher ginge zwangsläufig die Fixierung auf das Werk. Bubner, Rüdiger (1989): *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-51: 19; Rebentisch, Juliane (2014): *Theorien der Gegenwartskunst*. 2. Auflage. Hamburg: Junius: 27.
- 217 Vgl. dafür zum Beispiel den Artikel der Berliner SDS-Gruppe: *Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie*. In *DIE ZEIT*, 29.11.1968. Mit diesen Versuchen gingen sowohl die

Sie machten darauf aufmerksam, dass im Zeugnis der Kunst ebendas nicht abzulesen war, was sich „hinter dem Rücken der beteiligten Subjekte“ ereignete.<sup>218</sup> Die nicht-intentionalen und materiellen Bedingungen ließen sich ihnen zufolge aus der intentional gedachten Kunst nicht rekonstruieren, sondern nur durch die politisch-ökonomische oder sozialwissenschaftliche Analyse.

Auch für das Geschichtsmuseum bedeutete der Wandel in den Kunstwissenschaften ein Umdenken: War es bisher die Kunst gewesen, die die Geschichte verständlich machte, so sollte es nun umgekehrt die Geschichte sein, die die Kunst verständlich macht.<sup>219</sup> Der Paradigmenwechsel in den Kunstwissenschaften hing daher selbst eng mit dem bereits beschriebenen Wandel in den Geschichtswissenschaften zusammenhing.<sup>220</sup> Wie nahezu alle Geisteswissenschaften seit Mitte der 1960er machten sie eine „sozialwissenschaftliche Wende“<sup>221</sup> durch.

Entscheidend dafür, dass die neue kunsthistorische Perspektive auch im Frankfurter Museum zirkulieren konnte, waren personelle Überschneidungen. Die an der Frankfurter Dauerausstellung Beteiligten gehörten zu jener Kerngruppe innerhalb der Kunstgeschichte, die Ende der 1960er Jahre deren Neuausrichtung initiierte. Irene Below hat den Paradigmenwechsel (an dem sie auch selbst beteiligt war) für die bundesrepublikanische Kunstgeschichte eindeutig historisch verortet: „Gemeinhin gilt als Beginn einer kritischen Kunstwissenschaft die Gründung des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft durch Vertreter des Mittelbaus während des Kunsthistorikertags 1968 in Ulm und die Durchführung der von Martin Warnke und Leopold Ettlinger geleiteten Sektion ‚Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung‘ auf dem Kunsthistorikertag 1970 in Köln.“<sup>222</sup> Das Historische Museum Frankfurt war eng mit diesen Daten und Institutionen verknüpft. Der leitende Kurator Detlef Hoffmann etwa war 1973 Vorstandsmitglied des Ulmer Ver-

---

Rezeption von Benjamins Kunstwerk-Aufsatz als auch die ersten Versuche einher, die Fachgeschichte im Nationalsozialismus aufzuarbeiten. Vgl. zur Komplexität der Ästhetik-theoretischen Diskussionen zu dieser Zeit: Jansa, Axel (1999): Pädagogik, Politik, Ästhetik. Paradigmenwechsel um '68. Frankfurt am Main: P. Lang: 205, 253f.

218 Rösen 1976: 12.

219 Ebd.: 15.

220 Bereits die Zeitgenossen sprachen dabei von einem Paradigmenwechsel. Vgl. Paetzold, Heinz (1974): Neomarxistische Ästhetik. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (siehe auch Karl-Otto Apel in dessen Vorwort). Vgl. auch Metscher, Thomas (1972): Ästhetik der Abbildtheorie. In *Das Argument* (77), S. 919-976.

221 Rösen, Jörn (2013): Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft. Köln: Böhlau: 17.

222 Below, Irene (2010): Eingreifende Kunstgeschichte – Der Aufbruch 1967 in Berlin. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, S. 12-32. Vgl. dafür auch Warnke, Martin (Hrsg.) (1970): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*. Gütersloh: Bertelsmann.

eins, aber auch Peter Schirmbeck und Almut Junker pflegten intensive Kontakte zum Verein, dessen Anliegen unter anderem die Reflexion der Museumskrise war. Martin Warnke wiederum war es, der in einer Rezension der Dauerausstellung von 1972 die Frankfurter Konzeption explizit mit dem Umbruch in den Kunstwissenschaften in Verbindung brachte. Warnke attestierte dem Museum damit zunächst, dass es in „der besten kunstgeschichtlichen Tradition“ stehe (eben in der Tradition Warnkes).<sup>223</sup>

Welche Effekte die sozialwissenschaftliche Wende im Verständnis des Kunstwerks auf das neue Wissen vom Museumsobjekt hatte und wie diese mit der kommentierenden Ausstellungsästhetik zusammenhängen, möchte ich abschließend anhand der Ausstellungsrezension von Martin Warnke zusammenfassen. Er kritisierte das Historische Museum dafür, dass es die Kunst „historisch abgeschnürt“ und „im Herrschaftszusammenhang eingesargt“ habe.<sup>224</sup> Warnkes Kritik lief letztlich auf ein Paradox hinaus. Eindrücklich war ihm, dass die in den Ausstellungstexten geleistete funktionalistische Verkürzung des Kunstwerkes, also die Zurückführung des künstlerischen Ausdrucks auf die Herrschaftsintention, zwar „Vorwürfe an Kunstwerk und Künstler“ möglich machte, die Kunstwerke selbst aber durch das Museum mit einiger „Sorgfalt und engagierter Mühe“ zusammengetragen und präsentiert wurden.<sup>225</sup> Die Kunstwerke sollten zwar „von unten“ gelesen werden, behielten aber auch so ihren besonderen Status bei. Was Warnke damit beschrieb, war das spezifische Dilemma eines Museums, das sich die materialistische Ästhetikkritik zu eigen machte und das Kunstwerk als Produkt einer bestimmten historischen Gesellschaftsform ausstellen wollte. Denn im Unterschied zu den einschlägigen Texten der Zeit, die das Ende der Ästhetik diagnostizierten<sup>226</sup> oder mit Benjamin die Zerstörung der Aura forderten<sup>227</sup>, konnte das Museum das Ästhetische und Auratische seiner Kunstwerke nicht gänzlich tilgen. Es konnte seine Kunstwerke weder materiell noch ideell zerstören, sondern sie nur mit einer geschichtsphilosophischen Interpretationsschablone entdimensionieren und so versuchen, eine auratische Aufladung der Kunstwerke zu vermeiden.<sup>228</sup> Die Aufgabe bestand folglich darin, einen

---

223 Warnke 1974: 270.

224 Ebd.: 271, 273.

225 Ebd.: 273.

226 Werckmeister, Otto K. (1971): *Ende der Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer.

227 Vgl. etwa Salzinger, Helmut (1973): *Swinging Benjamin*. Frankfurt am Main: Fischer; Scharang, Michael (1971): *Zur Emanzipation der Kunst*. Neuwied: Luchterhand. Für eine ausführliche Darstellung zur Benjamin-Rezeption der Zeit vgl. Jansa 1999: 222-234.

228 Dass das Museum daran scheitern müsse, die Aura der Kunstwerke zu zerstören, warf Jutta Held, eine weitere am Paradigmenwechsel beteiligte Kunstwissenschaftlerin, dem Museum in ihrer Rezension der Ausstellung vor. Vgl. Held, Jutta (1974): *Bourgeoisier*

Spagat zu schaffen, nämlich die Verabsolutierung der ästhetischen Seite der Sammlungsobjekte zu verhindern, sie aber als ästhetische Objekte vor die Augen der Besucher\_innen zu stellen.

Anders gesagt: Das Kunstwerk geriet in der Mittelalterabteilung in eine Dichotomie aus Schutz und Zerstörung. Zwar blieb auch in der Dauerausstellung von 1972 das Kunstwerk im Fokus der musealen Bewahrung und Betrachtung, aber gleichzeitig arbeitete das Museumsteam mit seinen betont einfachen Texten daran, das Ästhetische am Kunstwerk selbst zu negieren und dessen „pseudo-sakrale Aura“<sup>229</sup> zu zerstören. Die Ausstellung fungierte hier in einem abgewandelten Sinne bilderstürmerisch. Bruno Latour hat in seinem Essay zur Ausstellung „Iconoclash“ von 2005 darauf hingewiesen, dass Ikonoklasmen meist dazu verdammt waren, neue Bilder an die Stelle der alten zerstörten Bilder zu setzen; Bilder, die so selbst wieder zur Zielscheibe werden konnten.<sup>230</sup> Der Unterschied zu einem solchen Ikonoklasmus bestand in Frankfurt darin, dass die Bilder eben nicht zerstört wurden. Die Kunstwerke mussten, weil sie Museumsobjekte waren, vielmehr geschützt werden. Der Ikonoklasmus, die Entlarvung und Entzauberung der Kunstwerke geschah gewissermassen im abgesicherten Modus. An die Stelle der alten Objekte traten damit zwar keine neuen Objekte, aber das althergebrachte Vertrauen in die Objekte war dahin und wurde durch ein neues Wissen um die Doppelseitigkeit der Objekte ersetzt. Dass im Frankfurter Museum Bilderschutz wie auch Bildersturm eine Allianz bilden mussten, teilte das Museumsobjekt in zwei Seiten auf: Zum einen war da das Objekt selbst, das als wertvolles Dokument zu schützen war, und zum anderen die Illusion, der Schein oder der Teil der Aura, der auf seine Bedingungsverhältnisse zurückgeführt werden musste, um dann als Information für historische Prozesse dienen zu können. Beispielsweise war da zum einen der in der Ausstellung präsente Barfüßeraltar mitsamt seiner auratischen Wirkung, zum anderen dessen Ikonografie, die ein Text lesbar machen sollte und als Ausdruck einer

---

Bildungsbegriff und historische Aufklärung. Zur Diskussion um die Ausstellungspraxis des Historischen Museums in Frankfurt. In Hoffmann/Junker/Schirmbeck, *geschichte als öffentliches Ärgernis*, S. 274-282: 275f.

229 Vgl. dafür etwa die „Leitsätze zur Reformdiskussion um das Museum“, mit denen Studierende des Kunsthistorischen Instituts der Bonner Universität im Februar 1971 eine Diskussion im Bonner Landesmuseum zur gerade erschienen Veröffentlichung „Das Museum der Zukunft“ einleiteten, die wie beschrieben zentral für die Museumskrise in der Bundesrepublik war. Abgedruckt in den *Mitteilungen des Berufsverband Bildender Künstler/Landesverband Nordrhein-Westfalen* 22 (1-2) von 1974, S. 2-3: 2.

230 Latour, Bruno (2002b): What is Iconoclash? or Is There a World Beyond the Image Wars? In ders., Peter Weibel (Hrsg.): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Cambridge: MIT Press, S. 14-37.

„dogmatisch erstarrten Feudalordnung“ interpretierte.<sup>231</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen: Die kommentierende Präsentationsweise des Frankfurter Museums, die einen marxistisch inspirierten Text und ein als Einzelstück präsentiertes Kunstwerk kombinierte (Ausstellungsästhetik), resultierte aus der Aufspaltung des Kunstwerkes in dessen Formalästhetik und die empirischen Tatsachen der Gesellschaft, die dessen Ästhetik motivierten. Dies führte im Umkehrschluss zu einer dichotomen Problematisierungsweise der Museumobjekte. Es ließ sich nun zwischen dem Sein und Schein der Objekte unterscheiden (Objektwissen).

Daran anschließend lässt sich fragen, was es Anfang der 1970er Jahre so plausibel und selbstverständlich machte, in den Objekten einen bloß ‚illusionären‘ Anteil zu entdecken, der von einem wirklichen Anteil zu separieren ist. Die Problematisierungs- und Umgangsweisen mit dem Museumsobjekt, wie sie der Frankfurter Präsentation abzulesen sind, habe ich bisher ausschließlich auf Entwicklungen in der Wissenschaft zurückgeführt. Dass den Museumsobjekten ein ‚Scheincharakter‘ zugeschrieben wurde, lässt sich darüber hinausgehend mit einigen in den 1960er Jahren entstandenen Konsumstilen in Verbindung bringen. Ein Blick auf diesen Zusammenhang ermöglicht es hier erstmals, die in der Einleitung vorgebrachte These zu pointieren, dass der Wandlungsprozess der Museumsobjekte in ständiger Auseinandersetzung mit der Entwicklung der westlichen Konsumgesellschaft verlief.

## Das Museumsobjekt und die Warenästhetik

Der Schein der Objekte, der 1972 im Frankfurter Museum Unbehagen bereitete, ähnelt nicht nur dem „Schein-Charakter der Kunst-Schönheit“<sup>232</sup>, von dem Marcuse sprach, sondern vor allem dem lügenbehafteten Schein der Ware, wie er zu dieser Zeit in aller konsumkritischen Munde war. Um diese These zu erläutern, gehe ich in einem Dreischritt vor: *Zuerst* ziehe ich die konsumkritischen Analysen heran, die der Philosoph Wolfgang Fritz Haug seit den 1970er Jahren in verschiedenen Artikeln<sup>233</sup> und schließlich 1971 in seinem Bestseller für die Studentenbewegung, die „Kritik der Warenästhetik“,<sup>234</sup> vorschlug. In einem *zweiten* Schritt zeige ich, wie

---

231 Warnke 1974: 272.

232 Marcuse, Herbert (1965): Über den affirmativen Charakter von Kultur. In ders.: Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 56-101: 86 (Hervorhebung im Original).

233 Haug, Wolfgang F. (1970): Zur Kritik der Warenästhetik. In *Kursbuch* (20), S. 140-158.

234 Haug, Wolfgang F. (1971): Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Dieser Titel wurde in 10 Auflagen ca. 60000-mal verkauft. Haug, Wolfgang F. (1997): Nach der Kritik der Warenästhetik. In *Das Argument* 39 (220), S. 339-350: 341.

sowohl die Strategie der Objektpräsentation im Frankfurter Museum als auch das kritische Urteil einiger Museumsmachender gegenüber dem Römisch-Germanischen Museum in Köln auf einer Kritik der kapitalistischen Warengesellschaft beruhte, die der Haug'schen Analyse glich. Schließlich stelle ich *drittens* ausgehend davon einige neue Formen des Konsums vor, die es für ein bestimmtes Milieu möglich erscheinen lassen mussten, konsumkritisch zu konsumieren und so dem ‚Scheincharakter‘ der Ware zu entgehen. Da die Frankfurter Museumsmitarbeiter\_innen zu diesem Milieu gehörten, will ich damit implizieren, dass die objekt-skeptische Ausstellung in Frankfurt auch diesen neuen Praktiken des Konsums verpflichtet war.

### **Eine „Kritik der Warenästhetik“**

Haug zielte in seinen Schriften darauf ab, den Scheincharakter jeglicher Produktästhetik aufzudecken. Seine Kritik der Warenwerbung und -gestaltung basierte er dafür gleichermaßen auf psychoanalytischen wie marxistischen Ansätzen und lieferte damit eine unorthodoxe Anwendung der Kritischen Theorie (vor allem in Aufnahme der Kulturindustrie-These von Horkheimer/Adorno und der Idee des affirmativen Charakters der Kultur von Marcuse).<sup>235</sup> Er argumentierte also – ganz im Sinne des bereits beschriebenen Paradigmenwechsels in der Ästhetik – mit materialistischen Strukturen, die das Ästhetische erst hervorbringen. Die Ästhetik hätte sich im Verlaufe der Entwicklung des Kapitalismus mehr und mehr als sinnliche Erscheinung vom Tauschobjekt abgelöst und rückte nach und nach als Warenästhetik in den Mittelpunkt der Verwertungsinteressen.<sup>236</sup>

Um diesen ‚Verblendungszusammenhang‘ herzuleiten, setzte Haug zunächst ganz basal bei der Verkaufssituation an. Diese beruhe auf einem Interessengegensatz. Während der Käufer am Gebrauchswert der Ware interessiert sei, wolle der Verkäufer den Tauschwert seiner Ware maximieren. Da sich der Gebrauchswert der Ware aber erst nach dem Kauf realisieren kann, müsse der Verkäufer seine Produkte in solcher Art anwerben, dass der Käufer glaubt, seine Bedürfnisse mit der Ware nach dem Kauf befriedigen zu können und zwar – und da liegt der entscheidende Punkt – ganz gleich, ob das auch der Fall sein wird. Die sinnliche Erscheinung der Ware diene folglich – zumindest seitdem das Geld den Tauschwert- und den Gebrauchswert-Standpunkt voneinander geschieden hatte – vornehmlich dazu, den potentiellen Käufer zu verführen. Die Warenästhetik biete nichts weiter als ein – so der zentrale Begriff von Haugs Analyse – „ästhetisches Gebrauchswertversprechen“. Er schlussfolgerte: „Schein wird für den Vollzug des Kaufakts so wichtig – und faktisch wichtiger – als Sein. Was nur etwas ist, aber nicht nach ‚Sein‘ aus-

---

235 Jansa 1999: 244-247.

236 Haug 1970: 143.

sieht, wird nicht gekauft. Was etwas zu sein scheint, wird wohl gekauft.<sup>237</sup> Die Warenästhetik, mit der Haug explizit nicht die Schönheit, sondern (ganz im Sinne der Ästhetik als Wissenschaft, wie sie Baumgarten 1750 gründete) die sinnliche Erscheinung meinte, mache daher meist „eher hungrig als satt“.<sup>238</sup> Da die derart definierte Warenästhetik, die so als nachhaltiges Übel erkannt war, aber letztlich jedem Tauschhandel zu Grunde liegt, musste Haug darüber hinaus begründen, dass dieses Phänomen auch und insbesondere in der damaligen Gegenwart virulent sei.

Besonders im fordistischen Kapitalismus war – so seine Argumentation – die Warenästhetik in den Mittelpunkt des Verwertungsinteresses gerückt, da alle anderen Möglichkeiten der Rentabilitätssteigerung (wie die Steigerung der Produktivität durch Maschinen) ausgeschöpft schienen. Erst infolgedessen sei jene Technik der ästhetischen Innovation entwickelt worden, also die periodische Neuinszenierung des Erscheinungsbildes einer Ware, welche für die Verkürzung der Gebrauchsdauer einer Ware Sorge und damit der Marktsättigung Vorschub leisten sollte. Primär mit der Professionalisierung von Werbung, Verpackung und Markenimage erhielt die Warenästhetik jene bisher ungekannte Dynamik, welche letztlich auch die Lustökonomie des Menschen selbst verändere, indem sie systematisch Triebkräfte entfesselte, die vorher unbekannt waren, um einen Absatzmarkt für weitere Waren zu schaffen. Damit verdopple sich der Betrug der Warenästhetik. Erstens erfüllt die Ware die Wünsche der Kaufenden nicht und zweitens sind die Wünsche selbst nur künstlich Erzeugte. Waren „züchten [mittels ihrer Ästhetik] Verhaltensweisen, strukturieren Wahrnehmung, Empfindung und Bewertung und modellieren Sprache, Kleidung, Selbstverständnis ebenso wie die Haltung, ja sogar den Leib, vor allem aber das Verhältnis zu ihm.“<sup>239</sup>

Mit dieser Argumentation konnte die Warenästhetik-Theorie eine Lücke in der Marx'schen Theorie der Ware schließen. Der im ersten Band des Kapitals bei Marx analysierte „Fetischcharakter der Ware“ bestand eben darin, dass die Ware als eine verselbstständigte Macht erscheint. Die Ware könne die Menschen beherrschen, obwohl diese die Ware doch eigentlich selbst hervorgebracht hatten. Der von Haug geprägte Begriff der Warenästhetik konnte nun erklären, wie die Ware Macht auszuüben vermag; denn: „Wer die Erscheinung beherrscht, beherrscht vermittels der Sinne die faszinierten Menschen.“<sup>240</sup> Letztlich konnte Haug so ein bisher ungelöstes Theorieproblem lösen: die Einbindung der Kulturindustrie und der von ihr produzierten Ästhetiken in die kapitalistischen Zwecke der Warenzirkulation. Anders gesagt: Haug versachlichte den Fetisch, indem er ihn auf die Warenästhetik zurückführte.

---

237 Haug 1971: 17.

238 Ebd.: 67.

239 Ebd.

240 Ebd.: 17.

## Die Museen und die Warenästhetik

Die Frankfurter Dauerausstellung kann als der praktische Versuch gelesen werden, Haugs Kritik der Warenästhetik auf die Kritik der unmittelbaren Anschauung der Museumsobjekte zu übertragen. Wie Haug mittels Marx die Macht der Ware dekonstruierte, so versuchte das Frankfurter Museum analog dazu, den Schein des Museumsobjektes zu dekonstruieren. Anstatt seiner Erscheinung zu vertrauen, sollte das Objekt in seinen ‚eigentlichen‘ historischen Zusammenhang eingeordnet werden. Schon in einer Konkretisierung zur Konzeption von 1971 betonte Hoffmann: „Die Aufstellung soll den Gebrauchswert der Objekte verdeutlichen.“<sup>241</sup> Der Kurator Peter Schirmbeck wiederum erläuterte in seiner Darstellung zur Museumsdidaktik den „emanzipatorischen Ansatz“ des Museums explizit mit Verweis auf die „von der Tätigkeit des Menschen losgelöste Eigendynamik“, die die „Produkte der menschlichen Hand [...] im Tauschprozeß zu selbstständigen Dingen“ werden lasse.<sup>242</sup> Im Frankfurter Museum sollte das quasireligiöse Verhältnis, das Menschen zu Objekten aufbauen, weil sie fälschlicherweise von deren „Ansehen“ auf deren historische Bedeutung schließen würden, aufgebrochen werden. Ganz so, wie die durch Werbung ästhetisierte kapitalistische Ware etwas versprache, was sie selbst nicht halten kann, so versprächen auratisierte Museumsobjekte Einblicke in die Geschichte, verschleierten diese stattdessen aber ‚faktisch‘. Hoffmann verglich etwa in seinem Aufsatz zur ‚Sprachlosigkeit der Objekte‘ die Werbesprache der Zigarettenmarke Camel mit den Gemälden Caspar David Friedrichs oder die Produktkommunikation der Intimseifenmarke Liasan mit dessen „Tetschener Altar“.<sup>243</sup> Auf dieser analogisierenden Logik beruhte dann auch – um auf das hier erläuterte Beispiel zurückzukommen – der Versuch, die auf dem Barfußaltar abgebildeten Personen nicht schlicht als diejenigen vorzustellen, die sie ihrer christlichen Bedeutung nach darstellten, sondern gleichsam als Abbilder historischer Macht- und Interessenskonstellationen. Dem Altar haftete demzufolge wie auch den anderen Museumsobjekten sowohl ein zu dekonstruierender Scheinwert als auch so etwas wie ein Gebrauchswert an. Letzterer lag in der Information, die er im Rahmen einer Dokumentation historischer Konstellationen beizutragen vermochte. Das Frankfurter Museum versuchte, diesen herauszuschälen, ohne der Objektästhetik zu huldigen. Die Konzeption des Museumsobjektes, der zufolge sich das Exponat selbst vermitteln könne, musste dagegen als Trugbild entlarvt werden.<sup>244</sup>

---

241 „Museologisches Konzept für das neue Historische Museum“ vom 8.3.1971. Anhang eines Briefes von D. Hoffmann an Stubenvoll vom 6.5.1972. In ISG HiMu 23: 117.

242 Schirmbeck 1974: 288, 290.

243 Hoffmann 1976: 107f.

244 In dieser Haltung scheint der marxistische Philosoph Georg Lukács hervor. Dieser stellte die unkontrollierbare Gewalt der zum reinen Wertgegenstand geronnenen Ware, die den Menschen unterwerfe und verdingliche, als Vermenschlichung der Dinge bloß. Das

Die Warenästhetik-Kritik rekurriert auf die Unterscheidung zwischen Schein (vom Tauschwert bestimmtes Gebrauchswertversprechen) und Sein (Gebrauchswert). In Übertragung auf das Museumsobjekt erschien auch dieses als zweiseitiges, womit abermals der Januskopf des Museumsobjektes begründbar wurde, der das Objekt vom historischen Zusammenhang und von der ästhetischen Erkenntnis schied. Der Vergleich zwischen der Objektpraxis am Frankfurter Museum mit Haugs „Kritik der Warenästhetik“ ermöglicht es demnach erneut, die Verbindungen zwischen Ausstellungsästhetik (abgesicherter Ikonoklasmus), Museumsobjekt (Januskopf aus Schein und Sein) und gesellschaftlichem Objektwissen (Warenästhetik) zu erkennen.

Der Einfluss der Warenästhetik-Kritik auf das Wissen vom Museumsobjekt lässt sich aber nicht nur an der Frankfurter Ausstellung ablesen. Exemplarisch dafür steht auch die Kritik der objektskeptisch eingestellten Museumsschaffenden am Römisch-Germanischen Museum in Köln (RGM). Das Kölner Museum eröffnete 1974 und trat mit einer diametral verschiedenen Haltung zur Konsumgesellschaft auf: „Ich gebe gern zu, daß ich für die Präsentation mehr Kaufhäuser und gute Geschäftsauslagen studiert habe als Museen.“<sup>245</sup> So rechtfertigte der Direktor des RGM Hugo Borger seine Konzeption im Rückblick. Das Museum zeigte zur Neueröffnung keinerlei Berührungängste mit der Sprache und Werbeästhetik der Konsumtempel. Der Katalog zur Ausstellung nannte sich beispielsweise *Illustrierte* und sprach die Besucher\_innen direkt als „Kunden unseres Museums“ an.<sup>246</sup> Im Vorwort forderte die „Römer-Illustrierte“: „Bummeln Sie, wie Sie sonst an Schaufenstern vorbei gehen.“<sup>247</sup> Mit einer dazu passenden Ästhetik aus Hochglanz-Bildern, die dem Kölner Alltag entnommen waren, veranschaulichte die *Illustrierte* die zentrale Botschaft des Museums: die Erkenntnis, „daß inmitten unserer heutigen Stadt die Zeugnisse der römischen Epoche sehr real gegenwärtig sind“.<sup>248</sup> So zeigte das Coverfoto den Kopf der Agrippina-Statue auf dem Rollfeld des Wahner Flughafens und die hintere Umschlagseite die gleiche Büste in Mitten von Menschenköpfen am Kölner Hauptbahnhof (Abb. 19). Die Ausstellungsgestaltung machte wiederum explizit Anleihen bei Waren-Präsentationen. Die sogenannten Sockel-Inseln, die als zentrales Element der Innenarchitektur die großen Ausstellungsräume strukturierten

---

Museum und seine Macher\_innen wollten in emanzipativ-kritischem Bewusstsein diese Barbarei der Fetische mittels Analogieschluss auch im Museum zerstören und so letztlich an der Entdinglichung menschlicher Arbeit mitwirken. So konnte das Museum Teil eines Kampfes um eine von den kapitalistischen Zwängen befreite Gesellschaft werden.

245 Borger, Hugo (1990): *Die Kölner Museen*. Köln: Vista-Point: 56.

246 Borger 1974: 1.

247 Ebd.

248 Ebd.: 191.

und auf denen die Denkmäler als Einzelstücke inszeniert waren, verglich der Katalog mit den Selbstbedienungstischen im Kaufhaus (Abb. 18).<sup>249</sup>

Die Anhänger\_innen der textorientierten Lernausstellung bemühten für den Auftritt, die Sprache und die Präsentation des Kölner Museums hauptsächlich eine Interpretationsschablone. So waren sich beispielsweise die Mitglieder des Ulmer Vereins sicher: das Museum ist der Warenästhetik auf den Leim gegangen. Es wecke in seiner Kaufhaus-ähnlichen Aufmachung nichts weiter als Konsumbedürfnisse.<sup>250</sup> Diese Kritik war keine Kritik an den Ideologien der bürgerlichen Ästhetik des Kunstmuseums, sondern zunächst und vor allem eine Ideologiekritik an der kapitalistischen Konsumgesellschaft. Wie das Fernsehen hohe Einschaltquoten nur über Unterhaltungssendungen erreiche, wie das Kaufhaus die Massen anziehe, weil es vorgebe, Bedürfnisse zu befriedigen, so stünde das Römisch-Germanische Museum und sein in der Tat herausragender Erfolg „damit stellvertretend für die gesamte Kulturindustrie“.<sup>251</sup> Detlef Hoffmann klagte die „Inszenierungen“ des RGM als unzulässige Bewertung der Geschichte an.<sup>252</sup> Hoffmann argumentierte dabei explizit mit Verweisen zur Konsumkultur: Wie die Ästhetik der Ware notwendigerweise Scheincharakter habe, so produziere jedes Museum mit seinen Objektinszenierun-

---

249 Diese Präsentation schloss andere didaktische Mittel nicht aus: Zum Beispiel setzte das Museum nochmals mehr als das HMF auf sogenannte „Multivisionsgeräte“, also mit Knopfdruck abrufbare Diavorträge, die zudem mit ausgefeilteren Programmen aufwarten konnten. So sprachen in Köln etwa professionelle Sprecher des Westdeutschen Rundfunks die Texte. Vgl. Borger 1974: 193.

250 Schneider, Ursula (1975): Das Römisch-Germanische Museum in Köln. In *kritische berichte* 3 (4), S. 35-42; Petsch, Joachim (1974): Das Römisch-Germanische Museum Köln. Überlegungen zu dem sensationellen Besuchererfolg des Museums. In *Deutsche Verkehrs-Zeitung*, 04.07.1974. Der Warenhauscharakter des Museums wurde von jenen zuerst kritisiert, die auch das Frankfurter Museum für den Umgang mit den Museumsobjekten kritisierten. In der Kunstzeitschrift „*artis*“ etwa, in der bereits gegen die Präsentationsästhetik des Frankfurter Museums besonders heftig polemisiert wurde (wie später noch zitiert wird), wurde schon im Mai 1973 über das RGM vom „Supermarkt der Frühgeschichte“ geschrieben. Schulze-Reimpell, Werner (1973): Museum à la „Kaufhaus“ oder Supermarkt der Frühgeschichte. In *artis*. Das aktuelle Kunstmagazin 25 (5), S. 10-12. Vgl. außerdem Jappe, Georg (1974): Römisch-Germanischer Supermarkt. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.03.1974.

251 Zitiert nach Diskussionsbericht zu Bracker 1976: 99. Nach nur zwei Monaten hatte das RGM 250 000 Besucher\_innen zu vermelden. Vgl. zu diesen Zahlen Kramer, Dieter (1974): Die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes vom 13.-17.03.1974 in Frankfurt. In *kritische berichte* 2 (1/2), S. 21-30: 25.

252 Hoffmann 1976: 105f.

gen erst eine bestimmte Wahrnehmung der Objekte. Mit dem Inszenierungsbegriff übersetzte er die Kritik an der Werbung in den Museumskontext.<sup>253</sup>

*Abb. 18: Sockelinseln im Römisch-Germanischen Museum in Köln (1974)*



Quelle: Foto aus Borger, Hugo (Hrsg.) (1974): Kölner Römer Illustrierte. Köln: 177

Auch das Beispiel des RGM zeigt damit, wie eng die Verknüpfungen zwischen der Theoretisierung der Ware und der Problematisierung des Museumsobjektes zu dieser Zeit waren. Die Haltung zur Konsumgesellschaft war konstitutiv für eine bestimmte Gestaltung der Ausstellung. Der Umgang mit dem Museumsobjekt hing mit einem bestimmten Umgang mit der Ware zusammen. Das wirft die Frage auf, ob sich auch über Haugs theoretische Argumentation hinausgehend eine praxisnahe Verbindung zwischen Konsumgesellschaft und der Frankfurter Dauerausstellung indizieren lässt. Die „Kritik der Warenästhetik“ war ja erst einmal eine zu dieser Zeit breit diskutierte wissenschaftliche Theorie eines Philosophen, die selbst von „paradigmatische[r] Bedeutung“<sup>254</sup> für den Umbruch in den Kunstwissenschaft war. Im Folgenden soll angedeutet werden, dass das Objektwissen der Frankfurter\_innen eventuell nicht nur wissenschaftlichen Büchern entnommen war, sondern sich vielmehr einer neuen Konsumpraxis verdankte.

253 Der Inszenierungsbegriff eroberte just zu dieser Zeit die Museumswelt. Wenig später sollte auch das Frankfurter Museum explizit mit Inszenierungen arbeiten, die sich aber von einer Werbeästhetik grundlegend unterscheiden wollten. Siehe dazu Kap. 3.

254 Metscher 1974: 109.

Abb. 19: Titelbild der „Kölner Römer Illustrierten“, die auch als Katalog zur Neueröffnung des Römisch-Germanischen Museums in Köln fungierte



Quelle: Borger 1974: Titelbild

### **Konsumkritischer Konsum und Objektskepsis**

Bemerkenswert ist, dass sich die Haug'sche Analyse in weiten Teilen wie ein Handbuch für einen besseren Konsum liest. Sein Suhrkamp-Buch gab (meist impli-

zit) Verkaufsempfehlungen und propagierte einen reflektierten Konsum, auch wenn es im gesamten eine Kritik der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft sein wollte. Es lehrte beispielsweise, dass man, egal ob man Persil, Fakt, Weißer Riese oder Prodixan kauft, damit die gleiche Firma (Henkel) bezahlt.<sup>255</sup> Es erläuterte, welche Marken bei kondensierter Milch am teuersten wären (Libby, Glücksklee und Nestlé) und das dies bei einem solchen „stark homogenen Erzeugnis“ nicht auf die Qualität zurückzuführen sei.<sup>256</sup> Außerdem seien die Filtertüten „Melitta 102“ die gleichen, die auch unter dem Namen „Brigitta-Filter“ vertrieben würden, allerdings für 45 Pfennige weniger.<sup>257</sup> Auf eine Karstadt-Werbung hin, die einen „neuen Pullover-Trend“ ausrief und behauptete: „Jetzt sind superlange Pullover mit Gürtel erlaubt“, stellte Haug beispielsweise klar: „Der Gürtel, lose über dem hautengen Pullover getragen, hat keinerlei materielle Funktion, fungiert als bloße Erscheinungsschminke.“<sup>258</sup> Die Beispiele zeigen: Die „Kritik der Warenästhetik“ war zugleich eine Didaktik des Konsumalltags. Sie wollte Konsument\_innen erziehen, die die richtige Wahl treffen können, ohne sich von den Versprechen der Werbung und der Produktästhetik ablenken zu lassen. Der Haug'sche Text, so ließe sich daher schlussfolgern, fungierte als ein hervorragender Ratgeber für die Konsumgesellschaft der frühen 1970er Jahre und war zugleich selbst Ausdruck einer neuen Art und Weise des Konsums.

Die konsumgeschichtliche Literatur hat darauf verwiesen, dass die in den 1960er und -70er Jahren aufkommenden postmaterialistischen Wertorientierungen zwar einerseits die Rebellion gegen einen noch immer produktionsorientierten (fordistischen) Massenkonsum antrieben, aber darüber hinaus einer milieu- und kohortenspezifischen Ausdifferenzierung der Konsummärkte Vorschub leisteten.<sup>259</sup> Wie Stephan Malinowski und Alexander Sedlmaier im Einklang mit anderen historischen Studien seit den späten 1990er Jahren herausgestellt haben, hat die Generation der ‚68er‘ „erheblich dazu beigetragen, konservative Konsumhindernisse zu brechen, neue Märkte zu erschließen und einen neuen Konsumententypus zu erschaffen.“<sup>260</sup> Damit haben sie der bislang „modernsten Variante des Massenkonsums“

---

255 Haug 1971: 34.

256 Ebd.: 29.

257 Ebd.

258 Ebd.: 104.

259 Vgl. Kießling 2006.

260 Malinowski, Stefan; Sedlmaier, Alexander (2006): „1968“ als Katalysator der Konsumgesellschaft. Performative Regelverstöße, kommerzielle Adaptionen und ihre gegenseitige Durchdringung. In *Geschichte und Gesellschaft* 32 (2), S. 238-267: 239. Vgl. auch Schildt 2011. Bereits sehr früh hat Jakob Tanner aus historischer Perspektive auf die Verbindung von Protest und Konsumgesellschaft hingewiesen: Tanner, Jakob (1998): „The Times They Are A-Changin““. Zur subkulturellen Dynamik der 68er

(zumindest in Europa) zum Durchbruch verholfen.<sup>261</sup> Sie haben mit ihren performativen Regelverstößen gegen festgefahrene Kulturmuster jenen Wandel der Werte, Kulturen und Lebensformen vorangetrieben, der den Konsum zum entscheidenden Mittel der Ausbildung von Identitäten und damit gesellschaftlicher Integration machte. In ihren Debatten über einen passiven Konsum, der die Menschen einer durch Markt und die Massenmedien vermittelten Kulturindustrie unterwerfe und zur *couch potato* degradiere, sowie dem Propagieren eines aktiven Konsums, der auf die mobilisierenden Effekte des Konsums abstellt, wurde der Konsum langsam von einem Mittel der Herrschaft zu einer Ermächtigungsstrategie der Beherrschten. Das Ergebnis war jene Allianz aus subkulturellen Protestformen und Kommerzialisierung, eine „Kernfusion von Gegenkultur und Kulturindustrie“, wie Walter Grasskamp es nannte,<sup>262</sup> die die Ausdifferenzierung der Konsumlandschaft enorm dynamisierte.

Mithilfe dieser konsumhistorischen Erkenntnisse lässt sich Haugs Text in einem zeitspezifischen Milieu verorten, das gerade wegen seiner konsumkritischen Grundhaltung die neue Konsumwelt mitgestaltete. Haugs Hinweise zur Pullover-Werbung lassen sich mit der Analyse der Konsumhistoriker Axel Schild und Detlef Siegfried kontrastieren: „Auf textilem Gebiet erhielt der allgemeine Trend zur praktischen und informellen Unisex-Bekleidung im gebrauchten Parka, Jeans und Pullover, die lange getragen und geflickt wurden, eine milieuspezifische Ausprägung.“<sup>263</sup> Haugs Kritik an der Konsumwerbung und Produktgestaltung diene – so lässt sich schließen – nicht nur als kapitalismuskritisches Pamphlet, sondern auch als Wahrnehmungssensibilisierung für ein Milieu, das konsumkritisch zu konsumieren suchte. Die Kritik am Scheincharakter der Konsumobjekte resultierte selbst aus einer zu der Zeit neu entstehenden milieuspezifischen Weise des Konsumierens.

Die Konsumgüterindustrie hatte sich jedenfalls im Laufe der 1960er Jahre auf die politischen und kulturellen Impulse von Studentenbewegung und Underground eingestellt und auch für jene Jugend- und Subkulturen Waren erfunden, die sich eigentlich dem *circulus vitiosus* von Erwerb und Konsum entziehen wollten.<sup>264</sup> Ein Beispiel ist die Ausdifferenzierung des Zigarettenmarktes. Neben die etablierten Marken HB („Frohen Herzens genießen“), Ernte 23, Peter Stuyvesant („Der Duft

---

Bewegungen. In Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.): 1968, vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 207-223.

261 Malinowski/Sedlmaier 2006: 239.

262 Grasskamp, Walter (1995): Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik. München: Beck: 17.

263 Schildt/Siegfried 2009: 265.

264 Ebd.: 256-269. Vgl. auch Schepers, Wolfgang (Hrsg.) (1998): '68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt. Köln: DuMont.

der großen weiten Welt<sup>6</sup>) sowie Lord Extra traten Ende der 1960er eben nicht nur Camel (mit rustikalem Outdoor-Image) und Marlboro („Geschmack von Freiheit und Abenteuer“) hinzu, sondern auch jene Marken, die mit Einfachheit und weniger lautstark warben. Sie richteten sich gegen die weitreichenden Versprechen der restlichen Werbeindustrie und wandten sich mit Slogans wie „naturrein“ an die konsumkritischen Konsument\_innen und lieferten gerade dadurch differenzierte Identitätsangebote; zum Beispiel schwarze, filterlose Zigaretten von Roth-Händle und Reval, die laut Schildt und Siegfried „von der Jungintelligenz bevorzugt wurden“, oder Marken mit starkem Hang zum Individuellen wie Schwarzer Krauser No. 1, die etwa von Günter Grass geraucht wurden.<sup>265</sup> Darüber hinaus zog der Verkauf von Feinschnitt zum Selberdrehen an.<sup>266</sup> Seit den 1970er Jahren gilt denn auch: „Nichts wird in den modernen Konsumgesellschaften so gerne konsumiert wie die Kritik am Konsum.“<sup>267</sup>

Die Entstehung einer neuen Form des konsumkritischen Konsumierens weist darauf hin, dass zu dieser Zeit in bestimmten Milieus ein neues Wissen von der Ware wichtig wurde. Hinter der Auswahl ebendieser Produkte aus der Masse der angebotenen Konsumgüter – also etwa der Kauf der schwarzen werbefreien Zigaretten statt der gängigen Marlboros – stand dabei nicht nur die Überzeugung, dass es hinter der Werbeästhetik die ‚eigentlich‘ relevanten Qualitäten der Produkte zu erkennen gäbe, sondern auch, dass man mit werbefreien Produkten den eigenen konsumkritischen Konsum demonstrieren könnte. Der reflektierte Kauf innerhalb des konsumkritischen Alternativmilieus setzte ab dieser Zeit das Wissen über die Zweiteilung des Produktes in einen ästhetischen Auftritt und in einen bloßen Gebrauchswert voraus. Das war die Bedingung der Möglichkeit dafür, mit bestimmten Produkten wie etwa der schwarzen Roth-Händle genau diese Unterscheidung selbst auszustellen. Dieses neue Wissen von der Ware fand seinen begrifflichen Ausdruck in der von Haug eingeführten Unterscheidung zwischen Schein und Sein der Ware, zwischen bloßem Gebrauchswertversprechen und echtem Gebrauchswert. Wichtig

---

265 Schildt/Siegfried 2009: 252.

266 Dieser Erfolg ist wohl auch auf die Steuererhöhung für Fertizigaretten zum 1.9.1972 zurückzuführen.

267 Groys, Boris: Der Wille zur totalen Produktion. In Frankfurter Allgemeine Zeitung, Beilage Bilder und Zeiten. 16.05.1992. Ein weiteres Beispiel dafür ist etwa die Ausdifferenzierung des Automarktes. Einige neue französische Modelle boten eine „preisgünstige Kombination von minimalistischem Materialaufwand, hoher Flexibilität im Innenraum und geringem Kraftstoffverbrauch.“ Wobei gerade „der seit 1963 angebotene R 4 als Inkarnation des Pragmatismus behandelt wurde, der einen sozial heterogenen, jungen und politisch links eingestellten Abnehmerkreis bediente.“ Schildt/Siegfried 2009: 250. Vgl. auch Sachs, Wolfgang (1990): Die Liebe zum Automobil. Ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

war dieses Wissen vor allem daher, da mit der im Nachkriegsdeutschland langsam entstandenen Massenkonsumgesellschaft (wie in der Einleitung ausgeführt) der Konsum eine zentralere Rolle als je zuvor in der Vergesellschaftung übernommen hatte. Der Konsum entschied über die Gruppenzugehörigkeit und war Ausdruck der gesellschaftlichen Selbstpositionierung.

Der Großteil des für die neue Dauerausstellung verantwortlichen Frankfurter Museumspersonals war Teil ebenjenes Milieus, welches das neue Wissen von der Ware mitbrachte oder, anders gesagt, durch die Konsumgesellschaft auf dieses Wissen verwiesen wurde. Wiederum war es Detlef Hoffmann, der die Kritik an der Ästhetik der Ware museologisch anwandte. Er sah bereits 1970 das Ziel des Museums darin, eine „Erziehung zur Kritik der uns umgebenden optischen Eindrücke“ leisten zu können.<sup>268</sup> Hoffmann war in seinen Analysen des Museums als Erziehungsmittel für die Konsumgesellschaft nicht allein. Der Volkskundler Dieter Kramer, der auch im Ulmer Verein Mitglied war, bestimmte die Aufgabe des Museums wie folgt: „Es kann sich aber auch als Instrument gesellschaftlicher Erkenntnis-, Diskussions- und Entwicklungsprozesse verstehen und beim Publikum entsprechende Gebrauchswertansprüche entwickeln und befriedigen helfen.“<sup>269</sup> Die Vermutung ist daher, dass in Frankfurt und sicherlich auch anderswo ein milieuspezifisches Konsumwissen das Wissen vom Museumsobjekt mit anleitete. Es ist von einem Wissenstransfer auszugehen, der die Strategien des Kaufens von Produkten auf die Strategien des Zeigens von Museumsobjekten übertrug.<sup>270</sup> Die Schnittstelle zwischen Museumsausstellung und Konsum lag in dem ähnlichen Verständnis von Ware und Exponat (ausgestelltem Museumsobjekt).

Das Frankfurter Beispiel kann in dieser Interpretation auch die museologische Literatur zum Verhältnis von Konsumkultur und Museum anreichern. In dieser wird die Ähnlichkeit zwischen Kaufhaus und Museum zumeist auf gemeinsame Praktiken des Zeigens zurückgeführt. Michelle Henning, Gudrun König oder Esther Gajek haben anhand von Beispielen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert darauf verwiesen, dass die Techniken und Theorien des Zeigens im Museum stets im Zusammenspiel mit den Schauplätzen der Warenpräsentation entstanden sind (gemeint sind damit vor allem die Industrie- und Gewerbeausstellungen sowie die gängigsten Orte des Konsums und Einzelhandels, wie das Kaufhaus, die Boutique oder die La-

---

268 Hoffmann, Detlef: Überlegungen zur Öffentlichkeitsarbeit der Museen vom 6.7.1970. In ISG HiMu 111.

269 Kramer 1974: 26.

270 Gudrun König hat diese Schnittstellen für die Zeit um 1900 untersucht. Vgl. Kap 1, König 2009, König, Gudrun M. (2014): Die Schauplätze der Dinge. Das Zirkulieren der Exponate und des Wissens. In Katharina Hoins, Thomas Kühn, Johannes Mücke (Hrsg.): Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden. Berlin: Reimer, S. 13-32.

denpassage).<sup>271</sup> Beim Frankfurter Museum war die Ausstellungsgestaltung im Gegensatz dazu nicht von der Warenpräsentation in Kaufhäusern und Gewerbeausstellungen inspiriert. Vielmehr grenzte sie sich explizit von dieser ab und wollte als Erziehungsanstalt für den Umgang mit diesen Schauplätzen des Konsums fungieren.<sup>272</sup> Dennoch war wohl auch die Frankfurter Präsentation mit neuen Konsumhaltungen verbunden. Die häufig analysierte Wechselbeziehung zwischen Orten des Konsums und dem Museum war in Frankfurt aber nicht auf einer Präsentations-ebene vorhanden, dafür aber auf der Ebene des Wissen von den Objekten.

Anhand der Konzeption und Realisierung der Dauerausstellung von 1972 lässt sich – metaphorisch zusammenfassend gesagt – die Entstehung eines Grabens erkennen, der sich nun zwischen den Objekten in der Welt und ihrer Rolle im Museum aufat. Dieser Graben trennte die Objekte von den historischen Zusammenhängen genauso wie von ihrer ‚scheinhaften‘ musealen Aura, deren Illusion sich ein an Emanzipation interessiertes Museum nicht hingeben durfte. Im folgenden Teilkapitel zeige ich anhand der museologischen Rezeption der 1972er Dauerausstellung, welche Auswirkungen das neue Objektwissen über Frankfurt hinausgehend auf das Museumswesen und auf die kommenden Wandlungsprozesse der Museen hatte.

## 2.4 DAS MUSEUMSOBJEKT IM MITTELPUNKT

Die öffentliche Debatte, die sich nach der Eröffnung der 1972er Dauerausstellung in der vor allem bundesrepublikanischen Museumswelt entspann, rückte das Museumsobjekt mehr denn je ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Viele Rezensionen und

---

271 Vgl. König 2009; Gajek, Esther (2000): Museum und Kaufhaus. Ein weites Feld. In Bärbel Kleindorfer-Marx, Klara Löffler (Hrsg.): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich. Regensburg: Roderer, S. 9-25; Henning 2006.

272 Mit Blick auf andere Versuche in der Kunst oder im Ausstellungs- und Museumswesen ließe sich gar die Hypothese aufstellen, dass sich das Verhältnis von Warenpräsentation und Museum von den 1950er bis 1970er Jahren nachhaltig wandelte. Von da an, so gelte es näher zu untersuchen, versuchten mehr und mehr Kunst- und Museumsausstellungen (international betrachtet) die Präsentationsästhetiken des Konsums selbst zu reflektieren. Angefangen bei Richard Hamiltons Installation in der ICA Ausstellung „This is tomorrow“ von 1953 über Claes Oldenbourgs „The Store“ von 1961 sowie Gerhard Richters und Sigmar Polkes „Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus“ war die zeitgenössische Kunst schon länger dabei, die Warenästhetik selbst ironisch zu brechen. Aber auch die eher kulturhistorischen Museen und Ausstellungshäuser entwickelten einen anderen Zugang zur Konsumgesellschaft, wie zum Beispiel die von Bazon Brock organisierte Ausstellung im Internationalen Design-Zentrum Berlin von 1972/73 „Mode – das inszenierte Leben“.

Kritiken, die sich nicht auf die ‚Roten Fäden‘ in der Geschichtsnarration stürzten, sondern das Frankfurter Museum museologisch kritisierten, brachten gegen dieses immer wieder das textlose und objektimmanente Ideal des Kunstmuseums in Stellung. Exemplarisch steht dafür eine Rezension des Schweizer Kunstmagazin „*artis*“ mit der programmatischen Überschrift „Das neue Historische Museum in Frankfurt. Oder: wie man die Anschauung zerstört“:

„Die Texte gehen nicht von den Objekten aus, sondern sie liefern, in der Mehrzahl der Fälle, zuerst Informationen, denen die ‚Objekte‘ als Belege folgen. Es wird nicht von der Anschauung ausgegangen, diese wird nicht erläutert, sondern wie im Geschichtsbuch wird Geschichte vorgetragen, um sie dann durch die Objekte zu illustrieren. Das ist ein Verzicht auf die besonderen Möglichkeiten, die das Museum besitzt.“<sup>273</sup>

Der Artikel wies die Objektdezentrierung durch das Museum bis in kleinste Detail der Gestaltung polemisch nach.<sup>274</sup> Aber nicht nur Ausstellungsrezensionen wie diese diskutierten die Frankfurter Konzeption und stürzten sich auf die Frage nach dem Objektstatus in der Ausstellung. Nach der Eröffnung der neuen Dauerausstellung avancierte Frankfurt schnell zum zentralen Beispiel in den Debatten der bundesrepublikanischen Museumslandschaft. Der Deutsche Museumsbund, die Arbeitsgruppe kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde wie auch der bereits vorgestellte Ulmer Verein hielten ihre Tagungen in Frankfurt ab, unter anderem um anhand der Frankfurter Konzeption über die Lage der deutschen Museen zu beraten.<sup>275</sup> Auch international wurde Frankfurts Stadtmuseum intensiv (und damit das deutsche Museumswesen überhaupt wieder intensiver) diskutiert. Der ICOM traf sich in Kopenhagen und dort zeigten sich viele erfreut von der neuartigen Konzeption des Frankfurter Stadtmuseums.<sup>276</sup> Im Gegensatz dazu war die

---

273 Anonym (1973): Das neue Historische Museum in Frankfurt. oder: wie man die Anschauung zerstört. In *artis*. Das aktuelle Kunstmagazin 25 (3), S. 16-18: 16.

274 Im Magazin wurde diese Präsentationsweise (offensichtlich in Unkenntnis der Verhältnisse am Museum und der Konzeption) allerdings als alleiniges Verdienst des Gestalters Kapitzkis ausgewiesen. Diesem wiederum attestierte es „ein gestörtes Verhältnis zu den Objekten“. Der Katalog der Misslichkeiten, den der Artikel zusammenstellte, reichte von dem unsinnigen Rastersystem, das die Stellwände vorgaben, zu den niedrigen Vitrinen, der bloßen Spielerei der Leitfarben, wobei grün nun eine Farbe sei, „die mit der mittelalterlichen Skulptur überhaupt nichts zu tun hat.“ Beide Zitate in ebd.: 18.

275 Der Museumskongress der DGV ist dokumentiert in Brückner/Deneke 1976; des Ulmer Vereins in Spickernagel/Walbe 1976. Zur Tagung des Deutschen Museumsbundes ist keine Tagungsdokumentation erschienen.

276 Vgl. ICOM (1974): *The Museum and the Modern World/Le musée et le monde moderne*. Papers from the Tenth General Conference of ICOM. Kopenhagen.

Rezeption auf der Museumsbundtagung 1974 im Frankfurter Senckenberg-Museum weniger wohlwollend. Das Historische Museum Frankfurt war dort zwar das beherrschende Thema, allerdings glich die Auseinandersetzung mit ihm – wie der dem Frankfurter Museum geneigte Dieter Kramer in seinem Tagungsbericht feststellt – „einem geplanten offenen, nahezu verbandsoffiziellen Verdammungsurteil.“<sup>277</sup> Auch die FAZ berichtete, dass sich die meisten Museumsbündler auf der Tagung „verwirrt, viele schockiert“ zeigten.<sup>278</sup> Arno Schönberger, seines Zeichens Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, versammelte in seinem Referat die Vorwürfe und spitzte die Debatte auf die zentrale Frage nach dem Objekt zu. Er warf dem Museum – so fassten Zeitungsberichte seinen Redebeitrag auf der Tagung nachträglich zusammen – eine gewisse „Nähe zur faschistischen Kulturpolitik“ vor, weil es die Sammlung einem politischen Konzept unterwerfe. Dabei wandte er sich explizit *nicht* gegen die vom Frankfurter Museum unterstrichene Notwendigkeit zur museumspädagogischen Arbeit, jedoch dagegen, die Wahrheit und Überzeitlichkeit der Kunst einer Ideologie zu opfern. Sein Hauptkritikpunkt war aber ebenjener, der im Folgenden fast sprichwörtlich wurde. Denn „am gefährlichsten aber sei es“, so spitzte Schönberger zu, „daß hier das Exponat, Mittelpunkt und Berechtigungsexistenz jedes Museums, entmündigt und zum Illustrationsobjekt für Texte“ herabgewürdigt werde. Stattdessen, so forderte er, müsse es einen „hippokratischen Eid“ auf das Originalobjekt geben.<sup>279</sup>

277 Kramer 1974: 21.

278 Anonym (1974): Die Musen im Medientempel. Die Tagung des Deutschen Museumsbundes in Frankfurt. In Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.03.1974.

279 Vgl. Sello, Gottfried (1974): Vergangenheit als Gegenwart. In DIE ZEIT 13, 22.03.1974. Vgl. außerdem Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) vom 19.03.1974 und den Leserbrief vom 20.03.1974 von Ludwig Baron Döry an die FAZ. In ISG HiMu 19. Was Schönberger auf der Tagung des Museumsbundes genau gesagt hat, lässt sich allerdings nur schwer rekonstruieren. Der Briefwechsel zwischen dem Museumsmitarbeiter Baron Döry und Schönberger, der im Frankfurter Stadtarchiv archiviert ist, liest sich jedenfalls wie eine historische Posse. Nachdem der altgediente Mitarbeiter des Frankfurter Museums zunächst in einem Leserbrief an die FAZ eine Richtigstellung der dortigen Berichterstattung über die Museumsbundtagung anregte, bei der es darum ging, dass Schönberger nicht das Wort „totalitär“, wie dort fälschlicherweise behauptet, sondern das Wort „faschistisch“ gebraucht hätte, wandte sich Schönberger wiederum an Baron Döry, um dies abermals richtigzustellen. Weder hätte er das Wort „faschistisch“ gebraucht, noch wollte er die Mitarbeiter des Museums faschistischer Gesinnung bezichtigen. Um dies zu bekräftigen, hatte er die betreffende Stelle seines Referats in diesem Brief noch einmal abtippen lassen: „Wir hörten gestern, es war im Historischen Museum die Absicht gewesen, daß ,starke Impulse auf das kulturelle Selbstverständnis der Gesellschaft ausgingen, um in einer neuen didaktischen Qualität den immanenten

Das bundesrepublikanische Museumswesen beschäftigte sich im Laufe der 1970er Jahre, wenn es seine Ausstellungen diskutierte, zunehmend intensiver mit dem Status der Objekte.<sup>280</sup> Zuspitzend gesagt, bedeutete das Kuratieren einer Museumsausstellung von nun an auch immer, eine bestimmte Haltung zum Objekt einzunehmen. In Rückgriff auf eine für die Diskursanalysen von Foucault zentralen Erkenntnis ließe sich formulieren: Sowohl die Dauerausstellung des Frankfurter Museums als auch die Debatte, die es auslöste, waren Praktiken, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“<sup>281</sup> In diesem Fall konstituierten sie das Museumsobjekt neu. Mit der Museumskrise erschienen ‚die Museumsobjekte‘ als neue Gattung der Wirklichkeit. Die professionalisierten Museumsmacher\_innen verhalfen ‚dem Objekt‘ zu einem neuen Sein. Voraussetzung dafür war allerdings, dass die Frankfurter\_innen dessen Fähigkeiten in Frage stellten. Das Paradox, das die Dauerausstellung von 1972 wie im Brennglas veranschaulicht, ist eben, dass gerade die Verbannung der Objekte auf die Hinterbühne des Depots sie diskursiv auf die Vorderbühne holte. Der Verlust der Objekte in der Museumsausstellung war gleichbedeutend mit der Einkehr des Museumsobjektes (wiederum als generischer Begriff) als zentraler Gegenstand museologischer Aushandlungen. Dass das Frankfurter Museum die Reflexion über das Museumsobjekt in bisher ungekanntem Maße zu seiner Aufgabe machte, zeigt exemplarisch, dass nun die Rolle der Objekte, ihr Sein, Sollen und ihr Können ganz generell zu hinterfragen waren.

Die Zentralstellung des Museumsobjektes ging dabei keineswegs – so ist die anhand des Frankfurter Museums erzählte Geschichte einzuschränken – damit einher, dass ihnen überall eine ‚Sprachlosigkeit‘ zugeschrieben wurde. Aber deren ‚Sprachfähigkeiten‘ mussten fast überall verhandelt werden. Erst dass einige Ausstellungen und vor allem die Frankfurter mit Beginn der 1970er Jahre die Vermittlung von Informationen vornehmlich dem Text überließen, bildete die Grundlage dafür, dass über die kommunikativen Fähigkeiten von Objekt, Labeltext, Raumtext

---

Herrschaftscharakter des Elitären ad absurdum zu führen‘. Ersetzen Sie kulturelles Selbstverständnis der Gesellschaft durch Selbstverständnis des Volkes, den Herrschaftscharakter des Elitären, den es zu beseitigen gilt, durch den Herrschaftscharakter der ‚elitären‘ ‚entarteten‘ Kunst, dann mag das Beispiel der großen museumspädagogischen Staatsaktion der Nazizeit zeigen, wie gefährlich ein solcher Weg werden könnte. Es sollte auch für uns den Originalen gegenüber so etwas Ähnliches geben wie einen hippokratischen Eid.“ Ob das, was in dem Brief geschrieben ist, aber wirklich der Wortlaut des Referates war, konnte ich nicht herausfinden. Siehe Brief von Arno Schönberger an Ludwig Baron Döry. In ISG HiMu 19.

280 Eine Durchsicht durch einige der wichtigen Zeitschriften für die englischsprachige Museumswelt (Curator – The Museum Journal, Museum – Quarterly review) vermittelt den Eindruck, dass dies auch für den angelsächsischen Raum gilt.

281 Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 74.

und audiovisueller Apparate gestritten wurde. Es etablierte sich damit vor allem eine neue Problematisierungsweise von Museumsausstellungen, die Objekt und Text, Ding und Information, Exponat und Botschaft voneinander trennte. Das „Spannungsverhältnis von Ding und Information“ ist seither zu einem Dauerbrenner der museologischen Debatten avanciert.<sup>282</sup> Erst auf diese Diskursivierung der Objekte folgend waren Fragen möglich, die bis heute im Museumswesen selbstverständlich und virulent scheinen: Dient die Ausstellung der Begegnung mit dem authentischen Material, der Erläuterung historischer Zusammenhänge oder gar der Vermittlung emanzipatorischer Botschaften? Sollen (Dauer-)Ausstellungen nach den gesammelten Objekten und deren immanenten Aspekten geordnet sein oder nach abstrakten Themen, die durch die Objekte veranschaulicht werden können? Welche Vermittlungsmethode scheint am geeignetsten: ‚unmittelbare Anschauung‘ oder mediale Information?<sup>283</sup> Um zu belegen, dass sich einige Wurzeln dieser noch heute bedeutsamen Fragen bis zum Anfang der 1970er Jahre zurückverfolgen lassen, möchte ich abschließend eine zentrale Debatte umreißen, die seit dieser Zeit die Museumswelt in Bann schlägt.

„Kann man denn Geschichte ausstellen?“ wollten seit dieser Zeit Ausstellungsmacher\_innen und Historiker\_innen wissen. Diese Frage stand und steht am Kern der Debatten um die Möglichkeiten des Geschichtsmuseum. In der Bundesrepublik wurde sie vor allem im Rahmen der Initiativen der Bundesregierung zur Gründung eines deutschen Geschichtsmuseums in den 1980er Jahren gestellt.<sup>284</sup> Relevanz erhielt sie vor dem Hintergrund der enormen Popularisierung der Geschichte seit den 1970er Jahren und vor allem angesichts der Publikumserfolge historischer Großausstellungen wie etwa der Stauferausstellung von 1977 und der Preußenausstellung von 1981. Ihren Ausgangspunkt nahm sie jedoch in den Diskussionen über die Möglichkeiten einer objektdezentrierenden Präsentationstrategie, wie sie in Frank-

---

282 Schweibenz, Werner (2010): Das Spannungsverhältnis von Ding und Information. Bezüge zwischen Museologie und Informationstheorie. In Elisabeth Tietmeyer et al. (Hrsg.): Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur. Münster: Waxmann, S. 79-87. Vgl. außerdem Korff, Gottfried (1984): Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte über das Geschichtsmuseum. In ders. 2007, Museumsdinge, S. 113-125.

283 Vgl. zu diesen Fragen auch Rahner 1988: 39-40.

284 Vgl. dazu überblickshaft: Stölzl, Christoph (1998): Kann man Geschichte ausstellen? In Dieter Sauberzweig, Bernd Wagner, Thomas Rübke (Hrsg.): Kultur als intellektuelle Praxis. Hermann Glaser zum 70. Geburtstag. Essen: Klartext, S. 329-335. Vgl. für die Debatten zu einem Deutschen Historischen Museum: Stölzl, Christoph (Hrsg.) (1988): Deutsches Historisches Museum. Ideen, Kontroversen, Perspektiven. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen; Ullstein.

furt und Berlin dann umgesetzt wurden.<sup>285</sup> Ausgehandelt wurde der Streit um die Ausstellbarkeit von Geschichte anhand der ‚Kompetenzen‘ der Objekte.

Bereits 1970 stritten sich der langjährige Direktor des Volkskundemuseums Schleswig Ernst Schlee und der frisch promovierte Tübinger Kunsthistoriker und Volkskundler Martin Scharfe, ob das Museum zur ‚Monumentation‘ verdammt sei oder auch ‚Dokumentation‘ leisten könne.<sup>286</sup> ‚Monumentation‘ und ‚Dokumentation‘ spalteten das Museumswesen in der Folge in zwei Lager. Das Prinzip der ‚Monumentation‘ bestand darin, ausgehend vom vorhandenen Material die Objekte nach ihren ‚eigenen‘, meist stilgeschichtlichen Aspekten zur Anschauung zu bringen – vergleichbar der bereits eingangs erwähnten Ausstellung, die das Frankfurter Museum 1968 im Rothschild-Palais installierte. Historische Vorgänge oder Prozesse kamen hier nicht vor, sondern blieben besonderen Wechsellausstellungen vorbehalten.<sup>287</sup> Dem gegenüber stand das Konzept der ‚Lernausstellung‘<sup>288</sup> oder ‚Dokumentation‘, für das die 1972er Dauerausstellung in Frankfurt paradigmatisch stand. Hier traten thematische Aussagen in den Mittelpunkt, und explizite Lernziele bestimmten den didaktischen Aufbau.

Während sich Scharfe und Schlee aber noch über die legitimen Mittel des Museums uneins waren und entlang der Begriffe von Anschauung und Begriff diskutierten, sollten im Laufe der 1970er Jahre zunehmend die Fähigkeiten der Objekte zum Kernpunkt der Debatte avancieren. Der prominenteste Nachfolger Schlees als Verfechter einer ‚Monumentation‘ war der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums Lenz Kriss-Rettenbeck, der Ende der 1970er Jahre konstatierte:

---

285 Vgl. Schäfer 1991: 78. Vgl. zu dieser Frage weiterhin: Brückner/Deneke 1976; Boockmann 1987; Gockerell/Bauer 1976, sowie Kap. 3.

286 Scharfe, Martin (1970): Das volkskundliche Museum als Zumutung. In Zeitschrift für Volkskunde 66 (1), S. 76-78 und Schlee, Ernst (1970): Das volkskundliche Museum als Herausforderung. In Zeitschrift für Volkskunde 66 (1), S. 60-76. Erstmals hatte Schlee diese beiden Kategorien bereits in einem Aufsatz von 1964 eingeführt. Da bezeichnete ‚Monumentation‘ jedoch noch die Aufstellung nach Stilrichtung, Epochen, Gebrauchszusammenhang, und ‚Dokumentation‘ die Analyse und systematische Einordnung nach wissenschaftlich-rationalen Fragen. Die Zuspitzung der Dokumentation im Sinne von Themenausstellung erfolgte erst im Jahre 1970. Das unterstützt die These, dass die Frage nach der ‚Ausstellbarkeit von Geschichte‘ erst Ende der 1960er Jahre virulent wurde. Vgl. Schlee, Ernst (1964): Das regionale kulturgeschichtliche Museum. In Museumskunde 33 (1), S. 77-86.

287 Vgl. hierzu die ‚Ausstellungstaxonomie‘ bei Kriss-Rettenbeck, Lenz (1976): Zur Typologie von Auf- und Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. In Bauer/Glockerell, Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis, S. 11-55: 30-32.

288 Scharfe, Martin (1976a): Zum Konzept der Lernausstellung. In Brückner/Deneke, Volkskunde im Museum, S. 218-236: 218.

„Die Frage, ob Geschichte eines ausgedehnten Zeitraumes in ihrer Vielschichtigkeit und Kompliziertheit in einem Ausstellungsvorhaben, das als Dauerausstellung eine reine Monumentation sein muß, auch nur annähernd wahrnehmbar gemacht werden kann, ist mit Nein zu beantworten.“<sup>289</sup>

Diese Haltung schlussfolgerte Kriss-Rettenbeck zunächst, wie schon Schlee, aus den legitimen Mitteln der Museumsarbeit. Zwar könne ein Museum beispielsweise zum Thema Plato, „Büsten, Manuskripte, kommentierendes Schrifttum aus verschiedenen Zeiten, Bildwerke aus verschiedenen Zeiten, in denen Plato als Person dargestellt wurde“, ausstellen, aber „wohl kaum platonische Gedanken in ihrer Bedeutung und nach ihrem Sinn veranschaulichen. [...] Eine museale Daueraufstellung darf sich nicht erdreisten, Probleme und Problemkomplexe darstellen zu können; einfach deshalb nicht, weil es die Mittel, die einer Ausstellung handwerklich vorgegeben sind, nicht zulassen.“<sup>290</sup> Kriss-Rettenbeck charakterisiert das kulturhistorische Museum folglich als einen „historischen Typus der Geschichtsquellenbereitstellung“<sup>291</sup> – oder in einer anderen Wendung: „Museen sind zuerst Schatzhäuser.“<sup>292</sup>

Begründet war diese sehr einschränkende Festlegung von (Dauer)Ausstellungen bei Kriss-Rettenbeck jedoch explizit in seiner Auffassung der Museumsobjekte. Sie seien „nicht-diskursiv[e]“ Gebilde mit „differenziertem vielschichtigem Verweisungszusammenhang“, deren Bedeutungspotential „adäquat in Worten nicht auszudrücken“ sei.<sup>293</sup> Vor allem aber gebe es ‚sachbezogene‘, in der basalen Quellenkritik herausarbeitende Daten der Originale – ihre Herkunft, ihr Material, ihr Gebrauch, ihre Stilistik –, auf die sich „authentische Ausstellungen“<sup>294</sup> allein beziehen dürften. Jede weitere Einordnung in Zusammenhänge und die Thematisierung ihrer

---

289 Kriss-Rettenbeck, Lenz (1979): Museum und Geschichte. Vortrag, gehalten auf der Tagung der Leiter nichtstaatlicher Museen in Bayern, MÜNCHEN, 12.-14.9.1979. In Bayerische Blätter für Volkskunde 6 (2/3), S. 78-96: 92f. Eine ähnliche Meinung vertrat Stephan Waetzold, für den sich das Thema ‚Geschichte‘ dem Medium Ausstellung „grundsätzlich verweigert“, vgl. Interview im Tagesspiegel vom 30. August 1981, zitiert nach Korff 1984: 123.

290 Kriss-Rettenbeck 1979: 93.

291 Kriss-Rettenbeck, Lenz (1980): Das Problem großer historischer Ausstellungen. In Museumskunde 45 (1), S. 115-133: 119.

292 Kriss-Rettenbeck 1979: 82. Bracker hielt entgegen, dass Kriss-Rettenbeck mit dieser Definition nicht die Möglichkeiten des historischen Museums beschreibe, sondern nur die Tradition des eigenen Hauses. Vgl. Bracker, Jörgen (1981): Grenzen des historischen Museums? In Museumskunde 46 (3), S. 132-140: 135.

293 Kriss-Rettenbeck 1980: 118.

294 Kriss-Rettenbeck 1976: 32.

weiterreichenden Bedeutungsfelder werde von ‚außen‘ an die Objekte herangetragen, sei sachfremd, unwissenschaftlich und ideologisch.<sup>295</sup>

Ausbuchstabiert war mit der Frage „Kann man Geschichte ausstellen?“ demnach immer folgende Frage gemeint: „Wie kann man von historischen Prozessen mittels gesammelter Museumsobjekte im Ausstellungsraum erzählen?“ Die Beantwortung dieser Frage bedeutete dann stets auch, über das jeweilige Verständnis des historischen Objekts Rechenschaft abzulegen. In diesem Sinne wäre also etwa Hartmut Boockmann zuzustimmen, dass die Frage nach der Ausstellbarkeit von Geschichte schon falsch gestellt ist; allerdings nicht deswegen, weil Geschichte als theoretisches Konstrukt selbstverständlich nicht ausstellbar sei und stattdessen immer nur deren Hinterlassenschaften, wie er es zusammen mit vielen anderen nach ihm behauptete,<sup>296</sup> sondern weil die Ausstellbarkeit von Geschichte am Museum seit den 1970er Jahren immer eine Frage nach dem Verhältnis von Objekt und Geschichte impliziert. Stets aktuell war die Debatte über die Geschichtsausstellung daher nur, weil sich ebenjenes Verhältnis in den letzten Jahrzehnten wiederholt gewandelt hat.

Zuspitzend lassen sich die 1970er Jahre damit als ‚Sattelzeit‘ der kulturhistorischen Museen kennzeichnen. Mit Anfang der 1970er Jahre war das Objekt an einigen Orten seiner Rolle entkommen, historische Wahrheit zu verbürgen. Ein neues Verständnis der Geschichtsausstellung, eine veränderte Vorstellung der Wahrnehmung von Kunst und eine neue Konsumkritik, die wiederum auf gesamtgesellschaftlichen Reformprozessen basierten, befreiten es von seiner unbestrittenen historischen Verweiskraft und teilten es zwischen Information und Materialität auf. Nach dem es dann nicht mehr fraglos war, dass eine Sammlungspräsentation ausreicht, um Geschichte auszustellen, entwickelte sich eine ungeheure Dynamik. In der Nachfolge der 1972er Ausstellung ging es nun darum, Ausstellungsgestaltungen zu entwickeln, die Geschichte thematisieren konnten, aber dennoch *nicht* auf das Identitätsmerkmal der Museen, auf die Museumsobjekte, verzichteten. Dieser Innovationsdruck zeigt sich auch an der weiteren Geschichte des Historischen Museums Frankfurt.

---

295 Vgl. Kriss-Rettenbeck 1980: 118f.

296 Vgl. Boockmann 1987: 7; Stölzl 1988: 329; Schäfer 1991: 78.

### 3. Von den Zeichen der Objekte um 1980

---

Nur acht Jahre nach der Furore machenden Neueröffnung von 1972 überarbeitete das Historische Museum Frankfurt am Main seine Dauerausstellung. An die Stelle der Dokumentationen zur Rätebewegung und zum Frankfurter Wohnungsbau bis 1945 trat im Oktober 1980 die Ausstellung „Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert“. Zwar war eine permanente Aktualisierung der Ausstellung bereits im Konzept von 1972 vorgesehen (voraussichtlich im Fünfjahresrhythmus).<sup>1</sup> 1980 bedeutete das aber nichts weniger als die Installation einer vollkommen neuen Ausstellungsabteilung zum 20. Jahrhundert, die nicht nur eine andere Thematik fokussierte, sondern auch eine zur Gänze überarbeitete museologische Konzeption realisierte.

Die sogenannte Frauenausstellung nahm die wichtigsten Gestaltungsideen der 1972er Ausstellung weitestgehend zurück. Auf das aufwendige System von Piktogrammen wurde verzichtet.<sup>2</sup> Die bis dato dominierenden Texttafeln kamen nur noch selten zum Einsatz, jedenfalls bildeten sie nicht mehr die Struktur der Ausstellung. Texte waren hier teilweise mit Hand geschrieben oder schlicht auf die Wand aufkaschiert, außerdem nicht mehr nummeriert. Vor allem aber beherbergte die Ausstellung nun viel mehr Objekte, die zusammen mit Bühnenbildnerischen Elementen in aufwendig arrangierte Environments und Ensembles integriert wurden.

---

1 Vgl. HMF 1972: ohne Paginierung.

2 Vgl. für dies und Folgendes Schmidt-Linsenhoff 1982: 333. Außerdem wurden die beweglichen Deckenlamellen im Ausstellungsraum festgestellt. Es gab auch keine farbige Gliederung der Themenschwerpunkte mehr. Vgl. dazu die Vorüberlegungen des Gestalters Klaus Strunk, die er einem Brief an die leitende Ausstellungskuratorin Viktoria Schmidt-Linsenhoff vom 19.06.1983 beilegte: „Meiner Einschätzung nach hat die Piktogramme-Wütigkeit der siebziger Jahre nicht zu den gewünschten Ergebnissen geführt. Sie stiften statt größerer Klarheit eher [...] größere Verwirrung. Wer ist denn bereit für einen zweistündigen Ausstellungsbesuch auch noch die Bedeutung von mehreren Dutzend Symbolen zu erlernen.“ In ISG HiMu 75, Blatt 6, 7.

Beispielsweise war gleich zu Beginn des Rundgangs zum Thema Schönheit um 1900 ein schlichtes Reformkleid neben einem stoffreichen, berüschten Ballkleid inklusive großem Hut und Fächer zu sehen (Abb. 20); „ein Spatz neben einem Pfau“, wie eine Ausstellungsrezension bemerkte, um darauf sogleich den eigentlichen Clou der Installation hervorzuheben: „[S]o könnte es scheinen, wären da nicht Unterröcke und Korsetts [unmittelbar daneben] mit der lapidaren Bemerkung ausgestellt: ‚Um 1900 wiegt die Unterkleidung fast 3 1/2 Pfund‘“.<sup>3</sup> Die Zusammenstellung der Objekte spiegelte den thematischen Zusammenhang: Die schöne Hülle setzte den malträtierten Körper voraus.

*Abb. 20: Ensemble im Abschnitt „1890-1918. Schönheit“ der neuen Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main (1980). Abteilung 20. Jahrhundert „Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980“*



Quelle: Historisches Museum Frankfurt am Main (1981): Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980. Katalog. Frankfurt am Main, Basel: Roter Stern, Stroemfeld: 27

Die Ausstellungsmacher\_innen ersetzten das Tafelmuseum von 1972 durch eine objektreiche Schau, in der sie die Sammlungsgegenstände miteinander kombinier-

3 Spickernagel, Ellen (1981): Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890-1980. Zur Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt am Main. In *kritische berichte* 9 (6), S. 69-75: 69f.

ten und teilweise in Bühnenbilder hineinmontierten. Das dreidimensionale Objekt füllte nun wieder den Raum, wobei es jedoch nicht entsprechend des kunstmusealen Ideals als erhabener Solitär daherkam, sondern in Kompositionen suggestiver Ensembles, sogenannter Inszenierungen. Dabei sollte aber auch diese Ausstellung wie die Texttafel ausstellung von 1972 zu historischen Themen argumentieren und – dieses Mal im Sinne der Frauenbewegung – eine politische Botschaft popularisieren. Warum aber war das an einem Haus möglich, das noch acht Jahre zuvor die Objekte den historischen Zusammenhängen gegenüberstellte und dem Text die Argumentation überließ? Der Beantwortung dieser Frage widmet sich dieses Kapitel.

Einen ersten Hinweis gibt der Katalog zur überarbeiteten Abteilung (Abb. 21). Dieser war nicht mehr nur wie noch 1972 eine lose Blattsammlung, die die Texttafeln auf A4 reproduzierte, sondern lag zudem in Buchform vor und illustrierte neben einzelnen Objekten vor allem die dreidimensionalen Installationen. In Abgrenzung zur 1972er Ausstellung wurde darin erläutert, warum eine Argumentation mit Sammlungsobjekten nun für möglich erachtet wurde: „Eine Ausstellung ist kein Buch und keine Materialsammlung für den Schulunterricht. Ihr Reiz, ihre Möglichkeit, die Aufmerksamkeit der Besucher zu fesseln und ihre Fantasie anzuregen, ist abhängig von dem sinnlichen Reichtum und der *Aussagekraft der ausgestellten Gegenstände*.“<sup>4</sup> Dieses Zitat legt bereits nahe, was ich diesem Kapitel ausführlich erläutere: Die Vorstellungen von der Rolle der Objekte haben sich im Laufe der 1970 Jahre im semiotischen Sinne veränderte. Die Objekte wurden zu Zeichenträgern. Das ermöglichte es den Ausstellungsmachenden, ihre gewünschte kuratorische Botschaft mittels Objekten zu vermitteln; immer vorausgesetzt, sie waren Teil einer inszenatorischen Kombination, die ihnen ein bestimmtes Zeichen zuwies und die Objekte so zu Argumentierenden machte.

Zur Begründung dieser These stelle ich erstens die Frauenausstellung in ihrem historischen Kontext vor und parallelisiere ihre Konzeption mit der museologischen Problemlage von 1972. Denn beide Male bestand ein kuratorischer Wille, gegen die Ausschlüsse, die die Institution des Museums historisch produziert hatte, im Rahmen einer Museumsausstellung zu protestieren und eine bisher vernachlässigte Geschichte ins Museum zu holen (3.1). Daraufhin stelle ich die veränderte gestalterische Lösungsstrategie für dieses Problem vor, erläutere die inszenierenden Objektensembles näher und führe sie auf eine generelle Aufwertung der Objekte (vor allem der Alltagsobjekte) und die Entstehung einer Objektsemiotik zurück (3.2). Drittens gehe ich der Präsentationsstrategie der Inszenierung, dem semiotischen Verständnis der Objekte und der Alltagskultur – über das Frankfurter Museum hinausgehend – im internationalen Museumswesens in den 1980er Jahren nach und

---

4 Historisches Museum Frankfurt am Main (1981): Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980. Katalog. Frankfurt am Main, Basel: Roter Stern, Stroemfeld: 12 (im Folgenden als HMF 1981 zitiert, Hervorhebung durch Mario Schulze).

lokalisiere damit die neuen Problematisierungsweisen der Objekte am Kern der Neuformierungen des Museumswesens zu dieser Zeit (3.3). Schließlich stelle ich die These auf, dass sich parallel zum *cultural turn* in den Wissenschaften, von einer kulturwissenschaftlichen Wende im Museumswesen seit den 1970er Jahren sprechen lässt (3.4).

Abb. 21: Titelbild des Ausstellungskatalogs zur Frauenausstellung



Quelle: HMF 1981: Titelbild

### 3.1 DIE FRAUENAUSSTELLUNG AM HISTORISCHEN MUSEUM FRANKFURT

Kulturpolitisch war der Abbau der bisherigen Abteilung zum 20. Jahrhundert zunächst ein Ergebnis des Erdrutschsieges der CDU bei den Hessischen Kommunalwahlen 1977.<sup>5</sup> Den neuen konservativen Stadtoberen war eigentlich die gesamte Dauerausstellung von 1972 ein Dorn im Auge. Da aber gleichzeitig der Kulturdezernent Hilmar Hoffmann im Amt blieb, der die Dauerausstellung als eines seiner zentralen Vorzeigeprojekte der demokratischen Neuausrichtung von Kulturpolitik erhalten wollte, kam es zu einem Kompromiss: Die Erneuerung der Abteilung zum 20. Jahrhundert – bei gleichzeitigem Weiterbestehen der restlichen Ausstellung – war das Zugeständnis, das der sozialdemokratische Kulturdezernent der Stadtregierung abrang.<sup>6</sup>

Am Frankfurter Museum traf dieser Plan auf ein Kollegium, das genauso innovationsbereit war wie 1972 und die Vorlage zur Ausstellungserneuerung gerne annahm, gleichzeitig aber mit der neuen konservativen Stadtpolitik nichts am Hut hatte. Vielmehr war der Ausstellungswechsel Anlass, den kritischen Ansatz eines „Museums der demokratischen Gesellschaft“ fortzuführen und erneut die Geschichte einer marginalisierten gesellschaftlichen Gruppe zu schreiben, die von der bisherigen Geschichtsschreibung systematisch ausgeschlossen wurde. Mit der Erneuerung bot sich damit abermals die Chance, die „Partei der Beherrschten“ zu ergreifen.<sup>7</sup> Von der Klassenherrschaft verschob sich nun aber der Fokus „auf das historisch fundamentalere Herrschaftsverhältnis der Geschlechter“.<sup>8</sup> Das hatte eine durchaus selbstkritische Komponente, denn schließlich war mit der Frauengeschichte auch ein blinder Fleck der bis dahin gezeigten Präsentation zur Arbeiter- und Stadtgeschichte angezeigt. Die politischen Entscheidungsträger segneten das neue Thema ab, offenbar weil sie in diesem Thema keine politische Brisanz entdecken konnten.<sup>9</sup>

---

5 Hoffmann, Detlef (1984): Mit der Beseitigung der Frauenausstellung des Historischen Museums in Frankfurt ging ein Stück Demokratie verloren. In *Geschichtsdidaktik* (3), S. 295-297: 296.

6 Hoffmann, Detlef (1984): Eine Reform wird ihren Gegnern überantwortet. In *Journal für Geschichte* (2), S. 4-8: 4.

7 Detlef Hoffmann in HMF 1972: ohne Paginierung. In den „Museumsroutinen“ (Teamsitzungsprotokolle) lässt sich ein Hinweis auf eine Ausstellung zur „Frauenfrage“ erstmals im Dezember 1978 finden. In ISG HiMu 171.

8 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1981): Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890-1980. Eine neue Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt. In *Geschichtsdidaktik* (3), S. 291-303: 292.

9 Vgl. Below, Irene (2004): Feministische Interventionen – Die Ausstellung „Frauenalltag und Frauenbewegung“ im Historischen Museum Frankfurt. In Annegret Friedrich

Der Perspektivenwechsel stand im Einklang mit der Ausdifferenzierung und dem verstärkten Erfolg sich als links verstehender Lebensstile im Laufe der 1970er Jahre, weg von den „viel kleineren Studentenprotesten“ hin zu einem linksalternativen Milieu, aus dem die Neuen Sozialen Bewegungen zum größten Teil ihre Aktiven bezogen. Im Zuge dessen wurden die Theorie-lastigen marxistischen Klassenanalysen verändert und erweitert, unter anderem durch eine erfahrungsbasierte Patriarchatskritik.<sup>10</sup> Am Historischen Museum Frankfurt war es der Hinweis einer Volontärin, der zur neuen thematischen Ausrichtung der Ausstellung auf die „Frauenbewegung“ führte. Dass dies zum Anlass für die Neukonzeption hinreichte, lag nicht zuletzt daran, dass sich das Kollegium am Frankfurter Museum seit 1972 um die Auflösung klassischer Hierarchieverhältnisse bemühte und auf Mitbestimmung setzte.<sup>11</sup> Die Kunsthistorikerin Viktoria Schmidt-Linsenhoff, die 1976 zum Museum hinzustieß und Kontakte zu verschiedenen autonomen Frauengruppen in Frankfurt besaß, wies die Mitarbeiter\_innen am Haus „sanft“ darauf hin, „dass die Geschichte der Frauen fehle.“<sup>12</sup> Schmidt-Linsenhoff, die Jahre später (1992) die erste Professur für Genderforschung in Rheinland-Pfalz erhielt,<sup>13</sup> sollte schließlich auch die Ausstellungsleitung übernehmen und das Museumsteam anführen. Insgesamt überwogen personell aber dennoch die Kontinuitäten zum 1972er Dauerausstellungsteam. Bis auf Schmidt-Linsenhoff und eine weitere neue Mitarbeiterin, Sabine Kübler, waren alle an der Konzeption Beteiligten bereits 1972 dabei: darunter auch der 1972 leitende Kurator Detlef Hoffmann.

---

(Hrsg.): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Marburg: Jonas, S. 67-81.

- 10 Reichardt 2014: 18. Vgl. zur Patriarchatskritik der 1970er Jahre auch Hark, Sabine (2005): Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 209-240.
- 11 Das Frankfurter Museum wollte gegen den Widerstand des Kulturdezernats ein demokratisches Mitbestimmungsmodell etablieren, das alle „festangestellte[n] museologisch qualifizierte[n] Mitarbeiter“ an den inhaltlichen Entscheidungen am Museum beteiligt. Formal sollte das über sogenannte Direktoriumsposten geschehen, „die dem Direktor an die Seite gestellt werden“. Siehe „Sondergeschäftsanweisung über die Mitbestimmung im Historischen Museum 56“. In ISG Kulturamt 1.208. Vgl. außerdem ISG HiMu 171.
- 12 Manuskript zur Trauerrede von Detlef Hoffmann für die Beerdigung von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Februar 2013. Detlef Hoffmann hat mir dieses nach meinem Interview mit ihm (06.04.2013) zur Verfügung gestellt.
- 13 Friedrich 2004: 5.

## „Frauen ins Museum!“

Wieder wurde Frankfurt – auch Ende der 1970er Jahre noch eine der beiden unbestrittenen Hauptstädte der Alternativkultur (neben West-Berlin)<sup>14</sup> – Ausgangspunkt für Innovation im deutschsprachigen Museumswesen und darüber hinaus. Die Frankfurter Ausstellung war richtungweisend und vorbildgebend für weitere Frauenausstellungen. Sie war eine „Pionierin“ für die Forderung „Frauen ins Museum!“<sup>15</sup> Diese Parole, die seit Ende der 1970er Jahre vielerorts zu hören war und in den 1980er Jahren ihre größte Strahlkraft erreichte, war auf institutioneller Ebene mit dem Anspruch verbunden, mehr Frauen Zugang zu Museumsstellen zu gewährleisten, und auf der Repräsentationsebene damit, Frauen (als handelnde Subjekte) in den Sammlungen und Ausstellungen sichtbar zu machen.<sup>16</sup> Passend zur netzwerkartigen Struktur der Neuen Frauenbewegung mit ihren unabhängigen Projekten und Initiativen bestand die dominante Strategie zur Sichtbarmachung dabei in sogenannten Frauenausstellungen.<sup>17</sup> Nach Ausstellungen wie „Künstlerinnen International 1877-1977“ in der Kollektivgalerie der NGBK in Berlin oder „Hexen“ im Hamburger Völkerkundemuseum, die als kurzzeitige Interventionen von Frauengruppen organisiert worden waren, überarbeitete in Frankfurt jedoch erstmals<sup>18</sup> im

14 Reichardt 2014: 26-28. „In der Forschung wurden Berlin und Frankfurt als ‚Hochburgen der studentischen Bewegung‘, als ‚Aussteiger-Gettos‘, ‚Bewegungsmetropolen‘ oder als ‚Zentren der Revolte‘ bezeichnet.“ Vgl. für weitere Literatur Ebd.: Fußnote 36.

15 Hauer, Gerlinde et al. (1997): *Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum*. Wien: Böhlau: 21. Vgl. auch Below 2004: 67. Die Frankfurter Aktivistin Irmgard Hölscher sprach davon, dass die Frauenausstellung weltweit einzigartig sei. Hölscher, Irmgard (1984): *historisches museum: Frauen ins Museum, Koch an den Herd!!* In *Frankfurter Frauenblatt* (2), S. 11-13. Und auch Monika Kaiser führt in ihrer internationalen Studie zu Ausstellungen der zweiten Frauenbewegung keine kulturhistorischen Ausstellungen vor der Frankfurter Präsentation an. Kaiser, Monika (2013): *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume 1972-1987*. Bielefeld: Transcript.

16 Hauer et al. 1997: 18-21. Vgl. weiterhin die Tagung im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk zum Thema „Frauen im Museum“ im Jahr 1985.

17 Weitere Beispiele: „Hammonias Töchter. Frauen und Frauenbewegung in Hamburgs Geschichte“ (Museum für Hamburgische Geschichte, 1985–86), „Kein Ort nirgends? 200 Jahre Frauenleben und Frauenbewegung in Berlin“ (Künstlerhaus Bethanien 1987), „Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920“ (Historischen Museum der Stadt Wien 1984)

18 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1985): *Sexismus und Museum*. In *kritische berichte* 13 (3), S. 42-50: 49. An anderen Orten waren die Frauenausstellungen von außen, von Frauenbeauftragten oder der Autonomen Frauenbewegung initiiert, getragen oder beeinflusst

deutschsprachigen Raum ein Museum seine zentrale, permanente (oder zumindest auf mehrere Jahre angelegte) Ausstellung auf die Korrektur des männlich dominierten Geschichtsbildes hin.

Als Vorläuferin hob auch die erste umfassende Studie über Frauenmuseen im deutschsprachigen Raum die Ausstellung heraus. Gleichzeitig kritisierten ihre Autorinnen darin aber die Frauenausstellung retrospektiv dafür, dass die Einschreibung der Geschlechtergeschichte ins Museum auf falschen Prämissen beruht habe.<sup>19</sup> Feministische Ausstellungsprojekte könnten das soziale Gedächtnis nicht automatisch verändern, da die Frau als Andere der Gesellschaft im patriarchalen Zeigeraum des Museums ausgeschlossen bleiben müsse. Die spezifischen Bedingungen der Institution hätten Schmidt-Linsenhoff und Co. nicht mitreflektiert. Nur daher konnten sie dem Glauben zur Reformierbarkeit der Institution aufsitzen. Irene Below hat dieser Perspektive widersprochen und darauf hingewiesen, dass die Frankfurter Ausstellung sich schließlich gerade nicht nur um eine Revision der Geschichte sondern auch der Ausstellungspraxis bemühte.<sup>20</sup> Als museologische und soziale Intervention wollte die Ausstellung wirken. Daher vermochte sie es, den bisherigen Ausschluss aufzuzeigen. Die Frage, inwieweit eine feministische Ausstellung im Museum überhaupt möglich ist, wage ich mit meiner im Folgenden angestellten Analyse der Frauenausstellung nicht zu beantworten. Ahistorisch und asituativ lässt sich diese Entscheidung meiner Ansicht nach ohnehin nicht treffen. Bemerkenswert ist vielmehr, dass der Glaube an die Reformierbarkeit gerade 1980 am Frankfurter Museum bestand und untersuchenswert ist, worauf dieser beruhte.

Das Ziel der Frankfurter Präsentation wie auch der darauffolgenden historischen Frauenausstellungen war es in der Tat, die Geschichte der Frauen „als bisher ausgelassene einer verallgemeinerten männlichen Geschichte“ hinzuzufügen.<sup>21</sup> Dazu gehörte zwar auch das Anliegen, die Leistungen von Wissenschaftlerinnen, Politikerinnen und Künstlerinnen sowie prägenden Frauen der Stadt in Erinnerung zu rufen, im Mittelpunkt stand aber die Historisierung weiblicher Lebenszusammenhänge und Alltagserfahrungen.<sup>22</sup> Sieben Erfahrungsbereiche von Frauen, die über Epochen-, Alters-, Schicht- und Bildungsgrenzen hinweg reichen, wurden in jeder der vier fokussierten Zeitabschnitte (Kaiserreich, Weimarer Republik, NS-Zeit, Nachkriegszeit) nacheinander abgehandelt: Mädchenerziehung, Schönheit, Liebe,

---

– wobei häufig eine gewisse Spannung zwischen den Angestellten der öffentlichen Museen und den autonomen Museumsfrauen konstitutiv blieb. Vgl. Hauer et al. 1997: 21.

19 Hauer et al. 1997: 24-25. Vgl. dazu auch Brink, Cornelia (1993): Die Frauen und das Museum. In *Schneewitchen im Glassarg* 27, S. 56-59: 58.

20 Below 2004.

21 Ebd.: 19.

22 Vgl. für folgende Ausstellungsbeschreibungen, wenn nicht anders ausgewiesen: HMF 1981; Schmidt-Linsenhoff 1981.

Häuslichkeit, Berufstätigkeit, Freizeit und Frauenbewegung. Nur auf einer zur jeweiligen Epoche als Einleitung dienenden Tafel fanden die wichtigsten Eckdaten des Zeitabschnittes Platz – neben einigen für die politische Geschichte der fokussierten Zeit charakteristischen Fotografien und den Karikaturen der renommierten Zeichnerin Marie Marcks. Als eine der ersten Ausstellungen überhaupt integrierte die Frauenausstellung zudem Oral-History-Interviews. In jeder Epochenabteilung war eine Ton-Dia-Schau installiert, in der Frankfurter Frauen anhand ihrer Fotoalben anekdotisch über ihr Leben oder das Leben ihrer Mütter berichteten. Die Argumente für eine solche Geschichtsdarstellung glichen den heutigen: Kollektive und individuelle Erfahrung sollten sich berühren und die Identifikation der Besucherinnen mit dem Präsentierten stärken. Den zunächst sachlichen Zusammenhängen gewannen die persönlichen Erinnerungen – so die Hoffnung – eine konkrete Realität ab.<sup>23</sup> Die auf der Basis offener Interviews erstellten „Multivisionen“ sollten so abstrakte Prozesse verlebendigen, Chronologien differenzieren, Allgemeinheiten individualisieren und auch Schematisierungen relativieren. Die gesamte Ausstellung bot Anknüpfungspunkte an persönliche Alltagserfahrungen und sollte derart den Frauen Identitätsbildung und kulturelle Selbstvergewisserung durch eine „eigene“ Geschichte ermöglichen.

Der Fokus auf spezifisch weibliche Erfahrung war auch ein Ergebnis der nicht nur für die Frankfurter Ausstellung typischen engen Verknüpfung von Frauenbewegung und Frauenforschung. Die Ausstellung stand wie die Frauengeschichtsschreibung im Allgemeinen im „Spannungsfeld zwischen ‚Bewegung und Disziplin‘“<sup>24</sup> und hatte den Anspruch, Frauen im Rahmen der Frauenbewegung zu politisieren und zu aktivieren. Zwei universitäre Arbeitsgruppen (von der Pädagogischen Hochschule Bonn und der Universität Frankfurt) erarbeiteten eine vierbändige kommentierte Quellensammlung zum Ausstellungsthema.<sup>25</sup> Ein kürzerer Annex der Ausstellung widmete sich explizit der „Neuen Frauenbewegung“ seit 1968. In der Gestaltung ein Provisorium und thematisch unabgeschlossen unterstrichen die

---

23 Die spezifischen Probleme einer Oral-History-Präsentation waren dabei bereits Gegenstand intensiver Reflexionen. Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1981: 296-301, sowie HMF 1981: 149.

24 Kuhn, Annette (1982): Auf den Spuren einer nachpatriarchalischen Gesellschaft. Frauengeschichte im Historischen Museum Frankfurt. In HMF, Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit, S. 200-208.

25 Historisches Museum Frankfurt am Main (1980): Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert. Materialiensammlung zu der Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt. 4 Bände. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit: Band 1: Frauen in der Nachkriegszeit und im Wirtschaftswunder 1945-1960; Band 2: Frauen im deutschen Faschismus 1933-1945; Band 3: Frauenbewegung und die „Neue Frau“ 1890-1933; Band 4: Industrialisierung und weibliche Lebenserfahrung 1890-1933

Macher\_innen so die Aktualität der Bewegung. Zudem bot sich dort einigen in Frankfurt tätigen autonomen Gruppen die Möglichkeit, im Rahmen kleiner Dokumentations- und Wechselausstellungen über aktuelle Ereignisse zu informieren. Unter anderem der „Frauen-Asta“ der Universität Frankfurt und die Gruppe „Frankfurter Frauenhaus“ machten davon Gebrauch.<sup>26</sup> Weitere Gruppen erarbeiteten zum Beispiel eine Foto-Ausstellung von weiblichen Gefangenen aus dem Frauengefängnis Preungesheim, eine Installation zum Frauenalltag in der Türkei und eine Information über den Ablauf und die Auseinandersetzungen um die Frauendemonstration zum Internationalen Frauentag.<sup>27</sup>

### **Vergleich der Dauerausstellungen von 1972 und 1980**

An der Frauenausstellung ist für eine Geschichte von Museumsausstellungen entscheidend, dass sie trotz ihrer Spezifität eine Problemlage mit der Dauerausstellung von 1972 teilte. Die Konzeption von 1972 sollte explizit weitergeführt werden, wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff – auf die Konsequenzen von 1972 zurückblickend – in einer Rede kurz nach der Eröffnung unterstrich:

„Das Historische Museum steht jetzt zum ersten Mal vor den längerfristigen Konsequenzen eines Museums, dass nicht isolierte Objekte, sondern Zusammenhänge und Fragestellungen ausstellt, das Exponate nicht in zeitlos gestalteten Kulträumen präsentiert, sondern in ein didaktisches Konzept einbindet, das den Forschungsauftrag des Museums nicht auf fachwissenschaftliche Spezialistengremien, sondern auf sein Publikum bezieht.“<sup>28</sup>

Primär galt der Konzeption auch 1980 die emanzipative Botschaft der Schau, die einem breiten Publikum zu vermitteln war. Wie schon 1972 war damit vor allem ein Sturm auf die Museen angedacht und nicht weniger als eine revolutionäre Wende gefordert.<sup>29</sup> War 1972 der bürgerlich-aristokratische Charakter des Museums das Problem, war es nun seine „Männlichkeit“. Auf das Feindbild ‚Schatzkammer‘ folgte das Feindbild ‚Männermuseum‘. Zwar ging damit im Gegensatz zu einem Museum für soziale Randgruppen und kulturelle Minoritäten nicht das Anliegen einher, die Schwellenängste für den Musentempel generell abzubauen und mit pädagogischem Eifer „den Frauen“ „das Museum“ zu erklären. Dennoch teilten die 1972er und die 1980er Ausstellung ein strukturell ähnliches politisches Anliegen. Mittels einer argumentierenden historischen Ausstellung sollte eine historisch stumm gemachte Gruppe ihrer eigenen Geschichte habhaft werden. Eine bisher

---

26 Spickernagel 1981: 69.

27 HMF 1981: 12.

28 Referatsmanuskript Schmidt-Linsenhoff von 1982. In ISG HiMu 75.

29 Schmidt-Linsenhoff 1985: 49.

vernachlässigte historische Erzählung sollte in Form einer Thesenausstellung popularisiert werden.

Dass die 1980er Ausstellung ein vergleichbares Anliegen mit der Schau von 1972 teilte, lässt sich auch anhand der ähnlichen Probleme verdeutlichen, die mit der Sammlung auftauchten. Die Ausstellungsmacher\_innen betonten in allen Konzeptionspapieren, dass sie „mit dem vorhandenen Objektbestand des Historischen Museums“ die Ausstellung nicht hätten realisieren können.<sup>30</sup> Wie schon 1972 barg der Bestand zwei Probleme. *Erstens* gab die Sammlung aufgrund des ihr zugrunde liegenden bürgerlich-historistischen Geschichtsbildes kaum Objekte her, die exemplarisch für die Geschichte der Frauen standen, ganz so wie 1972 Objekte fehlten, die der Geschichte des Arbeiterlebens zugerechnet werden konnten.<sup>31</sup> Es fehlte an künstlerischen Werken der Frauen genauso wie an Alltagsgegenständen der weiblichen Aufgabenbereiche im bürgerlichen Haushalt. Und *zweitens* war der Bestand mit „patriarchalische[r] Repräsentationskunst und -kultur“ durchtränkt.<sup>32</sup> Zwar sahen die Kurator\_innen darin wichtige Zeugnisse einer Frauengeschichte: „[D]ie Museen sind randvoll von überaus beredten und differenzierten Zeugnissen der weiblichen Psycho- und Körperhistorie, der sozialen Rollenfestschreibung von Frauen, der Angst der Männer vor den Frauen und der menschheitsgeschichtlichen Niederlage des weiblichen Geschlechts.“<sup>33</sup> Aber diese Aspekte schienen durch die für damalige kulturhistorische Museen üblichen Bewertungskriterien der Objekte überdeckt. Es zählten stil- und designgeschichtliche Kriterien wie etwa Seltenheit und Kostbarkeit. Das Ziel bestand daher darin, die frauengeschichtlichen Aspekte in den Objekten ans Licht zu bringen. Die Ausstellung musste aufdecken, welche Geschichte die Sammlungsgegenstände auch über das weibliche Geschlecht zu vermitteln vermögen; aufdecken, welche vergötternden oder verketzernden Bildfantasien von Männern über Frauen in den Exponaten der Museen manifestiert sind; und aufdecken, dass das museale Objekt bis dato eindimensional als Produkt der bürgerlichen Kultur gedeutet wurde. Am Marienbild sollte nicht der religiöse Kult, sondern die männliche Projektion auf das weibliche Geschlecht sichtbar werden. Warum konnten die „sogenannten autonomen Künstler“ in Maria nur die Mutter, Heilige oder Hure erkennen?<sup>34</sup> Am Geschirr sollte nicht mehr die Ornamentik eines an die Mythen der Antike anschließenden bürgerlichen Bildungskosmos interessieren, sondern der Schweiß der Köchinnen und Mägde, durch deren Hände das Geschirr gegangen war. Abermals wie schon 1972 waren folglich die Leerstellen im Bestand und die Kontamination des Bestehenden das Problem.

30 Schmidt-Linsenhoff 1981: 293; ähnlich in Schmidt-Linsenhoff 1985: 44; HMF 1981: 12.

31 Schmidt-Linsenhoff 1981: 293.

32 Schmidt-Linsenhoff 1985: 45.

33 Ebd.: 48.

34 Ebd.

Trotz vergleichbarer argumentativer Zielrichtung und Problemlage in Bezug auf die Sammlung, realisierte das Frankfurter Museum 1980 keinen „Flachwarenstand“ und keine objektkritische Didaktion. Die Ausstellungspublikationen betonten vielmehr ihr Unbehagen an der 1972 realisierten „neusachlichen Museografie“, die mit ihrer „lustfeindlichen, asketischen Attitüde“ die „Besucher auf diszipliniert arbeitende Kopffüßler“ reduziert hätte:<sup>35</sup> „Das Team, das die Ausstellung vorbereitete, sah sich nicht mehr vor die – falsche – Alternative gestellt, ob ihm rationale Aufklärung (symbolisiert in informativen Texttafeln) oder sinnlicher Genuß (verteufelt als ‚Objektfetischismus‘) in einem Museum wichtiger seien.“<sup>36</sup> Dass die Gemeinsamkeiten im Anliegen (eine grundlegende Museumsreform) innerhalb der gleichen Institution jedoch mit einer anderen Ausstellungskonzeption (Objektensembles statt Texte) einherging, macht die Frauenausstellung für eine Geschichte der kulturhistorischen Ausstellung zu einem exemplarischen Fallbeispiel. An ihr möchte ich im Folgenden nachvollziehen, warum die historische Argumentation nicht mehr den Texten überlassen werden musste und wie das Zusammenspiel zwischen kuratorischer Botschaft, Ausstellungsästhetik und Museumsobjekt nun stattdessen funktionierte. Ihre Konzeption und Ausgestaltung verdeutlicht, dass sich im Laufe der 1970er Jahre eine objektontologische Neuausrichtung ereignete, die sowohl die Praxis im Umgang mit Museumsobjekten als auch die ihnen zugeschriebenen Fähigkeiten veränderte. Aufgrund dieses Wandels konnte die 1972er Präsentation als überholt gebrandmarkt werden. Zugleich erschien die Institution Museum dank des neuen Objektwissens nun auch mittels argumentierender Objektkombinationen reformierbar. Letztlich konnte dadurch das entscheidende museologische Problem, die Ausstellbarkeit von Geschichte und Politik, anders beantwortet und legitimiert werden. Zwei Entwicklungen waren dafür entscheidend: *Erstens* erfuhren die Objekte im Zuge der Parallelisierung von historischem (Alltags-)Objekt und (zeitgenössisch-)künstlerischem Objekt eine *Aufwertung*. Und *zweitens* entwickelte sich die Präsentationsstrategie der *Inszenierung*, welche wiederum nur aufgrund eines zunehmend an Semiotik orientiertem Objektwissen in den Bereich des Machbaren gelangte.

---

35 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1982): Historische Dokumentation – zehn Jahre danach.

In HMF, Zukunft beginnt in der Vergangenheit, S. 330-347: 334.

36 HMF 1981: 14.

### 3.2 ARGUMENTIERENDE ENSEMBLES UND ZEICHENOBJEKTE

#### Aufwertung des (Alltags-)Objekts

Anstatt die Leerstellen hinzunehmen und in der Ausstellung auf Objekte zu verzichten, setzten die Ausstellungsmacher\_innen – unterstützt durch die zur Sammlungshilfe aufgerufenen Frankfurter Frauen – auf eine Spurensicherung des Alltags der Frauen in der Geschichte.<sup>37</sup> Allerlei Gebrauchsgegenstände stöberten sie auf Flohmärkten, Dachböden und in den Kellern privater Haushalte auf. „[E]infache Haushaltsgeräte, Frauenbilder und Paardarstellungen der Kulturindustrie (Illustriertentitelbilder, Nippes, trivialer Wandschmuck, Schallplatten etc.), private Erinnerungsfotografie, der erotische Kitsch, Produkte von Frauen (Handarbeiten, Laienkunst, Poesiealben etc.)“ waren die Objekte der neuen Sammellust.<sup>38</sup> „Beträchtliche Summen“ gab das Museum aber auch für kunstgewerbliche Objekte des traditionellen Kunsthandels aus. Zudem halfen Leihgaben, weitere Lücken zu füllen.<sup>39</sup> Die Objektgeschichten interessierten nun und machten die Objekte für das Museum überhaupt erst bedeutsam.<sup>40</sup> Besonders stolz waren die Ausstellungsmacher\_innen etwa auf eine Lederhandtasche, die zwar weder selten noch kostbar, dafür aber mit einem Flüchtlingsschicksal verbunden war. Für die ehemalige Besitzerin war die Tasche das einzige Gepäckstück auf ihrer Flucht aus Schlesien. Zusammen mit dem Inhalt aus der Fluchtzeit (einige Familienfotos, ihre Ausweise und ein kleiner, weißer Leinenbeutel mit „Heimaterde“)<sup>41</sup> und einem Passfoto wurde die Tasche im Ausstellungsteil zum Kriegsende präsentiert.

Generell wurde die Auswahl der Objekte im Zuge der systematischen Korrektur und Erweiterung traditioneller Sammlungsgebiete weniger nach ästhetischen Quali-

37 Vgl. zum Begriff der Spurensicherung im Museum in den 1970er Jahren: te Heesen, Anke (2011): Die Entdeckung des Exponats. Das „Musée Sentimental de Cologne“, Daniel Spoerri, Marie-Louise von Plessen und das Jahr 1979. In dies., Susanne Padberg (Hrsg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 136-163.

38 Schmidt-Linsenhoff 1981: 294.

39 HMF 1981: 14. Die Leihgaben kamen aus privater Hand sowie von anderen öffentlichen Museen und Institutionen (Deutsches Filmmuseum, Sammlung Grübling/Diederich, Friedrich-Ebert-Stiftung Bonn, Museum der Stadt Rüsselsheim).

40 Der Begriff „Objektgeschichten“, der heute zumeist in Rückgriff auf Kopytoff 1987 gebraucht wird, fand zu dieser Zeit noch keine Verwendung. Vgl. für den deutschsprachigen Museumsbereich: Schärer, Martin (1995): Objektgeschichten. In Musée de l'Alimentation une Fondation Nestlé: Objekt-Geschichten = Histoires d'objets. Ausstellungskatalog. Vevey, S. 6-35.

41 Schmidt-Linsenhoff 1981: 295.

täten und Raritäten als nach sozial- oder alltagshistorischen und geschlechtsspezifischen Gesichtspunkten vorgenommen. Parallel zu den zeitgleich entstehenden Geschichtswerkstätten bemühten sich die Ausstellungsmacher\_innen um eine Demokratisierung materieller Geschichtsüberlieferung, die Lokales genauso wie die historische Dimension des gegenwärtigen Alltags stärker in den Blick nahm. Vor allem während der Ausstellungsvorbereitung gingen nun Konzeptentwicklung und Objekterwerb Hand in Hand.<sup>42</sup>

Die Nobilitierung des musealen Objekts war dabei aufs engste mit der Neuausrichtung der Sammlung auf Alltagsobjekte und der Ausstellungen auf die Alltags-thematik verbunden, die sich am Frankfurter Museum bereits seit Mitte der 1970er Jahre anbahnte. Schon die erste Sonderausstellung nach Eröffnung des Neubaus 1972 widmete sich explizit der Trivialkunst. Die „Bilderfabrik“, so der Titel der 1973 gezeigten Ausstellung, war zusammen mit dem Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt organisiert worden und dokumentierte die „industrielle Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973“ am Beispiel des Unternehmens Kunstanstalten May AG.<sup>43</sup> Drei Jahre später wiederum war der Alltag gar titelgebend für eine Sonderausstellung zum „Alltagsleben“ in Frankfurt um 1600.<sup>44</sup> Auch die Neuzugänge zu den Sammlungen verzeichneten im Laufe der 1970er Jahre mehr und mehr Alltagsobjekte.<sup>45</sup>

Die gehobene Wertschätzung des musealen Objekts blieb jedoch nicht auf Alltagsobjekte beschränkt. Auch die ästhetisch anspruchsvolleren Kunstobjekte waren Teil der Aufwertung.<sup>46</sup> Es ist daher von einem Prozess der Parallelisierung der ver-

---

42 Spickernagel 1981: 69.

43 Brückner, Wolfgang (Hrsg.) (1973): Die Bilderfabrik. Resonanz einer Ausstellung. Frankfurt am Main: Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main: 18.

44 Junker, Almut (Hrsg.) (1976): Frankfurt um 1600. Alltagsleben in der Stadt. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit. Vgl. zur Ausstellung auch Scharfe, Martin (1976b): Was ist das: Alltag? Notizen zu einer Ausstellung. In *kritische berichte* 4 (5/6), S. 63-67.

45 Vgl. die Briefe über Sammlungsneuzugänge. In ISG HiMu 96. Darunter: Zinkbadewanne und Zinkwaschbütt (1978), Wäschemangel (1978), Doppelspülbecken mit Armatur (1979), alte Kartoffelschälmaschine, Zinnsoldaten, alte Bekleidungsstücke, Seilwickelmaschine, Brotmarkenalbum, zwei Puppen „Gefrorene Charlottchen“. Besondere Freude drückte Stubenvoll über zwei intensiv benutzte Äxte des Eisendrehers Wilhelm Köhler aus. Der Sohn des Eisendrehers hatte sie dem Museum inklusive einer Erzählung zu den beiden Äxten geschenkt: Köhler war vor dem Ersten Weltkrieg in der Arbeiterbewegung aktiv, weswegen er auf die „Schwarzen Listen“ der Arbeitgeber kam und er keine Arbeit fand. Um der Notsituation zu entkommen, musste er illegal als Holzfäller arbeiten. Vgl. Brief Stubenvoll an Josef Köhler vom 03.01.1980. In ISG HiMu 96, Blatt 106/7.

46 Schmidt-Linsenhoff 1985: 45.

meintlichen highs und lows, der Kunst- und der Alltagsobjekte auszugehen. In der Ausstellung standen etwa Ölgemälde, die das offizielle NS-Frauenbild propagieren („Am Gestade“ von Ernst Liebermann), neben gebrauchten Schulbänken, auf denen Frauen in der NS-Zeit zu zukünftigen Müttern erzogen werden sollten. Dass die Bedeutung des Objekts ganz generell enorm zugenommen hatte, unterstreichen auch die Publikationen zur Ausstellung. Überall war da (wieder) die Rede von der „historischen Authentizität der Objekte“ oder der „Aura von ‚Originalen‘“. <sup>47</sup> Plötzlich ging es um die „Aussagekraft“ und „Geschichten“, die „in den Objekten verborgen“ seien. <sup>48</sup> Die Konzeptionspapiere zur nach der Frauenausstellung geplanten Überarbeitung der Mittelalterabteilung brachten den veränderten Umgang mit dem Objekt explizit auf den Punkt:

„Die berechtigte Forderung nach ‚Mehr Sinnlichkeit!‘ soll [...] durch die Entfaltung der sinnlichen Qualitäten der Objekte erfüllt werden. Die Tatsache, daß wir originale und authentische Kunst- und Gebrauchsgegenstände ausstellen, rückt gegenüber 1972 mehr in den Vordergrund.“ <sup>49</sup>

Wie konnte aber jene Aufwertung der Objekte mit der Frontstellung gegen den Museentempel einhergehen, der dem – so die auch 1980 noch immer aktuelle Anklage – „bourgeoisen“, kulinarischen Kunstgenuß“ verpflichtet war? Warum konnten die Frankfurter\_innen nun Authentizität, Aura und Sinnlichkeit der Objekte beschwören, ohne Angst vor Objektfetischismus? Woher rührte der Glaube an die Reformierbarkeit der „zutiefst sexistisch verfaßten Institution“ <sup>50</sup> des objektorientierten Museums?

---

47 Schmidt-Linsenhoff 1981: 295; HMF 1981: 14.

48 Schmidt-Linsenhoff 1981: 294. Auch Detlef Hoffmann wies 1984 den Objekten, deren auratischen Charakter er wenige Jahre zuvor noch mit dem Schein der Ware verglichen hatte, nun gar die Kraft zu, Widerständigkeiten gegen die Verlockungen des Marktes zu entwickeln: „Wer länger in dieser Institution gearbeitet hat, hat ein quasi libidinöses Verhältnis zu ‚seinen‘ Objekten. Das macht resistent gegen deren beliebige Verwendung zu Werbeausstellungen und Messen, für Fernsehen und als nostalgische Signale in Schaufensterdekorationen.“ Hoffmann 1984: 5.

49 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Konzeption Neuaufstellung der Historischen Dokumentation Mittelalter. Stand März 1983. In ISG HiMu 86 (Hervorhebung durch Mario Schulze). Im Zuge der Vorbereitungen zur Erneuerung der Mittelalterabteilung sollten dann etwa auch wieder die Gemälde zu sehen sein, die das Museum in den 1920er Jahren an das Städelsche Kunstinstitut verloren hatte. Gerade Schmidt-Linsenhoff bemühte sich um eine Rückgabe. Vgl. auch die Neukonzeption der Mittelalterabteilung von 1983. In ISG HiMu 75: 60f. Vgl. auch Schmidt-Linsenhoff 1982: 346.

50 Schmidt-Linsenhoff 1985: 47.

## Objektensembles und Zeichenobjekte

Das Team der Frauenausstellung griff auf ein altes museales Prinzip zurück, um die politische Aussagekraft der Präsentation beizubehalten und dennoch nicht auf Objekte zu verzichten: Es bediente sich atmosphärischer Bilder. Im Gegensatz aber zu den Stuben der Volkskundemuseen oder den Dioramen der Naturkundemuseen übte es sich nicht im naturalistischen Nachstellen untergegangener Lebenswelten oder ferner Biotope, sondern kombinierte Objekte mit Bühnenbildnerischen Elementen nach „Maßgabe einer Deutung“.<sup>51</sup> Der Katalog unterschied zwischen dem „Arrangement von Objektgruppen in großen Glasvitrinen [Abb. 20], begehbaren Environments [siehe Titelbild des Katalogs, Abb. 21] und illusionistischen Inszenierungen [Abb. 3]“. Beispielsweise waren da Tageskleider, Handtaschen, Topfhut und Abendschuhe aus den 1920er Jahren hinter 2 Meter hohen Glasscheiben mit Reklameplakaten und zeitgenössischen Karikaturen über die „Vermännlichung“ der Mode aus den „Frankfurter Illustrierten“ arrangiert. Die rational durchkonstruierte Serien-Einbauküche aus der Frankfurter Römerstadt („Frankfurter Küche“) wiederum ließ sich begehen, wie das Katalogcover zeigt, genauso wie eine Zusammenstellung der charakteristischsten Stücke einer modernen Wohnzimmer-Einrichtung aus den 1950er Jahren.

Obwohl diesen Ensembles jeweils unterschiedliche Gestaltungen zu Grunde lagen, beruhten sie alle auf der gleichen Überzeugung, nämlich dass die Präsentation von Objekten, wenn sie denn nach Maßgabe einer Deutung arrangiert waren, kritische Auseinandersetzung nicht unterminiere, sondern ermögliche. Der Katalog stellt klar, dass „der Schwerpunkt der didaktischen Struktur in dieser Ausstellung von dem Text weg auf die Inszenierung der Exponate verlagert“ wurde.<sup>52</sup> Offen bleibt, auf welche Weise diese Ensembles Inhalte vermitteln sollten und konnten. Ein genauer Blick auf eine Installation hilft, die Funktionsweise der Inszenierungen und die Rolle der Museumsobjekte darin zu verstehen.

Im Ausstellungsteil zur Weimarer Republik waren eine Niveadose, Werbebrochüren für Gymnastikschulen, ein Bademantel, eine Hängematte und Badeanzüge aus den 1920er Jahren (allesamt Sammlungsobjekte) in eine bühnenartige Kulisse hineinmontiert. Ein Padelboot mit Steg, der farblich blau unterschiedene Bodenbereich und eine vergrößerte Fotografie zitierten visuell verfremdet das Frankfurter Damenbad „Moslers“ an (Abb. 22). Eine verantwortliche Mitarbeiterin erläuterte in einem zwei Jahre nach der Ausstellung erschienenen Text die Präsentation:

---

51 Korff, Gottfried (1992a): Zur Eigenart der Museumsdinge. In Korff 2007, Museumsdinge, S. 140-145: 143.

52 Alle Zitate HMF 1981: 16f.

Abb. 22: Objektensemble mit Niveadose im Abschnitt „1918-1933. Freizeit“ der Frauenausstellung



Quelle: HMF 1981: 74; Bild der Nivea-Creme-Dose aus dem Jahr 1925 online unter: [www.nivea.de/marke-unternehmen/markenhistorie-0247](http://www.nivea.de/marke-unternehmen/markenhistorie-0247), letzter Zugriff am 18.04.2017

„Nicht das einzelne originale Exponat, sondern der wohl auch überraschende Anblick einer Schwimmbad-Kulisse im Museum vermittelt auf Anhieb die entscheidende Botschaft: die Tatsache, daß Mädchen und Frauen in den zwanziger Jahren viel schwimmen und paddeln, ist für die weibliche Emanzipations- und Körpergeschichte historisch bedeutsam.“<sup>53</sup>

Eine Niveadose ergab in dieser Inszenierung Sinn, weil sie ein neues weibliches Bewusstsein für den Körper verdeutlichen sollte. Die Hautcreme Nivea, deren Name sich vom lateinischen *nivis* für schneeweiß ableitet, sollte den sauberen, keimfreien und gewaschenen Körper symbolisieren. Selbstverständlich kommen der Niveadose noch unzählige weitere Bedeutungsebenen zu. Das Design der Dose steht für die Werbesprache der Neuen Sachlichkeit.<sup>54</sup> Der Inhaltsstoff Eucerin war der erste Wasser-Öl-Emulgator und verweist damit wie kaum ein anderer Stoff auf die chemische Revolution in der Haushaltsmittelbranche. Im Arrangement mit Bademantel und Paddelboot rückten die Kurator\_innen die Konnotation der Kör-

53 Schmidt-Linsenhoff 1982: 335. Vgl. zur Installation auch HMF 1981: 73f.

54 Weisser, Michael (1985): Deutsche Reklame. 100 Jahre Werbung 1870-1970. München: Marketing- u. Wirtschaft-Verl.-Ges.: 162.

perlichkeit in den Vordergrund. Die Niveadose war ein Ausdruck von Gesundheit und Pflege und sollte daher die moderne Frau repräsentieren, die in der Öffentlichkeit sichtbar und nicht gleichberechtigt – aber auf dem Weg dahin – auch an der Seite von Männern Sport trieb. Ein Museumsding war solchermaßen nicht mehr bloß Zeugnis der Geschichte oder ästhetisches Werk für die kontemplative Betrachtung, sondern ein Zeichenträger geworden.<sup>55</sup> Es repräsentierte nicht mehr einfach das „Ding in der Welt“, wie es die klassische Abbildtheorie nahelegte, sondern eine Bedeutung, für die es im Museumsraum stand. Erst derart als Zeichenträger verstanden und eingesetzt, konnte die Niveadose den kuratorischen Gedanken vermitteln, ohne dass die Ausstellung allein dem Text als Vermittlungsmedium vertrauen musste. Dass das Museumsobjekt ein lesbares Zeichen tragen konnte oder vielmehr dieses selbst war, umschreibt die neue Fähigkeit (nicht nur) der musealisierten Dinge, die im Laufe der 1970er Jahre entdeckt wurde. Die Betrachter\_innen mussten nicht mehr Texte, aber dafür die ausgestellten Dinge lesen. Voraussetzung dafür, dass das so als zeichenhafte verstandene Museumsobjekt eine vorab definierte Botschaft vermittelte, war allerdings die Inszenierung. Sie vermochte es, den breiten Bedeutungshof des Objekts durch Kombinationen, Kontrastierungen und Verfremdungen einzuhegen.

Erst angesichts der hier vorgeschlagenen historischen Deutung (eben dass sich das Verständnis und die Einsatzmöglichkeiten der Objekte zu dieser Zeit zeichentheoretisch umstellten) wird verständlich, warum das dreidimensionale Ensemble den Text-Grafik-Mix ersetzen konnte. Dass gerade der Ausstellung von Objekten nun zugetraut wurde, gezielte Sinnprozesse zu evozieren und politische Botschaften zu ermöglichen, lag daran, dass das Objekt ein Zeichen geworden war. Die Objekte konnten die Rolle der Worte übernehmen und als „Medien des Bedeutungsvollzuges“ fungieren.<sup>56</sup> Ein Blick auf die zeichentheoretischen Überlegungen, die zu dieser Zeit aufkamen, kann dabei auch die spezifischen Funktionsweisen der inszenierten Objektensembles verdeutlichen. Denn dass die Objekte Zeichen waren, implizierte zweierlei. *Erstens* waren sie als Zeichen Referenten, die auf etwas verwiesen und einen Bezug zu etwas anderem herstellten, und *zweitens* konnten sie als Zeichen nur innerhalb eines Zeichensystems eine Stelle markieren und so auf etwas verweisen. Der Philosoph Dieter Mersch hat diese beiden disparaten und konkurrierenden, aber dennoch komplementären Komponenten des Zeichenbegriffs als semiotisch und semiologisch oder auch funktionalistisch und strukturalistisch bezeichnet.<sup>57</sup> Gleichzeitig hat er darauf hingewiesen, dass sich die beiden Auffassungen

---

55 Siehe zum Begriff „Zeichenträger“ Kap. 3.3.

56 Mersch, Dieter (2003): Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In ders. (Hrsg.), S. 9-49: 18.

57 Ebd.: 14f. Meine Bezugnahme auf die Theorien von den Zeichen muss zwangsläufig oberflächlich bleiben. Schließlich ist – wie Dieter Mersch betont hat – mit der Frage nach

von Zeichen im Laufe des 20. Jahrhunderts stetig angenähert haben und fast konvergierten.<sup>58</sup> Im musealen Gestaltungsprinzip der Inszenierung waren beide Elemente des Zeichenbegriffs komplementär aufeinander bezogen.

Die Niveadose war sowohl Zeichen im Sinne der Bedeutung von etwas für jemanden (Symbol der Gesundheit für die Ausstellungsbesucher\_innen), als auch ein Zeichen, das nur innerhalb einer Struktur, in die es integriert war, einen mit Bedeutung belegten Platz einnahm (Schwimmbadkulisse mit einigen anderen Objekten, die Körperlichkeit und Sportlichkeit symbolisierten). Das Museumsobjekt war also einerseits materieller Ausdruck einer Relation zwischen Aussage der Kuratierenden und Wahrnehmung der Besuchenden im Ausstellungsraum und andererseits markierte das Objekt eine Stelle, die nur relativ zum Ganzen des Environments, als Ort in einer topologischen Struktur, Sinn ergab. Mit diesem neuen Verständnis des Museumsobjektes musste eine Revolution der Museumsausstellung einhergehen: Das zeichenhafte Museumsobjekt war nicht mehr Wahrheitsgarant, verbürgte nicht mehr die Übereinstimmung von Geschichte und historischem Objekt, versprach nicht mehr adäquate Repräsentation der Weltverhältnisse zu sein, sondern barg die Möglichkeit vielfacher Lektüren.

Hierbei ist es – darauf möchte ich nochmals hinweisen – zentral für meine Argumentation, zwischen einer Theorie des Museumsobjektes und einer Historisierung der Objektpraktiken zu unterscheiden, die nur vor dem Hintergrund des zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Akteursgemeinschaft emergenten Objektwissens möglich und plausibel waren. Laut der Zeichentheorien vom Objekt steht die Niveadose natürlich auch ohne Inszenierung für etwas und nimmt eine Position in einem Zeichensystem ein. Meine Historisierung des Objektwissens weist allerdings darauf hin, dass sich in der musealen Inszenierungsästhetik selbst ein Denken manifestierte, das das Objekt als Zeichen behandelte. In der Inszenierung wurden die Elemente der Zeichentheorie explizit auf die Museumssituation angewendet. Das zeichentheoretische Objektwissen war handlungsleitend für den spezifischen Umgang mit Museumsobjekten geworden.

---

dem Zeichen ein „Grundproblem der Philosophie“ benannt. Ich berufe mich hier lediglich auf gewisse Grundbestimmungen. Mersch, Dieter (1998): Vorwort und Einleitung. In ders. (Hrsg.): Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 7-37. Die literaturtheoretische Unterteilung in Denotation und Konnotation funktioniert strukturanalog wie die hier vorgenommene Unterteilung in Bedeutung für etwas und Zeichen innerhalb einer Struktur. Vgl. dafür in jener Zeit Schulte-Sasse, Jochen; Werner, Renate (1977): Einführung in die Literaturwissenschaft. München: Wilhelm Fink: 41-53.

58 Der historische Zeitpunkt der Konvergenz ist vielleicht am ehesten durch Umberto Ecos theoretische Grundlegung der Semiotik fixiert, die 1968 auf italienisch und 1973 auf deutsch erschien. Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München: Fink.

Im Rahmen einer Museumsausstellung warf das zeichenhafte Objektverständnis – parallel zu seinen semiotischen und semiologischen Komponenten – vor allem zwei Handlungsprobleme auf, auf die die Frauenausstellung jeweils mit spezifischen Maßnahmen reagierte:

*Erstens* beruhte die Fähigkeit des Museumsobjektes, für etwas zu stehen, auf der Notwendigkeit einer Interpretation und damit auf kompetenten Besucher\_innen, deren Deutungen der Objekte mit den Botschaften der Kurator\_innen zumindest in der Tendenz übereinstimmen sollten. Angesichts der Abhängigkeit von einer Interpretation setzte das Frankfurter Museum daher so konsequent wie kaum ein anderes Museum zuvor auf die Beteiligung der Besucher\_innen. Vor allem eine Informationswoche – einem Tag der offenen Tür vergleichbar – zu dem Ausstellungsprojekt im März 1980, sieben Monate vor Eröffnung der Ausstellung, ermöglichte Partizipation in einem Maße, das bis heute selten erreicht ist. Sah sich das Museum seit den 1970er Jahren einer demokratischen Öffnung verpflichtet, so ging es dabei um eine Öffnung, die eine inhaltliche und gestalterische Partizipation im Vorfeld der Ausstellung ermöglichte.<sup>59</sup> In den Ausstellungsräumen sollten offene Diskussionen mit Interessierten, Vorträge, ein Wochenend-Filmseminar zum Thema „Männerwünsche – Frauenräume“ und eine Historische Modenschau die Distanz zwischen Besucher\_innen und Ausstellungsmacher\_innen verringern.<sup>60</sup> Vor allem aber beteiligte eine Pilotausstellung mit improvisierten Präsentationen die Öffentlichkeit schon während der Arbeit an der Ausstellung direkt und konkret. Das Einladungsplakat verdeutlicht das Anliegen. Unter der Überschrift „Das Historische Museum Frankfurt geht neue Wege“ war darauf der noch weitgehend leere Ausstellungsraum abgebildet. Nur einige Gemälde, Pappkartons, Wäschemangel, Wäschekorb mit Leine und Holzklammern sowie Waschzuber mit Waschbrett standen wie zufällig darin (Abb. 23).

Die Einladung war ein Aufruf an die Frankfurter Bürger\_innen selbst tätig zu werden und ein sinnvolles Ganzes aus den einzelnen Objekten zu kreieren. In einem Bericht zum öffentlichen „work in progress“<sup>61</sup> brachte Schmidt-Linsenhoff das Ergebnis der partizipativen Arbeit an der Ausstellung auf den Punkt:

---

59 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1980): Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890-1980. Bericht über eine Informationswoche im Historischen Museum. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* 2, S. 8-9: 8.

60 Schmidt-Linsenhoff 1981: 301f. Gerade die Modenschau, in der die Kurator\_innen und einzelne Besucher\_innen originale Kleider aus dem 19. Jahrhundert vorführten, verdeutlicht, dass die Museumsobjekte zwar als Ausstellungsstücke aufgewertet wurden, dies aber nicht unbedingt mit einem größeren (konservatorischen) Respekt vor den Objekten einherging.

61 HMF 1981: 7.



der Syntax, die den Wörtern im Satz Sinn zuweist, trat bei den Objekten die Parataxe, das Nebeneinander-Stehen der Objekte.<sup>64</sup> Diese Gestaltungsfigur und der Glaube daran, mit ihr gezielt die Bedeutung der Objekte steuern und hervorbringen zu können, war keine genuine Erfindung der Frankfurter Ausstellungsmachenden. Vielmehr lässt sich am Beispiel Frankfurts zeigen, wie dort drei Entwicklungen aus den Bereichen Kunst, Museum und Theater Ende der 1970er Jahre kulminierten.

### **Environments in der Kunst, im Museum und im Theater**

Die *erste* Inspiration, welche die Objektarrangements prädisponierte, kam aus einigen einflussreichen Spielarten der damaligen Gegenwartskunst. Seit den späten 1950er Jahren gestalteten Künstler\_innen wie Edward Kienholz, Wolf Vostell, Daniel Spoerri und viele andere, die den Bewegungen Neuer Realismus oder Pop Art zugerechnet werden, mit vorgefundenen Objekten raumfüllende Kunstwerke, sogenannte Environments. In Anlehnung an die Collagen des Dadaismus, die surrealistische Raumkunst wie etwa den Merzbau von Kurt Schwitters und an Marcel Duchamps Ready-Mades, wandten sie sich banalen Alltagsdingen zu und komponierten daraus dreidimensionale Installationen.<sup>65</sup> Auch die „Künstlermuseen“, beispielsweise von Claes Oldenburg (Mouse Museum 1972) oder Marcel Brodthaer (Musée d'Art Moderne, Département des Aigles 1968), waren Teil dieser Strömung der zeitgenössischen Kunst.

Der Wiener Künstler Mario Terzic brachte die künstlerische Praxis, die über zwei Jahrzehnte hinweg kaum Einflüsse auf das kulturhistorische Museum gezeitigt hatte, 1978 ins Historische Museum Frankfurt. Über seinen Frankfurter Galeristen Horst Appel war er 1976 an das Museumskollegium mit der Idee herangetreten, einige Installationen mit den Sammlungsobjekten des Hauses aufzubauen. Er wollte eine Ausstellung realisieren, die – wie er in einem ersten Brief an seinen Galeristen erläuterte – „zu den ‚historisch gesicherten‘ dingen einen anschluss an unser leben [erarbeitet]. gezeichnet, gebastelt, gebaut. wie eine bühne, wie eine wildweststadt in

---

64 Vgl. für die Parallele zwischen Satzsyntax und Objektparataxe: Hahn, Hans Peter (2005): *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer: 125.

65 Vgl. zu den entscheidenden Kunstaustellungen in der Geschichte des Environments mit vorgefundenen Objekten: Schneede, Uwe M. (1991): *Exposition Internationale du Surréalisme*, Paris 1938; Schmidt-Wulffen, Stephan (1991): *Die Zukunft auf dem Prüfstand: „This is Tomorrow“*. London, Whitechapel Gallery 1956; Petersen, Ad (1991): *Dylaby*, ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962. Jeweils in Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 94-101, 126-133, 156-164.

hollywood.“<sup>66</sup> Das Kollegium willigte ein und Terzic wurde damit zum ersten *Artist in Residence* in einem historischen Museum in der Bundesrepublik. Direktor Stübenvoll zeigte ihm die Magazine und ein paar Monaten später lieferte Terzic eine mit Plänen und Zeichnungen illustrierte Konzeption für seinen Beitrag zum Jubiläumsjahr des Museums mit dem Titel „Historissimus. Fünf Feste zum hundertjährigen Jubiläum“.<sup>67</sup> Die letztlich in der Ausstellung mittels Sperrholzrahmen aufgebauten (fünf) Räume, die Terzic für den großen Saal des Altbaus entwarf, spielten mit Ironie, Surrealem und Absurdem. Echte Sammlungsgegenstände waren da neben Fälschungen, Alltagsdinge neben gezeichneten Silhouetten aus Pappe und Papier platziert. Ein mittelalterlicher Altar stand einer zerrissenen Plakatwand gegenüber. Ein böhmischer Glaspokal aus dem 18. Jahrhundert deckte zusammen mit Pappbechern von Burger King, einem aus der Zeitung ausgeschnittenen Campariglas, einem aus Alufolie, Zeitungspapier, Goldspray und Plastikfiguren gebastelten Drahtgesteck, das der Katalog als „Tafelaufsatz für Franz I.“ bezeichnete, und allerlei anderem Vorgefundenen, Gemalten und Selbstgemachten eine große Festtafel (Abb. 24). An anderer Stelle wiederum war eine Adler-Schreibmaschine mit Panzerklebeband umwickelt und auf einem Sperrholz-Podest drapiert, um neben einer Menge anderer Objekte für die inszenierte Beerdigung eines „Futurismusisten“ den Trauerflor zu geben. Im nächsten Raum waren diverse historische Kostüme und Stoffe zusammen mit Gasmaske und Taucherflosse und weiteren wertvollen und wertlosen Textilien zu einem Haufen zusammengekehrt. Am Ende der Ausstellung schließlich fand die Römisch-Deutsche Kaiserkrone (ein Replikat, das allerdings als Leihgabe des Kunsthistorischen Museums Wien daherkam) auf einem überlebensgroßen Sockel derart erhöht Platz, dass den Besucher\_innen der ‚kennerschaftliche‘ Blick auf das Prunkstück auf jeden Fall verwehrt blieb (siehe Titelabbildung).

Mit Terzic erhielt nicht vornehmlich die Kunstwelt Zugang zum historischen Museum, sondern vielmehr schien das Museum durch Terzics metamuseale Intervention zu einer Selbstreflexion gezwungen. Auch wenn sich Museumspersonal und Künstler – wie der Ausstellungskatalog feststellte – nur am Rande austauschten und Terzics Konzept zunächst keine rechte Diskussion aufkommen ließ: „Zustimmung, Faszination vor [sic] der Unbekümmertheit, mit der historisch gewordene Objekte den eigenen Assoziationsketten integriert wurden, war die Haltung der

---

66 Zitiert nach Hoffmann, Detlef (1978): Wie die Jungfrau zum Kinde kam. In Mario Terzic: *Historissimus. 5 Feste zum hundertjährigen Jubiläum des Historischen Museums Frankfurt*. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit, S. 3-5: 3.

67 Zwei weitere Ausstellungen veranstaltete das Museum zum Jubiläum: „Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt 1904-1945“ und die eigentliche Jubiläumsausstellung zur Gründung des Historischen Museums: *Historisches Museum Frankfurt am Main* (Hrsg.) (1978): *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main.

Museumsleute.<sup>68</sup> Terzic machte darauf aufmerksam, so fasste es Detlef Hoffmann zusammen, dass das Museum ein Ort ist, „an dem Vermittlung über die Art und Weise des Vorzeigens geschieht. ‚Historissimus‘ zeigt, daß nicht die Objekte, sondern die Inszenierungen sprechen.“<sup>69</sup> Terzics „Feste“ sensibilisierten für das Spiel mit Objektbedeutungen. In dem Durcheinander stürzten Bedeutungen zusammen, neue Zusammenhänge entstanden. Terzic zeigte, wie ein Museum den Besucher\_innen die Aufgabe stellen kann, den angehäuften Sachen eine Botschaft zu entlocken und den (in diesem Fall subjektiv) gemeinten Sinnzusammenhang zu entziffern.<sup>70</sup> Terzic lieferte ein Plädoyer – parallel zur zeitgenössischen Objektkunst im Allgemeinen – dafür, dass Museen ihren Sammlungen mit Ironie, Brechungen, Kombinationen und Atmosphären begegnen können. Der Spaß, die Abgründigkeit, die ungezwungene Sinnlichkeit der Künstlerintervention muss wie ein Lehrstück für das zu dieser Zeit noch immer an der Lernausstellung orientierte Frankfurter Kollegium gewirkt haben.

*Abb. 24: Ansichten aus dem Raum 3 der Ausstellung „Historissimus. Fünf Feste zum hundertjährigen Jubiläum“ von Mario Terzic am Historischen Museum Frankfurt (1978)*



Quelle: Terzic, Mario (1978): *Historissimus. 5 Feste zum hundertjährigen Jubiläum* des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit: 51f.

68 Hoffmann 1978: 4.

69 Ebd.: 5.

70 Vgl. auch Bussmann, Georg (1978): *Zu Historissimus*. In Terzic, *Historissimus*, S. 6-7.

Für die Frauenausstellung lagen spielerische Environments zudem deswegen nahe, da auch in den Kunstaustellungen, die im Rahmen der zweiten Frauenbewegung entworfen wurden, Raumensembles prominent waren. Monika Kaiser hat in ihrer Studie die feministischen Kunstaustellungen der 1970er und 1980er Jahre rekonstruiert (von der „Womanhouse“-Ausstellung 1972 in Hollywood bis zum „Verborgenen Museum“ 1987 in West-Berlin) und nachgezeichnet, wie Künstlerinnen ihr Anliegen, den Privatraum zu politisieren, vor allem in multimediale Rauminstallationen und Objektensembles übersetzten.<sup>71</sup>

*Zweitens* hing die Überzeugung, dass mit Objektkombinationen Inhalte zu vermitteln waren, mit der Entwicklung sogenannter „analytischer Environments“ zusammen. Peter Schirmbeck prägte 1976 mit seiner Neukonzeption des Museums der Stadt Rüsselsheim diesen Begriff, der nicht zufällig Anleihen bei der Kunst nahm. Schirmbeck hatte 1972 die Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum kuratiert und blieb auch darauffolgend dem Frankfurter Museum verbunden – nicht zuletzt aufgrund seiner Ehe mit Roswitha Mattausch, die sowohl 1972 als auch 1980 in Frankfurt mitkuratierte.<sup>72</sup> In Rüsselsheim, wo er seit 1974 als Museumsleiter tätig war, entwickelte er, ganz von der Auffassung angetrieben, dass eine Ausstellung zunächst didaktische Aufklärung bieten müsse, ein Kontextualisierungsverfahren von Museumsobjekten, das – um es in seinen Worten zu sagen – „historische Rekonstruktion und strukturelle Analyse des Rekonstruierten“ verband.<sup>73</sup> Beispiel Nummer eins dafür war die im Museum installierte Wagnerwerkstatt. In zwei Bereiche aufgeteilt zeigte die eine Seite die handwerkliche Arbeitsweise, während die andere die Arbeit des Wagners mit Maschinen demonstrierte (Abb. 25). Beide Teile waren auf Knopfdruck mittels verdeckter Motoren in Bewegung zu versetzen. In knappen Stichworten erläuterte zudem eine Hörstation die Merkmale handwerklicher und maschineller Arbeit. Das Environment war also weniger Nachbildung einer vergangenen Werkstatt-Atmosphäre als eine Auseinandersetzung mit den strukturellen Unterschieden zwischen manueller und industrialisierter Arbeit. Obwohl an wenigen anderen bundesrepublikanischen Museen bereits zuvor nicht-naturalistische Environments zur Anwendung kamen (etwa am Römisch-Germanischen Museum in Köln), war dieses argumentierende Ensemble

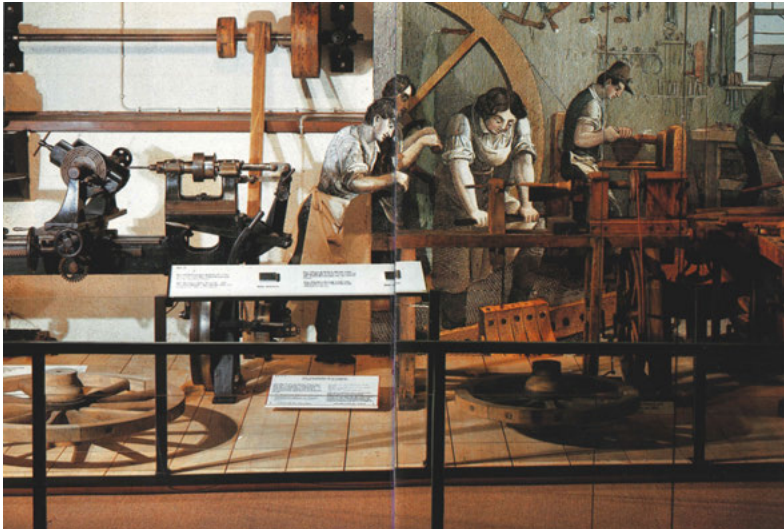
71 Kaiser 2013. Häufig erarbeiteten dabei – ähnlich wie in Frankfurt – Frauengruppen aufwendige Environments, womit sie das traditionelle, auf ein künstlerisches Individuum beschränkte Rezeptionsmuster bewusst unterliefen – so etwa in der teilweise zensierten Ausstellung „Zur Situation der Frau in Familie und Gesellschaft“ von 1973 in West-Berlin oder der epochemachenden Kopenhagener Ausstellung „Kvindeudstillinger XX på Charlottenburg“ von 1975.

72 Interview mit Peter Schirmbeck und Roswitha Mattausch am 18.06.2012.

73 Vgl. dafür Schirmbeck, Peter (1981): Vom Beginn der Industrialisierung bis 1945. Katalog der Abteilung I. des Museums der Stadt Rüsselsheim. Rüsselsheim.

bahnbrechend, da es selbstevident wirken und einen historischen Zusammenhang mittels Objektzusammenhang vermitteln wollte.<sup>74</sup>

Abb. 25: „Analytisches Environment Wagnerwerkstatt“ in der Dauer-  
ausstellung des Museums der Stadt Rüsselsheim (1976)



Quelle: Museum der Stadt Rüsselsheim (= museum 10/82). Braunschweig:  
Westermann: 64f.

Neben den argumentierenden Arrangements und den vom Spiel visueller und gegenständlicher Paradoxien faszinierten Kunstenvironments adaptierte die Frauenausstellung *drittens* auch Strategien aus dem Theater. Bereits 1978 holte sich das an das Historische Museum angegliederte Kindermuseum, das sich im Laufe der 1970er Jahre von einem Raum mit Klassenzimmer-Atmosphäre zu einem Ausstellungskomplex gemauert hatte, Know-how von einem der zur damaligen Zeit bekanntesten Kindertheater-Autoren und Bühnenbildner.<sup>75</sup> Zusammen mit Melchior Schedler<sup>76</sup> erarbeitete die Chefin des Kindermuseums Heike Kraft aufwendige Bühnenbilder für die Ausstellungen „Robinson im Main“ und „Anno Kindermal“.

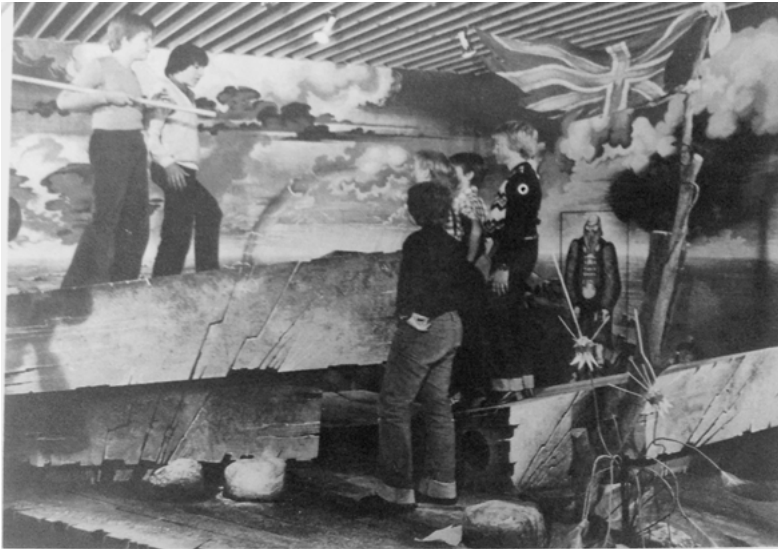
74 Vgl. zu den Environments im Römisch Germanischen Museum Bracker 1976: 105.

75 Gesser, Susanne (Hrsg.) (2003): Ein Museum für Kinder im Museum. Dokumentation zum 30. Jubiläum des Kindermuseums. Historisches Museum Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Dezernat Kultur und Freizeit: 8-12.

76 Schedler übte mit seinen Publikationen enormen Einfluss auf die Entwicklung des Kindertheaters aus. Vgl. Schedler, Melchior (1973): Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück. Weinheim: Beltz.

Mittels 100 qm alter Tischplatten simulierten sie etwa die Insel, auf der Robinson 28 Jahre seines Lebens verbrachte (Abb. 26). Die hölzernen Felsen boten zusammen mit dem bemalten Fußboden und dem gemalten Wolkenhorizont einen Spielplatz, der eine Aneignung durch die jungen Besuchenden verlangte.<sup>77</sup> Dass die Kinder im Museum Entdecker spielen sollten, unterstrich nochmals die aktive Rolle der Besucher\_innen – auch wenn gerade die Ausstellung „Anno Kindermal“ aufgrund historischer Fehler und Ungenauigkeiten beim restlichen Kollegium auf vehemente Kritik stieß.<sup>78</sup> Entscheidend ist aber, dass die Kinderausstellungen aufwendige dreidimensionale Ausstellungsarchitekturen in den Frankfurter Museumsraum brachten und die Zusammenarbeit mit Bühnenbildner\_innen aus dem Theater für die anderen Ausstellungen am Frankfurter Museum nahelegten.

*Abb. 26: Bühnenbildartige Installationen in der Ausstellung „Robinson im Main“ des Kindermuseums am Historischen Museum Frankfurt am Main*



Spielszene: Die Weißen fordern von den Indianern die ganze Insel

Quelle: Kraft, Heike (1978b): Mitmachtheater, Menschen, Museen und Museen. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* (4): 15

77 Vgl. dafür Anonym (1978): Robinson kam an den Main. In *Frankfurter Rundschau*, 09.08.1978; Kraft, Heike (1978a): Robinson im Main. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* (3), S. 10; Kraft, Heike (1978b): Mitmachtheater, Menschen, Museen und Museen. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* (4), S. 15. Weiteres Material zu diesen Ausstellungen in ISG Sammlung Ortsgeschichte S3/N 10.894.

78 Vgl. Typoskript des Museumskollegiums: Kritik der Ausstellung „Anno Kindermal“ In Bibliothek des Historischen Museums Frankfurt am Main, Signatur: HMF 146.

*Abb. 27: Gestalter Klaus Strunk und Kuratorin Almut Junker beim Aufbau der Frankfurter Frauenausstellung*



Quelle: Grafische Sammlung, HMF Ph12520,05

Auch das Museumsteam der Frauenausstellung beauftragte mit Klaus Strunk einen ausgebildeten Bühnenbildner mit der Ausstellungsgestaltung, „der am Theater Erfahrungen mit dreidimensionalen Inszenierungen gemacht hat.“<sup>79</sup> Im Kontrast zur Kinderausstellung stand dabei allerdings das Bühnenbild nicht für sich allein, sondern bildete nur den Hintergrund für die „in Szene“ gesetzten Objekte. Fotos vom Prozess des Ausstellungsaufbaus dokumentieren zum Beispiel, wie Almut Junker dem bis dato an verschiedenen Frankfurter Theatern tätigen Klaus Strunk kritisch über die Schulter blickte, als der einen mit Seide bespannten Sonnenschirm (um 1910) über einer Pappfigur mit Ballkleid platzierte (Abb. 27), oder wie Roswitha Mattausch gerade die Hängematte und die Niveadose drapierte. Dass hier Gestalter und Museumsteam eng und situativ zusammenarbeiteten, unterstreicht abermals, dass es bei der Inszenierung darum ging, den Objekten einen vorgängig erdachten Sinn abzurufen. Auf einer generelleren Ebene verstärkte die neuentdeckte Nähe zum Theater einige bereits angelegte Tendenzen innovativer Ausstellungspräsentation: etwa die Narrativität der Geschichtsausstellung und die Möglichkeit, mit Brechungen und Verfremdungen Erkenntnisprozesse anzustoßen. Nicht zuletzt war der Begriff Inszenierung dem Theaterschaffen entnommen. Seit Mitte der 1970er Jahre

79 HMF 1981: 17.

musste dieser zunehmend zur Umschreibung des Konzepts dreidimensionaler Objektensembles herhalten.<sup>80</sup>

Während sich mit Terzics Ausstellung, den analytischen Environments aus Rüsselsheim und den Bühnenbildern im Kindermuseum externe Entwicklungen im Frankfurter Museum niederschlugen, lassen sich in der Ausstellungshistoriografie des Frankfurter Museums in den 1970er Jahren auch museumsinterne Tendenzen ausmachen, die auf eine räumliche Argumentation mit Objekten zuliefen. Bereits die 1975 eröffneten Teile der Dauerausstellung zum 19. Jahrhundert integrierten mehr Objekte und boten teilweise auch ganzheitliche detailgetreue Rekonstruktionen, die jedoch noch stark an das Stubenprinzip erinnerten. Vor allem seit Mitte der 1970er Jahre entwickelte das Museum Arrangements, die Erkenntnisse vermitteln sollten; angefangen bei der bereits zitierten Ausstellung zum Frankfurter Alltagsleben um 1600 von 1976. Gegenüberstellungen zwischen dem Wohnmobiliar von ‚reich‘ und ‚arm‘ waren darin die ersten Anzeichen für eine Inhaltsvermittlung durch Kontrastierungen – dem analytischen Environment in Rüsselsheim vergleichbar. Zeitgenössische Abbildungen, die als verfremdete Risszeichnungen auf Ausstellungstafeln und Pappaufsteller aufgezogen wurden, erzeugten in dieser Ausstellung darüber hinaus erste Tiefenwirkungen. 1978 installierte das Museum in der friedenspädagogischen Ausstellung „Ein Krieg wird ausgestellt. Die Weltkriegssammlung im Museum“ schließlich auch lebensgroße Dioramen und probierte sich an einer Kontextualisierung mit Figurinen. Aber noch bei der Vorbereitung zur im selben Jahr eröffneten Ausstellung zur Feier des hundertjährigen Jubiläums des Museums war entsprechend der Diktion der Lernausstellung der frühen Siebzigerjahre die Trennung zwischen inhaltsvermittelnden Medien und Objekt implizit präsent: „Aufgabe ist die Kombination der ‚originalen‘ Mittel und ‚sekundär produzierter‘ Mittel (v.a. Text-Bild-Collagen, Replikat, Modelle, Systemzeichnungen, Figurinen u.ä.m.) mit dem Ziel eine vorgegebene ‚Information‘ als Ausstellung zu präsentieren.“<sup>81</sup> Erst in der Folge konnten die Einflüsse von Terzic, aus Rüsselsheim und vom Kindermuseum zusammenwirken. Sie legten die Grundlage für das Präsentationskonzept der Inszenierung, in der Kurator\_innen mittels „analytischer“ Bezügen zwischen Exponaten, ironischem Spiel mit Objekten und Bühnenbildnerischer Ausstellungsarchitektur die gewünschte Botschaft aus den ‚semiotischen‘ Objekten destillierten.

---

80 Auch hier markiert die bereits oft zitierte Tagung „Musentempel contra Lernort“ von 1975 den Auftakt. Vgl. außerdem Thiemeyer 2012: 201-205. Thiemeyers Ausführungen für die Verbindung von Theaterwissenschaft und Museum sind erhellend, jedoch beachtet er leider die Beiträge aus dem Sammelband „Musentempel contra Lernort“ nicht, in denen der Inszenierungsbegriff bereits prominent diskutiert wurde. Vgl. Hoffmann 1976.

81 Konzeptionspapier zur Ausstellung zum 100jährigen Jubiläum (1878-1978). Anonym [vermutlich Jürgen Steen]. In ISG HiMu 86.

Dank der den Objekten nun zukommenden Zeichenhaftigkeit ging dabei der politische Anspruch der Ausstellung – zumindest nach Ansicht der Kurator\_innen – auch im Vergleich mit der eindeutigeren Sprache des Textes nicht verloren. Viktoria Schmidt-Linsenhoff stellte klar:

„Die Texte von 1972 [...] veranlaßten etwa den CDU-Politiker Dregger von ‚Systemveränderungsparolen‘ zu sprechen. Sie waren es in der Tat. Die inszenierten Arrangements in der Ausstellung ‚Frauenalltag und Frauenbewegung‘ lassen ebenfalls keinen anderen Schluß als den einer dringend notwendigen Systemveränderung zu.“

Der Vorteil der Inszenierung läge angesichts des „Rechtsruck[s] nach 1972“ aber darin, dass sich „die visuelle Sprache der Inszenierung [...] leichter der Zensur [entziehe], als die der Texttafeln.“<sup>82</sup> Zusammenfassend ist festzuhalten, dass für das Vorhaben der feministischen Museumsreform oder gar -revolution ein Wandel des Objektwissens Pate stand. Die Dekonstruktion bürgerlicher Kultur und die Präsentation von unter bürgerlichen Vorzeichen gesammelten Museumsobjekten bildeten beim Kollegium des Historischen Museums im Jahr 1980 keinen Widerspruch mehr, da ein Glaube an die steuerbare Beweglichkeit dieser Zeichenobjekte in der Inszenierung bestand.<sup>83</sup>

Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, beruhte die Entwicklung von thematisch argumentierenden Ausstellungen („subject-driven“) auf einer Trennung von Thema und Objektbestand, die erst dank der Gegenüberstellung der Objekte mit den zu vermittelnden Informationen möglich wurde. In der 1980er Frauenausstellung, die ebenso von Themen (zum Beispiel Häuslichkeit) angetrieben war, nahmen Objekt und Information jedoch ein neues Verhältnis ein: Im Verständnis des Objekts als Zeichen blieben die Sphären „Objekt“ und „Information“ zwar weiterhin analytisch trennbar, waren aber gleichzeitig aneinander gekoppelt. Der Zeichenträger war die Einheit der Unterscheidung zwischen gemeintem Inhalt der Schau (zum Beispiel die Unproduktivität der „edlen“ weiblichen Handarbeit) und Sammlungsobjekt (Zierdeckchen aus Seide). Die Unterscheidung zwischen einer Ausstellung, die bloß die Museumssammlung herzeigt, und einer Ausstellung, die argumentiert,

---

82 Beide Zitate aus Schmidt-Linsenhoff 1982: 340.

83 Das zeigt sich auch und besonders dort, wo die Mittel der Inszenierung zugunsten der Exponate sehr dezent eingesetzt wurden. Ein KZ-Häftlings-Anzug etwa wurde an Nylonfäden hinter einer Vitrine über etwas Erde präsentiert. Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1982: 335f. Jedenfalls ging das Frankfurter Museumsteam nicht davon aus, dass es Bereiche der Geschichte gibt, die sich dieser Art der Darstellung grundsätzlich entziehen. Der bereits erwähnte Historiker Boockmann behauptete das später und nannte als Beispiel hierfür die Konzentrationslager und den Holocaust. Boockmann 1987: 50f.

konnte sich auf diese Weise verfestigen, ging aber nicht mehr mit einer Objektskepsis einher.

### 3.3 INSZENIERUNG, SEMIOTIK UND ALLTAGSKULTUR IM MUSEUMSWESEN

Das Beispiel des Historischen Museums Frankfurt ist ein ganz und gar spezifisches. Es bildet jedoch das Objektwissen eines Milieus von Kuratierenden ab, die aufgrund ihrer Innovationsaffinität und Publikationstätigkeit enormen Einfluss auf die restliche deutschsprachige Museumswelt ausübten. Das Frankfurter Museum war wie bereits 1972 auch mit seiner Frauenausstellung ein Kristallisationspunkt für die zentralen Entwicklungen im Museumswesen der späten 1970er und frühen 1980er Jahre. Die meistdiskutierten historischen Ausstellungen und Museen griffen in der Folge auf ähnliche Inszenierungskonzepte zurück und etablierten damit ein Ausstellungsverständnis, wie es zuvor dargelegt wurde und in welchem Intellekt (analytisches Environment), ästhetischer Sinn (Objektkunst-Environment) und Raumwahrnehmung (bühnenbildnerisches Environment) der Besucher\_innen angesprochen werden sollten. Objektcollagen aus alltäglichen Artefakten und Kunstwerken, aus Authentischem und Rekonstruiertem sowie bühnenbildnerische Architekturen, die mit Verfremdungseffekten spielten, bildeten das kuratorische Repertoire, auf dem die folgende (weiterhin sehr dynamische) Entwicklung der musealen „mise-en-scene“ aufsattelte. Immer elaboriertere Ensembles versuchten die Objekte – so hieß es immer wieder –, „zum Sprechen zu bringen“ und ihnen neue Erkenntnisebenen zu entlocken. Der Begriff Inszenierung war dabei das Schlagwort, unter dem sich eine lebhafteste Debatte zu den Möglichkeiten der Geschichtspräsentation im Museum entwickelte.<sup>84</sup> Die Inszenierung löste den Text-Grafik-Mix als vornehmlich diskutierten Vermittlungsmodus ab.

#### Inszenierung

Es war die Berliner Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ (1981), die das, was die Frauenausstellung im Kleinen verwirklichte, in den Fokus der breiten bundesrepublikanischen (und europäischen) Öffentlichkeit tragen und mit dem Mantel politischer Liberalität umschlagen sollte. Die Schau im halbwegs sanierten Martin-Gropius-Bau, dessen Haupteingang von der Berliner Mauer versperrt wurde, bot eine Alltagsgeschichte des Adels wie der Arbeiter, wollte aber dennoch nicht einer folkloristischen Faszination für Preußen Vorschub leisten, sondern eine kritische Bestandsaufnahme des Preußischen in der Gegenwart liefern.

---

84 Vgl. dafür als frühes Beispiel etwa von Rohr, Alheidis (1982): Grenzen der Inszenierung im Museum. In *Museumskunde* 47 (2), S. 72-82.

*Abb. 28: Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ in Berlin (1987). Raum zur Aufklärung mit Wasserrohr aus Eberswalde und der Allgemeinen Deutschen Bibliothek in einer pyramidenförmigen Vitrine.*



Quelle: Eckhardt, Ulrich (Hrsg.) (1982): Preussen, Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH. Berlin: Berliner Festspiele: 79

Die entworfenen Inszenierungen waren im Vergleich mit den tastenden Versuchen der Frankfurter Frauenausstellung um einiges gewagter. In der Presse häufig diskutiert und zum Skandal stilisiert wurde vor allem die Installation im Lichthof des Baus, der thematisch ganz dem preußischen Beitrag auf der Pariser Weltausstellung von 1867 gewidmet war. Ein (repliziertes) Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. baumelte dort unter der Decke, befestigt an einem Fesselballon, an dessen Unterseite

eine Luftaufnahme von Paris zu sehen war.<sup>85</sup> Ein ironisches Spiel mit der Geschichte verbarg sich hinter der Kombination, denn die Reiterstatue war bereits auf der Weltausstellung präsentiert worden. Vier Jahre nach der Weltausstellung wiederum, als Wilhelms preußische Armee Paris eroberte, warfen die Franzosen Ballons mit Victor Hugos Aufruf „An die Deutschen“ ab, um an die Gastfreundschaft zu erinnern, die Paris „den Deutschen“ nur kurz zuvor hatte zuteilwerden lassen.<sup>86</sup>

Auch an der Preußenausstellung lassen sich alle entscheidenden, anhand des Frankfurter Museums nachvollziehbaren Entwicklungslinien in der Ausstellungs-gestaltung der 1970er Jahre wiedererkennen (Alltagsobjekte, Environment, Bühnen-bild). Die Ausstellung parallelisierte konsequent Alltags- und Kunstgegenstände. Beispielsweise waren im Raum zur Aufklärung neben den unvermeidlichen Bild-nissen von Immanuel Kant und Christian Wolff auch die neuen Gebrauchsgegen-stände der Zeit wie Geburtszange, Flohfalle und Wasserrohr platziert. Schließlich standen sowohl das aufgeklärte Denken Kants als auch das „grobe Rohrstück einer hölzernen Wasserleitung aus Eberswalde“ für den „intensiven Reformwillen in al-len Lebensbereichen“ (Abb. 28).<sup>87</sup> Die Ausstellung synthetisierte immer wieder exemplarisch high und low.<sup>88</sup> Sie löste das Dilemma einer argumentierenden Aus-stellung, die sowohl sinnlich vermittelndes Medium als auch Inhaltsvermittlung sein musste, mittels Objektkombination. Außerdem entwarfen Marie-Louise von Plessen und Daniel Spoerri ein *Musée Sentimental de Prusse*, das der Ausstellung angegliedert war – angelehnt an ihre vorher in Paris und Köln nach dem gleichen Konzept entworfenen Autorenmuseen.<sup>89</sup> Die zeitgenössische Konzeptkunst mit ih-rem assoziativ-emotionalen Zugang zum Objekt war aber auch in der Ausstellung selber präsent. Im Raum 12 mit dem Thema „Die Kriegskunst und ihre Opfer“ legte der Künstler Thomas Schulz den Gewehren, die dort in einer in den Fußboden ein-gelassenen Vitrine ausgestellt waren, schimmelnde und zerfallende Knochen bei, um den eventuell aufkommenden Waffenfetisch bereits im Keim zu ersticken.<sup>90</sup>

---

85 Abbildungen dieser Installation finden sich vielfach in den Publikationen zur Preußen-ausstellung. Daher wird hier auf eine Abbildung verzichtet.

86 Vgl. für eine ausführliche Beschreibung der Ausstellung Korff, Gottfried; Ranke, Winfried (1981): Preussen, Versuch einer Bilanz. Katalog in 5 Bänden. Reinbek: Ro-wohlt. Dabei vor allem Band 1: Ausstellungsführer. Vgl. für eine Beschreibung der Hin-tergründe zur Schau Thijs, Krijn (2008): Drei Geschichten, eine Stadt: Die Berliner Stadtjubiläen von 1937 und 1987. Köln: Böhlau: 102-106.

87 Korff, Gottfried (1981): Zur Ausstellung. In Ranke/Korff, Ausstellungsführer, S. 23-28.

88 Baumunk, Bodo (2007): Bilanz einer Bilanz. In Korff, Museumsdinge, S. 241-243: 241.

89 Vgl. ausführlich zu ihrem Stadtmuseum auf Zeit in Köln te Heesen/Padberg 2011.

90 Vgl. dafür auch Hoffman, Detlef (1988): Künstler und Wissenschaftler als Produzenten kulturhistorischer Ausstellungen? In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Th. Grütter

Und schließlich war die Preußenausstellung auch und gerade darin exemplarisch, dass mit Karl-Ernst Herrmann und Friederike zu Ranzow Bühnenbildner\_innen einen Großteil der Inszenierungen gestalteten.<sup>91</sup>

Die Preußenausstellung sicherte der Inszenierung als Präsentationsstrategie das Maß an Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, welches das Frankfurter Museum 1972 den Texttafeln gewährleistete hatte, und noch viel mehr. Das betrifft nicht vornehmlich die 450.000 Besucher\_innen, die zwischen August und November in den Gropius-Bau strömten, sondern vor allem die Debattenintensität, die die Ausstellung in der Presse und im Museumswesen erzeugte. Bereits 1981 konnte das Berliner Presseamt zwei Bände mit Presseartikeln aus dem In- und Ausland zusammentragen.<sup>92</sup> Die Wahl der ausstellerischen Mittel polarisierte die interessierte Öffentlichkeit; die eingesetzten Ensembles wurden mit teilweise drastischen Urteilen gewürdigt oder abqualifiziert. Besprachen Museumsleute die Ausstellung, stand stets auch die Frage im Mittelpunkt, ob auf diese Weise Geschichte auszustellen sei. Spätestens mit der Preußenausstellung (und teilweise bis heute) wurde die Frage nach der Ausstellbarkeit von Geschichte nun anhand der Inszenierung abgehandelt.

---

(Hrsg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 137-144: 140.

- 91 Gelernt hatten die Ausstellungsgestalter\_innen ihr Handwerk an der Schaubühne Berlin. Korff führt die Bühnenbilder an der Schaubühne als eine entscheidende Inspiration für die Entstehung der inszenierenden Ausstellung an. Noch während der Vorbereitungen zur Ausstellung kam es bei der Preußenausstellung dabei zu einem Gestalterwechsel, der für die Wende in der Ausstellungsgestaltung vom zweidimensionalen Grafikdesign zur dreidimensionalen Bühne repräsentativ ist. War anfangs Claus-Peter Groß engagiert worden, der bereits für die Texttafel ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ (siehe Kap. 2.3) verantwortlich zeichnete, trat dieser später aufgrund differierender Gestaltungsvorstellungen mit dem Ausstellungsteam zurück. Gottfried Korff berichtete rückblickend, dass das Preußen-Team „auf raumbezogenen, an der materialen Hinterlassenschaft des historischen Prozesses ansetzenden Schau- und Merkinstallationen“ insistierte, während Groß „indes auf dem Primat der sprachlich in Eindeutigkeit ausgewiesenen These und Narrativität, die visuell zu kommunizieren sei“ bestand. Aus vertraglichen Gründen konnte Groß jedoch den Raum zur Weimarer Republik nach eigenem Gusto gestalten – was diesem dann auch anzusehen war: Es wurde eine Texttafel ausstellung im Stile der Frankfurter Präsentation von 1972 installiert. Vgl. Korff 1998.
- 92 Presse- und Informationsamt des Landes Berlin (1980): Preussen Berlin 1981. Ausstellung und Preußenbild im Spiegel der Medien. 4 Bände. Berlin. Zwei der vier Bände zur Medienberichterstattung über das Preußenjahr sind dabei allein der Ausstellung gewidmet. Darunter befinden sich auch Beiträge aus der Schweiz, Österreich, Frankreich, Italien, den USA, der DDR und Großbritannien.

„Wie hast du's mit der Inszenierung?“ – wurde zur neuen Gretchenfrage des historischen Ausstellungswesens.

Ein Blick in die Ausstellungskataloge der am meisten diskutierten historischen Ausstellungen in den 1980er Jahren zeigt zudem, dass die Inszenierung über die theoretischen Debatten hinaus mehr und mehr zum Standardrepertoire der Geschichtspräsentation gehörte. Angefangen bei der Eröffnung des BMW-Museums von 1980, das der Bühnenbildner Wilfried Minks und der Komponist Eberhard Schoener mit diversen Figurinen in teilweise gewagten Kombinationen ausgestattet hatten,<sup>93</sup> über die Ausstellung „Leitfossilien der Industriekultur“ im Nürnberger Zentrum für Industriekultur von 1982, ballten sich dann gerade Mitte der 1980er Jahre die großen inszenierten Ausstellungen. Auch bei diesen kamen in unterschiedlichen Gewichtungen Alltagsobjekte, inhaltlich motivierte Objektensembles, künstlerische Strategien und aufwendige Bühnenbilder oder ambitionierte Theatermetaphern zur Anwendung. Die Ausstellung „Leben und Arbeiten im Industriezeitalter“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1985 umriss anhand einfacher Küchengeräte das soziale Milieu der frühen Industriearbeiterschaft.<sup>94</sup> Die Schau „Aufbruch ins Industriezeitalter“ im Haus der Bayerischen Geschichte Augsburg 1985 wollte „nach thematischen Gesichtspunkten zusammengestellte Objekte ‚in Szene‘“ setzen, um so „das Objekt auf die richtige Weise zum Sprechen zu bringen.“<sup>95</sup> Die 1985 von Hans Hollein kuratierte Blockbuster-Ausstellung „Traum und Wirklichkeit – Wien 1870-1930“ des Historischen Museums Wien im Künstlerhaus setzte auf die „fast collagehafte Konfrontation und Kollision der Bedeutungsträger“ und stellte etwa Freuds Couch als goldene Mini-Kopie in die Ecke eines von blau-

---

93 Besonders eine der Szenen, die im BMW-Museum aufgebaut wurden und allesamt bühnenartig deutsche Geschichte darstellen wollten, erregte Aufsehen. In dieser stand eine Figur des deutschen Michel samt einer Herde von Schafen und einem BMW 326 andächtig vor einer Führer-Silhouette aus Holz. Letztlich ließen die „Herren aus der Chefetage“ den Michel entfernen. Vgl. Brügge, Peter (1980): Stumme Zeugen eines Eigentors. SPIEGEL-Reporter Peter Brügge über die Ausstellung „Zeitsignale“ im Münchner BMW-Museum. In *Spiegel* 16, 14.04.1980, S. 276-279.

94 Bemerkenswerterweise hatte Gerhard Bott die Ausstellung im Nationalmuseum kuratiert. Noch in den 1950er Jahren wollte Bott das Historische Museum Frankfurt am Main mit einer an den zeitgenössischen Kunstmuseen geschulten Einzelstückpräsentation reformieren. Bott, Gerhard (Hrsg.) (1985): *Leben und Arbeiten im Industriezeitalter*. Ausstellung zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns seit 1850. Stuttgart: Theiss.

95 Erichsen, Johannes; Laufer, Ulrike (Hrsg.) (1985): *Aufbruch ins Industriezeitalter*. Führer durch die Ausstellung zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns von 1750-1850. Augsburg, Kunsthalle am Wittelsbacher Park, 26. April-28. Juli 1985. Band 4. München: Oldenbourg: 9.

em Lichtdunst erfüllten Raum.<sup>96</sup> Und die Ausstellung „Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland“ des Stadtarchivs Bochum entwarf seine Narration in Auseinandersetzung mit den Dramaturgien der Theatergrößen Hans-Jürgen Syberberg und George Tabori.<sup>97</sup> Einige der Ausstellungen dieser Zeit, wie etwa die Nürnberger Schau „Zug der Zeit – Zeit der Züge“, verkauften dabei auch das als Inszenierung, was sich nur in ihrem thematischen Fokus auf die Moderne von den naturalisierenden Stuben und malerischen Arrangements des 19. Jahrhunderts unterschied.<sup>98</sup>

Nahezu unabhängig von der spezifischen Ausführung der inszenierten Ausstellungsteile stand seit der Preußenausstellung ein Vorwurf an diese Präsentationsstrategie im Raum. Die (Wieder-)Entdeckung von Sinnlichkeit und Erfahrungsdimension im Ausstellungskontext brachte ihr das Urteil der „Effekthascherei“ ein. „Happy Preußen“ urteilte etwa Detlef Hoffmann. Zur Ausstellung „Traum und Wirklichkeit“ titelte der Spiegel dann „K. u. k. Disneyland“.<sup>99</sup> Mit der Preußenausstellung nahm eine kulturkritische Ausstellungsrezeption ihren Anfang, die Inszenierung und Disneysierung zusammendachte und die den teilweise enormen Erfolg der Objektensembles beim Publikum zusammen mit der erlebniskulturellen Überformung der Gesellschaft abhandelte. Unter den Stichworten Ästhetisierung und Event wurde anhand der großen historischen Ausstellungen der Pulsschlag der Erlebnisgesellschaft kontrolliert und bewertet.<sup>100</sup>

Die deutsche Ausstellungshistoriografie hat wiederholt auf die zentrale Bedeutung der Preußenausstellung für die kommende Entwicklung des Museumswesens hingewiesen und sie etwa zur Bedingung der Möglichkeit für die Gründungsinitia-

- 
- 96 Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.) (1985): Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930. Sonderausstellung im Künstlerhaus, 28. März-6. Oktober 1985. Wien: Museum der Stadt Wien: 36.
- 97 Neumann, Enno (1988): Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland. Ein Stück Nachkriegsgeschichte. Bochum 1945-1955: Zur Dramaturgie einer Ausstellung unter dem Einfluß von Syberberg und Tabori. In Rösen/Ernst/Grütter, Geschichte sehen, 145-156.
- 98 In der museumstheoretischen und -historischen Literatur wird die Präsentationsstrategie der Inszenierung weiter in ihren Gestaltungsfeinheiten ausdifferenziert. Vgl. für eine frühe Bestandsaufnahme der Inszenierung: Klein, Hans-Joachim; Wüsthoff-Schäfer, Barbara (Hrsg.) (1990): Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher. Berlin: Institut für Museumskunde. Zuletzt: Thiemeyer 2012.
- 99 Korff, Gottfried (1982): Zur Einführung. In Ulrich Eckhardt (Hrsg.): Preussen, Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH. Berlin: Berliner Festspiele; Hoffman, Detlef (1981): Happy Preußen – Durchaus persönliche Anmerkungen zu einer Superausstellung. In *Journal für Geschichte* (6), S. 38-40; Anonym (1985): K. u. k. Disneyland. In *Spiegel* 14, 01.04.1985, S. 231-234.
- 100 Exemplarisch dafür steht das 1987 herausgekommene Themenheft „Inszenierte Ereignisse“ der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* 18.

tiven der beiden nationalen deutschen Geschichtsmuseen in Berlin (1987) und Bonn (1986) erklärt.<sup>101</sup> Damit hat sie eine Erzählung fortgeschrieben, die der leitende Ausstellungsmacher der Preußenausstellung Gottfried Korff (unter der Bezeichnung Generalsekretär) in ungezählten Vorträgen auf Museumstagungen und in museologischen Artikeln selbst (mit-)produziert hat. Dies sollte korrigierend differenziert werden: Zwar stimmt es, dass die Preußenausstellung die wesentlichen museologischen Konzepte und Debatten der 1980er Jahre in einer öffentlichkeitswirksamen Zusammenschau bot. Sie kondensierte damit jedoch vornehmlich Entwicklungen, die sich bereits in den 1970er Jahren erkennen lassen und etwa in der Frankfurter Frauenausstellung zusammenliefen. Damit will ich aber nicht die Frauenausstellung zum ‚eentlichen‘ Ursprung einer brüchigen Geschichte aufbauen, sondern vielmehr die Bedingungen offenlegen, die zur Präsentationsästhetik der Inszenierung beigetragen haben und dabei vor allem die zentrale Bedeutung der sich wandelnden Vorstellungen von den Rolle der Objekte herausfiltern.

Bemerkenswerterweise lassen sich in Frankreich bereits etwas früher Objektkombinationen nachweisen, die historische Zusammenhänge darstellen und explizit entziffert werden wollten. Im Musée de Bretagne in Rennes hatten Jean-Yves Veillard und Georges Henri Rivière (zusammen mit einem interdisziplinärem Team) Anfang der 1970er Jahre Alltagsobjekte mit Kunstwerken verbunden, um eine historische Botschaft zu protegieren.<sup>102</sup> Beispielsweise sollte im Dauerausstellungsabschnitt zur Bretagne während des *Ancien Régime* ein Objektensemble die sozialen Strukturen der Bauernschaft abbilden: Ein allegorisches Gemälde zur *Révolte du papier timbré* (1675), die wegen einer kriegsbedingten Steuererhöhung ausbrach, war da mit einer Seite aus der Geschichtensammlung *Propos rustiques* (1547) des Noël du Fail, die das Leben in zwei bretonischen Dörfern beschreiben, und einem hölzernen Löffel (1761) kombiniert. Auch wenn zum Verständnis dieser Installation einiges an Text nötig war und sie überdies von Überlegungen geleitet wurde, die auch in der bundesrepublikanischen Lernausstellung der frühen 1970er Jahre zum Tragen kamen, zeigt sich bei ihr dennoch ein Umgang mit den Objekten, der dem in der Frauenausstellung ähnlich ist.

Dass die Museen in Frankreich bereits früher als in der Bundesrepublik argumentierende oder auch analytische Objektensembles aus Alltags- und Kunstgegenständen entwickelten, hat verschiedene Gründe. Wie Nina Gorgus in ihrer Biografie des wichtigsten französischen Museologen des 20. Jahrhunderts, des auch in Ren-

101 Vgl. Habsburg-Lothringen 2003: 30; Große Burlage 1999: 269f.; Schlutow 2012: 63f.; Baumunk 2007: 242; Korff 1996a: 35.

102 Veillard, Jean-Yves (1972): Problèmes du musée d’histoire à partir de l’expérience du Musée de Bretagne, Rennes. In *Museum* 24 (4), S. 193-203. Den Hinweis darauf, dass im Spezifischen Rivière bereits sehr früh Formen des Argumentierens mit Objekten erdachte, gab mir Nina Gorgus im Interview mit ihr (03.09.2012).

nes beteiligten Rivière, gezeigt hat, ist etwa seine zentrale Rolle nicht zu unterschätzen.<sup>103</sup> Er arbeitete bereits seit den 1930er Jahren – in ständiger Auseinandersetzung mit den surrealistischen Kreisen in Paris – verschiedenste Strategien aus, kulturhistorische Artefakte thematisch zu inszenieren.<sup>104</sup> Auch die einflussreiche Schule der „Annales“, die zur gleichen Zeit für eine Erweiterung des schriftbasierten Quellenverständnis der Geschichtswissenschaften eintrat,<sup>105</sup> spielte eine wichtige Rolle. Die hier eingenommene Perspektive auf das Wissen vom Objekt legt eine weitere Erklärung nahe, wenngleich diese hier nicht ausführlich diskutiert oder überprüft werden kann. In Frankreich lässt sich früh eine Nähe einflussreicher (post-)strukturalistischer Theorien zum Museum feststellen: Claude Lévi-Strauss entwickelte zusammen mit Rivière schon in den 1960er Jahren ein strukturalistisches Konzept für die *Galerie culturelle* des Musée National des Arts et Traditions Populaires (Atp) in Paris.<sup>106</sup> Und Baudrillards Essay zum „System der Dinge“ hob Ende der 1960er Jahre darauf ab, dass Objekte im Allgemeinen und Sammlungsobjekte im Speziellen stets erst in einem ausdifferenzierten (kapitalistischen) Netzwerk von Symbolen und Werten eine bestimmte Bedeutung erhalten.<sup>107</sup> Kommerzielle, ästhetische und wissenschaftliche Werte von Objekten erschienen folglich nur innerhalb eines bestehenden Wertesystems ermittelbar, was – so ist zu vermuten – auf die Objektkombinatorik von theorienahen Ausstellungsmachern wie etwa Ri-

---

103 Nina Gorgus führt außerdem als weiteres Beispiel für ein Museum, das früh Objektensembles realisierte, das Musée Dauphinois in Grenoble an. Gorgus 2002: 136.

104 Vgl. Gorgus 1999. Gottfried Korff hat gar einen generellen „deutschen Sonderweg“ in der Museologie behauptet. Das halte ich jedoch angesichts nur leicht zeitversetzten Parallelitäten in den Museumsentwicklungen in Deutschland, Frankreich, Österreich, Schweden oder etwa der Schweiz für übertrieben. Korff 1984: 114. Entscheidend scheint vielmehr, dass sich in Deutschland kaum personelle Konstanten erkennen lassen, welche die ambitionierten Ausstellungsversuche der Zwischenkriegszeit mit der Nachkriegszeit verbinden könnten. Die ambitioniertesten Objektensembles der Zwischenkriegszeit im deutschsprachigen Raum hat wohl Ernst Friedrich in seinem „Anti-Kriegs-Museum“ entworfen, der allerdings bereits 1933 emigrierte. Vgl. dazu Beil, Christine (2004): Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkrieges 1914-1939. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde: 249-253.

105 Lucien Febvre forderte in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France von 1933 eine Geschichte, „die ausnahmslos alles, was menschlicher Erfindungsgeist zustandebringt, zu nutzen weiß, um über das Schweigen der Texte [...] hinwegzukommen.“ Febvre, Lucien (1988): Ein Historiker prüft sein Gewissen. In ders.: Das Gewissen des Historikers. Berlin: Wagenbach, S. 9-37: 18.

106 Gorgus 1999: 147. Gorgus erwähnt auch, dass Chantal Martinet, die auch den Begriff des „Alibiobjekts“ prägte, das Museum als „temple du structuralisme“ beschrieben hat.

107 Baudrillard, Jean (1968): *Le système des objets*. Paris: Gallimard.

viere Einfluss haben musste. Durchgreifenden Erfolg hatten die inszenierten Displays, die in Frankreich häufiger unter dem Titel *Scénographie* Eingang in die Museumsdebatte erhielten, allerdings auch dort erst in den 1980er Jahren.<sup>108</sup>

Unabhängig von nationalen, regionalen und städtischen Einzelbeispielen deutet viel darauf hin, dass sich die Präsentationsstrategie der Inszenierung unter anderem deswegen entwickeln konnte, weil sich das museologische Wissen vom Objekt auf die Semiotik umstellte.<sup>109</sup> Wie ich im Folgenden zeige, etablierte sich in weiten Teilen der internationalen Museumswelt zeitgleich mit dem Siegeszug der meistdiskutierten Präsentationsstrategie der 1980er Jahre ein semiotisches Objektverständnis. Inszenierende Objektpraxis und Theorien über die Zeichenqualität der Objekte griffen ineinander. Pate dafür stand wiederum ein wissenschaftshistorischer Paradigmenwechsel hin zu den Kulturwissenschaften (Volkskunde, Ethnologie, Sozialanthropologie, Alltagsgeschichte), die auch in der Museumstheorie zu den Leitwissenschaften aufstiegen. Meinen weiteren Ausführungen vorgreifend, lässt sich das wiederum an der Preußenausstellung verdeutlichen. Dessen Generalsekretär Gottfried Korff steht als wissenschaftliche wie kuratorische Persona exemplarisch für die zentralen Entwicklungen des historischen Ausstellungswesens in den 1980er Jahren. Der Tübinger Kulturwissenschaftler ging von einer semiotischen Theorie des musealen Objekts aus und entwickelte daraus eine museale Präsentationslehre, die das gesammelte Kulturerbe auf „Lebensweltliches“ bezieht, um dadurch Fragen „nach der erlebniskulturellen Funktion von Dinginszenierungen“ zu stellen, die sich – wie er später selbst analysierte – „als leicht konsumierbare Gegenwelten, und [...] als sinnvermittelnde Aktivposten einer Event-Kultur offerieren.“<sup>110</sup> Die Theorien vom musealen Objekt der 1980er Jahre möchte ich jedoch nicht nur anhand von Korff nachzeichnen und systematisieren – ohne dabei seine zentrale Stellung im deutschsprachigen Raum zu leugnen – sondern auf die Zentralität des semiotischen Objektwissens in der englisch-, französisch- und deutschsprachigen Museumstheorie und -praxis hinweisen.

---

108 Vgl. für die Begriffsgeschichte im französischsprachigen Raum Gorgus 2002: 135-137.

109 Geradezu exemplarisch verband die Ausstellung „Signs of Life – Symbols in the American City“, die Robert Venturi und Denise Scott Brown 1976 im Smithsonian Institute of American Art entwarfen, die inszenierende Präsentationsstrategie mit der Semiotik. An den ausgestellten Objekten waren zum Teil Sprechblasen (anstatt Objekttexte) angebracht: die Objekte ‚sprachen‘ derart die kuratorische Botschaft. Venturi Scott Brown Associates Inc. (Ohne Jahr): Signs of Life: Symbols in the American City, Exhibition. Online unter <http://venturiscottbrown.org/pdfs>, letzter Zugriff am 08.04.2015.

110 Korff, Gottfried (2000): Die Kunst des Weihrauchs – und sonst nichts? Zur Situation der Freilichtmuseen in der Wissenschafts- und Freizeitkultur. In ders. 2007, Museumsdinge, S. 96-109.

## Objektsemiotik

Auf einen Begriff brachte der polnisch-französische Philosoph und Museologe Krzysztof Pomian das semiotische Verständnis des Museumsobjektes. Altgriechisch überhöhend nannte er in einem Text zur Philosophie der Erinnerung, der erstmals 1978 auf Italienisch erschien, die Objekte einer Sammlung: „Semiophoren“ (zusammengesetzt aus σημείον/sēmeion für ‚Zeichen‘ und φερός/phorós für ‚tragend‘).<sup>111</sup> Seither hat der Begriff den Weg in nahezu alle Theorien vom Museumsobjekt gefunden. In den meisten Ausstellungsanalysen wird er als Abkürzung benutzt, um die darin angewandte Methode der bedeutungsgeleiteten Analyse der ausgestellten Objekte zu legitimieren. Sammlungsobjekte halten Pomian zufolge „die Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...] und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen.“ Sie „haben eine materielle und eine semiotische Seite“, weswegen sie zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Nähe und Ferne oder zwischen Diesseits und Jenseits vermitteln könnten.<sup>112</sup> Diese Fähigkeit der Objekte beruhe letztlich darauf, dass sie „zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.“<sup>113</sup> Seine Theorie entwickelte Pomian dabei interessanterweise nicht unmittelbar anhand von Museumssammlungen, sondern anhand von Grabbeigaben und Opfergaben. Die Gemeinsamkeit dieser beiden Anhäufungen von Gegenständen besteht in ihrer Repräsentationsfunktion. Im Falle der Grabbeigaben erwarten die Lebenden durch den Verzicht auf Gebrauchsgegenstände Schutz und Segen der Toten, bei den Opfergaben erhoffen sie sich die Unterstützung einer Gottheit. Für die Toten oder Götter seien die Sammlungen folglich Zeichen des Wohlwollens und für die lebenden Menschen Kommunikationsmittel. Da sich nun ähnlich in Bezug auf Kultgegenstände, Reliquien, aber auch auf Schätze argumentieren ließe, legte Pomian so nahe, dass jegliche Sammlung in ihrem Wesenskern auf Semiophoren beruht. Damit schlug Pomian auch dem Museum eine ontologische Bestimmung vor, da dieses als Haus der Sammlung immer schon Semiophoren angehäuft habe. Pomian enthistorisiert auf diese Weise auch das Museumsobjekt und schreibt

---

111 Pomian, Krzysztof (1987): *Entre l’invisible et le visible: la collection*. In K. Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Venise XVIe – XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, S. 15-59 (published before in *Enciclopedia Einaudi*, t.III, Turin, 1978, S. 330-364). 1984 ist der Text erstmals auf Französisch erschienen und 1988 schließlich in veränderter Fassung auf Deutsch: Ders. (1988): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.

112 Pomian 1988: 49f.

113 Ebd.: 16.

ihm die überzeitliche Qualität zu, Zeichenträger zu sein. Ein Blick in die Geschichte des Museumsobjektes zeigt dagegen, dass die Entdeckung der kommunikativen Qualitäten des Objekts in einer semiotischen Wende des Museumswesens seit den 1970er Jahren wurzelt, von der Pomian nur der berühmteste Vertreter wurde.

Bereits seit Mitte der 1970er Jahre häuften sich museologische Überlegungen, welche die Museumsarbeit als Interpretation von Objektbedeutungen rekonzeptualisierten und die Ausstellung als Kommunikationssituation zwischen Objekt und Betrachtenden verstanden wissen wollten. Die Washingtoner Museumsmacher und Anthropologen Leigh Coen und Gilbert Wright vom Smithsonian Institute argumentierten 1975 exemplarisch für einen Zusammenhang von Museumsobjekt, Bedeutung, Interpretation und Ausstellungsdesign:

„Objects are in a real sense the *raison d'être* for museums and are their most distinguishing characteristic. The necessity to interpret them in an exhibit follows from the fundamental anthropological principle that the meaning of objects is a sociocultural product. Humans impart meanings to objects and can radically change their significance, and therefore exhibits must be designed to communicate the chosen interpretation of the objects displayed.“<sup>114</sup>

Im gleichen Jahr, in der Pomians Analyse erstmals erschien, legte auch Stephen Bann seine bereits zitierte einflussreiche semiotische Analyse der postrevolutionären Museen in Paris vor und stellte paradigmatisch fest: „No one acquainted with the rudiments of semiology would deny, I imagine, that objects can signify – that they can be assembled in a para-linguistic structure in such a way as to establish meaning.“<sup>115</sup> Im deutschsprachigen Raum lassen sich Korffs Erläuterungen zur Zeichenqualität der Objekte anführen, sowie die bereits im letzten Kapitel zitierte Rede Kriss-Rettenbecks vom „vielschichtigen Verweisungszusammenhang“<sup>116</sup> der ausgestellten Objekte oder auch Jörgen Bracker, der 1981 gar explizit vom „Träger einwirkungsfähiger Zeichen“<sup>117</sup> sprach, um den überlieferten Gegenstand kommunikationstheoretisch zu fassen.

Dieses neue Wissen vom bedeutungstragenden Objekt war eine Antwort auf ein spezifisches Handlungsproblem der Museumsausstellung in dieser Zeit. Mit den 1970er Jahren war es für viele Museumsmachende unmöglich geworden, die Objekte als autonome Zeugen der Vergangenheit zu betrachten. Anstatt daraus aber die Schlussfolgerung zu ziehen, Objekten als Inhaltsvermittlern generell zu misstrauen – wie in den 1970er Jahren geschehen –, bot sich die Semiotik an, da sie es

114 Coen, Leigh H.; Wright, Gilbert (1975): The Interpretive Function in Museum Work. In *Curator: The Museum Journal* 18 (4), S. 281-286: 283.

115 Bann 1978: 251.

116 Kriss-Rettenbeck 1980: 118.

117 Bracker 1981: 137.

ermöglichte, eine Ausstellung von Objekten selbst als Text zu behandeln und folglich die Frage nach dem ‚Wie‘ des Einsatzes der Objekte zu stellen. Verstanden als Zeichenobjekt, war das Museumsexponat zunächst von der Herrschaft der eindeutigen historischen Referenz oder der überzeitlichen menschlichen Idee befreit, die sich – so zumindest der Glaube der alten Ontologien – in ihm manifestierten. Es war nicht mehr auf die Vermittlung seines ursprünglichen Verwendungszusammenhangs oder des ästhetisch darin sedimentierten historischen Bewusstseins festgelegt. Vielmehr war der Bedeutung des Objekts eine gewisse Autonomie zugestanden, mit der eine Offenheit der Bedeutung genauso einherging wie eine Steueroption.<sup>118</sup> Das Objekt war zu einem Gefäß für eine große Bandbreite möglicher Bedeutungen geworden, die nur ephemere realisiert werden konnten. Das semiotische Objekt konnte nun ein viel weiteres Bedeutungsspektrum entfalten als seine Herkunft, sein Gebrauch oder seine Inventarnummer nahelegten. Obwohl die Realisierung der Bedeutungen von kompetenten Objektlesenden (Kuratierende wie Museumsbesuchende) abhing, ermöglichte das Objekt den Zugang zu übergreifenden Bedeutungsstrukturen, weil es gleichsam verobjektivierte Interpretation versprach. Dass die Objektbedeutungen gleichzeitig offen und kontextabhängig realisiert wurden, legte dabei auch die kuratorische Bedeutungssteuerung nahe. Es galt (bloß), eine Wahrnehmungssituation zu schaffen, die mittels klugen Einsatzes der Objekte eine Bedeutung erzeugte. Zwar war diese Möglichkeit eingeschränkt durch die Materialität, die vormuseale und museale Geschichte des Objekts und vor allem das Verhalten, das Vorwissen sowie die Erwartungen und Assoziationen der Besucher\_innen. Umso mehr aber war sie Voraussetzung für den kreativen Umgang mit Objekten und die Versuche, Aneignungsmöglichkeiten zur Verfügung zu stellen. Deswegen konnten schon Coen und Wright ihre Ausführungen auf eine konzeptuelle Erkenntnis zur Museumsgestaltung zuspitzen: „Good exhibits are thoughtfully designed environments that maximize the communicative effectiveness of the objects displayed.“<sup>119</sup> Die Versuche, Objekte durch Ausstellungsarrangements ‚zum Sprechen zu bringen‘, gewannen ihre polarisierende Kraft und ihre Diskussionswürdigkeit genau daraus, dass anhand der Sprache entwickelte Überlegungen auf den Umgang mit Objekten angewandt wurden. Die Fragen, inwieweit ein Objekt auf einen Sachverhalt verweisen könne und wie sich diese Verweisfähigkeit von einem Wort unterscheidet, schufen ein produktives Paradox, auf das die Museumstheorie mit einer semiotischen Theorie vom Objekt einzugehen wusste.

Was in den späten 1970er Jahren vornehmlich in Andeutungen präsent war, führte in den 1980er und 1990er Jahren zu einer wahren Flut von Formalisierungsversuchen semiotischer Objekttheorien in der Museologie. In Großbritannien lehrte Susan Pearce als Direktorin eines der ersten und sicherlich einflussreichsten univer-

---

118 Vgl. zur Autonomisierung der Bedeutung auch Latour 2008: 84-87.

119 Coen/Wright 1975: 282.

sitären Institute für Museologie den Museumsnachwuchs eine an Saussure orientierte Objektsemiotik (die den Formalismus auf die Spitze trieb, wie etwa an ihren Diagrammen zur semiotischen Objektanalyse deutlich wird). In dem Aspekt zugeschriebener Bedeutungen sah sie den Nenner aller im Museum gesammelten und ausgestellten Artefakte, Güter, Dinge sowie Preziosen und schloss explizit die naturkundlichen Präparate mit in das sozial konstruierte System der Bedeutungen ein.<sup>120</sup> In einem ihrer Artikel bemerkte sie, was heute gleichsam selbstironisch anmutet: „The constant use, in this paper and others like it, of words like ‚cypher‘, ‚code‘, and, above all, ‚text‘, gives us a broad clue to the first: objects and our relationship to them are analysed as if they were written narratives“.<sup>121</sup> Auch in Nordamerika fand die Museumssemiotik – etwa bei Thomas Schlereth – breite Rezeption.<sup>122</sup> Die australische Ethnologin Edwina Taborsky spitzte gar die primäre Aufgabe der Museen auf Semiotik zu:

„The museum, clearly, has an important social function – to explore objects as signs, that is, as objects which are socially meaningful. [...] It is not enough for museums simply to provide the object, or even the object within its (original or museum) surroundings. The discursive object exists not as a unit in interaction with its environment, but as a unit in interaction with conceptual beings. It is this object which I am urging museums to explore; the object as a sign.“<sup>123</sup>

Im deutschsprachigen Raum tat sich unter anderen Severin Heinisch hervor. In Rückgriff auf den französischen Museologen Jean Davallon definierte er die Ausstellung als „einen Ort der Sprache“ und das Ausstellungshandwerk als „Schrift der Museographie“, die „wesentliche Züge einer linguistischen Operation trägt“. Sie produziere aber „keinen literarischen Text, sondern einen Text aus Bildern, Objekten, Schautafeln, aus Anordnungen, Inszenierungen und festgelegten Wegen.“<sup>124</sup>

---

120 Pearce, Susan M. (1992): *Museum Objects*. In dies. (Hrsg.): *Museums, Objects, and Collections. A cultural study*. Leicester: Leicester University Press, S. 4-6: 4f.

121 Pearce 1990: 138.

122 Schlereth, Thomas J. (1989): *History Museums and Material Culture*. In Warren Leon, Roy Rosenzweig (Hrsg.): *History Museums in the United States. A Critical Assessment*. Urbana: University of Illinois Press, S. 294-320.

123 Taborsky, Edwina (1990): *The Discursive Object*. In Susan M. Pearce (Hrsg.): *Objects of Knowledge*. London: Athlone Press, S. 50-77: 74.

124 Heinisch, Severin (1988): *Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache*. In Rösen/Ernst/Grütter, *Geschichte sehen*, S. 82-87: 82f. Später sollte Martin Schärer den Vorgang der Musealisierung selbst zeichentheoretisch fassen und diesen als „Bewahren ideeller Werte von Dingen als Zeichen“ definieren. Schärer, Martin

In der semiotischen Tradition stehen auch die Repräsentationskritiken an Museen und deren Ausstellungen seit den 1980er Jahren, die nach den offenen und latenten Narrationen der Ausstellungen fragen. Denn wenn die Ausstellung textähnlich funktioniert, ein Text aber entsprechend der Semiotik der Dekonstruktion zugänglich ist oder dieser gar bedarf, dann ist auch jede Ausstellung dekonstruierbar. Gerade in den großen und nationalen Institutionen, die ihre Präsentationen in das Gewand der (objektiven) Wahrheit verpackten, konnte mittels semiotischer Ausstellungsanalysen etwa nach den rassistischen, chauvinistischen oder sozialdarwinistischen Ausgrenzungsdiskursen gefragt werden. Besonders einflussreiche Beispiele solcher Analysen waren in den 1990er Jahren etwa die Schriften der niederländischen Kulturtheoretikerin Mieke Bal und im deutschen Sprachraum die Bücher jener Museologinnen, die später die Wiener Gruppe Schnittpunkt gründen sollten.<sup>125</sup> Ganz allgemein wählten aber viele ethnografische Museums- und Ausstellungsanalysen seit den 1980er Jahren semiotische Ansätze – die sie teilweise um Aspekte der Performanz- und Emotionalitätsforschung erweiterten. Schließlich löste die Objektsemiotik nicht nur das Handlungsproblem von Kurator\_innen, die Inhalte mittels Sammlungsobjekten transportieren wollten, sondern auch der Museumskritiker\_innen, die die Inhalte von Ausstellungen auf der Ebene der Objekte rekonstruieren oder beurteilen wollen. Grammatiken, Rhetoriken oder Poetiken der Ausstellung dienten nun zur Ausstellungsbeschreibung. Die linguistischen Kategorien Denotation, Konnotation, Kommunikation, Syntagmatik und Paradigmatik gehören seitdem zum Repertoire der Museumsanalyse.<sup>126</sup> Dass diese Ansätze hier funktional verortet und historisiert werden, soll ihre inhaltliche Kompetenz jedoch keinesfalls einsargen, ihre feinziselierten Differenzierungen nicht unterschlagen oder ihre (teilweise) emanzipative Haltung diskreditieren. Dennoch kann die hier vorgeführte historische Kontingenz der Methodiken von Ausstellungsanalysen Fragen aufwerfen: Ist eine bedeutungsgeleitete Ausstellungsanalyse nicht dazu verdammt, stets neue Autoritäten und damit Hegemonien zu produzieren, da sie das Prinzip der inhaltlichen Autor\_innenschaft von Objektensembles protegirt? Unterstreicht die ausstellungssemiotische Analyse einer Ausstellung nicht jenen inhaltli-

---

(2007): Theorie der Ausstellung. In Hildegard Vieregge (Hrsg.): Studienbuch Museumswissenschaften. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 48-55.

125 Bal 1996. Vgl. für Schnittpunkt: Hauer et al. 1997; Muttenthaler/Wonisch 2006. Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia und Kant.

126 Vgl. beispielsweise Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2003): Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen. In Christina Lutter, Lutz Musner (Hrsg.): Kulturstudien in Österreich. Wien: Löcker, S. 117-133.

chen Geltungsanspruch der narrativen Objektpräsentation, den sie gerade einer Kritik unterziehen will?

## Alltagskultur

Die Emergenz der Semiotik als Globaltheorie der Museumsobjekte war eng an die bereits anhand der Frauenausstellung aufgezeigte Nobilitierung der Alltagskultur im Museumswesen geknüpft. Alltag wurde Ende der 1970er Jahre zur neuen Leitkategorie des historischen Museumswesens. Die Tagung „Alltagskultur der letzten 100 Jahre“, die 1978 in Berlin stattfand, stand in der Bundesrepublik am Anfang einer intensiven Auseinandersetzung mit der Darstellung alltäglicher Lebenswelten im Museum. Noch stark vom sozialgeschichtlichen Paradigma und der Objektskepsis der frühen 1970er Jahre angeleitet, spiegeln die im Tagungsband dokumentierten Beiträge die (nur) langsame Ablösung der kommentierenden ‚Flachware‘ durch Dreidimensionales.<sup>127</sup> Das Buchcover fängt den Übergang exemplarisch ein (Abb. 29). Auf einem weißen Blatt Papier, dessen untere Hälfte den Tagungstitel in Schreibmaschinenschrift ständig wiederholt und damit die Textlast der frühen 1970er Jahre anzitiert, kommt dort wie zufällig eine Einschlaglupe mit unterschiedlichen Vergrößerungslinsen zu liegen, die exemplarisch für die Spurensuche im Alltäglichen steht.

Wie der Tübinger Kulturwissenschaftler Bernd-Jürgen Warneken in einer Rezension der Tagung anmerkte, waren auf ihr „die Reizworte von gestern zu den Leerformeln von heute“ geworden.<sup>128</sup> Zwar unterstrichen manche Diskussionsbeiträge noch die Notwendigkeit von Information und meinten damit Texttafeln, jedoch stellten einige Vorträge bereits jene innovativen Konzeptionen vor, die sich an einer Aufarbeitung alltäglicher Lebenswelten mittels Objektensembles probierten.<sup>129</sup> Herauszuheben ist dabei vor allem die Präsentation Peter Schirmbecks, der seine bereits erwähnte Konzeption für das Museum der Stadt Rüsselsheim dort vorstellte.<sup>130</sup> Die Rüsselsheimer Dauerausstellung zur „Industrialisierung“ sollte vor-

127 Lauterbach, Burkhard R.; Roth, Thomas (Hrsg.) (1980): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

128 Warneken, Bernd Jürgen (1978): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. 4. Arbeitstagung der Arbeitsgruppe „Kulturhistorische Museen“ in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. In *Das Argument* 110, S. 571-573: 571.

129 Vgl. etwa Lauterbach/Roth 1980: 131. Für innovative Konzeptionen vgl. die Beiträge von Gottfried Korff und Hans-Ulrich Roller.

130 Der Tagung vorausgegangen waren außerdem die bereits erwähnte Frankfurter Ausstellung zum Alltag um 1600 (1976) und die 1975 vom Ludwig-Uhland-Institut vorbereite-

bildgebend für den neuen Museumstyp der Industriemuseen werden, der in den 1980er Jahren Furore machte. Im Gegensatz zu den seit dem 19. Jahrhundert entstandenen Technikmuseen, die die Maschine ausstellten und deren Funktionsweisen erklärten, fokussierte die Rüsselsheimer Ausstellung den Arbeitsplatz an der Maschine. Wenig später sollten zahlreiche Neugründungen den alltagskulturell gefärbten Blick auf Technik zu ihrem Prinzip erheben.<sup>131</sup> In Nürnberg (Centrum für Industriekultur), Essen (Ruhlandmuseum), Hamburg (Museum der Arbeit), Mannheim (Landesmuseum für Technik und Arbeit) und Berlin (Verkehrs- und Technikmuseum) entstanden in den 1980er Jahren Initiativen für Industriemuseen. Ausnahmslos arbeiteten auch sie mit Inszenierungen. Überhaupt entwickelten sich die Überlegungen zur musealen Darstellung des Alltags – auch über die Industriemuseen hinausgehend, die allerdings als zentrale Beispiele fungierten – gewissermaßen koevolutiv mit der Präsentationsstrategie des deutenden Objektensembles. Unter anderen Willi Stubenvoll, Konrad Köstlin, Ingeborg Weber-Kellermann und Gottfried Korff unterstrichen, dass das Unauffällige und Gewöhnliche, das den Alltag ausmache, nur über erkennbare Inszenierungen sichtbar zu machen sei.<sup>132</sup>

Diese Neuorientierung sorgte dafür, dass das Alltagsobjekt das Kunstwerk als Schablone für die Problematisierung der Fähigkeiten und Seinsweisen eines Museumsobjektes ablöste. Wenn vom Objekt die Rede war, stand im museologischen Diskurs nun häufiger die Wäschemangel Pate als der mittelalterliche Altar oder die Fayence-Vase. Die Ausstellungswürdigkeit der Alltagsobjekte war jedoch zunächst begründungsbedürftig. Weswegen kulturhistorische Museen nun neben den Glaspokalen auch das Einweckglas der ästhetischen Betrachtung zugänglich machen sollten, war ein zentraler Gegenstand der Museumsdebatte dieser Zeit. Die Legiti-

---

te Wander-Ausstellung „Arbeiterkultur und Lebensweise im Königreich Württemberg“. Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Deutscher Gewerkschaftsbund Landesbezirk Baden-Württemberg (1979): Arbeiter: Kultur und Lebensweise im Königreich Württemberg, Materialien zur Wanderausstellung. Tübingen.

131 Vgl. dafür auch Roeckner 2009. Dass Rüsselsheim nicht nur in der Bundesrepublik für einen neuen Museumstypus stand, unterstrich der einflussreiche britische Museologe Kenneth Hudson in seinen Schriften wiederholt. Vgl. u.a. Hudson, Kenneth (1981): The Rüsselsheim Revolution. In *History Today* 31 (4), S. 48-49.

132 Stubenvoll, Willi (1980): Alltagskultur im Museum? – Ein Beispiel. In Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hrsg.): Heimat und Identität, Probleme regionaler Kultur. Neumünster: Wachholtz, S. 135-146; Köstlin, Konrad (1982): Das Museum zwischen Wissenschaft und Anschaulichkeit. In Martin Scharfe (Hrsg.): Museen in der Provinz: Strukturen, Probleme, Tendenzen, Chancen. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 47-59; Weber-Kellermann, Ingeborg (1983): Kleinbürgeralltag als Ausstellungsgegenstand – ein Versuch. In *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 28, S. 31-37.



## Zwischen Gebrauchs- und Museumskontext

Alltagsobjekte müssen sich im Gegensatz zu Kunstwerken im Gebrauch bewähren. Bei Kunstwerken handelt es sich *per definitionem* um zweckfreie ästhetische Objekte (solange sie nicht Performance oder entmaterialisierte Konzeptkunst ist). Seit Kant galt das „Zwecklose“ als Garant von Freiheit in einer nach Nützlichkeiten sortierten Welt. Der Zweck von Kunst spitzte sich spätestens von da an darauf zu, Einsicht und Erkenntnis zu gewähren.<sup>133</sup> Das, was der Alltag nicht zu bieten hatte, sollte fortan die vom Leben abgekoppelte Kunst leisten: Sinnstiftung, Erbauung und ästhetische Intensität. Das alltägliche Objekt dagegen ist nahezu nie ein Meisterwerk, nie Singularität, sondern zumeist Massenprodukt und Gebrauchsgegenstand. Als solches ist es für gewöhnlich durch seine Funktion, seinen Zweck oder die Handlung definiert, die es ermöglicht, erleichtert oder erspart. Fahrrad, Auto, Boot oder Tretroller dienen alle der Fortbewegung, auch wenn sie einem unterschiedliche Wege aufzwingen.

Der Clou der Sammlung und der Ausstellung von Alltagsobjekten war nun aber, dass ihnen ihre Dienlichkeit damit genommen schien. Einmal in einer Sammlung inventarisiert, scheint aus ihnen – wie Pomian es formuliert hat – „alle Nützlichkeit verbannt zu sein.“ Alltagsobjekte im Museum haben „keinen Anteil mehr am Alltag.“ Dort lagern „Schlösser und Schlüssel, die keine Tür mehr schließen oder öffnen, Maschinen, die nichts produzieren, Taschenuhren und Zimmeruhren, von denen niemand mehr die Zeit abliest.“<sup>134</sup> Nicht nur Pomian, sondern die meisten explizit objekt-orientierten Museologien argumentieren mit einer Statusveränderung, die die Objekte ‚durchmachen‘, wenn sie zu gesammelten und dann häufig auch ausgestellten Museumsobjekten werden.<sup>135</sup> Das Museum entnehme die Dinge ihrem Gebrauchskontext und bette sie in einen neuen Kontext, eben den der Sammlung oder Ausstellung, ein. Da Alltagsobjekte im Museum dieser Bestimmung zufolge keinen Gebrauchswert mehr haben, ließen sich die Objekte auf objekttheoretischer Ebene auf ihre symbolische Bedeutung reduzieren. Sie ließen sich so zu Sinnstiftern oder Zeichenträgern machen. Aus funktionierenden Gegenständen wurden Quellen, Archivalien und Anschauungsobjekte und damit generell Gegenstände der Reflexion. Gemäß diesen Theorien beruht die Erkenntnisleistung des Museums daher wesentlich auf der Transformation, die die Dinge zu Gegenständen des Wissens macht und damit auf dem Zusammenspiel zwischen Dekontextualisierung aus dem Primärkontext und der Rekontextualisierung im Museumskontext.

---

133 Vgl. dazu unter vielen anderen: Brandstätter, Ursula (2013): Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. Wien: Böhlau: 53-60.

134 Pomian 1988: 14.

135 Friedrich Waidacher spricht gar von „Wesensänderung“. Waidacher 1993: 153. Vgl. für die englischsprachige Museologie: Pearce 1992. Die Liste ließe sich beliebig verlängern. Im deutschsprachigen Raum am einschlägigsten ist: Zacharias 1990.

So wie auch die Alltagsobjekte nicht erst mit den 1970er Jahren gesammelt wurden, so handelt es sich bei der Erkenntnis, dass die Alltagsobjekte im Museum ihrem Ursprungskontext entnommen wurden, um ein altes museumstheoretisches Problem. In der Museumsgeschichte ist darauf zumeist mit dem Versuch reagiert worden, ihnen den Kontext wieder zurückzugeben. Daraus resultierten beispielsweise die Dioramen der Volkskunde- und Heimatmuseen, in denen etwa der frühneuzeitliche Pflug ein Reenactment erfahren hat. Im Laufe der 1970er und 1980er Jahre avancierte die „Objektmetamorphose vom Gebrauchsgegenstand zum Exponat“<sup>136</sup> allerdings zum theoretischen „Grundkonsens der Museumswissenschaften“, mit dem sich nicht nur Alltagsgegenstände, sondern alle Museumsobjekte einfangen ließen; ein Grundkonsens auf dem sich ein semiotisches Objektverständnis basieren ließ.<sup>137</sup>

### Zwischen Nah und Fern

Mit der Idee der Zweckentfremdung der Alltagsobjekte konnte die Museologie nicht nur erläutern, dass Museumsobjekte Träger von Bedeutungen sein können und daher der verfremdenden Inszenierung bedürfen, sondern auch, dass sie eine nicht auf Sinn reduzierbare „Anmutungsqualität“ besitzen, die Gottfried Korff zufolge „Ausgangspunkt für die faszinierende Wirkung der Objektwelten des Museums ist“.<sup>138</sup> Jene Fähigkeit der Museumsobjekte begründete Korff in Bezugnahme auf

---

136 Heinisch 1988: 82.

137 Könenkamp, Wolf-Dieter (1988): Erklärung durch ‚Zusammenhang‘? Zu Theorie und Praxis der Ausstellung im kulturhistorischen Museum. In Silke Göttisch, Kai Detlef Sievers (Hrsg.): Forschungsfeld Museum. Kiel: W.G. Mühlen, S. 137-167. Bereits 1973 hatte Heiner Treinen von einem Bedeutungswandel gesprochen, den die historischen Objekte auf ihrem Weg ins Museum durchmachen. Treinen, Heiner (1973): Ansätze zu einer Soziologie des Museumswesens. In Günter Albrecht (Hrsg.): Soziologie. Sprache, Bezug zur Praxis, Verhältnis zu anderen Wissenschaften. René König zum 65. Geburtstag. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 336-353: 339-343. In den 1980er Jahren wurden auch alle musealen Praktiken auf den Nenner der Transformationsbewegung von De- und Rekontextualisierung gebracht. Auch am Historischen Museum Frankfurt war der Fragmentcharakter der Museumsobjekte Gegenstand der Reflexion. Für Schmidt-Linsenhoff bestand ein direkter Verweisungszusammenhang zwischen Alltagsmilieu und Museumsmilieu: „Zinkwanne und ein Waschbrett, dem die Spuren vielfachen Gebrauchs anzusehen sind, funktionieren im Museum anders als im Alltag, nämlich als Stimulans, die Schwere der an diesen Gerätschaften geleisteten Arbeit zu fantasieren.“ (Schmidt-Linsenhoff 1981: 296).

138 Korff, Gottfried; Roth, Martin (1990): Einleitung. In dies., Das historische Museum, S. 9-37: 17. Hier schreibt Korff zwar mit Roth zusammen. Aber der Teil zur Anmutungs-

die Schriften Walter Benjamins und dessen Aurabegriff. Benjamin war es, der die Aura in seinem mit Klassikerstatus versehenen Kunstwerk-Aufsatz als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definierte.<sup>139</sup> Korff wiederum übernahm die Definition, sah aber im Prozess der Musealisierung die Kraft, die den Dingen überhaupt erst ihre Aura verleiht, und weitete damit den Aurabegriff explizit auf Alltagsgegenstände aus.<sup>140</sup> Schließlich wird, so argumentierte er, mittels des ausgestellten Museumsdinges der ferne Primärkontext, aus dem die Dinge entstammen, in die Nähe der Betrachtung gerückt. Bedingung für die gleichzeitige Nähe und Ferne der Objekte im Museum ist folglich die Zweckentfremdung. Sie lädt die Objekte nicht nur auratisch auf, sondern schließt in ihnen die Spuren ihres Primärkontextes ein und macht diesen vorführbar. Auch bei Benjamin standen Spur und Aura in einem komplementären Verhältnis. Über die Spur, die er als „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ“, definierte, konnte man „der Sache habhaft“ werden, während sich die Sache durch ihre Aura des Betrachtenden bemächtigte.<sup>141</sup>

Korff etablierte eine Rezeption Benjamins in der (deutschen) Museologie, die er wiederum zu weiten Teilen von Marleen Stoessel übernahm und die sich fundamental von der Benjamin-Rezeption in der deutschen Studentenbewegung unterschied, welche – wie im vorherigen Kapitel ausgeführt – entscheidenden Anteil an der Objektskepsis im Museumswesen der frühen 1970er Jahre hatte.<sup>142</sup> Während diese auf der gängigen Unterstellung beruhte, Benjamin hätte mit seinem Kunstverkaufsatz dem bürgerlichen, an der Autonomie klebenden Kunstverständnis eines Adornos widersprochen und die „Zertrümmerung der Aura“ gefordert, da er die Massenmedien und die Massenkultur als Ausdruck einer partizipatorischen Gegenöffentlichkeit entdeckt hatte,<sup>143</sup> wollte Korff die Aura vielmehr als Möglichkeit verstanden wissen, historische Erfahrungen zurückzugewinnen. Indem er der Eingren-

---

qualität geht sehr wahrscheinlich auf ihn zurück. Daran lassen seine seit 1980 erschienenen Schriften zum Museumsobjekt kaum einen Zweifel.

139 Benjamin 1977: 15.

140 Korff 1984; 1997 hat Korff dann behauptet, dass „mit der Aura tatsächlich eine Grundkonstellation des Museums umrissen“ sei (Korff 1997: 147). Vgl. auch zur Korffschen Deutung von Benjamin: Hartung, Olaf (2009): Aktuelle Trends in der Museumsdidaktik und ihre Bedeutung für das historische Lernen. In Vadim Oswalt, Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.): *Geschichtskultur. Die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart*. Schwalbach: Wochenschau, S. 153-173: 161f.

141 Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 560.

142 Stoessel, Marleen (1983): *Aura, das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München: Hanser. Siehe zur Benjaminrezeption der 1970er Jahre Kap. 2.3.

143 Vgl. Jansa 1999: 222-234.

zung des Aurabegriffs auf Kunstwerke widersprach, schließlich handele es sich dabei um einen „für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff“,<sup>144</sup> wandte er aber jenes Prinzip der Unnahbarkeit auf Gebrauchsgegenstände an, das im Kern der Vorstellungen zur ästhetischen Wirkungskraft von Kunstwerken lag. Erst im Status der Unbenutzbarkeit konnten sie ihre auratische Wirkung entfalten. Über die Hintertür erhielten damit Vorstellungen über die Kraft ästhetischer Erfahrungen Eingang in das Objektverständnis (inklusive der dazugehörigen Begriffe Authentizität, Echtheit und Aura) und folglich wieder jene Objektfähigkeiten, die in den frühen 1970er Jahren noch vehement kritisiert worden waren.

Dennoch ist diese Aufwertung der Alltagsobjekte mit der Formel „Ästhetisierung“, die sich im 20. Jahrhundert mehr und mehr auf jedes Ding richten konnte, sei es noch so banal, gering oder verachtet, nur ungenügend gefasst.<sup>145</sup> Zwar ist die Ausweitung eines ästhetischen Blickes angesichts der Karriere der Alltagsobjekte in den avantgardistischen Kunstbewegungen nicht zu bestreiten, aber im Museumswesen der 1970er und -80er Jahre wurden nicht einfach Praktiken und Strategien der Kunstproduktion und -betrachtung auf die Alltagsobjekte ausgeweitet. Vielmehr konnte das Museumsobjekt nun nicht mehr nur ästhetisch wirken, sondern auch mittels Ästhetik explizite, vorgängig erdachte inhaltliche Zusammenhänge vermitteln. Der Unterschied zwischen Kunstwerk und Alltagsobjekt bestand nach Korff bloß darin, dass dem Kunstwerk eine „dichte und konzentrierte Zeichenhaftigkeit“ und damit eine „komplexere Bedeutungsstruktur“ eigne.<sup>146</sup>

### Zwischen Eigen und Fremd

Die Spannung von Nähe und Ferne, die laut Korff „das Eigentliche des im Museum bewahrten authentischen Objekts“ ausmache, avancierte in den 1980er und -90er Jahren zum Standard-Bonmot der Museologie. Das Museumsobjekt vermochte einerseits die ferne Vergangenheit nahezubringen, weshalb sich das Museumsobjekt zur Geschichtspräsentation eignete, andererseits konnte es aber auch die Fremde ins Museum holen oder im Umkehrschluss das Eigene befremden. Auch diese Überlegung war eng mit der Alltagskulturdebatte verbunden.

Alltagsgegenstände wurden schon im 19. Jahrhundert gesammelt und ausgestellt – aus ästhetizistischen, sentimental oder didaktischen Gründen.<sup>147</sup> Einerseits häuften die Kunstgewerbemuseen die schönen Waren an, andererseits bemühten

144 Benjamin 1977: 15. Korff zitiert die Stelle bereits 1984: 121.

145 Vgl. zum Beispiel Boehm, Gottfried (1982): Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers „Die Form der Zeit“. In George Kubler: Die Form der Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-26: 9.

146 Korff 1996a: 38.

147 Roller, Hans-Ulrich (1976): Aspekte des Leitthemas. In Brückner/Deneke, Volkskunde im Museum, S. 19-55: 45.

sich vor allem die ethnografischen Museen um alltäglich Benutztes, wobei die Ethnologischen Museen das aus der Ferne kommende und die Freilicht- und Volkskundemuseen das Ländliche klassifizierten, das für den städtischen Blick ebenso fremd erscheinen musste. Neu seit den 1970er Jahren war aber, dass nicht der irgendwie fremde Alltag, sondern das Eigene in den Blick genommen wurde. In den 1970er- und 80er Jahren war mit dem Alltag erstmals explizit das Unauffällige, das Dienliche, das sonst unsichtbare Eigene fokussiert, das durch die Ausstellung im Museum verfremdet werden konnte. Das Rüsselsheimer Stadtmuseum setzte sich etwa das Ziel, Alltagsdokumente der Industriegeschichte zu präsentieren, „die es dem heutigen Besucher leichter machen, seinen eigenen Alltag in einer Industriegesellschaft als nicht ‚alltäglichen‘ zu durchschauen, ihm seine alltägliche Selbstverständlichkeit zu nehmen.“<sup>148</sup> Mit dem Erfolg der Alltagskultur in Museen und der enormen Anzahl neugegründeter Heimat-, Regional- und Freilichtmuseen sowie der Museen für bestimmte Berufe, Institutionen und Handwerke entstanden – um einen Begriff des französischen Museologen Isac Chivas zu gebrauchen – „Selbstbespiegelungsmuseen“.<sup>149</sup>

Durch derartige Ausstellungsvorhaben für die Dynamiken des Eigenen sensibilisiert, wurde das Spiel zwischen Identität und Fremdheit in der Folge auch konstitutiv für einige Museumstheorien. Der Kulturphilosoph Peter Sloterdijk definierte das Museum als „xenologische Institution“, da sie den Umgang mit dem Fremden pflege. Gerade in einer Zeit, die sich an Identifizierungen klammere, könnte das Museum die Gesellschaft in „einen intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden“ verwickeln.<sup>150</sup> Gottfried Korff stellte später einmal fest: „Mit Fremdem, mit Anderem hat das Museum es deshalb immer zu tun, weil in ihm Dinge aus räumlich und zeitlich entfernten Welten gesammelt, aufbewahrt und dem Augensinn dargeboten werden.“<sup>151</sup> Ob Dampfmaschine, Kris (dolchartige Waffengattung aus dem südostasiatischen Archipel) oder Dönerspieß, fremd sind so gesehen alle Museumsobjekte, zumal wenn sie in einer Vitrine der Handhabung entzogen sind. Die Ratio dieser neuartigen Definitionsversuche bestand in einer Unterscheidung, dessen Einheit das Objekt bildete. Das Objekt war in dieser Logik schließlich sowohl das, was einst in der Handhabung vertraut war, eben zum Eigenen gehörte, als auch nach seiner Mu-

---

148 Schirmbeck 1980: 85. Ähnliche Überlegungen finden sich in den Konzeptionen der französischen „Ecomusées“.

149 Chiva, Isac (1990): Ein Prototyp, ein Befund. Das ethnologische Museum. In Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 187-198: 188.

150 Sloterdijk, Peter (1989): Museum: Schule des Befremdens. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Magazin*, 17.03.1989, S. 56-66: 62.

151 Korff, Gottfried (1997): Fremde (der, die, das) und das Museum. In ders. 2007, *Museumsdinge*, S. 146-154: 146.

sealisierung das, was als solches ferngerückt war und zum Fremden gehörte. Umgekehrt konnte das Objekt aber auch aus der Fremde stammen und im Ausstellungsraum plötzlich in greifbare Nähe rücken. Das Museum konnte das alltägliche Dienliche durch die Präsentation auf einem Sockel verfremden und gleichzeitig das unendlich Ferne, das sonst nie in den Gesichtskreis der Besucher\_innen gekommen wäre, in den Nahbereich bringen.

Auch die englische und amerikanische Museumsdebatte faszinierte seit den 1980er Jahren die Unterscheidung von „identity“ und „alterity“.<sup>152</sup> Der Fokus lag dabei aber weniger auf Möglichkeiten der Aufklärung über kulturelle Vergleichsmechanismen, vielmehr wurde das Museum als eine Institution der Konstruktion von *otherness* entdeckt. Ende der 1970er Jahre entstand eine institutionelle Kritik, die das Museum anklagte, eine Deutungshoheit über legitime Kultur zu behaupten, die den westlichen modernen Staat als einzige Zivilisationsform verbürge. Carol Duncan und Allan Wallach haben 1980 anhand des Louvres und des Metropolitan Museums of Modern Art gezeigt, wie Architektur und kunsthistorische Ordnungen im Museum soziale und politische Einschlüsse und Ausschlüsse kreieren.<sup>153</sup> James Clifford hat 1988 herausgestellt, wie voraussetzungsreich die westliche Idee am Kern der kulturhistorischen Museen ist, Identität, Authentizität und Kultur über das Ansammeln von Besitztümern herzustellen.<sup>154</sup> Er hat den Blick darauf gerichtet, dass das westliche Bewertungssystem von Objekten, welches die Dinge zwischen Kunst und Volkskultur, zwischen authentischem Meisterwerk und wertlosem Artefakt, zwischen Ästhetischem und Anthropologischem aufteile, entscheidende Dimensionen des Objekts abschnürt – beispielsweise die individuelle Macht oder das Geheimnis, das sie als religiöse Objekte, als Fetische inne hatten. In dieser postkolonialen Perspektiverweiterung auf das Museum schien daher bereits ein erweitertes Objektverständnis auf, das nicht in der Rolle des Zeichens aufging. Als Zentrum des kulturellen und privaten Begehrens konnte dies nun „ein Pfad allzu geheimer Phantasien“ legen. Da somit die unscharfen Grenzen zwischen Fetischismus und Sammlung interessierten, konnten die Museumsobjekte als „unsere eigenen Fetische“ in den Blick geraten. Anstatt nur Information oder Erbauung zu bieten, waren sie so verstanden „Quelle der Faszination, ausgestattet mit der Macht der Beunruhi-

---

152 Karp/Levine 1991.

153 Duncan, Carol; Wallach, Alan (1980): The Universal Survey Museum. In *Art History* 3 (4), S. 448-469. Vorher bereits in Duncan, Carol; Wallach, Alan (1978): The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis. In *Marxist Perspectives* 1 (4), S. 28-51.

154 Clifford, James (1988): Collecting Ourselves. In ders.: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, London: Harvard University Press, S. 216-229. Auf Deutsch erschienen: Clifford, James (1990): Sich selbst sammeln. In Korff/Roth, Das historische Museum, S. 87-106.

gung.<sup>155</sup> Erst als die Alltagskultur ihre thematische Vormachtstellung verloren hatte, konnten diese Überlegungen auch die deutsche Museumsdebatte umkrempeln.

Im deutschsprachigen Raum bildeten in den 1980er Jahren Alltagskultur- und Musealisierungsdiskussion eine dicht verwobene Beziehung. Mit den Worten Korffs lässt sich sagen, dass die „Musealisierung des Popularen“ immer auch im Zusammenhang mit der „Popularisierung des Musealen“ abgehandelt wurde.<sup>156</sup> Die Musealisierung geriet dabei zunächst nicht als Produktion von Differenz, sondern als kompensatorische Rettung von Identität in Zeiten beschleunigter Modernisierung in den Blick.<sup>157</sup> Erst Ende der 1980er Jahre lässt sich ein Stimmungswechsel verzeichnen. Aus dem emanzipativ intendierten Versuch, Identifizierungsmöglichkeiten mit vernachlässigten historischen Erfahrungen zu schaffen, war in der Wahrnehmung vieler Museolog\_innen die nostalgisch-folkloristisch inspirierte Suche nach lokalen Herkunftswelten geworden. Kreativität und Inspiration blieben bei der „Windmühlennostalgie“ allerdings auf der Strecke. Vielerorts kritisierten Museolog\_innen die zu dieser Zeit bereits inflationäre Bezugnahme auf Alltag sowie die damit einhergehenden Alltagsausstellungen für ihre Banalitäten und entpolitisierten Geschichtsbilder.<sup>158</sup> Korff stellte fest:

„War vor Jahren ohne Zweifel das Plädoyer für die museale Aufbereitung der Alltagskultur noch angebracht, das Recht der ‚kleinen Leute‘ in Geschichte und Gegenwart einzufordern, so verliert sich heute das gleiche Plädoyer in einer banalen Reliktbegier, die Wurststoppapparate und Konservendosen zu Ikonen eines Mentalhistorismus hochstilisiert.“<sup>159</sup>

---

155 Clifford 1990: 103. Siehe zum dahinterliegenden Wandel der Objektontologien Kap. 5.

156 Korff, Gottfried (1988a): Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen. Anmerkungen zu den Sammlungs- und Ausstellungstendenzen in den frühen Achtzigern. In Gottfried Fliedl (Hrsg.): *Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik*. Klagenfurt: Kärntner, S. 9-23.

157 Vgl. für die Kompensationstheorien der Musealisierung Lübbe, Hermann (1989): *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. In ders.: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte*. Graz, Wien, Köln: Styria, S. 13-29; Marquard, Odo (1994): *Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur*. In Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen: Leske und Budrich, S. 909-918.

158 Vgl. Korff, Gottfried (1993a): *Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation*. In ders. 2007, *Museumsdinge*, S. 155-166: 157.

159 Korff, Gottfried (1990): *Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat*. In ders. 2007, *Museumsdinge*, S. 126-139.

Konrad Köstlin warf den Alltagsmuseen vor, mit dem Begriff Alltagskultur hausieren zu gehen, um über „die Nichtigkeit ihrer Gegenstände hinwegzutauschen.“<sup>160</sup> Wie in der sozial- und kulturgeschichtlichen Kritik der Alltagsgeschichte, so war auch am Museum die Forderung zu hören, dass der Alltag nicht von den historischen Strukturen und Prozessen, das Kleine nicht vom Großen abgeschnitten werden dürfe.<sup>161</sup> Mit der Warnung vor „statischen Genrebildchen“ ging die Reflektion des gesellschaftlichen Wandels einher, der dem Verdruss vorausging.<sup>162</sup> Martin Scharfe geißelte den „Alltagshistorismus der Flohmärkte“, die „Wagenräder der Vorgärten“ oder die „kupfernen Kuchenformen an der Wand“ und wies den Fokus auf Alltag bereits als Paradigmenwechsel der Museen in den 1970er Jahren aus.<sup>163</sup>

Während also der Alltag in den 1970er Jahren zur museumswissenschaftlichen Leitkategorie erhoben, in den 1980er Jahren dann mit der Musealisierung in Zusammenhang gebracht und in den 1990er Jahren schließlich mehr und mehr als Banalisierung gegeißelt wurde, konnte dagegen die mit dem Wandel einhergehende neue Deutungsmacht jener wissenschaftlicher Disziplinen, die sich mit dem Alltag beschäftigen, etwas länger vorhalten.

### 3.4 EINE KULTURWISSENSCHAFTLICHE WENDE IM MUSEUMSWESEN

Zur Leitwissenschaft des Exponierens und des Museums stieg in der Bundesrepublik im Laufe der 1970er und -80er Jahre die Kulturwissenschaft auf – womit hier jenes Vielnamenfach gemeint ist, das in der Tradition der Volkskunde entstanden ist.<sup>164</sup> Kulturwissenschaft oder Europäische Ethnologie löste die Kunstgeschichte in der Deutungshoheit bei museumstheoretischen Fragen zumindest in Teilen ab. Er-

160 Köstlin, Konrad (2000): Das Heimatmuseum. Musealisierung des Lokalen – Lokale Erinnerungspolitik. In Moritz Csáky, Peter Stachel (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1, Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen, S. 89-97: 94.

161 Korff 1993a: 160f. Vgl. für die Kritik an der Alltagsgeschichte: Niethammer, Lutz (1982): Anmerkungen zur Alltagsgeschichte. In Klaus Bergmann, Rolf Schörken (Hrsg.): Geschichte im Alltag, Alltag in der Geschichte. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, S. 11-29; Tenfelde, Klaus (1984): Schwierigkeiten mit dem Alltag. In *Geschichte und Gesellschaft* 10 (3), S. 376-394.

162 Korff 1993a: 158. Bereits 1983 hatte der Spiegel – wie Anke te Heesen erwähnt – vor diesen gewarnt. Vgl. te Heesen 2011: 147.

163 Scharfe, Martin (1992): Aufhellung und Eintrübung. Zu einem Paradigmen- und Funktionswandel im Museum 1970-1990. In Susanne Abel (Hrsg.): Rekonstruktion von Wirklichkeit im Museum. Hildesheim: G. Olms, S. 53-65.

164 Eine ähnliche These findet sich bei Korff 1999: 747.

sichtlich ist das zunächst daran, dass das ethnografische Museum eine Zentralstellung in den Museumsdebatten gewann und die Identitätsbestimmungen musealer Arbeit zunehmend Rekurs auf jene Typen von Museen nahmen, die das Alltägliche aus der Ferne und Nähe anhäuften und den staunenden westlichen Menschen vorlegten. Mit dem Alltag, dem Fremden und dem Funktionalen waren die für die volks- wie völkerkundlichen Museen charakteristischen Probleme nun auch für die anderen Museumstypen maßgebend geworden. Das begann schon in den 1970er Jahren. Diffamierte Martin Scharfe noch 1970 das „volkskundliche Museum als Zumutung“, entdeckte ein 1973 veranstalteter und vor allem seit dem Erscheinen seiner Dokumentation 1976 vielrezipierter Kongress die „Problematik des ‚Volkskundlichen‘ in kulturhistorischen Museen“. <sup>165</sup> Nicht zuletzt die in den 1970er Jahren diskutierten neuen Konzepte der *Ecomusées* und Industriemuseen lassen sich als weitere Ausdifferenzierungen der volkskundlichen Museen verstehen, zu denen seit dem 19. Jahrhundert bereits die Heimat-, Freilicht- und Hausmuseen gehörten. Ende der 1980er Jahre schließlich bezeichnete Isac Chiva das ethnologische Museum (womit er generell alle Museen der Alltagskultur meinte) als Prototyp für alle Museen. <sup>166</sup> Dabei scheint es wiederum generell – und parallel zur Neuorientierung vom Fremden im Eigenen auf das Eigene im Fremden – in den 1980er Jahren eine Fokusverschiebung von den volkskundlichen zu den ethnologischen Museen gegeben zu haben.

Seit den 1980er Jahren war das Museum zudem in der ambitionierten Kulturtheorie als Erkenntnisgegenstand immer häufiger anzutreffen. Im deutsch- und französischsprachigen Raum stand dabei die sogenannte Musealisierungsthese im Vordergrund. <sup>167</sup> Im englischsprachigen Raum hingegen geriet das Museum als Inkarnation des westlichen Ethnozentrismus, aber auch des Patriarchats und der Hochkultur

---

165 Vgl. Brückner/Deneke 1976; Scharfe 1970. Siehe dazu auch Kap. 2.4. Als Zeichen der Neuorientierung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde wurde allerdings bereits 1970 die „Kommission für Volkskunstforschung“ in Mainz durch die „Arbeitsgruppe Kulturgeschichtliche Museen“ ersetzt. Dies legte den Grundstein für die in der Folge eingeleitete Neuausrichtung volkskundlicher Museen und schließlich die in den 1980er Jahren einsetzende ‚Verkulturwissenschaftlichung‘ der Museumswelt. Vgl. für den Streit auch Schöne 1998: 76f.

166 Chiva, Isac (1988): Un prototype, un constat. Les musée d’ethnologie. In Musée de Bretagne (Hrsg.): Constituer aujourd’hui la mémoire de demain. Actes du colloque de Rennes, décembre 1984. Rennes. Der Aufsatz ist auch auf Deutsch erschienen: Chiva 1990: 189f. Ihm zufolge übernahmen die ethnografischen Museen stets die Rolle von Laboratorien für die restliche Museumslandschaft. Auch für Pomian (1988) gehören die ethnografischen Museen (neben den archäologischen) zu den Museen im eigentlichen Sinne, an denen die Struktureigenschaften der Institution am besten sichtbar werden.

167 Siehe zur Musealisierungsthese auch Kap. 6.

in den Blick.<sup>168</sup> Die kulturtheoretische Popularität des Museums beeinflusste wiederum die Museumsanalysen. Diese waren seit den 1980er Jahren durchtränkt von den Theorien zur posttraditionalen Gesellschaft, welche die Mischung der Herkunfts-, Klassen- und Geschlechtsidentitäten konstatierten. Aber nicht nur die theoretische Museumsdebatte richtete sich zukünftig an den kulturwissenschaftlichen Forschungsmoden aus. Auch die Inhalte der Ausstellungen selbst wurden kulturwissenschaftlicher und die renommiertesten Ausstellungsmacher\_innen waren vermehrt kulturwissenschaftlich ausgebildet. Damit einhergehend eroberte in den 1980er Jahren jener neue Typus von Ausstellungsmachenden das kulturhistorische Museum, der mit Harald Szeemann vorher schon die Kunstwelt betreten hatte.<sup>169</sup> Weniger Treuhänder\_in der Objekte als vielmehr Autor\_in einer Ausstellungsbotenschaft, agierten diese im Grunde als Regisseur\_innen, die jedoch statt Schauspieler\_innen Objekte kompilierten und in-Szene-setzten. Neu war daran der kuratorische Wille, dem Archiv eine kulturwissenschaftliche Idee oder These abzuringen.<sup>170</sup>

Die kulturwissenschaftliche Wende im Museum legte eine Aufwertung der Objekte im Generellen und der Alltagsobjekte im Speziellen nahe. Schließlich basierte ethnografische Erkenntnis bereits seit ihrer disziplinären Etablierung im 19. Jahrhundert konstitutiv auf der Analyse materieller Objekte. Soziale Phänomene (wie Verwandtschaftsstrukturen) über die Beschäftigung mit den sachhaften Zeugen einer fremden Weltsicht abzuleiten, war etwa konstitutiv für die Ethnologie. Aus den

- 
- 168 James Clifford (1988) und Donna Haraways Analysen weisen etwa in diese Richtung. Haraway, Donna (1984/85): Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden. In *Social Text* 11, S. 20-64. Auch Michel Foucaults im Museumsbereich häufig zitiertes Text „Des Espace Autres“, den er zwar bereits 1967 geschrieben hatte, erschien erst in den 1980er Jahren: Foucault, Michel (1984): Des Espace Autres. In *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, S. 46-48.
- 169 Marchart, Oliver (2012): Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität. In *Texte zur Kunst* 86, S. 28-41.
- 170 Dazu in gewisser Weise komplementär lässt sich im Museum eine „anthropologische Wende“ ausmachen. Der Medientheoretiker Neil Postman stellte 1989 in seiner Rede auf einer Generalversammlung des ICOMs in Den Haag die Frage nach dem Sinn des Museums. Er fand ihn wiederum in einer Frage: Was bedeutet es, ein menschliches Wesen zu sein? Postman, Neil (1990): Museum as Dialogue. In *Museum News* 68 (5), S. 55-58. Die Rhetorik vom Menschen, der im Mittelpunkt stehe, breitete sich seit den 1970er Jahren inflationär in den Museen aus – mit Schwerpunkt bei den Technik- und Industriemuseen, die den Menschen an der Maschine fokussieren, sowie den Naturkundemuseen, die die Ökologie als Thema entdecken. Vgl. etwa Biermann, Alfons (1984): Das Rheinische Industriemuseum. Gedanken zur Zielsetzung, Aufgabe, Realisierung und Ausgestaltung. In Landschaftsverband Rheinland (Hrsg.): Rheinisches Industriemuseum. Köln: Rheinland Verlag, S. 42-45: 44.

Arbeitsgeräten, dem Hausrat, dem Schmuck und den Kleidern der Bauernschaft die Arbeits- und Lebensweisen der ländlichen Bevölkerung zu schlussfolgern, gehörte zum Basis-Repertoire des volkskundlichen Curriculum: Die geringere Bedeutung von Schrift in den von Volks- und Völkerkunde untersuchten Gemeinschaften verlangte andere Methoden, von denen eine die Sachkulturforschung war. „Die Volkskunde war von Anfang an eine Ding-, Sach-, Realienwissenschaft“, stellt die Kulturwissenschaftlerin Lioba Keller-Drescher fest.<sup>171</sup>

Diese gleichsam ahistorische Charakterisierung der Nähe zwischen ethnografischer Methodik und Objektanalyse plausibilisiert die ontologische Verschiebung aber nur oberflächlich, die das Museumsobjekt im Laufe der 1970er und 1980er Jahre erfasste. Schließlich schwand nicht nur das Misstrauen dem Museumsobjekt gegenüber, sondern dessen ‚Aussagefähigkeit‘ wurde mit Text parallelisiert – zumal die frühe Sachkulturforschung nicht an Alltagsobjekten interessiert war, um darüber an aktuelle Lebensweisen näher heranzukommen, sondern an Gegenständen, die überzeitliche Kontinuität signalisierten.<sup>172</sup> Zentral ist, dass sich die Rolle des Museumsobjektes in der Ausstellung veränderte, da ein neues Wissen von den Fähigkeiten der Objekte einen anderen Objekteinsatz möglich machte. Es waren denn auch vielmehr weitreichende Prozesse der Umorientierung und Aufmerksamkeitsverlagerung in den Human- und Sozialwissenschaften seit den 1970er Jahren, die auf das Museum rückwirkten. Die kulturwissenschaftliche Wende am Museum korrespondierte mit der konzeptuellen Verschiebung zugunsten kulturwissenschaftlicher Fragestellungen und kulturtheoretischer Argumentation in den Wissenschaften. Gemeint ist damit zunächst jene erste Wende unter den vielen kulturwissenschaftlichen Neuorientierungen seit den 1970er Jahren, die unter dem globalen Stichwort *cultural turn* gefasst wird.<sup>173</sup>

---

171 Wobei Keller-Drescher unmittelbar darauffolgend einschränkt: „Allerdings ist die Dingkultur fachgeschichtlich Teil eines Dualismus von geistiger und materieller Kultur, bei dem die Dinge aber immer an zweiter Stelle rangierten.“ Diese Einschränkung wird allerdings erst vor der weiteren Geschichte des Objektwissen und vor allem vor dem Hintergrund des *material turn* verständlich (siehe Kap. 5.4). Keller-Drescher, Lioba (2010): Das Versprechen der Dinge. Aspekte einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In Anselm Hartinger, Regula Rapp (Hrsg.): Verhandlungen mit der (Musik-) Geschichte. Winterthur/Schweiz: Amadeus-Verlag, S. 235-247: 238.

172 Kaschuba 2006: 225.

173 Vgl. für die unzähligen Diagnosen von einem *cultural turn* Reckwitz, Andreas (2000): Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Weilerswist: Velbrück: Fußnote 3.

## Cultural turn in den Wissenschaften

Wie Doris Bachmann-Medick es auf den Punkt gebracht hat, läuft die Rede von einem *cultural turn* nur allzu häufig auf eine Meistererzählung hinaus, die das vielfältige, höchst dynamische Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen Erkenntnisse in den letzten 50 Jahren verarmt und diese damit verflacht und hinter einem Jargon versteckt.<sup>174</sup> Dennoch gesteht auch Bachmann-Medick ein, dass zumindest für die 1970er Jahre tatsächlich von einer umfassenden linguistischen „Megawende“ gesprochen werden kann, die das sozial- und kulturanthropologische Feld auf die Repräsentationskritik ausrichtete und damit „das mächtige Vorzeichen für alle weiteren Richtungswechsel und Schwerpunktverlagerungen“ bildete. Doch auch für diesen *semiotic turn* war ein breites Umfeld „intellektueller Trends“ grundlegend.<sup>175</sup> Mit Andreas Reckwitz lassen sich dabei zwei antipodische Forschungsrichtungen mit längerer Tradition herausheben, die zu dieser Zeit zu konvergieren beginnen und damit den *cultural turn* formierten: die strukturalistisch-semiotische und die phänomenologisch-interpretative Tradition.<sup>176</sup> Zusammengenommen schufen sie nicht nur die Grundlage für eine neue Objekttheorie in der universitären Wissenschaft, eben der erläuterten Objektsemiotik. Die beiden Forschungslinien manifestierten sich auch in den virulenten Entwicklungen im Museumswesen in den 1970er Jahren – die strukturalistische Tradition kam in der Objektsemiotik der inszenierenden Präsentation zum Ausdruck, die phänomenologische in der Aufwertung von Alltagsobjekten. Wie der folgende Abschnitt nahelegt, ist von einer Zirkulation zwischen universitärem und musealem Objektwissen auszugehen.

Die semiotische Wende im engeren Sinn nahm Ende der 1960er Jahre bei der Sprachphilosophie ihren Ausgangspunkt.<sup>177</sup> 1967 brachte der amerikanische Philosoph Richard Rorty einen Sammelband mit dem Titel „Linguistic Turn“ heraus, der

---

174 Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek: Rowohlt: 10, 33-36.

175 Geertz, Clifford, zitiert nach Bachmann-Medick 2006: 22.

176 Reckwitz 2006: 51, 187.

177 Die Kernthemen und -erkenntnisse des *cultural turn* waren aber sicherlich keine genuinen Neuschöpfungen der 1960er oder -70er Jahre, sondern sind seit über 100 Jahren im wissenschaftlichen Schreiben präsent. Wolf Lepenies hat etwa darauf hingewiesen, dass die kulturwissenschaftlichen Wende, die er als „anthropologische Wende“ bezeichnete, das „Wiederaufleben einer Programmatik bedeutet, die in der Wissenssoziologie bereits ausformuliert worden war.“ Lepenies, Wolf (1981): Anthropologische Tendenzen in der Wissenschaftssoziologie. In Hermann Pfütze, Biruta Schaller (Hrsg.): Schau unter jeden Stein. Merkwürdiges aus Kultur und Gesellschaft. Dieter Claessens zum 60. Geburtstag. Basel: Roter Stern, Stroemfeld, S. 179-197: 179.

die sprachliche Determination von Wirklichkeit hervorhob.<sup>178</sup> Im gleichen Jahr erschien die „Grammatologie“ von Jacques Derrida, die klarstellte: „Das Ding ist selbst ein Zeichen“,<sup>179</sup> und nur ein Jahr später kam die bereits zitierte Einführung von Umberto Eco heraus. „Linguistic turn bedeutet: Einsicht in den (sprachbegründeten) Konstruktivismus von Realität“, so hat Bachmann-Medick die zentrale Erkenntnis der Neuorientierung zusammengefasst. Seitdem kommt kaum eine geisteswissenschaftliche Arbeit um die Maxime herum, „dass die Realität von Menschen gemacht ist, nämlich in Symbolen verarbeitet und durch Symbole hergestellt wird, dass mit der kulturellen Konstruktion von Wirklichkeit immer auch ein potenzieller Kampf um die Durchsetzung von Bedeutungssystemen einhergeht.“<sup>180</sup> Entsprechend ging die semiotische Wende auch nicht darin auf, die Sprache zum Erkenntnisobjekt zu erklären. Sie entwickelte ihr Potential dagegen daraus, dass sie sprachanalytische Kategorien auf soziale Phänomene anwendete, wie etwa die Mode, die von Barthes bereits in den 1960er Jahren semiotisch interpretiert wurde.<sup>181</sup> Sprache wurde folglich vom Forschungsgegenstand zur Analysekategorie. Während im semiotischen Strukturalismus die sozialen Praktiken aber zumeist noch auf innere Logik und Struktur untersucht wurden, verlagerte erst die Kulturanthropologie in ihrem Bezug auf die hermeneutische Tradition den Akzent auf die Lesbarkeit der sozial-kulturellen Welt.

Clifford Geertz gilt mit seinem 1973 erschienenen Werk „The Interpretation of Cultures“ als Begründer der semiotisch ausgelegten interpretativen Kulturanthropologie, die sich von einem an Erklärungen orientierten Strukturfunktionalismus lösen konnte. Eine detailreiche Beschreibung des balinesischen Hahnenkampfes diente ihm dazu, den Kulturbegriff neu zu fassen und Kultur als eine eigene Praxis der Signifikation zu beschreiben, die Bedeutungen produziert. Wie der Hahnenkampf „eine balinesische Geschichte balinesischer Erfahrungen“ sei, so ist Kultur – wie Geertz generalisierte – das von den Mitgliedern einer Gesellschaft „selbstgesponnene Bedeutungsgewebe“ („web of significance“), durch das Handlungen permanent in interpretierende Zeichen und Symbole übersetzt werden.<sup>182</sup> Nach Geertz sind Symbole, Rituale und Praktiken zunächst Darstellungsformen kultureller Selbstausslegung. Im Laufe der 1970er Jahre setzte sich der interpretative Kulturbegriff

---

178 Rorty, Richard (Hrsg.) (1967): The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press.

179 Derrida, Jacques (1983/französ. Originalausgabe 1967): Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 113.

180 Bachmann-Medick 2006: 36.

181 Barthes, Roland (1985/französ. Originalausgabe 1967): Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

182 Geertz, Clifford (1983/englische Originalausgabe 1973): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 202-260.

griff in der Ethnologie mehr und mehr durch. Sprache, Tradition, Wissen, Rituale waren nun zunächst Praxen, die als Repräsentationen ansprechbar wurden.<sup>183</sup>

Geertz' Überlegungen, die er zu weiten Teilen wiederum von Paul Ricœur übernahm, mündeten in der Metapher „Kultur als Text“. Damit war ein Schlagwort geboren, das die semiotische mit der kulturanthropologischen Neuausrichtung verquickte und eine breite Rezeption beider Ansätze in anderen Disziplinen ermöglichte. Generalisierend ließe sich die interdisziplinäre Wende daher auch als umfassender Übersetzungsprozess deuten, in der die vom *turn* erfassten Wissenschaften ihre Gegenstandsbereiche ins Symbolische ‚übersetzten‘ und eine „Lesbarkeit der Welt“ behaupteten.<sup>184</sup> Das Soziale, das Kulturelle und das Rituelle konnten nun wie Texte und damit unter einer neuen Perspektive analysiert werden.<sup>185</sup> Der Textbegriff ließ sich auf Feste, Mode, Musikstücke oder Gemälde et cetera anwenden.

Folgerichtig entdeckten die Wissenschaften daraufhin auch die ‚Lesbarkeit der Objekte‘. In den traditionell objekt-nahen Fächern fand diese Erkenntnis ihren begrifflichen Ausdruck in der sogenannten materiellen Kultur, welcher die Verquickung (aber auch Trennung) von Bedeutung und Materialität schon im Namen trägt. Obwohl sich der Begriff zumindest in der britischen Ethnologie bzw. *Anthropology* bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte, formierte sich die Disziplin der *Material Culture Studies* erst in den 1970er Jahren und damit in Nachfolge des *linguistic turn* (vor allem am Department of Archaeology in Cambridge und am Department of Anthropology des University College London). Dan Hicks beschreibt die neue Forschungsperspektive explizit als Versuch der Versöhnung des semiotischen Strukturalismus mit der bedeutungs- und symbolorientierten Praxisanalyse von Geertz. Er spricht dabei von einem „Material-Cultural Turn“,<sup>186</sup> um zu verdeutlichen, dass der *cultural turn* in der *Anthropology* und Archäologie mit einer Hinwendung zu den Gegenständen einherging. Auch in den *material culture studies* wurde explizit an das Geertz'sche Schlagwort angeknüpft: „material culture is like a text“.<sup>187</sup>

183 Hahn, Hans Peter (2013): *Ethnologie. Eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp: 32.

184 Blumenberg, Hans (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

185 Vgl. Musner, Lutz (2004): *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker: 82.

186 Hicks, Dan (2010): *The Material-Cultural Turn. Event and Effect*. In Dan Hicks, Mary Carolyn Beaudry (Hrsg.): *The Oxford handbook of material culture studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 25-97: vor allem 44-64.

187 Hodder, Ian (1986): *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge, New York: Cambridge University Press: 126. Die Lösung hatte derartigen Erfolg, dass sich der Autor dieser allgegenwärtigen Analogie, der britische Archäologe Ian Hodder, nicht allzu viel später an der Platitüde störte und einen seiner Artikel wie folgt überschrieb: „This is not an Article about Material Culture as Text“.

Bleibt zu klären, wie diese neuen wissenschaftlichen Ansätze Eingang in das Museumswesen fanden. Der französische (Post-)Strukturalismus erhielt – wie bereits im vorhergehenden Teilkapitel erwähnt – über Lévi-Strauss und Baudrillard Zugang zum Museum und die britischen und amerikanischen *material culture studies* prägten nachhaltig die ebenso schon genannten einflussreichen semiotischen Museumsobjekt-Theorien von Susan Pearce und Thomas Schlereth. Dass im deutschen Sprachraum Museen wie das Historische Museum Frankfurt bereits um 1980 einem semiotischen Objektwissen folgten, weist darauf hin, dass auch dort ein Wissenstransfer über Personen und wissenschaftliche Institutionen stattfand, die den *cultural turn* und das semiotische Objektverständnis ins Museum trugen. Daran waren zunächst einige Stränge innerhalb der Geschichtswissenschaften beteiligt, die sich seit den 1970er Jahren auf kulturanthropologische Erkenntnisse beriefen und sich von der positivistischen Sozialgeschichte abgrenzten. Die sogenannte Alltagsgeschichte (Alf Lüdtke, Hans Medick, Regina Schulte) aber auch die Frauen- bzw. Geschlechtergeschichte (Annette Kuhn, Gisela Bock, Karin Hausen) adaptierten ähnlich der italienischen Mikrogeschichte (Simona Cerutti, Carlo Ginzburg, Gianna Pomata) einen ethnologischen Blick. Die „bahnbrechende Kategorie des Fremden“ ermöglichte es ihnen, sich der eigenen Kultur mit dem distanzierten Blick eines außenstehenden Beobachtenden zu nähern, um so wiederum das Unauffällige und das bisher Übersehene aufzudecken. Allerdings ist dabei in Bezug auf deren Objektwissen einzuschränken, dass die Expertise der Frauen- und Alltagsgeschichte für die Semiotik der Sachkultur zunächst eher marginal war. Das semiotische Objektverständnis holten sich die Museen dagegen von den volkskundlichen und kulturwissenschaftlichen Instituten.

Ein wichtiges Bindeglied für die Transformation der angedeuteten Erkenntnisse der frühen Sachkulturforschung in eine semiotische Analyse der Alltagsgegenstände war dabei die „Münchener Schule“ um Hans Moser und Karl Sigismund Kramer. Der bereits zitierte Leiter des Bayerischen Nationalmuseums Kriss-Rettenbeck brachte die in den 1950er Jahren dort begonnen Forschungen über die „Dingbedeutsamkeit“ bäuerlicher Sachkultur ins Museum.<sup>188</sup> Schon 1972 regte dieser in einer Studie zum christlichen Votivbrauchtum Objektanalysen an, welche die „Schichten der Zeichenhaftigkeit“ konkreter Gegenstände entschlüsseln könnten. Ein Opferkleid etwa sei nicht nur „materiale Gabe“, sondern auch „materiale Spur“ und „Zeichen einer erstrebten Anwesenheit am heiligen Ort; Zeichen mit Verweisungsfunktion [...]“; Symbol als stellvertretendes und kundgebendes Zeichen“ und

---

Hodder, Ian (1989): This is not an Article about Material Culture as Text. In *Journal of Anthropological Archaeology* 8, S. 250-269.

188 Kramer, Karl-Sigismund (1962): Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. In *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58, S. 91-101.

ermöglichte folglich – womit er Pomians Überlegungen explizit vorweg nahm – eine „Kommunikation des Irdischen mit dem Jenseitigen“.<sup>189</sup> Was bei Kriss-Rettenbeck jedoch fehlte, war erstens der Wille zur Museumsreform und zweitens ein Bewusstsein für die Abhängigkeit der Objektzeichen von einem Bezugssystem, weswegen er seinen Ausstellungen nicht auf Inszenierungen setzte, sondern stattdessen objektzentrierte Schatzhausausstellungen gestaltete, wie sie besonders in den 1960er Jahren typisch waren.<sup>190</sup>

## Die Tübinger Kulturwissenschaften und das Museum

Von zentraler Bedeutung für die deutsche Museumsentwicklung seit den 1970er Jahren war aber vor allem das Ludwig Uhland Institut (LUI) in Tübingen, das sich 1971 von einem Institut für „deutsche Altertumswissenschaft, Volkskunde und Mundartenforschung“ in eines für „empirische Kulturwissenschaft“ umbenannt hatte und damit beispielgebend für die Umbenennung volkskundlicher Institute war.<sup>191</sup> Hatte sich das Institut in den 1960er Jahren unter dem jungen Lehrstuhlinhaber Hermann Bausinger der Kritik an der nationalsozialistischen Volkstum-Ideologie gewidmet und (ganz ähnlich zum CCCS in Birmingham) eine neu-sachliche, anti-romantische Erforschung der Massenkultur entwickelt, war es in den frühen 1970er Jahren zunächst ganz vom Theoretizismus der studentischen radikalen Linken geprägt. Volkskunde sollte als kritische Sozialwissenschaft die gesellschaftliche Totalität offenlegen.<sup>192</sup> Besonders für die jüngeren Assistenten des Instituts, Utz Jeggle, Martin Scharfe, Bernward Deneke und Gottfried Korff, bot das Museum bereits zu dieser Zeit einen Gegenstand der Reflexion. Noch traten sie – allen voran Martin Scharfe – allerdings entsprechend ihrer Forderung nach sozialwissenschaftlicher Methodik für die textlastige, objektskeptische Lernausstellung ein.<sup>193</sup> Erst im Laufe der 1970er Jahre, als sich am Institut zunehmend ein „erfahrungswissenschaftlicher“ Ansatz durchsetzte, der das „wirkliche Leben“ anhand gegenstandsnaher

---

189 Kriss-Rettenbeck, Lenz (1972): Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich: Atlantis: 17.

190 Siehe zu Kriss-Rettenbecks museologischen Positionen auch Kap. 2.4.

191 Vgl. für dies und eine ausführlichere Geschichte des Tübinger Instituts von den 1960er bis 1970er Jahren: Ege, Moritz (2014): Tübingen/Birmingham. Empirische Kulturwissenschaft und Cultural Studies in den 1970er-Jahren. In *Historische Anthropologie* 22 (2), S. 149-181.

192 Narr, Roland (1970): Volkskunde als kritische Sozialwissenschaft. In Klaus Geiger, Utz Jeggle, Gottfried Korff (Hrsg.): Abschied vom Volksleben. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 37-69.

193 Siehe auch Kap. 2.4.

Alltagskulturforschung in den Blick nahm, änderten sie ihre Position.<sup>194</sup> In einer Einführung zum Studium betonte Scharfe bereits Mitte der 1970er Jahre die Rolle der bedeutungsgeladenen Objektwelt:

„Denn es ist unverkennbar, daß eine Wissenschaft von der Alltagskultur [...] vor allem im Visier haben muß, wie sich eine Gesellschaft und ihre sozialen Verhältnisse und wie sich die Werte einer Gesellschaft auch in Objekten, in Dingen materialisieren und damit zugleich visualisieren. Das macht ja nicht zuletzt die Besonderheit, den Reiz, die Anziehungskraft dieser Disziplin ‚Empirische Kulturwissenschaft‘ aus.“<sup>195</sup>

Von da an wurden am Institut immer wieder Ausstellungen gestaltet, die der semiotischen Aufladung von Objekten nachgingen und sich nicht zuletzt an neuen Präsentationsstrategien probierten.<sup>196</sup> Es blieb aber vor allem Korff überlassen, die Tübinger Kulturwissenschaft und damit die interpretativ-semiotische Wende aus der Universität ins Museum zu holen. In Rückgriff auf den museumsnahen französischen Strukturalismus von Lévi-Strauss (und Rivière) entwickelte er – wie anhand der Preußenausstellung erläutert – eine objektzentrierte inszenierende Ausstellungspraxis und lieferte nach und nach eine Objekttheorie dazu, die Benjamins Aura, Banns Semiotik und den Kramer’schen Begriff der „Dingbedeutsamkeit“ zusammenbrachte, um das Museum als einen Ort zu profilieren, in dem man „über die Dingexplikation ein Gespür für die ‚Lesbarkeit der Welt‘ entwickeln“ kann.<sup>197</sup>

194 Das zeichentheoretische Verständnis einte ihre Museumsbeiträge in den 1980er Jahren (bei allen Unterschieden im Detail). Vgl. Scharfe, Martin (1983): Über ‚private‘ und ‚öffentliche‘ Zeichen und ihren soziokulturellen Kontext. In Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hrsg.): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Regensburg: Lehrstuhl für Volkskunde, S. 282-286; Jeggle, Utz (1983): Vom Umgang mit Sachen. In Köstlin/Bausinger, S. 11-25; Deneke, Bernward (1985): Realität und Konstruktion des Geschichtlichen. In Helmut Ottenjann (Hrsg.): Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum. Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen. Cloppenburg: Das Museumsdorf, S. 9-20.

195 Zitiert nach Roller, Hans-Ulrich (1980): Überlegungen zur geplanten Darstellung von Alltagskultur im Volkskundemuseum Waldenbuch. In Lauterbach/Roth, Alltagskultur, S. 59-68: 60.

196 Vgl. „Arbeiter: Kultur und Lebensweise im Königreich Württemberg“ von 1976 oder „Flick-Werk. Reparieren und Umnutzen in der Alltagskultur“ von 1983 oder „Volkskunst heute?“ von 1986 oder etwa die studentische Ausstellung zu „Jeans“. Scharfe, Martin (Hrsg.) (1985): Jeans, Beiträge zu Mode und Jugendkultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

197 Korff, Gottfried (1992b): 13 Dinge. Form, Funktion und Bedeutung. Eine Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums im Museum für Volkskultur in Württemberg,

An der Korff'schen Objekttheorie spiegelt sich aber nicht nur exemplarisch die Wissensgeschichte der Objekte um 1980. In seinen zahlreichen Aufsätzen und fast ebenso zahlreichen Ausstellungen von den späten 1970er Jahren bis in die 2010er Jahre hinein scheint auch jene Entwicklung auf, die ich in diesem Buch erzähle – wie ich hier in einem kurzen Vorgriff auf die folgenden Kapitel darlegen möchte. Das betrifft zunächst die Terminologie: Schrieb Korff bis in die Mitte der 1980er Jahre noch konsequent von Objekten, wenn er die Exponate terminologisch fasste (etwa in seinen Texten zur Preußenausstellung oder zum Freilichtmuseum), so trat danach der offenere Dingbegriff an seine Stelle. Standen ihm zufolge 1984 noch „Objekt und Information im Widerstreit“, reflektierte er 1992 über die „Eigenart der Museumsdinge“.<sup>198</sup> Mit dem Begriffswandel einher ging eine Aufwertung der Museumsobjekte. Korff hob immer neue Qualitäten an ihnen hervor und entwickelte ein zunehmend elaborierteres Wissen um ihre Seinsweisen. Waren sie auch für Korff in den 1970er Jahren noch „Sedimente relevanter Wirklichkeitsbereiche“, die einer dokumentarischen Interpretation bedurften,<sup>199</sup> verlangte er nach der Preußenausstellung wiederholt einen „Spürsinn im Dechiffrieren“ der „historischen Informanten“,<sup>200</sup> die für ihn nun „Zeichen und Chiffren politischer und kultureller Zusammenhänge“ waren.<sup>201</sup> Nachdem er einmal das „Authentizitätsvermögen“ des Originalobjekts mit der Aura im Sinne Benjamins identifiziert hatte,<sup>202</sup> war es nur noch ein kleiner Schritt bis er den „sinnlich-ästhetischen Reizwert“<sup>203</sup>, die „Anmutungsqualität“<sup>204</sup>, die „mnemotechnischen Energien“ der Materialität oder auch die „Erinnerungsveranlassungsleistung“ der Dinge entdeckte<sup>205</sup> und ihre „Beredtheit“ in „Dingdialogen“ testen wollte.<sup>206</sup> In den 2000er Jahren sollte er dann sogar die Museumsdinge den epistemischen Dingen der Wissenschaftsforschung annähern.<sup>207</sup>

Mit dem Zeitpunkt, an dem die Kulturwissenschaften zur treibenden Kraft im kulturhistorischen Museumswesen wurden, trat das Museum in das hochdynamische Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen *turns* ein. Alle Kritiken am Text-

---

Schloß Waldenbuch, 3. Oktober 1992 bis 28. Februar 1993. In ders. 2007, Museumsdinge, S. 283-293.

198 Korff 1980, 1981, 1984, 1992a.

199 Korff 1980: 91.

200 Korff 1984: 119f.

201 Korff 1981: 27.

202 Korff 1984: 120.

203 Korff, Gottfried (1988b): Einführung. In Gottfried Korff, Reinhard Rürup (Hrsg.): Berlin, Berlin. Bilder einer Ausstellung. Berlin, S. 16-23: 19.

204 Korff/Roth 1990: 17.

205 Korff 1992a: 143.

206 Korff 1992b: 288.

207 Korff 2005: 96-101.

konzept in den Kulturwissenschaften, dessen Ausblenden von Geräuschen, Gefühlen, Ästhetiken, Materialitäten, aber auch dessen abschnürende Autorität, lassen sich auch in den folgenden Jahrzehnten in der Museumsdebatte (meist weit weniger elaboriert im theoretischen Anspruch) wiederfinden. Im Zuge dessen sollte das Museumsobjekt, das Anfang der 1970er Jahre zu dem zentralen Gegenstand der Museumsdebatte geworden war, mehr und mehr Fähigkeiten akquirieren. Vermittelt über das Objektwissen, konnten wiederum immer neue Gestaltungen entwickelt werden.

Anhand der Frauenausstellung am Historischen Museum Frankfurt am Main lassen sich im Rückschluss einige Wurzeln der kulturwissenschaftlichen Wende im Museumswesen erkennen. An ihr zeigte sich ein spezifisches Handlungsproblem, das die Entwicklung einer Objektsemiotik begleitete und damit das Museum für kulturwissenschaftliche Argumentationen öffnete. Bei der Frauenausstellung ging es anschließend an die 1972er Texttafel-Ausstellung um folgende Frage: Wie können Museen politisch argumentieren und die gesellschaftlichen Unterdrückungsverhältnisse anklagen, ohne dabei (zu viel) auf Text zurückgreifen zu müssen? Die Objekte als Zeichen zu gebrauchen und sie wie die Wörter eines Satzes in Objektensembles zu parataxieren, war eine Lösung für dieses Problem. Als Text verstanden und eingesetzt, konnten die Museumsobjekte – so glaubten die Museumsmachenden – nicht nur argumentieren, sondern auch die Repräsentationsordnung des Museums sprengen.

Die Frauenausstellung konnte von ihrer Innovationsfreudigkeit nicht profitieren. Dass ihr Schicksal jäh durch einen politisch motivierten Direktorenwechsel besiegelt wurde, unterstreicht jedoch, dass mit der Rückkehr der Objekte in den Ausstellungsraum die politische Sprengkraft der Museumsausstellung nicht verloren ging. Mit der Pensionierung des vorherigen Direktors Hans Stubenvoll setzte die CDU geführte Stadtregierung den Historiker Rainer Koch als dessen Nachfolger im Februar 1983 gegen den Willen des Museumskollegiums ein. Noch bevor dieser seine Stelle antrat, verfügte das Amt für Wissenschaft und Kunst ohne weitere Vorwarnung im Frühjahr 1983 über einen Stopp aller laufenden Arbeiten an der Neukonzeption der Abteilung Mittelalter.<sup>208</sup> Eine der ersten Amtshandlungen des neuen Di-

---

208 Vgl. Brief des Gestalters Klaus Strunk an Viktoria Schmidt-Linsenhoff vom 19.6.1983. ISG HiMu 75: 3. „Mein Zorn über die Vorkommnisse im Frühjahr hat sich mittlerweile gelegt.“ Das Museumsteam war die Überarbeitung der Abteilung Mittelalter nach den positiven Erfahrungen mit der Frauenausstellung angegangen. Detlef Hoffmann wiederum polemisierte bereits im Februar gegen die geplante Berufung: Als Historiker könne Koch nicht Verantwortung für die Sammlung übernehmen, da er eventuell „ein Ölbild nicht von einer Gouache, einen Nußbaum- nicht von einem Kirschbaumtisch, ein Litho nicht von einer Radierung“ zu unterscheiden vermöge, und womöglich vermute, letztere sei „mit dem Radiergummi gemacht“ Vgl. *Frankfurter Rundschau* 26.02.1983: „His-

rektors bestand darin, die politisch umstrittensten Tafeln der älteren Teile der Dauerausstellung zu entfernen.<sup>209</sup> Wenig später verkündete er schließlich den Beschluss, die Frauenausstellung abzubauen mit der (angesichts des Frauenthemas nicht unironischen) Begründung, dem Kindermuseum mehr Platz und der geplanten Ausstellung „Jugend im Faschismus“ die fehlenden Vitrinen zu gewähren.<sup>210</sup>

Das führte im Januar 1984 zu einem bundesweiten Protest der Frauenöffentlichkeit, die in einer „symbolischen Besetzung des Museums“ unter der Forderung „Frauen ins Museum, Koch [gemeint war der Direktor, Anm. MS] an den Herd“ mündete, mit der zwar der sofortige Abbau, nicht aber der Umzug der Ausstellung verhindert werden konnte.<sup>211</sup> Nachdem nur noch 70 Prozent der Ausstellung in den viel zu kleinen Räumlichkeiten des wenig besuchten Rothschild-Palais für ein halbes Jahr wieder aufgebaut wurden, schloss die Museumsleitung die Ausstellung noch im selben Jahr endgültig. Die neue Leitung behauptete zunächst, dass ein Gremium aus fünf konservativen Frauenverbänden die Ausstellung überarbeiten solle. Dazu kam es jedoch nie.<sup>212</sup> Daraufhin gab es kurzzeitig den Plan, die Objekte der Ausstellung als Basis für ein Frauenmuseum zu benutzen. Aber auch dieser scheiterte.<sup>213</sup> Und so bewahrheitete sich an der Ausstellung, was die feministischen Geschichtswissenschaftlerinnen in den 1980er Jahren immer wieder frustrierte: Frauengeschichte wurde zum bloßen Intermezzo eines männlich dominierten Narrativs degradiert.<sup>214</sup> In der Folgezeit realisierte das Frankfurter Museum zumindest regional beachtete Ausstellungen. Seine Stellung als Debattengenerator und museologisches Laboratorium für historisch argumentierende Ausstellungen sollte es jedoch unter der Ägide Kochs binnen kurzer Zeit verlieren.

---

torisches Museum Streit um Nachfolge“. In ISG Sammlung Personengeschichte S 2 11.386.

209 Vgl. Anonym (1984): Ein Mann und ein Museum. Konzepte des Rainer Koch. In *Frankfurter Neue Presse* 02.02.1984. Gemeint sind die von Imanuel Geis verfasste Tafel zum Bismarckschen Kolonialismus und die bereits im vorhergehenden Kapitel zitierte Einführungstafel zum Mittelalter. Siehe ISG HiMu 32. Vgl. auch zum Streit um die Bismarck-Tafel: Kittel 2011: 160-164.

210 Hölscher 1984. Hoffmann 1984a: 5 und 8. Vgl. auch Kahlow, Ruth (1984): Die Zerstörung durch die Wende. In *Pflaster-Strand* 184.

211 Hölscher (1984) spricht von 2000 Protestschreiben von diversen Institutionen und „zwei Protestveranstaltungen mit 200 bzw. über 300 überwiegend weiblichen Teilnehmern“. Vgl. für die Protestflyer die Grafische Sammlung des HMF (Ohne Signatur) sowie die Ausgaben des *Frankfurter Frauenblatts* vom 02.1983 und 03.1984.

212 Hoffmann 1984b: 297.

213 Below 2004: 78.

214 Iggers/Wang/Mukherjee 2013: 271.

Meine Geschichte des Museumsobjektes wechselt daher den Ort und geht der Frage, was sich in den 1980er Jahren von den Objekten in der Museumsausstellung wissen ließ und worauf dieses Wissen reagierte, an einem anderem Ort nach. Auch am Werkbund-Archiv wird sich zeigen, wie Museumsobjekte als Bedeutungsträger rekonzeptualisiert wurden. An ihm lässt sich außerdem – die Einleitungsthese aufnehmend, dass ein bestimmtes Objektwissen nicht nur zwischen Museum und Wissenschaft, sondern auch im Konsum zirkuliert – nach der Funktionalität des neuen semiotischen Objektwissens für den Konsum zu dieser Zeit fragen.

## 4. Von der Polyphonie der Objekte um 1990

---

In den 1970er Jahren war – wie in den letzten beiden Kapiteln gezeigt – ein neuer Typus argumentierender historischer Museumsausstellungen entstanden, der sich der Vermittlung historischer Prozesse und politischer Botschaften verschrieb. Seither beherrschte zunehmend eine Frage das kulturhistorische Museumswesen: Wie lassen sich historische Themen im Raum und mittels Sammlungsobjekten ausstellen? Im Laufe der 1980er Jahre fanden immer mehr Kurator\_innen eine Antwort darauf in inszenierenden Objektensembles, die argumentieren sollten. Mit der Überzeugung, durch die Anordnung der Objekte im Raum – analog zur Verkettung von Wörtern im Satz – einen vorgängig erdachten Inhalt vermitteln zu können, war ein Prinzip geboren, das offen für vielfältige Kombinationen war. Damit war die Grundlage für immer gewagtere Versuche geschaffen, Geschichte durch den gekonnten inszenierenden Einsatz der Objekte zu präsentieren.

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit jenen Präsentationsästhetiken im kulturhistorischen Museumswesen der 1980er und 1990er Jahre, die aus diesen Versuchen folgten. Ihre Techniken resultierten aus den Weichenstellungen der 1970er Jahre und rekurrierten auf ein semiotisches Wissen vom Museumsobjekt. Allerdings entwickelten die Ausstellungen der 1980er Jahre die angelegten Tendenzen konsequent weiter. Aus einzelnen Objektensembles wurden komplexe Objekt- und Bildwelten, aus reduzierten Bühnenbildern wurden aufwendige Ausstellungsarchitekturen, aus dem Einsatz einzelner Hör- und Diafilmstationen wurden ambitionierte Multimedialeppiche und von den gegenstandsnahen Themen verlagerte sich der Schwerpunkt auf die Vermittlung zunehmend abstrakter Theorien, weswegen sich auch die Kuratierenden mehr und mehr als Autor\_innen verstanden. Auf den Punkt bringen lassen sich diese Entwicklungen in einer Abfolge von zwei Begrifflichkeiten: Aus Inszenierungen wurden Szenografien.

Für eine Geschichte des Museumsobjektes sind diese Entwicklungen zentral, obwohl sich mit ihnen kein qualitativ neues Wissen von den Objekten durchsetzte und sich ein performatives Verständnis der Objekte bloß andeutete. Aber erst vor dem Hintergrund der Szenografie wird es verständlich, dass Ende der 1980er Jahre

die Debatten über den Verlust des Musealen (wieder) auftauchten und jene Stimmen lauter wurden, die vor einem Abschied von den Objekten im Museum warnten. Die Museumskritik feierte das Immaterielle oder sah darin, kulturkritisch gewendet, die Vorboten eines endgültigen Realitätsverlustes, der die Museen überflüssig machen könne.<sup>1</sup> So gesehen, bildete erst die Integration der Objekte in szenografische Installationen, die auf Affekt und Effekt aus waren, die Basis für die darauffolgende Suche nach einer ‚Eigenlogik‘ oder ‚Magie‘ der Objekte.<sup>2</sup>

Das Museum, an dem ich die Ablösung der Inszenierung durch die Szenografie (und im folgenden Kapitel auch die Reanimation der Dinge) exemplarisch veranschauliche, ist das West-Berliner Werkbund-Archiv (WBA). 1973 unabhängig vom Deutschen Werkbund – aber dennoch mit dessen Unterstützung – als Mitgliederverein gegründet,<sup>3</sup> realisierte das WBA mit Beginn der 1980er Jahre als eines der ersten Museen in der Bundesrepublik Ausstellungsinstallationen, die später in der Ausstellungstheorie mit dem Begriff Szenografie umschrieben und breit diskutiert werden sollten. Anhand seiner Institutionengeschichte zeige ich auf, was dieses Museum in seiner bundesrepublikanischen Randlage in West-Berlin für die Erneuerung der Ausstellungspraxis prädisponierte, um damit einige genealogische Wurzeln der szenografischen Präsentationsstrategie aufzuspüren (4.1). Dass das WBA mit seinen szenografischen Ausstellungen einerseits das semiotische Verständnis der Museumsobjekte auf seine Beschränkungen hin untersuchte und andererseits die Frage nach der Rolle des Museumsobjektes auf die Tagesordnung bringen musste, führe ich anhand der Ausstellungen aus, die es ab Mitte der 1980er Jahre realisierte (4.2). Schließlich verorte ich anhand des WBA das semiotische Objektwissen in der Konsumgeschichte und zeige Berührungspunkte zwischen der Museumspraxis, wie sie sich am WBA erkennen lässt, und der Konsumpraxis auf, die in der Flohmarkt- und Alternativkultur der 1970er- und 80er Jahre vorherrschte (4.3).

---

1 Vgl. dazu etwa die Beiträge im Heft 18 der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation*.

2 Vgl. dazu auch Korff 2005: 91.

3 Der Deutsche Werkbund war eine 1907 gegründete Vereinigung von Architekt\_innen, Designer\_innen und Industriellen, die sich unter Berufung auf einen moralisch begründeten Qualitätsbegriff um eine Reform der kunstgewerblichen Produktion bemühten. 1947 hatte sich der Werkbund neugegründet, agierte jedoch ab dann weniger als eine Institution der Reform als vielmehr der Etablierten. Andritzky, Michael (Hrsg.) (2008): Von der guten Form zum guten Leben. 100 Jahre Werkbund. Gießen: Anabas: 7.

## 4.1 DAS WERKBUND-ARCHIV UND DIE ERFINDUNG DER SZENOGRAFIE

### Inszenierung oder Szenografie?

1982 gestaltete das noch junge Werkbund-Archiv die Ausstellung „Vorkriegsgeschmack. Werkbund und Waren 1907-1914“. Im ersten der beiden Räume war ein Herrenzimmer aufgebaut. Die Möbel des Zimmers hatte das Werkbundmitglied Hermann Münchhausen 1908 entworfen, weswegen sie den Weg in die Sammlung des Archivs gefunden hatten. Wie eine der beiden einzigen Fotoaufnahmen von dieser Ausstellung zeigt, war in der Ausstellung weder ein *period room* aufgebaut, der einen bestimmten Einrichtungsstil repräsentierte, noch ein naturalistisches Environment installiert.<sup>4</sup> Am Schreibtisch nahm ein Skelett mit Burschenschafts-Schärpe Platz. Die knöchernen Finger des Skeletts umfassten ein Bündel Banknoten (Abb. 30).

*Abb. 30: Ausstellung „Vorkriegsgeschmack. Werkbund und Waren 1907-1914“ (1982)*



Quelle: Private Dokumentensammlung Eckhard Siepmanns

4 Das Foto ist Teil der ungeordneten Dokumentensammlung zur Anfangszeit des WBA, die der Kurator Eckhard Siepmann bei sich zu Hause aufbewahrt und mir nach meinem Interview mit ihm (am 10.12.2012) teilweise zum Abfotografieren zur Verfügung gestellt hat. Vgl. für die weitere Ausstellungsgestaltung: Vorkriegsgeschmack – eine Ausstellungsskizze. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Werkbund und Jugendstil (1978)/ Vorkriegsgeschmack (1982)/ Irre Waren (1983)/1978-1983“.

Den inhaltlichen Hintergrund für dieses Objektensemble bildeten die Verquickungen des frühen Deutschen Werkbundes mit der Politik vor dem Ersten Weltkrieg. Eine vorbereitende Ausstellungsskizze verrät, dass der schnörkellose Stuhl, auf dem das Skelett saß, ursprünglich Paul Göhre gehörte, der als Reichstagsabgeordneter der SPD in einem ähnlich ausgestatteten Zimmer 1914 die Kriegskredite mitbewilligte.<sup>5</sup> Das Ensemble sollte folglich die Botschaft vermitteln, dass der Werkbund, wie der Katalog weiter ausführte, „ideologisch und personell eng mit der Fortschrittlichen Volkspartei liiert“ war, und insofern die aggressive wirtschaftliche Expansionspolitik mittrug, die Anteil am Ausbruch des Ersten Weltkrieg hatte. Dass zudem – auf dem Foto nicht sichtbar, aber in der Ausstellungsskizze beschrieben – überall auf den betont gediegenen Möbeln leere Flaschen standen, rechtfertigte die Ausstellungsskizze mit dem indirekten Zitat der mittlerweile „greisen“ Tochter Göhres „Martha“, dass es beim Beschluss zu den Kriegskrediten „hoch hergegangen“ sei.<sup>6</sup> Nichts weniger als den – nicht durch wissenschaftliche Forschungen abgesicherten – Zusammenhang eines ästhetischen Programms (des Werkbundes) mit dem welthistorischen Verlauf (des Ersten Weltkrieges) wollte die Installation in Form einer räumlichen Argumentation versinnlichen. Auch der Werkbund hatte, wie ein Rezensent mit den Worten des Kurators Eckhard Siepmann die Botschaft der Ausstellung zusammenfasste, als „Totengräber des Jugendstils“ und „(kultureller) Putschist“ seinen Anteil am Ersten Weltkrieg.<sup>7</sup>

Das Prinzip, mittels bühnenbildartiger Arrangements Objekte in neue und ungewohnte Beziehungsgeflechte einzubauen und so gerade über den Abstand zu den Zusammenhängen, in denen die Objekte für gewöhnlich erscheinen, eine inhaltliche Aussage zu vermitteln, lag im Kern der inszenierenden Präsentationsstrategie, wie sie im Laufe der 1980er Jahre die kulturhistorischen Ausstellungen eroberte. Insofern waren die Ausstellungsgestaltungen des WBA, für die der „stumme Gast am Schreibtisch“ exemplarisch steht,<sup>8</sup> schlicht besonders gewagte Inszenierungen, die sich weniger als andernorts an den Standards wissenschaftlicher Redlichkeit orientierten und assoziativer daherkamen. Dennoch gehen die Ausstellungen des WBA nicht in den – bereits im vorangegangenen Kapitel aufgezeigten – generellen Entwicklungen hin zu mehr Anschaulichkeit und zum argumentierenden Objektarrangement auf. Anhand einer Ausstellungskritik, die die Atmosphäre der Ausstellung

---

5 Ebd.

6 Alle Zitate ebd.

7 Albrecht, Wolfgang (1982): Gediegen und mäßig in den Weltkrieg. „Vorkriegsgeschmack“ – eine Ausstellung des Werkbundarchivs. In *Die Wahrheit*, 20.10.1982, S. 4.

8 Nungesser, Michael (1982): Kampfansage an den Schwulst der Gründerzeit. „Vorkriegsgeschmack“, eine historische Ausstellung des West-Berliner Werkbund-Archivs. In *Tagesspiegel*, 30.10.1982.

einging, wird deutlich, welche gestalterische Innovation die Ausstellungen des WBA mit sich brachten:

„Vorhänge bauschen sich unruhig im Wind (eines versteckten Ventilators). Sofakissen schweben in der Luft, ich werfe einen Blick in den geschliffenen Spiegels eines Wohnzimmerschranks – und erschrecke verunsichert zurück, denn ich kann mein Spiegelbild nicht entdecken. Bis ich merke, daß ich gar nicht in einen Spiegel sehe, sondern durch geschliffenes Glas in einen langen Gang, in dem sich Merkwürdiges abspielt ... aber es soll ja nicht alles verraten werden.“<sup>9</sup>

*Abb. 31: Ausstellungsansicht aus „Vorkriegsgeschmack“*



Quelle: Private Dokumentensammlung Eckhard Siepmanns

9 Simpel, Klara (1982): Museum für Alltagskultur im 20. Jahrhundert. In *Im Blickpunkt der Berlinerinnen. Zeitschrift des demokratischen Frauenbundes Berlin*. 10 (10), S. 16-17: 16, Auslassung im Original.

Es ist angesichts des zweiten Ausstellungsfotos, welches – wahrscheinlich – ebene Installation leicht verschwommen abbildet, zu vermuten, dass die Rezensentin in dem Schrankspiegel, der ebenso zum rekonstruierten Herrenzimmer gehörte, statt ihres Gesichts ein in rötliches Licht getauchtes zweites Skelett entdeckte (Abb. 31). Der Eindruck, den die Besucherin wiedergab, zeigt, dass beim WBA bereits zu Beginn der 1980er Jahre nicht mehr nur Objektensembles installiert wurden. Vielmehr wurden die Objekte mit Tönen, Texten und Lichtinstallationen zu einem atmosphärischen Ganzen zusammengesetzt. Der Ausstellungsraum diente nicht bloß als dreidimensionaler Container, der Objekte in verschiedensten Anordnungen beherbergen konnte, sondern sollte eine ungewöhnliche Botschaft in Form eines alle Sinne ansprechenden Erlebnisses transportieren. Das Begleitheft zur Ausstellung nannte es die „Schwüle der Atmosphäre“, die die Ausstellung vermitteln wollte, und malte diese in poetischer Überhöhung weiter aus: eine Atmosphäre, „in der das Atmen schwer wird, in der nichts mehr gerät, in der Freunde zu Feinden, Söhne zu Vaternördern und Vaternörder zu Kragen werden.“<sup>10</sup>

Bereits das Konzept der Inszenierung, wie es seit Mitte der 1970er Jahre zunehmend in der Ausstellungspraxis populär wurde, bezeichnete eine medienübergreifende ästhetische Praxis. Wenngleich streng genommen alle Museumsausstellungen darauf beruhen, legte der Inszenierungsbegriff den Akzent auf das gezielte Zusammenspiel von Objekten, Texten und Ausstellungsmobiliar zugunsten einer kuratorischen Botschaft. Die Ausstellungen des WBA in den frühen 1980er Jahren standen – so meine These – wiederum am Anfang einer Entwicklung, in der jene Ausstellungselemente, die in der Museumswelt als sekundär galten, wie audiovisuelle und atmosphärische Medien (Licht, Töne, Bewegungen) zunehmend in den Vordergrund rückten. Bereits die erste eigenverantwortliche Ausstellung des WBA zu den „Phantasien um die Frau der Jahrhundertwende“, die 1980 noch in dem bücherbeladenen Flur des räumlich beengten Vereins stattfand, spielte mit atmosphärischen Effekten.<sup>11</sup> Richard Strauss’ „Salome“ und Parfüm erfüllten den Raum, in dem ansonsten vor allem Texte anhand von Drucken und Grafiken das Motiv der

---

10 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1982): Vorkriegsgeschmack – Werkbund und Waren 1907-1914. Begleitheft zur Ausstellung 03.10.-12.12.1982. Berlin: Museumspädagogischer Dienst: 2.

11 Die erste Ausstellung, die das WBA 1976 zur Geschichte der Kunstpädagogik in Kooperation mit dem Bund deutscher Kunsterzieher gestaltete, war hingegen noch mit Flachware bestückt und überließ – ganz im Stile der zeittypischen Lernausstellungen – dem Text die Argumentation. Vgl. Bund Deutscher Kunsterzieher, Werkbund-Archiv, Arbeitsstelle für Historische und Vergleichende Kunstpädagogik (1976): Kind und Kunst. Eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts. Berlin. Auch die zweite Ausstellung des WBA in den Räumen der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK) zur Arbeiterzeitschrift „Der Wahre Jakob“ von 1978 vertraute auf Zweidimensionalität.

Frau in der Kunst um 1900 thematisierten.<sup>12</sup> Die nicht-visuellen Sinneseindrücke sollten die Argumentation der Ausstellung stützen: der weiße weibliche Körper war zur Zeit des Fin de Siècle nicht viel mehr als eine Projektionsfläche.<sup>13</sup>

Der Unterschied zur Inszenierung bestand demnach bei den Präsentationen des WBA darin, dem Raum und der Atmosphäre eine wichtigere Rolle zuzugestehen. Nicht nur mittels der Objekte, sondern wesentlich durch die gezielte Kombination von Raumatmosphären und einem spielerischem Einsatz künstlerischer Mittel sollten „filigrane Netzwerke von Bildern und Gedanken“ aufscheinen.<sup>14</sup> In der zweiten eigenverantwortlichen Ausstellung des WBA, die Laszlo Moholy-Nagy gewidmet war, stand neben Radios, Lampen, Rennwagenmodellen, Schminkutensilien auch eine beispielbare Tischtennisplatte, schließlich – so die augenzwinkernde kuratorische Begründung dafür – existiere ein Bild von Moholy-Nagy, auf dem er ebendiesen Sport betreibe.<sup>15</sup> Bereits in seinen ersten Ausstellungen rückte das WBA folglich die Reflexion aller Raumeindrücke in den Mittelpunkt. Mit zunächst bescheidenen Mitteln integrierten die Kuratierenden die Wege, Gerüche, Leerstellen und Außenräume in die Konzeption des Ausstellungsgeschehens, um eine Stimmung und Haltung bei den Besucher\_innen zu erzeugen. In dem Manifest, das sich das WBA 1986 gab, nannte dessen Leiter Eckhard Siepmann die Versuche, dem naturalistischen Ensemble auf diese Weise zu entkommen, eine Annäherung an das „vernetzende Museum“:

„Die vernetzende Ausstellung entwirft begehbare Geschichtsbilder auf begrenztem (Natur-, Stadt- oder Innen-)Raum. Sie bezieht dabei potentiell alle ästhetischen Medien, ebenfalls alle Künste ein, wobei dem Bühnenbild, der Mystik, der Lyrik und der Fotografie besondere Bedeutung zukommen. Ebenfalls können der Geruchs- und Geschmackssinn wichtig werden. Der Entwurf orientiert sich zunächst an dem Raum [...]“<sup>16</sup>

---

12 Stepken, Angelika (1980): Träumen vom heilen Weib. Endstation Sehnsucht: Frauenbilder beim Werkbund. In *Der Abend*, 02.03.1980.

13 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1980): Phantasien der Frau um die Jahrhundertwende. Übergangsvisionen des Mannes angesichts seines Bildes von der Frau. Begleitheft zur Ausstellung. Berlin: ohne Paginierung.

14 Scholze 2003: 264.

15 Vgl. dazu die Ausstellungspublikation Lusk, Irene-Charlotte (1980): Montagen ins Blaue. Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und -collagen 1922-1943. Gießen: Anabas. Die Ausstellung trug die Montage bereits im Titel: „Montagen ins Blaue“.

16 Siepmann, Eckhard (1987): Alchimie des Alltags: Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus. Gießen: Anabas: 65.

Dass das Werkbund-Archiv bereits Anfang der 1980er Jahre Museumsausstellungen als ganzheitliche Erfahrungsräume konzeptualisierte, die die Besucher\_innen mit all ihren Sinnen erleben sollten, lässt sich als frühes Auftauchen jener Präsentationsstrategie deuten, die erst um einiges später unter dem Namen Szenografie bekannt werden sollte. Die Strategie der Szenografie praktizierte – wie es Bettina Habsburg-Lothringen in ihrer Dissertation zur Szenografie im deutschsprachigen Raum zusammengefasst hat – die grenzauflösende Kombination von Museumsobjekten mit Elementen aus den Bereichen Tanz, Film und Musik, Choreografie und Kunst, unter Einbeziehung sämtlicher technischer Möglichkeiten.<sup>17</sup> Thomas Thiemeyer hat in seiner kurzen Begriffsgeschichte der Szenografie dargelegt, dass die deutsche Museumsdebatte das Konzept vor allem im Zuge der Expo 2000 thematisierte, welche in ihrem Ausstellungsteil weitgehend ohne Text und Originalobjekte Assoziationsfelder erzeugen wollte.<sup>18</sup> Erst nach der Expo entstand eine breitgefächerte Literatur im museologischen Feld.<sup>19</sup>

Bemerkenswert ist mithin, dass die genaue Abgrenzung zwischen Inszenierung und Szenografie dabei stets umstritten blieb. Es stand fortwährend in Frage, ob die Szenografie nur die volle Entfaltung der in der Inszenierung angelegten Tendenzen und gleichsam konsequentere Ausführung derselben war oder etwas qualitativ Neues hervorbrachte.<sup>20</sup> Thiemeyer führt – bereits aus der Perspektive der historischen Analyse – die Unterscheidung im Kern auf die Rolle der Museumsobjekte zurück. Während die Inszenierung noch die „Dinge ins Zentrum stelle“, fasse der Szenografiebegriff die „Raumgestaltung als eigenes Kunstwerk [...], das nicht primär den Dingen dient, sondern sich unterschiedlicher Medien, Einbauten oder Objekte *bedient*.“<sup>21</sup> In Inszenierung und Szenografie erkennt Thiemeyer zwei Kampfbegriffe, bei denen es stets „um die Verteidigung der klassischen Museumsidee [...] gegen die Relativierung der Dinge und Sammlungen im Museum“ gehe.<sup>22</sup> Abermals – wie

---

17 Habsburg-Lothringen (2003): 15.

18 Thiemeyer 2012: 211. Vgl. zu den Ausstellungsprinzipien der Expo: Roth, Martin (2001): *Scenographie. Zur Entstehung neuer Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000*. In *Museumskunde* 66 (1), S. 25-32: 25f.

19 Vgl. das Themenheft „Szenografie“ der *Museumskunde* 1 (2001); Ansonsten vor allem die Reihe „Szenografie im Museum“ der DASA in Dortmund: Kilger, Gerhard (Hrsg.) (2004): *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Essen: Klartext. Es folgten bis dato fünf weitere Bände.

20 Schleper, Thomas (2007): *Visuelle Spektakel und die Hochzeit des Museums. Über Chancen ästhetischer Bildung in der Wissensgesellschaft. Ein wissenschaftlicher Essay*. Essen: Klartext: 188.

21 Thiemeyer 2012: 213 (Hervorhebung im Original).

22 Ebd.: 214. Einschränkend ist hier zu erwähnen, dass Thiemeyer die Unterscheidung zwischen Inszenierung und Szenografie auch deshalb auf einen Kampf um die Bedeutung

schon in den vorherigen Kapiteln – zeigt sich folglich an den beiden Begriffen, dass die Innovationsprozesse im Museum anhand des musealen Objekts ausgehandelt wurden. Was ein Objekt im Museum kann, soll und ist, stand im Kern der Szenografie-Debatten und damit der Legitimation neuer Präsentationsstrategien.

Dass nun jene Praxis, die der Begriff Szenografie umschrieb, beim WBA (den Begriff selbst entbehrend) einen Ausgangspunkt nahm, macht das WBA für eine Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen im Allgemeinen und der Museumsobjekte im Speziellen zu einem exemplarischen Fall. An der Geschichte des WBA lässt sich sowohl beispielhaft ein Entstehungsnetzwerk der Szenografie freilegen, als auch jenen Problematisierungsweisen der Museumsobjekte nachspüren, auf denen die neue ausstellerische Praxis beruhte. Diese Perspektive ermöglicht es dabei auch, Jana Scholzes Analyse der in den 1990er Jahren vom WBA realisierten Ausstellungen in historischer Perspektive ausdifferenzieren. Ihre Studie zum „museum der dinge – WBA“ kann als einzige wissenschaftliche Beschäftigung mit den Ausstellungen des WBA gelten, die keine Selbsthistorisierung der WBA-Mitarbeitenden ist. Mit dem Begriff „Kompositionen“ grenzt Scholze die Ausstellungen des WBA von Szenografien und Inszenierungen ab, um deutlich zu machen, dass diesen ein anderer Umgang mit dem Objekt eigne. Wie ich im folgenden Kapitel ausführen werde, ist dem für die in den 1990er Jahren am WBA gestalteten Ausstellungen zuzustimmen. Allerdings verwischt Scholzes Analyse die Unterschiede zwischen den „vernetzenden Ausstellungen“, die in den 1980er Jahren unter der Leitung von Siepmann realisiert wurden, mit den objektzentrierenden Ausstellungen, die unter der Ägide seiner Nachfolgerinnen Renate Flagmeier und Angelika Thiekötter gestaltet wurden.<sup>23</sup> Um die Konturen dieser Differenz besser erkennen zu können, gilt es, das für beide Ausstellungstypen konstitutive Objektwissen herauszuarbeiten. Erst im nächsten Teil der Studie (4.) widme ich mich den Objektpraktiken und -theorien des WBA in den 1990er Jahren. In diesem Kapitel frage ich gezielt nach der Rolle der Objekte in den atmosphärischen Ausstellungsinstallationen und dem Wissen von den Fähigkeiten der Objekte. Dafür braucht es allerdings zunächst die Beschäftigung mit den historisch-kulturellen Bedingungen, die das WBA für eine Erneuerung der Ausstellungspraxis hin zur Szenografie prädisponierten.

Drei Faktoren waren zentral für die Entwicklung der szenografischen Praxis am WBA. Aus einer (a) Frontstellung gegenüber den hergebrachten Museumsprinzipien, die wiederum darin wurzelte, dass das WBA-Team dem linksalternativen Milieu entstammte, entwickelte es den Willen zur fundamentalen Reform der Ausstellungspraxis. Aus einer (b) Beschäftigung mit in der Fotokunst angewandten Montagetechniken entwickelte der leitende Kurator des WBA Ideen für ungewohn-

---

des Objekts im Museum zuspitzt, weil er selbst das Museum als Haus der (sprechenden) Dinge verstanden wissen will. Vgl. dazu auch Kap 1.1.

23 Scholze 2003: 225f.

te Verknüpfungen aller möglichen Medien. Und aus dem (c) Selbstverständnis, ein Museum der *Alltagskultur* des 20. Jahrhunderts zu sein, erhielt es Anschluss an die Museumsdebatte und erlangte eine größere Sichtbarkeit im Museumswesen. All diese Faktoren ließen sich bereits am Historischen Museum Frankfurt in ähnlicher Weis erkennen, wenn auch weniger ausgeprägt. Dass das WBA allerdings trotz vergleichbarer Dispositionen für eine Erneuerung des Museums, über die in Frankfurt adaptierte Inszenierungspraxis hinausging, hatte verschiedene Gründe: Als kleinere Institution, auf der im Vergleich zu einem städtischen Museum wie dem Frankfurter Haus weit weniger öffentliche Kontrolle lastete; als Verein ohne festen Standort, dessen Sammlungsgut als weit weniger wertvoll galt; und nicht zuletzt als Ausstellungsforum, das seine Installationen in der Nachfolge der inszenierenden Blockbuster-Ausstellungen wie etwa der Preußenausstellung entwarf, konnte das WBA den Reformwillen unvermittelter ausspielen und so gewissermaßen die konsequentere Inszenierung, die Szenografie, entwickeln.

### **Ein Protestmuseum in Berlin/West**

Das WBA bezog wie schon das Historische Museum Frankfurt am Main seine Innovationsenergie aus einer Kritik des Prinzips Museum. Im bereits zitierten Manifest des WBA der „Alchimie des Alltags“ hieß es: „Noch heute halten in den meisten Kunst-, Technik- und Kunstgewerbemuseen die isolierten Objekte ihre einsamen Monologe [...]. Der gefoppte Besucher ertrug dies jahrzehntelang angesichts der weihvollen Kontaktaufnahme mit der Aura der Objekte.“<sup>24</sup> Das WBA-Team wollte das Museum kritisieren oder gar revolutionieren. Eine „Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus“ nannte sich das Manifest im Untertitel. Das Identitätsproblem blieb damit auch hier dem Historischen Museum in Frankfurt am Main vergleichbar: Einerseits wollte das WBA stets kritisch und innovativ gegenüber dem Museum sein, andererseits war es auf den Museumsstatus angewiesen, um die Wirkung der eigenen Kritik zu sichern.

Das WBA übertrug in seinen Ausstellungen und Schriften die Attitüde des Protests auf das Museum. Neben dem Inhaltsverzeichnis der „Gebrauchsanweisung“ war etwa die Nahaufnahme eines Straßenpflasters abgedruckt.<sup>25</sup> Der mittige Pflasterstein fehlte jedoch. Das WBA forderte hier metaphorisch die Museen zu einem Straßenkampf heraus. Der fehlende Stein sollte das Museum in seiner alten Form und darüber hinaus das Schlecht-Bestehende im Allgemeinen treffen. Als gleichsam ‚außermuseale Opposition‘ wollte es den restlichen Museen zeigen, wie hoffnungslos veraltet und unreflektiert sie ihre Dinge hinter Glas verbergen. Die visuelle und sprachliche Rhetorik der museumsbedrohenden Revolte war eine Adaptation

---

24 Siepman 1987: 61.

25 Ebd. 9.

des systembedrohenden Revolutionsgebarens der linkspolitischen Szene von West-Berlin, in der das WBA-Team tief verankert war. Bereits die Gründung des WBA lässt sich in der Studentenbewegung verorten.<sup>26</sup>

1970 begannen der Kunstpädagoge Diethart Kerbs, der Fotohistoriker Janos Frecot und der Architekt Jonas Geist eine Bibliothek zu den Lebensreformbewegungen zu planen, um eine Lücke in der Archivlandschaft der Bundesrepublik zu schließen. In einem gemeinsamen Buchprojekt zum Lebensreform-Künstler Fidus mussten sie feststellen, dass die Dokumente „esoterisch-subkulturellen Charakters“ nirgends gesammelt wurden.<sup>27</sup> Aus der Initiative entstand wohl aufgrund der Mitgliedschaft von Kerbs bei der Berliner Regionalgruppe des Deutschen Werkbundes die Idee für ein Archiv dieser traditionsreichen Vereinigung.<sup>28</sup> Schließlich war im weiteren Sinne auch der Werkbund ein Kind der Lebensreformbewegungen. 1972 gönnte der Deutsche Werkbund ihrem Vorhaben eine Anschubfinanzierung.<sup>29</sup> 1973 bekamen sie außerdem erste Gelder von der Stadt Berlin und gründeten sich als Mitgliederverein, ähnlich der Berliner NGBK (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), von der sie auch die basisdemokratische Vereinssatzung zu großen Teilen übernahmen. Um den Deutschen Werkbund ging es in der Folge jedoch nur am Rande.<sup>30</sup> Das Archiv diene vielmehr ganz allgemein einer Suche nach Dokumenten für historische Versuche, neue Lebensweisen zu entwickeln und zu ermöglichen – parallel zur Suche nach neuen Lebenswelten im linksalternativen Milieu der 1970er Jahre. Bei ihrer intensiven Fahndung nach utopischen Gesellschaftsentwürfen verquickten sich schnell Archivfunktion und der Versuch, auch in der Gegenwart das Material zu finden, dem emanzipatorisches Potential zugeschrieben wurde.

---

26 Vgl. dazu auch Ebd. 71-74.

27 Frecot, Janos; Geist, Johann Friedrich; Kerbs, Diethart (1972): Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München: Rogner und Bernhard: 485. Schon dieses Buch setzte interessanterweise an die Stelle einer nacherzählenden Biografie eine Montage von Dokumenten zum Leben Fidus.

28 Vgl. „Protokolle der Vorstandssitzungen Deutscher Werkbund E.V.“ vom 17.02.1972, 15.03.1972 und 02.06.1972. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Vereinsarbeit“.

29 Vgl. zur Finanzsituation die Sitzungsprotokolle in WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

30 Vgl. für dies und folgendes: WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Vereinsarbeit“. Darin findet sich auch die Vereinssatzung. Das Verhältnis zum Deutschen Werkbund war verzwickelt. Die Gründung geschah unabhängig, dennoch baten die Gründer um Unterstützung. Jedenfalls hinterlassen die Quellen den Eindruck, dass der Deutsche Werkbund nur als Thema, nicht aber ideell oder personell prägend für die Arbeit des WBA war. Erst in den 1990er Jahren sollte sich das Verhältnis verbessern und der Werkbund auch thematisch stärker ins Zentrum der Sammlung rücken.

Untergebracht war das Archiv bis Mitte der 1980er Jahre in einem 25qm Büro in der Dachgeschossetage eines Hinterhauses mit dem vergilbten Charme eines un-saniierten Altbaus – aber immerhin in demselben Gebäudekomplex wie das presti-geträchigte Antikenmuseum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Siepmann bezeichnete diese Geburtsphase als „Museum von der Straße“.<sup>31</sup> Denn die nun stetig steigende Zahl der WBA-Mitglieder hielt sich trotz der Platzverhältnisse nicht lange mit dem Sammeln von Flachware zu den anfangs fokussierten Lebensreform-bewegungen oder dem namensgebenden Deutschen Werkbund auf. Stattdessen häuften sie schnell alle möglichen Alltagsobjekte und dabei vor allem Gegenstände der Produktkultur des späten 19. und des 20. Jahrhunderts an – wenn auch noch eher ungeordnet und nicht unbedingt mit direktem Bezug zum Werkbund. Früh kamen Ausstellungsideen auf, die jedoch in dieser Form nie umgesetzt wurden – zum Beispiel eine „Urgeschichte der APO“ oder eine „Ausstellung zu Berliner Wohnverhältnissen“ von der „Gastarbeiterwohnung in Kreuzberg“ bis hin zur „Professorenwohnung in Lichterfelde“.<sup>32</sup>

Auch die Stadt, in der das WBA beheimatet war, bot einen Nährboden für das „Laboratorium“, welches das WBA sein wollte.<sup>33</sup> West-Berlin war der Ruf des Anderen in den 1970er und 1980er Jahren tief eingeschrieben und bündelte eine zeit- und milieutypische Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen wie im Brennglas. Es galt zu dieser Zeit (zusammen mit Frankfurt am Main) als Sammelbecken der Alternativszene.<sup>34</sup> Die Medien, die dieses zwischen Realität und Image schwankende Bild stetig mitproduzierten, beschrieben Berlin und im Besonderen Kreuzberg als „Exil“, „Draußen“ und „Jenseits der Gesellschaft“.<sup>35</sup> Im Exil der Bundesrepublik Deutschland, jenseits deren Normen und Wohlstandssicherheiten, trafen sich Studentenbewegung, Ökoszene, Anarchos, Hausbesetzer\_innen, Friedens- und Frauenbewegung in einer Stadt, in einem Stadtteil, dessen Bewohner\_innen stark vom Hochgefühl bestimmt waren, Teil eines Laboratoriums zu sein, das allerhand Freiheit und Chancen für die Realisierung von Wünschen und Hoffnungen versprach.<sup>36</sup> Diese Utopie der alternativen Generation war von der Radikalisierung der

---

31 Siepmann 1987: 85. Im Interview (am 10.12.2012) mit mir behauptete er, dass nur 25% (zunächst hatte er gar von 10% gesprochen) der Objektsammlung direkt mit dem Werkbund zusammenhängen. Vgl. für die Sammlungsgeschichte, auf die ich hier nicht weiter eingehe: WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

32 Frecot in einem Protokoll zu einer Arbeitsbesprechung vom Januar 1975. In Ebd.

33 Siepmann 1987: 64.

34 Vgl. Reichardt 2014: 26-28.

35 Vgl. für dies und folgendes: Lang, Barbara (1998): Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils. 1961-1995. Frankfurt am Main, New York: Campus: 120-121.

36 In der *Berliner Morgenpost* vom 21.06.1987 war etwa vom „Experimentierfeld für Alternative und Schlachtfeld für Chaoten, Startrampe für junge Künstler und ständige Bleibe

RAF im deutschen Herbst 1977 ebenso geprägt wie von den Erfolgen und Misserfolgen der sogenannten Neuen Sozialen Bewegungen bei Demonstrationen um Startbahnen, Schnelle Brüter oder Instandbesetzungen. Ökologisch, sozial und kollektiv sollte die Zukunft sein und den Werten Konsum, Gewinnstreben und Fortschrittsgläubigkeit einen Ort inmitten der Realität entgegensetzen. Das WBA spielte dabei für die Museumswelt die Rolle, die Kreuzberg in den 1980er Jahren für die Bundesrepublik spielen sollte.

Nicht nur die Gründer, die schnell in den Hintergrund traten, sondern auch die leitenden Figuren in den 1980er Jahren waren entscheidend vom linksalternativen Milieu Berlins und seiner Programmatik beeinflusst – allen voran Eckhard Siepmann. Der SDSler Siepmann, der zunächst in Tübingen studierte und 1966 für ein Studium der Kunstgeschichte nach Berlin kam, hatte Kontakte zu Rudi Dutschke, Hans Magnus Enzensberger, und war Mitbewohner von Georg von Rauch und Bommie Baumann, beide später führende Mitglieder der Bewegung 2. Juni, in der sogenannten Wieland-WG in Charlottenburg.<sup>37</sup> Nachdem Kerbs einen Artikel Siepmanns im für die marxistisch geprägte ästhetische Diskussion der 1970er zentralen Kursbuch 20 gelesen hatte, sollte letzterer zunächst Kerbs Assistenzstelle an der Pädagogischen Hochschule übernehmen. Aufgrund des sogenannten Radikalenerlass von 1972, der vorschrieb, die Verfassungstreue staatlicher Beamter vor der Einstellung zu überprüfen, wurde Siepmann jedoch nicht als Uni-Bediensteter zugelassen. 1974 stieß er daher zum WBA. 1976 gründete er mit Tom Fecht den Elefanten-Press Verlag, der seitdem mit dem WBA zusammenarbeitete und teilweise in den eigenen Verlagsräumlichkeiten Ausstellungen beheimatete. Im selben Jahr übernahm er die Leitung des Archivs. In den 1980er Jahren war das WBA dann quasi gleichbedeutend mit der Person Siepmanns, der – wie ein Porträt im Museumsjournal feststellt – fast den Status eines ‚Gurus‘ oder eines Oberhaupts einer Bewegung hatte und sich nur liebevoll „Ecki“ nennen ließ.<sup>38</sup> Sowohl in den muse-

---

für diejenigen, die ihren Kiez trotz allem immer noch mögen“ die Rede. Zitiert nach Lang 1998: 159.

37 Vgl. Rutschky, Katharina (1992): Vis-à-Vis: Eckhard Siepmann. In *Museumsjournal* 6 (2), S. 36-38; Korfmann, Hans W. (2008): Eckhard Siepmann. Kreuzberger. Politik, Poesie und Alkohol, das ist Kreuzberg für mich. In *Kreuzberger Chronik* 101 (Oktober). Online unter <http://www.kreuzberger-chronik.de/>, letzter Zugriff am 15.04.2015; Siepmann, Eckhard (1981): Sechs Kreuze hinter die fünfziger Jahre. Memoiren eines Lumpensammlers. In ders. (Hrsg.): *Bikini. Die Fünfziger Jahre. Politik, Alltag, Opposition. Kalter Krieg und Capri-Sonne*. Berlin: Elefanten Press, S. 399-409; Interview Siepmann 2012 am 10.12.2012.

38 Rutschky 1992: 36. Vgl. auch die zahlreichen mit „Ecki“ unterschriebenen Briefe von Siepmann an Freunde und Kollegen. In WBA. *Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Korrespondenzen 1980-85“*.

umstheoretischen wie auch selbstreflexiven Texten des WBA trat er als Autor auf. Wie er mir im Interview versicherte, kamen die Ausstellungsideen zum großen Teil von ihm und auch die meisten Mitarbeitenden rekrutierte er aus seinem Freundeskreis. Unter Siepmann entwickelte das WBA-Team jene Ausstellungen (wie etwa die beschriebene zum Vorkriegsgeschmack), die dem Bestehenden Hoffnungen auf eine andere Zukunft entgegensetzten und die Besuchenden über den Vergangenheits- und Zukunftshorizont der spätkapitalistischen Moderne aufklären wollten. Oder in den Worten Siepmanns: „Innerhalb der kulturellen Umwälzung der Gegenwart versteht sich das Werkbund-Archiv deshalb nicht als ‚Registrator‘, sondern als operativer Faktor.“<sup>39</sup> Dass es für seine in diesem Sinne argumentierenden Ausstellungen eine Präsentationsstrategie entwarf, die durch das „Zusammenwirken aller Kunstformen“ im Stile eines Gesamtkunstwerks gekennzeichnet war, erklärt sich vor allem durch ein Prinzip, das Siepmann – wie ich im Folgenden darlege – der Kunst entnahm.<sup>40</sup>

## Montage im Raum

Siepmanns erste Monografie, aus der wenig später auch eine Ausstellung entstehen sollte, handelte von dem antifaschistischen Widerstandskünstler und Fotomonteur John Heartfield und trug den schlichten Titel „Montage: John Heartfield“.<sup>41</sup> Das Buchcover verarbeitete eine der berühmtesten Anti-Nazi-Montagen Heartfields, die unter dem Titel „Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech“ 1932 in der „Arbeiter-Illustrierten Zeitung“ erschienen war. Die Fotokomposition montierte ein weitverbreitetes Bild Hitlers mit einer Röntgenaufnahme, die erkennen ließ, dass Hitlers Wirbelsäule aus gestapelten Goldmünzen bestand. Ein Vergleich der Originalmontage Heartfields mit dem von Siepmann gestalteten Buchcover ermöglicht es, die Bewegung nachzuzeichnen, wie aus der Technik der Fotomontage eine neue Ausstellungsstrategie entstehen konnte (Abb. 32).

Auf dem Buchcover war die Fotomontage selbst wiederum mit dem leicht verfremdeten Foto eines Arbeitstisches montiert, auf dem die notwendigen Werkzeuge zum Montieren wie Schere, Lineal und Klebstoff in wildem Durcheinander zum Liegen kamen – ganz so, als hätte der Künstler nur kurz seine Werkbank verlassen. In seiner Arbeit am WBA sollte Siepmann selbst wenig später den gleichen Bogen schlagen, den der Vergleich nahelegt: von der zweidimensionalen Fotokunst zu den Ausstellungsobjekten. Während Heartfield die argumentierende Fotomontage vorantrieb, kultivierte Siepmann die argumentierende Ausstellung. Beide Techni-

---

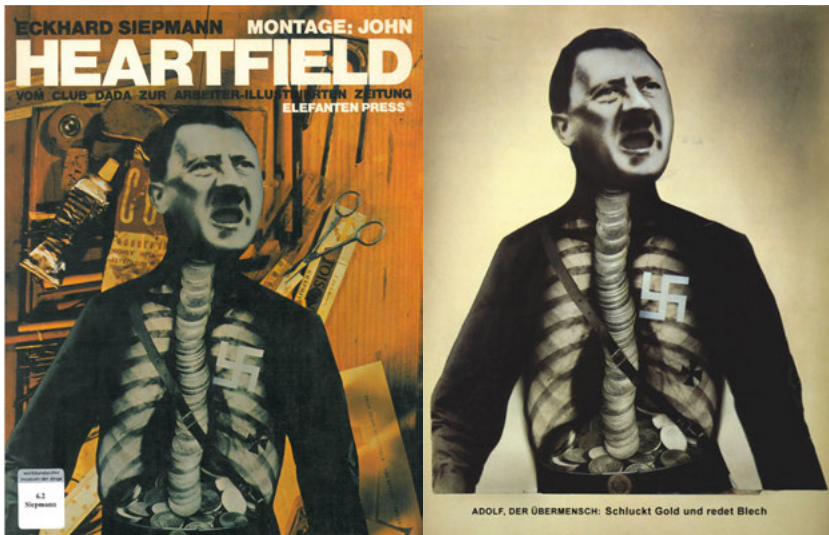
39 Siepmann 1987: 47.

40 Ebd.: 51.

41 Siepmann, Eckhard (1977): Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Berlin: Elefanten Press Galerie.

ken setzten eine intensive Sammeltätigkeit voraus, kombinierten vorher Getrenntes und fügten Gestelltes hinzu, um die gewünschte gesellschaftskritische Aussage zu evozieren. Siepmann montierte nicht nur Bilder und Zeitungsschnipsel, sondern die Objekte, die er auf seinen zahlreichen Flohmarktbesuchen als passionierter Sammler aufgespürt hatte. Die Ausstellungsgeschichte des Werkbund-Archivs lässt sich derart auch als eine Übersetzung des zweidimensionalen und auf Flachware beruhenden Montageprinzips ins Dreidimensionale lesen.<sup>42</sup>

*Abb. 32: Titelblatt der ersten Monographie von Eckhard Siepmann „Montage: John Heartfield“ (1977), daneben die Originalmontage von John Heartfield*



Quellen: Siepmann 1977, Originalmontage von Heartfield: Arbeiter Illustrierten Zeitung 11 (29), 17.07. 1932

Das Prinzip der Montage von bisher getrennt Gedachtem durchwirkte die Arbeit des WBA in all seinen Aspekten. Die Poster zu den in den 1980er Jahren realisierten Ausstellungen verdankten sich allesamt der Kombinationstechnik (Abb. 33). Über die fotografische Kompilation hinausgehend fand das Montageprinzip seinen Ausdruck ebenso in dem Anliegen des WBA, sowohl die Grenzen der Museumssparten, der künstlerischen Genres als auch der abendländischen Denkschemata zu überwinden. Siepmann sah die Zielvorgabe des WBA poetisch überhöhend darin, „ein planetarisches Bewußtsein“ vorzubereiten, „in dem Wissenschaft und Spiritua-

42 Vergleichbar mit der Montagetechnik am WBA ist die Montage von Objekten am 1925 eröffneten Antikriegsmuseum. Ernst Friedrich gestaltete dort bereits argumentierende Collagen mit Heartfield'scher Prägung. Vgl. dazu ausführlich Beil 2004: 249-253.

lität, die sich jahrhundertlang gegenüberstanden, einer Versöhnung zutreiben.“<sup>43</sup> Das erwähnte Manifest kompilierte daher nicht ohne Methode theoretische Texte zur abendländischen Wissensordnung (Textausschnitte von Umberto Eco oder dem deutschen Mystiker Jakob Böhme), zum Museum (Ausschnitte aus der bekanntesten museologischen Schrift des Barocks: der „Museumographia“ von Friedrich Wilhelm Neickel, aus dem „Plan eines idealen Museums“ von Gottfried Semper und einzelne Zitate von bekannten deutschen Museologen unter anderem von Peter Schirmbeck) sowie zum Selbstverständnis und der Institutionengeschichte des Werkbund-Archivs.<sup>44</sup> Die Bildkombinationen juxtapositionierten Diverses von Subüber Pop- bis hin zu Hochkultur.<sup>45</sup> Auch die weiteren Bezugspunkte, die in der Schrift vorkommen, legen offen, warum die Ausstellungspraxis am WBA darauf aus war, den Ausstellungsraum im metaphorischen Sinne zu sprengen. Die Environment-Kunst der Surrealisten, die Montage der Konstruktivisten und die Idee der Kunstkammern, in der – wie Siepmann beschreibt – Kokosnüsse neben Spieluhren, Meteoriten neben Antiken und Kirschkern mit 185 Köpfen neben Automaten Platz fanden, standen für die Ausstellungen am WBA Pate.<sup>46</sup>

Dass das WBA aber nicht bloß ein Spielplatz für ein paar West-Berliner Intellektuelle war, die neben Wissenschaft auch Kunst machen wollten – wie es angesichts der von Theorie und kunsthistorischen Bezügen überbordenden Schriften und Ausstellungsinstallationen erscheinen mag – sondern durchaus einen Ausdruck breiterer Tendenzen im Museumswesen der 1980er Jahre darstellte, verdeutlicht die Positionierung des WBA als „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts“ im Berliner Museumsfeld.

---

43 Siepmann 1987: 47.

44 Bereits in Siepmanns erstem wissenschaftlichen Artikel mit dem vielsagenden Titel „Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf“, der im Kursbuch 20 erschien, fällt neben der Fülle kommunistischer Theorie von Marx über Lenin, Lukacs bis hin zu Marcuse und Co. vor allem eines auf: Er hatte eine Vorliebe für ungewohnte Verknüpfungen. Innerhalb weniger Seiten schrieb er von LSD, Aura, Brecht, DADA, Lenin, Cezanne, Cage, Free Jazz, den Krautrockern Amon Düül II, Venedig und dem revolutionären Subjekt: „Der verheiratete Programmierer ist ebenso ein Widerspruch wie umgekehrt der kiffende GI, der den freien Markt verteidigt.“ Siepmann, Eckhard (1970): Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster. In *Kursbuch* 20, S. 187-202: 194.

45 In der Publikation sind dabei auch falsche Beschriftungen zu finden. Beispielsweise wurde darin das Gemälde „Persée secourant Andromède“, das Joachim Wtewael (Utrecht, 1556-1638) zugeschrieben wird, als „Jupiter et Danaé“ ausgezeichnet und auf der gegenüberliegenden Seite mit einem Bild einer Punker\_in kombiniert, die die DDR-Fahne als Rock zweckentfremdete. Siepmann 1987: 18f.

46 Ebd.: 49.

Abb. 33: Drei Ausstellungsposter des Werkbund-Archivs. Von links nach rechts: „Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt“ (1981), „Vorkriegsgeschmack. Werkbund und Waren 1907-1914“ (1982), „op+pop, ex+hopp, sexy mick, tricky dick, mini, maxi, mao tse tung. Szenen der 60er Jahre“ (1984)



Quelle: Dokumentensammlung Werkbund-Archiv

## Ein Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts

Die Ausstellungen mit Skelett am Schreibtisch oder Tischtennisplatte waren Teil einer Reihe, in der das WBA die Produkt- und Alltagskultur der einzelnen Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts jeweils in einer Ausstellung präsentieren wollte. Sich der Alltagskultur zu widmen, bedeutete für das WBA-Team vor allem, sich mit den Gewissheiten auseinanderzusetzen, die der Alltag verlangte. Im Umkehrschluss ging damit der Auftrag einher, mittels Ausstellungen die alltägliche Selbstvergewisserung zu stören und Ungewohntes zu evozieren und bisher Ungedachtes anzudeuten. Kongenial brachten bereits die Ausstellungstitel dieses Anliegen zum Ausdruck: „Montagen ins Blaue. Moholy-Nagys Fotomontagen und -collagen und die Alltagskultur um 1930“ (1980), „Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt. In den Warengeländen der 50er Jahre“ (1981), „Irre Waren. Ein Beitrag zum Marx Jahr“ (1983), „op+pop, ex+hopp, sexy mick, tricky dick, mini, maxi, mao tse tung. Szenen der 60er Jahre“ (1984) oder auch „Oh Tannenbaum, Oh Tannenbaum – Der Lehrer hat mich blau gehauen. Das Prinzip Immergrün in einer entnadelten Welt“ (1987).<sup>47</sup>

47 Vgl. für eine vollständige Liste der Ausstellungen des WBA seit seiner Gründung: <http://www.museumderdinge.de/programm/ausstellungsarchiv/ausstellungsverzeichnis.php>, letzter Zugriff am 13.03.2015.

Mit der Alltagskultur im Namen, die zu dieser Zeit – wie im vorherigen Kapitel ausführlich dargelegt – im Zentrum der deutschsprachigen Museumsdebatte stand, konnte das WBA sich im Laufe der ersten Hälfte der 1980er Jahre im dichten Berliner Ausstellungsfeld etablieren.<sup>48</sup> Dazu trug nicht zuletzt ein beachtlicher Publikumerfolg bei. Die Berliner Kulturzeitschrift *Omnibus* verglich die Schlangen für die 1950er Jahre Ausstellung gar mit denen der Tutanchamun-Ausstellung, die als erste Blockbusterausstellung in die Geschichte eingehen sollte und in dem benachbarten Antikenmuseum stattfand.<sup>49</sup> Aber auch die Experimentierfreude des Berliner Senats und die Alleinstellung in der Museumslandschaft als Alltagskulturmuseum qualifizierten das WBA 1986 schließlich für einen Platz im frisch sanierten Martin-Gropius-Bau. Dort führte es den eingeschlagenen Weg der Ausstellungsinnovation durch Szenografie konsequent fort und realisierte Ausstellungen von spielerisch-ironischem Charakter. Entscheidend ist aber, dass das WBA damit in der ersten Liga des deutschen Ausstellungswesens angekommen war,<sup>50</sup> wenn es dort auch mit seinen 500 qm im zweiten Obergeschoss nur einen der hinteren Plätze einnahm. Nichtsdestoweniger war dies ein bemerkenswerter Aufstieg angesichts dessen, dass in seiner ersten Ausstellung nur sechs Jahre zuvor noch ein „Bitte Klopfen“<sup>51</sup> vor der Eingangstür hing.

Der Martin-Gropius-Bau, der den Ruf des schönsten Ausstellungshauses Europas hatte, bedeutete als ehemaliger Standort des Kunstgewerbemuseums eine lange

48 Der Name tauchte erstmals bei der Ausstellung „Montagen ins Blaue“ (1980) auf. Inspiriert war er vom Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, dem heutigen Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig. Vgl. weiterhin Das erste Positionspapier zum Museum: Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1982): *Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts* (im Aufbau). Berlin: Werkbund-Archiv, Museumspädagogischer Dienst Berlin. In WBA. *Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Werkbund und Jugendstil (1978)/Phantasien um die Frau (1980)/ Moholy-Nagy (1980)/ Vorkriegsgeschmack (1982)/ Irre Waren (1983)/1978-1983“*.

49 Anonym (1982): „Damals hatten Sie noch eine Zukunft“. 50er Jahre Ausstellung im Museum der Alltagskultur (Werkbund-Archiv). Interview mit Eckhard Siepmann. In *Berliner Kulturzeitschrift Omnibus* 6 (1), S. 44-45: 44 (Im Folgenden als *Omnibus* 1982 zitiert). Vgl. zum Begriff Blockbuster-Ausstellung: Barker, Emma (1999): *Exhibiting the Canon. The Blockbuster Show*. In dies. (Hrsg.): *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, London: Yale University Press, S. 127-146.

50 Die in den 1970er Jahren beschlossene Rekonstruktion wurde Ende der 70er begonnen und 1986 endgültig abgeschlossen. Vgl. Arndt, Hans-Joachim (1999): *Die Rettung eines Baudenkmals*. In Winnetou Kampmann, Ute Weström (Hrsg.): *Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung*. München, London, New York, S. 7-12: 7-9.

51 Autor\_innenkürzel MCK (1980): Süße Hölle oder fader Himmel. Die Frau ist Mittelpunkt einer Werkbund-Ausstellung. In *Berliner Morgenpost*, 22.05.1980, S. 6.

museale Tradition.<sup>52</sup> Er war zudem trotz seiner abseitigen Lage unmittelbar neben der Berliner Mauer in den 1980er Jahren Kristallisationsort für die Debatten um ein zeitgenössisches Geschichtsmuseum.<sup>53</sup> Nachdem er 1981 die Heimstätte der Preußenausstellung bot, war er für ein „Forum für Geschichte und Gesellschaft“ – so der damalige Arbeitstitel eines potentiellen deutschen Geschichtsmuseum – im Gespräch. In den Anhörungen des Berliner Senators für Kulturelle Angelegenheiten im Reichstagsgebäude (im November 1983 und Januar 1984) zu diesem prestigeträchtigen und anfangs von Helmut Kohl protegierten Vorhaben stand (erneut) die Frage im Mittelpunkt, ob und wie Geschichte auszustellen sei. Die bekanntesten Museumsleute der Bundesrepublik – darunter Gottfried Korff, Klaus-Jürgen Sempach, Stephan Waetzoldt, Marie-Louise von Plessen und Peter Schirmbeck – traten dafür ein, mit dem geplanten Museum ein „Laboratorium“ zu gründen, in dem Experimente möglich seien, auch da sich die Ausstellungskunst erst noch entwickeln müsse.<sup>54</sup> Nachdem der Plan für ein Forum im Gropius-Bau nicht zuletzt ob der ergebnislosen Anhörungen 1985 endgültig scheiterte, versuchte die Berliner Regierung auf eigene Faust den Gropius-Bau zu einem solchen Forum zu machen. Darin kam dem WBA – so lässt sich die Geschichte des Gropius-Bau interpretieren – die Rolle zu, die museologischen Visionen, die sich in den Debatten zum Geschichtsmuseum nur theoretisch entfalteten, praktisch erproben zu können. Auch ein Vergleich der Prinzipien der Ausstellungen des WBA mit denen der Blockbuster-Ausstellungen, die im Gropius-Bau in den 1980er und 1990er Jahren stattfanden (von der Preußenausstellung (1981) über die Stadtjubiläumsausstellung „Berlin, Berlin“ (1987) bis hin zur 2000er Ausstellung „7 Hügel“), unterstreicht dabei, dass das WBA, obwohl es stets neue Ästhetiken und ungewöhnliche Ausstellungsversuche lancierte, die ihresgleichen suchten, vielmehr Speerspitze einer breiteren Innovationstendenz im Museumswesen war.<sup>55</sup> Unter der Flughöhe der Großausstellung

52 Thijs 2008: 106.

53 Vgl. dafür und folgendes ebd.: 109-112; Mälzer, Moritz (2005): *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*. Bonn. Online unter <http://library.fes.de/pdf-files/historiker/02952.pdf>, letzter Zugriff am 23.05.2013.

54 Vgl. Protokolle der ersten und zweiten Anhörung des Senators für Kulturelle Angelegenheiten zum Forum für Geschichte und Gegenwart im Reichstagsgebäude in Berlin (18. November 1983 und 13. Januar 1984). Abgedruckt in Stölzl, Deutsches Historisches Museum, 1988, S. 125-176, 177-232. Darin Gottfried Korff: 158-161. Vgl. für die weiteren Positionen: Sempach: 153-156; von Plessen: 197-198; Schirmbeck: 204-207.

55 Das WBA entwickelte sich in steter Auseinandersetzung mit der internationalen Museumswelt und -geschichte. Dies verdeutlichen auch die Vorläufer, die die museumstheoretische Schrift – in beeindruckender Kenntnis der Museumsgeschichte – für die Ausstellungsversuche des WBA nannte: das ATP in Paris, die Écomusées, das Musée

gen und deren öffentlicher Resonanz, konnte das WBA, auch weil weniger staatsnah, experimenteller agieren und war somit für die nach Erneuerung suchende Museumswelt ein ständiger Prüfstein. Daher ist es nicht überraschend, dass Gottfried Korff in einem Vortrag von 1993 das WBA für einen Paradigmenwechsel in der Museumslandschaft in Anschlag brachte und damit dem Einfluss des WBA auf ihn und viele weitere Kuratierende Ausdruck verlieh.<sup>56</sup>

Das Werkbund-Archiv ist keineswegs repräsentativ für die Museen der Zeit. Bei ihm kam vieles zusammen, was es von anderen Museen abgrenzte und ihm eine Sonderstellung einräumte: der Ort, das Milieu, die Sammlung und die Attitüde. Allerdings konnte das WBA nur aufgrund dieser Stellung das zu dieser Zeit geforderte Laboratorium sein und die neuesten szenografischen Versuche der Museumswelt entgegenschleudern. Im Folgenden gehe ich dem Objektgebrauch in den szenografischen WBA-Ausstellungen nach und zeige, wie die Innovationsdynamik kulturhistorischer Ausstellungen, für das WBA hier exemplarisch steht, von den sich verändernden Vorstellungen vom Sein und Können der Objekte abhing.

## **4.2 DAS MUSEUMSOBJEKT IN DEN 1980ER JAHREN: MEHR ALS NUR EIN ZEICHEN?**

### **Polyphonie der Zeichenobjekte**

Das Werkbund-Archiv war in den 1980er Jahren zunächst einem semiotischen Objektverständnis verpflichtet – wie es auch für weite Teile des damaligen Museumswesens kennzeichnend war. Objekte fungierten als lesbare Zeichenträger, die mittels Objektkombinationen „zum Sprechen zu bringen“ waren.<sup>57</sup> Über die kurato-

---

d’Orsay-Projekt und die Ausstellung der Berlinischen Galerie „Berlin im Abriß“ (Siepmann 1987: 61f.). Nicht genannt waren die Großausstellungen der 1920er Jahre, die das WBA allerdings in einigen Ausstellungen explizit thematisierte. Schon 1979 übernahm das WBA eine vom württembergischen Kunstverein kuratierte „Ausstellung über eine Ausstellung“ zur internationalen „Film und Foto“ Messe von 1929 in Stuttgart. Eskildsen, Ute; Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung „Film und Foto“ 1929. Stuttgart: Hatje Cantz: 6.

56 Korff, Gottfried (1993b): Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs. Berlin, 27.05.1993. Online unter <http://www.museumderdinge.de/institution/>, letzter Zugriff am 15.04.2015.

57 Sinnigerweise lässt sich eine Idee aus der „Alchimie des Alltags“ auf die Präsentationen der vorgestellten Frauenausstellung von 1980 beziehen: „Ein Frauenkorsett der Jahrhun-

rische Steuerbarkeit der Bedeutungen, die ein Objekt in einer Ausstellung annehmen könne, reflektierte das WBA-Team dabei explizit: „Platziere neben ein Objekt nacheinander drei andere Dinge, und es erzählt dir mindestens drei verschiedene Geschichten.“<sup>58</sup> Die Publikation zur Alchimie des Alltags verdeutlichte das Steuerungsprinzip mithilfe einer mechanisierten Sparbüchse aus Blech von 1910, die mit rassistischen Stereotypen spielte und einen „Negerkopf“ darstellen sollte. „Drückst du den Hebel nieder/ Zeig ich die Zunge Dir; / Gibst Du mir Geld zu schlucken, / Machst Du Dein Glück mit mir“ steht auf ihr geschrieben. Eine Buchseite druckte die für Kinder gedachte Geldrücklage einmal unter der Überschrift „1. Assoziation KOLONIALISMUS“ neben einer Sammelkarte von Tom Sawyers Wiedersehen mit dem sterbenden Sklaven „Mr. George“ ab und ein weiteres Mal unter der Überschrift „2. Assoziation SPIELZEUG“ neben einem Sandförmchen, das aus der gleichen Zeit datierte (Abb. 34).<sup>59</sup>

Dass Ausstellungsmachende mittels Objektkombinationen Bedeutungen bewusst erzeugen können, war aber nur ein Teil des Objektwissens am WBA. Gleichzeitig wies Siepmann ab Mitte der 1980er Jahre wiederholt eindeutige Übersetzungsverhältnisse zwischen Arrangement und Gemeintem zurück. Siepmann schlussfolgerte: „Jedes Objekt der Alltagskultur ist für sich ein potentieller Turm zu Babel.“<sup>60</sup> Mit der Metapher vom Turmbau zu Babel, der auch das Coverbild der Alchimie des Alltags (in montierter Fassung) zierte, war ein Unbehagen an der Übersetzbarkeit der Objekte angedeutet. Die Erkenntnis von der Unmöglichkeit einer Steuerung der Objektassoziationen zog allerdings eine folgenschwere Problemlage für die Ausstellungsmachenden nach sich: Wie könnten Ausstellungen (politische) Botschaften vermitteln, wenn die Zeichen der Objekte nicht kontrollierbar sind, wenn die „Frage der Zähmung“ nicht beantwortbar erscheint?

Das Wissen um die unabschließbare Polysemie der Museumsobjekte führte das WBA zur Erprobung neuer Objektpraxen und der vernetzenden oder eben in heutiger Diktion szenografischen Ausstellung. Für das Museumsobjekt gingen damit zwei einander ergänzende Entwicklungstendenzen einher. Einerseits tauchten – schemenhaft – erste Objektpraxen auf, die auf performative Energien der Objekte Bezug nahmen – wie ich anhand einer Analyse der ersten großen Ausstellung zeige,

---

dertwende weist tief in das 19. Jahrhundert und seine gesellschaftlichen Zwänge hinein. Es verweist auf kulturreformerische Auseinandersetzungen seiner Zeit, restriktive Ideologien und auf Befreiungsstrategien, auf sexuelle Ängste und modische Hoffnungen. Es erzählt von Fertigungsverfahren und -maschinen, von den Arbeitsbedingungen der Produzentinnen und den Leiden der Trägerinnen, von Medizin, Technik, Geschlechterrollen, Körpergefühl, Zeitgeschmack und erotischen Verkehrsformen.“ Siepmann 1987: 64.

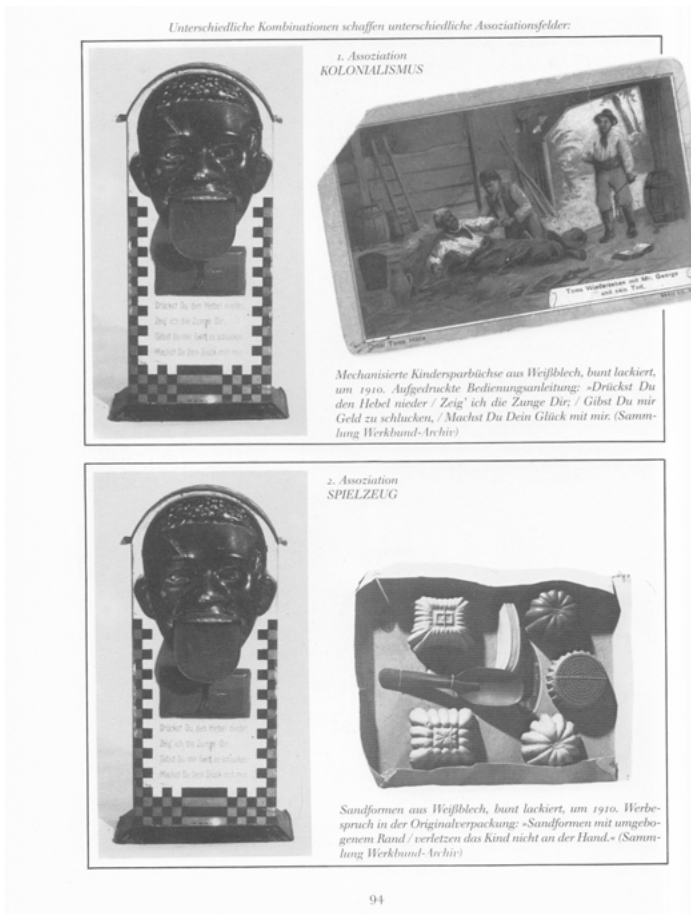
58 Ebd.: 90.

59 Ebd.: 94.

60 Ebd.: 64.

die das WBA im Gropius-Bau realisierte (a). Andererseits verschwanden die Objekte zunehmend aus dem Ausstellungsraum, was sich durch die weitere Ausstellungsgeschichte des WBA bis zum Beginn der 1990er Jahre veranschaulichen lässt (b). Diese Konstellation lieferte die Voraussetzung dafür, dass sich die Rede von einer Unterdrückung der Objekte (aufgrund ihres Verschwindens) mit einer anschwellenden Leidenschaft verquicken konnte, den Objekten zu folgen und ihren ‚Kräften‘ und Wirkungsweisen nachzugehen. Zusammengenommen konstituierten die beiden Entwicklungen ein wechselseitiges Steigerungsverhältnis, das entscheidend zur Erneuerungsdynamik der Museumsausstellungen in den 1980er und 1990er Jahren beitrug.

Abb. 34: Erläuterungen zur am Werkbund-Archiv angewandten Objektsemiotik aus der Schrift „Alchimie des Alltags“ (1986)



Quelle: Siepmann 1987: 94

## „Packed und Pressglas“ – Eine Ausstellung mit performativen Objekten

Die 1987 installierte Ausstellung „Packed und Pressglas – Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund“ thematisierte den Gründungszusammenhang des Werkbundes und die Produktreform, die dieser anstrebte. Von der Mechanisierung und Technisierung der Konsumgüterproduktion im 19. Jahrhundert bis hin zur Konstitution der konsumistischen Moderne behandelte die Ausstellung die historische Genese der Kunstgewerbebewegung, die Reformbemühungen des Jugendstils und schließlich die Sachlichkeit des Werkbundes. So wollten die Ausstellungsmachenden eine Kritik an der Gegenwart in Stellung bringen, schließlich seien die Gründerjahre des Werkbundes „Zeiten der ästhetischen Hilfsbedürftigkeit“ gewesen, die „wir“, so eine Projektskizze, „gerade wieder erleben“.<sup>61</sup> Der Ausstellungstitel „Packed und Pressglas“ sollte den Grundwiderspruch der historischen Situation symbolisieren, in der der Werkbund mit seiner Warenreform antrat. Während das Pressglas oder das „Glas der armen Leute“ als Sinnbild für die Mechanisierung und die Entstehung der Massenware standen, stand das Packed für den „gläsern und undurchdringlich erscheinende[n] Block, die bläuliche Kälte, in der alles Leben erstarrt, Synonym für die eingefroren erscheinenden Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft [...] und für die ununterwerfbare Natur, an der der Fortschrittswille scheitert.“<sup>62</sup> Jene assoziativ-poetische These zur Werkbundproblematik wollten die Ausstellungsmachenden, so betonten sie in einem Radiointerview, über das Ausschöpfen aller der Ausstellung eigenen Mittel und Poesien plausibel machen.<sup>63</sup> Die Ausstellung, die das WBA-Team schließlich installierte, lässt sich – wie ich im Folgenden anhand des zentralen Raumes der Ausstellung beschreibe – als szenografische visuelle Spekulation bezeichnen, deren ausstellungsrhetorische Mittel ihre Kraft aus der Abweichung von der Norm zogen: Brüche, Kontraste, Leerstellen und Wirrwarr.<sup>64</sup>

Der mit 180qm größte Raum der Ausstellung war mit „Das Träumen“ überschrieben und der Kunstgewerbebewegung gewidmet. Ein Spiel von bläulichem Dämmerlicht sowie die musikalische Hintergrundbeschallung mit Wagners Ouer-

61 „Ausstellungsprojekt ‚Packed und Pressglas‘“. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Packed. Presse, Protokolle, Frühstadium, Katalog“.

62 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1987): Packed und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. Begleitheft zur Ausstellung. Berlin: Museumspädagogischer Dienst: 11 (im Folgenden als WBA 1987 zitiert).

63 Typoscript „Zur Arbeit des Werkbund-Archivs, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhundert. rias essentials“ (vermutlich 1987). In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Packed. Presse, Protokolle, Frühstadium, Katalog“.

64 Vgl. Schober 1994:12f.

türe zu Tristan und Isolde<sup>65</sup> tauchte den Raum, so umschrieb es eine studentische Ausstellungsanalyse, in eine Stimmung, die Entrückung, Mystik und Unheimlichkeit verhiess.<sup>66</sup> Neben dem drapierten Haufen von zerschlagenem Pressglas, den ich in der eingangs erzählten Bildergeschichte bereits beschrieben habe (Abb. 4), bot der Raum viele weitere assoziative Installationen. Nahe des Ausgangs umrankten Kunstblumen ein aufgeschnittenes Modell des Gropius-Baus, das jedoch nur einem weißen Quader glich, weil ihm die Ornamentik und der Fassadenschmuck des echten Baus fehlten. In der Ecke waren die von vollplastischem Relief überbordenden Neobarock-Möbel eines Herrenzimmers aus den 1880er Jahren auf einem Podest zusammengestellt, die einst Teil des Salons eines Direktors der Firma Borsig (Europas ehemals größter Lokomotivenlieferant) gewesen waren. Daneben hing ein papierenes Figurentheater des Barock. Die wenigen Ausstellungsteile, die klassische Präsentationsprinzipien anwendeten, brachen zugleich mit gängigen Erwartungen. So waren beispielsweise an der Wand nahe des Eingangs die fortschrittlichsten Kommunikationsgeräte der Jahrhundertwende aufgereiht: Eine Schreibmaschine (mit dem Hinweis beschriftet, dass Nietzsche einer der ersten deutschen Denker war, die eine Schreibmaschine besaßen), eine metallene Lochplatte für Spieldosen von Strauss' Fledermaus, ein Bell'sches Telefon, ein Grammophon, ein Parlophon und ein Fotoapparat (Abb. 35). Neben dieser besonders für Technikmuseen typischen medienhistorischen Reihe fand sich jedoch der folgende Text:

**„Die Mechanisierung der Kommunikation.**

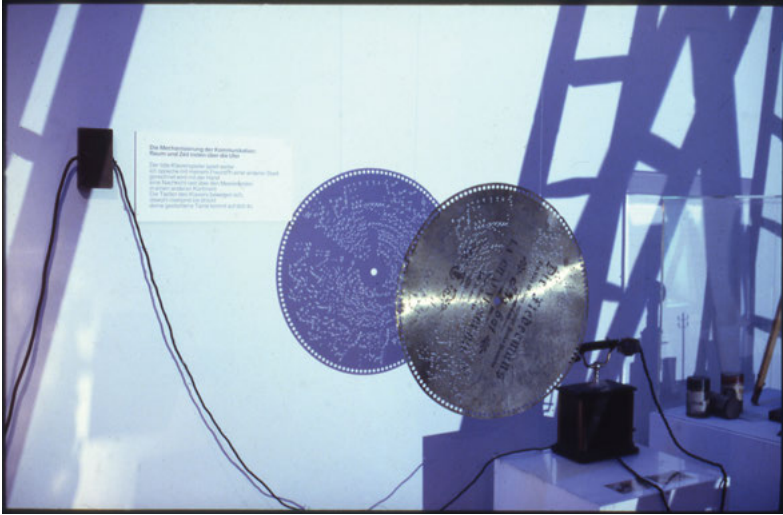
Raum und Zeit treten über die Ufer  
Der tote Klavierspieler spielt weiter  
ich spreche mit einem Freund in einer anderen Stadt  
gerechnet wird mit der Hand  
eine Nachricht rast über den Meeresboden  
in einen anderen Kontinent  
Die Tasten des Klaviers bewegen sich  
obwohl niemand sie drückt  
deine gestorbene Tante kommt auf dich zu.“

---

65 Außerdem wurde wohl Musik von Edvard Grieg und Johannes Brahms gespielt. Die Ausstellungsbeschreibung beruht auf dem Katalog (WBA 1987), den Archivfotos und einigen Zeitungsrezensionen der Ausstellung, die im Folgenden einzeln zitiert werden. Vgl. zur Musik in der Ausstellung Schreiber, Susanne (1987): Warenästhetik im Wandel. Die Berliner Ausstellung „Packeis und Pressglas“. In *Handelsblatt*, 18.06.1987.

66 So beschrieb es die Ausstellungsanalyse einer Seminargruppe. Kunkel, D.; Schmidt, E.; Pohl, E. 1987: Packeis & Pressglas. Analyse einer Ausstellung des Werkbund-Archivs. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Packeis. Presse, Protokolle, Frühstadium, Katalog“: 2.

*Abb. 35. Ausstellungsraum „Das Träumen“ in der Ausstellung „Packeris und Pressglas“ (1987). Ansicht mit metallener Lochplatte für Spieldosen von Strauss' Fledermaus und dichtendem Ausstellungstext*



Quelle: WBA-Fotosammlung

Ein solcher für Museen ganz und gar unüblicher Wandtext war typisch für die Ausstellung. Klare Erläuterungen zum jeweils Präsentierten wurden nur spärlich eingesetzt. Im ersten Raum boten lediglich zehn nicht durch Glas abgeschirmte Schaukästen aus Holz etwas konkretere Beschreibungen des Raumthemas (Abb. 36). Sie waren im leichten Oval, etwas abgewendet vom Eingang, aufgestellt, so dass sie erst einsehbar wurden, nachdem der Raum durchschritten war. Mithilfe von Objektkombinationen und längeren Texten wurden die für die These des Raumes zentralen Aspekte teilweise chronologisch, teilweise thematisch kontextualisierend abgehandelt: Industrielle Revolution, Pressglas, Reichsgründung, Arbeiterklasse, Weltausstellungen, Historismus, Materialsurrogate, Neue Kommunikationsmittel.<sup>67</sup> Die Texte gingen auf das Verhältnis zwischen industrieller Massenproduktion und Stilentwicklung ein, erläuterten die Position der Kunstgewerbebewegung oder führten die Entstehung einer neuen Konsumkultur im 19. Jahrhundert mit der Entstehung der Arbeiterklasse parallel.

Abgesehen von diesen Ausnahmen war Text in der Ausstellung jedoch zweitrangig. Der Ausstellungsaufbau deutet darauf hin, dass er nur nachlieferte, was die Ausstellungsmachenden durch ihre Szenografie bereits nicht-sprachlich vermitteln wollten. Exemplarisch dafür steht die zentrale Installation der Ausstellung. In der Mitte des ersten Raumes hingen Leitern, die sich so verkreuzten, dass sie wie

<sup>67</sup> Die Texte sind teilweise im Ausstellungskatalog abgedruckt. Vgl. WBA 1987.

schwebend wirkten (Abb. 37). Siepmann hatte die Holzleitern auf einem Kreuzberger Hinterhof aufgesammelt, ein direkter Bezug zum Thema der Ausstellung eröffnete sich nicht unmittelbar. Der Katalog dagegen war in dieser Hinsicht konkreter. Der Aufstieg der Unternehmer zur Industriebourgeoisie sei eng mit den Repräsentationszwängen der bürgerlichen Schichten entsprechend ihrer Stellung auf der „sozialen Leiter“ verknüpft gewesen, erklärte der Katalog auf der zu einer Abbildung der schwebenden Leitern gegenüberliegenden Seite.<sup>68</sup>

*Abb. 36: Ausstellungsansicht mit Schaukästen aus Holz*



Quelle: WBA-Fotosammlung

Analog zu diesem Interpretationsangebot, konnten auch die weiteren bereits geschilderten Ensembles gelesen und entschlüsselt werden. Das vor Plastiken überbordende Herrenzimmer stand für die Ratlosigkeit bei der Suche nach distinguierten Formen angesichts wachsender Warenberge und den daraus resultierenden überdrehten Historismus. Das von Kunstblumen umrankte aber unornamentierte Gropius-Bau-Modell stand für die florale Ornamentik, die der Historismus seinen Gebäuden häufig bloß überstülpte. Allerdings gingen die Installationen nicht gänzlich in eindeutiger Lesbarkeit auf. Sie verwehrten sich einer eindeutigen Dechiffrierung und wollten vielmehr das Assoziationsfeld der Besucher\_innen öffnen. So verwiesen die Leitern nicht nur auf die soziale Stufenleiter, sondern legten eine mittels Musik und Licht atmosphärisch aufgeladene Textur quer durch den Ausstellungsraum, die ein Versprechen erlebbar machen sollte; ein Versprechen, höher zu

68 WBA 1987: 16.

kommen, aufzusteigen, und etwas zu transzendieren; ein Versprechen, das schließlich scheitern musste.

*Abb. 37: Zentrale Ausstellungsinstitution von „Pacéis und Pressglas“ mit Leitern von einem Kreuzberger Hinterhof*



Quelle: WBA-Fotosammlung

Die Installationen des ersten Raumes der Packeis-Ausstellung verdeutlichen, wie sich die Ausstellungen im WBA langsam von einem lediglich kognitiv zu erfassenden Signifikationssystem lösten und auf ein multisensorielles Erfassen des Gezeigten pochten. Als Wahrnehmungsraum konzipiert, sollten die Ausstellungen als sinnliche Generatoren fungieren. Sie verschoben so den Schwerpunkt im Verständnis und Umgang mit den Museumsobjekten (weiter) von der kognitiven auf die sinnliche Dimension. Dabei changierte das Museumsobjekt bei Siepman und Co zwischen zwei Einsatzweisen: Einerseits blieb es konkret-bedeutungsvoller ‚Zeichenträger‘, der in seiner sinnlichen Nähe, seiner Konkrettheit auf etwas verwies. Andererseits interessierte das WBA-Team am Verhältnis von Signifikanten und Signifikat aber auch die uneingrenzbar „Kakophonie“ der Bedeutungen.<sup>69</sup> Damit deutete sich eine Tendenz an, in der sich die Objekte von dechiffrierbaren Zeichenträgern zu erlebnisinduzierenden Raumgebilden wandelten. Die Ausstellungen im WBA in den 1980er Jahren schwankten daher in ihrem Objekteinsatz. Einerseits begrenzten sie deren Bedeutungsvielfalt und bemühten sich um eine Assoziationskontrolle durch zuspitzende Objektensembles. Andererseits zielten sie auf die Evokation des Ungeplanten und Ungewöhnlichen, das die Kuratierenden nicht übersetzen konnten und wollten.<sup>70</sup>

Derartige Ensembles waren weder allgemeinverständlich, noch stellten sie ein bloß nebulöses Spiel einiger Berliner Intellektueller dar, wie folgende Einträge in das Besucherbuch andeuten: „verwirrend“, „wer soll das verstehen“, „sie ist seltsam, ist sie nicht?“; aber auch: „geiles Teil“, „Schock!! Echt scharf!“, „toll der Traumsaal mit den Leitern, die in den Himmel ragen und neue Ziele versprechen“ oder „der Zusammenhang zwischen Packeis + Preßglas wird ja hier wohl einleuchtend dargestellt!!!“.<sup>71</sup> Ganz generell ist davon auszugehen, dass die Ausstellungen des WBA, wie viele andere inszenierte Ausstellungen auch, in erster Linie für Publikumseliten aus Fachkollegen, Experten und Journalisten konzipiert waren.<sup>72</sup> Für

---

69 Siepman 1987: 64.

70 Es war nicht zuletzt die Psychoanalyse, die im WBA und darüber hinausgehend im deutschsprachigen Raum zu dieser Zeit in den Ausstellungsraum drängte. Die Museumstheorie entdeckte jedenfalls den Tod, das Imaginäre und das Unbewusste als Assoziationsfelder. Vgl. Pazzini, Karl-Josef (1990): Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In Wolfgang Zacharias (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext, S.83–98.

71 Zitiert nach Autor\_innenkürzel MD (1987): Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. In *Museumjournal* 1 (1), S. 38.

72 Vgl. auch Klein/Wüsthoff-Schäfer: 108; Häfner, Ansgar (1995): Der Untergang der Titanic im Museum. In Stefan Müller-Doohm, Klaus Neumann-Braun (Hrsg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 313-335: 329f.

eine Nachzeichnung der Dynamik museologischen Wissens, um die ich mich hier bemühe, ist dies jedoch zunächst nicht weiter von Bedeutung. Vielmehr verweist die soziale Selektivität der Ausstellung auf die soziale Selektivität und Milieugebundenheit jedes Objektwissens.

Warum schließlich gerade am WBA die Ansätze einer solchen neuen Objektpraxis auftauchen konnten, lässt sich mithilfe von Stefan Becks Abrechnung mit der semiotischen Analyse in der Sachkulturforschung konkreter verdeutlichen. Eine semiotische Analyse kann ihm zufolge die Objekte „lediglich als ‚Ausdruck‘ oder Realisation von vorgängigen Eigenschaften etablierter Codes“ deuten.<sup>73</sup> Das WBA war jedoch auf das Neue und Unbekannte aus. Es konnte folglich nicht auf eine semiotische Strategie vertrauen, die tendenziell dazu verdammt, in den Objekten nur bereits bestehende Bedeutungssysteme (so vielfältig diese auch sein mochten) zu erkennen und zu reproduzieren. Daher orientierte es sich – zumindest implizit – an einem Performance-Modell, in dem sich die Aufmerksamkeit auf die je individuelle, kreative und spielerische Praxis in Interaktionen und damit auf die Produktion neuer Bedeutungen richtete.<sup>74</sup> Der Blick verschob sich auf ein Unberechenbares, das sich störend und widerspenstig hinter den Zeichen zu erkennen gab. Das Geschehen der Wahrnehmung im musealen Raum schien nun in der Lage zu sein, das „Gefüge des Symbolischen“ – wie es Dieter Mersch später nannte – zu modifizieren und „mit dem Sinn seine eigenen Spiele“ zu spielen.<sup>75</sup> Verwirklicht war dieses Modell in atmosphärisch aufgeladenen Räumen, die vielfältige Wahrnehmungsangebote miteinander verschränkten. Objekte, Bilder, Texte, Gerüche, Geräusche und die Bewegungen der Besucher\_innen verwoben sich zu einer dichten Textur – wie etwa im Fall der von Entrückung umfangenen Leitern und ihrer Schatten.<sup>76</sup> Was das WBA damit tentativ anwandte und installierte, war – so meine These – ein Wissen um die performativen Qualitäten der Objekte.

Jene sich Ende der 1980er Jahre am WBA anbahnende Wende im Objektwissen führte aber noch nicht dazu, den Objekten und ihrer bedeutungsgenerierenden Materialität die Kommunikation der Ausstellungsbotschaft zuzutrauen. Stattdessen kam in den folgenden Ausstellungen eine Entwicklungstendenz zur Geltung, welche die Grundlage für eine erneute Debatte über einen drohenden Abschied vom Objekt legte.

---

73 Beck, Stefan (1997): Die Bedeutung der Materialität der Alltagsdinge. Anmerkungen zu den Chancen einer wissenschaftstheoretisch informierten Integration von Symbol- und Sachforschung. In Rolf Wilhelm Brednich, Heinz Schmitt (Hrsg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. Münster, New York: Waxmann, S. 175-185: 182.

74 Vgl. Ebd. 183.

75 Mersch 2002: 19.

76 Vgl. dafür auch Muttenthaler/Wonisch 2006: 37.

## Denkbilder und das Verschwinden der Objekte

Siepmann trieben nach der Packeisausstellung die Thesen von der Beliebigkeit des Sinns und der Unabsicherbarkeit des Symbolischen zu Ausstellungen an, die den Museumsobjekten eine immer abseitigere Rolle zugestanden. Dass ihn die konstruktivistischen und poststrukturalistischen Theorien nicht mehr losließen, spielte dabei eine entscheidende Rolle. Beispielsweise eröffnete nur wenige Tage nach der Packeis-Ausstellung die Schau „Postmodern Talking. Die Wüste lebt.“ Die darin inszenierte Landschaft aus Sand, in der unter anderem Spielzeugkräne, ein Nachbau des Anhalter Bahnhofs in Berlin aus Bauklötzen und ein Mercedesstern Platz fanden, sollte den Theoriekosmos der Postmoderne herbeizitieren (Abb. 38). Dabei stand, wie der Katalog verrät, vor allem ein Kerngedanke der Postmoderne im Mittelpunkt: Es gibt keine Metaerzählungen mehr, aber dafür „Beziehungsgeflechte zwischen den Einzelheiten“. <sup>77</sup> Ein Jahr zuvor hatte Wolfgang Ernst in Wien über postmoderne Museumskonzeptionen gesprochen und diese auf die Zitatencollage sowie die Dekonstruktion der narrativ-linearen Geschichtsvermittlung abonniert. Seine Ausführungen klingen wie eine Vorlage für die vom WBA gestaltete Ausstellung über die Postmoderne: Ihm zufolge könne nur die wahllose Gegenüberstellung historischer Versatzstücke und die Darstellung von Geschichte als Ruinenlandschaft den konstruierten Charakter von Geschichte aufdecken. <sup>78</sup>

Beim WBA wie auch in Teilen der Museumswelt allgemein geriet ab Mitte der 1980er Jahre das Ausstellungsgeschehen in seiner Räumlichkeit und Zeitlichkeit in den Blick. Noch im gleichen Jahr realisierte das WBA eine neue Ausstellung, die die Geschichte der Perspektive zum Thema hatte. Die Schau „Zerfall eines alten Raumes“ wollte „die ästhetischen Felder und Strukturen [...] produzieren [...], die auf die neuen Wahrnehmungsbedürfnisse einzuwirken vermögen.“ <sup>79</sup> Weniger die abermals aufwendigen Installationen – beispielsweise ein schlammiger Teich, der den frisch sanierten Gropius-Bau unter Wasser setzte <sup>80</sup> und auf dessen Grund Bleibuchstaben lagen, die Wendungen wie „DIE NORMATIVE KRAFT DES FAKTISCHEN“, „WELTBANK“ oder „EINWOHNERMELDEAMT“ formten – als vielmehr der leere große Raum im Mittelteil der Schau war ein Emblem für die Zentra-

---

77 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1988): Postmodern Talking. Begleitheft zur Ausstellung, Berlin: Museumspädagogischer Dienst: ohne Paginierung.

78 Ernst, Wolfgang (1988): Entstellung der Historie? Museale Spuren(t)sicherung zwischen déjà vu und Wahrnehmungsschock. In Rüsen/Ernst/Grütter, Geschichte sehen, S. 21-34. Vgl. auch Heinisch 1988: 86.

79 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1988): Der Zerfall eines alten Raumes. Brüche in der Geschichte des Blicks. Berlin: Museumspädagogischer Dienst: 92.

80 Im Interview (10.12.2012) mit mir betonte Siepmann, dass diese Dreistigkeit nicht zuletzt Konflikte mit der Berliner Festspiele GmbH nach sich zog, die den Gropius-Bau betrieb.

lität der Raum- und Zeitwahrnehmungen in einer Ausstellung. Fast keine Objekte waren dort mehr zu sehen. Stattdessen bespielte ihn das freie Tanztheater „Skoronet“ (Abb. 39).

*Abb. 38: „Postmodern Talking. Die Wüste lebt“ (1988). Sandlandschaft im ersten Raum der Ausstellung*



Quelle: WBA-Fotosammlung

*Abb. 39: „Zerfall eines alten Raumes“ (1988). Erster Raum der Ausstellung*



Quelle: WBA-Fotosammlung

Siepmann und seine Kolleg\_innen ersetzen in dieser und den folgenden Ausstellungen mehr und mehr die teilweise sehr konkreten szenografischen „Raumbilder“, wie ich sie exemplarisch anhand von „Packeis und Pressglas“ vorgestellt habe, durch abstrakte „Denkbilder“, die auf Sammlungsobjekte verzichten konnten.<sup>81</sup> Das WBA gerierte sich in seinen Ausstellungen also zunehmend als philosophierende Instanz, die an vorderster Front der Theorieproduktion mitkämpfen wollte.<sup>82</sup> Zumindest wurde den Ausstellungen eine Theorievermittlungskompetenz zugesprochen. Über ihre ‚argumentierenden‘ und ‚erzählenden‘ Qualitäten hinausgehend, die seit den 1970er Jahren in weiten Teilen des Ausstellungswesens immer wichtiger wurden, sollten die Ausstellungen am WBA nun auch abstrakte Gedankengebilde erfahrbar machen. Der Wille, Theorien auszustellen, denen tendenziell eine große Abstraktheit und geringe Visualität eignet, verstärkte dabei die Entwicklung hin zu Darstellungsstrategien, die statt auf Objekte auf audiovisuelle Techniken und immersive Ausstellungsarchitekturen zurückgriffen.

Als Höhepunkt dieser Entwicklung kann die Ausstellung über Walter Benjamin gelten, die das WBA 1990 realisierte. Der Katalog gab eine klare Aufgabenstellung aus: „Logik und Stringenz der Benjamin’schen Analysen müssen auftauchen in der Umsetzung in das Medium Ausstellung.“<sup>83</sup> Die in der Ausstellung installierten Zusammenspiele von Licht, Luft, Schall und Objekten sollten den Besuchenden das Denken Benjamins assoziativ eröffnen. Beispielsweise thematisierte die Ausstellung Benjamins autobiografische Skizzen „Berliner Kindheit um 1900“ mit einer Sandlandschaft, in der einige Miniaturen kleine Szenen nachstellten, die sich an den Erinnerungsfragmenten Benjamins orientierten. Vor dem Sandterrain spielten aus einem Netzwerk von Rohrleitungen erwachsene Lautsprecher die passenden Hörtexte aus Benjamins Anthologie (Abb. 40). Die Kurator\_innen wiesen einen Abbildcharakter zwischen den Miniaturen und Textsequenzen aber dennoch explizit zurück. „Vielmehr soll die Landschaft als Ganzes in ihrem surrealen Charakter, ihren atmosphärischen Prägungen [...] charakteristische Elemente von B’s [Benjamins] Verfahren aufnehmen.“<sup>84</sup>

---

81 So werden die Installationen im Katalog der Ausstellung zu Walter Benjamin bezeichnet. Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1990): *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne. Ausstellungskatalog*. Gießen: Anabas: 7. Unter dem Titel „Denkbilder“ hatte 1974 Adorno einige Aphorismen Benjamins herausgegeben: Benjamin, Walter (1974): *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

82 Vgl. zur Gattung „Theorie“ im West-Berlin der 1980er Jahre: Felsch, Philipp (2015): *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960-1990*. München: Beck.

83 Werkbund-Archiv 1990: 10.

84 Thiekötter, Angelika (1990): *Arbeitspapier 7.12.89*. In WBA, *Bucklicht Männlein*, S. 52.

*Abb. 40: Ausstellung „Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin Theoretiker der Moderne“ (1990). Installation zu Benjamins „Berliner Kindheit um 1900“*



WBA-Fotosammlung

Mit theoretisch hochfliegenden Ausstellungen, die das Denken im Raum, die atmosphärische Beobachtung und die Raum- und Zeitwahrnehmung favorisierten, stand das WBA nicht alleine da. Nur unwesentlich später schickte sich etwa das Museum für Gestaltung in Basel an, thematische Ausstellungen „zu Themen der Gestaltung und ihren Grundlagen, zu Fragen der Wahrnehmung, zur Medien- und Objektgeschichte sowie zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen“ aufzubauen

und dabei laut der verantwortlichen Gestalterin Ursula Gillmann immer auch das Medium Ausstellung selbst zu erforschen.<sup>85</sup> In Ausstellungen mit Titeln wie „Die Gute Form – Teigwaren aller Art“ (1991) oder „Risiko. Absicht. Versehen und Versicherungen – Vorsicht“ (1992) versuchte es sich daran, ambitionierte Thesen und „abstrakte Inhalte“ in den musealen Ausstellungsraum zu übersetzen und „sinnlich erfahrbar zu machen“ – oder anders gesagt, Denkräume zu schaffen.<sup>86</sup> Dafür griff es vor allem auf Szenografien zurück. In den 1990er Jahren sollten wiederum unter anderen die 1993 eröffnete Deutsche Arbeitsschutzausstellung in Dortmund, das 1991 neukonzipierte Hygiene-Museum in Dresden, die 1992 installierte Pilotausstellung des Hauses der Geschichte Baden-Württembergs „Schauplatz Südwest“, aber auch die Museen für Kommunikation in Bern und in Frankfurt am Main sowie einige thematische Großausstellungen („Feuer und Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet“ im Gasometer Oberhausen von 1994, „Prometheus. Menschen, Bilder, Visionen“ in der Völklinger Hütte von 1999, „Sieben Hügel“ im Berliner Martin-Gropius-Bau 2000 sowie die Expo 2000) ähnliche Präsentationsästhetiken adaptieren.<sup>87</sup>

Im internationalen Kontext hatten die Theorieausstellungen am WBA wiederum vor allem einen prominenten Vorläufer. Bereits 1985 hatte *der* Theoretiker der Postmoderne, Jean-François Lyotard, im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou in Paris die Schau „Les Immatériaux“ realisiert, die das Philosophieren in Form einer Ausstellung erprobte.<sup>88</sup> Nicht nur in der französischsprachigen Museologie gilt sie wahlweise als vorbildgebendes oder abschreckendes Beispiel für eine (über-)ambitionierte Ausstellungsszenografie.<sup>89</sup> Vereinzelt durch Kopfhörer, mussten die Besucher\_innen einen von fünf möglichen Ausstellungsrundgängen wählen, die diverse multimediale Installationen boten. Kunstwerke, Alltagsobjekte wie Schlafzellen und Kühlschränke, Hologramme, Bühnenbilder und eben Filmprojektionen, Hörstücke und sogar schon Computerterminals waren so miteinander kombiniert, dass daraus Lyotards Theorien einer postmodernen Welt jenseits der Trennung von Subjekt und Objekt, Sprache und Körper sowie Immateriel-

---

85 Gillmann, Ursula (1997): Ausstellungsnotizen. Museum für Gestaltung Basel. In Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva Sturm (Hrsg.): *Museum im Kopf*. Wien: Turia und Kant, S. 69-88: 70.

86 Ebd.

87 Vgl. hier nur stellvertretend Krause, Albrecht (1992): 1944-1952: Schau-Platz Südwest. Begleitbuch zur Ausstellung des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg. Stuttgart.

88 Lyotard, Jean-François (1985): *Les Immatériaux*. Album et Inventaire; Epreuves d’écriture. Paris: Editions du Centre Pompidou. Vgl. für eine ausführliche Rekonstruktion der Ausstellung Wunderlich, Antonia (2008): *Der Philosoph im Museum*. Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean François Lyotard. Bielefeld: Transcript.

89 Gorgus 2002: 139.

lem und Materiellem erfahrbar werden sollten. Auch wenn dabei das Materielle scheinbar prominent präsent war, war die Ausstellung in ihrer Präsentation doch vor allem an den Prozessen der Medialität, der Schrift und der Beobachtung interessiert und feierte ein Fest der ‚Simulakra‘.<sup>90</sup> Die multimedialen Ausstellungslandschaften von *Les Immatériaux* verdankten sich darüber hinaus keineswegs schlicht dem Genius des Philosophen Lyotard, sondern basierten auf einer im französischsprachigen Museumswesen verankerten profunden Debatte zur Theorie und Praxis von szenografischen Ausstellungen.<sup>91</sup>

Eine erstaunliche Parallelentwicklung mit dem WBA machte dabei das Musée d’ethnographie de Neuchâtel (MEN) durch, das seit den 1960er Jahren hervorragende Kontakte zum ICOM besaß und als Referenz in der französischen Museumsdebatte fungierte.<sup>92</sup> In den 1980er Jahren wurde das MEN international bekannt für eine ‚Muséologie de la rupture‘, die einen neuen gesellschaftlichen Anspruch von Museen mit an Theatertheorien geschulten Szenografien umsetzen wollte. Während die Ausstellung ‚Objets prétextes, objets manipulés‘ von 1984 als erste, die unter jenes Label fiel, die Sammlungsobjekte geradezu als semiotische Entitäten fokussierte, wandten die folgenden Ausstellungen am MEN zunehmend Visualisierungsstrategien an, die vom Objekt abstrahierten.<sup>93</sup> In der Ausstellung ‚Le Salon de l’Ethnographie‘ von 1989, die sich an einer Ethnografie der Ethnologie versuchte, war etwa ein Büro am College de France in verfremdeter Fassung reinszeniert, nur um ein paar handgeschriebene Seiten Claude Levi-Strauss auf dem dazugehörigen Schreibtisch zu platzieren.<sup>94</sup>

90 Beispielsweise zeigte der abschließende Raum von *Les Immatériaux*, der die verschiedenen Rundgänge durch die Ausstellung zusammenführte, das sogenannte ‚Labyrinthe de Langage‘, das Kunstwerk ‚Five Words in Neon Blue‘ von Joseph Kosuth. Diese Neonröhrenkunst spielte mit der Materialität von Text, von Licht und von Bedeutung. Wunderlich 2008: 249.

91 Gorgus 2002: 136f.

92 Jacques Hainard, Leiter des Museums in den 1980er und 1990er Jahren, wurde später zum Vorsitzenden des ICOM.

93 Hainard, Jacques (1986): Pour une muséologie de la rupture. In *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 37, S. 273-278. Vgl. auch Gonseth, Marc-Olivier (2012): Ausstellen heisst...: Bemerkungen über die *Muséologie de la rupture*. In Habsburg-Lothringen/Natter/Fehr, Praxis der Ausstellung, S. 39-56.

94 Hainard, Jacques (Hrsg.) (1989): Le Salon de l’Ethnographie. Exposition ‚Musée d’Ethnographie, Neuchâtel, 3 juin 1989 au 7 janvier 1990‘. Neuchâtel: Musée d’Ethnographie; Vgl. auch Raphaël, Freddy (1991/1992): Une muséologie de la rupture. Le ‚Métier de Conservateur‘ selon Jacques Hainard. In *Revue des sciences sociales de la France de l’Est* 19, S. 158-165.

Schlussfolgern lässt sich daher, dass aus dem Interesse am Polysemiotischen szenografische Theorieausstellungen resultierten. Diese einte ab Ende der 1980er Jahre häufig auch eine Obsession für Medialität, Digitalität und Computerisierung.<sup>95</sup> Vor allem das sogenannte Virtuelle verhiess nun im Gegensatz zu den Objektensembles die Möglichkeit, jede beliebige Idee in eine Rauminstallation zu übersetzen. Vieldiskutiert war nur, wie die hochkomplexen Bilderwelten, Medienarrangements und Ensembles tatsächlich ‚durchschaubar‘ zu machen waren und verhindert werden konnte, dass sie zu hermetischen und kryptischen Gefügen werden. Erst vor diesem historischen Hintergrund wird es verständlich, dass sich in den 1990er Jahren – wie eben schon einmal in den 1970er Jahren – die Klagen vom Abschied des Museumsobjektes wieder häuften. Das Objekt konnte daher erneut zum Zentrum der Aushandlungen um eine innovative Ausstellungspraxis und – wie ich im folgenden Kapitel zeige – als *conditio sine qua non* des Museums ins Feld geführt werden, diesmal nicht gegen die Texttafel, sondern gegen die umsichgreifende Medialisierung.<sup>96</sup>

Hervorzuheben ist schließlich, dass, obwohl die Sammlung und das Objekt in den szenografischen Ausstellungen eine untergeordnete Rolle spielten, auch diese Ausstellungen auf einem verfeinerten Wissen vom Objekt beruhten. Anders ausgedrückt, das Verschwinden der Objekte aus dem Ausstellungsraum und das Bedauern über ihren Abschied lassen sich als Effekte desselben Mechanismus beschreiben, nämlich dem Streben, ein neues Wissen über die ‚Kräfte‘ der ausgestellten Objekte anzuhäufen. Die Produktion neuer Erkenntnisse über die möglichen Wirkungs- und Umgangsweisen von und mit Objekten erschuf einerseits die Pflicht, sie zu zähmen, sie also mit Medien aller Art zu umstellen, um sie dennoch in eine Ausstellungsargumentation einbinden zu können. Andererseits ging mit dem neuen Objektwissen die Vorstellung der Unzählbarkeit der Objekte einher, was ein Bedauern über ihre szenografische Einhegung mit sich brachte. Das Wissen um die Poly- und Kakophonie der Objekte, um ihr dissonantes Sprechen, erzeugte die Frage, wie sie gebändigt und gefügig zu machen sind, und die Forderung, ihre Polyphonie zugänglich zu machen. Die Folge waren Ausstellungen ohne Sammlungsobjekte und zugleich die Beschwerden angesichts ihrer Bevormundung.<sup>97</sup> Der „Wille zum Wis-

---

95 Zur Benjamin-Ausstellung gab das WBA gar eine CD-ROM heraus und war auch damit im deutschsprachigen Museumswesen Vorreiter. Vgl. zur Vorreiterrolle *Compania Media* (Hrsg.) (1998): *Neue Medien in Museen und Ausstellungen. Einsatz – Beratung – Produktion. Ein Praxishandbuch*. Bielefeld: Transcript.

96 Vgl. etwa die Vorwürfe des Objektmissbrauchs angesichts der Szenografien in der Ausstellung „Sieben Hügel“. Vgl. Habsburg-Lothringen: 2003: 138.

97 Vgl. zur Argumentationsfigur der „Bevormundung“: Schulze, Mario (2016): *Die Dinge bevormunden. Über den richtigen und falschen Einsatz von Museumsobjekten*. In Ma-

sen“ (Foucault) über Objekte machte es notwendig, über deren Qualitäten nachzudenken, ihre Fähigkeiten herauszuschälen, einzuordnen und zu klassifizieren und diente gleichzeitig als Basis dafür, den Objekten nur ganz bestimmte Rollen in der auf die Inhaltsvermittlung abonnierten Ausstellung zuzuweisen.<sup>98</sup>

Wenn aber auch die objektlose Theorieausstellung in der Logik jener Wissensproduktion zu verorten ist, die sich mit ganzer Aufmerksamkeit und Sorge den Museumsobjekten widmete und mühsam versuchte, ihnen ein Geheimnis zu entlocken, stellt sich die Frage: Warum war die Erkenntnis der Objektqualitäten so wichtig? Und spezifischer: Was hat das WBA-Team dazu angeleitet, dem Objekt mit jener Achtsamkeit zu begegnen? Worauf stützte sich der Glaube, in den Objekten einer Erkenntnis gewahr zu werden, die kostbar war? Anhand einer Zirkulationsbewegung des Objektwissens möchte ich diesen Fragen nachgehen. Könnte es sein, dass die neuen Vorstellungen von den Einsatzmöglichkeiten der Objekte nicht zuletzt für

---

ria Dillschnitter, David Keller (Hrsg.): Zweckentfremdung. ‚Unsachgemäßer‘ Gebrauch als kulturelle Praxis. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 254-273.

- 98 Als Beleg für die These von der wechselseitigen Steigerung zwischen Klage über das Verschwinden der Objekte und einem verfeinerten Wissen über sie ließen sich außerdem zwei Artikel von Eckhard Siepmann aus den 1990er Jahren anführen. In „Objekt, Virtualität, Raumbild. Thesen zum Zusammenhang von Elektronik, Wahrnehmung und Zukunft des Museums“ konstatierte Siepmann ein zunehmendes „Verstummen“ der Dinge im 20. Jahrhundert. Entgegen einer „Entwirklichung“ müsse man aber von einer „Ankunft einer neuen Dimension von Wirklichkeit“ ausgehen (Siepmann 1993: 12). Diese virtuelle Realität wäre der nächste Schritt in der Entwicklung des Menschen zum „Prothesengott“, in der den Objekten stets neue technische Möglichkeiten implantiert werden. Siepmann bringt die einschlägigen Beispiele der technischen Medienentwicklung von der Schreibmaschine zum Computer und schließt daraus auf eine folgenschwere „Ummodelung des Status des Objekts“, auf eine „innere Unruhe“, die die „gesamte Dingwelt erfaßt“ hat (ebd.: 13). Daraus wiederum erwachse die Forderung an alle kulturgeschichtlichen Museen, ihr Ausstellen zu reformieren, um adäquate Reaktionen auf diesen Objektstatus und das damit einhergehende neue „Subjekt-Objekt-Verhältnis“ zu finden. Diese Ausstellungen müssten Räume schaffen, die „erst durch das sich bewegende Objekt zum Leben kommen“. Was in dem Artikel noch vorsichtig formuliert wurde, war bei dem Artikel „Computer-Aided Aura. Kulturelle Körper im Datenkleid“ (Siepmann 1996) deutlich ausgesprochen: „Es entsteht heute ein integraler Ausstellungstyp fernab der Inszenierung, der den Raum nicht als Mittel zur möglichst virtuellen Plazierung [sic] von Objekten begreift, sondern als ein mit Hilfe von Dingen und Medien konstruiertes Geschehen.“ (1996: 12) Siepmann, Eckhard (1993): Objekt, Virtualität, Raumbild. Thesen zum Zusammenhang von Elektronik, Wahrnehmung und Zukunft des Museums. In *Museumsjournal* 7 (2), S. 12-13; ders. (1996): Computer-Aided Aura. Kulturelle Körper im Datenkleid. In *Museumsjournal* 10 (1), S. 10-12.

eine ‚richtige‘ Konsumpraxis von Bedeutung war? Gerade anhand des WBA lässt sich verdeutlichen, dass sich die Museumsausstellungen in enger Verbindung mit bestimmten milieubasierten Konsumstilen entwickelten, die ein elaboriertes Produkt- und Objektwissen verlangten. Im Folgenden zeige ich einige Berührungspunkte auf, in denen sich das neue Wissen von den Sammlungsobjekten mit einem Wissen um die Einsetzbarkeit von semiotisch wie performativ aufgeladenen Produkten traf.

### 4.3 ÜBER DEN KONSUM VON ZEICHENOBJEKTEN

#### Warenästhetik statt Warenkritik

In der 1981 installierten Ausstellung „Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt. In den Wergebirgen der 50er Jahre“ zeigte das WBA in seinen von Schlagermusik beschallten Räumlichkeiten – wie für dessen erste Ausstellungen typisch – noch jede Menge Objekte. Um die nach der entbehrungsreichen Nachkriegszeit aufblühende Konsumkultur zu porträtieren, ließ das WBA-Team ein Nachthemd durch den Raum schweben, ein Petticoat von der Decke hängen. Salzstangenständer, geschwungene Cräckerschälchen, Radios im Stile des „Gelsenkirchener Spätbarocks“, Nierentischchen, ein Motorroller, Plastikblumen und allerlei weiterer Kitsch bestückten dazu die Ausstellung.<sup>99</sup> Das Anfassen war explizit erlaubt und das Hula-Hoop-Tanzen durch die Besucher\_innen erwünscht. Vermutlich, so zumindest eine Augenzeugenerzählung, konnte man einige Objekte auch nach eigenem Gusto neu arrangieren.<sup>100</sup> Die Ausstellung traf ins Mark der zeitgenössischen Stimmung und sicherte mit ihrem Erfolg die Zukunft des WBA. Die 1950er Jahre waren ‚in‘. Die erste große Retro-Welle überschwemmte damals die Jugendkulturen. In einer Radiobesprechung hieß es: „Viele Jugendliche, die die Adenauerära noch nicht bewußt miterlebt haben, strömen in die Ausstellung. Punks und Teds, oft

---

99 Der Titel der Schau war im Übrigen einem Schlager-Hit von Rudi Schuricke entnommen. Vgl. zur Ausstellungsbeschreibung Autor\_innenkürzel mm (1981): Kalter Krieg und Capri Sonne. Zwei Ausstellungen über die fünfziger Jahre in West-Berlin. In *Mannheimer Morgen*, 19.09.1981; Rhode, Werner; Wedel, Carola (1981): 50er Jahre Ausstellungen. Werkbund Archiv und Elefanten Press Galerie. Typoskript für eine Radiosendung in Journal III, 16.09.1981. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Capri/op+pop“; darin finden sich außerdem Ausstellungsskizzen. „Gelsenkirchener Spätbarock“ ist eine Überspitzung der bereits ironischen Bezeichnung „Gelsenkirchner Barock“, die für ornamentreiche Schränke gebraucht wird.

100 So schilderte es Andreas Ludwig im informellen Gespräch mit mir am 11.12.2012.

selbst im 50er Jahre Stil gekleidet, strömen wie zu einer Kultstätte, wollen am liebsten alles aufkaufen.“<sup>101</sup> Siepman selbst beschrieb es in einem Interview so: „Mädchen mit Pferdeschwanz und Petticoat unter dem Rock, Typen mit riesigen Haartollen, Gangs mit Cowboyhütten usw. Die finden die Gegenstände und mit ihnen gleich die ganze Ausstellung astrein, irre, affengeil oder schlicht spitze.“<sup>102</sup>

Das Werkbund-Archiv wollte in der Schau explizit nicht den „wirklichen“ Alltag“ der 1950er Jahre ausstellen, sondern jenen, den die „Waren- und Reklameästhetik“ versprochen hatten. Denn „was die Ware sagt, ist immer bekanntlich mehr als das, was sie über sich selbst sagt [...]. Immer sagt sie, in einer Metasprache, auch etwas über den Weltzustand aus“.<sup>103</sup> Dass die Ware eine solche Wertschätzung im WBA erfuhrt, wirft allerdings eine Frage auf: Wie konnte es dazu kommen, dass eine Ausstellung, die sich aufgrund der dort ausgestellten Warenästhetiken enormer Beliebtheit erfreute, an einer Institution stattfand, deren Mitarbeiter\_innen sich aufgrund ihrer Sozialisation in den linksalternativen Milieus West-Berlins marxistischen Theorien der Warenkritik verpflichtet sahen? Schließlich nahm in dessen Vorstand nicht zuletzt auch die Autoritätsfigur der kritischen Warenästhetik Wolfgang Haug Platz, der die kapitalistischen Werbestrategien Anfang der 1970er Jahre als Suggestion geißelte und ihren konditionierenden Einfluss auf die menschliche Bedürfnisstruktur fundamental kritisierte. Angesprochen auf den potentiellen Widerspruch zwischen dem Ziel, die spätkapitalistischen gesellschaftlichen Verhältnisse aufzuklären, und dem Erfolg der Ausstellung bei den modebewussten Jugendkulturen, erwiderte Siepman in einem Interview unaufgeregt, dass leichte Verdaulichkeit und Aufklärung keine Gegensätze seien und es außerdem legitim sei, auf eine „Nostalgie-Welle“ einzusteigen.<sup>104</sup> Die Ausstellung war dabei kein Ausrutscher aus dem sonstigen Programm. Nur ein Jahr später bediente das WBA den nächsten Retro-Hype und präsentierte die Produktwelt der 1960er Jahre.<sup>105</sup>

101 Rhode/Wedel 1981. Punk steht hier wohl als Überbegriff für Alternativkultur. Eine besondere Affinität zu den 1950er Jahren ist dem Stilcode der Punks nicht zu entnehmen. Siepman behauptete in einem Zeitungsartikel, dass in der Bielefelder Galerie Elf, wo die Ausstellung 1982 nochmals aufgebaut wurde, gar 70 Prozent des Publikums unter 25 Jahren gewesen seien. Vgl. Anonym (1983): Mit Nierentisch und Rock'n'Roll rücken die 50er Jahre greifbar nah. Ausstellung des Werkbund-Archivs in der Bielefelder Galerie Elf. In *Bielefelder Tageblatt*, 13.01.1983.

102 Omnibus 1982: 45.

103 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1981): „Wenn bei Capri die Rote Sonne im Meer Versinkt“. In den Warengewirren der 50er Jahre. Begleitheft zur Ausstellung, 3.9.-5.12.1981. Berlin: ohne Paginierung.

104 Omnibus 1982: 44f.

105 Die Ausstellung hatte den Titel „op+pop, ex+hopp, sexy, mick, tricky, dick, mini, maxi, mao tse tung“ und wurde von der rezensierenden Presse als Anzeichen für den nächsten

Dass das WBA Ausstellungen zur Warenwelt entwarf, die sich nicht um Werbekritik bemühten, ist erst einmal museumshistorisch bemerkenswert. Waren die Texttafel-Lernausstellungen der 1970er Jahre noch von dem Willen getragen, der verschleiernenden Werbeästhetik der Kaufhäuser auch in der musealen Präsentation eine andere Ästhetik entgegenzusetzen, bediente sich das WBA nun des ironischen Spiels mit Reklame und Werbung, was wiederum in den montierten Ausstellungsarrangements zum Ausdruck kam. Im Interview erläuterte Siepmann die Präsentationsästhetik dabei wie folgt: „Wir versuchen, so weit wie möglich ‚die Sachen selbst‘ sprechen zu lassen, d.h. wir bemühen uns, sie durch die Anordnung, durch Montagen, durch Mittel der Verfremdung zum Sprechen zu bringen, um auf langatmige Schrifttafeln verzichten zu können.“<sup>106</sup> Das Zitat unterstreicht zunächst, wie eng die inszenierende (mit szenografischen Ansätzen spielende) Präsentationsästhetik und eine semiotische Objektontologie verquickt waren. Vor dem Hintergrund der Ausstellung macht es aber auch deutlich, auf welchem weiteren Element die neue Objektontologie beruhte. Das Wissen von den polysemischen Museumsobjekten beruhte auf einem veränderten Verhältnis zu den ästhetisierten Waren. Dieses betraf – wie ich im Folgenden ausführe – sowohl (a) ein im Vergleich zu Haugs Thesen abgewandeltes (vielleicht nuancierteres) Verständnis der Warenästhetik, als auch (b) einen neuen Konsumstil, den jene Jugendkulturen Ende der 1970er hervorbrachten, die sich in der Capri-Ausstellung tummelten.

### **(a) Der Gebrauchswert der Warenästhetik oder das WBA als Punk**

In den Ausstellungen des WBA ging es nicht um eine Anklage der Warenästhetik oder den Vorwurf, sie verdränge die ‚realen‘ Gebrauchswerte – eine Anklage, die noch Haug in seinem Theorieentwurf vorbrachte und die den Ausstellungsästhetiken des Historischen Museums in Frankfurt am Main teilweise zu Grunde lag. Das WBA-Team bemühte sich vielmehr darum, die Symbolqualitäten der Waren herauszupräparieren, ja den Gebrauchswert der Warenästhetik selbst ins Spiel zu bringen.<sup>107</sup> Deutlich wird das etwa an der Schau „Irre Waren – Intérieur Irrsinn“, die das WBA 1983 in Zusammenarbeit mit der Elefanten Press-Galerie entwarf. Sie zeigte Illustrationen und Fotos des US-amerikanischen Künstlers Philip Garner, die Konsumprodukte imaginierten, die „für den Konsumenten absolut keinen Sinn

---

*Retrohype* gesehen. Vgl. Gärtner, Peter (1984): Zwischen Mondlandung und Molotows. Die 60er Jahre erleben jetzt ihr Comeback in zwei Ausstellungen. In *Volksblatt Berlin*, 23.09.1984; Herkel, Günter (1984): Von Harry Ristock bis Oswalt Kolle. Rückblick auf Kultur und Politik der sechziger Jahre. In *Berliner Stimme*, 29.09.1984.

106 Omnibus 1982: 45.

107 Vgl. zu den hier impliziten Kritiken an Haugs Kritik der Warenästhetik: Rexroth, Tillmann (1974): Warenästhetik – Produkte und Produzenten. Zur Kritik einer Theorie W.F. Haugs. Kronberg: Scriptor.

machen.<sup>108</sup> In seinem „Better Living Catalog“, dessen deutsche Übersetzung die Ausstellung promotete, schlug er einen Buchtoaster, die Taschenkrawatte oder den Hydraulik-Rollschuh als notwendige Utensilien für das Überleben in der modernen Gegenwart vor.<sup>109</sup> Garners Konzeptkunst entsprach dem an Ironie und surrealistischem Spiel orientierten Programm des WBA. Bemerkenswert ist allerdings, dass das WBA-Team seinen humoristischen Katalogillustrationen ähnlich überflüssige dreidimensionale Objekte beistellte, die jedoch aus der eigenen Sammlung stammten und ohne Ausnahme tatsächlich einmal verkauft wurden – zum Beispiel die betenden Hände Albrecht Dürers als Plastikmassenware. Derart „relativieren sie die irrsinnigen Ideen eines Philip Garner“, stellte ein Rezensent des Berliner Stadtmagazins „tip“ fest, um daraufhin weiter zu philosophieren: „[D]ie Realität versteht es noch immer, die Satire einzuholen.“<sup>110</sup> Das künstlerische Werk Garners lässt sich zwar als kulturkritischer Spiegel einer durchgedrehten Warenwelt deuten, in der Gebrauchswerte nur mehr durch Marketing versprochen, aber keineswegs mehr ‚echte‘ Bedürfnisse erfüllt würden. Indem das WBA aber tatsächlich erstandene Konsumprodukte, deren Gebrauchswert ähnlich schleierhaft erscheinen musste, gleichberechtigt neben die Phantasieprodukte Garners stellte, implizierte es vielmehr eine Analogie von Konsumwelt und Phantasiewelt. Das WBA-Team wollte sichtbar machen, dass es in der Welt des Konsums zumeist nicht um das Versprechen eines Gebrauchswertes ging, sondern um Einbildungskraft. Demnach könne es auch nicht darum gehen, die Warenästhetik zugunsten einer ehrlicheren Warenwelt einzutauschen. Die Möglichkeiten der Kritik lägen dagegen darin, gerade aus der phantastischen Warenwelt selbst eine Utopie herauszuschälen. Genauso wollte sich zum Beispiel eine weitere Ausstellung des WBA verstanden wissen, die von einem Seminar der Hochschule der Künste mitentworfen wurde. Die 1985 gezeigte Ausstellung „Kaufhaus des Ostens“ (KDO) stellte dem Berliner Kaufhaus des Westens (KDW) ein „imaginäres Warenhaus“ entgegen. Die fiktiven Produkte, die es anpries, waren Zusammensetzungen von Gefundenem und Gekauftem: zum Beispiel ein Hocker für 147 DM aus einem alten Fahrradsattel und einer Schaumstoffrolle. Getragen war die Ausstellung von der Hoffnung, dass in der Warenästhetik auch ein Instrument der Befreiung aufflackern könnte. Im Katalog hieß es: „Im merkantilen Niemandsland zwischen Industrie und Phantasie entscheidet es [das KDO] sich eine Traumsekunde lang für die Utopie profitunabhängiger Phantasie“.<sup>111</sup>

---

108 Autor\_innenkürzel df (1983): Irre Warren. In *tip* 12.

109 Garner, Philip (1983): Philip Garner's Schöner Leben. 52 absolut unverzichtbare Lebenshilfen für den modernen Menschen. Berlin: Elefanten Press.

110 *tip* 1983.

111 Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1985): Kaufhaus des Ostens. Eine Ausstellung im Werkbund-Archiv. Berlin: ohne Paginierung.

Am WBA war parallel zu einer zeitgleich sich neuformierenden konsumtheoretischen Literatur die Skandalisierung der Warenästhetik einer Hoffnung auf ihre poetische Kraft und ihre potentiell befreienden Effekte gewichen. In den 1970er Jahren hatte die Populär- und Jugendkulturforchung, wie sie vor allem am CCCS in Birmingham und mit etwas Verspätung am LUI in Tübingen betrieben wurde,<sup>112</sup> die sozialtheoretischen Konzepte über die Kulturindustrie und Warenästhetik erst implizit und dann explizit dafür kritisiert, dass sie Kulturkonsumierende zu „cultural dopes“ degradierten, die so gesehen bloß Manipulationsmasse von Verwertungsinteressen waren.<sup>113</sup> In der Populärkultur dienten Waren und deren Ästhetik vielmehr, so der gegenläufige Tenor ihrer Studien, als Ressourcen, um gezielt Bedeutungen zu kreieren, die soziale Positionen anzeigen und die hegemoniale Kultur kritisieren. Gerade die Stilschöpfungen der städtischen Subkulturen wurden von den *cultural studies* als symbolische Bricolagen beschrieben, die Massenkonsumgüter als Mittel einsetzten, mit der sie ungelöste Widersprüche oder Probleme überhaupt erst sichtbar machen könnten.<sup>114</sup> Der Birminghame Dick Hebdige spitzte in seiner 1979 veröffentlichten Studie (1983 auf Deutsch erschienen) die anarchische Ästhetik der Sex Pistols und anderer Punks auf einen „semiotischen Guerillakrieg“ gegen die Mehrheitskultur zu.<sup>115</sup>

Welche Rolle dabei die wissenschaftliche Theorie den Konsumgütern zugestand, lässt sich mit Hans-Georg Soeffners an Hebdige anschließender, soziologischer Analyse der Punks fassen. Die Grundlage jeder Subkultur bestünde darin, dass sie Zugehörigkeit markieren müsse. Meist geschehe dies durch eine bewusste Stilisierung, also den Gebrauch bestimmter symbolischer Codes, einer Zeichen-

112 Ein Briefwechsel zwischen der „Tübinger Gruppe der Initiative Kulturwissenschaftler für Frieden und Abrüstung in Ost und West“ und Eckhard Siepmann belegt einen direkten Kontakt zwischen dem LUI und dem WBA. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Korrespondenzen 1980-85“.

113 Hall, Stuart (1981): Notes on Deconstructing the Popular. In Raphael Samuel (Hrsg.): People's history and socialist theory. London, Boston: Routledge & Kegan Paul, S. 227-239: 232. Siehe zum LUI in Tübingen und CCCS in Birmingham Kap. 3.4.

114 Vgl. etwa Clarke, John (1973): The Skinheads and the Study of Youth Culture. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies (Stencilled Occasional Papers). Online unter <http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/department/history>, letzter Zugriff am 15.04.2015. Vgl. für den deutschsprachigen Raum auch den Sammelband: Honneth, Axel; Lindner, Rolf; Clarke, John (1979): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt am Main: Syndikat. Clarke nimmt in seinem Aufsatz explizit Bezug zu Lévi-Strauss Konzept der Bricolage (136).

115 Hebdige, Dick (1983/im engl. Original 1979): Subculture. Die Bedeutung des Stils. In Diedrich Diederichsen, Olaph-Dante Marx (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek: Rowohlt, S. 8-120: 96.

sprache, mittels derer die Mitglieder anzeigen, dass sie sich vom Rest der Gesellschaft abgrenzten. Dafür reicht allerdings das Vorhandensein von Codes für die sich so konstituierende Gruppe nicht aus. Die Codes müssten auch als solche erkannt werden, wozu beispielsweise die antithetische Verfremdung dienen könne. Mit diesbezüglich seltener Virtuosität inszenierten die Punks sich als Großstadtdindianer\_innen, die zwar einen Irokesenschnitt trugen, diesen aber blau, grün oder weiß färbten. Die mühevoll arrangierte Haarpracht kontrastierte zudem mit der schmutzigen, geflickten Kleidung, die aber keineswegs Ergebnis von Vernachlässigung, sondern liebevoll und in Handarbeit mit Flickern, Nieten und Buttons drapiert sei.<sup>116</sup> Erst diese durch Entgegensetzung erreichte Verfremdung mache das Outfit so zu einem lesbaren Ensemble, mit dem sich die Punks von der Gesellschaft abgrenzten und sich gleichzeitig in der Szene positionierten. Jedes Objekt würde so erst dadurch zu einem bedeutungsvollen gemacht. Für die Punks waren, so gesehen, die warenförmigen (Alltags-)Objekte, die sie für ihren Stil gebrauchten – nie nur nützlich im Sinne eines Gebrauchswertes, sondern nützlich, weil sie in bestimmter Weise zeichenhaft waren, weil in ihnen eine bestimmte Ästhetik zum Tragen kam, die über deren Dasein als Ware hinausging. Zugleich war auch hier Lesbarkeit der Kleidungsutensilien nicht gleichbedeutend mit Übersetzbarkeit. In der semiotisch informierten Konsumtheorie erschien die (geradezu ikonisch gewordene) Sicherheitsnadel der Punks nur deswegen als ein Guerillazeichen gegen die Mehrheitskultur, weil der ihr zukommende Bedeutungshof aus Arbeit, Sicherheit und Ordnung von den Punks antithetisch genutzt wurde. Die Sicherheitsnadel war nur im montierten Gesamtaufreten der Punks kakophone Anklage gegen den Rest.

Es zeigt sich folglich eine erstaunliche Parallele zwischen den Analysen des Punkstils in der Populärkulturforschung und der auf Montage beruhenden Präsentationsstrategien des WBA. Beide beruhen auf dem gekonnten, kontrastierenden Einsatz von Objekten als polyphonen Zeichenträgern, um eine politische Botschaft ästhetisch zu vermitteln. Letztlich trafen sich die Ausstellungen des WBA mit den Popkulturanalysen in einer Erkenntnis, die sich in Roland Barthes „Mythologies“ bereits einige Jahre früher finden lässt. Die beste Waffe gegen die mythische Werbung war es Barthes zufolge, sie selbst zu mythologisieren und damit ideologiekritisch zu wenden – eben ganz so wie im KDO oder bei den Irren Waren des WBA.<sup>117</sup> Möglich wurde dieses neue Verständnis der Warenästhetik, weil sich die Konzeption des Konsumobjekts im semiotischen Sinne änderte.<sup>118</sup> Darin fanden die Überle-

116 Ebd. 324.

117 Barthes 1964: 121. Vgl. auch Stanitzek, Georg (2011): Etwas das Frieda Grafe gesagt hat. In Drügh, Warenästhetik, S. 175-195: 181-186.

118 Die Erkenntnis von der Zeichenhaftigkeit der Konsumobjekte blieb nicht auf die Subkulturen beschränkt. Etwa zur gleichen Zeit fassten Mary Douglas und Baron Isherwood alle Konsumptionsprozesse als Kommunikationsstrategien und Konsumgüter als

gungen Hebdiges, Barthes und des WBA-Teams ihren gemeinsamen Nenner. Als Träger von veränderlichen Zeichen verstanden, waren die Konsument\_innen den Waren nicht mehr unterworfen, sondern potentiell dazu in der Lage, ihnen selbst neue Bedeutungen abzurufen. Das neue Objektwissen versprach gewissermaßen die Möglichkeit eines gegenkulturellen Einsatzes der Produkte und Waren. Es versprach Emanzipation. Das machte sich das WBA in seinen Ausstellungen zur Produktkultur zu nutze. Aber nicht nur auf theoretischer Ebene lässt sich ein Berührungspunkt zwischen dem Objektwissen am WBA und der Konsumtheorie ausmachen, auch praktisch ähnelte der Sammlungsstil des WBA dem Konsumstil der Jugendkulturen.

### **(b) Retro, Flohmarkt und Objektwissen**

Konsumhistorisch betrachtet, verstärkte sich in den 1980er Jahren jene Individualisierungstendenz, die bereits in der Gegenkultur der 1960er Jahre (in Großbritannien und den USA bereits früher) ihren Anfang genommen hatte. Ein individualistischer Konsumstil setzte sich (nun auch jenseits des linksalternativen Milieus) durch, in dem es weniger darum ging, „etwas zu besitzen, als darum, jemand zu sein“; weniger darum, allgemein angestrebte Wohlstandsprodukte wie Haus, Auto und Urlaubsreise mit möglichst guter Ausstattung anzuhäufen, als ein schönes, den eigenen Vorstellungen und Wünschen entsprechendes Leben zu führen.<sup>119</sup> Damit einhergehend lässt sich ein Bruch in der Geschichte der Jugendkulturen ausmachen. Die „scheinbar linear fortschreitende Entwicklung“ jugendkultureller Stile, „in der ein subkultureller Stil von einem neu folgenden abgelöst wurde wie die Teds von den Mods“, wich einem immer größer werdenden Pool an Stilen der Gegenwart und Vergangenheit, die die Jugend für neue Stilmontagen oder anachronisierende Stil-Revivals nutzen konnte.<sup>120</sup> In der Retrospektive verdichteten sich die medial verbreiteten Bilder jugendkultureller Stile und Moden zu bestimmten Typen und eindeutig erkennbaren Ensembles, die von der Jugend (nun allerdings als Revival: Retro-Mods, Retro-Teds et cetera) bewusst gewählt werden konnten. Peter York sprach in seinen journalistischen Essays über die Jugend- und Subkulturen Londons von Uniformen und wertete damit die Kleidung der Jugendkulturen als bindenden Formenkanon, der es ermöglichte, ‚Gleichgesinnte‘ sofort zu erkennen.<sup>121</sup> Stärker als zuvor waren damit die Jugendkulturen auf einen Lebens- und Kleidungsstil abonniert, der sich vor allem im ästhetisierenden Zitieren zeichenhafter Objekte er-

---

Bedeutungsträger. Douglas, Mary; Isherwood, Baron C. (1979): *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. London, New York: Routledge: 38.

119 Schildt/Siegfried 2009: 407.

120 Jenß, Heike (2007): *Sixties dress only. Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods*. Frankfurt am Main: Campus: 132f.

121 York, Peter (1980): *Style Wars*. London: Sidgwick & Jackson: 201.

kennbar machte. Voraussetzung dafür war allerdings ein ausdifferenziertes Wissen darüber, welche Objekte in welchen Kombinationen jene Codes bedienten, die dem angestrebten *style* entsprachen, und darüber hinausgehend Kenntnisse darüber, wo diese Objekte zu bekommen waren. Grundlagen für die Retro-Stil-Collagen waren, kurz gefasst, ein neuer Konsumstil und das dementsprechende Objektwissen.

Die Jugendlichen, die die Ausstellungen des WBA – über die 1950er und 1960er Jahre – so zahlreich frequentierten, waren Teil der ersten großen Retrowelle, die Ende der 1970er Jahre im Kontext der Punkkultur auftauchte.<sup>122</sup> Wie die bereits zitierten Rezensionen betonten, trafen sich Mods, Teds und Punks in ihrer Faszination für die ausgestellten Produkte. Als Teil jener jugendkulturellen Gruppen, für die ein Wissen um die Grundausrüstung vergangener jugendkultureller Stile essenziell war, nutzten sie die Produktkulturschauen des WBA gleichsam zur Fortbildung, um die symbolische Stimmigkeit ihrer eigenen Outfits und nicht zuletzt auch ihrer Wohnungen und WG-Zimmer zu perfektionieren. Die Jugendlichen konnten dabei von dem Objektwissen profitieren, welches das WBA ihnen gewissermaßen bereitstellte und vice versa. Das Retrophänomen und das WBA trafen sich in ihrem zitierenden Umgang mit gebrauchten Waren; der Sammlungs- und Ausstellungsstil des WBA adaptierte den Konsumstil der Subkulturen und umgekehrt. Besonders ersichtlich wird das an jenem Ort, der für beide Praxen – jugendkulturelles Kaufen und museales Sammeln – zentral war. Denn sowohl die Retro-Stile als auch die WBA-Ausstellungen waren auf die Infrastrukturen des Handels mit Second-Hand- oder Vintagewaren angewiesen, die sich in der Bundesrepublik erst im Laufe der 1970er Jahre entwickelten.<sup>123</sup>

Von allen Objekten der 1950er Jahre Ausstellung kamen – wie Siepmann im Interview behauptete – „80% von den Flohmärkten dieser Stadt, besonders von dem beim Tempodrom, dessen Händlern die Ausstellung auch gewidmet“ gewesen sei.<sup>124</sup> Die Prinzipien des Flohmarkts durchsetzten die Sammlung wie auch die Präsentationen des WBA. Zur gleichen Zeit gegründet wie der – zumindest der Selbstbehauptung nach – erste Berliner Flohmarkt, der zudem unweit des Archivstandortes jeweils am Sonntag auf der Straße des 17. Juni stattfand, füllte sich das WBA mit erfeilschten und gefundenen Waren aus zweiter oder x-ter Hand, die das Team dort und anderswo fand.<sup>125</sup> Das WBA machte in seiner antimusealen Geste auch das

---

122 Jenß 2007: 132.

123 Das gilt insbesondere für jene Zeit, in der die Modefirmen die Stile nachzuahmen begannen. Vgl. dazu etwa Diederichsen, Diedrich (2014): Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer und Witsch: 244f., 394f.

124 Omnibus 1982: 45. Vgl. zur Sammlungsgeschichte auch WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

125 Ein Zeitungsartikel schilderte rückblickend die Entstehung der Sammlung wie folgt: „In langen Streifzügen über Trödelmärkte und Müllhalden hat der Werkbund-Archiv Leiter

Museum zum Flohmarkt und kopierte dessen zwischen Collagen und Typologien changierende Präsentationsästhetiken. Es nahm sich wie der Flohmarkt sowohl der populären Gebrauchs-Kultur mit ihren Massenartikel ohne große Eigenheiten als auch der Spitzendinge an.<sup>126</sup> Wie die Flohmärkte, auf denen ständig ausgepackt, verkauft und neu arrangiert wird, wollte es schneller und elastischer sein als die Museen. Es wehrte sich nicht gegen nostalgische Anverwandlungen und propagierte individuelle Gebrauchsmöglichkeiten.

Die betriebswirtschaftliche Literatur behauptet, dass die Flohmärkte konsumhistorisch gesehen ebendann entstanden, als die Dynamik der Mode eine Geschwindigkeit erreichte, die die Konsumgüter modisch veralten ließ, noch bevor sie ihren Gebrauchswert eingebüßt hatten.<sup>127</sup> Wenn das Hemd mit Karomuster schon als untragbar gilt, bevor es die hundertste Waschung ausgebleichen hat oder der Hemdkragen seine Stehkraft verloren hat, dann ist es noch immer gut genug für den Flohmarkt, so die Logik. Entsprechend dieser Deutung tritt im Flohmarktgut das bloß nutzbare Objekt hervor. Hinter der gleißenden Ware mit ihrem warenästhetischen Gebrauchswertversprechen erscheine auf dem Flohmarkt der Gebrauchswert.

Mit Blick auf das zur gleichen Zeit entstehende Retrophänomen ließe sich das Flohmarktphänomen unterdessen auch anders fassen. Ist der Flohmarkt nicht auch eine Reaktion darauf, dass sich die Warenkultur so sehr ausdifferenziert hat, dass das, was dem einen als ‚aus der Mode gekommen‘ erscheint, für andere ‚der letzte

---

20 Jahre lang solche Partikel zusammengetragen. Die Kriterien der Sammlung entwickelten sich nicht am Tisch, sondern beim Flanieren.“ Autor\_innenkürzel CH (1990): Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv: Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. In *Volksblatt Berlin*, 02.03.1990.

126 Vgl. zum Flohmarkt Winter, Günter (1996): Trödelmärkte. Eine empirische Untersuchung zur sozialen und ökonomischen Struktur einer Institution privater Öffentlichkeit. Göttingen: Cuvillier: 247. Vgl. auch Köstlin, Konrad (1992): Flohmarkt. In Tübinger Vereinigung für Volkskunde (Hrsg.): Wörter – Sachen – Sinne. Eine kleine volkskundliche Enzyklopädie. Tübingen, S. 59-62; Münz, Sebastian (2004): Flohmarkt. Märkte, Menschen, Waren. Neu-Ulm: AG-SPAK-Bücher: 6. Floh- oder auch Trödelmärkte sind ein relativ junges Phänomen. In der Bundesrepublik tauchten sie erst Anfang der 1970er Jahre vermehrt auf. Der erste bundesrepublikanische Flohmarkt soll auf den Aktionskünstler Richard Schamuhn zurückgehen. Unweit der Leine in Hannover bot er 1967 vielerlei mühsam in den Kellern und Böden von Freunden Zusammengesuchtes feil. Als Vorbild diente ihm der bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Pariser *marché aux puces*, der auch den Floh im Namen beisteuerte. Vgl. Autor\_innenkürzel AK (1967): Flohmarkt an der Leine. Happening über alles – Eine Harfen-Spielerin auf dem Baum. In *DIE ZEIT*, 14.04.1967. Online unter <http://www.zeit.de/1967/15/flohmarkt-an-der-leine>, letzter Zugriff am 15.04.2015.

127 Winter 1996: 15.

Schrei‘ ist? Die Entstehung der Flohmärkte war demnach – so meine These – auch ein Ausdruck dessen, dass das Modische so schnell veraltete, dass es schon bald wieder modisch sein konnte. Dies basierte auf den immer schnelleren Zyklen der Mode und der sich herausbildenden Diversität marktförmiger Ästhetiken. Der Flohmarkt bediente damit eine sich zu dieser Zeit formierende Second-Hand/Vintage-Kultur, die veraltete Güter nicht mehr aus Gründen der Bedürftigkeit und sozialer Deklassierung wertschätzte, sondern im Gegenteil gutausgebildete Freizeitleiter\_innen in die Lage versetzte, ihren eigenen Stil zu kreieren. Die Herausforderung für die gekonnten Flohmarktkäufer\_innen bestand daher darin, in der unübersichtlichen Masse der angebotenen Waren das Gewollte zu finden. Das Ziel war schließlich ein „Schnäppchen“ oder das Erspähen des bisher ungesehenen ‚Schatzes‘, auch wenn oder gerade weil es kaum (Werbe-)Informationen wie beigelegte Preise, Bilder, Texte et cetera gab, die dabei behilflich sein konnten. Der Flohmarkt verlangte und kultivierte, anders gesagt, ein Objektwissen, das es ermöglichte, das Gesuchte (den neuesten Schrei) im Überbordenden und im Wirrwarr zu erkennen.

Entscheidend ist, dass das auf dem Flohmarkt erforderliche Objektwissen (sofern dieser zur Kreation eines distinguierten eigenen Stils genutzt wurde) mit dem gekonnten Erspüren des Bedeutungshofes eines Gegenstandes zusammenhing, welches auch für die Gestaltung von Ausstellungen am WBA notwendig war. Auch dessen Ausstellungspraxis beruhte schließlich auf der Fähigkeit, den aus einer breiten Masse ausgesuchten Objekten neue Bedeutungen in bisher nicht erprobten Medien- und Objektkombinationen zu entlocken. Der Einkauf auf dem Flohmarkt und das Ausstellen beim WBA rekurrerten demnach auf geteilte Wissensbestände über die Qualitäten und (Sprach-)Fähigkeiten der Objekte. Es ist folglich zu vermuten, dass nicht zuletzt deswegen immer feinere Kenntnisse der (Sprach-)Fähigkeiten der Objekte am WBA und in Teilen des Museumswesens diskutiert wurden, weil dieses Wissen für die Markierung sozialer Zugehörigkeit mittels Stil, also für die gesellschaftliche Selbst-Positionierung zentral war. Auf diese Vermutung zur Dynamik des Objektwissens im Konsum und im Museum werde ich im folgenden Kapitel zurückkommen.

Für die Geschichte des Museumsobjektes in den 1980er Jahren ist zusammenfassend festzuhalten, dass das Werkbund-Archiv eine Entwicklung zu Ende geführt hat, die vom Historischen Museum in Frankfurt am Main Anfang der 1970er angestoßen wurde: Das Ausstellen war eindeutig der Sammlung gegenüber privilegiert. Die museumstheoretischen Leitbegriffe der 1980er Jahre waren Ausstellung, Forum, Inszenierung und Erlebnis.<sup>128</sup> Hieß eine der wichtigsten museumstheoretischen Schriften in den 1970er Jahren noch „Geschichte lernen“, kam zehn Jahre später der mindestens ebenso wichtige Sammelband „Geschichte sehen“ heraus.<sup>129</sup>

128 Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990.

129 Kuhn/Schneider 1978; Rösen/Ernst/Grütter 1988.

Nicht nur in den Ausstellungen des WBA setzten sich die in den 1970er Jahren angedachten bühnenbildnerischen Ensembles in den 1980er Jahren durch. Sie waren jedoch ausgefeilter, aufwendiger und um den Einsatz verschiedenster Medien erweitert, die offensiv Auge, Ohren, Nase und Tastsinn ansprechen sollen. Der Raum wurde jenseits seiner einschließenden, aufbewahrenden Funktion als erlebniserzeugender (neu)entdeckt. Das WBA führte diese Entwicklung über sich selbst hinaus und leitete damit – wie ich im Folgenden Kapitel zeigen werde – ein Zurück zur objektzentrierenden Vitrinenpräsentation ein. Fokussierte das WBA in den 1980er Jahren noch die „Alchimie des Alltags“, bezeichnete eine Rezensentin der *Kunstzeitung* 1999 das Museum dagegen als „ein innovatives Forschungslabor für die Archäologie der Warenwelt und die Alchimie der Dinge.“<sup>130</sup> Der Weg der Museumsubjekte ins Zentrum der Aufmerksamkeit ging – so deutet dieses Urteil bereits an – parallel zur Entwicklung der Warenwelt weiter.

---

130 Kreis, Elfi (1999): *Zeitreise*. Berlin: Das ‚Museum der Dinge‘. In *Kunstzeitung* (36).

## 5. Vom Handeln der Dinge um 2000

---

„Der Lärm, die Geräusche des Alltags verstummen; selbst der Holzwurm. Dann, und erst dann hört man: Etwas anderes. Ein Gewisper, ein Flüstern, eine Mitteilbarkeit, die in dieser Stille – im Raum des Museums – überhaupt erst erwacht. Die im Tagraum des Draußen zwar auch existiert und durchaus virulent ist, dort aber unterschwellig, undeutlich bleibt. Und so wird im Akt der musealen Stille auch ein Potential der Befreiung spürbar. Und der Erkenntnis.“<sup>1</sup>

Wer waren die, die hier flüsterten? Es waren die Dinge, genauer gesagt, die Museumsobjekte des Werkbund-Archivs, und es war dessen Leiterin Angelika Thiekötter, die ihnen derartiges zutraute. In den 1990er Jahren haben die Museumsobjekte anscheinend – so lässt sich das Zitat interpretieren – das eigenmächtige Sprechen erlernt. In diesem Kapitel widme ich mich der Geschichte des Museumsobjektes in den 1990er Jahren. Anhand des im vorherigen Kapitel vorgestellten Werkbund-Archivs (WBA) beschreibe ich, wie dessen Museumsobjekte – die inzwischen häufiger als „Dinge“ firmierten – im Laufe des Jahrzehnts mehr und mehr ‚Kräfte‘ gewonnen haben. Die Dinge wurden als ‚animierte‘ und ‚fetischisierte‘ nicht mehr verdammt. Vielmehr sollten ihre ‚Magien‘ herauspräpariert werden. Sie sollten nun ‚handeln‘ und ‚sprechen‘.

Ich folge dafür dem WBA in seinem Wandlungsprozess vom „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts“ zum „museum der dinge“, wie es sich ab 1999 in demonstrativer Kleinschreibung nannte. Das WBA, noch in den 1980er Jahren ein Laboratorium für szenografische Ausstellungen,<sup>2</sup> kehrte in den 1990er Jahren zu klassischen Gestaltungsprinzipien zurück und installierte Präsentationen, in denen die Sammlungsobjekte als Einzelstücke oder in serieller Reihung in Regalen oder Vitrinen Platz fanden. Es machte damit von einer Gestaltung Gebrauch, die es nur

---

1 Thiekötter, Angelika (1999a): Museumsbuch. In museum der dinge (Hrsg.): Museums-kiste Nr. 1. ware schönheit – eine zeitreise in 8 Szenen und einer Kiste. Berlin: 39.

2 Siehe Kap. 4.

wenige Jahre zuvor noch fundamental ablehnte. Die beiden wichtigsten Ausstellungen, die es in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre entwarf, verdeutlichen, wie mit diesen althergebrachten Präsentationsstrategien dennoch ein neues Wissen vom Museumsobjekt einherging. Gerade als Einzelnes in der Vitrine oder im Regal aufgereihtes sollte das Museumsding für sich sprechen und in seiner bloßen Präsenz Themen vermitteln. „Die Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“ von 1995 steht im ersten Teilkapitel (5.1) im Vordergrund und die Ausstellung „ware schönheit – eine zeitreise“ von 1999 im zweiten (5.2). Die Entdeckung der neuen ‚Dingkräfte‘ fand jedoch auch über das exemplarische Beispiel WBA hinaus in einer Vielzahl weiterer Museumsinstitutionen statt. Im dritten Unterkapitel zeige ich auf, dass diese Konjunktur der Dinge in der Museumswelt durchaus einer systematischen Logik folgte (5.3).

Das neue Objektwissen, welches ich anhand des Museumswesens in seinen theoretischen und praktischen Konstellationen analysiere, parallelisiere ich daraufhin – wie schon in den Kapiteln zuvor – mit Wandlungsprozessen in der Wissenschaft und im Konsum. In den 1990er Jahren ereignete sich (auch) in den Wissenschaften eine „objektwissenschaftliche Kehre“, wie sie Henning Schmidgen bereits 1995 diagnostizierte.<sup>3</sup> Damit nahm Schmidgen jene Neuorientierung vorweg, die später unter dem Label *material turn* größere Bekanntheit erlangen sollte. Zugespitzt formuliert, zeige ich im vierten Unterkapitel, dass seit den 1990er Jahren Auseinandersetzungen mit den Dingen nicht nur im Museumswesen, sondern in allen Geisteswissenschaften allgegenwärtig waren (5.4). Im letzten Teil dieses Kapitels argumentiere ich dafür, dass jenes Wissen vom Objekt, das in einigen Teilen der Wissenschaften und des Museumswesens zirkulierte, auch und gerade in der Konsumsphäre seine Relevanz erhielt (5.5). Dort war das neue Objektwissen sowohl Voraussetzung für eine weitere Ausdifferenzierung der Warenwelt – beispielsweise für die auf die ‚guten Dinge‘ abhebenden Produktpaletten von Firmen wie Manufactum – als auch Bedingung für die Fähigkeit reflektierter Konsument\_innen, das richtige Ding auszuwählen.

---

3 Schmidgen 1997: 156.

## 5.1 DAS WERKBUND-ARCHIV STELLT SEINE SAMMLUNG AUS

### Die Namensentwicklung: Vom Werkbund-Archiv zum Museum der Alltagskultur zum museum der dinge

Schon die Namensentwicklung des WBA seit seiner Gründung erzählt in einer Kurzfassung von den Transformationen, die das Museumsobjekt seit den 1970er Jahren durchmachte. Als ein ‚Archiv‘ wurde es 1973 gegründet. Dies klingt nach Flachware, nach Bewahrung, nach klassifizierender, ordnender Forschung und auch nach Elfenbeinturm. Der Name ‚Museum der Alltagskultur‘, wie das WBA sich ab 1982 nannte, spielte mit anderen Assoziationen. Alltag, wenn überhaupt definitiv fassbar, meint am ehesten das Unauffällige und das unbewusst Gewöhnliche. Die westliche Idee des Museums beinhaltet jedoch zumeist die Verpflichtung für das Außergewöhnliche und Auffällige. Ein ‚Museum der Alltagskultur‘ sein zu wollen, spricht vom Willen, das Unauffällige auffällig zu machen und damit eine neue, bisher unbekannte Welt gerade auch für das Museum zu entdecken; der Name beinhaltet einen Protest gegen das Museale.

Sich als ‚museum der dinge‘ (1999) zu bezeichnen, impliziert dagegen wiederum eine andere Mission. Einerseits fällt die Tautologie auf. Schließlich gelten die Dinge als *conditio sine qua non* des Museums und in diesem Sinne wäre jedes Museum ein Museum der Dinge. Andererseits legt gerade dieses Paradox eine Metapher nahe: Ein ‚museum der dinge‘ ist ein Museum des Museums. Dass das WBA mit den 1990er Jahren seine Identität an die Dinge hängte, wäre nicht weiter erwähnenswert. Dass die Dinge aber namensgebend und selbst zum Objekt/Ding der Reflexion erhoben wurden, deutet auf einen Wandel hin.<sup>4</sup> Die Tageszeitung die „Welt“ zitierte eine Erklärung Thiekötters zum neuen Namen: „Der Name sei eine Richtigstellung. Das Stichwort Alltagskultur habe die Erwartungen in die falsche Richtung gelenkt. ‚Es ging uns darum, zu zeigen, was mit den Dingen im Museum geschieht‘ [...].“<sup>5</sup> Das museum der dinge wollte folglich den Status von Dingen im Museum selbst ausstellen. Während das WBA, als es sich noch „Museum der Alltagskultur“ nannte, gewissermaßen ein Anti- oder Pseudomuseum war, welches ein

---

4 Bei dieser Kurzinterpretation der Namen ist das Spiel mit Genitivus subjectivus und obiectivus noch gar nicht miteinbezogen; also die Frage, ob der Name impliziert, dass die *Dinge* musealisiert werden oder vielmehr nach dem *Museumshafte* der Dinge gesucht wird. Es liegt die Vermutung nahe, dass Beides gemeint ist, weil beide Lesarten das Museum auf seine Identität hin befragen.

5 Zitiert nach Daniels, Corinna (1999): Die wahre Schönheit der Strapsunterhose. Nach längerer Umbaupause ist das Werkbundarchiv als „museum der dinge“ wieder geöffnet. In *Die Welt*, 25.06.1999.

anderes Museum möglich machen wollte, verstand sich das WBA als „museum der dinge“ hingegen als ein Museum, das sich zwar gegen die moderne Museumspraxis wandte, aber doch ganz museal sein wollte. Es war – wie ihm bereits 1995 von einem Kritiker bescheinigt wurde – in gewissem Sinne ein „Anti-Museen-Museum“<sup>6</sup> geworden, weil es mit musealen Mitteln jene Qualitäten in den Dingen aufdecken wollte, die diese im Laufe der Museumsgeschichte vorgeblich verloren haben. Verloren haben die Dinge diese – so die dahinterliegende Überzeugung des Museumsteams – sowohl in den Klassifikationssystemen und Ordnungsschemata, mit denen die Museen ihre Objekte seit dem 18. Jahrhundert eingehengt hatten, als auch in den Inszenierungen und Szenografien, welche die Dinge seit den 1980er Jahren mit ‚objektfremden‘ Architekturen und Scheinwelten umstellten.<sup>7</sup>

Im Folgenden untersuche ich anhand eingehender Ausstellungsbeschreibungen, wie das WBA dieses neue Programm sowie das dazugehörige neue Verständnis der Museumsobjekte für sich entdeckte und ausstellerisch umsetzte. Dabei arbeite ich die neuen Problematisierungsweisen von Museumsobjekten, die nun als mit Handlungsmacht ausgestattete Dinge erschienen, genauer heraus und lege dar, welche historisch-kulturellen Bedingungen am WBA zu diesem neuen Objektwissen beitrugen. Da die Namensänderung des WBA in „museum der dinge“ weniger den Auftakt als den Abschluss einer Hinwendung zu den Dingen bildete, setze ich mit der Analyse nicht erst 1999 ein. Bereits Ende der 1980er Jahre mehrten sich innerhalb des WBA die Anzeichen für einen Konzeptionswechsel. Parallel zu den im letzten Kapitel vorgestellten hochtheoretisierten, Multimedia-Ausstellungen, begann es 1989 Ausstellungen zu zeigen, die weniger auf Collagen und audiovisuelle Mittel setzten – beispielsweise die „Blassen Dinge“, eine Ausstellung zu improvisierten Nachkriegsgegenständen.<sup>8</sup> Der für den Konzeptwechsel entscheidende

---

6 Diese Charakterisierung des WBA stammt vom Kolumnisten Harald Martenstein (Tagespiegel): „Berlin hat also, gewissermaßen, ein neues Museum: Das Anti-Museen-Museum.“ Martenstein, Harald (1995): Wenn die Toaster reden könnten. Das Werkbundarchiv ist beinahe ein Museum geworden – Die Dauerausstellung „Ohne Titel. Sichern unter...“. In *Tagesspiegel*, 15.01.1995, S. 21.

7 Vgl. dafür noch vor der Umbenennung: Flagmeier, Renate (1995a): Die Unbeständige. In *Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin* (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 4-9 (Das Ausstellungsmagazin im Folgenden als WBA 1995 zitiert).

8 *Werkbund-Archiv* (Hrsg.) (1989): *Blasse Dinge. Werkbund und Waren 1945-1949. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau vom 12.8.-8.10.1989*. Berlin: Museumspädagogischer Dienst. Vgl. weiterhin die Ausstellung zu Hermann Muthesius *Werkbund-Archiv* (Hrsg.) (1990): *Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv. Eine*

Schritt ereignete sich jedoch im Rahmen des Versuchs, die Bestände des WBA zu zeigen. Die „Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“ von 1995 stellte, wie bereits der Titel anzeigt, das Museum-Sein des WBA selbst in den Vordergrund und wollte das „Verhältnis von Sammlung und Ausstellung neu [...] überdenken“.<sup>9</sup> Eine ausführliche Analyse der einzelnen Räumlichkeiten dieser Ausstellung, verdeutlicht, welches neue Objektwissen das WBA in den 1990er Jahren zur Erneuerung seiner Präsentationsstrategien antrieb.

### **Das Entrée zur „Unbeständigen Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“ – Über Fotografie und Museum**

*Abb. 41: Entrée zur „Unbeständigen Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“ im Martin-Gropius-Bau*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

Im Entrée zur „Unbeständigen“, wie die Ausstellung in Kurzform vom Museumsteam genannt wurde, empfing ein langer Gang die Museumsgäste. Die Decke des Ganges war mit hellblauen und durchsichtigen Stoffbahnen abgehängt – einem Festzelt vergleichbar (Abb. 41). Die Wände waren von glatten Stoffbahnen verhüllt, von denen einige mit vergrößerten farbigen Fotografien bedruckt waren, die 17 Sammlungsregale, bestückt mit Sammlungsobjekten des WBA, in Originalgröße

---

Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau vom 11. Oktober bis 11. November 1990. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.

9 Flagmeier 1995a: 6.



Das Ziel der „Unbeständigen“ war es, wie die leitende Ausstellungskuratorin Renate Flagmeier unterstrich, „die Sammlung als Sammlung sichtbar [zu] machen“.<sup>11</sup> Bemerkenswert ist aber, dass sich das WBA dabei nicht auf eine klassische Sammlungspräsentation verließ. Anstatt schlicht die Sammlungsobjekte selbst zu zentrieren, begann der Ausstellungsrundgang mit Fotos von der Sammlung. Das Museumsteam wollte den Status einer Sammlungsinstitution selbst reflektieren. Die leitenden sammlungstheoretischen Fragen der Ausstellung waren: Wie lässt sich eine Sammlung ausstellen, wenn mit Sammlung nicht nur die gesammelten Objekte, sondern das Prinzip Sammlung gemeint ist; wenn mit Sammlung das Zusammenspiel von Ordnungen, Materialitäten, Bewahrung, Inventarisierung und Zugang verbunden ist; und wenn Ausstellen nicht auf das bloße Zugänglichmachen der gesammelten Objekte, sondern auf thesenhafte Argumentation in einem dreidimensionalen Raum abzielt? Was ist das Sammlungshafte an einer Sammlung und was ist daran ausstellbar?

Das Entrée der „Unbeständigen“ diente dabei gewissermaßen als Einführung in eine vom Team des WBA entwickelte Theorie musealer Sammlungen und spannte dafür ein theoretisches Feld zwischen Sammlung und Fotografie auf. Im Hintergrund stand die Überlegung, dass sich eine – wie Flagmeier im Katalog ausführte – „tiefe Übereinstimmung zwischen dem Museum als Ordnungssystem und dem Darstellungsmedium der Fotografie“ ausmachen lasse.<sup>12</sup> Die Fotografie bewahre etwas vor dem Vergessen, genauso wie das Museum. Allerdings geschehe dies jeweils auf Kosten des Lebendigen. Diese Erwägung beruhte auf folgender Logik: Wie Fotos bestimmte Momente einfrieren, so sind auch die Objekte in einem Museum gleichsam eingefroren, weil sie ihrem Gebrauch entzogen wurden. Die museale Inventarisierung besiegelt den Tod des Objekts, da sie es in eine „objektive Systematik“ einpasst. Indem sich nun die „Unbeständige“ des Mittels der Fotografie zur Ausstellung seiner Bestände bediente, wollte das Museumsteam diese Ideen zur Funktionsweise musealer Sammlungen verdeutlichen und zeigen, was – ihnen zufolge – mit dem Objekt strukturell im Museum passiert: Das Objekt wird im Museum „objektiviert, gleich behandelt, vergleichbar gemacht“. Gerade wenn das Objekt schließlich in einer Datenbank inventarisiert werde, als gleichsam letzte Stufe der Musealisierung, ersetzen Bilder (im Zusammenspiel mit Beschreibungen) die Objekte selbst. Die Datenbank und „ihre Begrifflichkeit des Speicherns und Sicherns“, so trieb Flagmeier die hinter der Ausstellung steckenden Überlegungen über Museum und Fotografie hinaus zur elektronischen Datenverarbeitung weiter, „erzeugen

---

11 Flagmeier 1995a: 8.

12 Flagmeier, Renate (1995b): ohne Titel. Sichern unter... Einladung zur Betrachtung einer schlafwandlerisch entstandenen Ausstellung und zum Nachdenken über die Bildwerdung der Dinge. In Werkbund-Archiv, Ausstellungsmagazin, S. 49-54: 49.

die Illusion, daß das Objekt über die Verfügbarkeit von Daten zu erfassen, zu begreifen sei.“<sup>13</sup>

Die Parallelisierung von Fotografie respektive Datenbankinventarisierung und Museumsarbeit bereitete den Boden für die Erkenntnis, die die Ausstellung vermitteln wollte. Die Pointe der Installation bestand darin, aufzuzeigen, dass die Dinge etwas Irreduzibles besäßen, was niemals in einem Museum oder in einer Datenbank abgebildet werden könnte, ganz so wie eine Fotografie die fühl-, riech- und schmeckbaren dreidimensionalen Objekte zu zweidimensionalen Visualitäten degradieren. Damit wies das WBA auf einen in der Museologie wiederholt zitierten Mechanismus des Museums hin: Die Objekte im Museum sind (zumeist und für die Meisten) zum An-Schauen da. Als Orte des Bitte-Nicht-Berührens beschränken sie die Begegnung mit dem Objekt auf das Visuelle.<sup>14</sup> Während sich die Dinge im alltäglichen Leben berühren lassen, sie sich wandeln und verfallen, ist ein Miterleben dieses materiellen Wandels im Museum zumeist nicht möglich. Die Besuchenden sind stattdessen gezwungen, konservierte Oberflächen zu betrachten. Die Ausstellung spielte damit, dass dieser Museumseffekt – die Beschränkung auf die visuelle Begegnung mit dem Objekt – in der bloßen fotografischen Ablichtung verstärkt und ins Zweidimensionale übertrieben wird: Betrachten ließ sich nur noch die ins Flache projizierte Oberfläche der Vorderseite des Dings. Indem das WBA die Limitierung der Objekte im Museum sichtbar machte, lenkte es den Blick einerseits auf die Funktionsprinzipien des Museums und andererseits auf jene Qualitäten der Dinge, die bisher – so die Unterstellung am WBA – vernachlässigt wurden. Zuspitzend paraphrasiert, wollte das Entrée mit der fotografischen Reproduktion der Sammlung insbesondere eine Erkenntnis erlebbar machen: Die Dinge werden erst in ihrer vollen Präsenz (be-)greifbar und handhabbar.<sup>15</sup>

Das Ausstellungsentrée war als transitorischer Raum gedacht, der einfürend zu den drei weiteren Ausstellungsräumen fungierte. Die von Renate Flagmeier als „Traumhaus“<sup>16</sup> bezeichnete Passage entfaltete das grundlegende Paradox, das die Ausstellung fokussierte: In der Moderne herrsche ein wechselseitiges Steigerungs-

---

13 Ebd.: 49f.

14 Das Berührungsverbot ist häufig festgestellt und oft in Frage gestellt worden. Vgl. Dudley, Sandra (2012): *Materiality Matters. Experiencing the Displayed Object*. In *Working Papers in Museum Studies. University of Michigan* 8, S. 1-9: 2; weiterhin: Böhme 2006; Vgl. für kritische Stimmen dazu Hein 1990; Gurian 2001.

15 Die „Unbeständige“ funktionierte in diesem Entrée demnach analog zu den Raumbildern, die das WBA und andere Institutionen in den 1980er Jahre gestalteten, durch Übertreibung und assoziative, objektentleerte Argumentation im 3-Dimensionalen. Die Ausstellung übertrieb die Virtualisierungseffekte des Museums, um eine Analogie zum Museum und zur Virtualisierung im Alltag zu ziehen. Siehe Kap. 4.

16 Flagmeier 1995a: 9.

verhältnis zwischen einer Anhäufung der Dinge und einem Verschwinden der Dinge. Gerade da, wo viele Dinge zusammenkommen, gingen ihre originären Qualitäten verloren. Damit zitierte die Ausstellung eine Denkfigur herbei, die – wie ich im weiteren Verlauf des Kapitels zeigen werde – auch über das WBA hinaus die neue Aufmerksamkeit den Dingen gegenüber anleitete. Die Ausstellung verschrieb sich der Botschaft, dass eine Museumssammlung seine Objekte zu bloßen Datensätzen degradiert – und zwar in einem Dreischritt aus Ordnung, Visualisierung und Virtualisierung. *Erstens* gelangen Museumsobjekte in eine Sammlung nur im Rahmen einer vorbestimmten Ordnung. Innerhalb der Sammlung sind sie dann *zweitens* nur noch aufgrund ihrer äußeren Erscheinung relevant und schließlich werden sie *drittens* im Rahmen der Inventarisierung in analoge oder elektronische Karteikarten übersetzt und so virtualisiert. Letztlich, so die These der Ausstellung, sei damit der Blick auf die Objekte verstellt. Eine solche Theorie über die Effekte von Sammlung und Inventarisierung warf allerdings Fragen nach der Identität der Institution Museum auf: Was könnte die Aufgabe einer Museumssammlung angesichts des zunehmenden ‚Dingverlusts‘ sein, zu dem das Museum in der Moderne selbst beigetragen hatte? Wie könnte es auf die neu entdeckte Irreduzibilität der Dinge mit musealen Mitteln hinweisen? Das WBA stellte sich, anders ausgedrückt, die Frage, wie ein Anti-Museen-Museum auszusehen hätte. Aus diesen Fragen erwuchs schließlich die Aufgabe, die Dinge in den Ausstellungen des WBA vor ihrem ‚Verschwinden‘ zu schützen.

Mit der Berufung, die Dinge vor ihrem Verschwinden in der Sammlung zu retten, ging der Auftrag einher, über das Museum hinausgehend auf die Gefahren des ‚Dingverlusts‘ durch die Medialisierung und Virtualisierung der Welt im Allgemeinen hinzuweisen. In den Worten der Kuratorin Renate Flagmeier:

„Außerhalb des Museums, im Alltag, zeigt sich der Substanzverlust der Dinge, ihr Verschwinden hinter Bildern und Zeichen in weit höherem Maße. Eine Veränderung, die wir (wie viele zeitgenössische Theoretiker) als Verstummen oder Verschwinden der Dinge bezeichnen. Mit der zunehmenden Virtualisierung unseres Alltags durch die neuen Medien gewinnen die Informationen die Oberhand. Der Philosoph Vilém Flusser hat dafür den Begriff der Undinge eingeführt, weil es undingliche Informationen sind, die zwar decodierbar sind, aber unbegreiflich bleiben.“<sup>17</sup>

Das Museum hingegen kann, und dies war die zentrale Erkenntnis, welche die „Unbeständige“ in Rückgriff auf den Medienphilosoph Vilém Flusser vermitteln wollte, das Dingliche und Greifbare hinter den Undingen vor Augen führen, indem es nicht nur das Immaterielle der Fotografie, sondern das Sammlungsding selbst

---

17 Kommentiertes Typoskript der Begrüßungsrede von Renate Flagmeier 1995: 2. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. 5 Aktenordner beschriftet mit „Ohne Titel“.

präsentiert. Folgerichtig waren die folgenden Ausstellungsräume auch nicht mehr am Immateriellen orientiert, sondern an den Objekten selbst. Anhand ihrer wird deutlich, welches Wissen über das Sein, Können und Sollen der Objekte Mitte der 1990er Jahre am WBA aufkam.

### **Der Apparateraum: Über Geräte und museale Sammlungen**

Der sogenannte Apparateraum, der die mechanischen und technischen Apparate des Alltags ausstellte, folgte nicht zufällig auf die fotografische Sammlungspräsentation im Eingangsbereich. Auch für diese Abfolge stand die Medientheorie Flussers Pate, dessen Schriften im Ausstellungskatalog immer wieder zitiert wurden.<sup>18</sup> Flusser hatte in seiner „Philosophie der Photographie“ anhand des Fotoapparats eine Handlungsmacht der Apparate behauptet. Jede Fotografie ist – nach Flusser – ein von Apparaten erzeugtes Bild und demnach handelt es sich bei ihr immer nur die „Verwirklichung einer der im Programm des Apparats enthaltenen Möglichkeiten.“<sup>19</sup> Der Fotoapparat bilde demnach nicht nur ab, sondern stelle Symbole her, „symbolische Flächen, so wie sie ihm in einer bestimmten Weise vorgeschrieben wurden.“<sup>20</sup> Der Mensch hinter dem Apparat, der Apparateur, von Flusser gar „Funktionär“ genannt, wiederum sei auf die Verwirklichung der Apparatmöglichkeiten konzentriert. „In der Fotogeste tut der Apparat, was der Fotograf will, und der Fotograf muss wollen, was der Apparat kann.“ Der Fotograf kann immer nur „Fotografierbares“ aufnehmen.<sup>21</sup> Jede Fotografie sei demnach das Ergebnis einer Zusammenarbeit oder eines Kampfes zwischen Apparat und Fotograf. Der Clou der Flusser’schen Argumentation war nun, dass dabei die Apparate zu gewinnen scheinen. Denn die von ihnen produzierten Fotografien erfüllten bei unkritischer Lesart ihre „Aufgabe vorzüglich: das Verhalten der Gesellschaft magisch im Interesse der Apparate zu programmieren.“<sup>22</sup> Die Flusser’sche Fotophilosophie lief auf das Plädoyer hinaus, den Apparat und sein Programm als Handelnde in den Blick zu nehmen. Um diese Idee von der Handlungsmacht der Apparate nun in einer Ausstellung von Apparaten selbst zu vermitteln, entwickelte das WBA-Team eine ausgefeilte, im Folgenden zu beschreibende, Szenografie.

---

18 Flagmeier, Renate (1995c): Mutmaßungen über das Apparatewesen. In Werkbund-Archiv, Ausstellungsmagazin, S. 55-61: 56-57.

19 Flusser, Vilém (1983): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography: 24.

20 Ebd.: 25.

21 Ebd.: 33.

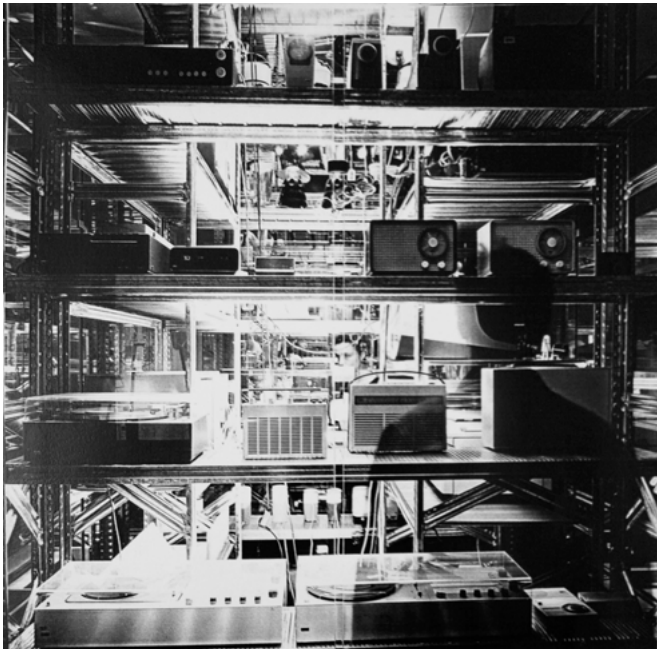
22 Ebd.: 54. Das Programm der Apparate ist nach Flusser eines der Apparatverbesserung. Es geht ihnen schließlich um die ständige Demonstration ihrer zu verbessernden Möglichkeiten.

*Abb. 43: Apparateraum der „Unbeständigen Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Armin Herrmann

*Abb. 44: Detailansicht aus dem Apparateraum der „Unbeständigen“*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

Im Apparateraum, dem größten der Ausstellung, waren deckenhohe Regale aus verzinktem Blech zu vier Türmen zusammengestellt. Darin fanden die Geräte mit ihrer Schauseite nach Außen gerichtet Platz (Abb. 43). Grob nach funktionalen Gruppen geordnet, waren die elektrischen Haushaltsgeräte (Herd, Mixer, Fön bis hin zu Heizsonnen), von den Bürogeräten (Schreibmaschinen), den Unterhaltungsgeräten (Radio, Kassettenrekorder und Telefone), den optischen Geräten (Kamera, Projektoren) und den frühen elektrischen Geräten (Röntgenapparate) geschieden. Dazu kam ein Extrabereich für die Geräte der Firma Braun, da deren Design das „Verstummen der Dingsprache“ besonders sinnfällig machen würde.<sup>23</sup> Die Rückblenden der Geräte waren teilweise abgeschraubt, so dass deren – wie der Katalog unterstrich – „mit keinerlei Bedeutung aufgeladene Binnenstruktur“ sichtbar wurde (Abb. 44).<sup>24</sup> Die Installation ging aber nicht in dieser puristischen Objektpräsentation auf. Eine digital gesteuerte Klang- und Lichtinstallation, die der Lichtdesigner Martin Hauk und der Komponist Joachim Gossmann gemeinsam geschaffen hatten und die der Katalog als Apparategewitter umschrieb, bespielte die Apparate in fünfminütigen Abständen nach folgendem Drehbuch:

„Motorisches Windgeräusch schwillt an, Gebläse blasen, d.h. alle Ventilatoren, die irgendwie technisch in Funktion zu setzen sind, gehen in Betrieb und ein heftiger Luftzug durchfährt den Raum. Das Licht beginnt zu wandern, der Raum fängt an, eine gespenstische Belebung zu erfahren. Mit glühend rotem Schein gehen die Heizsonnen an (Wärmempfindungen), bläulich die Röntgenapparate. Klingelgeräusche fallen ein, das Geklapper unzähliger Schreibmaschinen klingt an, [...]. Dies alles wie eine Symphonie, gespielt vom Orchester der Dinge selbst, und wir sind ihr Publikum – oder was?“<sup>25</sup>

Durch die Hintergrundklänge sollte der Eindruck erzeugt werden, dass die Dinge Laute von sich geben und folglich selbst sprechen und handeln.<sup>26</sup> Das szenografische Raumbild war darauf ausgerichtet, den Dingen „ihr vieldimensionales Geheimnis [...] zu entlocken“.<sup>27</sup> Diese Szenografie sollte, wie der Katalog betonte, inhaltlich folgende – von Flusser übernommene – These sinnfällig machen:

„Die Installation soll ein Gefühl für das den Alltag strukturierende und bestimmende Phänomen der Apparatekultur vermitteln. Sie erinnert an einen zentralen Aspekt dieses Phänomens: das Bedienen und Bedient-werden.“<sup>28</sup>

---

23 Flagmeier 1995c: 56.

24 Ebd.

25 Ebd.: 57f.

26 So beschrieb es Renate Flagmeier im Wortlaut auch im Interview (23.10.2012) mit mir.

27 Flagmeier 1995c: 56.

28 Ebd.: 58.

Renate Flagmeier zitierte hier die Einsicht, dass die Geräte, denen die Menschen zutrauen, ihr Leben zu vereinfachen und ihren Aktionsradius zu erweitern, gleichzeitig bestimmte Aktionen verlangen und vorschreiben. Eine Spülmaschine sorgt zwar – so ließe sich dieser Gedanke nochmals zur Verdeutlichung der Ausstellungsbotschaft exemplifizieren – für sauberes Geschirr, gleichzeitig legt sie aber ihren Benutzer\_innen neue Handgriffe und ein anderes Zeit- und Geschirrregime auf. Damit war, abermals mit Flusser, die Frage gestellt, welche Freiheit eigentlich durch die Apparate gewonnen ist. Welche Freiheit liegt darin, so fragte Flusser, wiederum zugespitzt, in einer seiner 1993 veröffentlichten phänomenologischen Skizzen über die Dinge, sich mit dem Druck auf einen Revolverabzug töten zu können?<sup>29</sup> Und er schlussfolgerte: Die Freiheit ein vom Revolver vorgegebenes Programm auszulösen, ist höchstens eine „programmierte Freiheit“.<sup>30</sup> Mit dem Apparateraum war dieser Einsicht folgend eine gesellschaftskritische Anklage verbunden. In einer Welt, die zunehmend von programmierten und programmvorgabenden Apparaten bevölkert werde, würden die Menschen zu Marionetten eines Programm-Totalitarismus.<sup>31</sup> In der Ausstellung des WBA dienten die ausgestellten elektronischen und mechanischen Apparate demnach dazu, das zugleich ermöglichende wie einschränkende Potential von Dingen im Allgemeinen zu verdeutlichen. Die Besucher\_innen wurden durch das WBA-Team im Apparateraum zur Reflexion darüber aufgefordert, was die Dinge eigentlich mit ihnen machen. Wie modellieren die Dinge und ihre Bedienungsanleitungen Gesten, Bedürfnisse und letztlich das Selbst? Diese Frage war die zentrale museumspädagogische Botschaft des Apparateraaumes.

Über die Botschaft zur Handlungsmacht der Apparate hinausgehend, stellte der Apparateraum, wie schon das Entrée, einen Zusammenhang zwischen dem Verschwinden und dem Anhäufen der Dinge im Museum her. Denn die Installation

---

29 Flusser, Vilém (1993): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München, Wien: Hanser: 87.

30 Ebd.: 88.

31 Diese Apparatekritik erinnert zunächst an die seit den 1950er Jahren weitverbreitete Medien- und Kulturkritik, die die Passivität des Menschen im Angesicht der Maschinen monierte und von Martin Heidegger über Arnold Gehlen hin zu Günther Anders formuliert wurde. Am sinnfälligsten hat der Karikaturist Lorient diese Kritik ins Bild gesetzt. In seinen „Szenen einer Ehe“ lässt er den Ehemann sagen, der – angesichts eines kaputten Fernsehers – schlicht nicht weiß, wo er hinschauen soll, wenn nicht in die Röhre: „Ich lass mir doch von einem Fernsehgerät nicht vorschreiben, wo ich hinsehen soll.“ Lorient (1986): *Szenen einer Ehe*. Zürich: Diogenes. Flusser ging es jedoch in seiner, nach eigenem Bekunden, nicht kulturkritisch intendierten Theorie um die Berührungspunkte zwischen Menschen und Dingen, das Interface zwischen beiden und ihre gegenseitigen Bezogenheiten durch Gestiken, Logiken und wechselseitigen Programmierungen.

widmete sich einem zentralen Aspekt jeder Sammlung. Eine Sammlung ordnet zunächst eine Menge verschiedener gesammelter Gegenstände, die aber, und das ist das Entscheidende, „in ihrer Vereinigung ein Ganzes bilden“.<sup>32</sup> Die Argumentation der Ausstellung lief folglich auf das Paradox hinaus, dass die einzelnen Objekte, denen das Interesse der Sammlung galt, hinter der Logik der Sammlung zurücktreten, und die Ausstellung positionierte sich zugleich kritisch dazu. In ein ordnendes Wissen eingebaut, verlieren die Objekte schließlich ihre Bedeutung. Denn das Sammeln stellt nicht die Frage nach dem Objekt, sondern nach der Auswahl des nächstfolgenden Objekts. Das WBA-Team interessierte die Praxis der Sammlung und betonte das Zusammenbringen als Prozess. In diesem Sinne geriet auch die Sammlung als Apparat in den Blick, der bestimmte Logiken vorgibt und den Sammelnden ein Programm auferlegt, das nicht mit demjenigen Programm übereinstimmt, das am Anfang der Sammlung festgelegt worden ist. Der Apparateraum wies demnach nicht nur den Gerätschaften einen Apparatstatus zu, sondern wollte darüber hinaus die Sammlung als „Gesamtpararat“ kenntlich machen.<sup>33</sup>

Um dieses Verschwinden der Dinge hinter der Sammlungslogik in den Ausstellungsraum zu übersetzen, reaktivierte das WBA ein altes museales Prinzip, um es dann für die eigenen Zwecke zu adaptieren. Es bediente sich der Serie (einer Gestaltung, die vor allem im 18. Jahrhundert populär war)<sup>34</sup>, in der das einzelne Objekt nur als Exemplar fungierte. Im Apparateraum der „Unbeständigen“ war dieses Prinzip jedoch übertrieben, denn im Gegensatz zu klassischen reihenden Anordnungen legte die Präsentation den Objekten keine Labels bei und platzierte viele Objekte so weit oben (oder unten), dass ein Studium ihrer Qualitäten nicht möglich war. Das Museum wollte vielmehr die Quantität der beherbergten Dinge selbst ausstellen.<sup>35</sup> Die Aufstellung der Sammlung in vier Türmen setzte die Anhäufung der Objekte als Ganze ins Bild. Sie spielte, um diesen Anspruch zu unterstreichen, wohl nicht zufällig mit Assoziationen zu anderen Turmbauten, die von Macht und Masse erzählen, vom Turm zu Babel bis zum mit Neuwagen bestückten Autoturm von VW in Wolfsburg. Verschiedene Museen haben sich ähnlicher Präsentationsstrategien seit Mitte der 1990er Jahre immer wieder bedient; etwa die 1994 eingerichtete „Grande Galerie de l'Évolution“ im Muséum national d'Histoire naturelle

---

32 Meyer 1851, 6 Bd., 2. Abt.: 1292, zitiert nach te Heesen 2012: 21f.

33 Flagmeier 1995c: 56.

34 Siehe. Kap. 1.3; vgl. auch te Heesen 2012: 42.

35 So war die Apparate-Installation auch aus der Not motiviert, mit dem vorhandenen heterogenen und eben wenig systematischen Bestand keine echten, also typologische, Serien bilden zu können. Die Sammlung war schließlich aus der Logik der Flohmärkte entstanden und nicht aus der Logik einer systematischen Ordnung heraus (Vgl. Flagmeier 1995c: 55).

in Paris oder der 2012 installierte „Nasspräparateturm“ im Naturkundlichen Museum in Berlin.<sup>36</sup>

*Abb. 45: Serialitätsraum der „Unbeständigen Ausstellung“*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

Der auf den Apparateraum folgende „Serialitätsraum“ fügte dem Argumentationszusammenhang zwischen Dingschwemme und Dingverlust, der in der gesamten „Unbeständigen“ aufgezeigt werden sollte, bloß eine weitere Facette hinzu. Deswe-

<sup>36</sup> Vgl. zu diesen und weiteren Versuchen verschiedener Museen ihre Sammlung selbst in einem Präsentationsprinzip zur Anschauung zu bringen: te Heesen, Anke (2010): Das Bild der unendlichen Menge. In Jochen Hennig, Udo Andraschke (Hrsg.): Weltwissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin. München: Hirmer, S. 88-93.

gen gehe ich hier nur kursorisch auf ihn ein, bevor ich einige systematische Überlegungen zum Zusammenspiel von Ausstellungsbotschaft und Präsentationsstrategie anstelle. Auch der „Serialitätsraum“ adaptierte serielle Ordnungen und versammelte drei Objektarten: Schreibgeräte, Einweg-Essgeschirr und Süßigkeitenpackungen. Nach Typ und Farbe geordnet, hingen die Objekte in Plastikschräuchen eingeschweißt von der Decke (Abb. 45). Trotz der schier unendlichen Formen- und Farbenvielfalt der zum großen Teil aus Plastik hergestellten Gegenstände sollte so eines deutlich werden: Bei Massenprodukten ist „die Qualität des Einzigartigen, des individuell Geprägten völlig gelöscht“.<sup>37</sup> Die Aufhebung des Dingcharakters in unserer „Wegwerfgesellschaft und Müllkultur“ anklagend, war die Installation selbst an der komplementären Erkenntnis ausgerichtet. Der „Serialitätsraum“ war, gerade weil er ‚unsere‘ Welt als eine präsentierte, die aus Kopien und Serien besteht, Ausdruck einer Sehnsucht nach Unikaten, die authentisch, einzigartig und original sowie originell sind.<sup>38</sup>

### **Eine neue Präsentationsstrategie: Szenografie oder Objektzentrierung?**

Die Botschaft, die das Entrée, der Apparate- und auch der Serialitätsraum vermitteln wollten, war ambitioniert. Die Präsentation war dabei sowohl dem inszenatorischen, als auch dem szenografischen Prinzip verpflichtet. Sie ordnete die Objekte nach Maßgabe einer Deutung an und ging gleichzeitig mit künstlerischen Mitteln – wie etwa in der multimedialen Bespielung des Apparateräumes – über das Ausstellungsobjekt hinaus.<sup>39</sup> Dennoch argumentierte diese Szenografie gleichsam für ihre eigene Abschaffung. Auf assoziative Objektcollagen, die die Dinge als bloße Symbole benutzten, verzichtete die Ausstellung genauso, wie sie die Multimedialität bewusst nur zeitweise zuließ. Der Clou der Gestaltung bestand darin, dass letztlich vor allem die Objekte der Sammlung selbst die Botschaft von ihrer eigenen Irreduzibilität vermitteln sollten. Ob als Masse im Apparateturm oder als Serie in Schräuchen, sollten die Objekte selbst vermitteln, dass sie für gewöhnlich ‚Vergessene‘ seien, aber gerade deswegen den Menschen ein Programm auferlegten. Zwar musste die „Unbeständige“ noch mit allen erdenklichen szenografischen Mitteln darauf hinweisen, dass es die Objekte selbst seien, die dies vermitteln, aber ein Großteil der Kommunikation beziehungsweise Argumentation der Ausstellung wurde vom

---

37 Flagmeier, Renate (1995d): Versuch über das Serielle. Individuum und Serie. In Werkbund-Archiv (Hrsg.), Ausstellungsmagazin, S. 66-71: 71.

38 Vgl. zu dieser Erkenntnis etwa Böhme 2006: 306.

39 Vgl. für die implizite Definition der Szenografie hier: Staupe, Gisela (2004): Szenografie in Ausstellungen! In Gerhard Kilger (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen. Essen: Klartext, S. 124-131: 126.

WBA-Team bereits den Objekten ‚an sich‘ zugetraut. Damit kündigte sich eine ausstellungshistorisch bemerkenswerte Veränderung des Verhältnisses von Szenografie und Objekten an. Verschwanden die Objekte in den WBA-Szenografien der 1980er Jahre – wie im vorhergehenden Kapitel dargestellt – noch zunehmend hinter den atmosphärischen Medien und der Ausstellungsarchitektur, so wollten die Szenografien der „Unbeständigen“ hingegen gerade auf bisher unentdeckte Qualitäten der gesammelten Objekte hinweisen. Das beschriebene „Apparategewitter“ sollte die Handlungsmacht der Objekte selbst in ‚Szene‘ setzen. Daher war es nur folgerichtig, dass dieses Gewitter aus Licht und Sound jeweils nach wenigen Minuten endete. Daraufhin sollten die Objekte wieder in ihrer schlichten (aszesischen) Präsenz wirken.

Die „Unbeständige“ steht aufgrund ihrer Thematik und Gestaltung exemplarisch für den in diesem Kapitel in den Blick genommenen Zusammenhang zwischen dem Wandel der Präsentationsstrategien und dem sich verändernden Objektwissen in den 1990er Jahren. An ihr lässt sich die schrittweise Ablösung der Szenografie durch eine objektzentrierende Präsentationsästhetik verfolgen und mit einer neuen Vorstellung von den Objektqualitäten in Verbindung bringen, der zufolge die Objekte handlungsmächtige Dinge waren. An der „Unbeständigen“, die in der Konzeptionsphase den Arbeitstitel „Sprache der Dinge“ trug, wird deutlich, wie Objektpraxis und Objekttheorie seit Mitte der 1990er Jahre am WBA ineinandergriffen.<sup>40</sup> Das ‚Zum-Sprechen-bringen‘ der Objekte, das in den 1980er Jahren beim WBA und vielen anderen Museumsinstitutionen im Vordergrund stand, trat hinter das ‚Sprechen-lassen‘ der Dinge zurück. Im Zuge dieses Prozesses wurde Zeigen endgültig wichtiger als Sagen.<sup>41</sup> Weder Texte noch Bühnenbilder waren mehr notwendig, um die vorgängig von den Kuratierenden erdachte Botschaft zu vermitteln, sondern nur noch Licht und Regale. Die Argumentation wurde einem neuen ‚Akteur‘ überlassen, der mit dem Begriff des Zeichenträgers, wie die Objekte bis dahin mit Pomian häufig bezeichnet wurden,<sup>42</sup> nur noch ungenügend gefasst war. Das Museumsding der „Unbeständigen“ trug nicht nur ein Zeichen, es war, so ließe sich in Abwandlung des Pomian’schen Begriffs zuspitzen, selbst ein Zeichengeber geworden. Die Museumsleiterin Angelika Thiekötter sprach das Objekt im Katalog

---

40 Der Arbeitstitel taucht im „Ergebnisprotokolle vom 13.10.1993“ erstmals auf. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

41 Ich argumentiere hier folglich auch für eine zu historisierende Theorie der Deixis – und damit gegen jene im Rahmen des *iconic turn* angestellten Überlegungen, die das Zeigen und Sagen anthropologisch zu fundieren trachten. Vgl. exemplarisch für eine solche Herangehensweise Brandt, Reinhard (2003): Sagen und Zeigen/Text und Bild. In Dieter Mersch (Hrsg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München: Wilhelm Fink, S. 93-100.

42 Siehe Kap. 3.3.

jedenfalls nicht mehr als bloß symbolisches an und erläuterte ihre Objekttheorie wie folgt.

„Die besondere Art unserer Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen speist sich unter anderem aus dem Verdacht, daß in den Artefakten, den Verkörperungen einstigen und aktuellen Handelns Mitteilungen besonderer Art enthalten sind. Mitteilungen, die nirgendwo expliziert, die im bewußten Denken nicht aufbewahrt sind. Zu verstehen, was wir tun, herauszufinden, was wir wissen, das heißt: die Sprache der Dinge zu entschlüsseln.“<sup>43</sup>

Thiekötter interessierte sich nicht mehr für die Teilung zwischen dem materiellen Etwas und der Bedeutung, die diese Materialität trägt, wie sie für die Objektsemiotik der 1980er zentral war. Auch der ‚Zeugniswert‘ der Objekte für die Vergangenheit, der in den 1960er Jahren noch weitgehend unbestritten war, stand in diesem Verständnis der Objekte nicht im Vordergrund. Das Museumsobjekt ‚sprach‘ beim WBA nicht aufgrund einer Interpretation, Projektion oder als Marionette in einem Stück, sondern es ‚sprach‘ vom Unbekannten und Unbewussten. Das so als widerständiges Ding konzipierte Museumsobjekt konnte daher auch die Selbstvergewisserung bloßer Interpretation unterbrechen und zu neuen Erkenntnissen beitragen – wie etwa die Idee des ‚Dingverlusts‘ erlebbar machen. Die postulierte „Sprache der Dinge“ war dabei nicht semiotisch gedacht. Vielmehr galten die Mitteilungen der Dinge als Teil eines Handlungsprogramms. Von einer Sprache der Dinge zu reden, wie es im Museumswesen schließlich immer wieder getan wurde,<sup>44</sup> war nicht mehr bloß metaphorisch gemeint oder auf die Repräsentationsfähigkeit der Artefakte ge-  
eicht, sondern implizierte beim WBA eine Handlungsmacht der Dinge.

### **Vom Wissen der Objekte am WBA und seiner wissensgeschichtlichen Fundierung**

Methodisch der historischen Epistemologie verpflichtet, stellt sich hier die Frage: Welche historisch-kulturellen Bedingungen prädisponierten das WBA für den fundamentalen Wandel des Objektwissens, der sich in der Objektpraxis der „Unbeständigen“ genauso abzeichnete wie in den neuen inhaltlichen Problematisierungsweisen der Museumsobjekte als Handlungsmächtige? Anhand der „Unbeständigen“ zeige ich im Folgenden zunächst die *drei* entscheidenden institutionsinternen und lokalen Problemlagen auf, die dazu führten, dass sich das WBA Mitte der 1990er

---

43 Thiekötter, Angelika (1995): Gelb-Schwarz. Exemplarischer Schweinsgalopp um einen ungesicherten Sammlungskomplex. In WBA, Ausstellungsmagazin, S. 18-21: 21. Ähnlich: Thiekötter 1999a: 43.

44 Vgl. dazu das Kapitel „Stones can speak and objects sing“ in Moore, Kevin (2000): Museums and Popular Culture. London, New York: Leicester University Press: 52-72.

Jahre als eine der ersten Institutionen den Dingen mit einer neuen Aufmerksamkeit zuwendete.

Dieser Wandel ist *erstens* auf das spezifische Dilemma des WBA in den 1990er Jahren zurückzuführen, sich zwischen innovativem Ausstellungshaus und Sammlungsinstitution verorten zu müssen. Obwohl das WBA seine in den 1980er Jahren begonnene Erfolgsgeschichte mit mehr Besuchenden und mehr Mitarbeitenden fortsetzen und sich in der Berliner Museumslandschaft weiter etablieren konnte, sah es sich gezwungen, seine Identität als eine Institution, die eine Sammlung beherbergt, zu stärken. Dazu trug besonders ein externes Gutachten zur Lage der Kunst in dem nach museums- und kulturpolitischer Orientierung suchenden Berlin von 1994 bei. In dem unter anderem von Kaspar König, einem der damals bekanntesten Museumsdirektoren Deutschlands, verfassten Gutachten, tauchte das WBA nur mit einem Satz unter der Überschrift „Berlin Museum“ auf: „Der Deutsche Werkbund, der zur Zeit noch im Gropius-Bau ist, versteht sich nicht als Institution, sondern als ein Forum.“<sup>45</sup> Diese Formulierung enthielt gleich mehrere Missverständnisse. Das WBA war weder gleichbedeutend mit dem Werkbund, noch verstand es sich als bloßes Forum, noch war es beziehungsweise wollte es zu jener Zeit Teil des von dem Gutachten vorgeschlagenen Berlin-Museums werden. Im WBA führte diese missverständliche Fremdwahrnehmung zu dem Bedürfnis, sich mehr als Museum denn als Forum für interessante Ausstellungen zu positionieren.<sup>46</sup>

Das WBA sah sich aber nicht nur aufgrund seiner kulturpolitischen Rolle im Berliner Ausstellungszirkus gezwungen, seine Sammlung im Rahmen von Ausstellungen in den Vordergrund zu stellen. Auch der Zustand der, in den 1970er und 1980er Jahren eher zufällig als systematisch auf den Flohmärkten Berlins zustande gekommenen, Sammlung führte zu dem Anliegen, dieser wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Fand die Sammlung laut Eckhard Siepmann lange Zeit Unterschlupf bei „abenteuerlichen Temperaturen und zwischen verwesenden Tauben, die den Einflug, nicht aber den Ausflug gefunden hatten“, <sup>47</sup> ging das WBA-Team in den 1990er Jahren eine Archivierung der Sammlung an. Denn „die Vorstellung“,

---

45 König, Kaspar; Beeren, Wim A. L. (1994): Gutachten zur Situation der Bildenden Kunst in Berlin. In Matthias Flüge et al. (Hrsg.): Spiegelschrift zur Lage der Kunst in Berlin. Berlin, Dresden: Verlag der Kunst, S. 121-139: 126.

46 Vgl. Interview Flagmeier am 23.10.2012. Die Sitzungsprotokolle zeigen, dass sich die Ausstellungsplanung erst 1994 auf eine Sammlungsthematisierung zuspitzte. Davor war mit dem Vorhaben „Unbeständige“ noch ein „Ausleuchten der Veränderung des Verhältnisses von Mensch, Ding und Raum“ geplant: „Ergebnisprotokolle vom 13.10.1993“. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

47 Siepmann, Eckhard (1999): Das Brot der frühen Jahre. Zur Gründung des Werkbundarchivs. In Gina Angress (Hrsg.): 50 Jahre Deutscher Werkbund Berlin e.V. Rückblick, Einblick, Ausblick. Berlin: Regioverlag, S. 38-41: 41.

wie Renate Flagmeier unterstrich, „ein Archiv/eine Sammlung/ein Museum müsste systematisch geordnet sein, existiert nicht nur als Forderung von außen, sondern auch als eine, die von uns selbst kommt und uns in Widerspruch bringt zum Gesamtcharakter der Sammlung.“<sup>48</sup>

Trotz des neuen Sammlungsfokus wollte das WBA-Team jedoch weiterhin zu-  
spitzende thematische Ausstellungen gestalten, die den Besucher\_innen eine Bot-  
schaft mit auf den Weg gaben. Mit diesem Vorhaben ging jedoch ein Problem ein-  
her: Die Logiken von Sammlung und Ausstellung stehen einander – zumindest un-  
ter der vom WBA eingenommenen Perspektive auf eine zu vermittelnde Botschaft  
– entgegen.<sup>49</sup> Denn während eine Ausstellung aus ephemeren Zusammenstellungen  
besteht, die einer kuratorisch erdachten Botschaft gewidmet sein können, verlangt  
eine Sammlung – ihrem gängigen Verständnis gemäß – nach langfristig gültigen  
Klassifikationen, die sich folglich jüngst erdachten Botschaften verwehrt. Die Lö-  
sung für diesen scheinbaren Widerspruch, die das WBA in Gestalt der „Unbestän-  
digen“ entwickelte, bestand darin, die Sammlung selbst nach Botschaften zu befra-  
gen. Das WBA musste, anders ausgedrückt, wenn es denn seine Sammlung präsen-  
tieren und gleichzeitig eine Botschaft vermitteln wollte, seine Sammlungsobjekte  
mit Botschaften zusammendenken und zumindest der Tendenz nach in eins setzen.  
In der „Unbeständigen Ausstellung der Bestände“, der Titel brachte das Paradox  
bereits auf den Punkt, versuchte das Museumsteam folgerichtig, den Dingen selbst  
die Kraft zur Vermittlung einer Botschaft zuzuerkennen.

Voraussetzung für den Wandel der Präsentationsstrategien war *zweitens* ein  
personeller Wechsel an der Spitze des WBA. Der langjährige Leiter Eckhard Siep-  
mann gab zwar erst während der „Unbeständigen“ die Leitung ab, vollzog damit  
aber einen Wandel, der sich bereits lange vorher andeutete. Mit Ende der 1980er  
Jahre häuften sich die Spannungen zwischen Siepmann und den vorher nur Assis-  
tierenden, allen voran Renate Flagmeier und Angelika Thiekötter. Zur Benjamin-  
Ausstellung von 1990 hieß es dann bereits im Katalog: „Die Diskussionen waren  
langwierig und nicht selten hitzig.“<sup>50</sup> 1995 wandte sich Siepmann schließlich in ei-  
nem offenen Brief mit folgenden Worten an den Vorstand:

„Werte Kollegen, fast zwei Jahrzehnte lang habe ich an dem Versuch gearbeitet, mit dem  
Werkbund-Archiv die Gutenberg-Galaxie zu verlassen und zur Erkundung nach-cartesiani-  
scher Räume [sic]. Das ist nur in Ansätzen gelungen, aber es wurde ein beträchtlicher und oft  
abenteuerlicher Weg zurückgelegt. Jetzt steuere ich das Raumschiffchen zur Erde zurück und  
stelle meinen Job zur Disposition.“<sup>51</sup>

---

48 Flagmeier 1995a: 8.

49 te Heesen 2012: 23f.

50 WBA 1990: 7.

51 Vgl. Brief Siepmann an den Vorstand, 24.08.1995: 2. Persönliche Kopie von Siepmann.

In den von mir geführten Interviews deuteten sowohl Siepmann als auch Flagmeier den Leitungswechsel beim WBA auch als einen Generationenkonflikt.<sup>52</sup> Zwar hatte Siepmann in seinen Ausstellungsinstallationen wie in seinen Theorien immer schon ungewohnte Verknüpfungen mit einem nicht zu knappen Anteil an Hybris aufgestellt. Ab den 1990ern konnte er aber immer weniger Gefolgschaft für seinen Weg sicherstellen. Am WBA war eine Generation herangewachsen, die nicht mehr in den endlosen Theoriedebatten der späten 1960er Jahre sozialisiert wurde und die keine Motivation für die stetige Dekonstruktion aufbringen wollte. Während sich Siepmann seit den späten 1980er Jahren zunehmend mit den Begriffen Raum, Zeit und Beschleunigung oder den Denkern Albert Einstein und Jean-François Lyotard beschäftigte, sehnten sich seine Nachfolger\_innen wieder nach Gegenständlichkeit.<sup>53</sup> Die folgende Generation beim WBA rekrutierte sich nicht mehr wie dessen Gründer aus dem marxistischen Kunstpädagogik-Milieu der Pädagogischen Hochschule, sondern mit Angelika Thiekötter und Renate Flagmeier aus den Kunstwissenschaften der Technischen Universität Berlin und der Universität der Künste (UDK). Zwar hatten Thiekötter und Flagmeier ebenfalls ein starkes Bewusstsein für Avantgarde, aber nicht mehr jenen gesellschaftlichen Erlösungsimpetus. Thiekötter stand dabei für eine objektnahe Ästhetik Pate, während Flagmeier die kulturtheoretischen Reflexionen in die Ausstellungen einbrachte.<sup>54</sup>

---

52 Der Generationenbegriff verweist hier nicht auf einen homogenen, geteilten Wissens- und Erfahrungsschatz einer gesamten Altersgruppe. Vielmehr ist ein Generationenwechsel innerhalb eines bestimmten Milieus (geisteswissenschaftlich studiert, jung, in Berlin lebend, politisch interessiert und im Kulturbereich tätig) gemeint, der mit einem bestimmten Wissenswandel innerhalb dieser kleinen sozialstrukturellen Gruppe einhergeht.

53 Siepmann, Eckhard (2007): Ereignis Raumzeit. Physik, Avantgarden, Werkbund. Ein Traktat. Delmenhorst, Berlin: Aschenbeck und Holstein.

54 Als Expertin für den Werkbund war Thiekötter von Beginn der Ausstellungstätigkeit an beim WBA mit dabei. Siepmann bewunderte Thiekötter vor allem für ihre, wie er es im Interview ausdrückte, „Sensibilität für Stoffe und ihre Aussagekraft“ – womit er ihr implizit die Rolle der zwar wichtigen aber eben bloß gestalterischen Helferin zuweist. Ihre Vorliebe für eine objektnahe Ästhetik wird an der ersten vor allem von ihr kuratierten Ausstellung deutlich: „Kristallisationen, Splitterungen“. Vgl. Werkbund-Archiv; Thiekötter, Angelika (Hrsg.) (1993): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glaushaus. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Basel: Birkhäuser. Renate Flagmeier dagegen arbeitete erstmals bei der 1987 installierten „Päckchen und Pressglas“ Ausstellung beim WBA mit. Bis sie 1991 fest zum WBA wechselte, verfolgte sie andere Ausstellungsprojekte an der NGBK („Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“) oder beim Festival der Frauen in Hamburg („Camille Claudel“).

Dieser Generationenwechsel beim WBA fand auch auf der Ebene des Vorstandes statt. In diesem hatte ab 1994 Wolfgang Ruppert den Vorsitz inne.<sup>55</sup> Erwähnenswert ist dies vor allem, da Ruppert zu den ersten deutschen Historiker\_innen gehörte, die die „die Dinge des Alltags“ in den Mittelpunkt ihrer Kulturgeschichten rückten. Obwohl dabei einschränkend zu erwähnen ist, dass Rupperts Detailstudien „dinglicher Spuren“ zeitgenössischer Sozialkultur noch stark der semiotischen Tradition verhaftet waren und die Artefakte des Alltags häufig nur als „Chiffren“ zeitgenössischer Lebenswelten behandelten, anstatt sie wie die Ausstellungen des WBA in ihrem Ermöglichungspotential neuer sozialer Praxen anzusprechen.<sup>56</sup>

*Drittens* schließlich ist davon auszugehen, dass sich der neue Ausstellungsstil beim WBA in steter Auseinandersetzung mit dem Wandel Berlins und Kreuzbergs entwickelte. Wie Barbara Lang in ihrer schon im vorhergehenden Kapitel zitierten Ethnografie Kreuzbergs herausgearbeitet hat, löste in West-Berlin mit Ende der 1980er Jahre das Ästhetische, Kreative und weltläufig Schicke das Alternativen-Image Kreuzbergs zunehmend ab. Diese Tendenz verstärkte sich mit dem Mauerfall. Am Horizont schien ein Gentrifizierungswandel auf, der vielleicht nicht unbedingt Realität, aber dennoch das Image der "Yuppie-Town" kreierte, in der ‚Stöckelschuhe‘ ‚Gesundheitslatschen‘ genauso ablösten wie die neue Mitte den Kreuzberger Rand der Stadt.<sup>57</sup> Das neue Bild der Yuppie-Boom-Town Berlin hatte eine abschreckende Wirkung auf die am alten Image Hängenden, die Punks, Aussteiger und Weltverbesserer. Eben dieser Übergang zum schicken Design sowie der jugendkulturelle Generationenwechsel weg vom Punk war auch dem WBA anzumerken.<sup>58</sup> Während das Berlin der 1990er Jahre eine Boom-Town für Fashion und das Kreative sein wollte, fasste eine Generation beim WBA Fuß, die das Interesse für die Theorien der Objektsemiosen zugunsten eines neuen Objektfetischs ablegte. Aus dem Museum der Alternativkulturen, welches das WBA in den 1980er Jahren war, wurde mehr und mehr ein Designmuseum.

---

55 Mitgliederrundbrief 08.06.1994. In WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner „Protokolle“.

56 Ruppert, Wolfgang (1998): Zur Einführung. In ders. (Hrsg.): Um 1968. Die Repräsentation der Dinge. Marburg: Jonas, S. 8-9: 8. Bereits 1993 erschien sein Buch: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.) (1993): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt am Main: Fischer.

57 Lang 1998: 172.

58 Im Interview erzählte mir Siepmann eine weitere Anekdote, der diesen Wandel am WBA verdeutlicht: Im Jahre 1991 wollte sich der Ausstellungsgestalter Detlef Saalfeld bei der letzten großen vornehmlich von Siepmann kuratierten Ausstellung „Nilpferd des höllischen Urwalds“ nicht einmal mehr hinsetzen, weil ihm die Ausstellungsszenografie „zu dreckig“ erschien.

Zusammenfassend zeigt sich an der „Unbeständigen“, dass sich das WBA spätestens seit Mitte der 1990er Jahre von den Szenografien ab- und sich neuen und zugleich traditionellen objektzentrierenden Präsentationsstrategien zuwandte. Unmittelbar mit der Neuorientierung in der Gestaltung verbunden war die Idee von einem zunehmenden „Verschwinden der Dinge“ in der Moderne und die Überzeugung, ebendieses aufhalten zu müssen. Die Theorien von den Sprachfähigkeiten und Handlungskräften der Objekte konstituierten dabei ein Objektverständnis, was einerseits den Kampf gegen den Dingverlust in einer argumentierenden Ausstellung ermöglichte und andererseits die Rückkehr reihender Präsentationsstrategien legitimierte. Schon die kleinen Wechselausstellungen, die im vierten Raum der „Unbeständigen“ von 1995 bis 1998 stattfanden, deuten darauf hin, dass die damit angelegten Entwicklungslinien (für Präsentation und Objektontologie) im Laufe der 1990er Jahre immer stärker zur Geltung kamen. All diese adaptierten den Sammlungsfokus auf ihre eigene Weise und rückten dabei mehr und mehr die Dinge in den Mittelpunkt.<sup>59</sup> Die neue Leidenschaft für die Dinge und deren ‚Kräfte‘ konnte sich jedoch erst gänzlich ungehindert entfalten, als das WBA 1999 unter dem neuen Namen *museum der dinge* eröffnete – nachdem die „Unbeständige“ wegen des erneuten Umbaus des Martin-Gropius-Baus 1998 weichen musste. Anhand der programmatischen Ausstellung zur Umbenennung „*ware schönheit – eine zeitreise*“ zeige ich im Folgenden, welche zusätzlichen ‚Kräfte‘ den Museumsobjekten (an ihre Handlungskräfte anschließend) Ende der 1990er Jahre attribuiert wurden und wie daraus die Rückkehr der Vitrinen folgte.

---

59 Stellvertretend für viele weitere steht dafür die Installation „gestrandet“ von Ursula Stalder, die das WBA 1997 vom Zürcher Museum für Gestaltung übernahm. Die Künstlerin hatte in dieser Installation von ihr an europäischen Stränden aufgesammelte Objekte auf weißen Tüchern ausgelegt. Gerade die visuelle Sprache der Ausstellungswerbung zu Ursula Stalders Installationen nahm dabei die kommende Präsentationsstrategie am WBA gewissermaßen vorweg. Einzelne Objekte wurden in Reihen abgebildet, deren Ordnungskriterium nicht unmittelbar ersichtlich erschien. Davor stand die Künstlerin und Sammlerin als diejenige, die die ‚Kräfte‘ der Dinge zu versammeln vermag. Vgl. für die weiteren Installationen: WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. 5 Aktenordner zu „Ohne Titel“.

## 5.2 EIN MUSEUM DER DINGE

Mit der Ausstellung „ware schönheit“ rückten – laut Thiekötter – „die Dinge selbst in den Mittelpunkt des Interesses“.<sup>60</sup> Die Botschaft der Ausstellung bestand nicht mehr in einer Anklage des Dingverlusts. Die Ausstellung propagierte stattdessen offensiv ein neues Dingbewusstsein. Der Ausstellungskatalog etwa spielte virtuos auf der Klaviatur der Dingmetaphern. Die Dinge erschienen darin als „Sprechende“, als „Fremde“, als „Eigensinnige“, als „Bewegte“ und „Bewegende“, als „Multidimensionale“, als „Verkapselungen praktizierten Denkens“, als „Botschafter“, „Verschwindende“, „Überlebende“ und als „Sprengsätze der Tiefen der Vergangenheit“.<sup>61</sup> Auch die Ausstellung selbst durchdrang eine Rhetorik, die von den ‚Magien‘ und ‚Eigensinnigkeiten‘ der Dinge handelte. Die Dinge wurden als „Gäste“ im Museum begrüßt. An anderer Stelle war von laufenden Dingen die Rede war, um das in den 1920er Jahren aufgekommene Reklameprinzip zu beschreiben, bei der Menschen als Warenverpackungen durch die Straßen schlenderten – wie etwa der Michelin-Reifenmann. Den Auftakt zur Ausstellung machte eine Videoinstallation, in der unter anderem ein sogenanntes Märchen vom „Ding und seinen neuen Kleidern“ erzählt wurde. Ein längeres Zitat gibt einen Eindruck von der Anrede, die den Dingen nun am WBA zu Teil wurde:

„Es war einmal ein Ding, das fand sich nach einer großen Revolution in einer neuen Zeit und in einem neuen Raum wieder. Die Ordnung, in der es sich früher aufgehoben gefühlt hatte, war zusammengebrochen. Das Ding wußte nicht mehr, was es eigentlich war. Es kam sich ganz unpassend vor und fühlte sich merkwürdig nackt. [...] Alle Welt riet ihm, Ware zu werden [...]. ‚Wie werde ich bloß Ware‘, grübelte das Ding vor sich hin.“<sup>62</sup>

Obwohl die Gattungsbezeichnung dieser Geschichte als Märchen eine ironische Distanz zur animistischen Sprache zum Ausdruck bringt, war das Ding-Märchen exemplarisch für die neue Redeweise über Museumsobjekte, die das WBA mit dieser Ausstellung popularisieren wollte. Im museum der dinge galten die Museumsobjekte als Eigensinnige und Magische. Da viele Institutionen dem kleinen Berliner Museum in dieser Ansprache der Museumsobjekte folgen sollten, lohnt eine eingehende Analyse der Ausstellung.

Im Mittelpunkt steht im Folgenden, wie das WBA über die Auseinandersetzung mit dem Fetisch der Ware einen neuen Umgang mit dem Museumsobjekt in der

---

60 Thiekötter, Angelika (1999b): Einführung Ausstellungskatalog. In museum der dinge, Museumskiste, S. 3-6: 4.

61 Thiekötter 1999a.

62 Anonym (1999): Das Ding und seine neuen Kleider. In museum der dinge, Museumskiste Nr. 1., S. 29-33: 31.

Ausstellung entwickelte, der noch 20 Jahre zuvor undenkbar gewesen wäre, und wie diese Erneuerung mit der Rehabilitation eines am WBA seit seiner Gründung verteuerten Präsentationsmöbel, der Vitrine, einherging (Abb. 5).

## Der Fetisch der Dinge und das Museum

Bei der Ausstellung „ware schönheit“ wollte das WBA-Team nach eigenem Bekunden dem „Charakter der Ware auf die Spur kommen“.<sup>63</sup> Es wollte folglich die Frage beantworten: Was macht die Ware zu dem sinnlich-übersinnlichen Ding, von dem Marx einst sprach?<sup>64</sup> Die Ausstellung lieferte dabei aber keine Marx-Exegese, sondern versuchte eine andere Haltung zum Warenfetisch zu entwickeln. Die Ausstellung unterwarf Marx und seinen Warenfetisch einer neuen Lektüre, die den Fetisch nicht als archaisch diskreditierte, sondern als das Eigene, Nahe und Gegenwärtige erkannte und ein gewissermaßen entspanntes Verhältnis zu ihm propagierte. Die Deutung des Warenfetischs, wie sie das WBA in der Ausstellung präsentierte, weist verblüffende Ähnlichkeiten zu den Ausführungen des Berliner Kulturwissenschaftlers Hartmut Böhme in seinem 2006 erschienenen Buch „Fetischismus und Kultur“ auf. Zwar zitierten die Ausstellungstexte Böhme noch nicht – im Gegensatz zu denen der 2007 im museum der dinge eingerichteten Ausstellung „Kampf der Dinge“<sup>65</sup> – aber dessen Haltung zum Warenfetisch war bereits bei „ware – schönheit“ virulent. Dies ist insofern nicht verwunderlich, da Böhme schon 1997 begann, Versatzstücke seiner Fetisch-Theorie zu veröffentlichen.<sup>66</sup> Wobei damit nicht gemeint ist, dass das Team vom museum der dinge ihre Theorien schlicht – entsprechend einem Top-Down-Schema der Wissenspopularisierung – aus den Kulturwissenschaften übernahm.<sup>67</sup> Vielmehr teilten sie mit einigen Kultur-

63 Flagmeier 1999: 7.

64 Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Berlin: 86. Hier in der Ausgabe MEW 23 zitiert.

65 Flagmeier, Renate (2008): Über das Entzeichnen und das Bezeichnen der Dinge. Der (frühe) Deutsche Werkbund und die Warenkultur. In Werkbund-Archiv/museum der dinge (Hrsg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler und Amelang, S. 12-22: 18f.

66 Böhme, Hartmut (1997): Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext. In *Initial. Zeitschrift für sozialwissenschaftlichen Diskurs* 8 (1/2), S. 8-24; Böhme, Hartmut (1998): Fetisch und Idol, Sammlung und Erinnerung. – Zu Goethes Reflexion von fetischistischen Praktiken und ihrer Temporalität im „Faust“ und „Wilhelm Meister“. In Peter Matussek (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck, S. 178-202.

67 Vgl. für eine Kritik an dem Top-Down Schema: Kretschmann, Carsten (2003): Einleitung: Wissenspopularisierung – ein altes, neues Forschungsfeld. In ders. (Hrsg.): Wissen-

wissenschaftler\_innen einen gemeinsamen Wissenshorizont. Das museum der dinge wie auch Böhme reagierten in ihren Theorien – so meine These – auf ähnliche Problemlagen, die sie für ein neues Wissen von den Objekten sensibilisierten und die ich im weiteren Verlauf des Kapitels aufzeigen werde.

Böhmes Theoretisierung des Warenfetischs kann verdeutlichen, wie das museum der dinge das an Marx orientierte Thema der Ausstellung auf die neue Museumsidentität zuschneidet. Denn anstatt die „theologischen Mucken“ der Waren beseitigen zu wollen (zum Beispiel in einem revolutionären Akt) oder zu bedauern, erachtete (und erachtet) Böhme den ‚Fetisch‘ der Dinge als einen notwendigen und wichtigen Teil der Kulturproduktion.<sup>68</sup> Da sich in den Theorien Böhmes das Objektwissen ausspricht, welche das WBA mit dieser Ausstellung entdeckte, gehe ich daher den Theorien Böhmes im Folgenden ausführlicher nach.

Böhme knüpfte in seiner Theorie zunächst an Marx Fetischtheorie der Ware an, um diese dann zu kritisieren. Laut Marx verstecke der Warenfetisch (das quasireligiöse Verhältnis, das Menschen in einer kapitalistischen Gesellschaft zu Warendingen entwickeln) den gesellschaftlichen Charakter der Ware, so dass das Warending als Mächtiges erscheine. Um diesen Zusammenhang zu erklären, flüchtete Marx nach eigenem Bekunden „in die Nebelregion der religiösen Welt“<sup>69</sup> und warf modernen kapitalistischen Gesellschaften vor, im Banne des Fetischismus gefangen zu sein. Die Marx'sche Kritik der politischen Ökonomie sei demnach auch und vor allem eine Fetischismuskritik. Genau das machte Böhme Marx zum Vorwurf: Dieser reproduziere mit seiner Theorie einen kolonialen Exotismus und die eurozentrische Idee des Animismus.

Marx werfe der westlichen Gesellschaft einen „afrikanischen Fetischismus“ vor, der die „Dinge wie lebendige Kräfte und Menschen wie bloße Gegenstände“ behandelt.<sup>70</sup> Die Kritik an der modernen Warengesellschaft, die Marx in Anschlag brachte, basiere in ihrem Rationalitätsglauben aber auf einem naiven Modernismus, der glaubt, den Fetischismus überwinden zu können. Den Marx'schen Theorien – wie auch denen von Georg Lukács – eigne eine „aufklärerische Enthüllungsmetaphorik“, welche die stammesgesellschaftliche Tiefenstruktur des Kapitalismus entlarven wolle und daher den westlichen Konsumgesellschaften protestierend entgegenschreie: Ihr Afrikaner! Böhme erkannte darin ein folgenschweres Selbstmissverständnis der Theorie des Warenfetischismus. Der Warenfetischismus sei eben

---

spopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel. Berlin: Akademie Verlag, S. 7-22.

68 Böhme 2006.

69 MEW 23: 86. Siehe dafür auch Kap. 2.3.

70 Böhme 2006: 336.

nichts, was einfach zu überwinden ist.<sup>71</sup> Böhme dagegen wollte den modernen Menschen mit seiner Fetischtheorie freundlich zurufen: Wir Afrikaner! Dieses „Afrika in uns“, das „Land der tausend Fetische“ ist für ihn „das kreative Zentrum der Kultur“.<sup>72</sup> Böhme argumentierte, dass der gegenwärtigen Kultur eine spielerische Pluralität eigne, die den Fetischismus wählbar, multioptional, karnevalesk und damit auch demokratischer gemacht hätte.

Böhme wies aber nicht nur den Warenfetischen eine kulturelle Funktion zu und lieferte damit eine Begründung zur Fetischisierung von Objekten im Allgemeinen, die vom WBA in seiner „ware schönheit“ Ausstellung in ganz ähnlicher Weise propagiert wurde. Er sah vielmehr darüber hinaus die Institution Museum in der Verantwortung für die Produktion „guter“, weil gesellschaftlich inkludierender Fetische. Im Museum erkannte Böhme jene zentrale kulturelle Institution der Gegenwart, die die ‚Kräfte der Dinge‘ (also deren Fetisch) her- und auszustellen vermag, um diese wiederum reflektierbar und so für einen befreiten Gebrauch und Einsatz nutzbar zu machen. Derart legte er auch eine Rechtfertigungsstrategie für den Dingfetisch in Museen und eine institutionelle Rollenbestimmung vor, die auch das museum der dinge anvisierte. Indem ich dieser Argumentation hier nochmals nachgehe, soll folglich deutlich werden, wie sich der Konzeptionswechsel des WBA zum museum der dinge mit Böhme besserverstehen lässt.

Um die museale Fetischproduktion zu begründen, führte Böhme eine Unterscheidung zweier Fetischismen ein. Er unterschied den Warenfetischismus oder Fetischismus 2. Ordnung nach Marx von einem kulturellen Fetischismus oder Fetischismus 1. Ordnung,<sup>73</sup> der jenem systematisch und historisch vorgängig sei. Letzterer sei erstens der Grund dafür, dass ersterer, also der Warenfetischismus, nicht überwunden werden kann, sondern als Teil der Kulturproduktion immer mitgedacht werden müsse, und zweitens ist dieser kulturelle Fetischismus für die Sonderrolle der Museen in der Konsumgesellschaft verantwortlich.

Fetische erster Ordnung sind nach Böhme Dinge, die nicht getauscht werden oder nicht hergegeben werden wollen. Diese „Real-Symbole“ oder „Ich-Dinge“,<sup>74</sup> bewahren das Selbst und ermöglichen es, sich dem Sein sicher zu werden. „Sie

---

71 Der real existierenden Sozialismus muss bei Böhme zur Begründung erhalten: „Man zerschlug nicht, sondern unterdrückte den Warenfetischismus (und damit die Konsumlust des Menschen); und man betrieb nicht den Sturz, sondern die Verkultung der (politischen) Idole.“ Es gäbe „kein stärkeres Lehrstück über den Fetischismus“ als dieses. Gerade der Versuch, ihn zu zerschlagen, erzeuge furchtbarere Götter. Ebd.: 340.

72 Ebd. in Abwandlung von Jean Paul.

73 Vgl. dafür auch Gamman, Lorraine; Makinen, Merja (1994): *Female Fetishism. A New Look*. London: Lawrence & Wishart. Für Gamman und Makinen sind Waren auch immer „metaphors in fact“.

74 Böhme 2006: 303.

sind. Sie bleiben. Sie zeigen sich. Sie zeigen uns [...] unsere Zugehörigkeit zum Sein.“<sup>75</sup> Sicherlich, ein BMW sei ein Warenfetisch, ein Fetischismus zweiter Ordnung, der zunächst kein „Ich-Ding“ sondern vielmehr eine „Ich-Prothese“ sei. Diesen „narzisstischer Wert“ aber mit dem Alter des Dinges verschleißten würde. Der BMW könne daher unter bestimmten Umständen zu einem Fetisch erster Ordnung werden. Böhme erläuterte dies mithilfe eines Vergleichs zu einem Biedermeiersessel.

„Wie der Biedermeiersessel, der nichts kostete, weil er geerbt wurde, oder wenig kostete, weil man ihn vor 30 Jahren auf dem Trödel ergattert hat und er seither ein ‚treuer Begleiter‘ ist. Er ist ich-nah, ein intimes Ding geworden. Es verkörpert das Ich, so wie umgekehrt das Ich sich in ihm verdinglicht hat. Wenn der BMW dreißig Jahre alt wäre, also im Sinne von Thompson eigentlich Abfall, aber durch mancherlei Investition erhalten und nunmehr eine Rarität [...]. Auch er würde dann zum Fetisch erster Ordnung. Ein hochgehaltenes, gepflegtes Ding, dem Verehrung und Liebe gilt, von dem irgendwie der Bestand eines Ich abhängt, ein Ding, das Opfer verlangt (der Hingabe, der Wartung, der Investition), in einem eigenen Haus unter Hüllen geschützt, und nur gelegentlich ausgefahren: ein Ritual mehr als eine prosaische Ausfahrt, ein Fest des Ichs.“<sup>76</sup>

Wenn die Dinge aber, so schlussfolgerte Böhme, das Ich zu feiern vermögen, könne es nicht mehr um eine Beseitigung des Fetischismus gehen, sondern nur um eine reflektierte Spielkultur, die die bloßen Warenfetische zu kulturellen verwandelt. Dafür gäbe es verschiedene Wege. Entscheidend für die Parallelität der Argumentationen von Böhme und dem Team des WBA war nun, dass er die Musealisierung als einen der wichtigsten dieser Wege herausstellte.

Denn Museen sind nach Böhme die Institutionen, deren gesellschaftliche Funktion es ist, Fetische erster Ordnung zu beherbergen, um damit den Warenfetischismus „ästhetisch erfahrbar und psychisch wie kognitiv reflektierbar [zu] machen.“<sup>77</sup> Dabei erhalten sie also den fetischistischen Mechanismus, der den Dingen (magische) ‚Kräfte‘ über uns zuspricht, der die Dinge zu auratischen Heiligen oder zu „Penaten der Moderne“ macht.<sup>78</sup> Zugleich schützen sie den Fetisch aber vor uns, weil sie ihn in einen bloß ästhetisch zugänglichen verkehren. Der ästhetische auf Oberflächen beschränkte Zugang zu den Dingen lege daher die fetischistische Kraft der Dinge durch Auratisierung offen und macht sie gleichzeitig der Reflexion zugänglich. Böhme schälte derart, auf seiner Unterscheidung zwischen Waren- und Kulturfetischen aufbauend, die Notwendigkeit von Museen in der Spätmoderne

---

75 Ebd.: 302.

76 Ebd.: 306.

77 Ebd.: 357.

78 Ebd.: 307.

heraus und rechtfertigte implizit einige ihrer zentralen Objektkategorien. Nach Böhme sei „ihre Authentizität, ihre Originalität, ihre Einzigartigkeit“ zentral dafür, dass das Museum seine Funktion erfüllen könne.

Die Ausstellung „ware schönheit“ lässt sich gewissermaßen als ein Parallelentwurf zur schriftlich fixierten Theorie Böhmes im sinnlich wahrnehmbaren Ausstellungsraum deuten. Anhand einer Fetischtheorie der Ware entwickelte das WBA ein neues Wissen von seinen Sammlungsdingen. Die Sammlungsdinge wurden vom Museumsteam nun als ‚kulturelle Fetische‘ angesprochen und als Dinge mit ‚magischen Kräften‘ behandelt. In der Ausstellungspraxis ging mit der Neubestimmung des Seins und Könnens der Sammlungsobjekte eine neue Präsentationsstrategie einher, die mehr noch als in der „Unbeständigkeit“ auf klassische Präsentationsmodi zurückgriff.

### Die Vitrine als Ort des Dingfetischs

*Abb. 46: Ausstellung „ware schönheit – eine zeitreise“ des museums der dinge. Raum „stilisieren“ (Szene 6)*



Quelle: WBA-Fotosammlung, Foto: Armin Herrmann

Die Ausstellung präsentierte ihre Thesen und Botschaften in 8 Szenen, die jeweils einen Raum bespielten. Die Räume hießen: ‚erscheinen‘, ‚codieren‘, ‚bezeichnen‘,

‚studieren‘, ‚entzeichnen‘, ‚maskieren‘, ‚stilisieren‘, ‚bemustern‘, ‚tauschen‘.<sup>79</sup> Auch ‚ware – schönheit“ spielte, das machen bereits die Raumtitel deutlich, mit der Semiotik und der Theatermetaphorik, wie sie in den 1980er Jahren in den Museen entwickelt wurde. Zudem bot sie allerlei Multimediales. Die Ausstellung begann nicht nur mit einer Videoinstallation, sondern ließ etwa im vierten Raum einen weißen Kubus von der Decke hängen, auf den die Designs verschiedener Markenpackungen projiziert wurden, sodass der Würfel unter anderem die Farben eines Sanella-Margarine-Würfels oder eines Maggi-Brüh-Würfels (unter dem Namen KUB) annehmen konnte. Aber trotz der szenografischen Grundausrüstung als Abfolge verschiedener Szenen und trotz der multimedialen Installationen, ging die Ausstellungsgestaltung nicht in der Szenografie auf. Sie rückte in einigen Räumen stattdessen die Vollglas-Vitrine ins Zentrum (Abb. 5, 46).

Wie ich im Folgenden zunächst anhand einiger allgemeiner Überlegungen zur Rolle der Vitrine in einer Museumsausstellung nahelege und dann beispielhaft anhand einiger Ausstellungsinstitutionen erläutere, lässt sich das damit begründen, dass die Ausstellung mittels der Vitrine über ein semiotisches Verständnis der Ware hinausweisen und stattdessen den Fetisch als irreduziblen Bestandteil seiner Sammlungsdinge aufzeigen konnte. Die Ausstellungsgestaltung wandte, anders und mit Böhme gesprochen, die Unterscheidung zwischen dem Warenfetisch, der als bloßes Zeichen entlarvt werden konnte (etwa in der Installation zu den Warenverpackungen von Sanella- oder Maggi-Stapelware), und dem kulturellem Fetisch an, der den hinter Glas geschützten Sammlungsdingen eignete.

Die Vitrine ist wohl das gängigste Präsentationsmöbel des Museums.<sup>80</sup> Sie symbolisiert ‚das Museale‘. Museologisch wie technisch gesehen, sind Vitrinen zunächst einmal mikroklimatische Einheiten, die schutzbedürftige Objekte gegen Staub, Flüssigkeit, Insekten und Berührung schützen.<sup>81</sup> Obwohl sie als teilweise mächtige Möbelstücke mitunter auch visuell den Ausstellungsraum bestimmen, sind sie das bevorzugte ausstellerische Instrument, um den Blick auf das in der Vitrine befindliche Objekt zu fokussieren. Die objektfokussierende Wirkung der Vitrine zeigt sich vor allem, wenn sie leer bleibt oder sich in ihr Objekte befinden, die nicht da hingehören.<sup>82</sup> Tote Insekten, Nadeln, Klammern et cetera stechen in einer

79 Vgl. dazu auch den in der Museumskiste Nr. 1 (1999) abgedruckten Raumplan (Abb. 49).

80 Die Vorstufe der Vitrine, der Sammlungsschrank mit Glasfenstern steht am Anfang der Entwicklung des öffentlichen Museums. te Heesen, Anke (2007): Vom Einräumen der Erkenntnis. In dies., Anette Michels (Hrsg.): Auf, zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 24. Oktober 2007-15. Februar 2008. Berlin: Akademie-Verlag, S. 90-97: 92.

81 Waidacher 1993: 472.

82 Vgl. etwa die wunderbare Anekdote über die leergebliebene Vitrine auf einer impressionistischen Ausstellung von 1881, in der eigentlich Edgar Degas' Skulptur der *Vierzehn-*

Vitrine unmittelbar ins Auge. Seit ihrer Etablierung als vorrangiges Präsentationsmöbel im 19. Jahrhundert hebt die Vitrine das ausgestellte Ding heraus, weil sie es für die eingängige Betrachtung rahmt. Zugleich schützt sie das Objekt jedoch vor manuellem Zugriff. Die Vitrine ist immer zugleich Schutzraum als auch Freiraum für das Objekt. Das Glas zwischen Betrachter\_in und Objekt ist folglich der Ausdruck eines Spiels zwischen An- und Abwesenheit, Nähe und Distanz; ein Spiel, das ebenso fundamental für die Konstruktion eines begehrenswerten Objekts ist.

Ein Raum der Ausstellung stellte Sammlungsobjekte, die einmal für den alltäglichen Bedarf gedacht waren, in Vitrinen aus: Rosenseife, Rasierklinge, Reisekleiderbügel, Eg-Gü-Schuhcreme und Strapsunterhosen Mona Lisa. Die Vitrinen waren dabei nur von hinten einsehbar und von vorne mit poetisch überhöhten Begriffen beschrieben: „Gebrochene Herzen“, „Hohe Ideale“ oder „Letzte Neuigkeiten“. Eine Ausstellungsrezension schilderte, dass die Installation den Eindruck vermittelte, die nützlichen, aber meist schlichten, Dinge, die erst beim Gang um die Vitrine sichtbar waren, seien dadurch wie „simple Offenbarungen“ erschienen (Abb. 47, 48).<sup>83</sup> Mithilfe der Vitrinen lenkte das museum der dinge den Blick auf die in den Dingen liegende Kraft, auf das Wissen, dass ihre bloße Erscheinung zu vermitteln vermag, jenseits des (ein-)ordnenden Namens. Nicht zuletzt da die Objektbeschriftungen in anderen Räumen (,stilisieren‘ und ,maskieren‘) teilweise weggelassen wurden, diente die Vitrine weniger der Umsetzung eines Ordnungsprinzips, denn als Ort der Fetischproduktion. Wer kennt nicht das Bedürfnis, das in einer Vitrine liegende zu berühren und auszuprobieren? Die Vitrine schützt das Objekt vor dieser Lust. Sie schützt damit aber auch die Betrachtenden vor dem Objekt. Die Dinge hinter Glas werden nur angeschaut.<sup>84</sup> Die Vitrine inszeniert die Ambivalenz zwischen dem Begehren des Objekts und der Angst vor der Kraft des Objekts und setzt damit Faszinosum und Tremendum in eins. Als solche war die Vitrine prädestiniert für eine Ausstellung, die die magische ‚Kraft‘ der Dinge aufzeigen wollte.

---

*jährigen Tänzerin* hätte Platz finden sollten, die Christian Spies (2010) in seinem bereits zitierten Artikel zur Geschichte der Vitrine in der Kunst erzählt. „Das Ding braucht einen Freiraum, in dem es erscheinen kann“ (267) schreibt Christian Spies darin. Die Vitrine stilisiert er – selbst einem deiktischen Denken verpflichtet, das die Materialität der Zeigeräume als wichtige Rezeptionsebene von Kunst und ihren Ausstellungen in den Vordergrund rückt – zu einem Freiraum und zugleich einen Schutzraum für die ausgestellten Dinge. Ein Sich-Zeigen ohne Domestizierung durch Ausstellungsdidaktik und Überinterpretation würde so möglich.

83 Ruthe, Ingeborg (1999): Spaziergang der Verkäuflichkeit. In *Berliner Zeitung*, 25.06.1999.

84 Vgl. Böhme 2006: 355.

*Abb. 47 und 48: Vitrinen im Raum „codieren“ (Szene 2) der Ausstellung „ware schönheit – eine zeitreise“.*



Quelle für beide Abbildungen: WBA-Fotosammlung, Fotos: Armin Herrmann

Im WBA war die Vitrine als metamusealer Kommentar eingesetzt. Im Gegensatz zum alten Kunstgewerbemuseum, das einen Kanon an schönen, wertvollen Dingen in Vitrinen präsentierte, wandte das WBA die objektfokussierende Wirkung auch auf Objekte an, denen für gewöhnlich kein ästhetischer Eigenwert zugerechnet wurde.<sup>85</sup> Der Raum „maskieren“ zeigte beispielsweise ausschließlich Surrogate, wie etwa billiges Pressglas oder einer Spielzeug-Schuppe, die einem Servierblech aus dem Biedermeier ähnelte, der Raum „stilisieren“ wiederum Vasen, die Antike vorgaukeln, aber doch als Kitsch zu erkennen waren.<sup>86</sup>

Ähnlich wie ein Kunstwerk präsentiert, das traditionell in seiner Einmaligkeit zum Gegenstand einer kultischen Verehrung,<sup>87</sup> und als Magisches angesprochen wird, war hier das Alltagsding der kontemplativen Betrachtung überlassen. Angelika Thiekötter selbst führte die Versuche des museums der dinge auf den Objektkünstler Marcel Duchamp zurück. Was dieser mit dem *Pissoir* machte, ginge eben auch „mit Krawattenbüglern, Sofakissen, Spielzeugautos und Brustimplantaten.“<sup>88</sup> Der entscheidende Unterschied zu Duchamp bestand jedoch darin, dass die Nobilitierung der Gebrauchsgegenstände kein Selbstzweck war, die nur vor dem Hintergrund ihrer Präsentation in einer werkzentrierten Kunstaussstellung als Protest erkennbar wurde. Vielmehr waren die Alltagsobjekte beim WBA Teil einer argumentierenden Themenausstellung. Während Duchamps *objets trouvés* mit dem Prinzip der ‚kennerschaftlichen‘ Schau des Kunstschönen vereinbar waren, welches darauf beruhte, sich das Werk über dessen kunstgeschichtlichen Zusammenhang erschließen zu können, unterstrich die objektzentrierende Themenausstellung die Fähigkeit der Dinge, eine Botschaft zu vermitteln.<sup>89</sup> Der museumspädagogische Clou war –

85 So auch Scholze (2003) in ihrer Studie zum WBA: 248.

86 Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Vitrine nicht das einzige Präsentationsmöbel ist, mit dem sich die Dinge zentrieren und als Fetisch inszenieren lassen. Weiße Podeste und individualisierende Hängungen kommen auch in Frage und wurden auch bei „ware schönheit“ adaptiert. Zum Beispiel fanden die bereits im letzten Kapitel erwähnten, mit Schnitzwerk überladenen Möbel aus der Borsig-Villa bei „ware schönheit“ auf einem weißen Podest Platz. Ausgestellt wurden sie nicht mehr als Teil einer nachgestellten Zimmereinrichtung wie in vorherigen Ausstellungen des WBA, sondern nebeneinander, vereinzelt aber gedrängt, so als hätte man mit ihnen Tetris gespielt. Der Sockel inszenierte die Zugänglichkeit, das Haben-Können. Die Massivität der Möbel machte das Mitnehmen und Zugreifen aber unmöglich. Das Spiel zwischen Heraushebung des Dinges und dessen Unerreichbarkeit, das auch die Vitrine kennzeichnet, wiederholte sich so.

87 Liessmann, Konrad P. (2013/erstmalig 1993): Philosophie der modernen Kunst. Wien: WUV: 112.

88 Thiekötter 1999a: 16.

89 Vgl. zu Kennerschaft und Duchamp: Lübke, Hermann (1994): Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. 2. Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer: 99f.

wie schon bei der „Unbeständigen“ –, dass die Dinge aufgrund ihrer ‚Mitteilbarkeit‘ gleichzeitig auch die Vermittler der Ausstellungsbotschaft sein konnten, weswegen die Ausstellung auf andere Vermittlungsinstrumente wie Text oder deutbare Objektkombinationen großen Teils verzichten konnte. Die Berliner Zeitung kommentierte dies in einer Rezension pointiert: Zwar werde „das Augenmerk auf die Dinge [gelegt] und weniger auf die Erklärungen dazu“, dennoch sei die Schau aber eine „Lehrunterweisung in politischer Ökonomie“. <sup>90</sup> Das Berliner Stadtmagazin *Zitty* brachte es noch knapper auf den Punkt: „Die Dinge werden Material der Aufklärung über sich selbst.“ <sup>91</sup> Das dargestellte Prinzip der Argumentation mittels Objekten zog sich bis in die Ausstellungspublikationen. Deren Unkonventionalität lohnt eine genauere Betrachtung.

### Ein Bildkasten als Ausstellungskatalog

*Abb. 49: Museumskiste Nr. 1, Katalog zur Ausstellung „ware schönheit – eine zeitreise“*



Quelle: museum der dinge 1999. Foto: Mario Schulze

Statt eines Ausstellungskatalogs verkaufte das museum der dinge eine sogenannte Museumskiste Nr. 1, die neben einem Programmheft, eine assoziative Textsammlung zur Museumstheorie, einige Postkartenbilder von laufenden Reklamefiguren, „ein quartett-ähnlich formiertes, den Dingen der Sammlung gewidmetes Bildkartenprogramm“, eine Flaschenpost und einen Bleistift enthielt (Abb. 49). Die Gebrauchsanleitung zur ungewöhnlichen Ausstellungspublikation erläuterte: „Die

<sup>90</sup> Ruthe 1999.

<sup>91</sup> Berg, Roland (1999): Ware Schönheit kommt von innen. In *Zitty* 14.

Kiste ist wie ein Spiel zu gebrauchen. Oder wie ein Museum: um veränderliche Konstellationen und Ordnungen zu entwerfen und die Lage der Dinge neu zu entwickeln.<sup>92</sup> Die Macherinnen bezeichneten dies auch als „Take-Away-Museum“.<sup>93</sup> Anstelle des üblichen Ausstellungskatalogs sollte die Kiste ein materiales, (an-)fassbares Äquivalent der Ausstellung bieten. Kein üblicher Ausstellungskatalog, der aus einer linearen Abfolge umzublätternder Seiten besteht, sondern herausnehmbare, materiale Karten lieferten vertiefende Informationen zur Ausstellung – auch dies in Anlehnung an Marcel Duchamp und seiner Idee eines tragbaren Museums, einer *Boîte-en-valise* (Schachtel im Koffer). Auf der Rückseite der Bildkarten zu den ausgestellten Dingen waren etwa kurze Objektbeschreibungen abgedruckt. Das neue, in der Ausstellung angewandte Wissen vom Museumsobjekt wurde so gewissermaßen in die Ausstellungsmaterialien übersetzt. Dass eine Kiste einem gedruckten Katalog wegen ihres Dingcharakters vorgezogen wurde, unterstrich Flagmeier explizit:

„Die Flexibilität und Eigenständigkeit der Elemente, ihr Dingcharakter ermöglicht viel besser als jedes linear angelegte Buch, das Changierende des Ausstellungsgegenstandes – die Ware – und das Vexierspiel der Ausstellungspräsentation zum Ausdruck zu bringen. So können die Nutzer dieser Kiste ihre eigenen Verhältnisse herstellen: zwischen Bild und Text, Bild und Ding, Ding und Text, Bezeichnung und Bedeutung. Mittendrin oder am Rande können sie ihre Position selbst ermitteln.“<sup>94</sup>

Die pädagogische Rolle, die das museum der dinge den Museumsobjekten mit seiner Museumskiste implizit zuschrieb, kann durch einen Vergleich mit einer pädagogischen Erfindung des 18. Jahrhunderts, die das WBA mit der Museumskiste explizit zitierte, verdeutlicht werden.<sup>95</sup> Bei der Stoy'schen Bilderakademie von 1780, die nur zwei Jahre vor der Ausstellungseröffnung von Anke te Heesen eingehend analysiert wurde, handelte es sich um einen Kasten mit 468 mit Kupferstichen beklebten Pappkarten. In der Erziehung des Kindes diente die Bilderakademie dazu, die „Verschiedenheit der Dinge [...] zu ordnen und in ihrer Gesamtheit zu veranschaulichen“.<sup>96</sup> Im Kasten fanden zumeist biblische Bildergeschichten Platz, die den Kindern fortlaufend sowie fortwährend mit dem Ziel präsentiert wurden, dass

92 Thiekötter 1999b: 6.

93 Anonym: Was haben Ata-Dosen.... In *MarieClaire* 9, 1999, S. 58.

94 Flagmeier 1999: 7.

95 Der in die Kiste eingeklebte Text erwähnt neben dem „Stoy'schen Weltkasten“ auch das „tragbare Museum, das Marcel Duchamp 1941 in Gestalt einer Box mit 96 Miniaturrepliken seiner Werke präsentierte.“

96 te Heesen, Anke (1997): *Der Weltkasten: die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein: 8.

sie die Geschichten schließlich selbst nacherzählen und entsprechend der richtigen Bildabfolge anordnen konnten.<sup>97</sup> Auch bei der Museumskiste ging es um die gekonnte Reihung und die richtige Ordnung im Kasten, im Gegensatz zum aufklärerischen Bildkasten aber nicht von Geschichten, sondern von einzelnen Dingen. Die Dinge zu erkennen, sie zu benennen, sie sehen zu lernen, sie in einem offenen System anzuordnen und sich selbst zu ihnen zu verorten, war das Lernziel der Ausstellung wie der Museumskiste.

Mit der Museumskiste konnten die Besucher\_innen sich zudem als Kurator\_innen ausprobieren. Das verweist im Umkehrschluss auch auf eine neue Aufgabenbestimmung der Kuratierenden. Es ging beim WBA 1999 nicht mehr darum – wie noch in den 1970er und 1980er Jahren –, ein Thema mit Texten und Objektcollagen in den Raum zu übersetzen, sondern darum, die in den Dingen liegenden Potentiale zu erspüren. Da die Dinge nun als zur ‚Magie‘, ‚Sprache‘ und ‚Handlung‘ fähig erachtet wurden, galten sie selbst als bereits kuratierte Zusammenstellungen von Emotionen, Bedeutungen, Geschichten und Erinnerungen. Sie beinhalteten – zumindest dem neuen Objektwissen zufolge – bereits das, was ihnen zuvor durch weitere kontextualisierende Objekte oder erklärende Medien hinzugefügt werden musste. Die Rolle der Kuratierenden wurde damit nicht obsolet, sondern verschoben. Ihre Aufgabe war es nun, die ‚Sprache‘ und ‚Magien‘ der Objekte virtuos zu erspüren; eine Rolle, die letztlich in den Sammler\_innen ihren genialischen Komplementärpart fand.<sup>98</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich anhand der Ausstellungsgeschichte des WBAs in den 1990er Jahren (abermals) die Historizität der ontologischen Kategorie „Objekt“ erweist. Dabei treten einige konkrete historische Bedingungen für diesen Wandel des Objekts zu Tage. Wie ich am Schluss des Kapitel 5.1. herausgestellt habe, erschien die Rede von den ‚Handlungsmächten‘ der Dinge (a) in einem Nach-Wende-Berlin, dem eine Affinität für Design anzumerken war. Getra-

---

97 Ebd.: 194.

98 Die weitere Ausstellungsgeschichte des WBA weist darauf hin, dass die Animierung der Dinge und das fortschreitende Verschwinden der Szenografien aus den Ausstellungen wohl nahtlos weitergegangen wäre (vgl. etwa die 2000 aufgebaute Ausstellung „Sammeln“), wenn nicht die Erfolgsgeschichte des WBA vom Dachgeschossarchiv zum international bekannten Museum in der Mitte Berlins mit dem Rauswurf aus dem Martin-Gropius-Bau 2002 ein jähes Ende gefunden hätte. Der Gropius-Bau war in die Trägerschaft des Bundes übergegangen, weshalb alle Landesinstitutionen weichen mussten. Erst 2007 konnte das WBA dann wieder nach langwieriger Raumsuche eine neue Dauerausstellung in einer alten Fabriketage Kreuzbergs eröffnen. Mit dem programmatischen Titel „Kampf der Dinge“ setzte es dabei den vorher entwickelten neuen und im Museumsbereich innovativen Dingzentrismus in Konsequenz um.

gen war der Wandel (b) von einer Generation von Kuratierenden, die sich wie Renate Flagmeier und Angelika Thiekötter weniger für postmoderne Theorien denn für die nichthermeneutische Unmittelbarkeit der Objekte interessierten. Das neue Wissen vom Objekt entwickelte sich (c) an einem institutionenkritischen Museum, das sich dennoch erstmals um eine systematische Ordnung der eigenen Sammlung bemühte und dabei auf die neuesten Mittel der EDV zurückgriff. All dies lieferte die Grundlage dafür, dass am museum der dinge die (Spät-)Moderne als Zeit des Dingverlusts erfahrbar werden und die Ware wiederum nicht nur als dumpfes Objekt einer Idolatrie erscheinen sollte.

Obwohl gerade diese Bedingungskonstellation für andere Denk- und Umgangsweisen mit den Objekten prädisponierte, war das WBA nicht der einzige Ort, an dem die Dinge ‚sprechen‘ oder ‚handlungsmächtig wirken‘ sollten. Vielmehr lässt sich mit dem Ende der 1980er Jahre in vielen wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bereichen ein Typus von Wissen ausmachen, der mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit für etwaige Fähigkeiten von Objekten einherging. In Teilen des Museumswesens, der Kulturwissenschaften, und der Konsumwelt entwickelte sich geradezu eine neue Leidenschaft, den Dingen, ihren Bewegungen und ihrem Einfluss auf das Leben nachzugehen.

Ausgehend von der anhand der Ausstellungsgeschichte des WBA herausgearbeiteten Entwicklungsdynamik, zeige ich im Folgenden auf, dass das WBA keineswegs allein stand mit seiner Herangehensweise ans Ding. Vielmehr war es 1999 Teil eines breiteren Trends, die Dinge zu den Namensgebern von Ausstellungen zu machen, und zugleich war es Vorreiter für die museumstheoretischen Debatten, die über die erlebnisinduzierenden ‚Kräfte‘ der Dinge reflektierten. Zunächst belege ich im Folgenden diese Diagnose der Dingubiquität im Museumswesen. Daraufhin führe ich einige systematische Gründe dafür an, dass sich viele Kuratierende im Laufe der 1990er und 2000er Jahre mit Emphase auf die ‚Kräfte‘ der Dinge stürzten.

### **5.3 DIE DINGE IM MUSEUMSWESEN DER 1990ER UND 2000ER JAHRE**

#### **Dinge euphorie und warum Museumsobjekte nun Dinge heißen**

In den letzten 25 Jahren erhielten die Dinge im Museumswesen eine bis dato nie dagewesene Aufmerksamkeit. Die Dinge euphorie lässt sich schon an der historisch ihresgleichen suchenden Häufung der „Dinge“ in den Ausstellungstiteln der 1990er Jahre erkennen. Zunächst schafften es die „Dinge“ in die Kunstmuseen,<sup>99</sup> während

---

99 Folgende Aufzählung von Ausstellungen im deutschsprachigen Raum macht dies deutlich: „Poesie der Dinge“ im Städtischen Museum Schloss Salder, Kunstinstallationen

die kulturhistorischen Museen in den 1990er Jahren noch zögerlich, ab den 2000er Jahren aber ähnlich ubiquitär die Dinge fokussierten.<sup>100</sup> Aber auch dort, wo sie nicht explizit metamuseal in den Blick genommen wurden, erhielten die Museumsobjekte in Wechsel- sowie Dauerausstellungen und Sammlungspräsentationen eine zentralere Stellung. Dass an vielen Museen die Dinge in den Mittelpunkt gestellt wurden, hing dabei nicht zuletzt mit jenen international operierenden Ausstellungs- und Gestaltungsbüros zusammen, die an verschiedenen Orten ähnliche Präsentationsstrategien umsetzten.<sup>101</sup> Auch in der Museumsdebatte wurde stärker als je zuvor das Museumsding ins Zentrum der Überlegungen. In den 2000er Jahren spitzen sich

---

von Rolf Hans (1991); „Der Stand der Dinge“ von Robert Hammerstiel in der Neuen Galerie Wien (1991); „August Macke – Gesang von der Schönheit der Dinge“ in der Kunsthalle Emden (1992); „Raffael Rheinsberg: die Dinge, die Orte, die Zeit“ im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (1993); „Willi Weiner: die dünne Haut der Dinge. Plastiken und Zeichnungen“ im Ulmer Museum (1993); „Die neue Sicht der Dinge: Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren“ in der Hamburger Kunsthalle (1995); „Die Gleichförmigkeit der Dinge – the uniformity of things: Silja Rantanen“ im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach (1995); „Von den Dingen – Gegenstände in der zeitgenössischen Kunst“ in Schaffhausen (1996); Ausstellungsreihe „Die Sicht der Dinge“ im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck (1996); „Johannes Muggenthaler: Das Leben der Dinge. Photographien für das Magazin der Süddeutschen Zeitung“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München (1998); „Wadim Gutschtschin: Meine Dinge“ im Museum für Photographie Braunschweig (1999).

100 Auch einige exemplarische Beispiele für Ausstellungen in kulturhistorischen Museen sollen hier genannt werden: „13 Dinge“ im Museum für Volkskultur in Württemberg (1991); „Der Nutzen der Dinge – neues deutsches Industriedesign“ im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1993); „Schwyz: Aufstand der Dinge. Geschichten und Dinge porträtieren einen Kanton“ im Forum der Schweizer Geschichte, Schwyz (2000); „Die Essenz der Dinge“ (2010) im Vitra Design Museum; „Achtunddreissig Dinge – Schätze aus den Natur- und Kulturwissenschaftlichen Sammlungen der Universität Tübingen“ (2006); „50 Blicke Hinter die Dinge – Auf der Suche nach den Geheimnissen des Museums“ (2005) im Museum zu Allerheiligen Schaffhausen; „Die Gegenwart der Dinge: 100 Jahre Ruhrlandmuseum“ (2005) im Ruhrlandmuseum Essen; „Botschaft der Dinge“ (2003) im Museum für Kommunikation Berlin. Dazu kommen noch einige Dauerausstellungen, für die hier nur exemplarisch die aus 99 Dingen aufgebaute Dauerausstellung „99 x Neukölln“ (2010) im Museum Neukölln aufgeführt sei.

101 Stellvertretend für Ausstellungs-Büros, die in den 2000er Jahren die Dinge zentrierten, ließen sich HG Merz oder das Atelier Brückner anführen. Vgl. etwa zum Dingfokus Merz, H. G. (2005): *Lost in Decoration*. In Anke te Heesen, Petra Lutz (Hrsg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln: Böhlau, S. 37-44.

etwa die Titel der deutschsprachigen Museumsliteratur auf den Dingbegriff zu: „Botschaft der Dinge“, „Museumsdinge“, „Dingwelten“, „Erbschaft der Dinge“, „Sprache der Dinge“, „Dinge umgehen“, „Im Land der Dinge“ und so weiter nannten sich die museologischen Schriften fortan.<sup>102</sup> Zugespitzt ließe sich formulieren, dass damit der Dingbegriff an die Stelle des vorher im Museumswesen gängigen Objektbegriffs rückte. Wobei der Objektbegriff jedoch weiterhin existierte und die Abgrenzungen keineswegs trennscharf verliefen. Auch Artefakt, Präparat oder Exponat waren und sind weiterhin in Gebrauch.

Die Rede von Dingen statt Objekten leistete für die Museumstheorie dennoch dreierlei. Der Begriff Ding war *erstens* vereinbar mit der Annahme, Museumsobjekte können selbst aktiv werden. Denn während Objekte (gerade in der deutschsprachigen Philosophietradition) als das Gegenüber von Subjekten passiv gedacht sind, können Dinge auch als Aktive angesprochen werden. Das Dingliche an Gegenständen wird meist dann betont, wenn sie ihre Arbeit aufgeben; dann, wenn einem der Türrahmen an den Kopf knallt, wenn der Spiegel gebrochen ist oder das Telefon nicht klingelt. Das Widerspenstige und Hartnäckige wird für gewöhnlich mit Dingen verbunden, während Objekte eher schlicht zu Diensten sind. *Zweitens* sind Dinge häufig durch ihre Diffusität gekennzeichnet. Sie sind weniger klar umrissen, manchmal kaum benennbar. Das Ding ist auch das ‚Ding da drüben‘. Objekte aber erscheinen interpretierbar, bedeutungsvoll und evident. Der Dingbegriff machte es *drittens* außerdem möglich, den üblichen Vorwurf des Fetischismus zu umgehen. Es mag zwar fetischisierte Objekte geben, Dinge lassen sich hingegen von vornherein als ‚eigenlogisch lebendig‘, begehrt und fetischisiert begreifen. Wenn von Dingen die Rede ist, dann wird unsere Welt – wie etwa die zitierten Passagen Böhmes zeigen – zumeist als immer schon ‚fetischisierte‘ beschrieben, was die ‚Fetisch‘-Begriffe von Marx und Freud zumindest von ihrem vorwurfsvollen Einspruch enthebt, es ginge darum, sich vom fetischisierten Objekt zu emanzipieren. Als fetischisierte, diffuse und aktive Dinge konzipiert, war es besser möglich, davon auszugehen, dass die Sammlungsgegenstände bei den Ausstellungsbesucher\_innen etwas auslösen. Auslösen sollten sie dabei vor allem das, was sich als die vier großen E’s zusammenfassen ließe: Erinnerungen, Emotionen, Erlebnisse und Erkenntnisse. Warum die Dinge dies können und wie das Museum sie dabei unterstützen kann, waren die zentralen Fragen eines großen Teils der soeben zitier-

102 Carstensen, Jan (2003): Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Münster, New York: Waxmann; Kallinich, Joachim; Bausinger, Hermann (2003): Botschaft der Dinge. Ausstellungskatalog Museum für Kommunikation Berlin. Heidelberg: Braus; Lio, Michael; Fayet, Roger (2005): Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen. Baden: Hier und Jetzt; te Heesen, Lutz 2005; Korff 2007; Gößwald, Udo (2011): Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur. Graz: Nausner und Nausner; Thiemeyer 2011.

ten Literatur über die Dinge im Museum. Diese Literatur brachte dafür verschiedenste psychologische, kulturwissenschaftliche, soziologische und wissenschaftshistorische Theorien in Anschlag.

Auch wenn nach den bisherigen Ausführungen der Eindruck entstanden sein könnte, blieb die Reflexion über die ‚Kräfte‘ der Dinge im Museum keineswegs auf die deutschsprachigen Museumswissenschaften beschränkt. Im angelsächsischen Raum kam sie etwa zur gleichen Zeit auf. In Auseinandersetzung mit der Museumsgeschichte wurde dort in den 2000er Jahren offensiv nach einer anderen Epistemologie gesucht, die das Museum reformieren konnte und die die im Zeitalter der Rationalität gezähmten Objekte reaktivieren sollte. Der Glasgower Museumsdirektor Mark O’Neill behauptete etwa: „the origin of museums as temples to reason means a key aim has been to tame objects and diminish their power“,<sup>103</sup> und implizierte damit, dass die ‚Kräfte‘ der domestizierten Dinge wieder hervorgeholt werden müssen. Obwohl O’Neill hier von „objects“ sprach, bemühten sich auch im englischsprachigen Raum einige Museumstheorien – wenn auch weit weniger – um den Dingbegriff („thing“). Die britische Kulturwissenschaftlerin Michelle Henning spitzte die historisch überkommene Rolle der Museen auf den Satz zu: „Simply put, museums turn things into objects.“<sup>104</sup> Damit beschrieb Henning zwar zunächst nur analytisch den Musealisierungsprozess, plädierte jedoch zugleich dafür, die Dingheit der Objekte wieder zu stärken. Und schließlich zeigte auch der bekannte australische Museologe Tony Bennett auf, welche Akteursqualitäten die Dinge im Museum mitbringen.<sup>105</sup> So legte Bennett dar, dass etwa das Volumen der ausgestellten Dinge ganz banal die Wege mitbestimmt, die in einer Ausstellung zu gehen sind. Zudem unterstrich er, wie das ausgestellte Ding Emotionen, Reaktionen und im kuratorisch erwünschten Falle auch reflexive Auseinandersetzungen bedingen kann. Der Institution Museum falle die Aufgabe zu, genau diese Situation zu steuern oder zu ermöglichen, indem es die Dinge restaurativ bearbeite, sie an bestimmten Orten verwahre oder sie mit gewissen ästhetischen Strategien innerhalb einer kuratorischen Erzählung ausstelle.

Die ersten theoretischen Reflexionen über die ‚handelnden Dinge‘ im Museum folgten etwa fünf bis zehn Jahre auf die ersten dingzentrierenden Ausstellungen. Was sich in den 1990er Jahren in einzelnen innovativen Institutionen wie dem Werkbund-Archiv ereignete, wurde erst in den 2000er Jahren breiter in der Muse-

---

103 O’Neill, Mark (2006): Essentialism, Adaptation and Justice: Towards a New Epistemology of Museums. In *Museum Management and Curatorship* 21, S. 95-116: 101.

104 Henning 2006: 7.

105 Bennett, Tony (2002): Archaeological Autopsy: Objectifying Time and Cultural Governance. In *Cultural Values* 6 (1/2), S. 29-47. Vgl. auch Bennett, Tony; Joyce, Patrick (Hrsg.) (2010): *Material Powers. Cultural Studies, History and the material turn*. London: Routledge.

umstheorie diskutiert und erhielt so Eingang in viele weitere Institutionen. Es ist davon auszugehen, dass sich die innovativen Ausstellungsgestaltungen und die Rekalibrierungen des Objektwissens wechselseitig beeinflussten. Diese Schraubebewegung lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen. Unlängst trieb etwa Sandra Dudley von den *Museum Studies* in Leicester das Vertrauen in die physische Erfahrbarkeit der „irreduziblen Materialität“ von Objekten auf die Spitze.<sup>106</sup>

„Certainly, I can look at something and form an impression of its size, colour, shape, luminosity and so on. But unless I can hold it in my hands I cannot be sure of, let alone appreciate, the weight, density, musicality, coldness and surface texture of an engraved silver cup, just as I cannot know the heaviness of a girdle decorated all over with smooth, glossy cowrie shells and experience the way it ripples when it moves, unless I can touch and flex it. What is more, touching an object is a two-way process: when I hold and stroke or tap something, I not only touch, I am touched, too. [...] That two-way interaction allows me an intimacy with the material thing I hold— an intimacy I cannot feel if I only gaze at the thing on a plinth behind a sheet of glass.“<sup>107</sup>

Dudley geht in ihren Schriften vornehmlich der Materialität von Museumsobjekten nach und setzt sich folglich für einen direkten und intimeren Umgang mit dem Museumsding ein und damit auch über gängige konservatorische Überlegungen bewusst hinweg. Wenn das Relevante an Dingen oder Objekten (Dudley benutzt beide Begriffe), so ihre Argumentation, nicht nur ihre Bedeutungen sind, sondern vielmehr die Emotionen, Gedanken und Erinnerungen, die sie durch ihre Schwere, ihre Oberflächenstruktur und ihre Festigkeit auslösen, dann müsste eigentlich das Berührverbot fallen. Ein Ding mit allen Sinnen zu erleben, führt für Dudley zu länger währenden und empathischeren Bindungen an das Ding. All das scheint – ohne dass Dudley dies erwähnt – an das exklusive Ideal der Kontemplation anzuschließen, das sich mit der Etablierung der Museen im 19. Jahrhundert herausgebildet hat und den Kenner\_innen die Möglichkeit zusprach, sich vom ausgestellten Kunstwerk sittlich wie moralisch erheben zu lassen. Anders bei Dudley. Sie beharrt auf den museumspädagogischen Imperativen, dass ein Museum möglichst alle Menschen informieren, provozieren und inspirieren sollte, und setzt folglich ‚Kennerschaft‘ eben nicht voraus. Der unmittelbare Kontakt mit den Dingen hat für sie (ganz ähnlich zu Alfred Lichtwark Anfang des 20. Jahrhunderts) nichts elitäres, sondern ebnet die vorhandenen Unterschiede im Vorwissen ein und schafft eine allgemeinverständliche Ebene der Kommunikation. Daher präferiert Dudley den

---

106 Dudley, Sandra (2010): *Museum Materialities. Objects, Sense and Feeling*. In dies. (Hrsg.): *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. Oxon, New York: Routledge, S. 1-17: 2.

107 Dudley 2012: 2.

Begriff der Erfahrung. Erfahrung ist für sie dem Lernen vorgängig. Das Museum müsse nur dafür sorgen, dass das Ding multisensoriell erfahren werden kann. Dann übernehme es die Kommunikation selbst.<sup>108</sup>

Den analysierten neuen Dingfokus, der sich im Ausstellungs- und Museumswesen seit den 1990er Jahren formierte und bis in die Gegenwart die ambitionierten museumswissenschaftlichen Debatten bestimmt,<sup>109</sup> führe ich im Folgenden – jeweils mit Rückbezug zur Geschichte des WBA – auf drei entscheidende Bedingungen innerhalb des Museumswesen zurück. *Erstens* setzte sich in den 1990er und vor allem 2000er Jahren – zögerlich zwar, aber dennoch wirkmächtig – eine zunehmende Skepsis an den aufwendigen Inszenierungen und Szenografien der Museumsausstellungen durch. *Zweitens* stand vielerorts eine digitale Inventarisierung der Sammlungen an. *Drittens* wurde das Präsentationsprinzip der Wunderkammern vielerorts wiederentdeckt. *Viertens* erreichte die Ausstaffierung der Museen mit Multimedia aller Art, ja die generelle Medialisierung des Museums, einen Höhepunkt.

### **Inszenierungsskepsis oder bevormundete Dinge**

Das WBA installierte in den 1990er Jahren dingzentrierende Präsentationen, weil sich im Museumsteam ein tiefes Unbehagen an den in den 1980er Jahren entwickelten Ausstellungsprinzipien des Inszenierens und bühnenbildnerischen Collagierens von Objekten entwickelte hatte. Renate Flagmeier fasste dies 1995 in folgende Worte: „[...] mit inszenatorischen Belebungsversuchen haben wir zwiespältige Erfahrungen gemacht: erzählende Inszenierungen entwerten die Objekte zu Statisten in einer ihnen fremden Geschichte.“<sup>110</sup> Die Zweifel an der kuratorisch gesteuerten Inszenierung wuchsen aber nicht nur beim WBA-Team. Bodo Baumunk, der in den

---

108 Wie bereits betont, geht es mir an dieser Stelle nicht um ein Urteil über die Theorien, die die Dinge zu Kommunikatoren erheben. Allerdings sei hier die Bemerkung erlaubt, dass sich die Vorstellung von der ‚klassenlosen‘ Objektaneignung mit Bourdieu’schen Theorien plausibel bezweifeln lässt.

109 Auch eine kurze Aufzählung der Tagungstitel dieser Zeit verdeutlicht den neuen Bedeutungszuwachs der Frage nach dem Objekt: „Im Reich der Dinge“ Internationale Tagung in Kooperation mit dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin, 6.-8. Mai 2004, Deutsches Hygiene-Museum-Dresden; „Das Exponat als historisches Zeugnis“, 17. und 18. Juni 2004, Deutsches Historisches Museum Berlin; Sektion „Dinge beim Namen nennen. Der mediale Charakter historischer Objekte“ der Tagung „Wahrnehmung und Erkenntnis im Museum. Bausteine für ein RuhrMuseum im Weltkulturerbe Zollverein“, 25.-27. November 2004 in Zusammenarbeit mit dem Kulturwissenschaftlichen Institut Essen.

110 Flagmeier 1995a: 8.

1990er Jahren noch szenografische Ausstellungen kuratiert hatte, fragte 2004, „welche Rolle eigentlich die implantierten Ausstellungsobjekte im aufgeführten Stück [...] spielen: die der Schauspieler oder nur die der Requisiten?“.<sup>111</sup>

In den 1980er Jahren war der Inszenierungsbegriff nicht zuletzt deshalb so allgegenwärtig gewesen, weil ein Glaube an die Übersetzbarkeit von inszenatorischem Ausstellungsarrangement und kuratorischer Thematik oder Botschaft bestand. In den 1990er Jahren hatte dieser Glaube zunehmend Risse bekommen, da die Inszenierung nun – entsprechend des neuen Wissens von den bisher unentdeckten ‚Kräften‘ der Museumsobjekte – als Bevormundung der Besucher\_innen wie der Objekte erschien: Die Besucher\_innen sollten nicht auf die Interpretation und das Dechiffrieren von Botschaften festgelegt und die Objekte nicht auf den begrenzten Deutungsrahmen beschränkt werden, den die Inszenierung vorgab. Da das Museum jedoch als öffentliche Institution auf die Vermittlung einer gesellschaftlich relevanten Botschaft nicht verzichten konnte, stellte sich die Frage, wie eine Museumsausstellung eine Botschaft stattdessen kommunizieren konnte: Wie konnte ein Museum politisch sein, gesellschaftlich invasiv und ganz allgemein Erkenntnisse ermöglichen, ohne auf interpretationsbedürftige Inszenierungen oder lange Texterläuterungen zurückzugreifen? Die Dingzentrierung war die Antwort auf diese Frage.

Die Argumentationen am WBA und an vielen weiteren Institutionen liefen darauf hinaus, den Dingen die Fähigkeit zuzugestehen, Botschaften ohne Inszenierungen vermitteln zu können. Die schiere, für alle erlebbare, Präsenz der Dinge sollte vermittelnd wirken. Zur Überzeugung, dass die Dinge an sich eine ‚Botschaft‘ haben, trug auch die Verbreitung der digitalen Inventarisierungsmethode bei.

## Digitale Inventarisierung

Die gesteigerte Aufmerksamkeit für die Dinge resultierte beim WBA – wie in Kapitel 5.1. gezeigt – entscheidend aus einer Wiederentdeckung der Sammlung.<sup>112</sup> Bereits 1995 bemühte es sich zudem um eine digitale Inventarisierung der Bestände, deren erste Ergebnisse es zur „Unbeständigen“ auf einer CD-ROM publizierte und damit den virtuellen *hype* der 1990er Jahre mit ins Museum nahm.<sup>113</sup> Beim WBA

111 Baumunk, Bodo (2004): Abschied vom Event. In Gerhard Kilger (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen. Essen: Klartext, S. 10-17: 14.

112 Die Wiederentdeckung der Sammlung beim WBA ging mit einer allgemeinen Konjunktur des Sammelns in diversen Bereichen und Disziplinen einher. Auf diese haben te Heesen und Emma Spary hingewiesen: te Heesen/Spary 2001: 8f.

113 Vgl. dafür Siepmann, Eckhard (1995): CD-Rom. Lumpensammler im Datenraum. Neue Horizonte des Museums über dem digitalisierten Fußboden – Perspektiven und Materialien –. In WBA, Ausstellungsmagazin, S. 72-79. Vgl. für eine Übersicht zu Neuen Medien im Museum der 1990er Jahre: Compania Media 1998.

zeigt sich eine Koinzidenz von digitaler Inventarisierung und der Annahme, die Dinge würden ‚Botschaften‘ von sich geben. Angelika Thiekötter stellte diesen Zusammenhang jedenfalls in poetischen Formeln selbst her:

„Der Speicher ist bei uns sowohl flüssig als fest. Digital und gezimmert. Für das Sammeln, das mit der Ordnung in Austausch steht, ihr folgt und sie vorgibt, gibt es kein striktes System. Kein klar umrissenes Thema. Keinen Standpunkt, der einen Überblick erlaubt. Sondern eine Hypertextstruktur im Reich der Realien, die jene Vernetzung verwirklicht macht, in der allein die Dinge ihre Multidimensionalität ausweiten können, in der sie ihre Sprachpotentiale entfalten.“<sup>114</sup>

Dass und wie die Neuentdeckung der Sprachpotentiale der Dinge mit der digitalen Inventarisierung zusammenhing und teilweise Hand in Hand verlief, verdeutliche ich im Folgenden anhand dreier Merkmale der digitalen Inventarisierung. Sie führt *erstens* zu einer Wiederentdeckung der gesammelten Objekte und insbesondere deren Materialität, *zweitens* ermöglicht sie eine thematische Verknüpfung der Dinge und schließlich nötigt sie *drittens* zur Zuspitzung auf die einzelnen Dinge.

(i) Mit einer digitalen Inventarisierung geht zunächst eine Wiederentdeckung der Sammlungen einher. Schließlich ist es die Sammlung, die inventarisiert werden soll. Mit der Sammlung rückt wiederum die Ordnung ebendieser in den Vordergrund. Schließlich wird seit dem 18. Jahrhundert eine Sammlung vornehmlich nicht durch die Sammelnden, sondern durch deren Ordnung selbst legitimiert.<sup>115</sup> Das Problem der Ordnungen besteht allerdings darin, dass ihre Ordnungsprinzipien kontingent gesteuert sind. Anders gesagt, die Systematiken, die die Dinge ordnen, können verschiedene sein.<sup>116</sup> Chronologische, thematische, qualitative, originäre, absurde und andere Reihungen sind möglich. Auch muss es nicht mal eine Reihung sein. Es kann ein Nebeneinander auf einem Tableau, ein Ineinander wie bei einer Matroschka, ein Auseinander wie bei einem Stammbaum sein. Lange Zeit waren die Ordnungsprinzipien von den Möbeln bestimmt, die die Sammlung verwahrten. Daher sind etwa die Schränke, Regale und Schubladen der frühen Museen wissenschaftlich interessant.<sup>117</sup> Im 18. Jahrhundert wurden zudem Aufzeichnungssysteme zentral. Mit den Karteikarten, auf denen die Sammlungsdinge verzeichnet wurden, etablierte sich – und das ist für meine Argumentation entscheidend – ein Repräsentanzverhältnis von Ding und Karteikarte, womit eine folgenschwere Kopräsenz von

---

114 Thiekötter 1999a: 28.

115 Vgl. te Heesen 2012: 46f.

116 Vgl. dazu etwa Griesemer, James; Star, Susan L. (1989): Institutional Ecology, ‚Translations‘ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. In *Social Studies of Science* 19 (3), S. 387-420.

117 Vgl. te Heesen 2007.

Materialität und Aussagen einherging.<sup>118</sup> Da auch die elektronischen Datenbanken über Data, also über die Teilung von Materialität und Aussage, funktionieren, rückte mit der digitalen Inventarisierung dieses Auseintreten von materiellem Ding und Beschreibung erneut ins Bewusstsein. Denn auch die digitale Inventarisierung beruhte darauf, die Qualitäten eines Objekts (seine Erscheinung, Struktur, Geschichte, Umwelt und Bedeutungshöfe) in ein anderes Medium (Text, Film, Zeichnungen) zu übersetzen. Wie bei jedem Übersetzungsversuch der Objekte in ein anderes Medium warf dies Fragen nach der Materialität und ganz allgemein nach den nicht ableitbaren Qualitäten der Objekte auf. Wie lässt sich die Vergilbtheit des Papierdokuments, die Wucht einer alten Dampfloch oder die Absurdität einer elektronischen Sitar-Gitarre in ein anderes Medium übersetzen? Da dies unmöglich erscheint, verdeutlicht ein Inventarisierungsvorgang die Irreduzibilität der Materie. Daher ist es auch nicht überraschend, dass die meisten Reflexionen über die Digitalisierung von Archiven und Sammlungen mit einer wahlweise melancholischen oder warnenden Erinnerung an die Qualitäten der Dinge beginnen, die keine noch so gekonnte Digitalisierung abdecken könnte.<sup>119</sup>

(ii) Der geschilderte Prozess erklärt jedoch noch nicht die Sonderstellung der digitalen Inventarisierung im Vergleich zur analogen. Auch über die Entdeckung einer Unübersetzbarkeit der Materialität hinausgehend, führt die digitale Inventarisierung zu einer neuen Aufmerksamkeit für die Dinge. Denn sie – so meine These – codiert das Sammlungsding mehrfach und qualifiziert es leichter als zuvor für thematische Ausstellungen. Voraussetzung dafür ist die digitale Stichwortsuche, die die Neuordnung der Sammlung nach beliebigen Merkmalen verspricht. Alle Papierdokumente mit Fingerabdrücken, Randnotizen oder Blutflecken sind (hypothetisch) in Sekundenschnelle auffindbar, wenn denn diese Merkmale in die Digitalisierungsmaske mit aufgenommen wurden. Im Museum führt diese Mehrfachcodierung der einzelnen Objekte gewissermaßen zu einer neuen Nähe zwischen Ausstellung und Sammlung, weil sich derart die thematisch-begriffliche Logik der Ausstellung und die ding- sowie ordnungszentrierte Logik der Sammlung berühren können. Indem der Stichwort-Zugang die Sammlung in (Milli-)Sekundenschnelle nach verschiedensten Thematiken sortierbar macht, ähnelt er der Herangehensweise an Themenausstellungen, die die Museumssammlung ausgehend von einer Thematik für eine bestimmte Argumentation einsetzen.<sup>120</sup> Mit der digitalisierten, über Stich-

118 Kittler, Friedrich (2007): Museen an der digitalen Grenze. In Philine Helas (Hrsg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin: Akademie-Verlag, S. 109-118: 115.

119 Vgl. Jeurgens, Charles (2013): The Scent of the Digital Archive. Dilemmas with Archive Digitisation. In *BMGN – Low Countries Historical Review* 128 (4), S. 30-54: 30-32.

120 Vgl. hierzu Hall 1987. Siehe auch Kap. 2.3.

worte zugänglichen Sammlung wurde ein assoziativer und vernetzender Umgang mit Sammlungsdingen nun auch im Rahmen einer beständigen Sammlung denkbar. Das einzelne Sammlungsding konnte so als Vieldeutiges erscheinen, das nicht nur *einer* Ordnung (oder auch zwei/drei Ordnungen) zu unterwerfen ist, wie es die verhältnismäßige Starre der Sammlungsmöbel oder Zettelkästen noch bedingte. Jenseits des alphabetischen/chronologischen oder monothematischen Sammlungssystems wurde in der digitalen Mehrfachcodierung ein neues Verhältnis von Ordnung und Offenheit denkbar. Denn das Changieren zwischen Festgefügtem und Unstemtem, Eindeutigem und Mehrdeutigem oder zwischen Unbeständigem und Beständigem eignet folglich nicht nur der ephemeren Ausstellung sondern auch der digital inventarisierten Sammlung.

(iii) Aber so sehr das virtuelle Gedächtnis Kontingenzen ermöglicht, ist es doch auf eine Einheit festgelegt. Das einzelne Objekt wird in der Digitalisierung zum kleinsten gemeinsamen Nenner aller Ordnungsprinzipien. Anders als bei dem Überblick über ein ganzes Sammlungsregal, in dem das Auge über viele Dinge gleichzeitig schweifen kann und Gruppierungen oder Detaillierungen auch unvorhergesehen möglich werden, ist nun das Objekt als Einzelnes, als Abgegrenztes noch deutlicher markiert. Renate Flagmeier brachte dies bereits 1995 auf den Punkt „Die digitalisierte Strukturierung unserer Sammlung fördert die Abgrenzung der Einzelstücke voneinander“.<sup>121</sup> Mit „Einzelstücken“ meinte Flagmeier jene Objekte, die nach der digitalen Übersetzung vielfach codiert für verschiedene Thematiken und Verknüpfungen unmittelbar verfügbar waren. Zusammenfassend erschien also mit der digitalen Inventarisierung das einzelne Ding in seiner irreduziblen Materialität einerseits mit vielfältigen Aussagen verknüpft und andererseits mit den anderen Dingen der Sammlungen auf unvorhersehbare Weise verbunden. Deshalb lag es nahe, von immanenten Sprachpotentialen der Dinge auszugehen.

## **Renaissance der Wunderkammern**

Zu einer neuen Aufmerksamkeit für die Dinge in der Museumswelt der 1990er und 2000er trug nicht zuletzt die Renaissance der Kunst- und Wunderkammern in Theorie und Praxis bei – allerdings in einem anderen Verständnis als noch in den 1980er Jahren, in denen sich eine erste Welle der Kunstkammer-Rezeption ausmachen lässt.<sup>122</sup> Für den deutschsprachigen Raum war für die Kunstkammer-Renaissance Horst Bredekamp zentral, dessen 1993 veröffentlichtes Buch „Antikensehnsucht und Maschinenglauben“ über die Geschichte der Wunderkammern für das WBA

---

121 Flagmeier 1995b: 50.

122 Vgl. dazu ausführlicher sowie mit Ausstellungsbeispielen: te Heesen 2012: 153-6. Vgl. für die Bezugnahmen auf die Wunderkammer in den 1980er Jahren: te Heesen/Spary 2001: 10; Kap. 4.1.

eine wichtige Referenz darstellte. Für Renate Flagmeier war etwa folgende Überlegung daraus zentral: „Indem die Kunstkammern verschiedene Sammlungsobjekte in einen visuellen Austausch brachten, betonten sie jedoch die metamorphotische Potenz der Materie, und gerade in der Vermischung von Naturobjekten mit Werken der Kunst und der Technik wurde die Historizität der Stoffe, und nicht etwa die geschichtslose Logozentrik der sprachlichen Nomenklatur vermittelt.“<sup>123</sup> Bredekamps Theoretisierungen der Wunderkammer ließen im fernen 16. Jahrhundert ein neues Museumsideal aufscheinen, in dem Sprache und Materie nicht auseinanderfallen sollten, sondern sich etwas der Sprache vorgängiges zur Geltung brachte. Die Wunderkammer, die Disparates zusammenstellte, sollte die rationalistische Systematik, welche die Nomenklatur in den Vordergrund stellte, spielerisch auflösen, um den Verschwinden der Materialitäten und ihrer ‚Kräfte‘ vorzubeugen. Bredekamp im Spezifischen und die weiteren Bezugnahmen auf die Wunderkammern im Allgemeinen brachten damit folglich eine weitere Spielart – des bereits anhand der „Unbeständigen“ erläuterten – Arguments vor, dass einige Qualitäten der Dinge im Museum zu verschwinden drohen und die Museen stattdessen die Dinge vor ihrer Verarmung und Reduktion retten müssten. Dafür war allerdings nicht zuletzt eine Antwort auf die Frage entscheidend, wie sie mit ihrer verstärkten Medialisierung umgehen könnten.

## Medialisierung des Museums

Audiovisuelle und elektronische Medien wurden im Laufe des gesamten 20. Jahrhunderts zunehmend in Museumsausstellungen integriert. Die Dia-Projektionen machten den Anfang, es kamen Filme, Ton- und schließlich Multimedia-Installationen hinzu. Seit den 1990er Jahren waren die elektronischen Medien aus den Museen nicht mehr wegzudenken. Diese „Medialisierung“ des Museums wurde in der Museumstheorie häufig mit der Musealisierung der Welt in Verbindung gebracht. Die Welt der Simulation sorgte, so die These, für eine „zunehmende Relevanz der materiellen Welt“.<sup>124</sup> Ob und warum dem so war und ist, bleibt vieldiskutiert. Der genaue Nexus zwischen Medialisierung und Musealisierung erscheint kompliziert.<sup>125</sup> Aus der hier eingenommenen wissenshistorischen Perspektive ist vielmehr interessant, dass die Ende der 1980er Jahre aufkommende Rede von der Medialisierung des Museums damit einherging, das Museum selbst auf seine Medi-

123 Bredekamp 1993: 99f. Bei Flagmeier 1995a: 7 zitiert.

124 Hünnekens, Annette (2002): *Expanded museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Bielefeld: Transcript: 45.

125 Vgl. dazu Beier-de Haan, Rosmarie; Jungblut, Marie-Paule (Hrsg.) (2007): *Das Ausstellen und das Immaterielle. Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*. München: Deutscher Kunstverlag.

enhaftigkeit zu befragen.<sup>126</sup> Moderne Präsentationsformen mit einer Vielzahl elektronischer Medien in den Museen waren für diese Problematisierung sicherlich notwendig, aber keineswegs hinreichend für die damit einhergehenden Ideen.

Es war die Frage nach dem Originären des Museums, die durch den Multimedia-Boom aufkam. Der zunehmende Einsatz von Medien im Museum ging zumeist mit einer Reflexion darüber einher, dass das Museum angesichts der Ubiquität der Massenmedien nur durch jene materiellen Dinge glänzen könne, die das Museum immer schon auszeichnen. Korff sprach etwa von der „antimassenmedialen Konträrfaszination“, die Ausstellungen und Museen angesichts ihrer originalen Objekte Film, Fernsehen und Video voraus hätten.<sup>127</sup> Dass die Vermittlungsinstitution Museum allerdings Gefahr lief, auf die Leistungen der elektronischen Medien zu verzichten, wenn sie dem Vorschlag folgte, sich auf ihre Objekte zu konzentrieren, zeigt ein immer wieder diskutiertes Dilemma auf. Das Museum konnte entweder seine gesammelten Dinge in den Mittelpunkt stellen und folglich die Vermittlungsleistung der Text- und Bild-Medien aussparen oder aber elektronische Medien installieren. Mit letzterem lief es jedoch Gefahr, bloß dasjenige anzubieten, was in einer Mediengesellschaft ohnehin überall zu finden ist, und so seine eigene Existenz als Dinginstitution in Frage zu stellen. Die Lösung des Dilemmas lag nun darin, den Medienbegriff zu reflektieren und das Ding selbst zum Medium zu erheben.<sup>128</sup> Als originäres Medium des Museums konnte das Objekt auch der geeignete Vermittler der kuratorischen Botschaft sein. Mit dem Mediumsbegriff wurde dem Museumsding ein breit gefächertes Handlungspotential eröffnet.

Beispielsweise konnten die Sammlungsdinge nun Erinnerungsmedien sein.<sup>129</sup> Erinnern wurde dabei verstanden als ein mediales Ereignis, das zwischen Herkunft und Andenken oder zwischen erinnerter Vergangenheit und dem Augenblick der Erinnerung hin und her schwankt. Verstanden als Erinnerungsding, konnte das gesammelte Objekt als Kristallisationspunkt dieser Balance konzipiert werden. Das Ding diene, so gesehen, nicht nur als passive Projektionsfläche, sondern es besaß ein aktives Ermöglichungspotential und war somit Ermöglicher von Erinnerung. Diese Sichtweise unterscheidet sich von dem Verweis auf die Geschichtlichkeit von Objekten, die schon das Museum des 19. Jahrhunderts als Argument vorbrachte, wenn es um die Ausstellung von Vergangenen ging. Das geschichtliche Ding des 19. Jahrhundert war ein Überbleibsel des Vergangenen und ermöglichte als Zeugnis der Geschichte die Rekonstruktion einer vergangenen Welt im Museum. Das Erinnerungsmedium des späten 20. Jahrhunderts hingegen war dazu in der Lage indivi-

---

126 Kluge, Alexander (1990): Medialisieren – Musealisieren. In Zacharias, Zeitphänomen Musealisierung, S. 31-39.

127 Korff 1996: 40. Vgl. zur „Medialisierung der Exposition“ Schleper 2007: 201-266.

128 Vgl. stellvertretend dafür Thiemeyer 2011.

129 Böhme 2006: 363f.

duelle oder kollektive Erinnerungen auszulösen. Es ließe sich einwenden, dass Museumsobjekte doch schon immer Erinnerung ermöglichen konnten. Das soll auch gar nicht bestritten werden. Für eine historische Ontologie des Museumsobjektes ist allerdings zunächst relevant, dass dieses Wissen vom Erinnerungspotential der Dinge zu dieser Zeit reflexiv wurde und die Erinnerungsleistung sich vom erinnernden Menschen auf die Erinnerung-ermöglichenden Dinge verschoben hat.<sup>130</sup>

Dieses reflexive Wissen um die Dinge des Museums – wie es die Medialisierungsidee bereits deutlich macht – war nicht nur Produkt der Praxis im Museum, wie bei der digitalen Inventarisierung gesehen, sondern speiste sich zunehmend auch aus Ideen der universitären Wissenschaften. Wie ich im Folgenden anhand einer sehr vorläufigen Theoriegeschichte des *material turn* zeige, entwickelte sich auch dort langsam aber stetig eine bis dato unbekannte Leidenschaft für die Dinge.

#### 5.4 DER MATERIAL TURN

„Wir sind umgeben von Dingen, jener unsichtbaren Materie, die uns im Stillen beherrscht, während wir sie zu beherrschen glauben.“ Mit diesen Worten begann Knut Ebeling 1999 seine Rezension zur Neuausrichtung des WBA als museum der dinge in der Berliner Zeitung. Darin stellte der spätere Professor für Medienarchäologie fest, dass der Fokus auf die „Ästhetik des Dings im allgemeinen [...] durchaus dem *state of the art* der internationalen Forschung“ entspricht.<sup>131</sup> Mit der wissenschaft-

---

130 Eine enorme Masse an Museumsliteratur widmet sich dieser Konzeption des Museumsobjektes als Erinnerungsmedium. Darin geht es dann um Erinnerungsgemeinschaften (Nation, Europa, Region, Stadt et cetera), um Vermittlungsmöglichkeiten von historischen Objekten, um Konstruktionen des Kollektiven und des kulturellen Gedächtnisses. In dieser Literatur wird die Frage gestellt: Für wen kann das gesammelte und ausgestellte Ding in welchen Situationen ein Erinnerungsmedium sein? Vgl. exemplarisch Macdonald, Sharon (2013): *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.

131 Ebeling, Markus K. (1999): Die Ordnung der Dinge. In *Tagesspiegel*, 26.06.1999. 13 Jahre später dachte Knut Ebeling dann auch explizit über die Möglichkeit einer anderen Vergangenheit nach, die durch die „Welt der Dinge“ bereitgehalten wird. Seine Überlegungen sind exemplarisch sowohl für die Leidenschaft, mit der die Dingerkundungen in den letzten Jahren gefordert wurden, als auch dafür, dass eine neue Konsumpraxis für diesen Dingfokus Pate stand: „Diese andere Vergangenheit, diese Erotik des Materiellen, die immer auch eine Erotik des materiellen Wissens ist, ist der atomisierten Dingwelt im Katalog von Ebay [...] bisweilen besser zu entnehmen als dem Geschichtsbuch, dem liebsten Kind des deutschen Geisteswissenschaftlers.“ Ebeling, Markus K. (2012):

lichen Forschung, auf die Ebeling hier rekurrierte, waren jene Neuperspektivierungen in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen gemeint, die im Laufe der 2000er Jahre unter dem Label *material turn* zusammengefasst wurden. Denn nicht nur am museum der dinge, sondern auch in den Wissenschaften wurden die Dinge in den 1990er und 2000er Jahren in bisher ungekanntem Ausmaß ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt.<sup>132</sup> Bedingung für den Erfolg und die Nachhaltigkeit des *material turns* war dabei, dass er sich nicht in dem bloßen Postulat eines neuen Gegenstandsbereichs (Dinge) erschöpfte, sondern vielmehr einen epistemologischen Sprung hin zur Erkenntnis *mit* Dingen vorschlug, indem die Welt- und Wissenskonstituierende Rolle von Dingen als neue Analysekatgorie eingeführt wurde. Der Blickwechsel, den der *material turn* vorschlug, konnte in vielen Disziplinen neue Fragestellungen aufwerfen.<sup>133</sup> In weiten Teilen der wissenschaftlichen Literatur wurde fortan über das Sein und Können der Dinge reflektiert. In dieser Literatur waren es die Dinge, „die handeln“, die Dinge, „die sich selbst in die Hand nehmen“.<sup>134</sup> Es waren die Dinge, die von der Unterdrückung durch die Vorherrschaft menschlicher Subjektivität befreit werden sollten, damit sie letztlich gar – um mit Bruno Latour einen der berühmtesten Theoretiker des *material turns* zu paraphrasieren – am Verhandlungstisch einer deliberativen Demokratie Platz nehmen könnten.<sup>135</sup>

Davon auszugehen, dass die Objektontologie, die die Dinge als ‚Handlungsfähige‘ adressiert und behandelt, nicht auf das Museum beschränkt war, sondern zwi-

---

Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler. Berlin: Kadmos: 11.

132 Es kann meiner Meinung nach keinesfalls behauptet werden, dass die „ethnologische bzw. historische Forschung von Dingen [...] seit fast 80 Jahren eine Konjunktur mit wenig Schwankungen“ hat. Kimmich, Dorothee (2011): Waren im Exil. „Das Papiermundstück“ von Siegfried Kracauer und einige Bemerkungen zu Indizien der Ähnlichkeit. In Drügh, Warenästhetik, S. 207-224: 213, Fußnote 17. (Als Belege für diese These führt Kimmich ausschließlich Bücher aus den 1990er Jahren an.)

133 Der *material turn* (wie die anderen *turns* vor ihm) konnte daher wiederum dem strukturell bedingten Hunger der Wissenschaft nach immer neuen Forschungsderivaten Futter geben. Bachmann-Medick zufolge beschreibt der *turn*-Begriff gerade, dass sich „wichtige inter- und transdisziplinäre Gelenkstellen“ gewandelt haben. Vgl. außerdem Bachmann-Medick, Doris (2010): Cultural Turns – Version 1.0. In *Docupedia-Zeitgeschichte*. Online unter [http://docupedia.de/zg/Cultural\\_Turns](http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns), letzter Zugriff am 13.01.2014.

134 Vowe, Rainer (2009): Objekte oder Subjekte? Dinge im Film. In Ferus/Herlyn/Rübel, Tücke des Objekts, S. 167-177: 169.

135 Latour, Bruno (2001): Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

schen dem Museum und der Wissenschaft zirkulierte, hat bereits die Analyse der Ausstellungsthematiken am WBA nahegelegt. Die Bezugnahme auf die dingtheoretischen Schriften von Flusser und Böhme kam in den Ausstellungen direkt und indirekt zum Ausdruck. Ein genauerer Blick auf den wissenschaftsinternen Perspektivenwechsel, den der Begriff *material turn* umschreibt, ermöglicht es im Folgenden darüber hinaus, aus museumsfremder Perspektive nach den „historisch situierten Erzeugungsregeln“ des neuen Wissens um die Fähigkeiten der Museumsobjekte zu fragen.<sup>136</sup> Dabei mache ich mir das von der bereits im dritten Kapitel zitierten Wissenschaftsforscherin Bachmann-Medick herausgestellte Merkmal von wissenschaftlichen *turns* zu Nutze, dass sie ihre Erklärungskraft aus der Rückbindung an gesellschaftliche Prozesse ziehen.<sup>137</sup> Daher reflektieren ihre Exeget\_innen die Geschichte des *turns* und damit dessen Gründe gleich mit. So wurde der *spatial turn* mit der Globalisierung in Verbindung gebracht und der *iconic turn* mit der zunehmenden Bilderflut. Auch die Dingtheoretiker\_innen des *material turn* mussten sich selbst historisch verorten. Dies macht es folglich möglich, einige historisch-kulturelle Bedingungen für den Wandel des Objektwissens in den 1990er Jahren in den Herleitungen und Genealogien zu erkennen, die die Vertreter\_innen des *material turn* selbst erzählt haben – ohne eine umfassende Wissenschaftsgeschichte des vielschichtigen *material turns* liefern zu müssen.

Im Folgenden möchte ich daher anhand dreier (Vor-)Denker des *material turns*, die exemplarisch dessen wichtigste disziplinäre Traditionslinien spiegeln, einige Dynamiken des Objektwissens aufzeigen, welche die Geschichte des Museumsobjektes anreichern können und diese wiederum auf Verbindungen zu einer allgemeinen Geschichte der Dinge befragbar machen. Zunächst behandle ich Hans Ulrich Gumbrecht stellvertretend für die anfangs noch literaturwissenschaftlich fundierte Medientheorie, für die aber auch Friedrich Kittler und Flusser stehen. Daraufhin stelle ich einige Aspekte aus den Arbeiten Latours vor, des wohl bekanntesten Vertreters der *Science and Technology Studies*. Schließlich führe ich die Ideen Daniel Millers aus, der wiederum den *Material Culture Studies* in ihrer postsemiotischen Phase zu enormer Aufmerksamkeit verholfen hat.<sup>138</sup> All diese Ansätze wurzeln tief in den 1980er Jahren, entfalten sich aber erst in den 1990er Jahren und legen damit das theoretische Fundament für den multidisziplinären *material turn* der 2000er Jahre.<sup>139</sup>

---

136 Rheinberger 2007: 110.

137 Bachmann-Medick 2010, als Internetdokument ohne Paginierung.

138 Die in diesem Abschnitt behandelten Gallionsfiguren des *material turns* sind alle männlich. Denn vor allem männlichen Wissenschaftlern wird eine herausragende Bedeutung für den *material turn* zugeschrieben. Eine Zuschreibung, die hier reproduziert wird.

139 In den letzten Jahren finden sich in Aufsätzen und Einleitungen zu einschlägigen Sammelbänden vermehrt Versuche den *material turn* zu historisieren (Reckwitz 2013;

Wie ich zeigen werde, rechtfertigten Gumbrecht, Latour und Miller ihre Leidenschaft den Dingen gegenüber mit ähnlichen sozialhistorischen Konstellationen, wie ich sie im Rahmen der Fallanalyse zum WBA in den 1990er Jahren herausgearbeitet habe. Gumbrecht, Latour und Miller verorteten sich selbst (wie das WBA-Team) als Teil einer theoriemüden Generation von Wissenschaftler\_innen; sie alle postulierten aus der Beschäftigung mit technischen Apparaten (wie in der „Unbeständigen“ des WBA) eine *agency* der Dinge; und sie zeigten die zentrale Bedeutung eines Wissens von den Dingen für einen gekonnten Konsum auf (wie ich anhand des Museumsshop des WBA im letzten Teilkapitel zeigen werde). Kurz gesagt, schrieben sie ihre eigene Geschichte generational (theoriemüde), ontologisch (Ding-agency) und konsumkulturell. Obwohl sich in allen Traditionslinien des *material turns* diese Selbstthematizierungen finden lassen, kommen diese jedoch in den einzelnen Linien unterschiedlich stark zum Ausdruck. Wie ich im Folgenden ausführlich darlege, führte Gumbrecht seinen Präsenzbegriff auf seine wissenschaftliche Sozialisation und Generationenlagerung zurück (a); deckte Bruno Latour die moderne Dingvergessenheit vor allem in einer neuen Ontologie der technischen Welt auf (b); und erkannte Daniel Miller die zentrale Rolle der Dinge im Sozialleben aufgrund der zunehmend maßgebenden Rolle des Konsums in westlichen Massenkongumgesellschaften (c).

### **Gumbrecht oder eine Generation der Präsenz**

Hans-Ulrich Gumbrecht sprach 2010 rückblickend auf sein Forscherleben davon, dass er im Grunde nur eine zentrale Idee verfolgt habe. Er wollte zeigen, dass die Dinge über den ihnen zugesprochenen Sinn hinaus eine „fast immer übersehene Dimension der Präsenz“ haben.<sup>140</sup> Diese persönliche Leidenschaft für die ‚Präsenz der Dinge‘ führte er auf eine Generationenlage zurück, die sich auch in der neuen Generation von Kuratierenden spiegelte, die ab Mitte der 1990er Jahre die Geschichte des WBA übernahm.

Gumbrecht sah sich selbst als Teil einer Generation von Geisteswissenschaftler\_innen, die im Laufe ihrer akademischen Sozialisation Theorie-müde geworden ist, die einen Überdruß am Hermeneutischen, am ständigen Sinnsuchen und Interpretieren mitbrachte. Aber „es kommt der Moment“, zitierte er den Philosophen Jean-Luc Nancy, „da man nichts mehr empfinden kann außer Zorn, einen gewalti-

---

Bräunlein 2012; Green, Harvey (2012): Cultural History and the Material(s) Turn. In *Cultural History* 1 (1), S. 61-82; Moebius, Prinz 2012; Balke 2011; Hicks 2010; früh schon Preda 1999). Die daraus entstandenen historischen Erzählungen sind zumeist Teil eines Programms, den jeweils eigenen theoretischen Ansatz in den *material turn* einzu-schreiben, was wiederum zu entsprechend interessengeleiteten Erzählungen führt.

140 Gumbrecht, Hans Ulrich (2010): *Unsere breite Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp: 9.

gen Zorn über so viele Diskurse, so viele Texte, denen an nichts anderem liegt, als ein bißchen mehr Sinn zu schaffen und diffizile Leistungen der Sinnbestimmung nochmals zu erbringen oder zu vervollkommen<sup>141</sup>. Er sprach von einer Generation, die mit den philosophischen Taschenspielereien zwischen Kritischer Theorie und Strukturalismus groß geworden und es daher leid war, denen zuzuhören, die sich doch nur um Negativitäten drehten. Während sich bereits zur Zeit dieser theoretischen Grabenkämpfe zwischen verschiedenen kontinentalen Theorietraditionen in vielen Einzelwissenschaften eine Sehnsucht entwickelte, ihren Gegenständen wieder näher zu kommen, suchte die Generation Gumbrechts nach einem neuen Prinzip, die Gegenständlichkeit ihrer Forschungsgegenstände überhaupt in den Mittelpunkt zu stellen.<sup>142</sup> Damit richteten sie sich auch gegen jene postmoderne Konvention, die auf die mühselig zu lesenden Traktatschlachten der linksphilosophischen Debatte der 1960er Jahre folgte, der zufolge „alle akzeptablen Begriffe und Argumente ‚antisubstantialistisch‘ sein“ müssten.<sup>143</sup> Gumbrecht verortete diese neue Wissenschaftsgeneration in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre und baute wiederholt eine von ihm selbst 1987 mitorganisierte Tagung zu einem Kristallisationsmoment der Präsenzsuche in den Wissenschaften auf. Schon deren Titel, „Materialitäten der Kommunikation“, bringt die entstehende Sehnsucht nach Härte, die in der Materialität liegt, hinter dem weichen Sinn, der der Kommunikation eignet, zum Ausdruck.<sup>144</sup> Der Fokus auf die „selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, dem Ort, den Trägern und Modalitäten der Sinn-Genese“<sup>145</sup> bot die Möglichkeit, dem Relativismus-Vorwurf Härte entgegenzusetzen, ohne wieder in das exkludierende, essentialisierende Narrativ der *einen* Geschichte und Wahrheit zu fallen; eben die Möglichkeit – so die unterliegende Fortschrittserzählung – der Postmoderne zu entkommen und ihre ‚reinigenden‘ Lehren beizubehalten.

Seine durchaus kämpferische Diagnose vom allgemeinen Zorn gegen das Deuten flankierte Gumbrecht mit der Entdeckung einer anschwellenden Suche nach sinnlichem Erleben – jenseits der ständigen Sinnsuche. Der Begriff der Präsenz, den er vorschlug, um das Ziel dieser Suche genauer und gleichzeitig allgemeingültiger zu fassen, hob dann aber nicht unmittelbar auf Sinnliches ab, sondern auf Gegenständliches. Er definierte Präsenz als ein „räumliches Verhältnis zur Welt und deren Gegenständen. Was präsent ist, soll für Menschenhände greifbar sein“, und

141 Zitiert nach Gumbrecht 2004: 76.

142 Vgl. dafür auch Ebeling 2012: 9-143. Als Beispiele für die Sehnsucht, den Forschungsgegenständen näher zu kommen, können etwa die *grounded theory* oder die Alltags- und Mikrogeschichten aufgezählt werden.

143 Gumbrecht 2004: 34.

144 Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig K. (Hrsg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

145 Gumbrecht 2004: 24.

das bedeutet gleichzeitig, „daß es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann“. Anders gesagt, entdeckte Gumbrecht jene ‚eigenlogische Aktivität‘ der Dinge, die den Kern des *material turns* darstellt und die auch die Präsentationen am WBA in den 1990er Jahren anleitete.<sup>146</sup> Indem er die Geisteswissenschaften mit dem Präsenzbegriff aufforderte, über das „unabänderliche Nichtbegriffliche“ nachzudenken, interessierte er sich, so die hier vertretene These, für ein neues Objektwissen – ganz so wie einige Museen zu dieser Zeit.

Mit Gumbrecht lässt sich folglich die gesteigerte Aufmerksamkeit für die Dinge auf eine Generationenlagerung innerhalb eines theorieaffinen intellektuellen Milieus zurückführen; ein Bedingungsverhältnis, das sich – wie bereits erwähnt – auch anhand der WBA-Mitarbeitenden aufzeigen ließ.<sup>147</sup> Es lohnt sich aber an dieser Stelle, Gumbrechts ideengeschichtlicher Herleitung der Präsenz noch etwas eingehender zu folgen. Denn an ihr lässt sich zudem die Funktionsweise einer für den *material turn* im Museum wie in den Wissenschaften zentralen Behauptung nachvollziehen. Gumbrechts Entdeckung der Präsenz kann deutlich machen, wie die in der Moderne immer wieder postulierten Defiziterfahrungen im Umgang mit den Dingen mit einem sich ausdifferenzierenden Wissen von den Objekten korrelierten. Zuspitzend gesagt, zeigt sich an Gumbrechts Theorie, wie die Verlusterfahrungen von Dingen überhaupt erst durch ein bestimmtes Wissen um die Fähigkeiten der Objekte hervorgebracht wurden.

Den entscheidenden Grund für das Interesse an der Präsenz fand Gumbrecht in einem Weltverlust. Der Verlust und der damit einhergehende Schmerz seien letztlich der Hauptantrieb für die Sehnsucht nach Präsenz im Greifbaren, Materiellen und also Dinglichen. Der Weltverlust könne dabei über verschiedene Erfahrungen vermittelt werden, von denen die generationelle Position der Theoriemüden nur eine ist. Andere Weltverlust-Erfahrungen entstünden laut Gumbrecht aufgrund von Virtualisierungsängsten in einer sich beschleunigenden Welt. Wurzeln würden aber all diese Erfahrungen wiederum in einem ontologischen Seinsverlust, der aus den Epistemen der Moderne resultiere. Den Sündenbock für verschiedene Weltverlust-Erfahrungen machte Gumbrecht also in der neuzeitlichen und westlichen Kultur aus, die die „Präsenz fortschreibend preisgegeben“ habe.

Woher aber kann eigentlich das so sichere Gefühl stammen, dass ‚wir‘ einen Weltverlust erleben? Setzt die Verlusterfahrung nicht voraus, dass das Verlorene erfahren wurde? Gumbrecht hob das Mittelalter als letzte Epoche hervor, in der

---

146 Ebd.: 11. Wobei hier einzuschränken ist, dass das Verhältnis des Präsenzbegriffes zum Dingbegriff schwierig zu bestimmen ist. Die Präsenz Gumbrechts scheint allgemeiner, umfassender gedacht. Meinte er doch mit der greifbaren Gegenständlichkeit häufig Körpererfahrungen oder intensive Erlebnisse – sei es bei der geteilten Erregung der Fans im Fußballstadion oder der Freude an seiner Enkelin. Gumbrecht 2010: 143.

147 Siehe Kap. 5.1.

mehr oder weniger unmittelbare Präsenzerfahrungen im Abendmahl, in kosmologischem Gefühl oder Karneval möglich waren – bevor spätestens Descartes die folgenschwere Trennung zwischen körperlosem und dingferne Wissen (die harte Welt der Begriffe) und der weichen Anschauung (Welt der Sinne) festzurrite. Das „Verlangen, das uns zu den Dingen dieser Welt hinlockt“<sup>148</sup> rührt für Gumbrecht aber dennoch nicht aus einer Mittelaltersehnsucht her, sondern aus einer „permanenten Verpflichtung zur Bewegung“<sup>149</sup> und den ständig „wechselnden Bilder[n] auf den Monitoren, die unsere Welt sind.“<sup>150</sup> Was Gumbrecht mit Jean-François Lyotard als „allgemeine Mobilmachung“ zusammenfasste, waren also die kulturkritischen Diagnosen von der Virtualisierung der Welt, die den Wunsch nach substantieller Realität wachrufe. Die rastlose Arbeit am Computer baute Gumbrecht hier zu einem Grundübel für einen Literaturprofessor im Besonderen und der dingfernen Moderne im Allgemeinen auf. Gumbrecht klagte aus der Position des Theorie-, Beschleunigungs- und Apparate-müden über den Verlust der Dingerfahrungen und wollte versuchshalber ein verschüttetes Wissen der Vormoderne bergen, um diesen Verlust rückgängig zu machen. Auch dabei zeigt sich, dass Gumbrechts Ausführungen die in diesem Kapitel dargelegte Entwicklung des WBA spiegeln. Auch dessen Team war der Theorie-lastigen Ausstellungen müde und fand aus einer Beschäftigung mit der Virtualisierung und den Apparaten zu klassischen Bewahrungsideen des Museums zurück.

Für eine historische Ontologie, welche die historischen Bedingungen für ein bestimmtes Wissen offenlegen möchte, ist damit aber keine Antwort auf die Frage gefunden, woher eigentlich die Müdigkeit an der Theorie, der Beschleunigung und der Virtualisierung herrührte und vor allem, worauf diese Klagen beruhten. Warum wollte Gumbrecht eigentlich so viel über die allzu unterdrückten Dinge wissen und woher rührte sein Wissen um die Intensität der Präsenz? Ohne diese großen Fragen hier beantworten zu können, lässt sich mit der hier eingenommenen Perspektive aber festhalten, dass die Klagen vom Objektverlust zunächst ein neues Wissen von den Objekten voraussetzte. Nur weil die Dinge als ‚magische‘ und ‚sprechende‘ erkannt waren und behandelt wurden, konnte Gumbrecht – so die Folgerung – müde von den ganzen Apparaturen der Sinnproduktion sein, seien es Theorietexte oder Bildschirmwelten. Nur weil die Objekte nun als Dinge in ihrer Emotionen-erzeugenden ‚Macht‘ angesprochen und erlebt wurden, konnte Gumbrecht die Intensität der Dingerfahrungen in einer zugleich wissenschaftlichen wie poetischen Sprache beschreiben.

Die Beispiele, die Gumbrecht in seinen theoretischen Ausführungen wählt, lassen außerdem einen Schluss auf die Motivationen zu, sich einem Wissen von der

---

148 Gumbrecht 2004: 162.

149 Ebd.: 160.

150 Ebd.: 161.

Präsenz der Dinge zu widmen. Gumbrecht suchte die Präsenz in allen gesellschaftlichen Bereichen, von der Hochkultur bis zu kulturindustrialisierten Events.<sup>151</sup> Ein Erleben könne ihm zufolge eben bei jeder Art von Erscheinung überhaupt stattfinden. Gumbrechts Beispiele waren: Gedichtrhythmen, „schöne Körper junger Frauen“, gebratene Tintenfischringe, Symphonien, Stierkämpfe oder Steilpässe im Fuß- und Football.<sup>152</sup> Auffallend ist bei diesen Beispielen, dass diese bewusst Gumbrechts ganz persönlichen Leidenschaften spiegeln. Damit soll nicht impliziert werden, dass die Gumbrecht'sche Präsenz und das Wissen darum ganz und gar subjektive Erlebnisse zum Ausgangspunkt für möglichst objektives Wissen machten. Gerade das Unterlaufen der Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv gehörte schließlich zum Programm seines Präsenzwissens. Vielmehr fällt auf, welche subjektivierende Implikationen dieses Wissen besaß. Aus den Präsenzerfahrungen, die Gumbrecht in seinen Schriften immer wieder beschreibt, lässt sich (s)eine soziale Positionierung ablesen. Für Gumbrecht schien das Wissen um die Präsenz der Dinge ein relevantes Wissen im Rahmen sozialer Positionierung gewesen zu sein. Präsenzwissen war ein – so ließe sich verallgemeinern – relevantes Wissen für die stete Aufgabe spätmoderner Individuen, ihre eigene Vergesellschaftung zu produzieren. Zugespitzt formuliert: wer um die Präsenzeffekte von Tintenfischringen weiß, wird beim nächsten Mal im Restaurant anders bestellen und dies auch noch vor der Begleitung begründen können, also als ein sozial relevantes Wissen einsetzen können. Das machte das Wissen von der Präsenz auch aus lebensweltlicher Perspektive attraktiv.

Angesichts der Tatsache, dass hier die Wissensgeschichte des Museumsobjektes im Vordergrund steht, ist zwar einschränkend festzuhalten, dass Gumbrechts Kategorie der Dinge, zu denen er wieder Kontakt aufnehmen wollte, nicht auf die Objekte, wie sie die meisten Museen bewahren, enggeführt werden kann. Dennoch ist Gumbrecht und seiner Begriffswahl ein deutlicher Hang zum Dinghaften und einem Begriffsfeld zwischen „materiell“, „auratisch“ und „gegenständlich“ nachzuweisen. Der Präsenzbegriff war wohl auch daher für das Museum anschlussfähig. Angelika Thiekötter hielt jedenfalls mit impliziten Bezug zu Gumbrecht fest, dass am WBA „nicht der dokumentarische Wert“ der Dinge, sondern „ihre museale Präsenz“ interessiere.<sup>153</sup> Wesentlicher noch als der Präsenzbegriff war allerdings – wie bereits beschrieben – der Erfolg des Dingbegriffs in der Museumswelt. Anhand der Schrif-

---

151 Gumbrecht wählte bewusst Beispiele, die nicht dem gängigen bildungsbürgerlichen Kanon entsprechen. Vgl. zum Beispiel die Rezension zu Gumbrechts „Diesseits der Hermeneutik“ in der FAZ. Kaube, Jürgen (2004): Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.08.2004.

152 Gumbrecht 2004: 118.

153 Thiekötter 1999b: 4.

ten Latours zeige ich im Folgenden auf, wie sich in der Wissenschaftsforschung der Dingbegriff in den Vordergrund spielte und deute damit eine weitere Parallelbewegung des Wissens zwischen Museum und Wissenschaft an.

## Latour und die Dinge

Dass in den 1990er und 2000er Jahren im Museumswesen zunehmend die Handlungskräfte Dinge fokussiert wurden, lag unter anderem daran, dass die Wissenschaftsforschung – wie in der Einleitung bereits angedeutet – zu einer neuen Referenzwissenschaft im Museum wurde.<sup>154</sup> Ein Blick darauf, wie die Studien Latours im Laufe der 1980er Jahre die Dinge zunehmend in den Fokus rückten, kann exemplarisch verdeutlichen, wie es dazu kam, dass gerade der Wissenschaftsforschung eine Entdeckung der Handlungsfähigkeit von Dingen zugeschrieben wurde. Denn trotz des weit verzweigten Theorienetzwerkes Latours, dessen Bausteine sich nicht immer nahtlos ineinander fügen, wird Latour (in den deutschsprachigen Geisteswissenschaften) vor allem mit einer These verbunden: Die „Wiederentdeckung“ und Operationalisierung der *agency* von Dingen.<sup>155</sup> An dieser Stelle zeige ich durch einen kurzen Abriss von Latours Theoriebiografie, wie es zur Reduktion seines Werks auf diese These kommen konnte, und verdeutliche auch, wie er selbst, sich an dieser Reduktion beteiligend, seine vielspurige Argumentation in den 1990er Jahren auf die ‚Kräfte‘ der Dinge zuspitzte. Auf diese Weise möchte ich eine wissenschaftshistorische Quelle (unter vielen) für die Verbreitung des Dingbegriffes im Museumswesen offenlegen.

Latour betrat die Bühne der Wissenschaften in einem Nischenbereich der Soziologie. In dem Buch „Laboratory Life“ beschrieb er zusammen mit Steven Woolgar die wissenschaftliche Praxis des Nobelpreisträgers Roger Guillemin.<sup>156</sup> Damit lieferten Latour und Woolgar den zu der Zeit entstehenden *Science and Technology*

154 Vgl. dazu Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.) (2012): Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen. Göttingen: Wallstein; te Heesen/Lutz 2005; te Heesen/Spary 2001. Symptomatisch ist etwa, dass auch Tony Bennett nach Jahren der kulturwissenschaftlichen Forschung über Museen in den letzten Jahren mehr und mehr Argumente der Wissenschaftsforschung integriert: Bennett, Tony (2010): Making and Mobilising Worlds: Assembling and Governing the Other. In Bennett/Joyce (Hrsg.), S. 190-208.

155 Diese Eingrenzung seines Schaffens hat zu Verkürzungen geführt. Vgl. dazu ausführlich Laux, Henning (2011): Latours Akteure. Ein Beitrag zur Neuvermessung der Handlungstheorie. In Nico Lütke, Hironori Matsuzaki (Hrsg.): Akteur – Individuum – Subjekt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 275-300.

156 Latour, Bruno; Woolgar, Steve (1979): Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts. Beverly Hills: Sage Publications.

*Studies* eine Referenzstudie über die Fabrikation von Erkenntnis. In den 1980er Jahren übten Latours Texte über die Produktion und Stabilisierung von Wahrheit, vor allem „Science in Action“ (1987) und „The Pasteurization of France“ (1988), enormen Einfluss auf die Selbstreflexion der Wissenschaften und deren Geschichte aus.<sup>157</sup> Bereits in diesen Laborstudien spielte die Performanz technologischer Artefakte eine zunehmend zentrale Rolle. Nachdem bereits Mitte der 1980er Jahre in den gesamten Science Studies ein „Turn to Technology“ auszumachen war,<sup>158</sup> legte Latour in den 1990er Jahren eingehendere techniksoziologische Studien vor. Darin war schließlich auch jene Soziologie alltäglicher Gegenstände enthalten, die Latour berühmt machen sollte und in der den Dingen eine weitreichende Handlungsmacht zugesprochen wurde. Latour beschrieb beispielsweise, wie das Gewicht der schweren Eisenanhänger an den Schlüsseln für Hotelzimmer die Hotelgäste sanft dazu zwingt, den Schlüssel an der Rezeption abzugeben; wie Sicherheitsgurte disziplinieren können, weil das Auto nicht startet, wenn sie nicht angelegt sind; und wie die Straßenschwellen in vielen Wohngebieten Autofahrenden eine gewisse Geschwindigkeit auferlegen.<sup>159</sup> Die Beispiele ließen sich beliebig vervielfältigen. Sie alle verdeutlichen bei Latour die handlungsmächtige Rolle der Dinge.

Latour argumentierte in der Folge dafür, den Anteil der Dinge an der Verstetigung des Sozialen endlich gebührend anzuerkennen.<sup>160</sup> Anstatt die Dinge als bloße Projektionsfläche, symbolische Träger oder willfähige Dienstleister zu verstehen, müssten die nicht-menschlichen Wesen und deren *agency* ernst genommen und die steten aber übersehenen Verhandlungen zwischen Menschen und Dingen untersucht werden, die „unsere“ Erwartungen, Wünsche und „unsere“ Welt leiteten. Latour schlug in den 1990er Jahren gar eine neue politische Ordnung vor. Der Essay „Wir sind nie modern gewesen“ (Original: „Nous n’avons jamais été modernes“) von 1991, der ihn auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machte, und die Schrift „Parlament der Dinge“ (Original: „Politiques de la nature“) von 1999 flankieren diese Phase seiner theoretischen Entwicklung.<sup>161</sup> Hierbei handelt es sich genau um jene Elemente der Argumentation Latours, die in seiner Rezeption laut des Latour-

---

157 Latour, Bruno (1987): *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge: Harvard University Press; Latour, Bruno (1988): *The Pasteurization of France*. Cambridge, London: Harvard University Press.

158 Woolgar, Steve (1991): The Turn to Technology in Social Studies of Science. In *Science, Technology & Human Values* 16 (1), S. 20-50.

159 Latour, Bruno (1996): *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie-Verlag: 15-82.

160 Vgl. dafür Latour, Bruno (1992): *Where Are the Missing Masses? Sociology of a Few Mundane Artifacts*. In Wiebe E. Bijker, John Law (Hrsg.): *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: MIT Press, S. 225-259.

161 Latour 2008; Latour 2002a.

forschers Henning Laux häufig überbewertet wurden. Bemerkenswerterweise entstanden diese Überlegungen Latours genau zu der Zeit, in der sich auch am Berliner WBA die Ausstellungen auf die Dinge kaprizierten. Doch auch wenn Latour zu dieser Zeit verstärkt die Dinge und deren Fähigkeiten thematisierte, bleibt die Interpretation Latours als Entdecker neuer ‚Kräfte‘ der Dinge eine Verkürzung. Im Folgenden führe ich einige Gründe für diese Verkürzung an, um anzudeuten, welche Gefahren (auch im Museum) damit einhergehen, Objekte als Akteure zu verstehen.

Wissenshistorisch verantwortlich für das exkludierende Verfahren, das nur intentionale Wesen (meist Menschen) als soziale Akteure anerkenne, war Latour zufolge die Natur/Kultur-Unterscheidung, die sich im Laufe der Neuzeit verfestigt und die Grenze zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen ontologisiert hat.<sup>162</sup> Angesichts einer Welt jedoch, die zunehmend von Navigationsgeräten, Kuscheltier-Robotern in Robbenkostüm, Herzschrittmachern, automatisierten Waffensystemen oder personalen Computern bevölkert wurde, die sich weder ‚der Natur‘ oder ‚dem nicht-menschlichen‘ noch ‚der Kultur‘ oder ‚dem menschlichen‘ zuschlagen ließen, stellte sich Latour die Frage, wie zeitgemäß und tragfähig eine solche Grenzziehung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen ist. Handeln denn nicht zumeist Hybridwesen mit menschlichen und nicht-menschlichen Anteilen? „Wer ist nun also der Akteur [...], die Waffe oder der Bürger?“ fragte Latour in einem seiner berühmtesten Beispiele, um die Delegation von Handlungsträgerschaft zu verdeutlichen und antwortete sogleich: Jemand anderes, „eine Bürger-waffe, ein Waffen-Bürger“<sup>163</sup>, ein Hybrid agiere hier. Um den alten und für Menschen reservierten Begriff „Akteur“ zu umgehen, nannte Latour dieses Mischwesen aus Mensch und Ding zunächst „Aktant“. An diesem Beispiel wird unmittelbar deutlich, warum sich die Rezeption von Latour häufig auf eine Soziologie der Dinge beschränkte.<sup>164</sup> Latours Rede von den menschlichen und nicht-menschlichen Wesen legte es nahe, dass mit den nicht-menschlichen Wesen schlicht Dinge gemeint seien. Und wenn Dinge ‚Wesen‘ sind, dann haben sie einen ‚Eigensinn‘, sie können ‚handeln‘ und vieles mehr. Aus „technology is society made durable“<sup>165</sup> wurde in der Rezeption nur allzu häufig „things are society made durable“.

Diese Rezeptionsverkürzung hängt sicherlich nicht zuletzt damit zusammen, dass Latour mit verschiedensten Begriffen jonglierte, mal dies, mal jenes betonend.

---

162 Laux 2011: 278.

163 Latour, Bruno (1998): Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie, Genealogie. In Werner Rammert (Hrsg.): Technik und Sozialtheorie. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 29-81: 34.

164 Laux 2011: 284.

165 Latour, Bruno (1991): Technology is Society Made Durable. In John Law (Hrsg.): A Sociology of monsters. Essays on Power, Technology, and Domination. London, New York: Routledge, S. 103-132.

Quasi-Objekte, Nicht-menschliche Wesen, Hybride, *Faitiche* und eben Dinge waren bei ihm Kandidaten für die, die bislang als Objekte galten.<sup>166</sup> Mit diesen semantischen Verschiebungen wollte sich Latour abgrenzen von einem ontologischen Objektbegriff, der Dinge als unbefragbaren Unterbau „unserer“ Realität versteht. Bei Dingen handele es sich vielmehr um wandelbare und umkämpfte Versammlungen heterogener Elemente. Sie müssten in zahlreichen Auseinandersetzungen erst zu handelnden gemacht werden; ihre Identität müsste immer erst hergestellt werden. Aus der unendlichen Möglichkeitsfülle der Welt müsste erst ein ‚etwas‘ markiert werden, das dann als Ding vereinheitlicht wird. Die so entstehende *black box* könne aber jeder Zeit wieder geöffnet werden und in seiner Zusammensetzung und seiner Versammlung verschiedenster Kräfte, Materialitäten, Ideen und Wesen untersucht werden. Dinge sind Latour zufolge assoziierte Entitäten. Erst, wenn das *black-boxing* erfolgreich war, könnten sie als ‚Handelnde‘ in menschlichen Zusammenhängen und anderen heterogenen Konstellationen auftreten. Ein Elektro-Auto ist demzufolge nicht nur ein Stück fahrendes Blech, sondern versammelt Ingenieur\_innen, Politiker\_innen, Techniken und vor allem Zukunftsprognosen.<sup>167</sup> Daher meint auch der Begriff „Aktant“ bei Latour Netze, die zumeist nicht nur, wie beim Waffen-Bürger impliziert, aus zwei Entitäten oder gar nur Menschen und Dingen bestünden, sondern aus beobachtbaren Kraftübertragungen, bei denen noch nicht geklärt ist, „wer“ für diese Impulse eigentlich verantwortlich ist.<sup>168</sup> So wie nie ein Einzelmensch die Handlung alleine bestimmt, so sei es immer auch eine Verkürzung zu sagen, dass Dinge alleinige Träger einer Handlung sind.<sup>169</sup> Latour argumentierte also entgegen vieler Ansätze, die mit dem Ding beginnen, gerade dafür, zu untersuchen, wie überhaupt ein Ding in einem historischen Prozess versammelt wird, das dann als unveränderliche Einheit die Welt bevölkern darf. Diese Forschungsperspektive machte es notwendig, die Welt nicht im Vorhinein ontologisch festzulegen, sondern vielmehr im Beschreibungsvokabular die nötige Offenheit zu erhalten und den untersuchten Akteuren die ontologische Ordnungsarbeit zu überlassen. Es gelte, keine Metaphysik zu entwerfen, sondern „empirische Metaphysik“ zu betreiben.<sup>170</sup>

---

166 Vgl. Roßler 2008: 89

167 Vgl. für dieses Beispiel Latour/Callon 2006.

168 Das meinte jedenfalls der spätere Latour. Latour 2007: 123; Laux 2011: 294.

169 Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, lehnt sich meine Argumentation an die Latour'sche Konzeption von Dingen an: Ein Museumsobjekt ist ein Aktant musealer Praxis, den die anderen beteiligten Akteure stets neu verhandeln und identifizieren. Dabei greifen sie auf Wissen um Objekte zurück, auf Theorien der Dinge, auf Praktiken des Konservierens, Archivierens, Inventarisierens und Ausstellens, aber auch auf Politiken, Materialitäten und Besucher\_innen und erzeugen das, was ein Museumsobjekt ist.

170 Vgl. Latour 2010: 89.

Für die hier erzählte Geschichte des Museumsobjektes ist zentral, dass in der Rezeption von Latour (nicht ohne seine Mitschuld) die – von ihm sogenannten – nicht-menschlichen Wesen als Dinge jener Art missverstanden wurden, wie sie sich auch in kulturhistorischen Museen finden lassen,<sup>171</sup> während doch damit auch Pilze, Ozonlöcher, selbstfahrende U-Bahnen, Geister, Doppel-T-Träger, Götter oder eben das noch unbenannte Etwas in der Petrischale gemeint waren. Zudem hat wohl auch die Dinglastigkeit in den Theorien verbündeter Forscher\_innen im weiten Feld der *Science Studies* zur begrifflichen Verengung seiner Gedanken auf die benennbaren Dinge geführt. Denn auch den dort aufkommenden Begriffen, den epistemischen Dingen (Rheinberger) oder den boundary Objects (Griesemer, Star), eignete zwar der Versuch, über den althergebrachten Objekt-Begriff mit Neologismen hinauszugehen.<sup>172</sup> Dies mündete aber zumeist in neuen Dingbegriffen.<sup>173</sup>

Die Wissenschaftsforschung konnte daher den Museen als Vorbild dienen für die Umstellung ihrer Semantik von Museumsobjekt auf Museumsding. Außerdem konnte die Museumstheorie über die Bezugnahme auf Latour im Speziellen oder die Wissenschaftsforschung im Allgemeinen gewissermaßen die Wirkkraft des ausgestellten Objekts und damit die Leistungsfähigkeit ihrer Sammlungen rehabilitieren.<sup>174</sup> Aber auch hier bleibt für eine Wissensgeschichte weiter zu fragen, welche gesellschaftlichen Mechanismen es attraktiv machten, die zunächst unscheinbaren Formen der dinglichen Handlungsmacht an den Tag zu bringen. Warum wurde ein elaboriertes Wissen von den Dingen oder Objekten wichtig; ein Wissen, das die Dinge analysierte, einteilte, das sie mit hervor- und so für gewisse gesellschaftliche Aufgaben in Stellung brachte? Anhand von Daniel Miller, der beispielhaft für einen weiteren zentralen Theoriestrang des *material turns* steht, den *Material Culture Studies*, lege ich eine Antwort darauf nahe, die am Ende des Kapitels nochmals

171 Dass Latour in seiner „Begriffsküche“ gerade in der Phase nachhaltig herumrührt, in der er selbst beginnt, Ausstellungen zu kuratieren, und sich von da an zunehmend wieder vom Dingbegriff distanziert, scheint da nicht zufällig. Latour/Weibel 2002.

172 Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg an der Lahn: Basiliken; Rheinberger 2001; Griesemer/ Star 1989; Vgl. weiterhin für den Dingbegriff in der Wissenschaftsforschung: Daston 2004.

173 Ich möchte damit nicht implizieren, dass diese Ansätze die hier anhand von Latour analysierte Verkürzung auf unveränderbare, festgestellte Dinge reproduzieren. Rheinberger zum Beispiel unterscheidet zwischen epistemischen und technischen Objekten, um eine solche Verengung zu unterlaufen. Erstere handeln noch nicht, sondern sind die zerbrechlichen Geschöpfe eines heterogenen experimentellen Settings, die im Laufe der Untersuchung aushärten können, bis sie dann als technische Objekte Handlungen mitbestimmen.

174 Korff zitierte beispielsweise aus Hans Jörg Rheinbergers Dingkonzept die „Überraschungsmächtigkeit“, die jener epistemischen Dingen zurechnete. Korff 2005: 92.

ausführlich erläutert wird. Das Wissen über die Dinge glich einem immer elaborierteren Wissen um die Dinge des Konsums.

### **Miller und das Wissen des Konsums**

Wie bereits im dritten Kapitel ausgeführt, rückten die ethnologisch ausgerichteten Teile der *Material Culture Studies* schon seit den 1970er Jahren eine Dingwelt in den Blick, die sich vornehmlich dem Ausdifferenzierungsschub einer postfordistischen Warenwelt verdankte. Im Laufe der 1980er Jahre wurde dabei zunehmend weniger die Semiotik, die soziokulturelle Bedeutung oder die Resignifikation der Produkte erforscht, wie noch in den 1960/70er Jahren, sondern sukzessive die ‚Leistungen‘ der Warendinge ins Zentrum gerückt – wie etwa deren Fähigkeit Identität zu stiften.<sup>175</sup> Sie begannen davon zu sprechen, dass Dinge, die sich durch verschiedene Tausch- und Aneignungsprozesse hindurch bewegten, soziale Biografien ausbilden, da die Dinge je nach Kontext, in dem sie auftauchen, Verschiedenes bedeuten und sind. Aber erst in den 1990er Jahren rückten auch dort die ‚Kräfte‘ der Dinge in den Mittelpunkt. Von da an betonten die Schriften aus den *Material Culture Studies*, dass die Materialitäten den Menschen nicht nur dienen, sondern die Menschen überhaupt erst zu bestimmten Handlungen ermächtigen.

Daniel Miller avancierte bereits im Laufe der 1980er Jahre zu einer, wenn nicht der zentralen Figur der *Material Culture Studies*. Seine Theorien verdeutlichen – wie ich im Folgenden zeige – exemplarisch, wie der *material turn* mit dem Konsum zusammenhing. Bemerkenswert ist dabei, dass Miller ausgehend von einer „Anthropology of Consumption“, also einer intensiven ethnografischen Beschäftigung mit dem Phänomen des Shoppings, nicht nur zu Überlegungen fand, die denen Latours und Gumbrechts in wesentlichen Aspekten ähneln, sondern sich auch um die Fabrikation eines vergleichbaren Wissen von den Objekten bemühte, wie es für das museum der dinge kennzeichnend war.

In seinem Buch „Stuff“, das Miller als Zusammenfassung seiner Arbeit bezeichnete, benannte er rückblickend das Leitmotiv seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Die Aufgabe anthropologischer Forschungen bestünde darin, sich den Dingen zu stellen und sie nicht nur als bloße Repräsentanten des Daseins zu verstehen, sie nicht nur als Anhängsel einer Sprache, die wir sprechen, semiotisch zu analysieren, sondern zu akzeptieren und zu verstehen, dass „stuff actually creates us in the first place.“<sup>176</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen Millers Überlegungen und denen von Latour

---

175 Vgl. Douglas/Isherwood 1979. Vgl. für Semiotik: Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; für die soziokulturellen Bedeutungen: Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; und Hebdige 1979.

176 Miller, Daniel (2010): *Stuff*. Cambridge: Polity Press: 6.

und Gumbrecht sind dabei unübersehbar. Auch Miller präferierte das Materielle vor dem Ideellen, das allerdings nie getrennt behandelt werden dürfe. Auch bei Miller wurden die Dinge für eine (symmetrische) Anthropologie in Stellung gebracht, die anthro-po-de-zentrisch ist. Das heißt, er betonte, dass die Menschen zwar häufig etwas mit Dingen tun, aber die Dinge gleichzeitig etwas mit den Menschen machen. Und auch die generationelle Lagerung gleicht sich. Wissenschaftlich durch Strukturalismus, Marxismus und semiotischer Ethnologie geprägt, warf Miller gerade diesen Strömungen vor, die Handgreiflichkeit und Eigenlogik der Dinge nicht ernst genommen zu haben. Bereits in den 1980er Jahren forderte er, nach den Theoriekämpfen um eine aufgeklärte Modernität, nach der kulturkritischen Verdammnisrhetorik, die überall und vor allem in der Kulturindustrie das Inauthentische entdeckt habe, wieder zu den Problemen selbst zurückzukehren und sich den Einbauküchen, den Ikea-Möbeln, den Pauschalreisen und generell den Artefakten der breiten Masse zuzuwenden.<sup>177</sup>

Anders als Latour und Gumbrecht entwickelte Miller seine Thesen zu den Fähigkeiten der Objekte jedoch explizit aus einer Beschäftigung mit dem Konsum. Nicht epistemologische Brüche wollte er erklären, sondern die moderne Waren- und Güterwirtschaft. Anhand einer Untersuchung der Ausstattung durchschnittlicher Londoner Wohnungen zeigte Miller beispielsweise, wie Konsumgüter im Haushalt zu affektiv aufgeladenen „heiligen Objekten“ mutieren, die die familiäre Identität tragen und herstellen.<sup>178</sup> Später stand bei ihm das *High-Street-Shopping* im Vordergrund. Im Rahmen der ethnografischen Beobachtung von Hausfrauen, Jugendlichen und frisch verliebten Pärchen beim Shopping, kam er etwa zu der Erkenntnis, dass Massenprodukte die moderne Welt überhaupt erst herstellen und ihre Identitäten, sozialen Beziehungen und Milieus konturierten. Shopping sei dabei gleichzusetzen, so fasste Miller zusammen, mit der Arbeit „of constituting both the immediacy and the dynamics of specific relations of love.“<sup>179</sup> Der konsumistische Zugang zu Objekten ist nach Miller also nichts weniger als eines der wichtigsten Mittel, soziale Beziehungen aufrecht zu erhalten und Positionen in ihnen auszuhandeln. Zwar seien die Dinge, so spitzte Miller zu, wissenschaftlich vergessen, aber lebensweltlich im Rahmen des Konsums gleichzeitig so relevant wie noch nie.

Der Clou von Millers Argumentation besteht darin, dass er durch die Analyse von Konsumpraktiken selbst ein neues Wissen von den Objekten fabrizierte, das für einen besseren Konsum relevant sein konnte. Dieses Wissen ermöglichte es ihm dann auch, Bücher über die guten Dinge des Konsums zu schreiben, zum Beispiel über die Blue Jeans, und vornehmlich Konsumpraktiken in den Mittelpunkt seiner

---

177 Miller 1987: 6, 217.

178 Vgl. Miller, Daniel (2001): *Behind Closed Doors*. In ders. (Hrsg.): *Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford, New York: Berg, S. 1-21.

179 Miller 1998: 155.

Aufmerksamkeit zu rücken, die der von ihm postulierten Einsamkeit, Unzugänglichkeit und Wucht der modernen Objektwelt etwas entgegen zu setzen vermochten.<sup>180</sup> Damit zeigt sich in dem wissenschaftlichen Werk Millers ein zentraler kultureller wie sozialer Hintergrund des *material turns*. Die Leidenschaft der Dingerkundungen in den Wissenschaften seit den 1990er Jahren resultierte – so die anhand von Millers Theorie naheliegende These – nicht zuletzt daher, dass ein Wissen um die Fähigkeiten der Objekte in modernen Massenkongsumgesellschaften funktional war. Denn es ermöglichte kluge Auswahlentscheidungen; eine gekonnte Auswahl von Konsumdingen, die es vermochte und noch immer vermag, Verhältnisse der Liebe zu anderen Menschen aufrechtzuerhalten. Wie ich im folgenden Teilkapitel zeigen werde, lässt sich anhand des WBAs der Anschlussfähigkeit zwischen einem Konsumwissen und dem neuen Dingwissen genauer nachgehen.

Zusammenfassend möchte ich aber zuvor festhalten, dass die anhand von Gumbrecht, Latour und Miller vorgestellten Herleitungen des neuen Interesses an den Dingen in ihrer Struktur dem anhand des WBA herausgearbeiteten Muster ähneln. Am WBA entwickelte eine von theoretischen Höhenflügen gelangweilte Kuratierendengeneration – wie sie von Gumbrecht beschrieben wurde – eine Sehnsucht nach ästhetischem Erleben und Präsenz. Diese Sehnsucht mündete in neue Ansprache der Museumsobjekte als handlungsfähige Dinge – wie sie mit Einschränkungen bei Latour auszumachen ist – und ein Interesse für die emotionalen und magischen Qualitäten der Konsumprodukte – wie sie auch von Miller in den Blick genommen wurden.

Dass die gesteigerte Aufmerksamkeit den Dingen gegenüber – von denen, die sich ihnen zuwenden – als eine Wiederkehr vergessener Dingkräfte interpretiert wird,<sup>181</sup> sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich dabei trotzdem um ein *neues* Wissen von den Objekten handelte. Auf dieser Erkenntnis aufbauend, widme ich mich den Wissenszirkulationen zwischen Konsum- und Museumswelt in den 1990er Jahren und stelle die These auf, dass das Wissen um die richtige Konsumentscheidung und das Wissen von den Objekten in einem gegenseitigen Steigerungsverhältnis standen.

---

180 Vgl. Miller, Daniel; Woodward, Sophie (2012): *Blue Jeans. The Art of the Ordinary*. Berkeley: University of California Press; Miller, Daniel (2012): *Consumption and Its Consequences*. Cambridge: Polity.

181 Vgl. dazu auch Balke 2011.

## 5.5 KONSUM UND DINGWISSEN

Im Folgenden stelle ich dar, wie jenes in diesem Kapitel analysierte Wissen, das den Museumsobjekten Handlungskräfte zuweist, mit einem neuen Konsumstil in den 1990er Jahren, der im Typus der LOHAS (Lifestyle of Health and Sustainability) verkörpert ist, historisch vernetzt war. Aufschlussreich für diese Vernetzung ist zunächst die Entwicklung der Verkaufsstrategien im Umfeld des WBA. Ihnen widme ich mich, bevor ich den neuen Konsumstil, der zu jener Zeit aufkam, exemplarisch in seinen Besonderheiten umreiße.

In den 1980er und den frühen 1990er Jahren, zu einer Zeit in der mehr und mehr Shops ihren Platz in den Museen erkämpften,<sup>182</sup> war das WBA ohne einen Ort des Konsums ausgekommen. Erst 1995 mit der bereits ausführlich vorgestellten „Unbeständigen“ wagte das WBA-Team nicht nur einen neuen Umgang mit den Museumsobjekten, sondern auch den ersten Versuch, die Museumsbesucher\_innen zu Konsument\_innen zu machen. Ein sogenannter Wundertütenautomat wurde dort 1996 im Eingangsbereich platziert.<sup>183</sup> Für fünf Deutsche Mark bot dieser Selbstbedienungsapparat kleine, liebevoll verpackte, aber undurchsichtige Tüten auf Knopfdruck, in denen Kleinigkeiten, Nippes, Ironisches, Preziosenimitate und ähnliches vermischt waren; oder wie die Anleitung zum Apparat zusammenfasste: „originäre Beiträge von durchaus musealer Potenz für die persönliche Kunst- und Wunderkammer“.<sup>184</sup> Mit diesem Verkaufsautomat, der den Akt des Kaufens aufgrund der undurchsichtigen Tüten zu einem Glücksspiel werden ließ, persiflierte das WBA zunächst den Konsum der Spätmoderne, der einem eine Auswahl suggeriere, aber eigentlich nur Ununterscheidbares feilbiete. Zugleich plädierte das WBA mit dieser Übertreibung der Konsumsituation aber auch für einen anderen, ‚besseren‘ Konsum. Anhand der Implementierung eines richtigen Museumsshops im WBA vier Jahre später lässt sich zeigen, welche Form des Konsums dem WBA-Team dabei vorschwebte.

Pünktlich zur Umbenennung in *museum der dinge* eröffnete das WBA einen vollgültigen Museumsshop. Die Kuratorin Angelika Thiekötter warb für diesen mit

---

182 Macdonald, Sharon (2012): *The Shop. Multiple Economies of Things in Museums*. In Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider (Hrsg.): *Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*. Berlin: Panama-Verlag, S. 42-55: 43.

183 Institutionenintern wird als Grund für den fehlenden Museumsshop auch der Platzmangel vorgebracht. Vgl. zur Konzeption WBA. *Dokumente zur Institutionengeschichte*. 5 Aktenordner zu „Ohne Titel“.

184 Hoffmann, Maren (1996): *Blickdicht verpackte Seltsamkeiten*. Für fünf Mark gibt es beim Berliner Werkbundarchiv Museums-wundertüten aus dem Automaten. In *Märkische Allgemeine*, 01.06.1996. Vgl. zum „Wundertütenautomat“ auch WBA. *Dokumente zur Institutionengeschichte*. 5 Aktenordner zu „Ohne Titel“.

einem Vergleich zur Museumsausstellung: „Nachdem beim Ausstellungsbesuch Handgreiflichkeiten in der Regel untersagt bleiben, kann jetzt zugegriffen werden.“ Sie hob aber nicht nur auf den entscheidenden Unterschied zur Ausstellung ab, die Zirkulationserlaubnis und das damit korrespondierende Berührungsgebot, sondern unterstrich auch eine wesentliche Gemeinsamkeit. Im Shop lässt sich, so schrieb Thiekötter, „unverzüglich die im museum der dinge erworbene Kompetenz im befreiten Umgang mit den Dingen erproben“.<sup>185</sup> Mit dieser Beschreibung des Übergangs vom Museumsraum in den Raum des Konsums nahm sie gewissermaßen ihre eigene Karriere vorweg: Sie selbst eröffnete nach ihrem Ausstieg aus dem Museum einen kleinen Raritätenladen und konnte – so ließe sich interpretieren – ihre im Museum langjährig erworbene Objekt-Kompetenz dabei einsetzen. Die Biografie Thiekötters deutet die Anschlussfähigkeit zwischen Konsum und dem neuen musealen Wissen von den Dingen bereits an. Es ist aber vor allem die berufliche Laufbahn des langjährigen Geschäftsführers des WBA, Andreas Murkudis, die verdeutlichen kann, inwieweit das Objektwissen des museums der dinge mit einem neuen Konsumstil der 1990er und 2000er kompatibel war.

### Der Shop „Andreas Murkudis“

Andreas Murkudis stieß bereits Mitte der 1980er Jahre zum Werkbund-Archiv dazu und war dann bis Anfang der 2000er Geschäftsführer, wobei er jedoch stets auch an kuratorischen Prozessen beteiligt war.<sup>186</sup> Bei der Neueröffnung 1999 schließlich

185 Thiekötter 1999a: 51. In der taz beschrieb ein Rezensent die Produktpalette des Shops: „Hier gibt es makellos verpackte Waren wie die ‚Bittere Schokolade‘ der Berliner Firma Erich Hamann für 3,40 Mark die Tafel. Oder Parfüms: wahlweise Harry Lehmanns ‚Parfüm nach Gewicht‘ ab 9,50 Mark oder ‚Red Velvet‘ von Comme des Garçons für 230 Mark das 50-ml-Fläschchen. Faites vos jeux!“ Krause, Reinhard (1999): Museum mit der Maus. In *tageszeitung*, 26.06.1999. Vgl. zur Einrichtung und Ausstattung des Shops die Dokumente zu den Lieferant\_innen sowie den Verkaufsmöbeln und die Presseartikel zum Museumsshop: WBA. Dokumente zur Institutionengeschichte. 3 Aktenordner zu „Laden WBA-mdd“.

186 Vgl. für dies und folgendes Kruse, Katrin (2004): Der Modemittler. In *tageszeitung*, 05.10.2004. Online unter <http://www.taz.de/1/archiv/>, letzter Zugriff am 17.09.2013; Bessing, Joachim (2009): Er ist der moderne Luxus in Person. Andreas Murkudis. In *Die Welt*, 03.12.09; Böker, Carmen (2011): Kostas & Andreas Murkudis. Schwarz-Weiss in Stroboskopgewittern. In *Berliner Zeitung*, 08.07.2011. Online unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/>, letzter Zugriff am 17.09.2013; Stein, Miriam (2011): „Eigentlich hasse ich Geschenke“. Trendladen-Besitzer Andreas Murkudis. In *Süddeutsche.de*, 28.12.2011. Online unter <http://www.sueddeutsche.de/stil/>, letzter Zugriff am 17.09.2013.

war es Murkudis, der für den Museumsshop am museum der dinge verantwortlich zeichnete. Kurz nach dem er das WBA verlassen hatte, eröffnete er 2003 dann einen eigenen Laden für exklusive Designobjekte in Berlin/Mitte, 2011 einen zweiten und 2014 schließlich gleich mehrere Shops in der sogenannten *Concept Mall* „Bikini“. Einige der Produkte, die bereits 1999 im Museumsshop zu kaufen waren, hielten sich auch in Murkudis Designläden, von der „Bitteren Schokolade“ Erich Hamanns bis zum Parfüm „Red Velvet“ von *Comme des Garçons*. Und auch ästhetisch orientierten sich die Shops von Murkudis an den dingzentrierenden Präsentationsstrategien des museums der dinge in den 2000er und 2010er Jahren. Zwar benutzte er keine Vitrinen, dafür arbeitete er mit ähnlich auratisierenden weißen Sockeln. Auf Texte, auch Preise, und Szenografien verzichtete er (Abb. 50). Die Presse zog gerne Parallelen zu Murkudis Museumsvergangenheit und bezeichnete den Shop als „Museum der Käuflichkeiten“. <sup>187</sup> Die „tageszeitung“ schrieb: „fünfzehn Jahre lang [hat er] Gegenstände des Alltags und Industriedesign gesammelt, und eigentlich tut er das noch heute“. <sup>188</sup>

Abb. 50: Ladeninterieur „Andreas Murkudis“/Potsdamer Straße Berlin (2012)



Quelle: Agentur Ostkreuz, Foto: Thomas Meyer

187 Bessing 2009, Böker 2011.

188 Kruse 2004.

„Kuratierender Konsum“ wird das Konzept für einen Laden, wie er von Murkudis aufgebaut wurde, genannt.<sup>189</sup> Murkudis selbst beschrieb seine Herangehensweise als persönliche Handschrift, die das Besondere sucht. In seinen Läden gibt und gab es nur Objekte, die Andreas Murkudis persönlich ausgewählt hatte oder die exklusiv für ihn hergestellt wurden. Dazu gehören dann zum Beispiel ein Paar mundgeblasene Glasschuhe aus Murano (zu 1800 Euro), ein Skateboard, das mit einer feinen Schicht Kalbsleder überzogen wurde, ein Edel-Obstler aus der Hegauer Schnapsbrennerei Stählemühle oder dekorative, vier Zentimeter große glasierte Totenköpfe aus der Porzellanmanufaktur Nymphenburg – wobei das Angebot im Laufe der Jahre immer exklusiver wurde und zunehmend „Luxus im radikalen Sinne“ beinhaltete.<sup>190</sup>

Trotz der um einiges exklusiveren Produktpalette sind die Ähnlichkeiten von dem in Murkudis Shop realisierten Konsumkonzept zur museologischen Praxis und Theorie im *museum der dinge* frappierend. Das wird am besten an einer Produktbeschreibung von Ihm selbst deutlich:

„Es gibt allgemeine Geschenke, über die sich jeder freut. Eine schöne Woll- oder Kaschmirdecke oder diese Unikat-Notizbücher von Christian Haas. Er füllt die Bücher erst mit weißen Blättern, geht dann auf Flohmärkte und kauft dort Atlanten, Kinderbücher, Strickanleitungen. Die werden in der Druckerei zugeschnitten. Er setzt sie per Hand zusammen. Erst dann werden die Bücher gebunden. Einfache, schöne Dinge.“<sup>191</sup>

Es ist der kuratorisch geschulte Blick für die ‚Kraft‘ des Dings, die Murkudis als Einzelhändler einzubringen wusste. Es war das Bewusstsein dafür, dass ein Ding durch seine Geschichten gemacht und nicht bloß gebraucht wird, dass ein Ding etwas auslösen kann und soll. Murkudis kuratierte in seinem Laden Dinge für den Konsum. Anders gesagt versammelte er Dinge, die für sich selbst schon kuratiert erscheinen, die auf ihre kulturhistorischen Bezüge hin designt sind und auf ihre inhaltsreiche Materialität hin gekauft werden. Bei ihm – wie im *museum der dinge* – sollten die Dinge für sich ‚sprechen‘ und ihre ‚Kraft‘ entfalten. Er war und ist die Person, die aufgrund ihres Wissens von den Dingen die Autorität besitzt, für die betuchten Kunden die richtige Auswahl zu treffen.

Dass Murkudis nach seiner Zeit beim WBA mehrere Designläden eröffnete, soll nicht implizieren, dass die Prinzipien im Museum und in der Welt der getauschten Waren die Gleichen sind. Aber die Geschichte verdeutlicht Anschlussfähigkeiten. Dass die Verbindungen zwischen Konsum und Museum vielfältig sind und waren, habe ich bereits in der Einleitung ausgeführt. Die Institutionen Kaufhaus und Mu-

---

189 Böker 2011.

190 Bessing 2009.

191 Stein 2011.

seum entwickelten sich gewissermaßen koevolutiv zu Bewertungsinstitutionen von Objekten. Sie bestimmten zusammen, was wertvoll war und warum. Wie Gudrun König gezeigt hat, teilten sie ästhetische, atmosphärische Strategien, aber auch pädagogische Techniken.<sup>192</sup> Die Geschichte des Shops „Andreas Murkudis“ verdeutlicht hingegen, dass die Museen auch in den 1990er Jahren (zusammen mit den Wissenschaften) Agenten eines neuen Wissens von den Fähigkeiten der Dinge waren, das in der Welt des Konsums Erfolge zeitigen konnte. Am museum der dinge wurden die Objekte als Handelnde, Magische und Geschichtenerzählende aufgeladen. Auf diesen Prinzipien konnte Andreas Murkudis eine neue Art des Konsums aufbauen.

In den 1990er Jahren entwickelte sich ein neues Verständnis von Konsumdingen, das über die semiotische Funktion eines Produkts hinausging. Das dagegen als magisch und handlungsmächtig konzipierte Konsumding ermöglichte eine weiter verfeinerte Produktkultur, weil es neue Nischen für Designer\_innen wie für die Konsument\_innen eröffnete. Wie der Chef des Londoner Designmuseums Deyan Sudjic unterstrichen hat, konnten die Designer\_innen ihre Rolle auf die geschichtenerzählende Kraft der Dinge hin überdenken: „The role of the most sophisticated designers today is as much to be storytellers, to make design that speaks in such a way as to convey these messages, as it is to resolve formal and functional problems.“<sup>193</sup> Für die Konsumierenden wiederum ging mit der neuen Produktpalette eine neue Distinktionsmöglichkeit einher. Das „Unterschiedsbedürfnis“, das schon Georg Simmel am Kern der Konsumententwicklung verortete, konnte nun über die ‚Magie‘ und den ‚Eigensinn‘ der Dinge codiert werden, deren Erkennen schließlich ein seltenes Wissen voraussetzte.<sup>194</sup> Der Konsumstil, den Murkudis bediente, lässt sich folglich konsumhistorisch als Neuheit einordnen.

---

192 König 2009.

193 Sudjic, Deyan (2009): *The Language of Things*. London: Penguin: 22-23.

194 Hellmann, Kai-Uwe (2013): *Konsum zwischen Risiko und Gefahr*. In ders. (Hrsg.): *Der Konsum der Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 14-20: 19. Erwähnt sei hier, dass die neue Konsumentologie auch mit einem zunehmenden Druck auf die Konsumierenden einherging, die richtige Wahl zu treffen. Denn erstens hängen von der richtigen Produktwahl aufgrund der zentralen Bedeutung des Konsums für die Vergesellschaftung des Individuums in der Massenkonsumgesellschaft die Zufriedenheit der Konsumbürger\_innen ab. Und zweitens ging mit der Ausdifferenzierung der Warenwelt eine Verfeinerung des Wissens von den Produkten einher, wodurch ein breiteres Wissen notwendig wurde, um eine einigermaßen passende Konsumententscheidung fällen zu können. Gerade daher, so ließe sich darüber hinausgehend schlussfolgern, werden viele Krankheiten der Moderne, seien es Stress, Burn-out, Depression et cetera mittel- oder unmittelbar mit den Anforderungen des Konsums in Verbindung gesetzt.

Zwar entstand – wie unter anderem die Literatur zur Entstehung der *Consumer Culture* gezeigt hat– bereits in den 1960er Jahren eine Konsumkultur, in der die Darstellung von Individualität und die Entwicklung eines persönlichen Stil zunehmend wichtig wurde.<sup>195</sup> Durch den Konsum gestalteten Menschen nun ihre sozialen Beziehungen und konnten dazu gar ihr Selbst entwerfen. Aber bis in die späten 1980er Jahre hinein dominierte ein semiotisches Zeichenspiel die Konsumententscheidungen. Konsumgüter ermöglichten die Markierung eines bestimmten gesellschaftlichen Ortes des Subjekts als Teil einer sozialen Gruppe oder die gekonnte Symbolisierung eines Lebensstiles. Erst seit dieser Zeit beginnt sich ein Konsumstil herauszuschälen, der nicht mehr an der Repräsentation durch Produkte interessiert ist, sondern auf die Interaktion zwischen Ware und Käufer\_innen abhebt, in dem es darum geht, die Einflüsse der Dinge auf Selbst und Welt zu kennen.<sup>196</sup> Dass sich auch über das spezifische Beispiel von „Andreas Murkudis“ hinaus seit den späten 1980er Jahren ein Wissen von den Qualitäten der Ware entwickelte, das dem neuen Wissen vom Museumsobjekt ähnelte, zeige ich im Folgenden exemplarisch anhand den Verkaufsstrategien des Versandhandels Manufactum auf.

### **Das Paradox der Auswahl und Manufactum**

Beispielhaft dafür, dass Konsumprodukte seit den späten 1980er Jahren zunehmend als ganzheitliche und ‚eigensinnige‘ Dinge beworben werden, steht das 1988 gegründete westfälische Versandhaus Manufactum. Das wirbt mit dem Slogan: „Es gibt sie noch, die guten Dinge“. Damit gemeint sind Dinge, die, so erfährt man in den Werbeprospekten der Firma weiter,

„im umfassenden Sinne ‚gut‘ [...], nämlich nach hergebrachten Standards arbeitsaufwendig gefertigt und daher solide und funktionstüchtig, aus ihrer Funktion heraus materialgerecht ge-

---

195 Featherstone, Mike (2007): *Consumer Culture and Postmodernism*. 2. Auflage, Los Angeles: Sage Publications: 87.

196 Exemplarisch stehen dafür auch Werbekampagnen, die die Konsument\_innen zur Reflexion über ihr Leben auffordern. Zum Beispiel erinnerte die Apple Kampagne „Designed by Apple in California“ von 2015 daran, dass gekaufte Dinge das eigene Leben gestalten und verbessern könnten. In der Kampagne wurde gedichtet: „Das ist es/Das ist, worauf es ankommt/Wie man ein Produkt erlebt/Was es einen fühlen lässt/Wenn man zuerst darüber nachdenkt/geht man anders an Dinge heran/Man stellt andere Fragen/Wem wird dies helfen?/Wird es das Leben verbessern?/[...]Wir nehmen uns viel Zeit/für einige besondere Dinge.“ Vgl. für eine vergleichbare zur Selbstverbesserung aufrufende Kampagne die Bionade Werbung von 2009: „Regiere dich Selbst“ der Marketingagentur „Kolle Rebbe“. Zitiert nach Hälterlein, Jens (2014): *Die Regierung des Konsums*. Wiesbaden: Springer: 7f.

staltet und daher schön, aus klassischen Materialien [...] hergestellt, langlebig und reparierbar und daher umweltverträglich [sind].<sup>197</sup>

Der Katalog zählt aber nicht nur die Funktionen und Materialien der einzelnen Produkte auf, sondern erzählt vielmehr sentimentale Geschichten. Über eine Murbahn aus quadratischen Buchenholzwürfeln heißt es:

„Seit 25 Jahren rollen Glaskugeln auf verschlungenen Wegen durch die Cuboro-Kugelbahnen aus dem Schweizer Kanton Bern. Der Weg dahin war jedoch weit: Schon in den 1970er Jahren hatte Matthias Etter, ihr Urheber und Gestalter, im Rahmen einer sozialpädagogischen Tätigkeit einen einfachen Vorläufer aus Tonwürfeln für Kinder mit motorischen Schwächen gebaut. Darauf aufbauend ließ er einige Jahre später eine noch eher grob ausgeführte Kleinserie Holzwürfel für den Verkauf auf dem Weihnachtsmarkt herstellen.“<sup>198</sup>

Bei Produkten, wie den von Manufactum vertriebenen, geht es um alte Handwerkstraditionen, hochwertige Materialien und häufig nostalgische Ästhetiken. Vor allem aber geht es um die Geschichten, die die Produkte erzählen, und die Atmosphäre, die sie versprühen sollen.

Die Dinge von Manufactum stellen den Inbegriff einer reflektierten Konsumentscheidung dar, die sich an den Werten Nachhaltigkeit, Schönheit, Funktionalität orientiert. Der Konsum ist dabei selbst konsumkritisch. Er bedient die drei gängigen Aspekte der Konsumkritik. Er wendet sich erstens gegen die Vermassung und den damit einhergehenden Kulturverfall. Er stellt sich zweitens gegen die Herrschaft der großen Konzerne und er sorgt sich drittens um die durch den ‚schlechten‘ Konsum gebeutelte Umwelt.<sup>199</sup> Doch obwohl Manufactum gezielt die reflektierten Konsument\_innen anspricht, geht die Verkaufsstrategie des Versandhauses nicht darin auf. Auch mit einer auf Zeichen und Symbole abhebenden Analyse lässt sich die Verkaufsansprache Manufactums nur bedingt beschreiben. Natürlich sind die ostentativ zur Schau gestellte Zeitlosigkeit, die Regionalität und die Dezenz auch Zeichen eines demonstrativen Konsums eines bestimmten Milieus. Das Manufactum-Schneidebrett auf dem Echtholz-Küchentisch sagt dem Essensgast: Hier pflegt jemand einen *Lifestyle of Health and Sustainability*. Interessant ist dabei jedoch, dass der Gast die demonstrativen Qualitäten anhand eines Dinges ohne Markenzeichen erkennen soll und, statt erkennbare Zeichen zu lesen, die Atmosphäre des

197 Grimm, Fred (2009): Shopping hilft die Welt verbessern: Der andere Einkaufsführer: E-Books der Verlagsgruppe Random House: ohne Paginierung.

198 Manufactum (2013): Cuboro Kugelbahn. Schweizer Präzision. Online unter <http://www.manufactum.de/cuboro-kugelbahn-c-1652/>, letzter Zugriff am 29.11.2013.

199 Vgl. zu diesen Kritikformen an der Konsumgesellschaft König, Wolfgang (2000): Geschichte der Konsumgesellschaft. Stuttgart: Steiner: 440.

schönen Dinges erspüren soll. Der emotionale Bezug zum Ding steht im Zentrum der Marketingbemühungen. Die guten Dinge von Manufactum sollen sowohl in der Reflexion, als auch – und das ist hier zentral – intuitiv habenswert sein.

Die Produktstrategie Manufactums ist ein Beispiel (unter vielen) für einen seit den 1980er Jahren aufgekommenen und enorm erfolgreichen Zweig der Warenwelt. Es scheint nahezuliegen, den neuen Konsumstil, für den Manufactum exemplarisch steht, nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Dinge (auch im Museum und in den Wissenschaften) ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt sind und ihnen mehr und mehr ‚Kräfte‘ zugeschrieben worden sind. Eine in einer konsumsoziologischen Studie zu überprüfende These wäre daher: War es etwa deswegen möglich, Produkte als Geschichteerzählende aufzuladen, weil die Dinge als ‚Sprechende‘, ‚Magische‘ und ‚Eigensinnige‘ erkannt worden sind? Wenn der ehemalige Marketingchef von Manufactum, Uli Burchardt, seinen Kunden in fast messianischer Manier einen vom Geiz kurierten Konsum predigt, scheint er zumindest genau auf diesen Zusammenhang abzuheben:

„Helfen wir denen, die etwas Ordentliches herstellen oder verkaufen. Dazu braucht es eine gewisse Verbraucherkompetenz, eine bewusste Auswahl – wir müssen also mehr Zeit investieren. Aber meinen Sie nicht auch, dass die Dinge, mit denen wir uns umgeben, [...] mehr Aufmerksamkeit verdient haben.“<sup>200</sup>

Jene Aufmerksamkeit für die Dinge, die Manufactum von seinen Käufer\_innen verlangt, ähnelt – und das ist für diese Studie relevant – frappierend dem Interesse, das den Dingen zur gleichen Zeit in den Wissenschaften und im Museum entgegengebracht wurde. Der Vergleich zwischen Objekt- und Konsumwissen deutet an, dass das Wissen von den ‚Handlungskräften‘, den ‚Magien‘ und dem ‚Eigensinn‘ der Dinge mit bestimmten sozialen Positionen einherging und diese absicherte. Zumindest ermöglichte es einem ganz bestimmten gesellschaftlichen Milieu, zu dem sowohl Andreas Murkudis wie auch Daniel Miller und Hans-Ulrich Gumbrecht gehörten, einen neuen Konsumstil, der Ausdruck einer distinktiven sozialen Position war.<sup>201</sup> Zuspitzend ausgedrückt, die Produktion eines ausdifferenzierteren Objektwissens ist eingebettet in die vertikale und horizontale Ausdifferenzierung der Sozialstruktur.

---

200 Burchardt, Uli (2012): *Ausgegeizt! Wertvoll ist besser – das Manufactum-Prinzip*. Frankfurt am Main: Campus: 280.

201 Dieses Milieu aus umweltbewußten Erfolgsmenschen ließe sich auch mit dem Begriff der „bourgeoise Bohemien“ (David Brooks) bezeichnen. Vgl. Kullmann, Katja (2012): *Echtleben: Warum es heute so kompliziert ist, eine Haltung zu haben*. Berlin: Eichborn.

## Fazit

---

Diese Studie hat gezeigt, dass eine Geschichte des Museumsobjektes die Ausstellungs- und Museumsgeschichte informieren kann. Die erfolgreichsten Präsentationsstrategien der letzten 50 Jahre lassen sich in ihrer Popularität und Bedeutung unter anderem auf das Sein, Sollen und Können zurückführen, welches den Museumsubjekten am jeweiligen Ort und zur jeweiligen Zeit zugeschrieben wurde und zukam. Anders und abstrakter formuliert: Das Wissen von den Objekten und das Wissen von den musealen Präsentationsformen haben sich als eng miteinander verknüpft erwiesen.

Ob die Museumsobjekte ‚sprachen‘, ‚handelten‘, ‚logen‘, ‚nichts machten‘, Erlebnisse und Gefühle auszulösen vermochten oder etwas symbolisierten, erwies sich dabei zudem als historisch-kulturell bedingt. Das jeweils handlungsleitende Objektwissen der Museen zeigte sich vornehmlich in die Entwicklungsdynamiken der wissenschaftlichen Dingtheorien und der konsumkulturellen Objektpraktiken eingebettet. Die nachfolgende Tabelle gibt einen vereinfachten Überblick über die in dieser Studie herausgearbeiteten gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen Objektwissen und Präsentationsstrategie sowie Leitwissenschaft des Museumswesens und Konsumorientierung.

### **Die Zusammenfassung einer Geschichte des Museumsobjektes in den letzten 50 Jahren**

Das zweite Kapitel widmete sich der epochemachenden neuen Dauerausstellung des Historischen Museums Frankfurt am Main von 1972. Anhand dieser Ausstellung habe ich gezeigt, wie in den 1970er Jahren die bis dato verbreiteten Schatzhaus-Präsentationen zugunsten textlastiger und objektarmer Geschichtsausstellungen verschwanden. Eine neue Generation Museumsmachender traute dem authentischen Artefakt nicht mehr zu, Geschichte vermitteln zu können. Die Idee einer ‚Sprache der Kunstwerke‘, welche bis in die 1960er Jahre hinein auch die kulturhistorischen Museen beherrschte, galt ihnen als anachronistisches Leitbild überholter

*Tabelle: Kategorisierung der Objektwissen im untersuchten Zeitraum*

<b>Objektwissen</b>	Authentisches Artefakt	Schweigendes Objekt	Zeichenhaftes Objekt	Polyphones Objekt	Handlungsmächtiges Ding
<b>Präsentationsstrategie</b>	Schatzhaus	Texttafel	Inszenierung	Szenografie	Dingzentrierung
<b>Verbreitungsphase</b>	1950-60er Jahre	1970er Jahre	1980er Jahre	1985-2000	2000-2015
<b>Leitwissenschaft</b>	Kunstgeschichte	Soziologie	Kulturwissenschaft	Kulturtheorie	Wissenschaftsgeschichte
<b>Konsumorientierung</b>	Qualität	Gebrauchswert	Stil	Stil	„Die guten Dinge“

philosophischer Wahrheitsästhetiken (insbesondere der Martin Heideggers und Hans-Georg Gadamers). Die jungen und teilweise in den politischen Protestbewegungen der 1968er sozialisierten Kuratierenden sahen ihre Aufgabe dagegen darin, historisch-politische Prozesse zur Not auch ohne Objekte zu erläutern. Statt die gesammelten Objekte einfach in Serien oder als Einzelstücke zu präsentieren, sollten soziologisch informierte Texte und Grafiken den ‚Gebrauchswert‘ der ‚schweigenden Objekte‘ herauschälen. Das Museum sollte auf diese Weise eine – um im Jargon der Zeit zu schreiben – ‚emanzipatorische‘ Politik betreiben.

Im *dritten* Kapitel habe ich herausgearbeitet, wie diese argumentierenden Texte am Frankfurter Museum im Laufe der 1970er Jahre zunehmend von Bühnenbildnerisch in ‚Szene‘ gesetzten Objektensembles verdrängt oder zumindest ergänzt wurden. Auch solchen Inszenierungen, die vor allem in den 1980er Jahren in der gesamten westlichen Museumswelt populär waren, wurde das Vermögen zugeschrieben, politisch zu argumentieren – wie insbesondere an dem 1980 überarbeiteten Bereich der Dauerausstellung deutlich wurde. In diesem Ausstellungsteil wurde eine der ersten Frauenausstellungen der Bundesrepublik installiert, also eine Ausstellung, die das Herrschaftsverhältnis zwischen den Geschlechtern thematisierte. Ein Grund für den Umschlag zur inszenierenden und wiederum objektbasierten Präsentation war, dass die Ausstellungsmacher\_innen – inspiriert vom *cultural turn* in den Wissenschaften – die Objekte als ‚Träger von Bedeutungen‘ erkannten, in denen sich komplexe lebensweltliche Zusammenhänge spiegeln. Sie vertrauten auf ihre eigene Fähigkeit, die Objektbedeutungen mittels Arrangements steuern zu können, und auf die Fähigkeit der Objekte, die vorgängig erdachte kuratorische Botschaft interpretativ zugänglich machen zu können. Daher konnten die Ausstellungsmacherinnen in Frankfurt Objektensembles gestalten, welche die Marginalisierung von Frauen in der Geschichte aufzeigen und zugleich klassische Museumsausstellungen als patriarchale Zeigeräume entlarven sollten.

Im *vierten* Kapitel habe ich anhand des Berliner Werkbund-Archivs herausgestellt, wie die bereits für die Inszenierungen typischen atmosphärischen Medien mehr und mehr in den Vordergrund der kuratorischen Aufmerksamkeit drängten und den ‚szenografischen‘ Ausstellungstyp entstehen ließen. Licht- und Soundinstallationen, aufwendige Architekturen und ‚Multimedia-Präsentationen‘ nahmen den Ausstellungsraum ein. Auch diese Ausstellungen gründeten zunächst in einer Objektsemiotik, derzufolge sich Museumsobjekte als ‚Zeichenträger‘ einsetzen lassen. Die damit einhergehende Handhabung der Objekte nach Art und Weise eines ästhetisierten Zitierens lehnte sich dabei nicht zuletzt an die im Berlin der 1980er Jahre populären Styles der Jugend- und Subkulturen an und war an deren Konsumpraktiken geschult. In einer Erweiterung der Objektsemiotik wurden im Laufe der 1980er Jahre jedoch zunehmend kulturtheoretische Überlegungen wichtiger, die die uneingrenzable Polyphonie der Objektzeichen und die Unsteuerbarkeit ihrer ‚wil-

den Semiosen“ (Aleida Assmann) hervorhoben. Diese Objekttheorien ließen zunehmend notwendig erscheinen, die Bedeutungskakophonie der Objekte mit diversen Medien einzuhegen.

Wie ich im *fünften* Kapitel anhand der Entwicklung des Werkbund-Archivs zum museum der dinge nachvollzogen habe, drängten die Sammlungsobjekte in den 1990er Jahren wieder zurück in die Ausstellungen. Zumeist tauchten sie dabei in althergebrachten Präsentationsmöbeln wieder auf: In der Vitrine oder im Regal wurden sie wahlweise als Einzelstück oder in Serie dargeboten. Dass unter dieser Dingzentrierung der Glaube an die argumentative Kraft von Ausstellungen aber nicht litt und dass sich damit auch keine Absage an die seit den 1980er Jahren verstärkte Erlebnisorientierung verband, lag an den vielfältigen neuen Potentialen, die Kuratierende – im Gleichklang mit dem *material turn* – in den Museumsobjekten entdeckten. Nunmehr nicht bloß als passive Objekte verstanden, sondern als handlungsmächtige Dinge konzipiert, sollten die sie Erlebnisse auslösen, Gefühle oder ästhetische Erkenntnisse induzieren oder auch von komplexen Sachverhalten ‚erzählen‘. Die neuen Fähigkeiten der Museumsobjekte ähnelten dabei den Qualitäten, die jene Firmen ihren Konsumprodukten zuschrieben, die einen „Lifestyle of Health and Sustainability“ ausstatteten.

### **Die Erkenntnisse einer Geschichte des Museumsobjektes**

Ein Überblick über die bundesrepublikanische Geschichte des Museumsobjektes in den letzten 50 Jahren dokumentiert, dass Museen ihre Präsentationsstrategien anhand eines (ihnen als gültig erscheinenden) Objektwissens legitimieren und dementsprechend erneuern. Im Objekt haben Museen eine Grundlage, über die sie ihr Tun immer wieder neu ausweisen können. Der Mechanismus dieser Erneuerungsdynamik lässt sich – gestützt auf meine historische Analyse – wie folgt fassen: Das Kuratieren einer Ausstellung mit Sammlungsobjekten geht stets auch mit der Umsetzung eines bestimmten Wissens darüber einher, für was die Objekte gehalten und welche Umgangsweisen mit ihnen für möglich erachtet werden. Formelhaft zum Ausdruck kommt dies etwa in dem Anliegen vieler Ausstellungsmacher\_innen, den Objekten der Sammlung ‚gerecht‘ werden zu wollen. Das Objekt rückt dabei nicht zuletzt deswegen in den Vordergrund der Legitimierung einer Ausstellungskonzeption, da es aufgrund seiner vermeintlichen Dauerhaftigkeit und Stabilität eine besonders feste Basis für die Museumsarbeit verbürgt. Eine Geschichte des Museumsobjektes zeigt gleichwohl, wie kontingent in den letzten 50 Jahren die Bestimmungen dessen waren, was das Sein, Sollen und Können des Objekts ausmacht. Diese historische Kontingenz der Objekte konnte gepaart mit der Dauerhaftigkeit, welches dem Sein der Objekte für gewöhnlich zugeschrieben wird, jene produktive Verbindung schaffen, die die stetige Veränderung der Ausstellungspraxis mit antrieb. Während das Objekt über die untersuchte Zeit hinweg als Grundlage des Mu-

seums galt, veränderte sich – epistemologisch ausgedrückt – die Einschätzung, was dieses zu leisten vermochte (Es veränderte sich also – ontologisch zugespitzt – das Objekt selbst). Das sich wandelnde Objektwissen ist folglich – so die Zusammenfassung einer zentralen These dieser Studie – spätestens seit den 1960er Jahren zum verlässlichen Innovationsgenerator geworden, gerade weil es Dauer verspricht.

Dieser Erkenntnis folgend, wird eine neue Perspektive auf die Museumsge-  
schichte möglich. Die Geschichte der Museen lässt sich auch entlang des sich wan-  
delnden Wissens von ihren Objekte schreiben. Damit ist zugleich ein Programm  
angedeutet. Wenn Museen entsprechend ihrer Objektverständnisse und -praktiken  
ihre Aufgaben und Tätigkeiten kalibrieren, dann gilt es, die entscheidenden Quellen  
jenes Wissens von den Objekten offenzulegen, das die Museen zu neuen Präsen-  
tationen anleitete, und deren Aushandlungsorte zu beforschen. Eine Geschichte der  
Museumsausstellung sollte daher das Museum nicht nur als Identitätsfabrik, Spiegel  
westlicher Subjektivität und als sich wandelndes Konglomerat institutioneller Prak-  
tiken (Clifford) beschreiben, sondern auch das Museumsobjekt auf die darin einge-  
kapselten sozialen Bedingungen befragen. Die Geschichte des Objekts spielt eine  
zentrale Rolle, wenn man verstehen will, wie Museen sich bestimmte Aufgaben an-  
geeignet haben, welchen Anspruch Museen mit ihren Ausstellungen verfolgten und  
wie Museen zu Agenturen sozialer Entrechtung oder Emanzipation werden konn-  
ten. Daraus resultieren weitreichende Fragen, von denen diese Studie einige nur an-  
gerissen hat: Welche moralischen und politischen Kriterien bestimmen eigentlich  
die als ‚legitim‘ geltenden Praktiken im Umgang mit Museumsobjekten und damit  
die vertretbaren Ziele der Museumsarbeit? Warum wirken Museumspräsentationen,  
die das Objekt in den Vordergrund rücken, seltsam apolitisch? In welchen Konstel-  
lationen können Objekte zu Anwälten für eine marginalisierte soziale Gruppe wer-  
den? Warum ist die Rede von einer ‚Sprache der Objekte‘ nie gänzlich verstummt  
und hat in der Geschichte immer wieder Urstände gefeiert? Warum macht sich eine  
Museumsausstellung mit vielen Texten einer Ideologie verdächtig? Wie hängen der  
Konsumstil und die Präsentationsästhetik von Ausstellungsmachenden zusammen?  
Um solche Fragen anzugehen, darf eine Museumshistoriografie keine patrilineare  
Heroengeschichte erzählen, die etwa die großen Männer der Museumsvermittlung  
(Lichtwark, Kerschensteiner oder Reichwein) in ihrem Pantheon versammelt.<sup>1</sup> Ge-  
nauso wenig sollte sie im Sinne einer ahistorischen Museologie bloß die Viel-  
schichtigkeit der Präsentationsmethoden unterstreichen und in ihrer historischen  
Abfolge konstatieren. Sicherlich gibt es argumentierende, narrative oder plakative  
Ausstellungen; und exemplarische, systematische, enzyklopädische, expressive,  
prozessuale, inszenierende und montierende Ausstellungssequenzen; ganz zu

---

1 Vgl. zu einer Kritik an ebensolcher Museumsforschung: Fliedl, Gottfried (1996): Woher kommen die Museumspädagogen? Einige Anmerkungen zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit. In *Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell* 44, S. 4-7.

schweigen von Ausstellungen, die im Zwangsrundgang oder offen aufgebaut sind, in architektonisch erzwungener Lage, mit transparenter Besucherführung oder mit alternativen Wegesystemen.<sup>2</sup> Statt solche Ausstellungstypologien lediglich anzuhäufen, sollten sie – dies ein Anliegen dieser Studie – als heuristisches Mittel genutzt werden, um die historisch-sozialen Bedingungskonstellationen offenzulegen, in denen bestimmte Präsentationsstrategien und Objektverständnisse erschienen sind. Dafür jedoch ist es notwendig, die Verwobenheit von Präsentation und Objektwissen in die Analyse miteinzubeziehen.

Methodisch nachvollzogen habe ich diese Verwobenheit in einer fünfstufigen historischen Typologie (siehe Tabelle: authentische, schweigende, zeichenhafte und polyphone Objekte sowie handlungsmächtige Dinge), in der die jeweiligen Formen des Objektwissens und der Präsentationsstrategien einander gewissermaßen schrittweise ablösten. Klare Oppositionen zwischen den Objektverständnissen und -praktiken ermöglichten dabei häufig erst die jeweiligen Neuformierungen: Ohne die vehemente Absage an die stilgeschichtlich motivierte ‚Meisterwerk‘-Präsentation wären beispielsweise die in Frankfurt installierten Texttafeln nicht möglich gewesen. Und erst der Zweifel an der Nachvollziehbarkeit szenischer Aufbauten brachte die Regale und Vitrinen im WBA zurück. Zudem kann die Behauptung einer ‚Handlungskraft‘ der Dinge nicht mit der Überzeugung ihrer ‚Schweigsamkeit‘ zusammengehen. Aber auch wenn die Präsentationsstrategien teilweise einander diametral gegenüberstanden und ihre Objektontologien kollidierten, konnten sie zur gleichen Zeit, wenn auch an unterschiedlichen Orten existieren. Es herrschten und herrschen häufig vielfältige Mischungsverhältnisse von (auch nur zum Teil) konkurrierenden Objektontologien. Obwohl die Logik des Zeitstrahls, mit der eine historische Typologie arbeitet, eine lineare Teleologie und Kohärenz nahelegt, ist die hier präsentierte Innovationsgeschichte musealer Präsentationsstrategien keine Fortschrittsgeschichte. Stattdessen will sie als Akkumulation historischer Vielfalt verstanden werden, in der Typen zwar historisch verortet, aber nicht auf eine fortschreitende Chronologie reduziert werden.<sup>3</sup> Anhand der bereits im zweiten Kapitel erwähnten Dauerausstellung des Römisch-Germanischen Museums in Köln (RGM) von 1974 möchte ich genau diese Diversität des jeweils historisch realisierten Objektwissens zum Schluss exemplarisch darstellen. Auch und gerade an diesem Beispiel, das sich einer eindeutigen Typologisierung entzieht, lassen sich die Erkenntnispotentiale der hier vorgeschlagenen Perspektive auf die Museumsgeschichte –

---

2 Vgl. zu dieser Aufzählung: Jürgensen, Frank (1986): Museumspädagogen machen andere Ausstellungen – machen Museumspädagogen andere Ausstellungen? In Julia Breithaupt, Peter Joerißen (Hrsg.): Museumspädagogen machen (andere?) Ausstellungen. Nürnberg, S. 32-34. Vgl. für einen typologischen Zugang: Rese, Bernd (1995): Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung. Bonn: Habelt: 140f.

3 Vgl. dazu auch Espahangizi/Orland 2014: 20.

nämlich dem sich wandelnden Objektwissen nachzugehen – verdeutlichen. Zwar legt es offen, dass die Präsentationsstrategien und Objektontologien häufig weniger trennscharf existieren als in den exemplarischen Fällen dieser Studie, aber am RGM zeigt sich zugleich, dass die hier anhand einer historischen Typologie erarbeitete Analysekatoren einen neuen Blick auf die Museumsgeschichte ermöglichen. Sie machen Museen auf ihren gesellschaftlichen Bedingungs Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Konsum befragbar.

1974 und damit in einer Zeit, in der sich das Ideal der objektskeptischen, textorientierten Lernausstellung auf Erfolgskurs befand, entwarf das RGM seine Dauerausstellung. Statt auf didaktische Texttafeln setzte es allerdings auf eine Präsentationsästhetik, in der, wie ein Rezensent bemerkte, „die Denkmäler Könige sind.“<sup>4</sup> Frei oder auf sogenannten Sockelinseln installiert, so „daß jedes Denkmal allseitig zu sehen“ war, wie der Katalog betonte,<sup>5</sup> boten nur die zurückhaltend platzierten Objektlabels kurze einführende Texte (Abb. 18). Sowohl die in Sepiabraun gehaltenen Wände als auch die Lichtregie, die entweder „dramatische Einzelbeleuchtung“ gewährte oder „die Objekte in ein mildes Leuchten“ tauchte, sollten „die hellen Steindenkmäler und die Gegenstände, die in Vitrinen dargeboten werden, zur Hauptsache werden“ lassen.<sup>6</sup> Trotz dieser objektzentrierten Präsentation war das RGM jedoch nicht gemäß eines Schatzhauses konzipiert, wie es das Idealbild vieler Geschichtsmuseen noch in den 1960er Jahren vorgab. Explizit beschworen der Leiter des Museums, Hugo Borger, und sein Team nicht das elitäre Ideal eines Musentempels herauf. Die Aufstellung war daher weder an Epochen noch an Stilkriterien ausgerichtet, sondern entsprechend lebensweltlicher Thematiken geordnet: Herrscher, Bürger, Handel, Luxus, Bildung, Spielen, Toleranz, Religion und Totenkult waren die Überschriften der Sockelinseln, die zudem sowohl Denkmäler mit Kunststatus als auch Alltagsgegenstände trugen. Wie 25 Jahre später am WBA sollten hier also die Dinge in ihrer Präsenz – ungeachtet ihrer traditionell verbürgten Bedeutsamkeit – eine thematische Inhaltsvermittlung ermöglichen. Aber auch in diesem Gestaltungskonzept, das bereits Schatzhaus und eine frühe Form der Dingzentrierung vereinigte, ging die Ausstellung nicht gänzlich auf. Darüber hinaus sollten auch illusionistische Objektordnungen (sogenannte „Environments“) alltagsgeschichtliche Zusammenhänge signalisieren; eine Präsentationsästhetik, die zu jener Zeit in den bundesrepublikanischen Museen erst aufkam und vor allem in den 1980er Jahren Erfolge feierte. Überall im Museum informierten zudem auf Didaktik ausgerichtete Ton-Dia-Shows über das Alltagsleben in der römischen Provinz.

4 Anonym (1973): Rezension der Dauerausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln. In Kölnische Rundschau, 26.07.1973.

5 Borger 1974: 190. Vgl. für die weitere Ausstellungsbeschreibung auch Borger 1977, 1990 und Bracker 1976.

6 Ebd.: 196.

Die Präsentation am RGM adaptierte folglich ein Konglomerat unterschiedlichster Präsentationsstrategien: Schatzhaus, Inszenierung, Lernausstellung und thematische Dingzentrierung.

Dennoch lässt sich die Verwobenheit von Präsentation und Objektwissen auch am RGM erkennen, denn die diversen Präsentationsästhetiken korrespondierten mit einem ebenso vielfältigen Objektverständnis der Kuratierenden. Insbesondere klassische Vorstellungen vom authentischen und meisterhaften Exponat verwickelten sich mit frühen Ideen zu einer „Sprache der Dinge“. In den Legitimationen des Kunsthistorikers und Archäologen Borger für die Gestaltungskonzeption seines Hauses schimmert zunächst, ganz der im Kunstmuseum der 1950er und 1960er Jahre verbreiteten Argumentationsmuster folgend, die ‚kennerschaftliche‘ Anschauung hindurch: „Jeder Museumsbesuch bezieht seinen eigentümlichen Reiz aus dem ‚Ansehen‘ der Kunstwerke und Sachgüter. Hierin vollzieht sich die sehr persönliche Begegnung eines jeden Besuchers mit den ausgestellten Objekten.“<sup>7</sup> Allerdings gründete Borger seine Vorstellung vom Museumsobjekt nur bedingt auf die sinnliche Erkenntnis, welche die philosophischen Wahrheitsästhetiken in der Folge der Aufklärung behaupteten. Eher klang bei ihm eine eigenlogische „Sprache der Dinge“ an, die – wie dargestellt – in den 1990er Jahren langsam Prominenz gewann: „Vielmehr lehren die Sachen und Kunstwerke in diesem und jedem anderen Museum, daß die Sachgüter und Kunstwerke über den Stellenwert hinaus, den sie in ihrer eigenen Zeit und der jeweiligen geschichtlichen Situation besaßen, als Ding auch heute noch eine unmißverständlich eigene Sprache sprechen.“<sup>8</sup> Explizit zieht der Katalog eine Verbindung zwischen den sprechenden Exponaten und der Artefakt-zentrierenden Präsentationsstrategie. Demzufolge ging es darum, die „Kunstwerke und Sachen [...] so in den Vordergrund“ zu rücken, „daß von ihnen eine sprechende Wirkung auf unsere Gegenwart ausgehen kann.“<sup>9</sup>

Es lässt sich darüber streiten, ob der Leiter des Römisch-Germanischen Museums Hugo Borger hier noch die ‚Sprache der Dinge‘ zitierte, wie sie von den Schatzhaus-Kurator\_innen für die kontemplative Wahrheitsschau in Anschlag gebracht wurde,<sup>10</sup> oder inwieweit bei seinen Ausführungen bereits Formen eines

---

7 Borger 1974: 1.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Siehe dafür Kap. 2.3 und 2.4. Ernst Schlee hatte 1964 gegen die Beschränkung auf den Kunstwert eines Objekts die Beachtung seiner vielfachen Qualitäten eingefordert: den Aspekt des Magischen, des Sakralen, des Symbolischen, des Milieuhaften, des Dokumentarischen, der Materialität, des Alters. Er meinte damit allerdings noch die „volle“, „ungekürzte“ Realität des Objekts, die es möglich mache, dass man mit diesen Zeugen der Vergangenheit die gewesene Wirklichkeit an sich ausstellen könne – vorausgesetzt sie werden nach Stilrichtung, Epochen oder Gebrauchszusammenhang ausgestellt. Zitate

Objektwissens mitschwangen, die sich von der hermeneutischen Tradition gelöst hatten. Systematisch ausgeführt waren die an den *material turn* erinnernden Problematisierungen der Objekte jedoch schon deshalb nicht, weil die Ausstellung zu weiten Teilen an der Repräsentation römischer ‚Wirklichkeiten‘ festhielt und sich nicht der theoriegeleiteten Argumentation verschrieb wie viele der dingtheoretisch inspirierten Ausstellungen in den 2000er Jahren.<sup>11</sup> Dennoch war die Ausstellung ein Hybrid von Präsentationsstrategien und Formen des Objektwissens, von denen sich große Teile des Museumswesens mehr und mehr zu distanzieren begannen und solchen Praktiken, wie sie erst 20 Jahre nach der Eröffnung des Kölner Museums vermehrt diskutiert wurden. Daher erscheint es nur folgerichtig, dass die 1974 eingerichtete Kölner Ausstellung die einzige der in dieser Studie besprochenen Ausstellungen ist, die bis heute fast unverändert zu besichtigen ist.

Fragt man nun – die Erkenntnisse über die wiederkehrenden Bedingungskonstellationen eines bestimmten Objektwissens berücksichtigend – nach den historischen Bedingungen für den Kölner Mix aus Innovation und Tradition, rückt der disziplinäre Hintergrund des Museums und dessen bereits im ersten Kapitel erläuterte Haltung zum Konsum ins Blickfeld. Dem Römisch-Germanischen Museum diente die Archäologie als Grundlage, also jenes Fach, in dem sich – wie ich im dritten Kapitel dargelegt habe – einige Wurzeln des *material-cultural turn* verorten lassen.<sup>12</sup> Außerdem ist es kein Zufall, dass jener Zweig der Medienwissenschaften, der in den 1990er und 2000er Jahren den Materialitäten der Medien besondere Aufmerksamkeit schenkte und deren *agency* herausfilterte, sich Medienarchäologie nannte.<sup>13</sup> Das Museumsobjekt im Kölner Museum wäre derart – entsprechend dieser verknüpften Analyse – bereits ein handlungsmächtiges gewesen, das Emotionen auszulösen vermochte, weil die Archäologie als Objektwissenschaft, die über keine oder nur wenig Texte verfügt, eine gleichsam erzwungene Nähe zum Ausgraben ‚sprechender Objekte‘ aufweist. Auf der Ebene des Konsums wiederum disponierte das offenkundige Spiel mit der zeitgenössischen Warenästhetik (Borger: „Bummeln

---

bei Schlee, Ernst (1964): Das regionale kulturgeschichtliche Museum. In *Museumskunde* 33 (1), S. 77-86: 80f.

- 11 Ein anderer Mitarbeiter des Hauses, Jürgen Bracker, brachte etwa die im Museum versuchte unmittelbare Ansprache der Exponate mit einer gleichsam authentischen Darstellung der antiken Wirklichkeit in Verbindung und zitierte damit die althergebrachten Schatzhaus-Legitimationen, die Borger gerade nicht mit der (ästhetischen) Erfahrung der Objekte zusammendachte. Vgl. Bracker 1976.
- 12 Vgl. Hicks 2010.
- 13 Vgl. dazu Parikka, Jussi (2011): Operative Media Archaeology. Wolfgang Ernst’s Materialist Media Diagrammatics. In *Theory, Culture & Society* 28 (5), S.52–74: 56. Auch wenn der Begriff Archäologie in dieser jungen Forschungstradition zunächst mit Bezug auf Foucault gebraucht wird und erst in zweiter Linie von der Archäologie abgeleitet ist.

Sie, wie Sie sonst an Schaufenstern vorbei gehen“) das RGM dazu, den Museumobjekten besondere Fähigkeiten zuzurechnen und den unmittelbaren Zugang zum Objekt ohne Texte zu ermöglichen. Das Museumsobjekt war hier ganz explizit mit der fetischisierten Ware verwandt. In diesem Sinne zeigt sich am RGM zwar eine generelle und institutioneninterne Pluralität der Vorstellungen vom Sein und Sollen der Objekte, die nicht in einem einzelnen Typus aufgeht. Dennoch erweist sich am Beispiel RGM zugleich, dass eine am Objektwissen orientierte Analyse der Museumsgeschichte neue Perspektiven abgewinnt. Sie kann Abhängigkeiten zwischen Konsum, Wissenschaft und Museum bewusst machen und den Verbindungslinien zwischen diesen gesellschaftlichen Feldern anhand der Problematisierungsweisen der Objekte nachgehen.

Über die mögliche Vielfalt der an einer Institution zugleich realisierten Objektwissen hinausgehend, offenbart das Beispiel RGM – und damit ist ein weiteres Ergebnis meiner Studie angesprochen – noch einen Aspekt der Geschichte des Museumsobjektes, welcher für die Analyse gegenwärtiger kulturhistorischer Ausstellungen wertvoll sein kann. Am RGM tritt eine spezifische und museumshistorisch bedeutsame Anschlussfähigkeit zweier Typen von Objektwissen zu Tage, die sich in ähnlichen Präsentationsstrategien treffen: Das authentische Artefakt und das handlungsmächtige Ding haben ihren gemeinsamen Nenner in objektzentrierenden Präsentationsstrategien – sei es die Darbietung in der Vitrine, auf dem Sockel oder an der Wand. Exemplarisch verdeutlicht dies ein gegenwartsnahes Beispiel: Die 2004 installierte Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums (DHM) setzt auf auratisierende Vitrinen und will einzelne authentische Objekte in ihrer Präsenz zugänglich machen. Der leitende Kurator Hans Ottomeyer begründete diese objektzentrierende Präsentation in seinen konzeptionellen Schriften zur Gestaltung des DHM aber lediglich diffus mit der Figur eines ‚Wissens der Dinge‘. Ottomeyer griff in seiner Argumentation dagegen auf die historisch älteren Ideen vom Exponat als authentischem Zeugnis zurück, das der kontemplativen Betrachtung preisgegeben sein müsste, um historische Erkenntnis zu ermöglichen.<sup>14</sup> Am DHM, das konzeptionell ein Kind des Inszenierungsjahrzehnts (1980er Jahre) ist, bestätigt sich, wie nachhaltig die Dominanz der Vitrinenpräsentation und der komplementären Objektzentrierung in den kulturhistorischen Museen ist. Ein Ziel meiner Studie ist es, zu unterstreichen, dass die Objektzentrierung jedoch keineswegs alternativlos ist und ihr Auftauchen historisch kontingent. Daher habe ich ihren Gegenentwürfen mehr Platz eingeräumt: Es kann Museumsausstellungen geben, die mit ihren Objekten kombinierend verfahren, sie mit Texten umstellen oder sie multimedial bespielen; es gibt und es gab sie. Dass die Dominanz der Vitrinen und Objektzentrierun-

---

14 Vgl. u.a. Ottomeyer, Hans (2010): Das Exponat als historisches Zeugnis. Traditionsstrukturen des Geschichtsmuseums. In ders. (Hrsg.): Das Exponat als historisches Zeugnis. Präsentationsformen politischer Ikonographie. Dresden: Sandstein Verlag, S. 37-46.

gen auch für die letzten 50 Jahre gleichwohl nicht von der Hand zu weisen ist, erklärt sich aus der hier eingenommenen Perspektive durch die präsentationsästhetische Anschlussfähigkeit zwischen Vorstellungen vom authentischen Objekt und der mnemosynischen oder medialen *agency* der Dinge. Darin liegt auch der Grund für die Kreisförmigkeit dieser Studie, wie sie bereits an der einführenden Bildergeschichte ersichtlich wurde: Von der Vitrine in die Vitrine verlief die museale Präsentationsgeschichte in der Bundesrepublik.

Dennoch ist festzuhalten, dass die Zentralstellung der Dinge im Museumswesen in den letzten 15 Jahren – entgegen mancher Behauptung<sup>15</sup> –, keinem bloßen ‚Zurück‘ zu althergebrachten Museumskonzepten gleichkommt. Die hier erzählte Geschichte des Museumsobjektes verdeutlicht, dass sich damit nicht schlicht Geschichte wiederholt; auch argumentiert sie gegen die Auffassung, dass sich mit der Vitrinrückkehr die Konstanz des identitären Kerns der Museen (‚dem auratischen Objekt‘) von neuem erweise. Dagegen unterstreicht sie, dass sich das Objekt in der Vitrine – zumindest an einigen Orten – gewandelt hat. Es hat eine ganze Reihe neuer Fähigkeiten akquiriert und kann daher – wiederum zumindest bei einigen Museumsmacher\_innen – einen Großteil der Kommunikation der Ausstellung selbst übernehmen. Dies betonend ist meine Studie daher auch ein Plädoyer für einen genaueren Blick auf das jeweils handlungsleitende Objektwissen der gegenwärtig wieder so populären Objektzentrierungen. Denn es lassen sich teilweise feine, aber umso wichtigere Unterscheidungen erkennen. Zentral ist, dass im Gegensatz zu den entpolitisierten Vitrinenmuseen im Stile der 1960er Jahre die vom *material turn* informierten Museumsausstellungen auf ein neues Wissen der Dinge zurückgreifen, das es ermöglicht, gerade in der Objektzentrierung eine thematische und in manchen Fällen auch politisch argumentierende Ausstellung zu gestalten. Objekt- und Themenausstellung sind diesem Objektwissen zufolge nicht mehr einander gegenüberstellt, sondern bedingen gleichsam einander. Denn das Museumsobjekt, nun zum Ding erkoren, dient in diesen Ausstellungen nicht mehr als Abbild der Welt, aus der es kommt, sondern als Produzent und ‚Akteur‘ einer neuen erlebnis- und erfahrungsversprechenden Ausstellungswelt. Ihm wird zugetraut, den Raum zu beugen und auch den Besucher\_innen ohne elaborierte Objektkenntnis Einsichten zu vermitteln. Eine Ausstellungsanalyse, die sich der Vielfalt des Objektwissens bewusst ist, könnte zwischen dem Authentizitätsfetisch der kunstmusealen ‚Meisterwerk‘-Zentrierung und dem Dingfetisch der wissenshistorischen Fokussierung auf Preziosen und Gebrauchsgegenstände differenzieren; und ihre Möglichkeitsbedingungen offen legen.

Voraussetzung für eine objektontologisch sensibilisierte Analyse erscheint mir aber ein neuer Blick auf den zeithistorischen Museumswandel, wie ich ihn in dieser Studie vorgeschlagen habe und hier noch einmal in Abgrenzung zur bestehenden

---

15 Vgl. etwa Hartung 2008.

Museumsliteratur zusammenfassen möchte. Wie in der Einleitung dargelegt, konnte sich in der museologischen Literatur der letzten Jahrzehnte eine Behauptung immer wieder prominent zur Geltung bringen: Museen entwickelten sich im Laufe der letzten 50 Jahre von *objektorientierten* Institutionen zu *öffentlichkeitsorientierten* Erlebnisorten. Die mittlerweile vielbeschworene Rückkehr klassischer Präsentationsprinzipien und der Objektzentrierung bedeutet für diese These eine anspruchsvolle Herausforderung.<sup>16</sup> Es liegt zunächst nahe, sie entweder als Falsifizierung der These zu deuten oder als ein Hinweis darauf, dass Museen ihr Streben nach Öffentlichkeits- und Erlebnisorientierung gegenwärtig wieder zunehmend aufgeben. Mit meiner Studie schlage ich dagegen eine Versöhnung beider Phänomenbeschreibungen vor. Folgt man gleichsam dem ersten Gebot einer historischen Ontologie des Museums: ‚Du sollst dir kein erstarrtes Museumsobjekt machen!‘,<sup>17</sup> sondern betrachtet das Objekt als wandelbares, löst sich der scheinbare Gegensatz zwischen Objekt- und zunehmender Öffentlichkeits- und Erlebnisorientierung der Museen auf. Seit dem vermeintlichen ‚Abschied der Objekte‘ aus dem Museum hat sich eine emphatische Debatte darum bemüht, die Fähigkeiten und Kräfte der Objekte zu ergründen und ihren Wirkungskreis zu erweitern. Die Museologie hat sich – gestützt durch die Konsumkultur und den *material turn* zahlreicher Wissenschaften – daran gemacht, die Anziehungskraft der Artefakte zu betonen. Zu „Leitfossilien“, „Wegweisern“ und „Merkplätzen“ wurden die Museumsobjekte erklärt. Die kuratorische Ratio mündete dabei nur allzu häufig in dem Credo: „Es ist diese Magie der Dinge, die ein Museum zum besonderen Ort macht!“<sup>18</sup> Da es derartige ontologische Feststellungen sind, die legitimieren wollen, dass Museen beides sein können ‚Haus der Dinge‘ und ‚Haus der Erlebnisse‘, hat sich meine Museumsgeschichte folgender Frage gewidmet: Auf welchen Wegen haben sich die Erkenntnisse über das Museumsobjekt formiert und mit wem haben die Institutionen und Orte paktiert, an denen die Objekte jene ‚Magien‘ entwickeln sollten und konnten?

### **Die Potentiale einer Geschichte des Museumsobjektes für eine Geschichte der Dinge**

Beschrieben habe ich anhand von Museumsausstellungen die Praktiken des Objektumgangs und die Bezugnahmen auf Museumsobjekte. Herausgearbeitet habe ich, inwiefern der Blick auf das sich verändernde ‚Denken über‘, ‚Sprechen von‘ und ‚Handeln mit‘ Objekten eine neue Perspektive auf die Entwicklungsdynamiken kulturhistorischer Museen ermöglicht. Geschrieben habe ich damit allerdings weder

---

16 Siehe für beide Behauptungen Kap. 1.1.

17 So ließe sich in Abwandlung des von Latour abgewandelten zweiten Gebot Moses formulieren: Latour, Bruno (2002c): Iconoclasm oder Gibt es eine Welt jenseits des Bildkrieges? Berlin: Merve: 76.

18 Padberg/Schmidt 2010: 16.

eine Theorie der Objekthaftigkeit noch eine Geschichte der Dinge. Dennoch sind es auch die beschriebenen Praktiken, die bestimmen, was die Dinge und Objekte waren, sind und wofür man sie benutzen sollte. Zum Schluss möchte ich daher zumindest (in aller Kürze) andeuten, inwieweit sich dank der Verwobenheit von Museums- und Objektgeschichte gleichsam *vice versa* auch die Theorien und Geschichten der Dinge von einer Museumsgeschichte informieren lassen könnten.

In meiner Studie habe ich dargelegt, dass sich in den letzten 20 Jahren die Analysen häuften, die eine neue Aufmerksamkeit der Dinge konstatierten und diese Einkehr der Dinge – einmütig mit einer ebenso bereits erwähnten dominanten Selbsterzählung der Moderne – als Wiederkehr der in der Moderne ‚vergessenen‘ Dinge interpretierten.<sup>19</sup> Aus den Wunderkammern der Renaissance,<sup>20</sup> den Kosmologien des Mittelalters<sup>21</sup> oder dem antiken Arkadien kehrten die Dinge zurück, so die Analyse einiger Dingtheoretiker\_innen. Mehr noch ging und geht die Erzählung der Wiederkehr der Dinge zumeist mit den Klagen über ‚unsere‘ Dingvergessenheit einher. Noch immer seien die Dinge unterdrückt und es sei an der Zeit, sie aus den Fesseln eines objektivistischen Denkens zu befreien. Latour behauptete in seinem Buch „Reassembling the Social“ gar: „Nicht unähnlich dem Sex während des Viktorianischen Zeitalters sind Objekte überall, doch nirgendwo ist von ihnen die Rede.“<sup>22</sup> Doch inwieweit lässt sich eigentlich davon reden, dass nirgendwo von den Objekten die Rede ist? Dabei scheint gerade der von Latour angebrachte Vergleich mit dem Sex im Viktorianischen Zeitalter aufschlussreich. Hat nicht Foucault, den Latour trotz offensichtlicher Anlehnung hier nicht erwähnte, in seiner Geschichte der Sexualität gezeigt, dass die Rede von der Unterdrückung des Sex und die Klage von den „Viktorianern in uns“ verschleiert, welche Allgegenwart der Sex als Erkenntnisgegenstand seit dem Viktorianischen Zeitalter bekommen hat, welches differenziertes Wissen ihn seit dessen umgab, welches ständiges Gebrabbel den Sex analysierte, einteilte, normierte und bestimmte und den Sex so überhaupt erst mit hervor gebracht hat?<sup>23</sup> Es liegt nahe zu fragen, ob mit den „unterdrückten“ Dingen nicht dasselbe passiert ist und auch Latour zu denjenigen gehörte, die ein elaboriertes Wissen von den Dingen oder Objekten erzeugten; ein Wissen, das die Dinge analysierte, einteilte, das sie mit hervor- und so für gewisse gesellschaftliche Aufgaben in Stellung brachte.

Die hier erzählte Museumsgeschichte kann für eine andere Perspektive auf die behauptete Repression der Dinge sensibilisieren. Anstatt den Klagen über die ver-

---

19 Balke 2011.

20 Bredekamp/Brüning 2001.

21 Gumbrecht 2004: 40-50.

22 Latour 2010: 127.

23 Foucault, Michel (2012/erstmalig im franz. Original 1976): Sexualität und Wahrheit. Band 1. Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

gessenen Dinge der Moderne eine weitere hinzuzufügen, habe ich mich anhand des Museums den historischen Prozessen gewidmet, in denen sich das Wissen über die Objekte ausdifferenziert hat. Es hat sich gezeigt, dass ein zunehmend ausgefeiltes Programm die Fähigkeiten der Dinge entdeckt, eingeordnet und eingesetzt hat. Die Kapazität der Museumsgeschichte für die Dingtheorien liegt folglich in einer Historisierung ihrer Erzählungen von der Wiederkehr der Dinge.

Zumindest angesichts des allseits zitierten immensen Erfolgs des Musealen in den Jahrzehnten, in denen der *material turn* entstand, liegt diese Schlussfolgerung nahe. Schon seit den 1980er Jahren beginnt die Mehrzahl der deutschsprachigen (und zunehmend auch englischsprachigen) Bücher zur Museumstheorie oder Museumsgeschichte mit dem Hinweis auf den Erfolg des Musealen.<sup>24</sup> Nicht zuletzt um die Relevanz ihres Gegenstandsbereichs zu unterstreichen, stellen diese dann – mehr oder weniger abgewandelt – fest, dass das Museum „– nach den elektronischen Medien – die am stärksten expandierende kulturelle Institution im nordatlantischen Kulturkreis“ war oder ist.<sup>25</sup> Und bei aller Interpretierbarkeit der dem Befund zugrundeliegenden Zahlen<sup>26</sup> bestehen in der Tat kaum Zweifel, dass Museen seit den 1960er Jahren ein zunehmend größeres Massenpublikum angezogen haben. Die Erzählung vom Museumsboom fußt dabei auch in einer historisierbaren Theorie-Euphorie. Gleich mehrere Theorien gingen auf das Erfolgsphänomen ein und

---

24 Vgl. für die englischsprachige Literatur zum Museumsboom Macdonald 2010: 55.

25 Treinen, Heiner (2007): Das Museumswesen. Fundus für den Zeitgeist. In Heike Kirchoff, Martin Schmidt (Hrsg.): Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern. Bielefeld: Transcript, S. 27-40: 33.

26 Zur Diskussion der Zahlen vgl. Kircheng, Volker (2005): Gesellschaftliche Funktionen von Museen: Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 19-31; Einige Museumsbesuchszahlen sind in dieser Fußnote zusammengetragen, um die Dimensionen des Phänomens zu verdeutlichen. Museumsbesuche in Deutschland in Millionen Menschen: 1966: 12,7, 1977: 32; 1987: 66; 2000: 100; 2011: 110 (Lübbe 1989, 2004; Sturm 1991; Institut für Museumsforschung 1999); Museumsbesuche Schweiz: 2006 noch 15,3 zu 18,4 im Jahr 2011 (Verband der Museen der Schweiz 2013). Anzahl der Heimatmuseen in der Schweiz: 1900: 12; 1939: 50; 1969: 120; 1990: 250 (Sturm 1991: 15). Lübbe 1989; Lübbe, Hermann (2004): Der Fortschritt von Gestern. Über Musealisierung als Modernisierung. In Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte. Bielefeld: Transcript, S. 13-38; Sturm, Eva (1991): Konservierte Welt. Museum und Musealisierung. Berlin: Reimer. Verband der Museen der Schweiz (2013): Museumsbesuche in der Schweiz. Statistischer Bericht 2012; Institut für Museumsforschung (Hrsg.) (fortlaufend seit 1999): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland. Berlin.

trieben eine sogenannte Musealisierungsdiskussion voran, die sich mehr und mehr dingtheoretischen Argumentationen verschrieb. Von Joachim Ritter zu Heinrich Lübke, der die Musealisierungsthese in Deutschland prominent machte, und von Baudrillard zu Henri Jeudy, der in Frankreich mit seinen Thesen zur Ausstellungsmanie vielrezipiert wurde, lässt sich auch bei diesen eine Dynamik erkennen: Die Diagnose vom Dingverlust und die Leidenschaft der Dingerkundung griffen zunehmend ineinander.<sup>27</sup> Die personellen Verschränkungen von Musealisierungstheoretiker\_innen und den Exeget\_innen der Dingmächte sind dabei nur ein weiterer Hinweis auf die Zirkulationsbewegungen, dessen Analyse die Dingtheorien von Museumsseite anreichern kann – egal ob Wolfgang Ernst zunächst seine Doktorarbeit über ein Musealisierungsthema schrieb und dann die Medienarchäologie entwarf, Gottfried Korff erst Ausstellungserfolg hatte und dann über Dinge in und außerhalb des Museums schrieb oder ob Bruno Latour erst die agency der Dinge umschrieb und später Ausstellungen kuratierte. Es scheint, dass viele Dingtheoretiker\_innen gerade im Museum an die Allgegenwart und Bedeutsamkeit der Objekte erinnert wurden und ihre Überlegungen zu den ‚Fähigkeiten‘ oder ‚Unfähigkeiten‘ der Dinge in der Museumsausstellung einen Ausgangspunkt haben.

Parallel zum Popularitätsgewinn des Museums als Gegenstand der Wissenschaft kam es zu einer Aufwertung der Dinge in den Wissenschaften. Die Museumsgeschichte verdeutlicht damit exemplarisch jenen Mechanismus, der hinter den Analysen zur vergessenen ‚Dominanz der Dinge‘ erkennbar wird. Die Museumsgeschichte kann die These von der „Wiederkehr der Dinge“ darüber aufklären, dass diese auch immer eine rhetorische Strategie ist, um ein neues Objektwissen zu präparieren. Und eine wissenschaftlich informierte Museumshistoriografie kann dabei gar noch mehr. Aufgrund der geschilderten Verwandtheit zwischen dem Objektwissen im Museum und des Konsums kann eine für diese Verbindung sensibilisierte Museumsanalyse darüber hinausgehend eine Motivation offenlegen, den Objekten näher kommen zu wollen und ihnen ein bisher verborgenes Wissen zu entreißen. Wie ich gezeigt habe, stellt das Wissen vom Objekt einen Schlüssel für den in einer bestimmten Schicht und in einem bestimmten Milieu gängigen und ‚erfolgreichen‘ Konsum dar und umgekehrt. Dies traf auf das studentenbewegte Alternativmilieu der 1970er Jahre zu, das sich von der Gesellschaft abgrenzte, indem es Produkte wie etwa Tabakschnitt zum Selberdrehen bevorzugte, Produkte, die sich

---

27 Ein genauerer Nachweis dieser Dynamik würde an dieser Stelle zu weit führen. Vgl. dafür Ritter, Joachim (1974): Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft. In Joachim Ritter (Hrsg.): *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S.105-140: 106-108, 133; Lübke 1989; Baudrillard 1968; Jeudy, Henri Pierre (1987): Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung des Gegenwärtigen. In *Ästhetik und Kommunikation* 18, S. 23-30. Vgl. weiterhin den Sammelband Zacharias 1990, in dem die Diskussion aus den 1980er Jahren gebündelt vorliegt.

selbst gebrauchswertorientiert gaben und der Warenästhetik den Kampf ansagten. Dies bewahrheitete sich bei den Retro-Jugendkulturen und den mit den Punks verwandten Subkulturen, die verschiedenste Konsumgüter zu einem eklektischen Stil zusammenfügten, der nur deswegen erkennbar war, weil sie mit den symbolischen und emotionalen Qualitäten der Dinge spielten; und dies erwies sich an der Produktauswahl der LOHAS (Lifestyle for Health and Sustainability), die bei *Manufactum* das ‚einfache und gute Ding‘ kauften und sich damit der Materialität zuwandten. Ein ausdifferenziertes Wissen um die Dinge gibt sich folglich als Voraussetzung zu erkennen, das Produkt zu wählen oder selbst zu basteln, das den Menschen gefällt, mit denen sich man in welcher Form auch immer vergemeinschaften will. Wenn aber dieses Wissen über die Qualitäten der Dinge demgemäß für die eigene Vergesellschaftung in einem solchen Maß relevant ist, dann hängen an diesem Wissen auch der Status, das Glück und die Zufriedenheit der Einzelnen. Und das ist keine geringe Motivation, die Dinge zu ‚befreien‘, ihnen Aufmerksamkeit zu schenken oder sich mit Begeisterung oder Beklemmung zu fragen, was es mit den Dingen auf sich habe.

## Danksagung

---

Die Doktorarbeit, die diesem Buch zugrunde liegt, wurde von Philipp Sarasin und Anke te Heesen betreut. Ich danke ihnen sehr für ihr Vertrauen, ihren Rat und ihre Unterstützung. Weiterhin danke ich der Studienstiftung des deutschen Volkes, die mich während eines Großteils meiner Dissertationszeit gefördert hat. Auch danke ich der Museumsakademie in Graz, bei der ich zweimal während dieser Zeit *in-resident* sein konnte.

Zudem danke ich folgenden Institutionen für die Hilfe bei der Recherche und für den Zugang zu ihren Archiven und Bibliotheken: Historisches Museum Frankfurt am Main, Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Bundesarchiv Koblenz, Staatsbibliothek zu Berlin, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, Institut für Museumsforschung Berlin, Historisches Museum Basel, Museum für Kommunikation Bern, Museum für Kommunikation Frankfurt am Main, Historisches Archiv PTT, Museum der Arbeit Hamburg, Universalmuseum Joanneum Graz, People's History Museum, Science Museum London.

Eine große Hilfe waren Materialien, Archivalien, Fotos und Interviews von und mit folgenden Personen: Klaus Beyrer, Phil Dunn, Renate Flagmeier, Nina Gorgus, Bettina Habsburg-Lothringen, Detlef Hoffmann, Joachim Kallinich, Gottfried Korff, Eva Kreissel, Karl Kronig, Eva Marko, Roswitha Mattausch, Roswitha Orac-Stipperger, Peter Schirmbeck, Eckhard Siepmann, Mario Terzic, Wolfgang Zacharias.

Besonders wertvoll war die Unterstützung beim Konzipieren, Schreiben, Lesen und Korrigieren des Textes. Dafür danke ich: Lukas Becht, Judith Blume, Rafael Ugarte Chacon, Gioia Dal Molin, Maria Dätwyler, Vincent Dold, Anna Joss, Hannes Langguth, Maren Haffke, Johanna Lessing, Mareike Lütge, Eva Metzger, Margret Nematik, Sebastian Neubauer, Jona Piel, Christian Sammer, Christine Schmid, Benjamin Stuck, Ronja Trischler, Christian Vogel, Johanna Wischner und den Studierenden der Ausstellungsseminare der Universitäten in Berlin, Frankfurt und Zürich.

Und schließlich danke ich für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation der Axel Springer Stiftung und dem Exzellenzcluster Bild Wissen Gestaltung. Ein Interdisziplinäres Labor der Humboldt-Universität zu Berlin.

# Quellen und Literatur

---

## ABKÜRZUNGEN

APO	Außerparlamentarische Opposition
ATP	Musée National des Arts et Traditions Populaires
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
DGV	Deutsche Gesellschaft für Volkskunde
DHM	Deutsches Historisches Museum
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
HMF	Historisches Museum Frankfurt am Main
ICOM	Internationaler Museumsrat
ISG	Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt
LUI	Ludwig-Uhland-Institut Tübingen
MEN	Musée d'ethnographie de Neuchâtel
MEW	Marx-Engels-Werke
NGBK	neue Gesellschaft für bildende Kunst
RGM	Römisch-Germanisches Museum Köln
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
taz	die tageszeitung
WBA	Werkbund-Archiv
WG	Wohngemeinschaft

## BIBLIOGRAFIE

### Mündliche Quellen

Interview und Leitfadengespräch mit Gottfried Korff, Berlin, 23.02.2012.

Interview und Leitfadengespräch mit Roswitha Mattausch und Peter Schirmbeck, Frankfurt am Main, 18.06.2012.

Interview und Leitfadengespräch mit Nina Gorgus, Frankfurt am Main, 03.09.2012.

Interview und Leitfadengespräch mit Renate Flagmeier, Berlin, 23.10.2012.  
Interview und Leitfadengespräch mit Eckhard Siepmann, Berlin, 10.12.012.  
Informelles Gespräch mit Andreas Ludwig, Berlin, 11.12.2012.  
Interview und Leitfadengespräch mit Detlef Hoffmann, München, 04.06.2013.  
Vortrag von Jan Gerchow zur Geschichte des Historischen Museums Frankfurt am Main, Zürich, 20.02.2013.

## Ungedruckte Quellen

Bibliothek des Historischen Museums Frankfurt am Main

Signatur HMF 146

Bundesarchiv Koblenz

BArch B 122 (Bundespräsidialamt) 17076, Blatt 12-20

Graphische Sammlung des Historischen Museums Frankfurt am Main (Ph)

Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main (ISG)

Bestand Historisches Museum (HiMu), Nummern 3, 17, 19, 22, 23, 25, 32, 33, 36, 39, 40, 48, 49, 52, 63, 74, 75, 86, 96, 97, 102, 106, 111, 115, 166, 171

Bestand Sammlung Personengeschichte S 2, Nummern 11.386, 16.406

Bestand Kulturamt, Nummern 1.756, 1.234, 1.208

Bestand Sammlung Ortsgeschichte S 3, Nummer N 10.894

Bestand Historisch-Archäologische Gesellschaft, Nummer V 1/ 142

Bestand Bauverwaltungsamt, Nummer 362

Museum der Arbeit Hamburg, Archiv

Fotosammlung 10-104.1

Online-Archiv der Smithsonian Institution, Washington D.C. (SIA) <http://siarchives.si.edu/collections/>

Bestandsnummern: SIA2011-1097, 73-63-33A

Privatsammlung von Eckhard Siepmann

Privatsammlung von Detlef Hoffmann

Privatsammlung von Peter Schirmbeck

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UDK-Archiv)

Bestand 123

Werkbund-Archiv (WBA)

Dokumente zur Institutionengeschichte. Aktenordner mit folgenden Beschriftungen:

„Werkbund und Jugendstil (1978)/Phantasien um die Frau (1980)/ Moholy-Nagy (1980)/ Vorkriegsgeschmack (1982)/ Irre Waren (1983)/1978-1983“

„Vereinsarbeit“

„Protokolle“

„Korrespondenzen 1980-85“

„Packeis. Presse, Protokolle, Frühstadium, Katalog“

„Capri/op+pop“

5 Aktenordner beschriftet mit „Ohne Titel“  
 3 Aktenordner zu „Laden WBA-mdd“; „ware schönheit/Dokumentation“  
 Fotosammlung ohne Signaturen

## Gedruckte Quellen, Forschungsliteratur, Websites

- Albrecht, Wolfgang (1982): Gediegen und mäßig in den Weltkrieg. „Vorkriegsgeschmack“ – eine Ausstellung des Werkbundarchivs. In *Die Wahrheit*, 20.10.1982, S. 4.
- Alexander, Edward P.; Alexander, Mary (2008): *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. New York: Altamira Press.
- Anacostia Neighborhood Museum (Hrsg.) (1971): *Science. Man's Greatest Adventure. An Exhibition Honoring Black Scientists and their Achievements*. Washington.
- Anonym (1958): Ausstellung „Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung“. In *Die Innenarchitektur* 6 (2), S. 92.
- Anonym (1970): Vorwort. In *Kunstzeitung. Informationen der Frankfurter Kulturszene* 1 (2), S. 1.
- Anonym (1971): „Fragen an die deutsche Geschichte“. Eine Ausstellung zum Thema Reichsgründung im Reichstagsgebäude. In *Tagesspiegel*, 12.03.1971, S. 3.
- Anonym (1972): Freunde Frankfurts erwarten Korrektur. In *Frankfurter Neue Presse*, 16.10.1972.
- Anonym (1973): Meldung zur Ausstellungseröffnung des Römisch-Germanischen Museums Köln. In *Bonner-General-Anzeiger*, 26.07.1973.
- Anonym (1973): Rezension der Dauerausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln. In *Kölnische Rundschau*, 26.07.1973.
- Anonym (1973): Stadt Frankfurt zum Handeln aufgefordert. In *Evangelische Kirchenzeitung für Hessen und Nassau. Weg und Wahrheit* 10.
- Anonym (1973): Das neue Historische Museum in Frankfurt. oder: wie man die Anschauung zerstört. In *artis. Das aktuelle Kunstmagazin* 25 (3), S. 16-18.
- Anonym (1974): Die Musen im Medientempel. Die Tagung des Deutschen Museumsbundes in Frankfurt. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.03.1974.
- Anonym (1978): Robinson kam an den Main. In *Frankfurter Rundschau*, 09.08.1978.
- Anonym (1980): Vorwort. In *Museumskunde* 45 (1), S. 1.
- Anonym (1984): Ein Mann und ein Museum. Konzepte des Rainer Koch. In *Frankfurter Neue Presse* 02.02.1984.
- Anonym (1985): K. u. k. Disneyland. In *Spiegel* 14, 01.04.1985, S. 231-234.
- Anonym (1982): „Damals hatten Sie noch eine Zukunft“. 50er Jahre Ausstellung im Museum der Alltagskultur (Werkbund-Archiv). Interview mit Eckhard Siepmann. In *Berliner Kulturzeitschrift Omnibus* 6 (1), S. 44-45.

- Anonym (1983): Mit Nierentisch und Rock'n'Roll rücken die 50er Jahre greifbar nah. Ausstellung des Werkbund-Archivs in der Bielefelder Galerie Elf. In *Bielefelder Tageblatt*, 13.01.1983.
- Anonym (1999): Was haben Ata-Dosen.... In: *MarieClaire* 9, 1999, S. 58.
- Anonym (1999): Das Ding und seine neuen Kleider. In museum der dinge (Hrsg.): Museumskiste Nr. 1. ware schönheit – eine zeitreise in 8 Szenen und einer Kiste. Berlin., S. 29-33.
- Anderson, Gail (Hrsg.) (2004): Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift. Walnut Creek, et al.: Altamira Press.
- Andritzky, Michael (Hrsg.) (2008): Von der guten Form zum guten Leben. 100 Jahre Werkbund. Gießen: Anabas.
- Arbeitsgruppe Grundlagenforschung der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (Hrsg.) (1971): Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft. Berlin: Anabas.
- von Aretin, Othmar (1980): Die Schwere Kunst, Geschichte lebendig zu machen. In *Süddeutsche Zeitung*, 13.12.1980.
- Arndt, Hans-Joachim (1999): Die Rettung eines Baudenkmals. In Winnetou Kampmann, Ute Weström (Hrsg.): Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung. München, London, New York, S. 7-12.
- Asendorf, Christoph (1984): Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen: Anabas.
- Asendorf, Christoph (2009): Verlust der Dinge? Stationen einer endlosen Diskussion. In Katharina Ferus, Gerrit Herlyn, Dietmar Rübel (Hrsg.): „Die Tücke des Objekts“. Vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer, S. 11-23.
- Auer, Hermann (Hrsg.) (1975): Das Museum im technischen und sozialen Wandel unserer Zeit. Bericht über ein internationales Symposiums vom 13.-19. Mai 1973, Pullach: Saur.
- Auer, Hermann (1981): Das Museum und die Dritte Welt. Bericht über ein internationales Symposium vom 7. bis 10. Mai 1979 am Bodensee. München et al.: Saur.
- Aumann, Georg (1970): Museum der Zukunft. Gedanken zur Entwicklung der naturkundlich-technischen Museen. In Gerhard Bott (Hrsg.): Museum der Zukunft. Band 2. 14 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des naturwissenschaftlichen Museums. Darmstadt: DuMont, S. 17-33.
- Autor\_innenkürzel AK (1967): Flohmarkt an der Leine. Happening über alles – Eine Harfen-Spielerin auf dem Baum. In *DIE ZEIT*, 14.04.1967. Online unter <http://www.zeit.de/1967/15/flohmarkt-an-der-leine>, letzter Zugriff am 15.04.2015.
- Autor\_innenkürzel gn (1973): Der rote Faden geht auf die Nerven. In *Frankfurter Neue Presse*, 09.03.1973.
- Autor\_innenkürzel MCK (1980): Süße Hölle oder fader Himmel. Die Frau ist Mittelpunkt einer Werkbund-Ausstellung. In *Berliner Morgenpost*, 22.05.1980, S.6.

- Autor\_innenkürzel mm (1981): Kalter Krieg und Capri Sonne. Zwei Ausstellungen über die fünfziger Jahre in West-Berlin. In *Mannheimer Morgen*, 19.09.1981.
- Autor\_innenkürzel df (1983): Irre Warren. In *tip* 12.
- Autor\_innenkürzel MD (1987): Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. In *Museumsjournal* 1 (1), S. 38.
- Autor\_innenkürzel CH (1990): Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv: Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. In *Volksblatt Berlin*, 02.03.1990.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Bachmann-Medick, Doris (2010): *Cultural Turns – Version 1.0*. In *Docupedia-Zeitgeschichte*. Online unter [http://docupedia.de/zg/Cultural\\_Turns?oldid=84593](http://docupedia.de/zg/Cultural_Turns?oldid=84593), letzter Zugriff am 13.01.2014.
- Baird, Davis (2004): *Thing Knowledge. A Philosophy of Scientific Instruments*. Berkeley: University of California Press.
- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London, New York: Routledge.
- Bann, Stephen (1978): *Historical Text and Historical Object: The Poetics of the Musée de Cluny*. In *History and Theory* 17 (3), S. 251-266.
- Bann, Stephen (2003): *The Return to Curiosity: Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display*. In Andrew McClellan (Hrsg.): *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Malden, MA: Blackwell.
- Barker, Emma (1999): *Exhibiting the Canon. The Blockbuster Show*. In dies. (Hrsg.): *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, London: Yale University Press, S. 127-146.
- Barker, Emma (Hrsg.) (1999): *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, London: Yale University Press.
- Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1985): *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baumunk, Bodo (2004): *Abschied vom Event*. In Gerhard Kilger (Hrsg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen*. Essen: Klartext, S. 10-17.
- Baumunk, Bodo (2007): *Bilanz einer Bilanz*. In Gottfried Korff: *Museumsdinge. deponieren - exponieren*. 2. Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 241-243.
- Baumunk, Bodo; Brune, Thomas (1977): *Wege der Popularisierung. Dokumentation zur Ausstellung: „Die Zeit der Staufer – Geschichte, Kunst, Kultur“ vom 26.März-05. Juni 1977*. Ohne Ort: Dr. Cantz'sche Druckerei.
- Bauer, Ingolf; Gockerell, Nina (Hrsg.) (1976): *Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis: zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen*. Referate der 3. Arbeitstagung des Arbeitskreises Kulturhistorischer Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 2.-5. Juni 1975 in München. München: Bayerisches Nationalmuseum.
- Baur, Joachim (2009): *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*. Bielefeld: Transcript.

- Beck, Stefan (1997): Die Bedeutung der Materialität der Alltagsdinge. Anmerkungen zu den Chancen einer wissenschaftstheoretisch informierten Integration von Symbol- und Sachforschung. In Rolf Wilhelm Brednich, Heinz Schmitt (Hrsg.): *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. Münster, New York: Waxmann, S. 175-185.
- Beier-de-Haan, Rosmarie; Koschnick, Leonore (1986): *Der Martin-Gropius-Bau. Geschichte und Gegenwart des ehemaligen Kunstgewerbemuseums*. Berlin: Nicolai.
- Beier-de Haan, Rosmarie (1990): Von der Straße ins Museum. Der Umgang des Deutschen Historischen Museums mit der deutsch-deutschen Gegenwart. In Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Bühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 271-276.
- Beier-de Haan, Rosmarie (2005): *Erinnerte Geschichte – inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beier-de Haan, Rosmarie; Jungblut, Marie-Paule (Hrsg.) (2007): *Das Ausstellen und das Immaterielle. Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Beil, Christine (2004): *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkrieges 1914-1939*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hrsg.) (2006): *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript.
- Below, Irene (2004): *Feministische Interventionen – Die Ausstellung „Frauenalltag und Frauenbewegung“ im Historischen Museum Frankfurt*. In Annegret Friedrich (Hrsg.): *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff zum 21. August 2004*. Marburg: Jonas, S. 67-81
- Below, Irene (2010): *Eingreifende Kunstgeschichte – Der Aufbruch 1967 in Berlin*. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, S. 12-32.
- Benjamin, Walter (1974): *Denkbilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1982): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Tony (1988): *The Exhibitionary Complex*. In *New Formations* 4 (1), S. 73-102.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London, New York: Routledge.
- Bennett, Tony (2002): *Archaeological Autopsy: Objectifying Time and Cultural Governance*. In *Cultural Values* 6 (1/2), S. 29-47.
- Bennett, Tony (2010): *Making and Mobilising Worlds: Assembling and Governing the Other*. In Tony Bennett, Patrick Joyce (Hrsg.): *Material Powers. Cultural Studies, History and the material turn*. London: Routledge, S. 190-208.

- Bennett, Tony; Joyce, Patrick (Hrsg.) (2010): *Material Powers. Cultural Studies, History and the material turn*. London: Routledge.
- van den Berg, Karen; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.) (2010): *Politik des Zeigens*. München: Wilhelm Fink.
- Berg, Roland (1999): Ware Schönheit kommt von innen. In *Zitty* 14.
- Bessing, Joachim (2009): Er ist der moderne Luxus in Person. Andreas Murkudis. In *Die Welt*, 03.12.09.
- Biermann, Alfons (1984): Das Rheinische Industriemuseum. Gedanken zur Zielsetzung, Aufgabe, Realisierung und Ausgestaltung. In *Landschaftsverband Rheinland* (Hrsg.): *Rheinisches Industriemuseum*. Köln: Rheinland Verlag, S. 42-45.
- Blumenberg, Hans (1981): *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans (2002): *Zu den Sachen und zurück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (1982): Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers „Die Form der Zeit“. In George Kubler: *Die Form der Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-26.
- Böhme, Hartmut (1997): Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext. In *Initial. Zeitschrift für sozialwissenschaftlichen Diskurs* 8 (1/2), S. 8-24.
- Böhme, Hartmut (1998): Fetisch und Idol, Sammlung und Erinnerung. – Zu Goethes Reflexion von fetischistischen Praktiken und ihrer Temporalität im „Faust“ und „Wilhelm Meister“. In Peter Matussek (Hrsg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München: Beck, S. 178-202.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek: Rowohlt.
- Böker, Carmen (2011): Kostas & Andreas Murkudis. Schwarz-Weiss in Stroboskopgewittern. In *Berliner Zeitung*, 08.07.2011. Online unter <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/schwarz-weiss-in-stroboskopgewittern-kostas---andreas-murkudis,10810590,10942384.html>, letzter Zugriff am 17.09.2013.
- Boockmann, Hartmut (1980): Das Historische Museum in Frankfurt. In *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 31, S. 435-445.
- Boockmann, Hartmut (1987): *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Borger, Hugo (Hrsg.) (1974): *Kölner Römer Illustrierte*. Köln: Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln.
- Borger, Hugo (1977): *Das Römisch-Germanische Museum Köln*. München: Callwey.
- Borger, Hugo (1990): *Die Kölner Museen*. Köln: Vista-Point.
- Bosch, Aida (2010): *Konsum und Exklusion. Eine Kultursoziologie der Dinge*. Bielefeld: Transcript.

- Bott, Gerhard (1956): Historisches Museum Frankfurt. In ders. (Hrsg.): Frankfurt am Main und seine Kunstschatze. Ein Wegweiser durch Kunststätten und -museen. Frankfurt am Main: Ammelburg, S. 43-64.
- Bott, Gerhard (Hrsg.) (1970): Das Museum der Zukunft. 3 Bände. Darmstadt: DuMont.
- Bott, Gerhard (Hrsg.) (1985): Leben und Arbeiten im Industriezeitalter. Ausstellung zur Wirtschafts- u. Sozialgeschichte Bayerns seit 1850. Stuttgart: Theiss.
- Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bracker, Jörgen (1976): Zum Konzept des Römisch-Germanischen Museums Köln – in Auswirkung und Kritik. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 84-98.
- Bracker, Jörgen (1981): Grenzen des historischen Museums? In *Museumskunde* 46 (3), S. 132-140.
- Brandstätter, Ursula (2013): Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. Wien: Böhlau.
- Brandt, Reinhard (2003): Sagen und Zeigen/Text und Bild. In Dieter Mersch (Hrsg.): Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens. München: Wilhelm Fink, S. 93-100.
- Bräunlein, Peter J. (2012): Material Turn. In Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.): Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen. Göttingen: Wallstein, S. 30-44.
- Brauerhoch, Frank-Olaf (1993): Das Museum und die Stadt. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Braune, Kurt (1932): Die Volksbildungstätigkeit des naturkundlichen Heimatmuseums der Stadt Leipzig. In *Museumskunde* 21 (4), S. 154-162.
- Bredekamp, Horst (1975): Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bredekamp, Horst (1993): Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin: Wagenbach.
- Bredekamp, Horst; Brüning, Jochen (2001): Interview mit Horst Bredekamp und Jochen Brüning: Ist Wissen von Natur aus schön? Versuchte Nähe: Über das heikle Verhältnis von Wissenschaft und Kunst. In *DIE ZEIT* 10, 01.03.2001, S. 41-42.
- Breitenstein, Peggy H. (2013): Die Befreiung der Geschichte. Geschichtsphilosophie als Gesellschaftskritik nach Adorno und Foucault. Frankfurt am Main: Campus.
- Breton, André (1936): Crise de l'objet. In *Cahiers d'Art* 11, S. 21-26.

- Brink, Cornelia (1993): Die Frauen und das Museum. In: *Schneewitchen im Glassarg* 27, S. 56-59.
- Brock, Bazon (1997): Geschmack. In Gottfried Fliedl et al. (Hrsg.): Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer. Theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs. Ausstellung im Offenen Kulturhaus des Landes Oberösterreich. Frankfurt am Main: Anabas, S. 135.
- Brown, Bill (2001): Thing Theory. In *Critical Inquiry* 28 (1), S. 1-22.
- Brückner, Wolfgang (Hrsg.) (1973): Die Bilderfabrik. Resonanz einer Ausstellung. Frankfurt am Main: Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main.
- Brückner, Wolfgang; Deneke, Bernward (Hrsg.) (1976): Volkskunde im Museum. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde.
- Brügge, Peter (1980): Stumme Zeugen eines Eigentors. SPIEGEL-Reporter Peter Brügge über die Ausstellung „Zeitsignale“ im Münchner BMW-Museum. In *Spiegel* 16, 14.04.1980, S. 276-279.
- Bubner, Rüdiger (1989): Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In Rüdiger Bubner: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-51.
- Bund Deutscher Kunsterzieher; Werkbund-Archiv; Arbeitsstelle für Historische und Vergleichende Kunstpädagogik (1976): Kind und Kunst. Eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts. Berlin.
- Bundesministerium für Bildung und Forschung (2012): Bekanntmachung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung von Förderrichtlinien „Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“. Bonn. Online unter <http://www.bmbf.de/foerderungen/18562.php>, letzter Zugriff am 28.11.2014.
- Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland (1971): 1871 – Fragen an die deutsche Geschichte. Ausstellungskatalog. Ohne Ort.
- Burchardt, Uli (2012): Ausgezeit! Wertvoll ist besser – das Manufactum-Prinzip. Frankfurt am Main: Campus.
- Bussmann, Georg (1978): Zu Historissimus. In Mario Terzic: Historissimus. 5 Feste zum hundertjährigen Jubiläum des Historischen Museums Frankfurt. Eine Ausstellung. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit, S. 3-5.
- Cameron, Duncan (1968): The Public Be Damned. In *ICOM News* 21 (1), S. 36-39.
- Cameron, Duncan F. (1971): The Museum, a Temple or the Forum. In *Curator: The Museum Journal* 14 (1), S. 11-24.
- Carstensen, Jan (2003): Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Münster, New York: Waxmann.
- Chanitz, Gwen F. (1987): Herbert Bayer and modernist design in America. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Chiva, Isac (1988): Un prototype, un constat. Les musée d'ethnologie. In Musée de Bretagne (Hrsg.): Constituer aujourd'hui la mémoire de demain. Actes du colloque de Rennes, décembre 1984. Rennes.

- Chiva, Isac (1990): Ein Prototyp, ein Befund. Das ethnologische Museum. In Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 187-198.
- Clarke, John (1973): *The Skinheads and the Study of Youth Culture*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies (Stencilled Occasional Papers). Online unter <http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/publications/stencilled-occasional-papers.aspx>, letzter Zugriff am 15.04.2015.
- Claußen, Susanne (2009): *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*. Bielefeld: Transcript.
- Cleve, Ingeborg (1996): *Geschmack, Kunst und Konsum. Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805-1845)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Clifford, James (1988): *Collecting Ourselves*. In ders.: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, London: Harvard University Press, S. 216-229.
- Clifford, James (1990): *Sich selbst sammeln*. In Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 87-106.
- Coen, Leigh H.; Wright, Gilbert (1975): *The Interpretive Function in Museum Work*. In *Curator: The Museum Journal* 18 (4), S. 281-286.
- Compania Media (Hrsg.) (1998): *Neue Medien in Museen und Ausstellungen. Einsatz – Beratung – Produktion. Ein Praxishandbuch*. Bielefeld: Transcript.
- Conn, Steven (2010): *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Coole, Diana H.; Frost, Samantha (Hrsg.) (2010): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham, London: Duke University Press.
- Cordier, Nicole (2003): *Deutsche Landesmuseen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines Museumstypus*. Dissertation. Universität Bonn.
- Daniels, Corinna (1999): *Die wahre Schönheit der Strapsunterhose. Nach längerer Umbaupause ist das Werkbundarchiv als „museum der dinge“ wieder geöffnet*. In *Die Welt*, 25.06.1999.
- Daston, Lorraine (1994): *Historical Epistemology*. In Harry Harootunian, James Chandler, Arnold Davidson (Hrsg.): *Questions of Evidence. Proof, Practice and Persuasion across the Disciplines*. Chicago: University of Chicago Press.
- Daston, Lorraine (Hrsg.) (2004): *Things that talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter (2007): *Objectivity*. New York, Cambridge: Zone Books.
- Deleuze, Gilles (1991): *Was ist ein Dispositiv?* In François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153-162.

- Deneke, Bernward (1985): Realität und Konstruktion des Geschichtlichen. In Helmut Ottenjann (Hrsg.): Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum. Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen. Cloppenburg: Das Museumsdorf, S. 9-20.
- Derrida, Jacques (1983): Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1964): Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Bericht über ein Seminar im Folkwang-Museum Essen, 4.-7. September 1963, Köln.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1973): Museologie: Bericht über ein internationales Symposium vom 08.-13. März 1971 in München. Köln.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) (1974): Die Praxis der Museumsdidaktik. Bericht über ein internationales Seminar am Museum Folkwang Essen vom 23. bis 26. November 1971. Pullach: Saur.
- Diederichsen, Diedrich (2014): Über Pop-Musik. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Diers, Michael (1986): Kunst und Reproduktion: Der Hamburger Faksimilestreit. Zum Wiederabdruck eines unbekannt gebliebenen Panofsky-Aufsatzes von 1930. In *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* V, S. 125-137.
- DiMaggio, Paul J. (1991): The Museums and the Public. In Martin Feldstein (Hrsg.): *The Economics of Art Museums*. Chicago: University of Chicago Press, S. 39-49.
- Döry, Ludwig (Hrsg.) (1958): *Fayencen des Historischen Museums Frankfurt*. Frankfurt am Main.
- Dold, Vincent (2014): „Vom Historischen Museum zum Historischen Informationszentrum“. Über die Konzeption und Gestaltung des Historischen Museums Frankfurt am Main, 1969-1972. Bachelorarbeit. Humboldt Universität zu Berlin. Institut für Geschichtswissenschaften.
- Donner von Richter, Otto (1903): Die Gründung des städtischen Historischen Museums und des Vereins für dasselbe im Jahre 1877. In *Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Städtischen Historischen Museums in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Knauer.
- Douglas, Mary; Isherwood, Baron C. (1979): *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. London, New York: Routledge.
- Dudley, Sandra (2010): *Museum Materialities. Objects, Sense and Feeling*. In dies. (Hrsg.): *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. Oxon, New York: Routledge, S. 1-17.
- Dudley, Sandra (2012): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London, New York: Routledge.
- Dudley, Sandra (2012): *Materiality Matters. Experiencing the Displayed Object*. In *Working Papers in Museum Studies. University of Michigan* 8, S. 1-9.
- Duncan, Carol; Wallach, Alan (1978): The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis. In *Marxist Perspectives* 1 (4), S. 28-51.

- Duncan, Carol; Wallach, Alan (1980): The Universal Survey Museum. In *Art History* 3 (4), S. 448-469.
- Ebeling, Markus K. (1999): Die Ordnung der Dinge. In *Tagesspiegel*, 26.06.1999.
- Ebeling, Markus K. (2012): Wilde Archäologien. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler. Berlin: Kadmos.
- Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München: Wilhelm Fink.
- Eckhardt, Ulrich (Hrsg.) (1982): Preussen, Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH. Berlin: Berliner Festspiele.
- Ege, Moritz (2014): Tübingen/Birmingham. Empirische Kulturwissenschaft und Cultural Studies in den 1970er-Jahren. In *Historische Anthropologie* 22 (2), S. 149-181.
- Elcott, Noam M. (2010): Review: Raum der Gegenwart (Room of Our Time). In *Journal of the Society of Architectural Historians* 69 (2), S. 265-269.
- Erichsen, Johannes; Laufer, Ulrike (Hrsg.) (1985): Aufbruch ins Industriezeitalter. Führer durch die Ausstellung zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Bayerns von 1750-1850. Augsburg, Kunsthalle am Wittelsbacher Park, 26. April-28. Juli 1985. Band 4. München: Oldenbourg.
- Ernst, Wolfgang (1988): Entstellung der Historie? Museale Spuren(t)sicherung zwischen déjà vu und Wahrnehmungsschock. In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Th. Grütter (Hrsg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 21-34.
- Eskildsen, Ute; Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Espahangizi, Kijan Malte; Orland, Barbara (2014): Pseudo-Smaragde, Flussmittel und bewegte Stoffe. Überlegungen zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt. In dies. (Hrsg.): Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt. Zürich: diaphanes, S. 11-38.
- Etzemüller, Thomas (2001): Sozialgeschichte als politische Geschichte. Werner Conze und die Neuorientierung der westdeutschen Geschichtswissenschaft nach 1945. München: Oldenbourg.
- Eykman, Christoph (1999): Die geringen Dinge. Alltägliche Gegenstände in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Aachen: Shaker.
- Favière, Jean (1968): Museum and The Public. Scattered Thoughts. In *ICOM News* 21 (4), S. 46-47.
- Febvre, Lucien (1988): Ein Historiker prüft sein Gewissen. In ders.: Das Gewissen des Historikers. Berlin: Wagenbach, S. 9-37.
- Featherstone, Mike (2007): Consumer Culture and Postmodernism. 2 Auflage, Los Angeles: Sage Publications.
- Fehr, Michael (2010): Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudapot. In ders., Tobias

- G. Natter, Bettina Habsburg-Lothringen (Hrsg.): Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld: Transcript, S. 13-30.
- Fehr, Michael (2012): Erzählstrukturen in der bildenden Kunst. Modelle für museale Erzählformen. In Bettina Habsburg-Lothringen, Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer. Bielefeld: Transcript, S. 121-146.
- Felsch, Philipp (2014): Kritik der Bleiwüste. Theoriedesign nach dem Deutschen Herbst. In *Merkur* (9), S. 780-792.
- Felsch, Philipp (2015): Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960-1990. München: Beck.
- Felsch, Margot (1973): Zehn Worte weniger beseitigen Rote Welle. In *Frankfurter Rundschau*, 31.01.1973.
- Finkelstein, Haim N. (1979): Surrealism and the Crisis of the Object. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Flacke-Knoch, Monika (1986): Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover. Marburg: Jonas.
- Flagmeier, Renate (1995a): Die Unbeständige. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 4-9.
- Flagmeier, Renate (1995b): ohne Titel. Sichern unter... Einladung zur Betrachtung einer schlafwandlerisch entstandenen Ausstellung und zum Nachdenken über die Bildwerdung der Dinge. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 49-54.
- Flagmeier, Renate (1995c): Mutmaßungen über das Apparatewesen. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 55-61.
- Flagmeier, Renate (1995d): Versuch über das Serielle. Individuum und Serie. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 66-71.
- Flagmeier, Renate (2008): Über das Entzeichnen und das Bezeichnen der Dinge. Der (frühe) Deutsche Werkbund und die Warenkultur. In Werkbund-Archiv/museum der dinge (Hrsg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler und Amelang, S. 12-22.

- Fliedl, Gottfried (1996): Woher kommen die Museumspädagogen? Einige Anmerkungen zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit. In *Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell* 44, S. 4-7.
- Flügel, Katharina (2005): Einführung in die Museologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Flusser, Vilém (1983): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém (1993): Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen. München, Wien: Hanser.
- Foucault, Michel (1981): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1984): Des Espace Autres. In *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, S. 46-48.
- Foucault, Michel (2012): Sexualität und Wahrheit. Band 1. Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frank, Michael C. et al. (Hrsg.) (2007): Fremde Dinge. Themenheft der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1. Bielefeld: Transcript.
- Fraser, Peter (2004): Arts Marketing. Oxford, Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Frecot, Janos; Geist, Johann Friedrich; Kerbs, Diethart (1972): Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München: Rogner und Bernhard.
- Frei, Norbert (2008): 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Friedrich, Annegret (Hrsg.) (2004): Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Marburg: Jonas.
- Fuchs, Felizitas; Heck, Brigitte; Lixfeld, Gisela (1998): Die Perspektivität der historischen Ausstellung. Anschauung des Objekts und Wahrnehmung der Geschichte. In Jürgen Steen (Hrsg.): Zur Struktur der Dauerausstellung Stadt- und Heimatgeschichtlicher Museen. Frankfurt am Main: Deutscher Museumsbund, S. 29-31.
- Gadamer, Hans-Georg (1986/erstmalig 1960): Die Natur der Sache und die Sprache der Dinge. In ders.: Gesammelte Werke. Band 2. Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Tübingen, S. 66-76.
- Gärtner, Peter (1984): Zwischen Mondlandung und Molotows. Die 60er Jahre erleben jetzt ihr Comeback in zwei Ausstellungen. In *Volksblatt Berlin*, 23.09.1984.
- Gajek, Esther (2000): Museum und Kaufhaus. Ein weites Feld. In Bärbel Kleindorfer-Marx, Klara Löffler (Hrsg.): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich. Regensburg: Roderer, S. 9-25.
- Gall, Lothar (1968): Der Liberalismus als regierende Partei. Wiesbaden: Steiner.
- Gall, Lothar (1974): Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart. Historische Ausstellung im Reichstagsgebäude zu Berlin. Stuttgart: W. Kohlhammer.

- Gamman, Lorraine; Makinen, Merja (1994): *Female Fetishism. A New Look*. London: Lawrence & Wishart.
- Garner, Philip (1983): *Philip Garner's Schöner Leben. 52 absolut unverzichtbare Lebenshilfen für den modernen Menschen*. Berlin: Elefanten Press.
- Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 202-260.
- Gehring, Petra (2009): *Foucaults Verfahren*. In Daniel Defert, François Ewald (Hrsg.): *Michel Foucault: Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 373-393.
- Geiss, Imanuel (1974): *Zum Streit ums Historische Museum in Frankfurt*. In Detlef Hoffmann, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): *geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption*. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 7-13.
- Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.) (2012): *Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen*. Göttingen: Wallstein.
- Gesser, Susanne (Hrsg.) (2003): *Ein Museum für Kinder im Museum. Dokumentation zum 30. Jubiläum des Kindermuseums*. Historisches Museum Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Dezernat Kultur und Freizeit.
- Giebelhausen, Michaela (2003): *Symbolic Capital. The Frankfurt Museum Boom of the 1980s*. In dies. (Hrsg.): *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester, New York: Manchester University Press, S. 75-107.
- Gillmann, Ursula (1997): *Ausstellungsnotizen. Museum für Gestaltung Basel*. In Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva Sturm (Hrsg.): *Museum im Kopf*. Wien: Turia und Kant, S. 69-88.
- Gingras, Yves (2010): *Naming Without Necessity. On the Genealogy and Uses of the Label „historical epistemology“*. In *Revue de Synthèse* 131 (3), S. 439-454.
- Gößwald, Udo (2011): *Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur*. Graz: Nausner und Nausner.
- Gonseth, Marc-Olivier (2012): *Ausstellen heisst...: Bemerkungen über die *Muséologie de la rupture**. In Bettina Habsburg-Lothringen, Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*. Bielefeld: Transcript, S. 39-56.
- Gorgus, Nina (1999): *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivieres*. Münster: Waxmann.
- Gorgus, Nina (2002): *Scenographische Ausstellungen in Frankreich*. In *Museumskunde* 67 (2), S. 135-142.
- Grasskamp, Walter (1995): *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*. München: Beck.
- Green, Harvey (2012): *Cultural History and the Material(s) Turn*. In *Cultural History* 1 (1), S. 61-82.

- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W.; Nairne, Sandy (Hrsg.) (1996): Thinking about Exhibitions. London, New York: Routledge.
- Griesemer, James; Star, Susan L. (1989): Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. In *Social Studies of Science* 19 (3), S. 387-420.
- Grimm, Fred (2009): Shopping hilft die Welt verbessern: Der andere Einkaufsführer: E-Books der Verlagsgruppe Random House.
- Große Burlage, Martin (2005): Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000. Münster: Lit.
- Grote, Andreas (Hrsg.) (1994): Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800. Opladen: Leske und Budrich.
- Groys, Boris: Der Wille zur totalen Produktion. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Beilage *Bilder und Zeiten*. 16.05.1992.
- Grütter, Heinrich Th. (1998): Zur Theorie historischer Ausstellungen und Museen. In Horst Walter Blanke, Friedrich Jaeger, Thomas Sandkühler (Hrsg.): Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute. Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 179-193.
- Gugerli, David; Speich-Chassé, Daniel (2012): Wissensgeschichte. Eine Standortbestimmung. In *Traverse* 19 (1), S. 85-100.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010): Unsere breite Gegenwart. Berlin: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Ludwig K. (Hrsg.) (1988): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gurian, Elaine H. (2001): What Is The Object of This Exercise? A Meandering Exploration of The Many Meanings of Objects in Museums. In *Humanities Research* 8 (1), S. 25-36.
- Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2003): Immersion und Irritation. Dissertation. Karl-Franzens-Universität Graz.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2010): Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte. In dies., Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld: Transcript, S. 49-64.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012a): Dauerausstellungen. Erbe und Alltag. In dies. (Hrsg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld: Transcript, S. 9-20.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012b): Natur ausstellen. Geschichte und Gegenwart einer musealen Aneignung. In dies. (Hrsg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format. Bielefeld: Transcript, S. 67-80.

- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012c): Sonderausstellungen. Grundlegende Bemerkungen zu einem Format am Beispiel der Ausstellungstätigkeit am Universalmuseum Joanneum seit 1811. In dies., Tobias G. Natter, Michael Fehr (Hrsg.): *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*. Bielefeld: Transcript, S. 17-38.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (Hrsg.) (2012d): *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*. Bielefeld: Transcript.
- Habsburg-Lothringen, Bettina; Natter, Tobias G.; Fehr, Michael (Hrsg.) (2012): *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*. Bielefeld: Transcript.
- Häfner, Ansgar (1995): Der Untergang der Titanic im Museum. In Stefan Müller-Doohm, Klaus Neumann-Braun (Hrsg.): *Kulturinszenierungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 313-335.
- Hälterlein, Jens (2014): *Die Regierung des Konsums*. Wiesbaden: Springer.
- Hävernick, Walter (1937): Geschichtsvereine und Heimatmuseen. In *Museumskunde* 26 (9), S. 127-128.
- Hahn, Hans Peter (2005): *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.
- Hahn, Hans-Peter (2011): Konsumlogik und Eigensinn der Dinge. In Heinz Drügh (Hrsg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin: Suhrkamp, S. 92-110.
- Hahn, Hans Peter (2013): *Ethnologie. Eine Einführung*. Berlin: Suhrkamp.
- Hainard, Jacques (1986): Pour une muséologie de la rupture. In *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte* 37, S. 273-278.
- Hainard, Jacques (Hrsg.) (1989): *Le Salon de l'Ethnographie. Exposition „Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, 3 juin 1989 au 7 janvier 1990“*. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- Hall, Margaret (1987): *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.
- Hall, Stuart (1981): Notes on Deconstructing the Popular. In Raphael Samuel (Hrsg.): *People's history and socialist theory*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul, S. 227-239.
- Haraway, Donna (1984/85): Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden. In *Social Text* 11, S. 20-64.
- Hark, Sabine (2005): *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harman, Graham (2013): Objekt-orientierte Philosophie. In Armen Avanesian (Hrsg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*. Berlin: Merve, S. 122-136.
- Hartmann, Rainer (1973): Eine Klippschule der Geschichte. Didaktik und Design des Historischen Museums Frankfurt. In *Form* 62, S. 18-21.

- Hartung, Olaf (2008): Die Wiederkehr des Echten. Ein aktueller Museumstrend und seine Bedeutung für das historische Lernen. In Olaf Hartung, Karl-Heinz Pohl (Hrsg.): Geschichte und Geschichtsvermittlung. Festschrift für Karl Heinrich Pohl. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, S. 199-212.
- Hartung, Olaf (2009): Aktuelle Trends in der Museumsdidaktik und ihre Bedeutung für das historische Lernen. In Vadim Oswalt, Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.): Geschichtskultur. Die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart. Schwalbach: Wochenschau, S. 153-173.
- Hartung, Olaf (2010): Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau.
- Hauenschild, Andrea (1988): Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexico. Bremen: Übersee-Museum Bremen.
- Haug, Wolfgang F. (1970): Zur Kritik der Warenästhetik. In *Kursbuch* (20), S. 140-158.
- Haug, Wolfgang F. (1971): Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Haug, Wolfgang F. (1997): Nach der Kritik der Warenästhetik. In *Das Argument* 39 (220), S. 339-350.
- Hauer, Gerlinde et al. (1997): Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum. Wien: Böhlau
- Hauser, Andrea (2001): Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte im Wandel. In Gisela Ecker, Martina Stange, Ulrike Vedder (Hrsg.): Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Königstein: Helmer, S. 31-48.
- Hausmann, Brigitte (2003): Experiment 53/68. In Dagmar Rinker, Marcela Quijano (Hrsg.): Ulmer Modelle – Modelle nach Ulm. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 16-33.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture. Meaning of Style*. Florence: Routledge.
- Hebdige, Dick (1983): *Subculture. Die Bedeutung des Stils*. In Diedrich Diederichsen, Olaph-Dante Marx (Hrsg.): Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek: Rowohlt, S. 8-120.
- te Heesen, Anke (1997): *Der Weltkasten: die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.
- te Heesen, Anke (2006): *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer.
- te Heesen, Anke (2007): Vom Einräumen der Erkenntnis. In dies., Anette Michels (Hrsg.): *Auf, zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 24. Oktober 2007-15. Februar 2008*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 90-97.
- te Heesen, Anke (2010): *Das Bild der unendlichen Menge*. In Jochen Hennig, Udo Andraschke (Hrsg.): *Weltwissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin*. München: Hirmer, S. 88-93.

- te Heesen, Anke (2011): Die Entdeckung des Exponats. Das „Musée Sentimental de Cologne“, Daniel Spoerri, Marie-Louise von Plessen und das Jahr 1979. In dies., Susanne Padberg (Hrsg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 136-163.
- te Heesen, Anke (2012): Theorien des Museums. Hamburg: Junius.
- te Heesen, Anke; Lutz, Petra (2005): Einleitung. In dies. (Hrsg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln: Böhlau, S. 11-23.
- te Heesen, Anke; Spary, Emma C. (Hrsg.) (2001): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen: Wallstein.
- te Heesen, Anke; Vöhringer, Margarete (Hrsg.) (2014): Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor. Berlin: Kadmos.
- Heidegger, Martin (1950): Der Ursprung des Kunstwerkes. In ders.: Holzwege. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 7-68.
- Hein, Hilde (1990): The Exploratorium. The Museum as Laboratory. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Hein, Hilde (2000): The Museum in Transition. A Philosophical Perspective. Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Heinisch, Severin (1988): Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Th. Grütter (Hrsg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 82-87.
- Held, Jutta (1974): Bourgeoisier Bildungsbegriff und historische Aufklärung. Zur Diskussion um die Ausstellungspraxis des Historischen Museums in Frankfurt. In Detlef Hoffmann, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 274-282.
- Hellmann, Kai-Uwe (2013): Konsum zwischen Risiko und Gefahr. In ders. (Hrsg.): Der Konsum der Gesellschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 14-20.
- Hellmann, Kai-Uwe (2013): Vergemeinschaftung durch Konsum? In ders. (Hrsg.): Der Konsum der Gesellschaft. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 126-137.
- Hellmann, Kai-Uwe; Schrage, Dominik (2008): Vergesellschaftung durch Konsum. In Karl S. Rehberg (Hrsg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt am Main: Campus, S. 3921-3923.
- Hemken, Kai-Uwe (1990): El Lissitzky. Revolution und Avantgarde. Köln: DuMont.
- Henning, Michelle (2006): Museums, Media and Cultural Theory. Maidenhead: Open University Press.

- Henning, Michelle (2011): Living Life in Pictures. Isotype as Modernist Cultural Practice. In *New Formations* 70 (1), S. 41-59.
- Henning, Michelle (2011): New Media. In Sharon Macdonald (Hrsg.): *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, S. 302-318.
- Herkel, Günter (1984): Von Harry Ristock bis Oswalt Kolle. Rückblick auf Kultur und Politik der sechziger Jahre. In *Berliner Stimme*, 29.09.1984.
- Hicks, Dan (2010): The Material-Cultural Turn. Event and Effect. In Dan Hicks, Mary Carolyn Beaudry (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 25-97.
- Hirschauer, Stefan; Amann, Klaus (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm. In dies. (Hrsg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1956b): *Kunst und Kultur von der Reformation bis zur Aufklärung*. Unter Mitarbeit von Wolfram Prinz, Hans Stubenvoll, Gerhard Bott. Frankfurt am Main: Kramer.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1969): *Entwurfsunterlagen, Erläuterungsbericht, Kostenvoranschlag*. Dezernat Planung und Bau, Hochbauamt Frankfurt am Main.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1971): *Raumbuch B. Kostenschlag, Beschreibung der Einrichtungen, Entwurfsunterlagen*. Unter Beteiligung von Prof. H.W. Kapitzki 1972 und dem Amt für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Frankfurt am Main.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1972): *Eine Dokumentation zur Neueinrichtung des Historischen Museums*. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1972): *Historische Dokumentation*. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1978): *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1980): *Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert*. Materialiensammlung zu der Abteilung 20. Jahrhundert im Historischen Museum Frankfurt. 4 Bände. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit.
- Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.) (1981): *Frauenalltag und Frauenbewegung 1890-1980*. Katalog. Frankfurt am Main, Basel: Roter Stern, Stroemfeld.
- Historisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.) (1985): *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930*. Sonderausstellung im Künstlerhaus, 28. März-6. Oktober 1985. Wien: Museen der Stadt Wien.

- Hitzer, Bettina; Welskopp, Thomas (2010): Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geschichtswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen. Bielefeld: Transcript.
- Hölscher, Irmgard (1984): historisches museum: Frauen ins Museum, Koch an den Herd!! In *Frankfurter Frauenblatt* (2), S. 11-13.
- Hodder, Ian (1986): Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian (1989): This is not an Article about Material Culture as Text. In *Journal of Anthropological Archaeology* 8, S. 250-269.
- Hoffmann, Detlef (1968): Die Karlsfresken Alfred Rethels. Dissertation. Universität Freiburg im Breisgau.
- Hoffmann, Detlef (1973): Ein Museum der demokratischen Gesellschaft. In *kritische berichte* 1, S. 23-31.
- Hoffmann, Detlef (1974a): Ein demokratisches Museum (I): Geschichte und Konzeption. In ders, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 15-24.
- Hoffman, Detlef (1974b): Ein demokratisches Museum (II): Reaktionen. In ders, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 219-229.
- Hoffmann, Detlef (1974c): Überlegungen zur Museumsdidaktik. In Heinz Joachim Heydorn, Hilmar Hoffman (Hrsg.): Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 275-281.
- Hoffmann, Detlef (1974d): Veränderungen des Museumswesens. In *BBK-Nachrichten* 20 (1-2), S. 4-6.
- Hoffmann, Detlef (1976): „Laßt Objekte sprechen!“ . Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 101-120.
- Hoffmann, Detlef (1978): Wie die Jungfrau zum Kinde kam. In Mario Terzic: Historissimus. 5 Feste zum hundertjährigen Jubiläum des Historischen Museums Frankfurt. Eine Ausstellung. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit, S. 3-5.
- Hoffman, Detlef (1981): Happy Preußen – Durchaus persönliche Anmerkungen zu einer Superausstellung. In *Journal für Geschichte* (6), S. 38-40.
- Hoffmann, Detlef (1982): Wissen ist Macht – Im Historischen Museum kann man lernen. In *Aus Hessischen Museen* 2, S. 57-70.

- Hoffmann, Detlef (1984): Mit der Beseitigung der Frauenausstellung des Historischen Museums in Frankfurt ging ein Stück Demokratie verloren. In *Geschichtsdidaktik* (3), S. 295-297.
- Hoffmann, Detlef (1984): Eine Reform wird ihren Gegnern überantwortet. In *Journal für Geschichte* (2), S. 4-8.
- Hoffman, Detlef (1988): Künstler und Wissenschaftler als Produzenten kulturhistorischer Ausstellungen? In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Th. Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 137-144.
- Hoffmann, Detlef; Junker, Almut; Schirmbeck, Peter (Hrsg.) (1974): *geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption*. Fernwald, Wissmar: Anabas.
- Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hoffmann, Maren (1996): Blickdicht verpackte Seltsamkeiten. Für fünf Mark gibt es beim Berliner Werkbundarchiv Museumswundertüten aus dem Automaten. In *Märkische Allgemeine*, 01.06.1996.
- Holländer, Hans (1994): Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendbaren Projektes. In ders. (Hrsg.) (1994): *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 25. November 1994 bis 26. Februar 1995*. Bonn, S. 136-145.
- von Holst, Niels (1973): Alte Kunst – progressiv beleuchtet. Das neugestaltete Frankfurter Historische Museum ein Beispiel modischer Kulturkritik. In *Tagespiegel*, 28.01.1973.
- Honneth, Axel; Lindner, Rolf; Clarke, John (1979): *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989): The Museum in the Disciplinary Society. In Susan M. Pearce (Hrsg.): *Museum Studies in Material Culture*. London, New York: Leicester University Press, S. 61-72.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1994): The Past, the Present and the Future: Museum Education from the 1790s to the 1990s. In dies. (Hrsg.): *The Educational Role of the Museum*. London, New York: Routledge, S. 258-262.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York: Routledge.
- Hudson, Kenneth (1981): The Rüsselsheim Revolution. In *History Today* 31 (4), S. 48-49.
- Hudson, Kenneth (1998): The Museum Refuses to Stand Still. In *Museum International* 197, S. 43-50.
- Hünnekens, Annette (2002): *Expanded museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Bielefeld: Transcript.

- ICOM (1974): *The Museum and the Modern World/Le musée et le monde moderne*. Papers from the Tenth General Conference of ICOM. Kopenhagen.
- ICOM (2009): *Bibliographie des publications de l'ICOM de 1946 à aujourd'hui*. Paris, zuletzt erneuert: 27.10.2009.
- Iggers, Georg G.; Wang, Q. Edward; Mukherjee, Supriya (2013): *Geschichtskulturen. Weltgeschichte der Historiografie von 1750 bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Illouz, Eva (2011): *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Berlin: Suhrkamp.
- Ingold, Tim (2007): *Materials against Materiality*. In *Archaeological Dialogues* 14 (1), S. 1-16.
- Institut für Museumsforschung (2000): *Bibliographie zu Museologie, Museumspädagogik, Museumsdidaktik und Besucherforschung*. Berlin. Online unter <http://www.smb.museum/ifm/index.php?ls=10&topic=Publikationen&lang=de&te=ja&tf=ja>, letzter Zugriff am 16.10.2014.
- Institut für Museumsforschung (Hrsg.) (fortlaufend seit 1999): *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland*. Berlin.
- Jannelli, Angela (2012): *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld: Transcript.
- Jansa, Axel (1999): *Pädagogik, Politik, Ästhetik. Paradigmenwechsel um '68*. Frankfurt am Main, New York: P. Lang.
- Jappe, Georg (1974): *Römisch-Germanischer Supermarkt*. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.03.1974.
- Jaschke, Beatrice; Martinz-Turek, Charlotte; Sternfeld, Nora (Hrsg.) (2005): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia und Kant.
- Jeggle, Utz (1983): *Vom Umgang mit Sachen*. In Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hrsg.): *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs* : 23. Deutscher Volkskunde-Kongress in Regensburg vom 6.-11. Oktober 1981. Regensburg: Lehrstuhl für Volkskunde, S. 11-25.
- Jenß, Heike (2007): *Sixties dress only. Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods*. Frankfurt am Main: Campus.
- Judy, Henri Pierre (1987): *Die Musealisierung der Welt oder die Erinnerung des Gegenwärtigen*. In *Ästhetik und Kommunikation* 18, S. 23-30.
- Jurgens, Charles (2013): *The Scent of the Digital Archive. Dilemmas with Archive Digitisation*. In *BMGN – Low Countries Historical Review* 128 (4), S. 30-54.
- Jones, Andrew M.; Boivin, Nicole (2010): *The Malice of Inanimate Objects. Material Agency*. In Dan Hicks, Mary Carolyn Beaudry (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 333-351.
- Joss, Anna (2016): *Anhäufen, Forschen, Erhalten. Die Sammlungsgeschichte des Schweizerischen Nationalmuseums 1899 bis 2007*. Baden: Hier und Jetzt.

- Jürgensen, Frank (1986): Museumspädagogen machen andere Ausstellungen – machen Museumspädagogen andere Ausstellungen? In Julia Breithaupt, Peter Joeß (Hrsg.): Museumspädagogen machen (andere?) Ausstellungen. Publikation im Anschluß an die Jahrestagung der deutsch-sprechenden Mitglieder der CECA im ICOM, Oktober 1986. Nürnberg, S. 32-34.
- Junker, Almut (Hrsg.) (1976): Frankfurt um 1600. Alltagsleben in der Stadt. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit.
- Junker, Almut (1982): Universale Pläne und ihr Scheitern. Das Historische Museum Frankfurt 1870-1920. In Historisches Museum Frankfurt: Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Gießen: Anabas, S. 236-259.
- Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume 1972 - 1987. Bielefeld: Transcript.
- Kahlow, Ruth (1984): Die Zerstörung durch die Wende. In *Pflaster-Strand* 184.
- Kaldewei, Gerhard (1990): Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung 1900-1933. Eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kallinich, Joachim; Bausinger, Hermann (2003): Botschaft der Dinge. Ausstellungskatalog Museum für Kommunikation Berlin. Heidelberg: Braus.
- Kamleithner, Christa (2014): Was macht Architektur? In *Arch+* 217, S. 156-161.
- Kapitzki, Herbert (1973): Herbert W. Kapitzki zur Konzeption und Gestaltung. In *Form* 62, S. 22.
- Kapitzki, Herbert (1974/75): Das historische Museum Frankfurt. Gesamtgestaltung eines Museums. In *Farbe und Design*, S. 36.
- Kaschuba, Wolfgang (2006): Einführung in die Europäische Ethnologie. 3. Auflage. München: Beck.
- Kaube, Jürgen (2004): Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.08.2004.
- Keeble, Trevor; Martin, Brenda; Sparke, Penny (Hrsg.) (2006): The modern period room. The construction of the exhibited interior 1870 to 1950. London, New York: Routledge.
- Keller-Drescher, Lioba (2010): Das Versprechen der Dinge. Aspekte einer kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In Anselm Hartinger, Regula Rapp (Hrsg.): Verhandlungen mit der (Musik-)Geschichte. Winterthur/Schweiz: Amadeus-Verlag, S. 235-247
- Kießling, Simon (2006): Die antiautoritäre Revolte der 68er: postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne. Köln: Böhlau.
- Kilger, Gerhard (Hrsg.) (2004): Szenografie in Ausstellungen und Museen. Essen: Klartext.
- Kimmich, Dorothee (2011): Waren im Exil. „Das Papiermündstück“ von Siegfried Kracauer und einige Bemerkungen zu Indizien der Ähnlichkeit. In Heinz Drügh

- (Hrsg.): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Berlin: Suhrkamp, S. 207-224.
- Kirchberg, Volker (2005): Gesellschaftliche Funktionen von Museen: Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kircher, Marco (2010): Babylon & Tutanchamun: Zwei Ausstellungen, zwei Konzepte. In Eva U. Pirker et al. (Hrsg.): Echte Geschichte: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Bielefeld: Transcript, S. 31-46.
- Kittel, Manfred (2011): Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968. München: Oldenbourg.
- Kittler, Friedrich (2007): Museen an der digitalen Grenze. In Philine Helas (Hrsg.): Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp. Berlin: Akademie-Verlag, S. 109-118.
- Klausewitz, Wolfgang (1980): Das Museum im Spannungsfeld seiner Aufgaben und Abhängigkeiten. In *Museumskunde* 45 (1), S. 2-9.
- Kluge, Alexander (1990): Medialisieren – Musealisieren. In Wolfgang Zacharias (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext, S. 31-39.
- Kreis, Elfi (1999): Zeitreise. Berlin: Das ‚Museum der Dinge‘. In *Kunstzeitung* (36).
- Klein, Hans-Joachim; Wüsthoff-Schäfer, Barbara (Hrsg.) (1990): Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher. Berlin: Institut für Museumskunde.
- Kleindorfer-Marx, Bärbel; Löffler, Klara (Hrsg.) (2000): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich. Regensburg: Roderer.
- Könenkamp, Wolf-Dieter (1988): Erklärung durch ‚Zusammenhang‘? Zu Theorie und Praxis der Ausstellung im kulturhistorischen Museum. In Silke Götsch, Kai Detlef Sievers (Hrsg.): Forschungsfeld Museum. Kiel: W.G. Mühlaus, S. 137-167.
- König, Gudrun M. (2003): Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In Kaspar Maase, Bernd Jürgen Warneken (Hrsg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln: Böhlau, S. 95-118.
- König, Gudrun M. (2005): Dinge Zeigen. In dies. (Hrsg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 9-28.
- König, Gudrun M. (2005): Die Erziehung der Käufer. Konsumkultur und Konsumkritik um 1900. In *Vokus* 1, S. 39-57.
- König, Gudrun M. (2009): Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- König, Gudrun M. (2010): Der Auftritt der Waren. Verkehrsformen der Dinge zwischen Warenhaus und Museum. In Hartmut Böhme, Johannes Endres (Hrsg.):

- Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. München: Wilhelm Fink, S. 147-157.
- König, Gudrun M. (2014): Die Schauplätze der Dinge. Das Zirkulieren der Exponate und des Wissens. In Katharina Hoins, Thomas Kühn, Johannes Mücke (Hrsg.): Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden. Berlin: Reimer, S. 13-32.
- König, Kaspar; Beeren, Wim A. L. (1994): Gutachten zur Situation der Bildenden Kunst in Berlin. In Matthias Flügge et al. (Hrsg.): Spiegelschrift zur Lage der Kunst in Berlin. Berlin, Dresden: Verlag der Kunst, S. 121-139.
- König, Wolfgang (2000): Geschichte der Konsumgesellschaft. Stuttgart: Steiner.
- Körber, Andreas (2014): „Master Narrative“ = „Meistererzählung“ ??? In: *Blog „Historisch Denken Lernen“*. Online unter <http://koerber2005.erzwiss.uni-hamburg.de/wordpress-mu/historischdenkenlernen/2014/02/23/master-narrative-meistererzählung/>, letzter Zugriff am 23.03.2015.
- Köstlin, Konrad (1982): Das Museum zwischen Wissenschaft und Anschaulichkeit. In Martin Scharfe (Hrsg.): Museen in der Provinz: Strukturen, Probleme, Tendenzen, Chancen. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 47-59.
- Köstlin, Konrad (1992): Flohmarkt. In Tübinger Vereinigung für Volkskunde (Hrsg.): Wörter – Sachen – Sinne. Eine kleine volkskundliche Enzyklopädie. Tübingen, S. 59-62.
- Köstlin, Konrad (2000): Das Heimatmuseum. Musealisierung des Lokalen – Lokale Erinnerungspolitik. In Moritz Csáky, Peter Stachel (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1, Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Geschichtsverlust. Wien: Passagen, S. 89-97.
- Kopytoff, Igor (1986): The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process. In Arjun Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64-91.
- Korff, Gottfried (1980): Zur Dokumentationspraxis im Freilichtmuseum. In Burkhardt R. Lauterbach, Thomas Roth (Hrsg.): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 69-82.
- Korff, Gottfried (1981): Zur Ausstellung. In ders.; Winfried Ranke (Hrsg.): Ausstellungsführer. Reinbeck: Rowohlt, S. 23-28.
- Korff, Gottfried (1982): Zur Einführung. In Ulrich Eckhardt (Hrsg.): Preussen, Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH. Berlin: Berliner Festspiele.
- Korff, Gottfried (1984): Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte über das Geschichtsmuseum. In ders. (2007): Museumsdinge. deponieren - exponieren. 2., ergänzte Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 113-125.

- Korff, Gottfried (1986): „Vom Menschen aus...“. Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 12-23.
- Korff, Gottfried (1988): Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen. Anmerkungen zu den Sammlungs- und Ausstellungstendenzen in den frühen Achtzigern. In Gottfried Fliedl (Hrsg.): *Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik.* Klagenfurt: Kärntner, S. 9-23.
- Korff, Gottfried (1988b): Einführung. In Gottfried Korff, Reinhard Rürup (Hrsg.): *Berlin, Berlin. Bilder einer Ausstellung.* Berlin, S. 16-23.
- Korff, Gottfried (1990): Aporien der Musealisierung. Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 126-139.
- Korff, Gottfried (1992a): Zur Eigenart der Museumsdinge. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren - exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 140-145.
- Korff, Gottfried (1992b): 13 Dinge. Form, Funktion und Bedeutung. Eine Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums im Museum für Volkskultur in Württemberg, Schloß Waldenbuch, 3. Oktober 1992 bis 28. Februar 1993. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 283-293.
- Korff, Gottfried (1993a): Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 155-166.
- Korff, Gottfried (1993b): Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs. Berlin, 27.05.1993. Online unter [http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild\\_fremdbild/](http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/), letzter Zugriff am 15.04.2015.
- Korff, Gottfried (1996a): Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der „alten“ Bundesrepublik. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 24-48.
- Korff, Gottfried (1996b): Namenwechsel als Paradigmenwechsel? Die Umbenennung des Faches Volkskunde an deutschen Universitäten als Versuch einer „Entnationalisierung“. In Sigrid Weigel, Birgit R. Erdle (Hrsg.): *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus.* Zürich: vdf Hochschulverlag, S. 403-434.
- Korff, Gottfried (1997): Fremde (der, die, das) und das Museum. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 146-154.

- Korff, Gottfried (1998): Die Konzeption historischer Ausstellungen seit den siebziger Jahren. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. 2., ergänzte Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 377-381.
- Korff, Gottfried (1999): Omnibusprinzip und Schaufensterqualität. Module und Motive der Dynamisierung des Musealen im 20. Jahrhundert. In Michael Grütner, Rüdiger Hachtmann, Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.): *Geschichte und Emanzipation*. Festschrift für Reinhard Rürup. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 728-754.
- Korff, Gottfried (2000): Die Kunst des Weihrauchs - und sonst nichts? Zur Situation der Freilichtmuseen in der Wissenschafts- und Freizeitkultur. In ders. (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. 2., ergänzte Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 96-109.
- Korff, Gottfried (2005): Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In Anke te Heesen, Petra Lutz (Hrsg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln: Böhlau, S. 77-87.
- Korff, Gottfried (2007): *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. 2., ergänzte Auflage. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschöfen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Korff, Gottfried; Ranke, Winfried (1981): *Preussen, Versuch einer Bilanz*. Katalog in 5 Bänden. Reinbek: Rowohlt.
- Korff, Gottfried; Roth, Martin (Hrsg.) (1990): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Korff, Gottfried; Roth, Martin (1990): Einleitung. In dies. (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 9-37.
- Korff, Gottfried; Rürup, Reinhard (Hrsg.) (1988): *Berlin, Berlin. Bilder einer Ausstellung*. Berliner Festspiele GmbH. Berlin.
- Korfmann, Hans W. (2008): Eckhard Siepmann. Kreuzberger. Politik, Poesie und Alkohol, das ist Kreuzberg für mich. In *Kreuzberger Chronik* 101 (Oktober). Online unter <http://www.kreuzberger-chronik.de/chroniken/2008/oktober/mensch.html>, letzter Zugriff am 15.04.2015.
- Kracauer, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraft, Heike (1976): Kindermuseen: Entwicklung und Konzeptionen. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 62-73.
- Kraft, Heike (1978a): *Robinson im Main*. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* (3), S. 10.
- Kraft, Heike (1978b): *Mitmachtheater, Menschen, Musen und Museen*. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* (4), S. 15.

- Kramer, Dieter (1974): Die Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes 13.-17.03.1974 in Frankfurt. In *kritische berichte* 2 (1/2), S. 21-30.
- Kramer, Karl-Sigismund (1962): Zum Verhältnis zwischen Mensch und Ding. Probleme der volkskundlichen Terminologie. In *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 58, S. 91-101.
- Krause, Albrecht (1992): 1944-1952: Schau-Platz Südwest. Begleitbuch zur Ausstellung des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg. Stuttgart.
- Krause, Reinhard (1999): Museum mit der Maus. In *tageszeitung*, 26.06.1999.
- Kretschmann, Carsten (2003): Einleitung: Wissenspopularisierung – ein altes, neues Forschungsfeld. In ders. (Hrsg.): Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel. Berlin: Akademie Verlag, S. 7-22.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz (1972): Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich: Atlantis.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz (1976): Zur Typologie von Auf- und Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. In Ingolf Bauer, Nina Gockereil (Hrsg.): Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis: zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen. München: Bayerisches Nationalmuseum, S. 11-55.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz (1979): Museum und Geschichte. Vortrag, gehalten auf der Tagung der Leiter nichtstaatlicher Museen in Bayern, Münnerstadt, 12.-14.9.1979. In *Bayerische Blätter für Volkskunde* 6 (2/3), S. 78-96.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz (1980): Das Problem großer historischer Ausstellungen. In *Museumskunde* 45 (1), S. 115-133.
- Kruse, Katrin (2004): Der Modemittler. In *tageszeitung*, 05.10.2004. Online unter <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/10/05/a0253>, letzter Zugriff am 17.09.2013.
- Kuhn, Annette; Schneider, Gerhard (Hrsg.) (1978): Geschichte lernen im Museum. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Kuhn, Annette (1982): Auf den Spuren einer nachpatriarchalischen Gesellschaft. Frauengeschichte im Historischen Museum Frankfurt. In Historisches Museum Frankfurt (Hrsg.): Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museums-geschichte und Geschichtsmuseum. Gießen: Anabas, S. 200-208.
- Kuhn, Gerd; Ludwig, Andreas (Hrsg.) (1997): Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR-Objektkultur und ihre Musealisierung. Hamburg: Ergebnisse Verlag.
- Kullmann, Katja (2012): Echtleben: Warum es heute so kompliziert ist, eine Haltung zu haben. Berlin: Eichborn.
- Kuntz, Andreas (1996): Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeption in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871-1918. Münster, New York: Waxmann.
- Ladendorf, Heinz (1973): Das Museum – Geschichte, Aufgaben, Probleme. In Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.): Museologie: Bericht über ein internationales Symposium vom 08.-13. März 1971 in München. Köln, S. 14-28.

- Lang, Barbara (1998): Mythos Kreuzberg. Ethnographie eines Stadtteils. 1961-1995. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Langemeyer, Gerhard (1976): Erfahrungen mit argumentierenden Ausstellungen im Landesmuseum Münster. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 121-134.
- Latour, Bruno (1987): Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1988): The Pasteurization of France. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1991): Technology is Society Made Durable. In John Law (Hrsg.): A Sociology of monsters. Essays on Power, Technology, and Domination. London, New York: Routledge, S. 103-132.
- Latour, Bruno (1992): Where Are the Missing Masses? Sociology of a Few Mundane Artifacts. In Wiebe E. Bijker, John Law (Hrsg.): Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change. Cambridge: MIT Press, S. 225-259.
- Latour, Bruno (1996): Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften. Berlin: Akademie-Verlag.
- Latour, Bruno (1998): Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie, Genealogie. In Werner Rammert (Hrsg.): Technik und Sozialtheorie. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 29-81.
- Latour, Bruno (2001): Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2002a): Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2002b): What is Iconoclasm? or Is There a World Beyond the Image Wars? In Bruno Latour, Peter Weibel (Hrsg.): Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge: MIT Press, S. 14-37.
- Latour, Bruno (2002c): Iconoclasm oder Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin: Merve.
- Latour, Bruno (2005): From Realpolitik to Dingpolitik. An Introduction to Making Things Public. In ders., Peter Weibel (Hrsg.): Making Things Public. Atmospheres of Democracy. Cambridge: MIT-Press.
- Latour, Bruno; Callon, Michael (2006): Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen. In Andréa Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript, S. 75-102.
- Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Latour, Bruno (2010): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno; Woolgar, Steve (1979): Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts. Beverly Hills: Sage Publications.
- Lauterbach, Burkhard R.; Roth, Thomas (Hrsg.) (1980): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen: 4. Arbeitstagung der Arbeitsgruppe „Kulturgeschichtliche Museen“ in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, 29. Mai-1. Juni 1978 in Berlin. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Laux, Henning (2011): Latours Akteure. Ein Beitrag zur Neuvermessung der Handlungstheorie. In Nico Lüdtke, Hironori Matsuzaki (Hrsg.): Akteur – Individuum – Subjekt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 275-300.
- Laux, Henning (2014): Soziologie der Existenzweisen. In Hartmut Rosa et al. (Hrsg.): Handbuch der Soziologie. Konstanz: UTB, S. 261-279.
- Lawson, Neal (2009): All consuming. London: Penguin.
- Lepenes, Wolf (1981): Anthropologische Tendenzen in der Wissenschaftssoziologie. In Hermann Pfütze, Biruta Schaller (Hrsg.): Schau unter jeden Stein. Merkwürdiges aus Kultur und Gesellschaft. Dieter Claessens zum 60. Geburtstag. Basel: Roter Stern, Stroemfeld, S. 179-197.
- Lichtwark, Alfred (1991): Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Eckhard von Schaar. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lichtwark, Alfred (1991): Museen als Bildungsstätten. In Alfred Lichtwark: Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Eckhard von Schaar. Frankfurt am Main: Fischer, S. 43-50.
- Liessmann, Konrad P. (2013): Philosophie der modernen Kunst. Wien: WUV-Universitätsverlag.
- Lio, Michael; Fayet, Roger (2005): Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen. Baden: Hier und Jetzt.
- Locher, Hubert (2002): Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In ders., Hans Dieter Huber, Karin Schulte (Hrsg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 15-30.
- Lübbe, Hermann (1989): Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. In ders.: Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus. Graz, Wien, Köln: Styria, S. 13-29.
- Lübbe, Hermann (1994): Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. 2. Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Lübbe, Hermann (2004): Der Fortschritt von Gestern. Über Musealisierung als Modernisierung. In Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, Jörn Rüsen (Hrsg.):

- Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte. Bielefeld: Transcript, S. 13-38.
- Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Deutscher Gewerkschaftsbund Landesbezirk Baden-Württemberg (1979): Arbeiter: Kultur und Lebensweise im Königreich Württemberg, Materialien zur Wanderausstellung. Tübingen.
- Luke, Timothy K. (Hrsg.) (2002): *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Lusk, Irene-Charlotte (1980): *Montagen ins Blaue*. Laszlo Moholy-Nagy. Fotomontagen und-collagen 1922-1943. Gießen: Anabas.
- Lütkehaus, Ludger (2002): *Unterwegs zu einer Dingpsychologie. Für einen Paradigmenwechsel in der Psychologie*. Giessen: Psychosozial-Verlag.
- Liotard, Jean-François (1985): *Les Immatériaux. Album et Inventaire; Epreuves d'écriture*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Macdonald, Sharon (2010): Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In Joachim Baur (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript, S. 49-69.
- Macdonald, Sharon (2012): *The Shop. Multiple Economies of Things in Museums*. In Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider (Hrsg.): *Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*. Neuauf. Berlin: Panama-Verlag, S. 42-55.
- Macdonald, Sharon (2013): *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London: Routledge.
- Mai, Ekkehard (1986): *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswezens*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Makropoulos, Michael (2008): *Architektur und Konsum als Medien objektvermittelter Vergesellschaftung*. In Karl S. Rehberg (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Frankfurt am Main: Campus, S. 3942-3951.
- Malinowski, Stefan; Sedlmaier, Alexander (2006): „1968“ als Katalysator der Konsumgesellschaft. Performative Regelverstöße, kommerzielle Adaptionen und ihre gegenseitige Durchdringung. In *Geschichte und Gesellschaft* 32 (2), S. 238-267.
- Mälzer, Moritz (2005): *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*. Bonn. Online unter <http://library.fes.de/pdf-files/historiker/02952.pdf>, letzter Zugriff am 23.05.2013.
- Manufactum (2013): *Cuboro Kugelbahn. Schweizer Präzision*. Online unter <http://www.manufactum.de/cuboro-kugelbahn-c-1652/>, letzter Zugriff am 29.11.2013.
- Marchart, Oliver (2012): *Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität*. In *Texte zur Kunst* 86, S. 28-41.
- Marcuse, Herbert (1965): *Über den affirmativen Charakter von Kultur*. In ders.: *Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 56-101.

- Marquard, Odo (1994): Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur. In Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*. Opladen: Leske und Budrich, S. 909-918.
- Marstine, Janet (2006): *New Museum Theory and Practice*. Oxford: Blackwell.
- Martenstein, Harald (1995): Wenn die Toaster reden könnten. Das Werkbundarchiv ist beinahe ein Museum geworden – Die Dauerausstellung „Ohne Titel. Sichern unter...“. In *Tagesspiegel*, 15.01.1995.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin (MEW).
- Mattausch, Roswitha (1982): Provinzielle Trödelbude, Stadtgeschichtliches Forschungsinstitut oder Kulturgeschichtliches Museum. In *Historisches Museum Frankfurt am Main* (Hrsg.): *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum*. Gießen: Anabas, S. 260-273.
- Mauriès, Patrick (2003): *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont.
- Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte (Hrsg.) (2012): *Epistemology and History. From Bachelard and Canguilhem to Today's History of Science*. Conference Preprint 434. Berlin.
- McClellan, Andrew (2003): *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*. Malden: Blackwell.
- Mergel, Thomas; Welskopp, Thomas (1997): *Geschichtswissenschaft und Gesellschaftstheorie*. In dies. (Hrsg.): *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*. München: Beck, S. 9-35.
- Mersch, Dieter (1998): Vorwort und Einleitung. In ders. (Hrsg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 7-37.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink.
- Mersch, Dieter (2003): Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In ders. (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Wilhelm Fink, S. 9-49.
- Merz, H. G. (2005): *Lost in Decoration*. In Anke te Heesen, Petra Lutz (Hrsg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln: Böhlau, S. 37-44.
- Metscher, Thomas (1972): *Ästhetik der Abbildtheorie*. In *Das Argument* (77), S. 919-976.
- Miller, Daniel (1987): *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, New York: Blackwell.
- Miller, Daniel (1998): *A Theory of Shopping*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Miller, Daniel (2001): *Behind Closed Doors*. In ders. (Hrsg.): *Home Possessions. Material Culture Behind Closed Doors*. Oxford, New York: Berg, S. 1-21.
- Miller, Daniel (2007): *Stone Age or Plastic Age? Response to Ingold 'Materials against Materiality'*. In *Archaeological Dialogues* 14 (1), S. 23-27.
- Miller, Daniel (2010): *Stuff*. Cambridge: Polity Press.

- Miller, Daniel (2012): *Consumption and Its Consequences*. Cambridge: Polity.
- Miller, Daniel; Woodward, Sophie (2012): *Blue Jeans. The Art of the Ordinary*. Berkeley: University of California Press.
- Moebius, Stephan; Prinz, Sophia (2012): Zur Kulturosoziologie des Designs. Eine Einleitung. In dies. (Hrsg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturgeschichte des Designs*. Bielefeld: Transcript, S. 9-25.
- Moore, Kevin (2000): *Museums and Popular Culture*. London, New York: Leicester University Press.
- Müller, Dorit (2008): „Germanisten im Nahkampf“. Die Studentenrevolte von 1968 als literaturwissenschaftliche Zäsur? Online unter <http://www.literaturkritik.de/public/rezension>, letzter Zugriff am 10.7.2014.
- Müller, Michael et al. (1972): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Münz, Sebastian (2004): *Flohmarkt. Märkte, Menschen, Waren*. Neu-Ulm: AG-SP-AK-Bücher.
- Musner, Lutz (2004): *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker.
- Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart; Lutter, Christina (Hrsg.) (2001): *Cultural turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften*. Wien: Turia und Kant.
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2003): Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen. In Christina Lutter, Lutz Musner (Hrsg.): *Kulturstudien in Österreich*. Wien: Löcker, S. 117-133.
- Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript.
- Narr, Roland (1970): *Volkskunde als kritische Sozialwissenschaft*. In Klaus Geiger, Utz Jeggle, Gottfried Korff (Hrsg.): *Abschied vom Volksleben*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 37-69.
- Natter, Tobias G.; Fehr, Michael; Habsburg-Lothringen, Bettina (Hrsg.) (2010): *Das Schaudapot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: Transcript.
- Neumann, Enno (1988): *Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunderland. Ein Stück Nachkriegsgeschichte. Bochum 1945-1955: Zur Dramaturgie einer Ausstellung unter dem Einfluß von Syberberg und Tabori*. In Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Heinrich Th. Grütter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler: Centaurus, S. 145-156.
- Niethammer, Lutz (1982): *Anmerkungen zur Alltagsgeschichte*. In Klaus Bergmann, Rolf Schörken (Hrsg.): *Geschichte im Alltag, Alltag in der Geschichte*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, S. 11-29.
- Nikolow, Sybilla (2006): *Imaginäre Gemeinschaften. Statistische Bilder der Bevölkerung*. In Martina Heßler (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten: Wissenschafts-*

- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit. München: Wilhelm Fink, S. 263-278
- Nordmann, Alfred (2011): Was wissen die Technowissenschaften? In Carl F. Gethmann (Hrsg.): *Lebenswelt und Wissenschaft*. Hamburg: Meiner, S. 566-579.
- Nungesser, Michael (1982): Kampfansage an den Schwulst der Gründerzeit. „Vorkriegsgeschmack“, eine historische Ausstellung des West-Berliner Werkbund-Archivs. In *Tagesspiegel*, 30.10.1982.
- O'Doherty, Brian (1999): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Oevermann, Ulrich (2000): Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis. In Klaus Kraimer (Hrsg.): *Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58-156.
- O'Neill, Mark (2006): Essentialism, Adaptation and Justice: Towards a New Epistemology of Museums. In *Museum Management and Curatorship* 21, S. 95-116.
- Ott, Günther (1974): Publikum und Sonderausstellung in den Kölner Museen. In Deutsche UNESCO-Kommision (Hrsg.): *Die Praxis der Museumsdidaktik. Bericht über ein internationales Seminar am Museum Folkwang Essen vom 23.-26. November 1971*. Pullach: Saur, S. 58-62.
- Ottomeyer, Hans (2010): Das Exponat als historisches Zeugnis. Traditionsstrukturen des Geschichtsmuseums. In ders. (Hrsg.): *Das Exponat als historisches Zeugnis. Präsentationsformen politischer Ikonographie*. Dresden: Sandstein Verlag, S. 37-46.
- Paetzold, Heinz (1974): *Neomarxistische Ästhetik*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Padberg, Martina; Schmidt, Martin (2010): Die Magie der Geschichte. Zur Einführung. In dies. (Hrsg.): *Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum*. Bielefeld: Transcript, S. 11-22.
- Papenbrock, Martin; Schneider, Norbert (2010): Vorwort. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 12, S. 7-9.
- Papenbrock, Martin (2011): Museumsguerilla. Positionen von 1968 bis heute. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 13, S. 63-75.
- Paquet, Alfons (1908): *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Jena: Gustav Fischer.
- Parikka, Jussi (2011): Operative Media Archaeology. Wolfgang Ernst's Materialist Media Diagrammatics. In *Theory, Culture & Society* 28 (5), S. 52-74.
- Pazzini, Karl-Josef (1990): Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen: Klartext, S. 83-98.

- Pearce, Susan (1990): Objects as Meaning; or Narrating the Past. In dies. (Hrsg.): Objects of Knowledge. London: Athlone Press.
- Pearce, Susan M. (1992): Museum Objects. In dies. (Hrsg.): Museums, Objects, and Collections. A cultural study. Leicester: Leicester University Press, S. 4-6.
- Petersen, Ad (1991): Dylaby, ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962. In Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 156-164.
- Petsch, Joachim (1974): Das Römisch-Germanische Museum Köln. Überlegungen zu dem sensationellen Besuchererfolg des Museums. In *Deutsche Verkehrs-Zeitung*, 04.07.1974.
- Picht, Georg (1964): Die deutsche Bildungskatastrophe. Olten, Freiburg im Breisgau: Walter.
- Pieper, Katrin (2006): Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S Holocaust Memorial Museum Washington D.C. Ein Vergleich. Köln: Böhlau.
- Pomian, Krzysztof (1987): Entre l'invisible et le visible: la collection. In K. Pomian: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIIe – XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, S. 15-59.
- Pomian, Krzysztof (1988): Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.
- Poser, Stefan (1998): Museum der Gefahren. Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik : das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. Münster, New York: Waxmann.
- Postman, Neil (1990): Museum as Dialogue. In *Museum News* 68 (5), S. 55-58.
- Preda, Alex (1999): The Turn to Things. Arguments for a Sociological Theory of Things. In *The Sociological Quarterly* 40 (2), S. 347-366.
- Presse- und Informationsamt des Landes Berlin (1980): Preussen Berlin 1981. Ausstellung und Preußenbild im Spiegel der Medien. 4 Bände. Berlin.
- Preziosi, Donald; Farago, Claire J. (2004): Creating Historical Effects. In dies. (Hrsg.): Grasping the World. The Idea of the Museum. Aldershot, Burlington: Ashgate, S. 13-21.
- Priem, Karin (Hrsg.) (2012): Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte. Zeitschrift für Pädagogik 58 (Beiheft). Weinheim, Basel: Beltz.
- Prinz, Wolfram (1957): Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer.
- Rahner, Stefan (1989): Geschichte sichtbar gemacht? Ein Vergleich der beiden Geschichtsausstellungen des Historischen Museums Frankfurt und des Ruhrlandmuseums Essen. Magisterarbeit. Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.

- Raphaël, Freddy (1991/1992): Une muséologie de la rupture. Le „Métier de Conservateur“ selon Jacques Hainard. In *Revue des sciences sociales de la France de l'Est* 19, S. 158-165.
- Raphael, Lutz (2003): *Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Rebentisch, Juliane (2014): *Theorien der Gegenwartskunst*. 2. Auflage. Hamburg: Junius.
- Reckwitz, Andreas (2000): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück.
- Reckwitz, Andreas (2013): *Die Materialisierung der Kultur*. In Reinhard Johler et al. (Hrsg.): *Kultur\_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen*. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Münster et al.: Waxmann, S. 28-37.
- Reichardt, Sven (2014): *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rese, Bernd (1995): *Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung*. Bonn: Habelt.
- Rexroth, Tillmann (1974): *Warenästhetik – Produkte und Produzenten. Zur Kritik einer Theorie W.F. Haugs*. Kronberg: Scriptor.
- Ritter, Joachim (1974): *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft*. In Joachim Ritter (Hrsg.): *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 105-140.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg an der Lahn: Basilisken.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2007): *Historische Epistemologie*. Hamburg: Junius.
- Rhode, Werner; Wedel, Carola (1981): *50er Jahre Ausstellungen*. Werkbund Archiv und Elefanten Press Galerie. Typoskript für eine Radiosendung in Journal III, 16.09.1981.
- Ribalta, Jorge (2008): *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Roeckner, Katja (2009): *Ausgestellte Arbeit. Industriemuseen und ihr Umgang mit dem wirtschaftlichen Strukturwandel*. Wiesbaden: Steiner.
- Rohmeder, Jürgen (Hrsg.) (1972): *Zum Beispiel Dürer-Studio. Dokumentation und Kritik eines ausstellungsdidaktischen Experiments*. Ravensburg: Maier.
- von Rohr, Alheidis (1982): *Grenzen der Inszenierung im Museum*. In *Museumskunde* 47 (2), S. 72-82.
- Roller, Hans-Ulrich (1976): *Aspekte des Leitthemas*. In Wolfgang Brückner, Bernhard Deneke (Hrsg.): *Volkskunde im Museum*. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde, S. 19-55.

- Roller, Hans-Ulrich (1980): Überlegungen zur geplanten Darstellung von Alltagskultur im Volkskundemuseum Waldenbuch (Württembergisches Landesmuseum). In Burkhart R. Lauterbach, Thomas Roth (Hrsg.): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 59-68.
- Rössler, Patrick (2010): Mediatisierung von Alltag im NS-Deutschland. Herbert Bayers Bildsprache für die Propagandaausstellungen des Reiches. In Maren Hartmann, Andreas Hepp (Hrsg.): Die Mediatisierung der Alltagswelt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 211-230.
- Rorty, Richard (Hrsg.) (1967): The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press.
- Roßler, Gustav (2008): Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge. In Georg Kneer, Markus Schroer, Erhard Schüttelz (Hrsg.): Bruno Latours Kollektive. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76-107.
- Roth, Martin (1990): Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution. Berlin: Gebrüder Mann.
- Roth, Martin (2001): Scenographie. Zur Entstehung neuer Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000. In *Museumskunde* 66 (1), S. 25-32.
- Ruthe, Ingeborg (1999): Spaziergang der Verkäuflichkeit. In *Berliner Zeitung*, 25.06.1999.
- Rüsen, Jörn (1976a): Kunst und Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Präsentation menschlicher Vergangenheit. In Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas, S. 7-17.
- Rüsen, Jörn (1976b): Für eine erneuerte Historik. Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaften. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Rüsen, Jörn (2013): Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft. Köln: Böhlau.
- Ruppert, Wolfgang (Hrsg.) (1993): Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge. Frankfurt am Main: Fischer.
- Ruppert, Wolfgang (1998): Zur Einführung. In ders. (Hrsg.): Um 1968. Die Repräsentation der Dinge. Marburg: Jonas, S. 8-9.
- Rutschky, Katharina (1992): Vis-à-Vis: Eckhard Siepmann. In *Museumsjournal* 6 (2), S. 36-38.
- Sachs, Wolfgang (1990): Die Liebe zum Automobil. Ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche. Reinbek: Rowohlt.
- Salzinger, Helmut (1973): *Swinging Benjamin*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Sarasin, Philipp (2011): Was ist Wissensgeschichte? In *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 36 (1), S. 159-172.
- Schärer, Martin (2007): Theorie der Ausstellung. In Hildegard Viereggs (Hrsg.): Studienbuch Museumswissenschaften. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 48-55.

- Schäfer, Hermann (1991): Überlegungen zum Ausstellungsobjekt und seiner Wirkung im historischen Kontext. Eine Anti-Ideologie. In Ludolf von Mackensen (Hrsg.): *Ideologie der Objekte – Objekte der Ideologie. Naturwissenschaft, Medizin und Technik in Museen des 20. Jahrhunderts*. Kassel: Georg Wenderoth, S. 77-87.
- Schäfer, Hermann (2006): „Fragen an die deutsche Geschichte“. Zur Genese eines Ausstellungsmachers. In Dieter Hein, Klaus Hildebrand, Andreas Schulz (Hrsg.): *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*. München: Oldenbourg, S. 273-286.
- Schärer, Martin (1995): Objektgeschichten. In: *Musée de l'Alimentation une Fondation Nestlé: Objekt-Geschichten = Histoires d'objets*. Ausstellungskatalog. Vevey, S. 6-35.
- Scharang, Michael (1971): *Zur Emanzipation der Kunst*. Neuwied: Luchterhand.
- Scharfe, Martin (1968): *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart.
- Scharfe, Martin (1970): Das volkscundliche Museum als Zumutung. In *Zeitschrift für Volkskunde* 66 (1), S. 76-78.
- Scharfe, Martin (1976a): Zum Konzept der Lernausstellung. In Wolfgang Brückner, Bernward Deneke (Hrsg.): *Volkskunde im Museum*. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde, S. 218-236.
- Scharfe, Martin (1976b): Was ist das: Alltag? Notizen zu einer Ausstellung. In *kritische berichte* 4 (5/6), S. 63-67.
- Scharfe, Martin (1983): Über ‚private‘ und ‚öffentliche‘ Zeichen und ihren sozial-kulturellen Kontext. In Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hrsg.): *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs : 23. Deutscher Volkskunde-Kongress in Regensburg vom 6.-11. Oktober 1981*. Regensburg: Lehrstuhl für Volkskunde, S. 282-286.
- Scharfe, Martin (Hrsg.) (1985): *Jeans, Beiträge zu Mode und Jugendkultur*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.
- Scharfe, Martin (1992): Aufhellung und Eintrübung. Zu einem Paradigmen- und Funktionswandel im Museum 1970-1990. In Susanne Abel (Hrsg.): *Rekonstruktion von Wirklichkeit im Museum*. Hildesheim: G. Olms, S. 53-65.
- Schedler, Melchior (1973): *Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück*. Weinheim: Beltz.
- Schepers, Wolfgang (Hrsg.) (1998): *‘68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt*. Köln: DuMont.
- Schildt, Axel (2011): Überbewertet? Zur Macht objektiver Entwicklungen und zur Wirkungslosigkeit der „68er“. In Udo Wengst (Hrsg.): *Reform und Revolte. Politischer und Gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik Deutschland vor und nach 1968*. München: Oldenbourg, S. 89-102.

- Schildt, Axel; Siegfried, Detlef (2009): Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik, 1945 bis zur Gegenwart. München: Hanser.
- Simpel, Klara (1982): Museum für Alltagskultur im 20. Jahrhundert. In *Im Blickpunkt der Berlinerinnen. Zeitschrift des demokratischen Frauenbundes Berlin*. 10 (10), S. 16-17.
- Schirmbeck, Peter (1974): Zur Museumsdidaktik. In Detlef Hoffmann, Almut Juncker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): *geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption*. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 283-297.
- Schirmbeck, Peter (1980): Dokumentation industrieller Lebensverhältnisse am Beispiel des Ortes Rüsselsheim. In Burkhard R. Lauterbach, Thomas Roth (Hrsg.): *Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen*. Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, S. 83-112.
- Schirmbeck, Peter (1981): Vom Beginn der Industrialisierung bis 1945. Katalog der Abteilung I. des Museums der Stadt Rüsselsheim. Rüsselsheim.
- Schirmbeck, Peter (1982): Das Museum der Stadt Rüsselsheim (Museumspreis des Europarates). In Historisches Museum Frankfurt (Hrsg.): *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum*. Gießen: Anabas, S. 123-147.
- Schlechtriem, Gerd (1971): Aus dem Natur-Museum Senckenberg. In *Museumskunde* 40 (1), S. 39-43.
- Schlee, Ernst (1964): Das regionale kulturgeschichtliche Museum. In *Museumskunde* 33 (1), S. 77-86.
- Schlee, Ernst (1970): Das volkskundliche Museum als Herausforderung. In *Zeitschrift für Volkskunde* 66 (1), S. 60-76.
- Schleif, Nina (2004): *Schaufenster Kunst: Berlin und New York*. Köln: Böhlau.
- Schleper, Thomas (2007): *Visuelle Spektakel und die Hochzeit des Museums. Über Chancen ästhetischer Bildung in der Wissensgesellschaft. Ein wissenschaftlicher Essay*. Essen: Klartext.
- Schlereth, Thomas J. (1989): History Museums and Material Culture. In Warren Leon, Roy Rosenzweig (Hrsg.): *History Museums in the United States. A Critical Assessment*. Urbana: University of Illinois Press, S. 294-320.
- Schlutow, Martin (2012): *Das Migrationsmuseum. Geschichtskulturelle Analyse eines neuen Museumstyps*. Berlin: Lit.
- Schmidgen, Henning (1997): *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München: Wilhelm Fink.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1980): *Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890-1980. Bericht über eine Informationswoche im Historischen Museum*. In *Zeitung. Kunst und Museen in Frankfurt am Main* 2, S. 8-9.

- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1981): Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890-1980. Eine neue Ausstellung im Historischen Museum Frankfurt. In *Geschichtsdidaktik* (3), S. 291-303.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1982): Historische Dokumentation – zehn Jahre danach. In Historisches Museum Frankfurt (Hrsg.): *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum*. Gießen: Anabas, S. 330-347.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (1985): Sexismus und Museum. In *kritische berichte* 13 (3), S. 42-50.
- Schmidt-Wulffen, Stephan (1991): Die Zukunft auf dem Prüfstand: „This is Tomorrow“. London, Whitechapel Gallery 1956. In Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 126-133.
- Schneede, Uwe M. (1991): Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. In Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, S. 94-101.
- Schneider, Ursula (1975): Das Römisch-Germanische Museum in Köln. In *kritische berichte* 3 (4), S. 35-42.
- Schober, Anna (1994): Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien: J&V.
- Schöne, Anja (1998): Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität. Münster: Waxmann.
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript.
- Schrage, Dominik (2006): Schlussüberlegungen zum Zusammenhang von Konsum und Massenkultur. In Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München 2004. Teilbd. 1 und 2*. Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 437-449.
- Schrage, Dominik (2009): *Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums*. Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Schreiber, Susanne (1987): Warenästhetik im Wandel. Die Berliner Ausstellung „Packeis und Pressglas“. In *Handelsblatt*, 18.06.1987.
- Schulte-Sasse, Jochen; Werner, Renate (1977): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Schulze, Christa (Hrsg.): *Frauen – Technik – Geschichte. Museen in der Konfrontation mit gesellschaftlichen Schlüsselthemen*. Heidelberg: AfeB.
- Schulze, Mario (2015): Die Dinge bevormunden. Über den richtigen und falschen Einsatz von Museumsobjekten. In Maria Dillschnitter, David Keller (Hrsg.):

- Zweckentfremdung. ‚Unsachgemäßer‘ Gebrauch als kulturelle Praxis. Paderborn: Wilhelm Fink, im Erscheinen.
- Schulze-Reimpell, Werner (1973): Museum à la „Kaufhaus“ oder Supermarkt der Frühgeschichte. In *artis. Das aktuelle Kunstmagazin* 25 (5), S. 10-12.
- Schwarte, Ludger (2010): Politik des Ausstellens. In van den Berg, Karen, Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): *Politik des Zeigens*. München: Wilhelm Fink, S. 129-142.
- Schweibenz, Werner (2010): Das Spannungsverhältnis von Ding und Information. Bezüge zwischen Museologie und Informationstheorie. In Elisabeth Tietmeyer et al. (Hrsg.): *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*. Münster: Waxmann, S. 79-87.
- SDS Berlin: Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie. In *DIE ZEIT*, 29.11.1968.
- Seitz, Fritz (1978): Umfassende Designarbeit. Zur systematischen Entwurfsarbeit von Herbert W. Kapitzki. In *Format. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation* 75, S. 56-61.
- Sello, Gottfried (1974): Vergangenheit als Gegenwart. In *DIE ZEIT* 13, 22.03.1974.
- Siepmann, Eckhard (1970): Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster. In *Kursbuch* 20, S. 187-202.
- Siepmann, Eckhard (1977): Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Berlin: Elefanten Press Galerie.
- Siepmann, Eckhard (1981): Sechs Kreuze hinter die fünfziger Jahre. Memoiren eines Lumpensammlers. In ders. (Hrsg.): *Bikini. Die Fünfziger Jahre. Politik, Alltag, Opposition. Kalter Krieg und Capri-Sonne*. Berlin: Elefanten Press, S. 399-409.
- Siepmann, Eckhard (1987): Alchimie des Alltags: Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus. Gießen: Anabas.
- Siepmann, Eckhard (1993): Objekt, Virtualität, Raumbild. Thesen zum Zusammenhang von Elektronik, Wahrnehmung und Zukunft des Museums. In *Museumsjournal* 7 (2), S. 12-13.
- Siepmann, Eckhard (1995): CD-Rom. Lumpensammler im Datenraum. Neue Horizonte des Museums über dem digitalisierten Fußboden – Perspektiven und Materialien –. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): *Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“*. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 72-79.
- Siepmann, Eckhard (1996): Computer-Aided Aura. Kulturelle Körper im Datenkleid. In *Museumsjournal* 10 (1), S. 10-12.
- Siepmann, Eckhard (1999): Das Brot der frühen Jahre. Zur Gründung des Werkbundarchivs. In Gina Angress (Hrsg.): *50 Jahre Deutscher Werkbund Berlin e.V. Rückblick, Einblick, Ausblick*. Berlin: Regioverlag, S. 38-41.

- Siepmann, Eckhard (2007): Ereignis Raumzeit. Physik, Avantgarden, Werkbund. Ein Traktat. Delmenhorst, Berlin: Aschenbeck und Holstein.
- Simmel, Georg (1983): Der Henkel. In ders.: Philosophie Kultur. Gesammelte Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach, S. 99-105.
- Sloterdijk, Peter (1989): Museum: Schule des Befremdens. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Magazin*, 17.03.1989, S. 56-66.
- Soeffner, Hans-Georg (1986): Stil und Stilisierung. Punk oder die Überhöhung Alltags. In Hans-Ulrich Gumbrecht et al. (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 317-341.
- Spickernagel, Ellen; Walbe, Brigitte (Hrsg.) (1976): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Sonderband der Zeitschrift *kritische berichte*. Gießen: Anabas.
- Spies, Christian (2010): Vor Augen Stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damien Hirst und Louise Lawler. In ders., Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer (Hrsg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 261-289.
- Stanitzek, Georg (2011): Etwas das Frieda Grafe gesagt hat. In Heinz Drügh (Hrsg.): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Berlin: Suhrkamp, S. 175-195.
- Staupe, Gisela (2004): Szenografie in Ausstellungen! In Gerhard Kilger (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen. Essen: Klartext, S. 124-131.
- Steen, Jürgen (1978): Das Historische Museum Frankfurt am Main. Plan, Gründung und die ersten fünfundsanzig Jahre. In Historisches Museum Frankfurt (Hrsg.): 100 Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878 bis 1978. Drei Ausstellungen zum Jubiläum. Frankfurt am Main: Dezernat für Kultur und Freizeit, S. 23-48.
- Steen, Jürgen (1995): Ausstellung und Text. In Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hrsg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien: Turia und Kant, S. 46-62.
- Stein, Miriam (2011): „Eigentlich hasse ich Geschenke“. Trendladen-Besitzer Andreas Murkudis. In *Süddeutsche.de*, 28.12.2011. Online unter <http://www.sueddeutsche.de/stil/trendladen-besitzer-andreas-murkudis-eigentlich-hasse-ich-geschenke-1.1242913>, letzter Zugriff am 17.09.2013.
- Stepken, Angelika (1980): Träumen vom heilen Weib. Endstation Sehnsucht: Frauenbilder beim Werkbund. In *Der Abend*, 02.03.1980.
- Stettner, Herbert (1982): Nach Überwindung der Kriegsnot. Erinnerungen und Notizen zu den Museumsjahren 1945-1968. In Historisches Museum Frankfurt am Main (Hrsg.): Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Gießen: Anabas, S. 309-326.
- Stölzl, Christoph (Hrsg.) (1988): Deutsches Historisches Museum. Ideen, Kontroversen, Perspektiven. Berlin, Frankfurt am Main: Propyläen; Ullstein.

- Stölzl, Christoph (1998): Kann man Geschichte ausstellen? In Dieter Sauberzweig, Bernd Wagner, Thomas Rübke (Hrsg.): Kultur als intellektuelle Praxis. Hermann Glaser zum 70. Geburtstag. Essen: Klartext, S. 329-335.
- Stoessel, Marleen (1983): Aura, das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München: Hanser.
- Stubenvoll, Hans (1970): Das Historische Museum Frankfurt am Main im Rothschild-Palais. In *Museumskunde* 1 (1), S. 15-23.
- Stubenvoll, Hans; Hoffmann, Detlef (1974): Das Historische Museum in Frankfurt. In *Natur und Museum* 104 (3), S. 76-78.
- Stubenvoll, Willi (1980): Alltagskultur im Museum? – Ein Beispiel. In Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hrsg.): Heimat und Identität, Probleme regionaler Kultur. Neumünster: Wachholtz, S. 135-146.
- Studierende des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn (1971): Leitsätze zur Reformdiskussion um das Museum. In *BBK-Nachrichten* 22 (1-2) von 1974, S. 2-3.
- Sturm, Eva (1991): Konservierte Welt. Museum und Musealisierung. Berlin: Reimer.
- Sudjic, Deyan (2009): The Language of Things. London: Penguin.
- Taborsky, Edwina (1990): The Discursive Object. In Susan M. Pearce (Hrsg.): Objects of Knowledge. London: Athlone Press, S. 50-77.
- Tanner, Jakob (2004): Historische Anthropologie. Hamburg: Junius.
- Tanner, Jakob (1998): „The Times They Are A-Changin““. Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen. In Ingrid Gilcher-Holtey (Hrsg.): 1968, vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 207-223.
- Tenfelde, Klaus (1984): Schwierigkeiten mit dem Alltag. In *Geschichte und Gesellschaft* 10 (3), S. 376-394.
- Themenheft „Inszenierte Ereignisse“ der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* 18 (1987).
- Themenheft „Szenografie“ der *Museumskunde* 1 (2001).
- Thiekötter, Angelika (1990): Arbeitspapier 7.12.89. In Werkbund-Archiv (Hrsg.): Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne. Ausstellungskatalog. Gießen: Anabas, S. 52.
- Thiekötter, Angelika (1995): Gelb-Schwarz. Exemplarischer Schweinsgalopp um einen ungesicherten Sammlungskomplex. In Werkbund-Archiv/Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts Berlin (Hrsg.): Ausstellungsmagazin „ohne Titel. Sichern unter...“. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs 13. Januar bis 2. Juli 1995. Berlin, S. 18-21.
- Thiekötter, Angelika (1999a): Museumsbuch. In museum der dinge (Hrsg.): Museumskiste Nr. 1. ware schönheit – eine zeitreise in 8 Szenen und einer Kiste. Berlin.

- Thiekötter, Angelika (1999b): Einführung Ausstellungskatalog. In museum der dinge (Hrsg.): Museumskiste Nr. 1. ware schönheit – eine zeitreise in 8 Szenen und einer Kiste. Berlin, S. 3-6.
- Thiemeyer, Thomas (2010a): Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle. In Joachim Baur (Hrsg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: Transcript, S. 73-94.
- Thiemeyer, Thomas (2010b): Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- Thiemeyer, Thomas (2011): Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. Online-Publikation der Beiträge des Symposiums „Geschichtsbilder im Museum“ im Deutschen Historischen Museum Berlin. Online unter [http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas\\_Thiemeyer-Die\\_Sprache\\_der\\_Dinge.pdf](http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf), letzter Zugriff am 20.04.2015.
- Thiemeyer, Thomas (2012): Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers. In *Zeitschrift für Volkskunde* 108, S. 199-214.
- Thijs, Krijn (2008): Drei Geschichten, eine Stadt: Die Berliner Stadtjubiläen von 1937 und 1987. Köln: Böhlau.
- Thomson, Iain (2011): Heidegger's Aesthetics. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Online unter <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/heidegger-aesthetics/>, letzter Zugriff am 22.09.2014.
- Thomson, Iain D. (2011): Heidegger, Art, and Postmodernity. Cambridge: Cambridge University Press
- Tischleder, Bärbel (2007): Objektstücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur. In Frank, Michael C. et al. (Hrsg.): *Fremde Dinge*. Themenheft der *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1. Bielefeld: Transcript, S. 61-72.
- Treinen, Heiner (1973): Ansätze zu einer Soziologie des Museumswesens. In Günter Albrecht (Hrsg.): *Soziologie. Sprache, Bezug zur Praxis, Verhältnis zu anderen Wissenschaften*. René König zum 65. Geburtstag. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 336-353.
- Treinen, Heiner (2007): Das Museumswesen. Fundus für den Zeitgeist. In Heike Kirchoff, Martin Schmidt (Hrsg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript, S. 27-40.
- Ulbricht, Otto (1994): Mikrogeschichte: Versuch einer Vorstellung. In *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 45 (6), S. 347-367.
- UNESCO (Hrsg.) (1960): *Records of the General Conference. Eleventh Session, Paris: Resolutions: 125-126*. Online unter <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001605/160517eb.pdf>, letzter Zugriff am 13.05.2014.

- Urban, Andreas (1999): Von der Gesinnungsbildung zur Erlebnisorientierung. Geschichtsvermittlung in einem kommunalen historischen Museum im 20. Jahrhundert. Schwalbach: Wochenschau.
- Vedder, Ulrike (2005): Museum/Ausstellung. In Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 7. Stuttgart: Metzler, S. 148-190.
- Vedder, Ulrike (2014): Aus der Nacht des Museums: Wissen und Tod. In Anke te Heesen, Margarete Vöhringer (Hrsg.): Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor. Berlin: Kadmos, S. 231-245.
- Veillard, Jean-Yves (1972): Problèmes du musée d'histoire à partir de l'expérience du Musée de Bretagne, Rennes. In *Museum* 24 (4), S. 193-203.
- Venturi Scott Brown Associates Inc. (Ohne Jahr): Signs of Life: Symbols in the American City, Exhibition. Online unter <http://venturiscottbrown.org/pdfs/SmithsonianInstitutionSignsofLife01.pdf>, letzter Zugriff am 08.04.2015.
- Verband der Museen der Schweiz (2013): Museumsbesuche in der Schweiz. Statistischer Bericht 2012. Online unter: [http://www.museums.ch/assets/files/dossiers\\_d/Publikationen/Museumsbesuche](http://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Publikationen/Museumsbesuche), letzter Zugriff am: 16.05.2013.
- Vierhaus, Rudolf (1977): Einrichtungen wissenschaftlicher und populärer Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert. In Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. München: Prestel, S. 109-117.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010): Exchanging Perspectives. The Transformations of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. In Anselm Franke (Hrsg.): Animism. Volume I. Berlin: Sternberg Press, S. 227-243.
- Vogel, Susan (1991): Always True to the Object, in Our Fashion. In Ivan Karp, Levine, Steven D. (Hrsg.): Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Institution Press, S. 191-204.
- Vogt, Günther (1972): Ein Tag der Freude und einige Schatten, die den Glanz stören. Frankfurts Historisches Museum eröffnet. In *Abendpost/Nachtausgabe*, 14.10.1972.
- Vowe, Rainer (2009): Objekte oder Subjekte? Dinge im Film. In Katharina Ferus, Gerrit Herlyn, Dietmar Rübel (Hrsg.): „Die Tücke des Objekts“. Vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer, S. 167-177.
- Waidacher, Friedrich (1993): Handbuch der Allgemeinen Museologie. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Warneken, Bernd Jürgen (1978): Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. 4. Arbeitstagung der Arbeitsgruppe „Kulturhistorische Museen“ in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. In *Das Argument* 110, S. 571-573.
- Warnke, Martin (Hrsg.) (1970): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Gütersloh: Bertelsmann.
- Warnke, Martin (1973): Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks. München: Hanser.

- Warnke, Martin (1974): Das neue Historische Museum in Frankfurt. In Detlef Hoffmann, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): geschichte als öffentliches ärgernis. oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt a. m. und der streit um seine konzeption. Fernwald, Wissmar: Anabas, S. 267-273.
- Watson, Sheila; Macleod, Suzanne; Knell, Simon (2007): Museum Revolutions. Museums and Change. London: Routledge.
- Weber-Kellermann, Ingeborg (1983): Kleinbürgeralltag als Ausstellungsgegenstand – ein Versuch. In *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 28, S. 31-37.
- Weil, Stephen (2007): From Being to Something to Being for Somebody. The On-going Transformation of the American Museum. In Richard Sandell, Robert R. Janes (Hrsg.): Museum Management and Marketing: Taylor & Francis, S. 30-48.
- Weil, Stephen (2002): Making Museums Matter. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Weisser, Michael (1985): Deutsche Reklame. 100 Jahre Werbung 1870-1970. München: Marketing- u. Wirtschaft-Verl.-Ges.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1980): Phantasien der Frau um die Jahrhundertwende. Untergangsvisionen des Mannes angesichts seines Bildes von der Frau. Begleitheft zur Ausstellung. Berlin.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1981): „Wenn bei Capri die Rote Sonne im Meer Versinkt“. In den Warengewirren der 50er Jahre. Begleitheft zur Ausstellung, 3.9.-5.12.1981. Berlin.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1982): Vorkriegsgeschmack – Werkbund und Waren 1907-1914. Begleitheft zur Ausstellung 3.10.-12.12.1982. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1982): Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (im Aufbau). Berlin: Werkbund-Archiv, Museumspädagogischer Dienst Berlin.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1985): Kaufhaus des Ostens. Eine Ausstellung im Werkbund-Archiv. Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Berlin.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1987): Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. Das Begleitheft zur Ausstellung. Werkbund-Archiv. Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts im Martin-Gropius-Bau 2.5. bis 22.11.87. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1988): Postmodern Talking. Begleitheft zur Ausstellung, Berlin: Museumspädagogischer Dienst.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1988): Der Zerfall eines alten Raumes. Brüche in der Geschichte des Blicks. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1989): Blasse Dinge. Werkbund und Waren 1945-1949. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau vom 12.8.-8.10.1989. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.

- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1990): Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne. Ausstellungskatalog. Gießen: Anabas.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.) (1990): Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau vom 11. Oktober bis 11. November 1990. Berlin: Museumspädagogischer Dienst.
- Werkbund-Archiv; Thiekötter, Angelika (Hrsg.) (1993): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glaushaus. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Basel: Birkhäuser.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.): Ausstellungsverzeichnis. Online unter <http://www.museumderdinge.de/programm/ausstellungsarchiv/ausstellungsverzeichnis.php>, letzter Zugriff am 13.03.2015.
- Werckmeister, Otto K. (1971): Ende der Ästhetik. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wetzel, Michael (2000): Wie die Dinge zur Sprache kommen. Indizienprozesse. In Haus der Kunst München (Hrsg.): Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Göttingen: Steidl, S. 109-116.
- Wieser, Matthias (2006): Naturen, Artefakte und Performanzen. Praxistheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie. In Martin Voss, Birgit M. Peuker (Hrsg.): Verschwindet die Natur? Die Akteur-Netzwerk-Theorie in der umweltsoziologischen Diskussion. Bielefeld: Transcript, S. 95-107.
- Winner, Langdon (1977): Autonomous technology. Technics-out-of-Control as a Theme in Political Thought. Cambridge: MIT Press.
- Winter, Günter (1996): Trödelmärkte. Eine empirische Untersuchung zur sozialen und ökonomischen Struktur einer Institution privater Öffentlichkeit. Göttingen: Cuvillier.
- Wohlaib, Nikola (1999): Ware Schönheit. Das neue Museum der Dinge. In: *Design Report* 9, S. 64.
- Wolf, Armin (1973): Von Adler bis Wäldchestag. Stadtgeschichte im Historischen Museum. Erwiderung auf eine Kritik. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.02.1973.
- Wonders, Karen (1993): Habitat Dioramas. Illusions of Wilderness in Museums of Natural History. Uppsala: Almqvist & Wiksell International.
- Woolgar, Steve (1991): The Turn to Technology in Social Studies of Science. In *Science, Technology & Human Values* 16 (1), S. 20-50.
- Wunderlich, Antonia (2008): Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean François Lyotard. Bielefeld: Transcript.
- York, Peter (1980): Style Wars. London: Sidgwick & Jackson.
- Zacharias, Wolfgang (1990): Zeitphänomen Musealisierung. Zur Einführung. In ders. (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen: Klartext.

- Zippelius, Adelhard (2007): Informationszellen. Ein Rückblick. In Gottfried Korff: Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 244-248.
- Zukin, Sharon (2010): Stadtkultur auf der Suche nach Authentizität. In Christine Hannemann et al. (Hrsg.): Jahrbuch Stadtregion 2009/10. Schwerpunkt: Stadtkultur und Kreativität. Opladen: Budrich, S. 45-63.

### **Radiobeiträge**

- Bürger, Britta (1984): Zwischen Cocktail und Molotow. In Sender Freies Berlin. (Sendung: Zeitpunkte), 14.09.1984.
- Gerndt, Helge (1973): Zwischen Weihehalle und Klippschule. Das kulturhistorische Museum als Herausforderung. In Bayerischer Rundfunk (Sendung: Der Kulturkommentar), 14.04.1973.

# Museum



Ann Davis, Kerstin Smeds (eds.)

## **Visiting the Visitor**

An Enquiry Into the Visitor Business in Museums

2016, 250 p., pb., numerous ill.

39,99 € (DE), 978-3-8376-3289-7

E-Book

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3289-1



NÖKU-Gruppe, Susanne Wolfram (Hg.)

## **Kulturvermittlung heute**

Internationale Perspektiven

Januar 2017, 222 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-3875-2

E-Book

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3875-6



Carmen Mörsch, Angeli Sachs, Thomas Sieber (Hg.)

## **Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart**

2016, 344 S., kart., zahlr. Abb.

34,99 € (DE), 978-3-8376-3081-7

E-Book

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3081-1

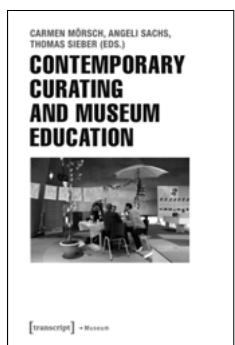
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

# Museum



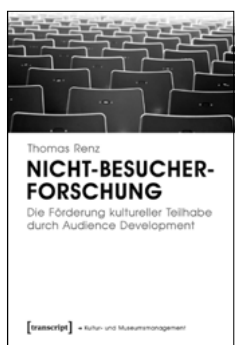
Robert Gander, Andreas Rudigier, Bruno Winkler (Hg.)  
**MUSEUM UND GEGENWART**  
Verhandlungsorte und Aktionsfelder für soziale  
Verantwortung und gesellschaftlichen Wandel

2015, 176 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.  
29,99 € (DE), 978-3-8376-3335-1  
E-Book  
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3335-5



Carmen Mörsch, Angeli Sachs, Thomas Sieber (eds.)  
**CONTEMPORARY CURATING AND MUSEUM EDUCATION**

2016, 316 p., pb., numerous ill.  
39,99 € (DE), 978-3-8376-3080-0  
E-Book  
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3080-4



Thomas Renz  
**NICHT-BESUCHER-FORSCHUNG**  
Die Förderung kultureller Teilhabe  
durch Audience Development

2015, 324 S., kart.  
34,99 € (DE), 978-3-8376-3356-6  
E-Book  
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3356-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

