

# STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR

Tobias Hebel

Ausstellungsmodi von Alltagsdingen in  
ausgewählten Museen Berlins

**BAND [ 26 ]**

Carl von Ossietzky

Universität Oldenburg

## **Studien zur Materiellen Kultur**

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materieller Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z.B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints, Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

*Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)*

Tobias Hebel

Ausstellungsmodi von Alltagsdingen in ausgewählten Museen Berlins

## **Impressum**

Studien zur Materiellen Kultur  
Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Redaktion: Stefanie Mallon  
Assistenz Redaktion: Felix Kappeller  
[www.materiellekultur.uni-oldenburg.de](http://www.materiellekultur.uni-oldenburg.de)  
Copyright bei Tobias Hebel & dem Institut für Materielle Kultur

„Ausstellungsmodi von Alltagsdingen in ausgewählten Museen Berlins“

Oldenburg, 2017

Coverfotografie: Tobias Hebel

Covergestaltung: Christopher Sommer

Verlag: Institut für Materielle Kultur  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
26111 Oldenburg

E-Mail: [materiellekultur@uni-oldenburg.de](mailto:materiellekultur@uni-oldenburg.de)

Internet: [www.studien-zur-materiellen-kultur.de](http://www.studien-zur-materiellen-kultur.de)

ISBN 978-3-943652-25-3  
ISSN 2629-7612 (Online)



Inhalt	Seite		Seite
1. Einleitung	4	4. Resümee	67
2. Zum Sprechen bringen – theoretische Positionen zu den Museumsdingen und kulturhistorische Ausstellungstendenzen	8	5. Literatur- und Quellenverzeichnis:	70
2.1 Etablierung und Destabilisierung der Alltagsdinge in der kulturhistorischen Ausstellungspraxis	8	Anhang	81
2.2 Museumsdinge rundum	15	Allgemeiner Fragenkatalog für Display-Untersuchungen	81
2.3 Probleme und Besonderheiten von Alltagsdingen im Museum	18	Interviewtranskription I:	82
2.4 Zur subjektiven Wahrnehmung von Museumsdingen	21	Interviewtranskription II:	90
3. Wie sich's zeigt – Modi des Zum-Sprechen-Bringens in ausgewählten kulturhistorischen Museen Berlins	24		
3.1 Vorbemerkungen zum methodischen Vorgehen	24		
3.2 Museum in der Kulturbrauerei (MidK)	26		
3.2.1 Raumsituation	27		
3.2.2 Zeige und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge	29		
3.3 Stiftung Deutsches Historisches Museum (DHM)	36		
3.3.1 Raumsituation	38		
3.3.2 Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge	38		
3.4 Museum Neukölln (MNk)	46		
3.4.1 Raumsituation	47		
3.4.2 Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge	49		
3.5 Werkbundarchiv – Museum der Dinge (MdD)	55		
3.5.1 Raumsituation	56		

## 1. Einleitung

Die museale Ausstellungspraxis kennzeichnet sich wesentlich dadurch, dass in Ausstellungen Dinge in neuen Kontexten und neuen Nachbarschaften angeordnet und gezeigt werden (vgl. te Heesen 2012, S. 191). Nicht also nur bei der Musealisierung von Dingen, sondern vor allem durch ihren Eintritt in eine inhaltlich-visuelle Anordnung innerhalb einer Ausstellung „geschieht“ etwas mit den Dingen. Sie werden von den Ausstellungsmachenden für bestimmte thematische Zeigeabsichten genutzt, funktionalisiert und dadurch oftmals in ihrer Vielstimmigkeit eingegrenzt, um für etwas Neues verfügbarer zu sein. Sie werden sozusagen in eine Rolle gedrängt, in der sie spezifische Zeige-, Seh- und Verständnisperspektiven der Kuratierenden und Besuchenden einnehmen sollen. Sie werden darüber hinaus in ihrer Anschaulichkeit aufgewertet. Und um diese Verfügbarkeit der Dinge für bestimmte Zeigeabsichten herzustellen, ist ein besonderer kuratorischer Umgang mit ihnen notwendig. Dieser Umgang ist unter anderem abhängig vom musealen Selbstverständnis oder von fachdisziplinären Hintergründen der jeweiligen Kuratierenden. Ausgehend von dieser Beobachtung möchte die nachstehende Auseinandersetzung ansetzen beim Phänomen der Dinge, genauer: der Alltagsdinge.<sup>1</sup> Der kuratorische Umgang mit Alltagsdingen kann als ein Kernaspekt des kulturhistorischen Museums- und Ausstellungsbetriebs angesehen werden. Grundlegend wird daher gefragt, wie Alltagsdinge in gegenwärtigen kulturhistorischen Ausstellungen zum Sprechen gebracht werden.<sup>2</sup> Oder anders

1 Auf die Schwierigkeiten dieses Begriffes wird in Gliederungspunkt 2.3 ausführlicher eingegangen.

2 Denn das tun die per se stummen Dinge nicht ohne entsprechende kuratorische Maßnahmen einerseits und die interpretierenden und nachdenkenden Museumsbesucher\_innen andererseits. Genau genommen ist die Idee von sprechenden Dingen also irreführend, weshalb die Formulierung, Objekte zum Sprechen zu bringen, angemessener erscheint. Denn hierdurch wird eine kuratorisch oder rezeptiv notwendige Praxis angezeigt, bei der die Dinge als passive Materiali-

formuliert: Welche Ausstellungsmodi existieren für Alltagsdinge und wodurch zeichnen sich diese Modi aus? Modi des Zum-Sprechen-Bringens meinen dabei die Art und Weise des Zusammenbringens von Inhalt und Visualisierung bei einem oder mehreren Museumsding(en). Grundlage des Forschungsinteresses bildet demnach die inhaltliche und visuelle Aufbereitung von Dingen aus kuratorischer Perspektive, die unweigerlich auf die Rezeptionsebene einwirkt. Dabei ist das Vorhaben theoretisch-historisch und analytisch-empirisch unterteilt. Im ersten von zwei Hauptteilen soll auf historisch-theoretischer Ebene nachempfunden werden, welche Prämissen zu einem gesteigerten Analyseverständnis von Ausstellungsweisen in kulturhistorischen Museen verhelfen können. Den zweiten Teil macht dann die Analyse von Dingen hinsichtlich ihrer Wirkungs- und Funktionsweise(n) innerhalb ausgewählter Ausstellungsdisplays an verschiedenen Museumsbeispielen Berlins aus.

Um sich dem Phänomen des Exponats und dessen kuratorischer Handhabung anzunähern, erscheint es zunächst einleuchtend, die bisherigen theoretischen Überlegungen zu Dingen in Ausstellungen und Museen zu schärfen.<sup>3</sup> Folgende primäre Fragen sollen daher diskutiert werden: Was macht die Besonderheit von Museumsdingen aus? Was ist mit der Vielstimmigkeit von Objekten<sup>4</sup> gemeint? Was kann durch Objekte Neues gezeigt werden? Welche sierungen für gewisse Zeige- und Wirkungsdimensionen erst aktiviert werden. Vgl. hierzu: Thiemeyer 2011, S. 1.

3 Vor allem als Studierender des Faches „Museum und Ausstellung“ erscheint es nur nachvollziehbar, sich daran zu versuchen, dem eigenen Gegenstandsbereich weitere Wissensbausteine beizufügen.

4 Die Begriffe Objekt, Ding, Gegenstand, Exponat oder auch das Museumsding verwende ich synonym, was eine Vereinfachung der Begriffe bedeutet. Wenn jedoch Dinge, Objekte oder Gegenstände, die sich primär in unserer unmittelbaren Umgebung, also außerhalb des Museums befinden, gemeint sind, so wird ein allgemeiner oder auch universeller Sinn des Wortes Ding unterstellt. Ein Ding ist dann zunächst eine dreidimensionale und feste Masse, die substantiell einen bestimmten Raum einnimmt. Das Ding dient bestimmten Gebrauchszwecken und ist kulturelles Artefakt. Dadurch ist es vom Naturding, also beispielsweise einem Stein zu unter-

Möglichkeiten können sich hierfür aus kuratorischer wie rezeptiver Perspektive eröffnen und wie und wodurch wurden sie auf den Weg gebracht?

Angesichts derart unterschiedlicher Gedankenstränge rundum die gezeigten Dinge bietet sich ein an bestimmten Leitgedanken und -fragen orientiertes Vorgehen an. Neben museumstheoretischen Ideen sind dabei ebenso museumsgeschichtliche Prozesse anzusprechen. Denn um gegenwärtige Ausstellungsmodi von Alltagsdingen erfassen zu können, bedarf es genauere Kenntnisse der Geschichte kulturhistorischen Präsentierens in Deutschland. Jedoch ist hiermit auch eine fundiertere Aufarbeitung des museumswissenschaftlichen Forschungsstandes zu den Dingen selbst verbunden. Speziell seit den späten 1970ern und auch im Zuge des so genannten Museumsbooms<sup>5</sup> etablierte(n) sich neben den Alltagsdingen im Museum ein dezidiert an Museumsdingen ausgerichteter und andauernder theorie- und praxisbezogener Diskurs. Dieser soll zumindest in wesentlichen Positionen nachvollzogen werden. Zugleich wird dieser Diskurs auch durch neuere Tendenzen im Feld des kulturhistorischen Ausstellens beeinflusst und in Frage gestellt. Deshalb werden im Gliederungspunkt 2.1 auszugsweise Einflussfaktoren auf die Etablierung, jedoch auch auf die zu beobachtende Destabilisierung der Dinge im kulturhistorischen Ausstellungsbetrieb behandelt. Dadurch sollten sich bereits Nachwirkungen für das heutige Ausstellen zu erkennen geben. Im dar-

---

scheiden. Im theoretischen Teil der Auseinandersetzung wird des Öfteren von diesem allgemeineren Sinn von Dingen oder Objekten etc. die Rede sein, was aber auch entsprechend angesprochen wird. Zur ausführlicheren Differenzierung der Begriffe Ding, Objekt und Gegenstand vgl. Krankenhagen 2015, S. 184; Hahn 2005, S. 18-21.

<sup>5</sup> Museumsboom meint nach Gottfried Korff, was er selbst pointiert als Popularisierung des Musealen und zugleich als Musealisierung des Popularen beschreibt. Damit ist einerseits der Versuch zur Ausweitung des Besucher\_innenklientels – beispielsweise durch Großausstellungen – wie auch die Ausweitung der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit – beispielsweise durch Museumsneugründungen und vermehrtes Bewahren von Alltagsdingen – gemeint. Vgl. hierzu: Korff 1988, S. 9-14; Korff 1996, S. 62.

auffolgenden Gliederungspunkt 2.2 wird die museums- und dingtheoretische Debatte fortgesetzt. Im Zentrum stehen dabei Fragen danach, was die Museumsdinge schlechthin charakterisiert und welche Konsequenzen sich daraus hinsichtlich ihrer Kontextualisierung und Ästhetisierung ergeben? Nach der Erschließung wesentlicher dingtheoretischer Positionen kann mit Punkt 2.3 auf die Alltagsdinge und ihre nicht widerspruchsfreie Sonderstellung in der Museumswelt eingegangen werden. Zudem stellt sich hinsichtlich der Analyse von Alltagsdingen auch die Frage nach dem Alltag als eher unscharfes und kaum begrenztes Bezugsfeld für Dinge in Ausstellungen, womit eine problembehaftete Kategorisierung von Alltagsdingen einhergeht.<sup>6</sup> Was zeichnet ein Alltagsding aus und kann diese Frage hinreichend beantwortet werden? Welches ist ein Alltagsding und welches nicht? Nicht zuletzt werden auch die Besonderheiten beim Erzeugen von Zeige- und Wirkungsdimensionen von Alltagsdingen angeschnitten, um sie dann im analytisch-empirischen Teil genauer in Anschlag zu bringen. So wie jeder Museumsbesuch, jede Betrachtung eines Objekts ein subjektiver Aneignungsprozess ist, so ist auch eine Analyse von Museumsobjekten keineswegs eindeutig in ihrer Interpretation. Welchen wahrnehmungsbezogenen Vorbedingungen ein solcher Aneignungsprozess unterliegt und was in diesem Zusammenhang bedenkenswert sein könnte, wird daher unmittelbar vor dem Analyseteil auf theoretischer Ebene in Abschnitt 2.4 reflektiert. Alle Abschnitte im Kapitel 2 stehen durch ihre Fixierung auf die Museumsdinge in unmittelbarem Zusammenhang und skizzieren einen theoretisch-methodologischen Entwurf. Diese überwiegend

---

<sup>6</sup> An dieser Stelle muss zumindest darauf hingewiesen werden, dass Taxonomien von Dingen dazu neigen, Komplexität zu reduzieren. Denn potentiell mannigfache plausible Kontexte werden durch die Einordnung von zum Beispiel einem Ding als Alltagsding übergangen. Damit ist aber nicht viel gewonnen. Die Komplexität eines Alltagsdings wird damit eher verwischt. Ein Ding im Museum scheint daher als Alltagsding aufgefasst zu werden, weil es eine relative Überschaubarkeit von Dingkonvoluten gewährleistet und im Sinne einer thematisch breiten Zeigeabsicht verwendet werden könnte.

historisch-theoretische Diskussion will die nachstehende Analyse anregen, indem immer wieder Bezüge zwischen Ausstellungstheorie und zu sehender Ausstellungspraxis hergestellt werden sollen.

Im analytisch-praktischen Teil unter Kapitel 3 gilt die Aufmerksamkeit den real gezeigten Dingen in Ausstellungen. Dabei wird sich überwiegend auf das Zusammenspiel inhaltlicher und visueller Zeige- und Wirkungsweisen von Dingen fokussiert. Anhand fragmentarisch ausgewählter Ausstellungsdisplays, bestückt mit Einzelobjekten oder Objektarrangements in vier Berliner Dauerausstellungen, wird versucht, kuratorische Praktiken des Zum-Sprechen-Bringens von Alltagsdingen zu umreißen. Die vier Museen sind kulturhistorisch unterschiedlich stark orientiert und im Folgenden mitsamt Abkürzungen – wie sie auch des Öfteren im Analyseteil verwendet werden – benannt: das „Museum in der Kulturbrauerei Berlin“ als Teil der „Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ (MidK), die „Stiftung Deutsches Historisches Museum“ (DHM), das „Museum Neukölln“ (MNK) und das „Werkbundarchiv – Museum der Dinge“ (MdD). Die Reihenfolge der Museen entspricht auch der Gliederung im Analyseteil. Eingeleitet wird Kapitel 3 mit einem Abschnitt zum methodischen Vorgehen.

Der Analyse geht die Annahme voraus, dass insbesondere das „Museum Neukölln“ und das „Werkbundarchiv – Museum der Dinge“ sich in ihren Ausstellungsmodi signifikant von den übrigen Berliner Museen unterscheiden und jeweils besondere Alleinstellungsmerkmale vorweisen. Trotz ihres unterschiedlichen musealen Selbstverständnisses eint diese Museen ihr konsequentes und nahezu ausschließliches Zeigebedürfnis für Dinge des Alltags. Die visuelle Dominanz von Dingen in den jeweiligen Dauerausstellungen und der vergleichsweise ungewöhnliche Zugang zu ihnen sind für diese Museen sehr spezifisch. In der Untersuchung sollen sie bezüglich ihrer Ausstellungs-

praxis deshalb pointierter als von eher konventionellen kulturhistorischen Ausstellungstendenzen<sup>7</sup> abweichend beschrieben werden. Unter anderem aufgrund dieses Zusammenhangs wurden mit Vertreter\_innen der jeweiligen Museen Expert\_inneninterviews<sup>8</sup> geführt, die zudem einem besseren Verständnis der Vorgehensweise mit den Objekten wie auch der Erörterung der Frage nach dem kuratorischen Selbstverständnis der Befragten dienen. Die Untersuchungen zu den jeweiligen Ausstellungsmodi sollen zudem etwas ausführlicher als die zu den übrigen Dauerausstellungen ausfallen.

Grundsätzlich wird jedoch angestrebt, den Bereich der Modi des Zum-Sprechen-Bringens von Alltagsdingen anhand der Ausstellungsbeispiele möglichst detailliert auszuleuchten. Hierzu gilt es also grundsätzlich zu fragen: Wie werden Alltagsdinge ausgestellt und eingesetzt? Welche Möglichkeiten werden zur visuellen Präsentation von Objekten genutzt, welche Inhalte zu transportieren versucht und welche Rolle oder auch Funktion kommt den Objekten am ehesten zu? Welche Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven eröffnen die Dinge? Um diese Hauptfragestellungen hinlänglich abarbeiten zu können, wurde ein zusätzlicher Fragenkatalog entwickelt,<sup>9</sup> mithilfe dessen die exponierten Dinge in ihren Zeigeabsichten angemessener erschlossen werden sollen. Dieses Fragenkonvolut dient innerhalb der Analysesituationen als unterstützendes Element einer Objektanalyse oder Objektgruppen-

7 Was in dieser Auseinandersetzung unter kulturhistorischer Ausstellungstendenz gemeint ist, wird im theoretisch-historischen Teil im Abschnitt 2.1 unter Bezugnahme auf Ausstellungsbeispiele und deren Darstellungsprinzipien näher erörtert.

8 Die Expert\_inneninterviews befinden sich im Anhang.

9 Der Fragenkatalog befindet sich im Anhang. Seine Entwicklung wurde durch Anregungen von Renate Flagmeier, Kuratorin des „Werkbundarchiv – Museum der Dinge“ sowie Fragestellungen von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch befördert. Ebenso das methodische Konzept zur Ausstellungsanalyse von Jana Scholze beförderte das Erarbeiten von Fragen. Vgl. hierzu: Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 44ff.; Scholze 2004, S. 30-39.

analyse. So betrachtet, versteht sich das Untersuchungsvorhaben nicht als Ausstellungsanalyse mit klar abgestecktem methodischen Rahmen – etwa im Sinne von Mieke Bal (vgl. Bal 2002), Jana Scholze (vgl. Scholze 2004) oder Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006). Denn im Vordergrund stehen nicht Fragen der Repräsentation durch Narrative – etwa anhand von Kategorien wie Gender oder Race – in Ausstellungen oder Abteilen. Vielmehr werden die Ausstellungsmodi von Objekten in ihrer inhaltlich-visuellen Aufbereitung und ihrer Rolle in kuratorischer und rezeptiver Perspektive besprochen. Dennoch eignen sich methodische Instrumente und Impulse der Autorinnen – allen voran das semiotische Verfahren sowie die Präsentationsformen von Ausstellungen nach Scholze – für die vorliegende Analyse. Sie fließen neben der Einarbeitung in den Fragenkatalog vereinzelt in den Sprachduktus der jeweiligen Einzelschilderungen zu den Dingen ein. Zusätzlich ist jeder Dauerausstellung eine knappe Beschreibung der Raumsituation vorangestellt. Sie wurde ebenso inspiriert durch genannte Ausstellungsanalysen, in welchen jegliche visuelle Eindrücke durch Ausstellungselemente als Einfluss auf die Präsentation und Repräsentation des Gezeigten verstanden werden (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 38). Die Raumbeschreibung soll die Schilderungen nachvollziehbarer, bildhafter und damit anschaulicher für die Leser\_innen machen. Was die Analyse zusätzlich bereichern soll, sind bereits erörterte theoretische Überlegungen, die im ersten Teil der Arbeit aufgegriffen wurden. Dennoch werden neue Überlegungen hinzugezogen, weshalb sich der theoretische Teil der Arbeit nur als fragmentarische Erörterung ding- und ausstellungstheoretischer Grundvoraussetzungen zur eigentlichen Analyse versteht. Vor allem wird zurückgegriffen auf aus analytischer und anwendungsbezogener Hinsicht ertragreiche Konzepte und Kategorisierungen. Sie sollen zur Erschließung von Objektbedeutungen, -funktionen und -dimensionen verhelfen.<sup>10</sup>

10 Derartige kuratorische und rezeptive Zeige- und Wirkungsmuster

Das Ziel der praktischen Auseinandersetzung besteht darin, zu einem besseren Verständnis der Wirkungsweise von Dingen in Ausstellungen beizutragen. Das bedeutet, dass das Zeigen und teilweise auch das Rezipieren von Dingen genauer erschlossen werden will. Dafür wird, wie schon erwähnt, der Frage nachgegangen, welche Möglichkeiten ausstellungspraktisch genutzt werden, um Alltagsdinge zum Sprechen zu bringen. Es wird gefragt, wie mit Alltagsdingen im Museum umgegangen wird, wie man/frau sie rezeptiv wirken lässt.<sup>11</sup> Museumswissenschaftliche Fachliteratur, die sich diesem oder einem vergleichbaren Thema anhand praktischer Ausstellungsbeispiele widmet, ist nach jetzigem Wissensstand des Autors nicht vorhanden.<sup>12</sup> Dennoch wurde schon erwähnt, dass vereinzelt analytische Anregungen durch Autor\_innen der Themenfindung in forcierter Lektüresuche den Weg ebneten. Sie trieben das Forschungsinteresse voran und begleiten nun den Versuch einer nachvollziehbaren Erarbeitung zu Ausstellungsmodi von Alltagsdingen. Die Ergebnisse könnten als Anregungen für eine zwar immer unvollständige, aber eventuell erkennbarere Systematik des Zum-Sprechen-Bringens von Dingen in kulturhistorischen Ausstellungen dienen oder schlichtweg auf dieses Thema aufmerksam machen. Es geht somit auch um einen angestrebten Beitrag zu einem differenzierteren Sehen im Museum, das vor allem den Ausstellungsanalysierenden wie auch den Ausstellungsmachenden nützt.

---

erschließen zu wollen, soll nicht davon ablenken, dass den Museumsdingen immer auch Dimensionen innewohnen, die sich einer Beschreibung und auch der Sprache selbst widersetzen können. Vgl. hierzu: Muttenthaler 2016, S. 35, 47.

11 Das bedeutet keineswegs, dass die exponierten Alltagsdinge auch so auf Besuchende wirken, wie es von Kuratierenden beabsichtigt ist.

12 Eine nennenswerte Ausnahme ist ein jüngst von der Kustodin und Museologin Roswitha Muttenthaler veröffentlichter Aufsatz über Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. Vgl. hierzu Fußnote 10. Dieser wird eine Basis zu Kategorisierungen von Objektfunktionen und -rollen bilden.



## 2. Zum Sprechen bringen – theoretische Positionen zu den Museumsdingen und kulturhistorische Ausstellungstendenzen

### 2.1 Etablierung und Destabilisierung der Alltagsdinge in der kulturhistorischen Ausstellungspraxis

Für eine allgemeine Etablierung<sup>13</sup> der Alltagsdinge im Museum sind verschiedene Einflüsse auszumachen, die mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Dinge und auch mit veränderten Ausstellungstendenzen zusammenhängen. Diese Tendenzen aufgreifend endet der Abschnitt jedoch mit der Schilderung von Faktoren, die die Dingpräsenz an sich eher geringschätzen. Neben der Aufwertung der Alltagsdinge kann daher ebenso von einer Abwertung gesprochen werden, die sich ihrerseits auf die heutigen Ausstellungsmodi auswirkt. Der Abschnitt dient mithin als erste Verständnisstütze zur Analyse, um zu untersuchende Objekte und Objektgruppen ausstellungshistorisch angemessener nachzuvollziehen.

Was trug nun zur Etablierung der Dinge im Museum bei? Der Kultur- und Museumswissenschaftler Gottfried Korff<sup>14</sup> nennt etwa vermehrte Museumsneugründungen sowie ansteigende Ausstellungstätigkeiten im großen und kleinen, im regionalen und lokalen Format. Sie ereigneten sich innerhalb der BRD im Verlauf der 1970er Jahre. Insbesondere die kleinen Museen, die sich

<sup>13</sup> Der Begriff soll eher eine neue Aufwertung von Dingen im Museum verdeutlichen, nicht ein grundsätzliches Aufkommen. Alltagsdinge finden durchaus auch vor den 1970ern in Museen Verwendung – etwa in Heimatmuseen oder als so genannte ready made in Kunstausstellungen. Doch sind die Dinge des Alltags bis in die späten 1970er Jahre nicht mit derartiger Wertschätzung und Zeigeintention gezeigt worden, wie es im Weiteren verdeutlicht wird.

<sup>14</sup> Gottfried Korff kann im deutschen Sprachraum als einer der aktivsten Museumswissenschaftler\_innen bezeichnet werden, der seit den frühen 1980er Jahren, auch bedingt durch seine Kuratorentätigkeit, intensiv rund um die Thematik Museum reflektierte und veröffentlichte.

mit der Erkundung materialisierter Alltagskultur beschäftigen, hätten entscheidende Anteile zu ihrer historischen Aufarbeitung – auch für die großen Ausstellungen des Landes – beigetragen (vgl. Korff 1988, S. 10f.). Korff versucht das Phänomen einer zunehmend musealisierten Alltagskultur auf einen kompensations-theoretischen und museumswissenschaftlich oft rezipierten Ansatz des Philosophen Hermann Lübbe zurückzuführen. Dieser besagt, dass aufgrund von beschleunigt abnehmender Vertrautheit unserer Lebenswelt und funktionslos werdender Elemente in unserer Kultur – etwa bedingt durch beschleunigten sozialen, ökonomischen, wissenschaftlichen und technischen Wandel – die kulturellen Relikte umso schneller und intensiver musealisiert würden. Kurz: die Musealisierung der Alltagswelt nehme zu, um die Erfahrungen einer Identitäts- und Orientierungsabnahme möglichst zu kompensieren (vgl. Lübbe 1982, S. 1, 16ff.). Der so genannte Museumsboom ist hiernach auch als Reaktion auf die zunehmenden Orientierungsschwierigkeiten in einer bewegten, beschleunigten und einer die veralteten Dinge aussortierenden und wegwerfenden Kultur zu verstehen. Alltagsdinge, die seit den 1970er Jahren auch durch die kulturwissenschaftliche und historiographische Hinwendung zum Alltagsbegriff an Aufmerksamkeit gewannen (vgl. König 2003, S. 104), konnten so eine besondere Wertschätzung und Bedeutung als Überbleibsel vergangener Zeiten erhalten. Das Kompensationstheorem Lübbes verdient besondere Beachtung, weil er als einer der Ersten einen kulturellen Sinn im Musealisieren und so auch in Museum und Ausstellung als Orten des Bewahrens und Zeigens ausmachte. Dem Untertitel seines Essays folgend wollte er hiermit eine Antwort auf die Frage unseres Vergnügens an historischen Dingen liefern. Für den Wandel kulturhistorischer Ausstellungspraxis spielt die Frage des Vergnügens an und durch die Dinge eine ebenfalls beachtenswerte Rolle. Denn für das Ende der 1970er Jahre lässt sich durchaus von neuartigen Geschichtspräsentationen in der BRD sprechen (vgl. te Heesen & Schulze 2015, S. 11). Wie sah diese neue Art der – auch auf Vergnü-

abzielenden – Geschichtspräsentation aus? Hierzu sollen einzelne, für die weitere Zeigepaxis formative Ausstellungsbeispiele in ihren Neuerungen besprochen werden. Damit ist bewusst nicht abgedeckt, was in den 70er Jahren an kulturhistorischen Ausstellungsformaten verfügbar war und ebenso die gegenwärtigen Ausstellungen beeinflusste.<sup>15</sup> Sondern es ist herausgehoben, was die Ausstellungstätigkeit vor allem im besonderen Umgang mit den Alltagsdingen als historischen Sachzeugnissen noch heute beeinflusste und inspirierte. Um diese Neuerungen historisch angemessener einordnen zu können, sei an dieser Stelle betont, dass kulturhistorische Ausstellungen in den 1950er und 60er Jahren noch stark einem kunsthistorischen Zeigeideal unterlagen. Dabei stand zumeist das schöne, auch sakralisierte Einzelobjekt im Mittelpunkt, um etwa das Wahre, Kostbare und Bewundernswerte daran zu betonen. Das Objekt als Kunstwerk innerhalb einer puristischen Vitrine überwog noch deutlich dessen Funktion als historisches Zeugnis (vgl. te Heesen & Schulze 2015, S. 11f.; Korff 1996, S. 56, 61).

Demgegenüber lag dem Kölner Ausstellungskonzept und -projekt des „Musée Sentimental de Cologne“ von 1979 ein nahezu entgegengesetztes Ausstellungsverständnis zugrunde. Die exponierten Objekte der Kölnischen Geschichte wurden in den Räumen des städtischen Kunstvereins in Vitrinen, auf Podesten, an den Wänden und auf dem Boden platziert. Nahe an der visuellen Idee eines white cube wurden Dinge so in räumlich neutraler Umgebung und damit außerhalb ihres Gebrauchskontextes dargeboten (vgl. Fink 2015, S. 99). Was zunächst konventionell anmutet, entpuppt sich dadurch jedoch als kuratorische Neuheit, weil unter anderem der Trivialkitsch neben der Hochkunst stand (vgl. te Heesen 2011, S. 139). Alltagsobjekte und Kunstge-

<sup>15</sup> Bagatellisiert werden hier etwa Ausstellungstendenzen zur Vertextlichung und zur übermäßig rekonstruierenden Schau von Objekten, um historische Prozesse und gesellschaftlicher Zusammenhänge nachvollziehbar beschreiben und stützen zu können. Vgl. hierzu: te Heesen & Schulze 2015, S. 12f.

genstände stehen damit auf einer Ebene der Wertschätzung. Darüber hinaus sind die unterschiedlichen Objektgattungen<sup>16</sup> anhand von über einhundert lokalspezifischen Stichwörtern in alphabetischer Reihenfolge, von Adenauer bis Zoo, im Raum angeordnet (vgl. Fink 2015, S. 99). Entgegen einer räumlich-chronologischen Aufbereitung mit historisch-ursprünglicher Kontextualisierung der Objekte sollte ein sentimentaler Zugang zu ihnen gewährt werden, wofür dem einzelnen Objekt eine spezifische Geschichte oder gar eine Anekdote beigefügt wurde. Die Dinge können dabei in zweierlei Hinsicht von sentimentalem Wert sein: erstens, weil ein spezifisches Ding einen persönlichen Zugang der Besuchenden durch ausgelöste Erinnerungen, Empfindungen oder auch durch Entdeckungen an diesem ermöglicht; zweitens, weil die exponierten Dinge durch ihre Auswahl bereits mit Gefühlen aufgeladen sind. In der subjektiven Auseinandersetzung der Besuchenden mit dem Objekt entfalte dieses seine Bedeutung entweder in anekdotischer Form oder durch dessen Charakter als Relikt eines biografischen Ereignisses (vgl. te Heesen 2011, S. 140). So seien denn etwa die Boxhandschuhe des Kölschen Originals Peter Müller ein historisches Zeugnis nicht etwa für den Knockout seines Gegners, sondern für den des Ringrichters, der Müller offenbar als Zigeuner beschimpfte (vgl. Herzogenrath 2011, S. 76f.).

Drei Besonderheiten und zugleich Nachwirkungen fürs kulturhistorische Ausstellen sind, in Anlehnung an te Heesen, für die Idee des „Musée Sentimental“ festzuhalten: zunächst die Aufwertung des Alltagsobjekts (vgl. te Heesen 2011, S. 159). Dieses auf den Sockel zu heben und dem Kunstwerk gleich zu präsentieren, beförderte dessen ernstzunehmende Wertschätzung als historische Quelle. Heute ist die visuelle Isolierung und Aufwertung ein gewohntes

<sup>16</sup> Hier können beispielsweise ein Knochen, eine Rosenschere, ein Feder schmuck, ein Stiefel mit Kamellendreck vom Kölner Karneval oder auch ein Fußball vom Finale des Deutschen Fußballpokals 1978 genannt werden.

Präsentationsprinzip (vgl. te Heesen, Padberg & Projektgruppenmitglieder 2011, S. 7; Korff 1996, S. 70).

Eine zweite Besonderheit sind die oft unzusammenhängenden Objektnachbarschaften in den Vitrinen. Beim „Musée Sentimental“ wurde dies durch eine der „Encyclopédie“<sup>17</sup> entsprechende Alphabetisierung, in der das Wissen der Welt frei aneinandergereiht wurde, realisiert (vgl. te Heesen 2011, S. 140, 159). Die Vorliebe für Unzusammenhängendes ist auch auf die Inspiration neuer Ausstellungsansätze für das Präsentationsprinzip der frühen Kunst- und Wunderkammern zurückzuführen. Wundersame Dinge unterschiedlicher Provenienz und Objektgattung sollten die Neugierde der Betrachter\_innen für ein weitgehendes Durcheinander von Exotica, Naturalia, Artificialia und wundersamen Gegenständen erzeugen (vgl. Thiemeyer 2014, S. 232; te Heesen 2012, S. 35f.). Die Veröffentlichung der zweiten Auflage von Julius Schlossers „Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber“ im Jahr 1978 prädisponierte die damals neue Faszination fürs Zusammenbringen unvereinbar scheinender Dinge. So war es der Künstler Daniel Spoerri, neben der Historikerin Marie Luise von Plessen Hauptinitiator der Idee des „Musée Sentimental“, der sich im Ausstellungskatalog auf ebendieses Buch bezog und bekräftigte, die Dinge in beliebigen Zusammenhängen wieder neu zu sehen (vgl. te Heesen 2011, S. 153f.). So betrachtet versammelte die Ausstellung zwar nicht das Wissen der Welt im Sinne der Wunderkammern – den Makrokosmos im Mikrokosmos –, aber ein mit Stichwörtern erzeugtes Wissen der Stadt Köln durch unzusammenhängend arrangierte Objekte in den Räumlichkeiten des Kölnischen Kunstvereins. Zumindest eine Affinität zum Wunderkammergedanken lässt

<sup>17</sup> Die „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ ist eines der ersten enzyklopädischen Großprojekte und Hauptwerk der Aufklärung, in der das bis dahin produzierte Wissen alphabetisch akkumuliert wurde.

sich durch das Anordnungsprinzip erahnen. Das „Musée Sentimental de Cologne“ gilt hiernach als einer von mehreren Ausstellungsansätzen der späten 70er und 80er Jahre, in denen die Anordnung der Objekte im Raum grundsätzlich neu hinterfragt und verhandelt wurde.

Ein letztes Charakteristikum ist die anekdotische Erzählperspektive zu den gezeigten Objekten. Dadurch konnte nicht nur den Besuchenden die Möglichkeit des subjektiven, sentimental Nachvollzugs eingeräumt werden, sondern den Objekten wurde eine spezifische narrative Wirkung zugeschrieben. Damit wurde die paradoxe Vorstellung sprechender Objekte erst hervor gebracht. Den überwiegend gefühlsbetonten, und auf subjektives Vergnügen ausgerichteten Zugang zu den Exponaten<sup>18</sup> erläutert te Heesen treffend am Beispiel der Kamellen:<sup>19</sup>

„Was Karneval bedeutet erhellt sich schlagartig nicht durch Redemanuskripte einer Sitzung, durch historische Kostüme, sondern durch einen zeitgenössischen Schuh, an dem in dicken Lagen Kamellendreck klebt und der nach dem Festumzug nicht geputzt wurde (...)“ (te Heesen 2011, S. 153f.).

Eine weitere Ausstellung, die für das kulturhistorische Exponieren bis in die Gegenwart hinein als prägend angesehen werden kann, ist „Preußen. Versuch einer Bilanz“, die 1981 im Martin-Gropius-Bau in Berlin untergebracht war und rund 480.000 Besuchende zählte (vgl. Baur 2012, S. 134). „Preußen“ etablierte eine Ausstellungsweise, die der Museumswissenschaftler und Kurator Joachim Baur als objektgestützte Themenorientierung benennt. Dies

<sup>18</sup> Das gilt insbesondere dann, wenn die Objekte an die Gegenwart angebunden sind oder eine Rolle in den Biografien der Betrachtenden spielen.

<sup>19</sup> Als Kamellen werden im Rheinland Karamellbonbons oder auch Süßigkeiten bezeichnet.

zeigt einen Übergang vom Objekt zum Thema an, der jedoch nicht so strikt zu verstehen ist, wie er auf das erste Lesen hin anmutet. Die gezeigten Objekte sind schlichtweg nicht in ihrer verfügbaren Anzahl einem Schatz gleich ausgebreitet und in ihrer Einmaligkeit betont, sondern wurden auf ein spezifisches Thema hin – im hiesigen Fall Preußens Land und Leute – ausgerichtet und anhand einzelner Thesen in 33 Räumen arrangiert. Vereinfacht wird also über ein Thema sinniert, um dann entsprechende Objekte auszuwählen und mit diesen zu argumentieren und zu erzählen. Dabei wurde allein das originale Objekt akzeptiert und gegenüber der Betextung oder auch historischen Dokumenten privilegiert (vgl. ebd., S. 134; Korff 2007c, S. 236). Es sollte jedoch nicht als alleiniges Schaustück, sondern als historisch überliefertes und authentisches Argument einer Aussage begriffen werden. Und mehr noch: Das authentische Objekt wurde oftmals mit weiteren Objekten innerhalb eines Ensembles zusammengebracht, um es in seiner Präsentationsweise ästhetisch zu unterstreichen (vgl. Baur 2012, S. 134). Denn da musealisierten Alltagsdingen kein besonderer ästhetischer Wert zugesprochen wurde, bedurften sie, so Korff – Generalsekretär und einflussreicher Macher von „Preußen“ (vgl. Uhde 2015, S. 110) –, des Raumarrangements oder auch der Dingkomposition (vgl. Korff 1996, S. 71). Allerdings rührt deren besondere Zusammenstellung theoriegeschichtlich auch daher, dass Alltagsdinge immer als fragmentarische Überlieferungen der Vergangenheit verstanden werden müssen, die allein eine ausschnittshafte Vorstellung historischer Wirklichkeit sinnlich erfahrbarer machen können. Die Objekte – aus ihren Ursprungskontexten herausgenommen – können so ein Stück weit rekontextualisiert werden, sodass sich sozusagen mehrere materialisierte Einzelausschnitte des Vergangenen zu einem Raumbild verdichten (vgl. Godau 1989, S. 200; Korff & Roth 1990, S. 18, 21). Und dennoch transportiert ihr Reliktcharakter nur eine Konstruktion unseres Wissens über die Vergangenheit, aus der sie stammen (vgl. Deneke 1990, S. 72, 75).

Bei „Preußen“ wurde also das räumliche Erleben von Objektarrangements und folglich ein wahrnehmungs- anstatt eines allein textbezogenen Erkenntnisgewinns durch Exponate ermöglicht (vgl. Korff 1996, S. 73; Uhde 2015, S. 114). Oft wird in diesem Zusammenhang von der Inszenierung in Ausstellungen gesprochen, die rückblickend durch „Preußen“ entscheidend vorangetrieben wurde. Das Inszenierungsprinzip, so Baur, sei entscheidend an der Einleitung eines kulturhistorischen Ausstellungstrends beteiligt gewesen (vgl. Baur 2012, S. 134; Korff 1996, S. 73; Thiemeyer 2012, S. 204, 207). Für Korff bedeutet Inszenierung zunächst eine Anordnung und Installation der Objekte im Raum, um sie daraufhin rezeptiv zu deuten (vgl. Korff & Roth 1990, S. 22f.). Er geht dabei von einer, wenn man/frau so will, kuratorischen Vorbedingung aus, bei der die sprachlichen Dimensionen von Objekten stets über die alleinigen Textinformationen hinausweisen und stattdessen eine „Präsentationssprache“ (ebd., S. 23) erzeugen sollen:

„Das Museum hat es mit der Welt der Realien zu tun und nicht mit veranschaulichenden, verbildlichten Aussagesystemen. Wer vor die Schaulust die Leselast stellt, hat sich im Medium verirrt und macht das Museum zu einer Agentur der ‚Zerstörung der Sinnlichkeit‘ (...)“ (Korff 2007a, S. 120).

Durch dessen Betonung der Realien und der Schaulust macht er die sinnlich-ästhetische Erfahrungsform durch das Zeigen authentischer Dinge aus, die demgemäß eine sinnlich-ästhetische Präsentationsweise verlange. Er gesteht ein, dass mithilfe von Texten die Objekte ebenfalls erschlossen und an ihnen argumentiert sowie interpretiert werden könne. Vor allem aber komplexe Objektkompositionen sollten möglichst von Textvermittlungen befreit sein, da Interpretationen auch mithilfe der Inszenierung vermittelbar würden (vgl. Korff & Roth 1990, S. 22). Durch Museumsdinge räumlich und bildlich zu argumentieren und so auf dramaturgischem Wege Deutungen hervorzuru-

fen, erachtet er für den gelungeneren Zugang (vgl. von Borries 1997, S. 338). Um das Thema Preußen in seiner politisch heiklen Aufladung angemessen zu konzipieren und darzustellen, lehnten sich die Ausstellungsmacher\_innen und Bühnenbildner\_innen überdies an der Idee des ironischen Museums des Kunsthistorikers und Museumstheoretikers Stephen Bann an. Als ironisch, so Korff, versteht er dabei die Möglichkeit zur Verfremdung und Brechung des Gezeigten, um die Besuchenden mit „visuellen Stolpersteinen“ (Korff 1996, S. 73) und „bildkompositorischen Kontrapunktierungen“ (ebd., S. 73) zu irritieren und zu überraschen (vgl. ebd.).

Aber wie sah dies in etwa aus? Zumindest wenige Beispiele dieser Großausstellung sollen Eindrücke vom Inszenierungsprinzip verschaffen.<sup>20</sup> Ein erster kontrastiver Versuch begann bereits vor dem Martin-Gropius Bau, wo bis zur Ausstellungseröffnung Roggen auf einer abgesteckten Fläche wuchs und was erste Hinweise auf Thema und Ausrichtung versprach: Preußen als Agrarstaat, der überwiegend von landwirtschaftlich bestimmter Arbeit geprägt war. Roggen war überdies auch in weiteren Ausstellungsräumen angepflanzt (vgl. Korff 2007c, S. 235). Im Lichthof des Gropiusbaus erwartete die Betrachtenden hingegen ein von Bühnenbildner\_innen gestaltetes objektreiches Industrieensemble – etwa bestehend aus einer Riesenkanone von Krupp, Werkzeugen der Schwerindustrie – zum Beispiel eine Bessemerbirne und einer Karl Marx-Büste. Umgeben waren sie zugleich von klassizistischen Skulpturen samt einem kleinen Turm in der Raummitte, über dem scheinbar schwebend ein Reiterstandbild von Wilhelm I. an einem Ballon hing (vgl. Hauser 2001, S. 43; Uhde 2015, S. 112). Sowohl die kontrastreichen Nachbarschaften von Roggenfeld und Lichthofensemble, von Skulpturen und Schwerindustrie wie auch das schwebende Reiterstandbild als die Personifizierung Preußens regten zum ersten Phantasieren und Interpretieren über preußi-

20 Für Bildmaterialien zur Ausstellung vgl. etwa: Uhde 2015, S. 117-121.

sche Geschichte und den kuratorischen Umgang mit ihr an. Ein weiteres anschauliches Beispiel bot der Themenraum zur Aufklärung. In ihm stand zentralisiert eine pyramidenförmige Vitrine, die im unteren Bereich – auf Höhe des Fußbodens – einen Teil einer im Jahr 1760 verlegten Wasserleitung zeigte. Der obere Vitrinteil war dagegen mit einer Gesamtausgabe der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek“, einer Zeitschrift für Buchbesprechungen, als bedeutender regelmäßiger Veröffentlichung der Berliner Aufklärung bestückt (vgl. Uhde 2015, S. 112). Ein Objekt des hygienischen und technischen Fortschritts im Alltag wurde mit einem der Bildungselite komponiert und so ein in wenigen Augenblicken einsetzender Reflexionsprozess darüber befördert, welche Dimensionen das Thema Aufklärung freilegen kann.

Neben dem Einsatz von Alltagsdingen sind es vor allem die raumgreifenden Präsentations- und Interpretationsweisen, die mithilfe von montierten und inszenierten Dingen ermöglicht werden. Dadurch gelang es, die Besuchenden in ihrer Wahrnehmung zu erstaunen, zu überraschen und mithin auch zu schockieren (vgl. Korff 2007c, S. 233; Hauser 2001, S. 43). Korff äußert sich zum Ausstellungsverständnis von „Preußen“ unter anderem folgendermaßen:

„Die Gestaltung verstand sich so auch als Strategie gegen Ermüdung, Langeweile und Überforderung des Ausstellungsbesuchers. Jeder Raum sollte ihm neue Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten bieten, auf den ersten Blick schon Neugierde und Interesse wecken, zum Nachfragen und zum genauen Hinsehen anregen“ (Korff 2007c, S. 234).

Gestaltung kann hierbei synonym zum Inszenierungsbegriff gedacht werden. Interessanter daran aber ist Korffs Nähe zu den Postulaten in Walter Benjamins Ausstellungsberichten der späten 1920er Jahre, die auch die Aus-



stellungsidee von „Preußen“ durchdringt. Vor allem die Zugeständnisse zur Vergnügungslust der Besuchenden fallen dabei auf. Dass Benjamin die Besuchenden nicht gelehrter, sondern gewitzter aus einer Ausstellung kommen sehen will und das sich die Ausstellungsmachenden hierfür ein Beispiel am Jahrmarkt nehmen sollen (vgl. Benjamin 1981a, S. 528; Benjamin 1981b, S. 559), korrespondiert mit Korffs Anspruch gegen Langeweile und Überforderung. Auch Korffs bewusster Rückgriff auf und die Sympathie für das Bühnenbild (vgl. Hauser 2001, S. 43; Korff 2011, S. 113) kann als Versuch gesehen werden, sich einer die Sinne betonenden Schaulust zu widmen, wie sie Benjamin noch für den Jahrmarkt realisiert sieht. Gleichsam ist es Benjamins Betonung des Überraschenden, der blitzhaften Schocks, mit denen unmittelbare Erkenntnisgewinne verfügbar werden. Hierzu müsse das zu Sehende einen neuen „Trick der Evidenz“ (Benjamin 1981b, S. 560) erzeugen, der mit Beschriftungen nie zu erreichen sei (vgl. Benjamin 1981a, S. 528). All das diene als Anregung für die installierten Raumerlebnisse in „Preußen“. Die Objektarrangements sind subjektiv interpretierbar. Sie fördern eine assoziative und offene Wahrnehmung für das Gezeigte, aus der dann Erkenntnismöglichkeiten hervorgehen können. Damit zeichnet sich eine für Korff existente Wechselbeziehung von Unterhaltung und Belehrung in Ausstellungen ab, die er des Öfteren in Aufsätzen unterbringt (vgl. Korff 1988, S. 20; Korff 2005, S. 105). In diesem Verständnis spielt es freilich, bei Korff wie bei Benjamin, eine Rolle, wie Besucher\_innen die Ausstellung verlassen. Im besten Falle tun sie dies gewitzter und gelehrter zugleich. Denn beides miteinander zu verknüpfen, erscheint durchaus möglich. Bei „Preußen“ waren es möglicherweise die Schockerfahrungen angesichts einer hochkulturellen Zeitschriftenausgabe kombiniert mit einem Wasserrohr. Sie stehen beispielhaft als Interpretationsmittel für Lesarten der Aufklärungsthematik. Beide Objekte ironisch gebrochen in Konfrontation zu bringen, könnte die Besucher\_innen zugleich belehrt und unterhalten haben. Der Philosoph und Kurator Daniel Tyradellis

betonte jüngst, dass Fragestellungen in Ausstellungen strukturell angegangen werden sollten, dass Objektwelten versammelt sein sollten, die es sonst nie in unmittelbarer Nachbarschaft zu sehen gäbe:

„Gerade die unerwartete (aber wohlüberlegte) Zusammenschau von Dingen erlaubt schlagartige Einsichten und Assoziationen, die das Denken aus den gewohnten Bahnen befreien. Ausstellungen sollten letztlich nicht einzelne Objekte ausstellen, sondern Verhältnisse, Relationen, Spannungsfelder“ (Tyradellis 2014, S. 205).

Es ist bemerkenswert, wie offensichtlich dessen kuratorisches Verständnis mit dem von „Preußen“ konvergiert. Und obwohl „Preußen“ über 30 Jahre zurückliegt, wirkt deren inszenatorischer Grundtenor noch lange nach.

Es wurde bereits angemerkt und ist hoffentlich deutlich geworden, dass sowohl bei „Preußen. Versuch einer Bilanz“ durch das inszenatorische Prinzip<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Bis hierher wurde der Inszenierungsbegriff nach Korffs Verständnis verwendet: als Anordnung der Objekte im Raum nach Maßgabe einer Deutung. Hierdurch wurde ein neuer Umgang mit Museumsdingen im Raum eingeleitet. Und obwohl dieses Inszenierungsverständnis die Vorgehensweise der Preußenausstellung charakterisiert, schließt der Begriff nicht gerade viel aus. Dies trug auch dazu bei, dass der Begriff durch seine inflationäre Verwendung in Museen nahezu aller Sparten weitgehend sinnentleert wurde. Zurecht kann so konstatiert werden, dass es keine nichtinszenierte Ausstellung gibt, da historische Fragmente durch ihr Exponiertsein grundsätzlich inszeniert sind. Jedoch können der Grad und die Qualität einer Inszenierung stark variieren. Vereinfacht schwankt dies zwischen zwei Extremen: einerseits den Rekonstruktionen, bei denen versucht wird ein annähernd naturalistisches Ensemble zu erzeugen und so zu suggerieren, wie es vermutlich gewesen ist; und andererseits Inszenierungen, denen ihr jeweiliger Inszenierungscharakter bewusst angesehen werden soll und deren Fragwürdigkeit und Verhandelbarkeit so deutlicher akzentuiert sind. Für die Analyse kann festgestellt werden, dass der Inszenierungsbegriff durch seinen heute inflationären Gebrauch nicht ernsthaft weiterhilft. Jedoch ist nun verständlicher, was sich zu Beginn der 1980er Jahre dahinter verbarg. Vgl. hierzu: Thiemeyer 2012, S. 207; Herles 1996, S. 111, 114ff.; Godau 1989, S. 203; Vogel 2006, S. 69.

als auch beim „Musée Sentimental de Cologne“ durch die anekdotische Erzählweise die Lust am Vergnügen, am Schauen und Imaginieren deutlicher in die inhaltliche und visuelle Aneignungssituation von Alltagsdingen aufgenommen wurde. Diffuse Objektnachbarschaften durch Inszenierungsstrategien, die Aufwertung des Originals und bisweilen auch anekdotische Erzählungen finden auch heute noch Resonanz.

Dennoch ist die Lage der kulturhistorischen Museen und ihren Modi des Zum-Sprechen-Bringens von Alltagsdingen zunehmend unübersichtlicher geworden. Neben weiteren musealen Tendenzen seit etwa den 1990er Jahren bis in die Gegenwart<sup>22</sup> erodiert(e) vor allem die Szenografie das museale Verständnis und die Relevanz von Alltagsdingen. Sie ist als eine Gestaltungspraxis in Abgrenzung zum Inszenierungsgedanken, wie ihn etwa Korff prägte, aufzufassen. Diesen etwas nebulösen Begriff breitet der Kulturwissenschaftler und Historiker Thomas Thiemeyer in seinen Schwerpunktsetzungen aus und beschreibt ihn in seinen Konsequenzen für Museum und Museumsdinge.<sup>23</sup> Szenografie wolle etwa Gattungsgrenzen überwinden und so unterschiedliche Künste und Objekte zusammenbringen. Für Thiemeyer beginnt das Museum dadurch aber den Primat des Zeigens originaler Objekte aufzugeben, weil weitere Elemente gleichberechtigt nebeneinander stünden. Szenografie wolle sich überdies dem Raum durch erzeugte Ereignisse und

22 Vgl. hierzu ausführlicher: Baur 2012, S. 137ff.

23 Darüber hinaus schildert er, was zur Etablierung dieser Gestaltungspraxis beitrug. Zu erwähnen ist hier, dass in Ausstellungen der 1990er und 2000er Jahre zunehmend Themen mit schwachen Visualisierungsmöglichkeiten und mit als wenig spektakulär erachteten Objekten umzusetzen versucht wurden, die aber ohne audiovisuelle Techniken und neuere Visualisierungsstrategien dann nicht auskamen. Weiterhin drängten bereits seit den 80er Jahren freie Ausstellungsmacher\_innen und Gestaltungsbüros auf den Ausstellungsmarkt, die den Begriff der Szenografie mit neuem Vokabular veredelten und die Museen, ihrerseits immer abhängiger von finanzieller Förderung auch durch Besuchszahlen, mit frischen Präsentationsideen lockten. Vgl. hierzu: Thiemeyer 2012, S. 212.

Erlebnisse annähern. Objekte würden hiernach nur dann gebraucht, wenn sie diesem Anspruch zugute kämen. Das Exponat funktioniere dadurch nur als ein Mittel unter anderen, mit denen anstelle einer Sammlungsidee eine übergeordnete räumliche Gestaltungsidee zum Zwecke der Unterhaltung des Publikums gestützt würde. Thiemeyer sieht hierdurch auch das Deutungsmonopol sammlungsbezogener Fachdisziplinen und mithin den Stellenwert von historischen Objekten überhaupt gefährdet (vgl. Thiemeyer 2012, S. 213). Denn die Objekte würden in Ausstellungen umso entbehrlicher, wenn sie – als die eigentlichen materiellen Relikte der Vergangenheit – zugunsten von Ausstellungserlebnissen deklassiert werden (vgl. Thiemeyer 2011, S. 7). Die Provenienz eines Objekts, so fasst es die Philosophin Hilde S. Hein pointiert zusammen, werde zweitrangig gegenüber dessen subjektivem Erlebniseffekt. Jener Erlebniseffekt sei das reale Ding, um welches sich im Museum zunehmend bemüht werde (vgl. Hein 2000, S. 62, 66).

14

Die überwiegende Bewunderung und Verehrung der Objekte, wie weitgehend in den 1950er und 60er Jahren betrieben, wich einer zunehmend subjektiven Auseinandersetzung mit den Dingen in den 1970ern und 80ern. Es entstand ein neues kuratorisches Objektverständnis, ein „Spiel mit den Artefakten“ (Hauser 2001, S. 44) durch unterschiedlich erzeugte Raumbilder, das sich auch mit Erlebnisdimensionen verknüpfen ließ (vgl. ebd.). Die originalen Objekte wurden dabei weiterhin als unerlässlich angesehen. Mitbestimmt durch die Etablierung der Szenografie ab den 1990er Jahren verloren die Originalobjekte jedoch an Stellenwert.<sup>24</sup> Erlebnis- und ereignisbezogene Gestaltungen durch Ausstellungsdesign, aber auch der zu vermittelnde In-

24 Einflussreich für die veränderte Ausstellungspraktik auch in kulturhistorischen Museen war etwa der Expo-Themenpark, dem in der museumsgeschichtlichen Lektüre ein szenografischer Anleitungscharakter mithilfe von etwa sensorischen environments oder raumgreifenden Videoprojektionen nachgesagt wird. Vgl. hierzu: Baur 2012, S. 139.

halt sowie der multimediale und -sensorische Einsatz (vgl. Hauser 2001, S. 44) konkurrieren seitdem mit der musealen Grundidee schlechthin: nämlich Realien aufgrund ihrer historischen Zeugenschaft zu zeigen. Ist im museumswissenschaftlichen Diskurs einerseits die Rede von einer „Dingkonjunktur“ (te Heesen & Lutz 2005, S. 14), so konnten andererseits Positionen wiedergegeben werden, die kritisch dazu anregen wollen, über das Museum als künftige „Erlebnisfabrik“ (Thiemeyer 2011, S. 7) nachzudenken.

## 2.2 Museumsdinge rundum

Es ließ sich in 2.1 nicht vermeiden, schon im Vorfeld auf Begrifflichkeiten und Prämissen der Dingtheorie zurückzugreifen, die im Folgenden konkreter skizziert werden sollen. Hierfür werden einige ding- und ausstellungstheoretische Positionen in Anschlag gebracht. Mit deren Hilfe soll das Verständnis von Museumsdingen in ihren Wesenszügen geschärft werden, um daraufhin die Grundbedingungen ihrer inhaltlichen und visuellen Aufbereitung und Rezeption in Ausstellungen zu klären. Für diese Umrundung der Museumsdinge bietet sich ein Gedanke des Philosophen Henri Pierre Jeudys als thematischer Einstieg an:

„Selbst wenn Arbeiter in einem Ökomuseum die Stechuhr sehen möchten, die einst das Folterinstrument der frühen Morgenstunde war, äußern sie diesen Wunsch nicht im Namen des Wiedererkennens einer Funktion. Das Objekt spricht von sich selbst, doch es übernimmt nicht die bedeutsame Rolle der Übermittlung von Kenntnissen: jede Stechuhr verzichtet auf Erklärungen und bezeichnet sich selbst. Noch das am stärksten mit symbolischer Wirksamkeit befrachtete Objekt, noch das für die Angsterinnerungen anschaulichste Objekt kann nur zum Schweigen zurückkehren“ (Jeudy 1991, S. 179).

Dass die Stechuhr als ein Folterinstrument wahrgenommen werden könnte, hängt ganz von ihrer subjektiven Auslegung ab. Diese symbolische Aufladung geht nicht vom Objekt aus, sondern ist menschengemacht.<sup>25</sup> Sie ist deshalb eine von vielen kulturellen Interpretationsmöglichkeiten einer Stechuhr – bedingt durch eine Eigenschaft, die von der Uhr ausging. Diese Interpretation ist abhängig von einem bestimmten Wissen der Betrachtenden. Zunächst aber spricht die Uhr, wie Jeudy unterstellt, allein von sich selbst. In Anlehnung an Scholzes Methodologie, die wiederum an die Semiotik Roland Barthes' anknüpft, ist die Stechuhr auf denotativer Ebene schlichtweg eine Stechuhr. Sie hat einen kulturellen Gebrauchswert – eine Funktion, die sich dem akkulturierten Subjekt sofort erschließt. Sie „sagt“ also: Ich bin eine Uhr und ich messe die Zeit. Oder genauer: Ich bin eine Stechuhr und ich messe die Arbeitszeit der Arbeitenden. Das klingt freilich trivial. Aber aus dingtheoretischer Sicht bedeutet das eine gewisse Stillstellung des Objekts, weil es über den Gebrauchswert hinaus nichts zu übermitteln hat. Das Objekt kann, wie Jeudy schlussfolgert, nur zum Schweigen zurückkehren. Jedoch besitzt ein schweigsames Objekt<sup>26</sup> über seinen Gebrauchswert hinaus konnotative Dimensionen (vgl. Barthes 1988, S. 189; Scholze 2004, S. 32). Damit ist zunächst gemeint, dass Dinge in kulturelle Prozesse innerhalb eines kulturellen Systems eingebunden sind. Das kulturelle System beruht auf bestimmten Normen und Werten, die ihrerseits an Objekterscheinung und -wahrnehmung beteiligt sind. Dinge können hierdurch auch fest in der Biografie von Menschen verankert sein, was ganz persönliche Konnotationen hervorrufen kann. Konnotationen sind vielfältig und niemals vollständig erfassbar, weil

15

<sup>25</sup> Die Relevanz der subjektiven Wahrnehmung von Alltagsdingen und Dingen im Allgemeinen wird in Punkt 2.4 erneut aufgegriffen.

<sup>26</sup> Zu behaupten, ein Objekt sei schweigsam, ist wie die Unterstellung, dass Objekte zum Sprechen gebracht werden können, eine anthropozentrische Denkweise, die selten als solche diskutiert wird.

die Objekte, an denen sie gewissermaßen haften,<sup>27</sup> polysemisch, also vielfältig in ihrer Zeichenhaftigkeit sind. Die Objekte sind, so Barthes, mehreren Sinndimensionen zugänglich (vgl. Barthes 1988, S. 195; Scholze 2004, S. 32f.). Eine Stechuhr kann als Folterinstrument der Morgenstunde aufgefasst werden, es kann aber aus einer anderen Perspektive, etwa der einer Fabrikleiterin\_Fabrikleiters, als Disziplinar- und Kontroll- und zugleich als Folterinstrument wahrgenommen werden. Mitentscheidend für die Wahrnehmung konnotativer Codes sind demnach Wissen und Imaginationskraft der Betrachtenden. So wie diese Faktoren von Subjekt zu Subjekt differieren, so können auch innerhalb des subjektiven Wahrnehmungsapparates mehrere Sinndimensionen nebeneinander zugänglich sein (vgl. Barthes 1988, S. 195; Scholze 2004, S. 33).

Vor allem im Museum bestimmen die konnotativen Dimensionen das Was und Wie der Präsentation, da vorwiegend durch diese – ob bewusst oder unbewusst – Kontextualisierungen von Einzelobjekten oder Objektgruppen verfügbarer werden. Die museale Kontextualisierung ist nötig, weil die Dinge andernfalls einer polysemischen und damit beliebigen Rezeption überlassen werden würden:

„Die Probleme der Kontextualisierung sind so vielzählig, wie die Dinge zugleich vieldeutig und zugleich multirelational sind. Gemäß der Kultur der Dinge sind ihre Kontexte so divers wie ihre Bedeutungen. Beim Ausstellen wie Interpretieren müssen also Kontexte identifiziert und intentional geschieden werden“ (König 2003, S. 100).

---

27 Konnotationen erschließen sich beispielsweise durch die Objektgestalt, aber auch durch Spuren des Gebrauchs, durch Formensprache, Ergänzungen am Objekt und Stilmerkmale. Genauso entstehen Konnotationen durch die Beziehungen zwischen Objekten. Vgl. hierzu: Scholze 2004, S. 32.

Erst das Herauslösen von einem oder mehreren Kontexten aus einer noch größeren Kontextfülle macht ein ohnehin vieldeutiges Objekt fürs Museum bedeutsam. Es wird auf diese Weise auf inhaltlicher Ebene zum Sprechen gebracht. Bevor dies passieren kann, ist aber bei jeder objektbezogenen Ausstellung die Herstellung eines Anschauungscharakters der Objekte notwendig (vgl. Fehr 2010a, S. 23). Denn eine Vielzahl von Dingen, insbesondere Alltagsdinge, sind nicht fürs Exponiertsein gemacht worden und müssen zunächst ästhetisch gerahmt werden. Hierfür wird gemeinhin versucht, die Dinge so zu arrangieren und zu ästhetisieren, dass rezeptive Rückbezüge zur Gebrauchsfunktion oder zum ursprünglichen Kontext vermieden werden sollen. Generell geschieht dies bereits durch ihre Musealisierung und den damit einhergehenden Verlust ursprünglicher Funktionen (vgl. ebd., S. 23f.; Fehr 2010b, S. 44). Dennoch legitimiert dies nicht zu einem anything goes im Arrangement der Dinge.<sup>28</sup> Gemeint ist mit Ästhetisierung eher: die Dinge zu entrücken, sodass sie ganz für sich betrachtet werden können. Das heißt, sie sind visuell möglichst von allen ihnen anhaftenden Kontexten isoliert, was der Kunstwissenschaftler und Kurator Michael Fehr deren „weitere Verdinglichung“ (Fehr 2008, S. 27) nennt. Erst dann wirken deren spezifische Beschaffenheiten besonders intensiv und sie machen sich empfänglich für neue Zuschreibungen, mithilfe derer Kontexte konstruiert und wahrgenommen werden können (vgl. Fehr 2010a, S. 24; Fehr 2010b, S. 44).

Wie können Dinge visuell entrückt werden, um für neue Zuschreibungen empfänglich zu sein? Zunächst wäre hier die Punktbestrahlung zu nennen, bei der vor allem mithilfe von Belichtung theatralische Effekte erzielt werden. Anstelle einer dominierenden flächenhaften Raumbeleuchtung werden ein-

---

28 Beispielsweise nähert sich ein Stubeninterieur einer bürgerlichen Familie aus dem 19. Jahrhundert einer rezeptiven Rückbesinnung auf die Gebrauchskontexte der ausgestellten Objekte an, auch wenn es diese nicht abbildet.

zelle Lichtspots auf Objekte und/oder Objektgruppen gerichtet. Einer Bühne gleich heben sich die Objektarrangements und Lichtkegel dann im Raum ab (vgl. Hoffmann 1976, S. 102). Ein ebenfalls bewährtes Mittel zur möglichst neutralen Positionierung von Objekten ist die bildhafte Zeigestruktur in Ausstellungen. Sie basiert, so die Kunsthistorikerin Karen van den Berg, auf dem Figur-Grund-Prinzip und zeichnet sich durch die vereinzelt Darstellung eines Objekts auf einem ornamentfreien Sockel in einem oft weiß gehaltenen Raum aus (vgl. van den Berg 2010, S. 159f.). Diese Art des Zeigens ist in Kunstausstellungen anzufinden und wird auch in vereinzelt kulturhistorischen Museen aufgegriffen, weil sie eine besonders emphatische Wahrnehmungssituation herstellt, in der das entrückte Objekt mit neuen Kontexten versehen werden kann. Während spezifische Kontexte bei einem bildhaften Zeigemodus zumeist mithilfe von Texten realisiert werden, ist dies bei vielen kulturhistorischen Ausstellungen jedoch komplizierter. Denn oftmals wird auf Objektgruppierungen und -installationen zurückgegriffen, um neue Kontexte zu konstruieren.<sup>29</sup> Das heißt, es werden auch visuelle Möglichkeiten zwischen den Objekten genutzt, um beispielsweise kontextuelle Eingrenzungen sicherzustellen. Neben den Kontrapunktierungen und ironischen Brechungen, die neben anderen bereits bei „Preußen. Versuch einer Bilanz“ beschrieben wurden, nennt Scholze verschiedene Möglichkeiten zur visuellen Hervorhebung und Zurückdrängung von konnotativen Codes durch Objektbeziehungen.<sup>30</sup> Mithilfe von Nähen und Distanzen, Häufungen und Vereinzelungen könnten Kontexte kuratorisch und rezeptiv begrenzt werden. Zusätzlich können Materialien und Farben von Objekten konnotative Codes eingrenzen. Und mithilfe ausgewählter Ausstellungsmobiliars und weiterer räumlicher Gestaltungsmittel können nicht nur Materialien und Farben, son-

29 Das Inszenierungsprinzip im Korff'schen Sinne ist hierfür prägend.

30 Zwar entspricht ein konnotativer Code nicht zwangsläufig einem konstruierten Kontext, doch der Versuch einer konnotativen Eingrenzung wirkt deutlich auf die Kontextualisierung ein.

dern wiederum auch Beleuchtung, Ton-, Bild- und Textelemente die Kontextualisierungsversuche ästhetisch beeinflussen (vgl. Scholze 2004, S. 33f.).

Objekten muss im Museum also auf die Sprünge geholfen werden, denn sie sind grundsätzlich schweigsam. Werden sie nun zum Sprechen gebracht, dann aber auch nur fragmentarisch (vgl. Vogel 2006, S. 71). Sie sind einerseits Ausschnitt und Zeugnis einer vergangenen Zeit, werden aber andererseits im Hier und Jetzt der Betrachtung ausgesetzt. Korff brachte das auf die ambivalente Formel, dass das Museumsding uns nah und doch auch fern sei. Die Begeisterung fürs Museum gründe auf genau dieser spannungsreichen Rezeptionssituation, weil die Zeigenden und Betrachtenden mit authentischen Dingen zu tun haben (vgl. Korff 2007b, S. 141). Die Authentizität eines Objekts bedeutet in diesem Sinne, dass durch ein historisches Überbleibsel eine auf sinnlichen Reizen beruhende Erfahrungssituation hergestellt werden kann. Korff stellt mithilfe des Authentizitätsbegriffes eine enge Beziehung zu Walter Benjamins Begriff der Aura her, indem er den Begriff über Kunstwerke hinaus auch auf historische Gegenstände überträgt.<sup>31</sup> Aura und Authentizität verweisen hiernach beide auf einen historischen Zeugnischarakter eines Gegenstandes – auf dessen Echtheit. Außerdem kennzeichnet beide Begriffe das Wechselspiel von Nähe und Distanz (vgl. Korff 2007a, S. 120f.; Benjamin 2008, S. 346; Stoessel & Eggert 2014, S. 178): „Aura [...] definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 2008, S. 348). Aura könne sich also nicht nur an das Schöne im Original, sondern auch an dessen Authentizität binden (vgl. Korff 2007a, S. 121). In Abschnitt 2.1 wurde erwähnt, dass Lübbers Kompensationstheorie eine Erklärung für das Vergnügen der Menschen an historischen Dingen darstellt. Die Aura und

31 Die breite Rezeption und die hierdurch revidierte Auslegung des Aufsatzes von Benjamin führte in den 1980er Jahren dazu, dass die Aura-Vorstellung Benjamins über Kunstwerke hinaus auch auf historische Objekte übertragen wurde. Vgl. hierzu: Korff 1996, S. 77.



Authentizität von Museumsdingen könnten als weitere Erklärungsansätze gelten.

Zwei Grundvoraussetzungen für die Authentizität von Museumsdingen sind zum Abschluss zu diskutieren. Sie betreffen deren materielle und mediale Eigenschaften (vgl. Korff 2007b, S. 142). Als materialisiertes Ding ist ein Ding nahezu dauerhaft existent (vgl. ebd., S. 143). Das hängt auch von der Beständigkeit des Materials ab und unterstellt, dass es keinen schädigenden Einflüssen ausgesetzt ist, die dessen materialisierte Dauerhaftigkeit gefährden könnten. Und überdies ist ein materialisiertes Ding anschaulich (vgl. ebd., S. 143). Es kann also in einer arrangierten Rezeptionssituation sinnlich wirken. Die Medialität von Museumsdingen meint hingegen, dass sie als historische Zeugnisse Informationen an die in der Gegenwart Betrachtenden übermitteln können. Das Museumsding medialisiert das der Authentizität innewohnende Wechselspiel von nah und fern. Der Museumstheoretiker Krzysztof Pomian prägte hierfür den ähnlich zu verstehenden Begriff des Semiophors, also des Zeichenträgers (vgl. ebd., S. 143). Pomian zufolge besitzen Semiophoren neben ihrer materiellen Dimension – beispielsweise Form- und Materialspezifika eines Museumsdings – auch eine semiotische. Die semiotische Dimension meint, dass äußerlich sichtbare Kennzeichen eines Objekts als Boten unsichtbarer Beziehungen fungieren (vgl. Pomian 1988, S. 50, 84). Semiophoren vermitteln dadurch zwischen „[...] der Materialität des Anschaubaren und der Immaterialität des Erinnerbaren“ (Korff 2007b, S. 143). Das Museumsding ist also ein gesicherter, materieller Beleg, während sich die Erkenntnis am Museumsding auf immaterialisiertem und medialem Weg einstellt (vgl. Jeudy 1991, S. 173).

Die bisherigen Ausführungen gingen aus vom schweigsamen Objekt. Damit es zum Sprechen gebracht werden kann, müssen nicht nur verschiedene Vo-

oraussetzungen in Bezug auf die Objekteigenschaften erfüllt sein, sondern dem Objekt müssen auch in ästhetisierender und kontextualisierender Perspektive bestimmte Bedingungen zugrunde gelegt werden. Wie das praktisch passiert, wie die Rolle sowie die Zeige- und Wahrnehmungsgsweise von Ausstellungsobjekten real ausgehandelt werden können, wird sich im Analyseteil noch genauer herausstellen.

### 2.3 Probleme und Besonderheiten von Alltagsdingen im Museum

„Museumsdinge, auch triviale und alltägliche, haben es in sich“ (Korff 2004, S. 91).

Sich den Alltag ins Museum zu holen oder mit Alltagsdingen arbeiten zu wollen, birgt eine Reihe von Problemen mit Zuschreibung von Bagatelle. Das beginnt schon beim Begriff. Denn was ist überhaupt Alltag? Wie kann dieser Begriff abgegrenzt werden? Was ist demnach kein Alltag? Es ist nicht angestrebt, hierauf eine zufriedenstellende Antwort zu geben. Aber wenigstens soviel: Alltag ist – soziologisch betrachtet – nicht als gesellschaftlich oder kulturell abgrenzbarer Teilbereich zu verstehen, sondern eher als eine Analysebrille, um sich routinierten Handlungs- und Deutungsmustern von Individuen und Gruppen anzunähern (vgl. Korff 1991, S. 87). Dementsprechend haben oder durchleben alle ihren Alltag. Es gebe ihn, so Korff, in Hütten und Hinterhöfen ebenso wie in Villen (vgl. ebd., S. 87). Es gibt ihn an der Arbeit genauso wie in der Freizeit. Umgangssprachlich betrachtet meinen wir damit das Immergleiche unseres Lebens, also dass, was tagein tagaus geschieht und sich fortlaufend wiederholt. Seit den 1970er Jahren ist der Begriff jedoch auch im geisteswissenschaftlichen Jargon anzufinden und wird in Geschichtswissenschaft und Soziologie vielstimmig zu definieren versucht (vgl. Götttsch 1991, S. 12f.). Seitdem wurden und werden die Begriffe Alltag und Alltagskultur

als weitgehend unbelastete Formeln in Volkskunde sowie volkskundlichen und lokalhistorischen Museen benutzt.<sup>32</sup> Eine ernsthafte inhaltlich-theoretische Auseinandersetzung blieb dabei weitgehend aus (vgl. Götttsch 1991, S. 14; Korff 1991, S. 87). Die Kulturwissenschaftlerin Silke Götttsch kritisiert die Nichtbeachtung dieses Problems in Volkskunde und Museum und attestiert dem begrifflichen Umgang mit Alltag einen scheinbaren Konsens darüber, dass ja im Grunde jede\_r wisse, was damit gemeint sei. Tatsächlich sei der Begriff theoretisch und methodisch weitgehend unscharf. Er beinhalte viel und schließe kaum etwas aus. Auf musealer Ebene ermögliche er hierdurch wiederum vieles, verlocke aber zur weitgehend beliebigen Auswahl, Deutung und Zusammenstellung von Themen und Dingen (vgl. Götttsch 1991, S. 15; Schöne 1998, S. 23; Korff 1993, S. 26).

Angesichts dieser Probleme eröffnet sich zunächst die Frage danach, was Alltagsdinge eigentlich sind. Wie auch beim Begriff Alltag oder Alltagskultur ließe sich daher fragen, was denn nicht Alltagsding im Museum ist und was als Gegenbegriff umrissen werden könnte. Etwa Dinge der Hochkultur? Dinge der Festkultur oder Glaubenskultur? Dinge der Technik? Sportgegenstände? Es wird schnell auffällig, dass solche Kategorien weitgehend indifferent gegenüber der Kategorie Alltag sind, da Alltag alle diese Dimensionen von Dingkulturen beinhalten kann. Die Historikerin Anke Ortlepp beschreibt Alltagsdinge als die Dinge des täglichen Gebrauchs. Menschen bedienen sich ihrer im Verlauf ihres täglichen Lebens, zur Bewältigung ihres Alltags und zum Durchführen wiederkehrender Handlungsabläufe (vgl. Ortlepp 2014, S. 161). Damit sind wir im Grunde wieder am Beginn der Argumentation und

<sup>32</sup> Alltagskultur wurde im Vergleich zur Volkskunst und Volkskultur als attraktiver und ideologisch unbefangener verstanden. Alltagskultur ist darüber hinaus in vielen Museen stärker auf die industrielle Moderne, also das was seit der Industrialisierung produziert und benutzt wurde, ausgerichtet. Volkskultur meint hingegen eher die vorindustrielle Zeit. Vgl. hierzu: Götttsch 1991, S. 14.

können konstatieren, dass Alltagsdinge wie auch Alltag viel einschließen und fast nichts ausschließen.

Ebenso ist ersichtlich, dass Deutung und Auswahl von Ding und Themenkontext darüber entscheiden, was ein Alltagsding ist und unter welchen Vorzeichen es in einer Ausstellung gezeigt wird. So könnte eine elektrische Zahnbürste ein Alltagsding im Museum sein. Sie wird vielleicht neben einer herkömmlichen, also nichtelektrischen Zahnbürste und möglicherweise weiteren Zahnreinigungsutensilien arrangiert. Dieses Arrangement könnte den Betrachtenden etwas über Zahnputzpraktiken, deren Technisierung oder über das sich wandelnde kulturelle Bewusstsein für Zahnpflege vermitteln. Es könnte also die Art und Weise unserer Bewältigung von Alltag zum Thema haben. Hätte diese elektrische Zahnbürste vor ihrer Musealisierung aber einer kulturell bedeutsamen Person gehört, dann würde sie vermutlich nicht in einem Kontext, der auf das Thema Alltag verweist, gezeigt werden, sondern als persönlicher Gegenstand und materielles Überbleibsel einer Person. So sind die Reisekoffer von Marlene Dietrich in der „Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen“ nicht vordergründig als Alltagsdinge gezeigt, die uns etwas über unseren Alltag und wie wir ihn bewältigen vermitteln, sondern als Dinge, die etwas über das Leben von Marlene Dietrich sinnlich darlegen können und die etwas symbolisieren. Ein anderes Beispiel wäre eine Militärwaffe in einer historischen Ausstellung. Grundsätzlich würde das nicht als Alltagsding angesehen werden, weil der Gebrauch von Militärwaffen alles andere als alltäglich erscheint. Für eine\_n Soldat\_in hingegen wäre das durchaus ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, den er/sie pflegen, instand halten und auch benutzen müsste. Die Waffe würde aber vermutlich als Symbol für Gewalt, vielleicht auch als Zeugnis einer kriegerischen Auseinandersetzung oder eines Abschreckungsmanövers gezeigt werden. Seltener wird es aber bewusst als Alltagsding von Soldat\_innen präsentiert. Alltagsdinge,

so könnte hier festgehalten werden, können völlig unterschiedlich eingesetzt, betont und vermittelt werden. Ihr Status als Alltagsding kann abhängig von dessen Kontextualisierungsabsicht völlig variieren.

Was also Alltagsdinge genau sein können und was nicht, bleibt eine im Raum stehende Frage. Zahnbürste und Reisekoffer sind vermutlich eher Alltagsding als eine Militärwaffe. Aber die Frage, was Alltagsding ist und was nicht, hängt eng damit zusammen, wie ein Alltagsding musealisiert, innerhalb einer Ausstellung präsentiert und rezipiert wird. Es wirkt im an sich schon außeralltäglichen Museum selten nur als Alltagsding und soll dies auch nicht. Andernfalls wäre es im Museum überflüssig. Die Beispiele von Zahnbürste, Militärwaffe und Reisekoffern verdeutlichen bereits, dass die Alltagsdinge im Museum über deren Gebrauchsfunktion hinaus auf etwas verweisen sollen. Sie gehen durch ihre Entrückung und Ästhetisierung zu einem anschaulichen und sinnlich reizvollen Zeichenträger über (vgl. Korff 1991, S. 88; Fehr 2010b, S. 44). Bei Alltagsdingen ist dies besonders auffällig, weil sie Kontexten entnommen sind, die weniger mit den „Zeichen- und Wertwelten des Museums“ (Korff 1991, S. 88) zu tun haben als etwa Kunstwerke: „Alltagsgegenstände sind a-musealer als Kunstwerke (...)“ (ebd.). Alltagsdinge, so Korff, müssen das Alltägliche erst ablegen – aber im Widerspruch dazu soll Alltag mit ihnen dargestellt werden (vgl. ebd.). Vor allem in lokalhistorischen oder territorial begrenzten Ausstellungen könne dies vorteilhaft realisiert werden, weil in ihnen Authentizität auf einem gesteigerten Niveau erzeugt werden könne (vgl. Bätz 1988, S. 48). Die der Authentizität inhärente Nähe zu den Dingen kann durch Alltagsdinge generell und noch erheblicher in lokaler oder regionaler Bezugsebene gesteigert werden. Denn die Lebensumwelt der Besuchenden, so Oliver Bätz, biete einen größeren Erlebnis- und Erfahrungsreichtum als etwa Ausstellungen, die sich der Geschichte in großen – also nationalen oder

gar internationalen – Zusammenhängen widmen würden.<sup>33</sup> Alltagskultur im lokalen oder regionalen Bereich und die hiermit gezeigten Dinge würden dadurch enger mit dem eigenen Leben und der sozialen wie kulturellen Praxis verknüpft werden. Alltagsdinge wurden eventuell von den Besuchenden benutzt oder erinnert. Und wenn nicht, so bliebe noch die ortsspezifische Umgebung als weiterer Anhaltspunkt (vgl. Bätz 1988 S. 48zf.; Lüdtker 1989, S. 12). Der bereits erwähnte Kölner Kamellendreck an einem Stiefel in der Ausstellung „Musée Sentimental de Cologne“ führt den Besuchenden genau diese besondere Authentizität vor Augen. Denn um sich über die Kamellen tatsächlich zu amüsieren und sich sentimental berühren zu lassen, muss der Kölner Karneval schon erlebt und mit der eigenen Biografie verknüpft worden sein. Alltagsdinge, so formuliert es der Kurator Thomas Antonietti in dieser Lesart treffend, verweisen auf deren Herstellungsweisen und Verwendbarkeit, aber darüber hinaus auf die Menschen, die sie besitzen und verwenden (vgl. Antonietti 2002, S. 32). Sie haben es also tatsächlich in sich – diese trivial wirkenden und alltäglichen Dinge. Denn durch Besitz und Gebrauch von Alltagsdingen haften ganz individuelle Erinnerungen und Erfahrungen an ihnen, die oftmals erst durch ihre arrangierte Entrückung deutlich wahrnehmbarer werden. Anke te Heesen grenzt in diesem Verständnis das museale Ding als Zeichenträger von dem als Träger von Spuren ab, weil es unmittelbare Bezüge für jede(n) Betrachter\_in freilegen kann. Folglich ist es auch die notwendige alltägliche Erfahrung, um Spuren an Objekten lesen zu können. Gerade

<sup>33</sup> Dennoch sollten lokalhistorische Museen und solche, die sich mit dem Thema Alltag beschäftigen, nicht den Fehler begehen, den dargestellten Alltag frei aus den lokalen Beziehungen herzustellen zu wollen. Lebenswelt und Alltagskultur, so Korff, sind strukturell im gesamtgesellschaftlichen System und in größeren historischen Prozessen verankert und müssen stets mitgedacht werden. Das Kleine müsse im Ganzen gesehen werden. Wo dies nicht passiert, dominiert eine funktionelle Perspektive und eine nostalgische Perspektive auf die Alltagsdinge, in der soziale und kulturelle Bedeutungen kaum thematisiert sind. Stattdessen dekorieren Wind- und Kaffeemühlen einen musealen Lokalexhibitionismus. Vgl. hierzu: Korff 1993, S. 25f., 28.; Korff 1988, S. 19.

Alltagsdinge erhalten so ihre museale Legitimation (vgl. te Heesen 2015, S. 38f.).

Worin bestehen die Hauptprobleme mit den Alltagsdingen? Erstens ist ihr Gegenstandsbereich unscharf und nebulös, sodass sie zweitens als Alltagsdinge mehr oder weniger beliebig ausgewählt, systematisiert, kontextualisiert und gedeutet werden. Alltagsdinge sind ein Konglomerat verschiedener Objektgattungen wie zum Beispiel Hausrat, Spielzeug, Schreibgeräte, Hygieneartikel usw.<sup>34</sup> Jedoch an eine Grenze zu stoßen, an der klarer würde, was keine Alltagsdinge sind, erweist sich als problematischer. Wie die in ihrem Charakter unscharf systematisierten Alltagsdinge eingesetzt werden, hängt dann von der sie betreffenden kuratorischen Zeigestrategie und ihrer subjektiven Deutung ab.<sup>35</sup> Drittens entstammen sie dem Alltag, dessen Alltäglichkeit sie jedoch im Museum ablegen, um – zumeist – einen bestimmten Alltag erneut zu konstruieren. Vor allem die ihnen anhaftenden Spuren und die lebensweltliche Nähe zu den Besuchenden können museale Darstellungsabsichten stützen.

#### 2.4 Zur subjektiven Wahrnehmung von Museumsdingen

Das Thema der subjektiven Wahrnehmung begleitete stellenweise die bisherige Argumentation. In Abschnitt 2.2 wurde bereits festgestellt, dass jede Betrachtung und Deutung von einem Museumsobjekt ein subjektiver Aushandlungsprozess ist. Folglich wird es auch der Versuch einer Objektanalyse hinsichtlich seiner Rolle und Wirkungsweise von Dingen in Ausstellungen sein. Trotz dieses bereits konstatierten Kerngedankens für die Rezeption von

---

34 Auch diese Objektgattungen könnten mit weiteren Ober- oder Unterkategorien versehen werden.

35 Um diese Zeige- und Wirkungsweisen kreist grundlegend der Analyseteil.

Exponaten lohnt es sich, die Wahrnehmung in Museum und Ausstellung etwas genauer zu theoretisieren. Dabei soll vordergründig herausgearbeitet werden, wodurch sie subjektiv und strukturell beeinflusst werden können, was wiederum vereinzelt Bezüge zum bisher Gesagten offenbart. Zudem bildet dieser Abschnitt den gedanklichen Ausklang über das Zum-Sprechen-Bringen musealer Alltagsdinge, wodurch sich anschließend von der alleinigen theoretischen Reflexion gelöst und sich – perzeptiv geschärft – der Analyse gewidmet wird.

Museumsdinge werden von Kurator\_innen nach inhaltlichen und visuellen Kriterien analysiert, interpretiert, ausgewählt, arrangiert und oftmals auch beschriftet. Durch diesen Prozess sollen sie mit Bedeutungen aufgeladen sein, die dann zumeist deutlicher hervortreten können. Ob Besuchende diese Bedeutungszuweisungen aber wahrnehmen oder ob sie diese interessieren, ist dabei überhaupt nicht klar. Sie könnten etwa von bestimmten äußeren Merkmalen am Objekt fasziniert sein, die im dargebotenen Kontext keine besondere Rolle spielen. Besuchende können in diesem Sinne ihren ganz eigenen Dialog mit den Objekten führen (vgl. Brune 2015, S. 24). Jede(r) Betrachter\_in eines Objekts konstruiert auch dessen Bedeutungen zu einem Teil mit (vgl. Klein 2004, S. 110). Denn im Museum, so formulierte es der Kulturwissenschaftler Utz Jeggle einmal:

„... gehen nicht nur Köpfe [...], sondern da gehen Körper mit Gehbeschwerden, Müdigkeitsanfällen, Gähnreizen und vor allem einem eigenen Erinnerungsvermögen, das in der eigenen Geschichte im weitesten Sinn sein Arsenal hat, und das nicht so sehr rationalen Gesetzen gehorcht, sondern emotionalen Regeln unterworfen ist“ (Jeggle 1995, S. 115).

Es ist der körperliche Zustand während eines Museumsbesuchs, der stets die Wahrnehmungssituation beeinflusst. Vielmehr aber bestimmt der individuelle Erfahrungshorizont das Erschließen möglicher unvorhergesehener Bedeutungen eines Objekts mit. Durch deren Erinnerungen, aber auch durch ein spezifisches kulturelles und soziales Vorwissen unterscheiden sich Besuche erheblich voneinander (vgl. Wernsing 2011, S. 93). In diesem Sinne sind Objekte und deren Kontextualisierungsmöglichkeiten nie vollständig erfassbar, eingrenzbar und kalkulierbar – weder von den Besucher\_innen noch von den Kurator\_innen. Fehr versteht dies als Chance von Dingpräsentationen, weil durch die relativ lose Beziehung zwischen dem Ding und dessen intendierter Zuschreibung stets eine alternative Vorstellung möglich sei, nach der das Objekt gedeutet und kontextualisiert werden könne (vgl. Fehr 2010a, S. 24). So ist in Abschnitt 2.2. das Beispiel der Stechuhr als Folterinstrument der frühen Morgenstunde nur ein Weg unter anderen, um ein Objekt in seiner Bedeutung subjektiv zu erfassen. Wird die Stechuhr aber als Folterinstrument gedeutet, dann wurde ihr in diesem Fall eine Symbolhaftigkeit in einem metathematischen Sinn verliehen. Der Symbolcharakter steht also in engem Zusammenhang mit übergeordneten Sachverhalten (vgl. Grote 1994, S. 14). Je nach Interpretation der Betrachtenden können ganz verschiedene Aspekte eine Symbolwirkung erzeugen. Der Symbolcharakter gehe also, wie bereits ähnlich formuliert, immer auch von den Betrachtenden aus, weil sie ihre individuellen Erfahrungen an das Objekt heften und dabei jeweils ganz bestimmte Assoziationen<sup>36</sup> hervorrufen (vgl. Foerster 1993, S. 54). Für die Kuratorin Cornelia Foerster verraten diese Assoziationen mehr über die Betrachter\_innen als über das Objekt selbst. Dem Objekt komme dadurch eine besondere Rolle zu, da es auch zur Erfahrung des Selbst beitrage (vgl. ebd.). Hieran schließt der Ethnologe Hans Peter Hahn an, der über Assoziationen

---

36 Assoziationen kann man mit Scholzes semiotischem Ansatz auch annähernd als Konnotationen bezeichnen.

von Dingen in einem allgemeinen und nicht musealen Sinne reflektiert. Für ihn können durch die Deutungssituation neue Sichtweisen auf die subjektiven Fertigkeiten zur Erkundung der Dinge gewonnen werden. Zusätzlich könne das subjektive Nachdenken Erkenntnisse darüber befördern, welche Phänomene des Materiellen bisher möglicherweise übersehen wurden (vgl. Hahn 2015, S. 13). Gerade im Museum kann diese Selbsterfahrung durch Dinge mithilfe einer Betrachtungssituation hergestellt werden, die dann in ein assoziatives Nachdenken mündet. Betrachtende könnten vor allem dann den Exponaten etwas abgewinnen, wenn sie dafür auch etwas von sich zeigten (vgl. Klein 2004, S. 110) – also ihre individuellen Hintergründe assoziativ an den Exponaten ausleben. Fehr arbeitet diesen Gedanken noch etwas deutlicher heraus, wenn er nachdrücklich für die Aufrechterhaltung von Muße im Museum plädiert. Muße bestehe für ihn darin, ein Bild oder Objekt anzusehen und sich diesem vollständig auszusetzen und zu öffnen. Auf diese Weise könne eine tatsächliche Interaktion des/der Anschauenden mit dem Angeschauten hervorgerufen werden (vgl. Fehr 2004, 206). In dieser für Fehr uneingeschränkten und selbstbestimmten Wahrnehmungshandlung müsse stets mit Krisenerfahrungen gerechnet werden, die sich nicht durch verfügbare Wissensbestände und Handlungsanleitungen entwirren ließen. Stattdessen müssten eigene Entscheidungen getroffen, Begründungen angeführt und deren Folgen selbst verantwortet werden, um in Muße wahrzunehmen (vgl. Fehr 2011, S. 86).

Bis hierher wurde subjektive Wahrnehmung als eng verknüpft mit stets interpretationsreichen Objekten beschrieben. Darüber hinaus existieren in einer Ausstellung aber auch strukturelle Determinanten wie Raum und weitere Elemente der visuellen Aufbereitung. Sie wirken selbstverständlich auf die subjektive Wahrnehmung ein und sind daher mit zu bedenken. So bemerkt etwa Detlef Hoffmann, es seien die ausgestellten Objekte im Raum, die aus-



nahmslos die Wahrnehmung der Besuchenden strukturierten. Stets würden durch Objektanordnungen bestimmte Einsichten betont, wohingegen andere zurückgedrängt und möglichst unterbunden würden (vgl. Hoffmann 1976, S. 101). An diese ohnehin strukturelle Beeinflussung von Wahrnehmung schließt zusätzlich ein selektierendes Sehen der Besuchenden selbst an. Denn um sich im Sehen zu orientieren, werde beispielsweise Gesehenes von nur Mitgesehenem oder auch von absichtlich Übersehenem getrennt (vgl. Waldenfels 1991, S. 226). Damit etwas als sehenswert aufgefassen wird, bedürfe es einer regelmäßigen Bevorzugung von Erfahrungsaspekten (vgl. ebd.). Darin zeigt sich ebenfalls, wie individueller Erfahrungscharakter und Sehgewohnheiten der Besuchenden im Museum ineinandergreifen. So bedingt also die vorrangige Objekterfahrung im Raum spezifische Wahrnehmungsformen.

Der Raum selbst, so Korff, den das dreidimensionale Ding benötige, erlaube eine Wahrnehmung während der Bewegung – also zugleich gehende und sehende Besucher\_innen (vgl. Korff 2010, S. 25). Der Raum ermögliche ständig wandelbare Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten, wodurch er an der Generierung von Bedeutungen beteiligt sei.<sup>37</sup> Zudem sei die Gestaltung des Raums wirkungsvoll in orientierender, informierender und affektiver Hinsicht (vgl. Korff 2005, S. 102). Im Zusammenwirken von Objekten und Betrachtenden im Raum entstehe der für Museum und Ausstellung so besonde-

<sup>37</sup> Nicht nur der Raum selbst wirkt hierbei konstitutiv auf die Subjekt-Objektbeziehung. Aus einer relationalen raumsoziologischen Perspektive konstituiert sich der Raum aus dem Zusammenwirken von Repräsentationspraktiken, Dingen, Akteur\_innen und auch ihren Lesarten zu den Dingen und dem Museum. Freilich werden auch hierdurch Objektbedeutungen ausgehandelt. Der Museumsraum wird in dieser Perspektive stetig aus dem relational variablen Arrangement von Subjekten und Objekten hergestellt. Das soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Räume neben ihrer sozialen Herstellung auch unser Verhalten wirksam beeinflussen. Vgl. hierzu: Löw 2015, S. 158ff.; Schroer 2006, S. 175, 178; von Bose, Poehls, Schneider & Schulze 2011, S. 10; Reckwitz 2014, S. 19.

re Anschauungsmodus, in dem die Sichtbarkeit überbetont werde (vgl. Waldenfels 1991, S. 234).

### 3. Wie sich's zeigt – Modi des Zum-Sprechen-Bringens in ausgewählten kulturhistorischen Museen Berlins

#### 3.1 Vorbemerkungen zum methodischen Vorgehen

Die Untersuchung auf die Stadt Berlin einzugrenzen, erscheint nicht nur durch den eigenen Wohnort plausibel. Berlin verfügt über eine hohe Museumsdichte. Die Berliner Museumslandschaft setzt sich zu einem maßgeblichen Teil aus kulturhistorischen Museen zusammen. Allerdings ist dies lediglich ein oft gebräuchlicher Sammelbegriff mit unscharfen Begrenzungen. So sind auch die zu untersuchenden Museen grundsätzlich im kulturhistorischen Feld subsumierbar, jedoch in ihren Schwerpunktsetzungen kaum miteinander vergleichbar. Das „Museum in der Kulturbrauerei“ (MidK) mit dessen Dauerausstellung „Alltag in der DDR“ beschäftigt sich mit dem täglichen Leben in einem untergegangenen Staat. „Das Deutsche Historische Museum“ (DHM) ist im Grunde ein Nationalmuseum, in dessen Dauerausstellung die deutsche Geschichte von ihren Anfängen bis in die Gegenwart veranschaulicht werden will. Das „Museum Neukölln“ (MNk) dagegen hat einen lokalhistorischen Bezug, weil es die Geschichte und Kultur eines Berliner Bezirks zeigen will. Und das „Werkbundarchiv – Museum der Dinge“ (MdD) ist speziell auf die Produktkultur des 20. und 21. Jahrhunderts fixiert. Die Zugänge zum Thema Alltag sind mal mehr, mal weniger offensichtlich. Dennoch eint alle Museen die Beschäftigung mit dieser Begriffskonstruktion, was eine differenzierte Umgangsweise mit Alltagsdingen verspricht. Dem Interesse folgend, die Modi des Zum-Sprechen-Bringens von Alltagsdingen möglichst auszuleuchten, kann durch die Auswahl der jeweiligen Dauerausstellungen ein breites Spektrum für den Raum Berlin garantiert werden. Ob die Untersuchung aber ein repräsentatives Bild der Ausstellungsmodi von Alltagsdingen in Berlin verspricht, ist keineswegs gewährleistet.

Wenn hier von Alltagsdingen die Rede ist, so ist damit nicht mehr gesagt, als dass annähernd ähnliche Objektgattungen untersucht werden. Daran wird ein Problem bei der Analyse auffällig. Denn es wäre sicher plausibel, die gleichen Objekte in verschiedenen Ausstellungen zu untersuchen, weil hierdurch, bezogen auf Materialität und äußere Beschaffenheit der Dinge, die gleiche Ausgangssituation geschaffen wäre und potentielle Unterschiede im Ausstellungsmodus klar werden würden. Faktisch verfügen die Dauerausstellungen aber nicht über die gleichen Exponate.<sup>38</sup> Die fragmentarische Wahl von Ausstellungsdisplays und Objekten war einerseits dadurch beeinflusst, eine breit gestreute Analyse realisieren zu wollen. Andererseits war die Auswahl ein Produkt subjektiver Wahrnehmung und Affizierung. Unsere Wahrnehmung selektiert, wie in 2.4 angerissen, das zu Sehende zu einem individuell bestimmten Maß: „Die wiederholte Bevorzugung bestimmter Erfahrungsbereiche und Erfahrungsaspekte erhebt diese in den Rang des Sehenswürdigen“ (Waldenfels 1991, S. 226). Weshalb ein Objekt oder ein Objektarrangement ausgewählt wurde, entschied durchaus das eigene Forschungsvorhaben aber ebenso die subjektive Wahrnehmung als Museumsbesucher. Nicht zuletzt ist auch die jeweilige Raumsituation, also die in ihm angeordneten Objekt- und sich stets anordnenden Akteursbeziehungen zu den Objekten, mitentscheidend für die Displayauswahl.

Für das MidK und das DHM soll sich auf zwei bis drei Displays mit mehreren Objekten beschränkt werden. Es ist offensichtlich, dass diese Anzahl nur einen Ausschnitt dessen wiedergibt, was zu sehen ist. Die Dauerausstellung des DHM zeigt ca. 8000 Objekte (vgl. Czech 2009, S. 10). Dennoch können mit wenigen Displays bereits ertragreiche Erkenntnisse gewonnen werden,

<sup>38</sup> Natürlich wäre es aber interessant, gleiche Objekte oder Objektgruppen zu untersuchen. Wo es möglich erscheint, werden deshalb vereinzelte Vergleiche zwischen Objekten aus unterschiedlichen Museen hergestellt.

weil die Masse der Objekte – hier nur bezogen aufs DHM – erstens nicht als gänzlich aus Alltagsdingen bestehend bezeichnet werden kann. Zweitens, weil Quantität nicht zwingend als Argument herangezogen werden kann, wenn qualitativ aufbereitete Ausstellungsmodi zu untersuchen sind.<sup>39</sup> Drittens, weil für gewöhnlich an einer Ausstellung ein zumindest übersichtlicher Kreis von Kurator\_innen, Gestalter\_innen, Konservator\_innen etc. beteiligt ist, der anhand eines Ausstellungs- und Präsentationskonzeptes arbeitet. Das heißt, dass Ausstellungsdisplays wesentliche Merkmale in der Art und Weise ihrer inhaltlich-visuellen Aufbereitung gemeinsam haben sollten. Allgemeine Schlüsse anhand vereinzelter Displays lässt das sicher nicht zu. Aber gewinnbringende Hinweise auf einen tendenziellen Umgang mit Zeige- und Wirkungsdimensionen innerhalb einer Ausstellung lassen sich gewiss entnehmen.

Für das MNk und das MdD ist dagegen eine etwas ausführlichere Auseinandersetzung angestrebt. Die intensivere Beschäftigung rührt daher, dass für diese Museumsbeispiele eingangs die Annahme formuliert wurde, sie würden von eher konventionellen kulturhistorischen Ausstellungstendenzen abweichen. Damit ist eine Tendenz beschrieben, die nach Baur durch eine objektgestützte Themenorientierung und das Inszenierungsprinzip charakterisiert ist. Verwirklicht wurden diese Ausstellungsstrategien zunächst bei „Preußen. Versuch einer Bilanz“ und sind daraufhin in unterschiedlichen Spielarten weiterentwickelt worden (vgl. Baur 2012, S. 134). Baur bezeich-

<sup>39</sup> Die Ausstellungsmodi sollen jedoch weniger bewertet als vielmehr erschlossen werden. Hinter Ausstellungsmodi stehen immer Vermittlungsintentionen, die es zu berücksichtigen gilt. Ob also ein Objekt „gut“ oder „schlecht“ zum Sprechen gebracht wird, ist nicht immer feststellbar, da es die Kenntnis der Vermittlungsfunktion voraussetzt. Es soll überdies nicht darum gehen, Displays miteinander zu vergleichen und sie als gegebenenfalls „gut“ oder „schlecht“ einzuordnen. Höchstens sollen Vor- und Nachteile aus einer gewissen Perspektive von Ausstellungsmodi reflektiert werden.

net jene Ausstellungstendenzen jedoch nicht als konventionell. Wenn dies hier dennoch passiert, dann nicht in einem pejorativen Sinne, sondern um eingespielte und historisch bewährte Präsentationsprinzipien von eher progressiveren abzugrenzen. Die Ausstellungspraxis des MNk wie auch des MdD werden als solche progressiveren Spielarten verstanden, sind aber, wie jedes Ausstellungsvorhaben auch, von vorangegangenen Ausstellungstendenzen beeinflusst.

Was nun an den gezeigten Alltagsdingen interessiert, sind ihre Ausstellungsmodi – ihre Modi des Zum-Sprechen-Bringens. Darunter wird verstanden, dass inhaltliche und visuelle Aufbereitung stets gemeinsam wirken. Museumsdinge werden jedoch nicht nur exponiert, sondern rezipiert und anschließend gedeutet. Die Objekte werden demnach auf einer kuratorischen und einer wahrnehmungsbezogenen Ebene mit einer oder mehreren Bedeutung(en) aufgeladen. Diese Ebenen müssen sich nicht zwangsläufig überschneiden. Perspektiven von Ausstellungsmachenden und -besuchenden treffen aufeinander, wodurch (un-)bewusste Absichten der Kurator\_innen auf vermeintliche Deutungen der Besucher\_innen einwirken (vgl. Reitstätter 2015, S. 18). Entsprechend wird daher auch von Zeige- und Wirkungsdimensionen von Alltagsdingen gesprochen. Wie jedoch die Dinge dabei wirken, kann nicht erarbeitet werden, sondern allenfalls, wie sie wirken sollen oder wie man/frau Dinge kuratorisch wirken lassen will.

Um das Zeigen und potentielle Wirken von Alltagsdingen in Ausstellungen zu beleuchten, bedarf es entsprechender Hauptfragestellungen. Diese lauten: Wie werden Alltagsdinge ausgestellt und eingesetzt? Welche Möglichkeiten werden zur visuellen Präsentation von Objekten genutzt, welche Inhalte zu transportieren versucht und welche Rolle oder auch Funktion kommt den

Objekten am ehesten zu? Welche Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven eröffnen die Dinge?

Mit dem bereits erwähnten Fragenkatalog soll die Analysesituation anhand punktueller Fragen aufgeschlüsselt werden. Er dient als Orientierungshilfe innerhalb der Ausstellungssituationen und versammelt jeweils unterschiedlich stark zu beachtende Punkte. Die Expert\_inneninterviews mit einem Mitarbeiter des MNK und Renate Flagmeier für das MdD dienen als weitere Verständnisstützen für diese Dauerausstellungen. Großen Einfluss auf die Untersuchung haben jedoch die bisherigen und die neu hinzukommenden theoretischen Positionen, die vor allem aus analytischer Perspektive ertragreich erscheinen. Sie werden selektiv in die Schilderungen zu den Alltagsdingen einbezogen. Die Ausstellungsmodi ergeben sich somit auch aus den überwiegend systematisierenden Anregungen museumstheoretischer Lektüre. Zusätzlich verhelfen die Anregungen aus bisherigen Ausstellungsanalysen – etwa die assoziative Herangehensweise an Displays oder auch das semiotische Verfahren (vgl. Muttenthaler & Wonisch 2006, S. 44; Scholze 2004, S. 30ff.) – zu einer Annäherung an die genannten Hauptfragestellungen. Fragenkatalog, Erkenntnisse aus den Interviews, theoretische Bezüge sowie analytische Anregungen bereits erprobter Ausstellungsanalysen wirken zusammen, um das Verständnis zur Präsentations- und Wirkungsweise von Alltagsdingen zu schärfen. Gelegentlich werden auch Bezüge zur kuratorischen und rezeptiven Wirkungsweise von Dingen zwischen den einzelnen Ausstellungen hergestellt, womit auf Unterschiede oder auch Ähnlichkeiten in den Ausstellungsmodi hingewiesen werden soll.

Die jeweiligen Untersuchungen gliedern sich in drei Teile. Zu Beginn werden allgemeine Informationen zu den Museen und zur inhaltlichen Ausrichtung ihrer Dauerausstellungen vorgestellt. Auch wie der Begriff oder das Thema

Alltag in den Ausstellungskonzepten verwoben ist, wird dabei eingangs erwähnt. Im Anschluss folgen genauere Raumbeschreibungen der Ausstellungsabteile, in denen die Objekte oder Objektarrangements untergebracht sind. Hierbei werden beträchtliche raumgestalterische Unterschiede ersichtlich und die zu untersuchenden Displays können in ihrem Ausstellungsumfeld erkennbarer und anschaulicher erschlossen werden. Darauf folgt in einem dritten Abschnitt die eigentliche Analyse mit einer jeweils knappen Zusammenfassung. Die inhaltlich-visuelle Aufbereitung, die Rollen und Funktionen der Objekte und die sich draus ergebenden Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven bilden hierfür das Hauptinteresse.

### **3.2 Museum in der Kulturbrauerei (MidK)**

Das MidK ist heute Teil der „Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“, die über permanente Ausstellungsorte in Bonn, Leipzig und Berlin verfügt. Die Bestände des MidK basieren auf der „Sammlung Industrielle Gestaltung“, einer bedeutsamen, überwiegend vom „Amt für industrielle Formgestaltung“ zusammengetragenen Designsammlung der DDR mit etwa 160.000 Objekten (vgl. von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 447f.). Nach 1990 wurde die Sammlung vornehmlich durch eine zwischenzeitliche Angliederung ans „Märkische Museum“ um vielfältige Alltagsgegenstände und politisch symbolträchtige Objekte erweitert. Den Standort an der ehemaligen Schultheiss-Brauerei – heute Kulturbrauerei – erhielt die Sammlung bereits im Jahr 1993. Seitdem wurden, mit Wechsellausstellungen zur Design- und Alltagsgeschichte der DDR, Teile der Sammlung öffentlich exponiert. Nach weiteren zwischenzeitlichen Angliederungen ging die Sammlung schließlich 2005 in die „Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ über (vgl. Museum in der Kulturbrauerei o. A. d. D.).

Die Dauerausstellung „Alltag in der DDR“ ist seit 2013 im Nordflügel der Kulturbrauerei auf zwei Etagen untergebracht. Auf 600 Quadratmetern versuchen die Ausstellungsmacher\_innen, „[d]en Alltag in der DDR im Kontext der SED-Diktatur darzustellen, die Lebenswirklichkeit der Ostdeutschen im Privaten und in der Arbeitswelt zu präsentieren (...)“ (Hütter 2013). Alltag wird damit als individuelle Lebenswelt und ubiquitär zugleich verstanden (vgl. Reiche 2013, o. S.). Besonderes Augenmerk wird dabei dem Einfluss der SED-Diktatur auf die Bürger\_innen der DDR gewidmet. Dies werde vor allem durch die Veranschaulichung sozialer Bindungskräfte und die Unterdrückungsmechanismen im täglichen Leben hervorgehoben (vgl. Lukasch 2013, o. S.). Dabei werde jedoch nicht von einem Alltag schlechthin ausgegangen, denn es gäbe bestimmte politische und soziale Rahmenbedingungen, in die der/die Einzelne eingebunden sei. Oppositionelle, Opfer und Täter\_innen, Mitläufer\_innen und Parteigänger\_innen, Junge und Alte sowie Arme und Reiche seien in ihren unterschiedlichen Alltagserfahrungen stets zu berücksichtigen (vgl. Reiche 2013, o. S.). Entsprechend entschieden sich Ausstellungsmachende für einen thematisch-phänomenologischen Zugang mit vier Schwerpunkten (vgl. Zander 2014, S. 39). Angefangen mit der SED-Herrschaft im Erdgeschoss bespricht die Ausstellung im Obergeschoss die Erziehung zum sozialistischen Menschen in Bildungseinrichtungen, Massenorganisationen und im Betriebsalltag. Weitere Schwerpunkte lauten „Rückzug und Aufbruch“ sowie „Konsum und Mangel“ (vgl. Museum in der Kulturbrauerei (13.06.2016)). Gestalterisch, so Ausstellungsdirektor Jürgen Reiche, wurde sich eng an den Inhalten ausgerichtet, was hauptsächlich durch Raumbilder und szenische Präsentationen in den einzelnen Ausstellungsbereichen umgesetzt wurde. Objekte würden zum Sprechen gebracht und Inhalte szenisch dargeboten werden (vgl. Reiche 2013, o. S.).

Mit der Ausstellung würden bewusst keine nostalgischen Sehnsüchte bedient werden. Stattdessen sei die Bemühung um objektive Darstellung von Alltag ersichtlich (vgl. ebd.). Die betont kritische Ausstellung versteht sich in diesem Sinne als Abgrenzung zum DDR-Museum. Dass die traditionsreiche „Sammlung Industrielle Gestaltung“ neu verhandelt wurde, stieß jedoch auf Kritik bei Teilen der Presse: „(...) statt eine einzigartige Designkollektion angemessen zu nutzen, sei ein weiteres ideologisches ‚Diktatur-Museum‘ entstanden (Berliner Zeitung 2013 zitiert in Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 448).

### 3.2.1 Raumsituation

Die Ausstellung befindet sich im Nordflügel der Kulturbrauerei, der ehemaligen Schultheiss-Brauerei. Die denkmalgeschützte Backsteinfassade des gesamten Gebäudes wie auch vereinzelt Spuren, so etwa die Treppe ins Obergeschoss, erinnern an eine vergangene, industrielle Gebäudenutzung. Für kuratorische Zwecke mussten die dort ansässigen Räumlichkeiten also zurechtgestutzt werden. Dies fällt insbesondere auf durch ein Abdunkeln der Fenster und raumeinteilende Wandkonstruktionen, die mitunter wiederum eigene Räume beherbergen. Die für die Untersuchung relevanten Displays gehören zum Thema „Konsum und Mangel“, das die Hälfte des größten Ausstellungsraums von insgesamt drei Räumen ausmacht. Der Raum ist zunächst nicht überschaubar, da die thematischen Teilbereiche durch verwinkelte Raumbilder, Stellwände oder Großexponate abgetrennt werden (vgl. Abb. 1 und 2). In der Raummitte ist eine große verwinkelte Trennwand eingelassen, die wiederum selbst kleinere Räume beinhaltet (vgl. Abb. 3). Sie strukturiert den Gesamtraum, indem sie einen kreisförmigen Laufweg ebnet. Somit wird den Ausstellungsbesucher\_innen keine vorgegebene Route durch die Ausstellung gezeichnet. Der Gesamtraum wirkt angefüllt und vielfarbig. Wandfarben sind etwa grau, hellblau oder in blassen Gelbtönen gehalten. Großexpo





Abb. 1: verwinkelte Raumstruktur mit Blick vom Eingang



Abb. 2: verwinkelte Raumbilder und Großexponat

nate tragen zur Steuerung des eigenen Blickes bei. Ein Zeitungskiosk oder auch ein Kleinmotorrad des Typs „Schwalbe“ beleben das Raumgefüge im Ausstellungsabteil. Teilweise bestimmen vergrößerte Fotografien die Wände und unterstützen so die einzelnen Szenerien. Es sind Geräusche eines Films, welcher durch einen Beamer projiziert wird, in der Raumeingangssituation zu vernehmen, wenn sich bereits inmitten des Ausstellungsabteils „Konsum und Mangel“ bewegt wird. Der Film zeigt einen Lieferanten für Heizkohle während der Arbeit. Die Beleuchtung innerhalb des Raums ist eher sparsam. An der Decke sind Punktstrahlerschienen angebracht, die auf Großexponate, Exponatgruppen, Wandtexte, Dokumente, Plakate oder Medienstationen gerichtet sind.





Abb. 3: Verwinkelte Trennwand in der Raummitte

### 3.2.2 Zeige und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge

Das erste Display lautet „Gaststätte Zur grünen Linde“ (vgl. Abb. 4). Die Bezeichnung ist einem Schild entnommen, das, an der Wand angebracht, die zu sehende Gesamtszenerie betitelt. Da die Präsentationsform szenisch geprägt ist, ist eine nähere Beschreibung mit ersten Kontextualisierungen notwendig. Zu sehen ist ein kleiner Raum, an dessen Innenwänden großformatige Fotografien abgebildet sind, die Menschen in einer Gaststätte zeigen. An der linken Raumseite ist eine weiße Leiste angebracht, auf der verschiedene Alkoholika, Limonaden- und Fruchtsaftflaschen neben- und hintereinander arrangiert sind (vgl. Abb. 5). Unterhalb der Leiste stehen Getränkekästen und



Abb. 4: „Gaststätte zur grünen Linde“



Abb. 5: Schnaps und andere Getränkeflaschen auf weißer Leiste



Abb. 6: Schaukasten auf rechter Seite der Gesamtszenerie

ein Fass auf dem Boden. Vor diesen steht ein Tisch mit rot bepolsterten Stühlen. Auf dem Tisch selbst sind unter eine Glasplatte Karten mit dem Getränke- und Speiseangebot und Bierdeckel gelegt worden. Auf dem Tisch steht ein Aschenbecher und es ragen zwei Hörmuscheln am Tischrand heraus, die anhand von Zeitzeug\_innen vom Geschäftemachen und Tauschen in der Kneipe berichten. Ebenfalls sind zwei in die Wand eingelassene Schaukästen innerhalb des Raums und rechts hinter dem Kleinmotorrad installiert. Der erste zeigt Rechnungslisten, Lieferscheine, die Tageskarte der Gaststätte und ein Foto der Wirtin „Zur grünen Linde“, die diese Gaststätte in einer brandenburgischen Gemeinde unterhielt. Der zweite Schaukasten zeigt unter anderem Schilder aus dem Gastronomiebereich mit Aufschriften wie „Küchenschluß“

oder „Am Büfett kein Ausschank“ (vgl. Abb. 6). Tages- und Getränkekarten, Teile eines Kaffeeservices – wie es etwa für die Bewirtungsgesellschaft „Mitropa“ typisch war – sowie einzelne Getränke- und Schnapsgläser mit dazugehörigen Flaschen komplettieren den Schaukasten. Anfängliche Konnotationen wie Amusement, Geselligkeit und Trinkkultur werden abgedämpft durch das Lesen der hier seltenen Textbeschilderungen oder auch durch Leseindrücke von Tages- und Getränkekarten. Sie berichten insgesamt von einer gern gepflegten Gaststättenkultur, jedoch auch von einer regelmäßigen Angebotsknappheit, wodurch der Alltag oft durch einfache Speisen- und Getränkeauswahl geprägt gewesen sei. Gaststättenbetreibende hätten oftmals keine Gewissheit darüber gehabt, ob erwartete Waren auch geliefert werden, wodurch Improvisationstalent gefragt gewesen sei.

Zu den einzelnen Alltagsdingen selbst existieren keine Objektbeschilderungen. Und es wird auch kein direkter Bezug zwischen den gezeigten Objekten und den vorhandenen Texten hergestellt. Die Texte sind den Schaukästen zugeordnet und geben kurze Informationen über das Thema der Angebotsknappheit. Die Objekte selbst können diese Aussage aber nicht zwingend stützen. Hierdurch stellt sich die Frage, ob mit Dingen eine rare Verfügbarkeit von Waren in einer bestimmten Zeit überhaupt angemessen dargestellt werden kann? Und wenn ja, wie? Das Zeigen von Teilen eines Kaffeeservices, von Gläsern oder eines Aschenbechers hilft dieser Zeigeintention jedenfalls kaum weiter, sondern bebildet allein das szenische Arrangement. Die Gesamtszenerie könnte, von den Schaukästen abgesehen, als eine Inszenierung verstanden werden, die bestimmte Assoziationen und eine Gesamtatmosphäre hervorruft (vgl. Hauser 2001, S. 43). Die Besuchenden sehen sich durch Tisch, Stühle, Getränkekästen, durch die Fotografien und die Getränkeauswahl auf der Leiste mit einem fragmentarisches Raumbild konfrontiert. Inszenierung meint hier weniger visuelle Kontrapunktierungen und Irritationen im Sinne

Korffs, dafür aber eine erkenntnisfördernde, räumliche Wahrnehmung anstelle einer textbezogenen. Nicht Authentizität, sondern Vorstellungsleistungen der Besuchenden werden kuratorisch unterstützt. Natürlich hängt von jedem/jeder Besuchenden im Einzelnen ab, was hierbei genau assoziiert wird, aber eine Gaststättensituation ist ein weitgehend bekannter und individuell verschieden erprobter Erfahrungsraum. Insofern kann das Zusammenspiel der Objekte, in Anlehnung an Hausers Terminologie von Objektfunktionen, nicht nur praktische, sondern auch rituelle und emotionale Wahrnehmungshorizonte offenlegen (vgl. ebd., S. 31). Diese werden wahrscheinlich mit Konsum, aber weniger explizit mit Mangel verknüpft, weil vorhandene Objekte innerhalb eines Arrangements schwierig auf eine Mangelsituation verweisen können.<sup>40</sup> Der Bezug zur mangelhaften Angebotssituation wird eher durch die Textebene und die schriftlichen Dokumente hergestellt. Die Inszenierungsidee will diesem zwar entgegenwirken, erreicht dies angesichts des Themas aber nur schwer. Eine leichte Diskrepanz zwischen Inhalt und seiner Visualisierung tut sich dabei auf, weil Ausstellungstext und Ausstellungsarrangement nur schwer zusammengehen. Der Historiker Siegfried Mattl sieht hierin ein generell für Museen verbreitetes Problem, da Texte eher die Sachinformation transportieren, wohingegen Ausstellungen emotive Aspekte betonen würden (vgl. Mattl 1995, S. 21). Mit Blick auf das Arrangement „Zur grünen Linde“ und seine Alltagsdinge könnte es als verstärkt auf Sinnesreize und emotive Aspekte setzend, bezüglich der Texte jedoch nüchtern auf das Metathema der Angebotsknappheit verweisend angesehen werden. Damit wird eine sachliche wie emotionale Vermittlungsebene bespielt.

Es muss ebenfalls erwähnt werden, dass Exponate und Mobiliar innerhalb der Szenerie „Zur grünen Linde“ nicht eindeutig unterscheidbar sind. Tisch und

---

<sup>40</sup> Jedoch könnten Mangel am Material oder Gebrauchs- und Umnutzungsspuren augenfällig werden.

Stühle sind als historische Zeugnisse der DDR streng genommen Exponate, laden durch ihr Arrangement als fragmentarische Gaststättenszenerie aber zum Hinsetzen und Berühren ein und werden als solche auch vom Ausstellungspersonal gebilligt. Die Szenerie präsentiert sich zwar nicht als Rekonstruktion, zeigt die Objekte aber nahe an deren Gebrauchskontexten, wodurch die Unterscheidung zwischen Mobiliar und Exponat schwerfällt. Die Alltagsdinge sind in dieser atmosphärischen Inszenierungsweise gerade nicht derart entrückt, sodass sie in einer fremden und von anhaftenden Kontexten befreiten Umgebung arrangiert sind, um dann mit wiederum künstlichen Kontexten aufgeladen zu werden (vgl. Fehr 2010a, S. 23f.). Sie sind dagegen in einem potentiell ursprünglichen Kneipenkontext, im alltäglichen Gebrauchs- und Handlungszusammenhang inszeniert und widersprechen so dem museal weit verbreiteten ästhetisierenden und isolierenden Präsentationsgedanken. Für die hiesige Aufbereitung der Alltagsdinge erscheint den Ausstellungsmachenden das Zeigen von Gebrauchskontext und Gebrauchswert als legitim. Korff bemängelte einmal, dass die Darstellung von Gebrauchskontexten eine dingfunktionalistische Verkürzung der musealen Präsentation sei und so der übergeordnete soziale Sinn wie auch kulturelle Bedeutungen vernachlässigt werden würden (vgl. Korff 1993, S. 28). Symbol- und Bedeutungsdimensionen von Alltagsdingen werde demnach kein Interesse gewidmet (vgl. Scholze 2004, S. 225). Demgegenüber werden aber im MidK durch das Zusammenspiel von Text und Inszenierung auch Symboldimensionen anvisiert. Die Bedeutung der Trinkkultur und der Geselligkeit fallen etwa ins Auge, weniger aber die Versorgungsmängel und die Knappheit. Hierfür erscheint die Textebene deshalb als adäquatere Vermittlungsebene. Wenn man/frau den makrosozialen Zusammenhang mithilfe eines objekt dominierenden Raumbildes herstellen wollte, so ist dies teilweise gelungen. Aber nicht umsonst sind dem eigentlichen Arrangement die Schaukästen zur Seite gestellt, die die hierfür



prägnanteren Textinformationen und Dokumente liefern und so den großen politökonomischen Kontext deutlicher herstellen.

Es fällt auf, dass sich die Objekte, obwohl sie sich in der Objektgattung – Glasflaschen als typische Verbrauchsprodukte – decken, verschieden präsentiert werden: einmal hinter Glas im rechten Schaukasten (vgl. Abb. 6) und dann auf der weißen Leiste – ohne besondere Schutzmaßnahmen. Diese unterschiedliche Wertschätzung könnte ein Hinweis darauf sein, dass es eher die im Schaukasten befindlichen Plaketten und Getränkearten sind, die konservatorisch angemessener hinter Glas zu präsentieren sind als die Alltagsdinge. Die eigentlichen Dinge im Schaukasten und im szenischen Arrangement dekorieren dagegen, sind aber für sich und ohne eigene Betextung historisch nicht besonders aussagekräftig. Wie jedes museale Objekt sind sie freilich historische Sachzeugnisse. Den Objekten wird dies aber kaum zugeschrieben, weil sich ihrer Provenienz nicht gewidmet wird:

„Wenn die Überlieferung ungesichert ist, verliert sich vielfach der Mehrwert als Zeugnis, Dokument und Quelle, es verbleibt ein wenig aussagekräftiges Relikt“ (Muttenthaler 2016, S. 43).

Sie sind, mit Thiemeyers Einordnungsversuch, eher als Exemplare aufzufassen. Diese Kategorisierung setzt sich ab vom Ding als historischem Zeugen, dem etwas Auratisches anhafte. Das Exemplar dagegen werde als Original entbehrlich, wenn diesem die Informationen entlockt seien (vgl. Thiemeyer 2014, S. 231). Bei den Flaschen (vgl. Abb. 5) handelt es sich um Massenprodukte, die heute freilich selten, aber nicht einmalig sind. Das Exemplarische an den Schnaps- und Limonadenflaschen soll paradoxerweise ihr jeweiliger Informationscharakter als Konsumgut und zugleich als Vertreter eines begrenzten Warenangebots von DDR-Produkten sein. Dieser Ausstellungs-

kontext wirkt nicht nur inhaltlich, sondern auch visuell eingrenzend. Die Flaschen bilden unter anderem mit Möbeln, Getränkekästen, Fass, den an der Wand vergrößerten Fotografien und dem Gaststättenschild das wahrnehmbare szenische Arrangement. Damit sind die Flaschen als primäre Alltagsdinge der Gesamtszenerie allein untergeordnet, weil sie auf die Präsentation bestimmter Vermittlungsinhalte ausgerichtet sind (vgl. Scholze 2014, S. 194). Deren potentielle individuelle Objektgeschichte – auch eines Massenprodukts – wird aber kaum berücksichtigt.<sup>41</sup> Die Objekte sind, in Anlehnung an Jana Scholze, als Teil eines Inventars zur szenischen Ausstattung auch als integrierte Objekte zu verstehen. Deutlicher Hinweis darauf sei für sie die Nichtbeschriftung von Museumsobjekten (vgl. ebd., S. 187, 194). Die Flaschen sind in diesem exemplarischen Verständnis weitgehend ersetzbar durch andere Getränkeartikel.

Wie bereits erwähnt, wirken die Objekte vor allem in praktischer, ritueller und emotionaler Perspektive. Betrachtende können also gegebenenfalls ganz persönliche Erinnerungen und Erfahrungen durch den Anblick einer Flasche „Eismint“ abrufen und so parallel zur Vermittlungsabsicht der Ausstellungsmachenden eigene Symbole kreieren. In diesem Verständnis fungieren die Objekte immer auch als Spuren, wie es durch te Heesen bereits verdeutlicht wurde und wie sie bei exponierten Alltagsdingen grundsätzlich eine Rolle in der subjektiven Wahrnehmung spielen können. Sie fungieren gleichsam als potentielle Katalysatoren, die Imaginationsräume, Fragen oder Erinnerungen freisetzen und Besuchende möglicherweise in den gegenseitigen Austausch bringen. Katalysatorische Objekte würden hierdurch als handlungs- und wirkungsauslösend begriffen (vgl. Muttenthaler 2016, S. 40). Die primäre

---

<sup>41</sup> Deshalb geht die Objektgeschichte aber nicht verloren. Ebenso ist ein biografischer Bezug des/der Besuchenden zum Objekt möglich. Definitiv ist er aber nicht durch die Präsentation anvisiert.



Abb. 7: HO als begehbare Raum der Trennwandkonstruktion in der Raummitte



Abb. 8: Mittlere Regalreihen

symbolische Zeigeabsicht korreliert jedoch stark mit dem Textinhalt. Die Flaschen als Teil der Gaststättenszenerie symbolisieren einmal Geselligkeit, Freizeit und Genuss. Aber zum anderen versinnbildlichen sie eine Zeit, die durch Knappheit und Begrenztheit im Warenangebot und folglich im Konsum gekennzeichnet war. Der Überlieferungskontext spielt aus kuratorischer Sicht hier keine besondere Rolle, weil die Flaschen im Zusammenspiel mit dem restlichen Mobiliar und Inventar zu rezipieren sind. Es dominiert demnach die Idee, mithilfe derer Objekte in der Szenerie gezielt wahrnehmbar werden können. Baur's Grundprinzip der objektgestützten Themenorientierung, verknüpft mit einem die Sinne ansprechenden Inszenierungsprinzip können als Präsentationsmodi festgehalten werden. Dieser allerdings deutlich illustrierende Zugang zum/zur Besuchenden geht auf Kosten der Objek-

te, die sich dem zweigeteilten Thema „Konsum und Mangel“ dazugesellen, weil sie einmal mehr und einmal weniger zu diesem passen.

Das zweite genauer zu untersuchende Display im MidK kann als „HO-Filiale“ bezeichnet werden (vgl. Abb. 7). HO steht für „Handelorganisation“, ein Einzelhandelsunternehmen der DDR, das die meisten Lebensmittelgeschäfte des Landes besaß. Erneut lässt sich ein inszeniertes Arrangement erkennen. Zwei HO-Logos im oberen Sichtfeld benennen die Szenerie des Lebensmittelgeschäfts. In einem weißen Regal stehen verschiedene Objekte. Es handelt sich dabei um Lebensmittel mit thematisch ähnlichen Beziehungen in den jeweiligen Regalreihen. So sind etwa Mehl, Eier und Milchprodukte, in der nächsten Regalreihe Instantlebensmittel wie Suppen, Knödel oder Reis nebeneinander angeordnet. Die mittlere Regalreihe ragt hierbei visuell heraus, weil in ihr weniger Objekte untergebracht sind und eine Fotoreproduktion auf Kappaplatte einen Eindruck vom Gemüsesortiment in HO-Filialen vermittelt (vgl. Abb. 8). Die vereinzelt Objekte sind eine Rolle Toilettenpapier, ein Waschmittel der Firma „Spee“ sowie Handbürsten in einer Pappverpackung. Die Atmosphäre der Begehung einer HO-Filiale wird gestützt durch weitere Bildreproduktionen in Metallregalen, durch ein Wandfoto (Mitarbeitende vor Lebensmittelregalen), durch Einkaufswagen mit Gemüsesurrogaten und Konserven. Preis- und Sortimentlisten zu Fleischartikeln und Werbeschildern für Gemüsekonserven sind an den Wänden angebracht.

Neben Kurzfilmbeiträgen mit dazugehörigen Hörmuscheln existieren drei Texte, die sich dem Einkaufen und der Lebensmittelversorgung in der DDR widmen. Zwei davon befinden sich innerhalb des abgetrennten HO-Raums, während unmittelbar neben dem „HO-Eingang“ ein metathematischer, längerer Text angebracht ist. Dieser Text mit der Überschrift „Schlange stehen“ informiert über wenige frische und qualitativ hochwertige Produkte, ein be-

grenztes Warenangebot, jedoch niedrige Preise durch staatliche Subventionierung. Zudem werden Produktions- und Verteilungsengpässe problematisiert, wodurch in der Konsequenz viele Bürger\_innen Vorräte anlegten. Auch wird die Besserstellung weniger Bürger\_innen durch Käufe in „Delikat-Läden“ oder „Intershops“ thematisiert, die für die allgemeine Bevölkerung selten, und im Falle der „Intershops“ nur mit Westgeld möglich war. Die kleineren Texte zu „Grundversorgung“ und „Alltäglicher Mangel“ ähneln dem Bereichstext weitgehend, bieten aber Zusatzinformationen. In „Alltäglicher Mangel“, ein Text direkt links neben dem Regal, wird ein Bezug zu den Objekten in der mittleren Regalreihe hergestellt. Diesem zufolge waren Waschmittel, Toilettenpapier und frisches Obst in den 1980ern stets knapp.

Qualitativ weniger gute Waren wie auch ihre Begrenztheit werden bei der HO-Regalszenerie durch die Auswahl der gezeigten Objekte deutlicher. Besuchende nehmen vornehmlich Notiz von Instantlebensmitteln, Konserven, Erbsen und Linsen. Diese Warenartikel sind von verschiedenen Anbietern oder in größerer Zahl im Regal untergebracht. Nur vereinzelt und stärker voneinander isoliert sind dagegen Toilettenpapier, „Spee“-Waschmittel, Handbürsten und das fotoreproduzierte Obst. Durch ihre Anordnung sind sie stärker voneinander wie auch von den restlichen im Regal befindlichen Objekten abgesetzt. Diese Objekte stützen den Textinhalt direkt, da sie im Text „Alltäglicher Mangel“ in wirtschaftshistorischem Kontext erwähnt werden. Die eher angehäufteten Lebensmittel stützen ebenfalls den metathematischen Bereichstext, werden aber nicht direkt genannt. Der primäre inhaltlich-kontextuelle Determinant, durch den die Objekte zum Sprechen gebracht werden sollen, ist also textlich fixiert. Es geht um das Warenangebot und die alltäglichen Auswirkungen beim Lebensmitteleinkauf und -verbrauch. Vor allem die Warenqualität und auch deren knappe Verfügbarkeit kann visuell durch die Objektanordnungen transportiert werden. Mithilfe von Verein-



zelungen und Häufungen werden Unterschiede klarer. Demgemäß gelingt es den Ausstellungsmachenden hier deutlicher als im Display „Zur grünen Linde“, einen inhaltlichen Sachverhalt – sprich: einen Mangel bestimmter Lebensmittel – visuell zu veranschaulichen. Hierzu trägt auch die Szenerie insgesamt – also Regal, Wandfoto, Einkaufswagen, Werbeschilder etc. – bei. Jedoch gelingt es der Inszenierung nicht, eine Interpretation allein auf visueller Ebene zu vermitteln. Ebendiesen Anspruch äußerten Gottfried Korff und Martin Roth einmal. Eine Objektkomposition solle bzw. könne textlich unabhängig sein, weil sie selbst eine Deutung vorgeben könne (vgl. Korff & Roth 1990, S. 22). Ein Problem bei der Zeigeabsicht mithilfe der „HO-Filiale“ könnte darin liegen, dass die Ausstellungsmachenden weniger Interpretationen und Deutungen vermitteln wollen, sondern faktengestützte Geschichtsbilder. Die Inszenierung der „HO-Filiale“ zeichnet sich in erster Linie nicht durch Montagen und Kombinationslust aus, sondern durch eine intendierte, am Text angelehnte symbolische Aufladung der Objekte (vgl. Hauser 2001, S. 43). Sie legt darüber hinaus eine bestimmte Atmosphäre nahe, die den Aufenthalt in einem Lebensmittelgeschäft andeutet. Aber die hierdurch beförderte Schaulust kommt – für Lai\_innen der DDR-Geschichte – nicht ohne die Last der Information aus. Die Objekte, deren Anordnung sowie die inszenatorische Aufbereitung illustrieren die metathematischen Textinhalte und kommen nicht ohne sie aus: „Als Metasprache eingesetzt, zerstört der Ausstellungstext die spezifische räumliche Qualität des Objekts“ (Matzl 1995, S. 23). Anders formuliert: Weil das Objekt eher als beigegebenes, unterstützendes Bild des Textes fungiert, wird dessen Potential kaum ausgeschöpft (vgl. Flagmeier 2016, S. 56; Paatsch 1990, S. 31). Das Objekt als materiell anschaulich gleicht in diesem Sinne auch die Nichtanschaulichkeit des Textes aus (vgl. Steen 1990, S. 13).

Die Objekte funktionieren in vornehmlich praktischer und emotionaler Bedeutungsdimension. Denn es handelt sich um Lebensmittel, die im szenischen Arrangement auch als solche zu verstehen sind. Um diese oft knappen und nicht hochwertigen Lebensmittel des täglichen Bedarfs zu erstehen, mussten etwa nervliche Anstrengungen auf sich genommen werden. Je nach biografischem Kontext kann das Warten, Suchen oder Enttäuschtwerden, weil das Produkt vorübergehend nicht im Sortiment ist, als alltägliche Erfahrung erinnert werden. Wie die Flaschen bei der Gaststättenszenerie können also auch die exponierten Objekte eine katalysatorische Wirkung durch eigene Reflexionen, Imaginationen und Erinnerungen zu bestimmten Dingen hervorrufen. Dies hängt jedoch wiederum davon ab, ob das Erleben der Lebensmittelengpässe und das Akzeptieren qualitativ nicht herausragender Produkte für das eigene Leben eine Rolle spielte. Je nach Alter, Herkunft oder auch kulturellem Wissensstand der Ausstellungsbesuchenden können die kuratorisch intendierten symbolischen Aufladungen weitgehend vermittelt oder durch subjektive Bedeutungsdimensionen erweitert oder konterkariert werden. Bei Alltagsdingen mit derartiger zeitlicher Nähe zur Gegenwart muss daher immer zwischen Betroffenen und Nichtbetroffenen, zwischen Erlebtem und Nichterlebtem unterschieden werden.

Was lässt sich nach den bisherigen Ausführungen zu den Zeige- und Wirkungsperspektiven von Alltagsdingen festhalten? Zunächst bleibt die historische Zeugenschaft der Alltagsdinge bei den behandelten Displays und weitgehend auch in der Dauerausstellung unbeachtet. Stattdessen steht der Inszenierungsgedanke im Vordergrund, der jedoch nicht ohne schriftliche Kontextualisierung wirken soll und auch kaum kann. Denn die Lai\_innen sind auf die Fakten durch Texte angewiesen, um die Arrangements in ihrer intendierten Zeigeabsicht kognitiv erfassen zu können. Die Schrift agiert damit als Schwergewicht der Argumentation. Sie übt großen Einfluss auf die

Art und Weise aus, wie die ihr untergeordneten Dinge betrachtet und wahrgenommen werden sollen. Inszeniert und wahrgenommen werden die Objekte als Waren und Konsumgegenstände, sodass sie bei beiden Displays in einem potentiellen Ursprungskontext gezeigt werden. Ist es bei der Inszenierung „Zur grünen Linde“ der Gebrauchswert, der trotz musealer Aufbereitung weitgehend visuell erfassbar bleiben soll, so ist es bei der Szenerie zur „HO“ der Tauschwert der Objekte, der visuell aufrechterhalten werden will. Dadurch büßen die Objekte im Grunde die Erkenntnisdimensionen ein, die ihnen erst durch deren Verrückung, also ihre Präsentation abgeschnitten von Gebrauchs- und Tauschwert, verliehen werden könnten (vgl. Fehr 2008, S. 26f.). Kuratorisch sind sie so in die Rolle von Bildelementen einer fragmentarischen Inszenierung von Gaststätte und HO-Filiale gedrängt. Sie sind zwar entscheidende, materielle Schaustücke zur Informationsvermittlung innerhalb einer Thematik, steuern aber nicht die Argumentation als deren primäre Quelle (vgl. Crew & Sims 1991, S. 169). Der Ausstellungskontext „Konsum und Mangel“ überwiegt in diesem Verständnis die Bedeutung der Alltagsdinge als kulturelle Artefakte (vgl. Vergo 2006, S. 46). Baur's Charakterisierung als objektgestützte Themenorientierung, die den Objekten einen geringen historischen Eigenwert beimisst, kann folglich fürs MidK konstatiert werden. Die Objekte funktionieren dabei vornehmlich als Illustrationen und als Symbole von Knappheit, Mangel und Konsum. Das heißt aber nicht, dass die Objekte nicht auch weitere individuelle Symbolbedeutungen oder gar katalysatorische Wirkungen freisetzen können. Aus einer eher museologischen Perspektive funktionieren die Objekte weniger als Zeugen, sondern vielmehr als Exemplare von Konsumgütern und Lebensmitteln.

Die Gestaltung, so die Ausstellungsmachenden, versucht, die Exponate mit dem jeweiligen Thema visuell zu verknüpfen (vgl. Reiche 2013, o. S.). Anstelle einer Atmosphäre generierenden Inszenierung lässt sich deshalb auch von

Szenografie sprechen, wie es durch Thiemeyer im historisch-theoretischen Teil ausgeführt wurde. Raum werde hiernach mithilfe erzeugter Erlebnisse erfahrbar, wodurch die exponierten Alltagsdinge, in eine raumgestalterische Idee integriert, auch einem Unterhaltungszweck dienen (vgl. Thiemeyer 2012, S. 213). Dass die Objekte hierdurch in ihrer Provenienz entbehrlicher werden können, wurde bereits betont. Dagegen werden sie für subjektive Ausstellungserlebnisse verfügbarer (vgl. Thiemeyer 2011, S. 7; Hein 2000, S. 66). Durch die szenischen Arrangements und die allgemeine Ausstellungsgestaltung fügt sich die Dauerausstellung des MidK demnach in den szenografischen Trend seit den 1990er Jahren ein. Erlebnisbezogenes Ausstellungsdesign und auch die Last des zu vermittelnden Inhaltes verdrängen hier historische Zeugenschaft und weitere Erkenntnisqualitäten von Objekten.

### 3.3 Stiftung Deutsches Historisches Museum (DHM)

Das nur wenige hundert Meter südwestlich der Museumsinsel gelegene „Deutsches Historisches Museum“ ist im Zeughaus untergebracht. Als Arsenal im späten 17. Jahrhundert gebaut, um auch die Militärmacht Preußens zu zeigen, wurde es seit der Reichseinigung um 1871 bis zum Nationalsozialismus als Waffenmuseum verwendet. Seit 1952 wurde dann in der DDR dort das „Museum für Deutsche Geschichte“ untergebracht (vgl. von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 361). Die Projektidee eines Deutschen Historischen Museums war bereits in der alten Bundesrepublik vorangeschritten. Bundeskanzler Helmut Kohl betrieb eine Geschichtspolitik des neuen Selbstbewusstseins der Westdeutschen und wollte die Bundesrepublik international reintegrieren. Nicht zuletzt auch seit dem Erfolg von „Preußen. Versuch einer Bilanz“ im Jahr 1981 wuchs die Sehnsucht nach einem museumseigenen Großprojekt, das schließlich 1994 eröffnet wurde (vgl. ebd., S. 362). Die Sammlung baut sowohl auf den Beständen des DDR-Vorgängers wie auch

des alten Waffenmuseums der Kaiserzeit auf. Dennoch veränderte sich die Sammlung seit der Wiedervereinigung tiefgreifend, da der Bund einen spendablen Ankaufsetat bewilligte, wodurch die Bestände wesentlich erweitert werden konnten (vgl. ebd., S. 363f.).

Die jetzige Dauerausstellung „Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen“ wurde 2006 eröffnet und umfasst etwa 8000 Exponate auf 8000 Quadratmetern im Ober- und Untergeschoss des Zeughauses (vgl. Czech 2009, S. 10). Der Ausstellungstitel markiert bereits den Primat materieller und visueller Überreste und Erzeugnisse. Die Objektfixierung des DHM kann so auch als Gegenteil zu Ausstellungen verstanden werden, die seit Beginn der 1990er Jahre auf Narration und Erlebniserzeugung ausgerichtet sind (vgl. Pieper 2006, S. 112). In einem Zeitraum von ca. 1500 Jahren wird versucht, sich der deutschen Geschichte anhand von Schwerpunkten anzunähern, die auf der politischen Geschichte verfasster Gesellschaften und Verbände im deutschen Sprachraum liegen. Stellenweise werden auch kultur-, wirtschafts- und sozialgeschichtlicher Perspektiven verhandelt. Dabei wird sich jedoch auf für das politisch-historische Feld besonders wirkmächtige Perspektiven beschränkt (vgl. Czech 2009, S. 13). An Exponaten werden nicht wenige Waffen und Gemälde gezeigt. Einen kurzen, aber eindrucklichen Überblick geben Hans Georg Hiller von Gaertringen und Katrin Hiller von Gaertringen mit folgender Äußerung:

„Selbst wenn die Werke in der 2006 eröffneten Dauerausstellung vorwiegend zur Veranschaulichung historischer Ereignisse eingesetzt werden, ist das DHM doch auch ein Kunstmuseum mit bedeutenden Gemälden, Graphiken, Fotos, Uniformen, kunstgewerblichen Gegenständen und vielem anderen, die ästhetisierend, mit der Aura des Originals präsentiert werden. Dies gilt vor allem für das Obergeschoss des Zeughauses,

wo die zwei Jahrtausende von den alten Germanen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges behandelt werden. Im Erdgeschoss, das sich dem 20. Jahrhundert widmet, dominieren hingegen Plakate, Fotos, Filme und Alltagsgegenstände“ (von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 364).

Neben sehr unterschiedlichen Objektgattungen werden auch dinghafte Bezüge zu Alltagsgeschichte und Alltagskultur hergestellt, sind aber im Vergleich zur Dauerausstellung des MidK nicht primäres Vermittlungsziel. Es sollte keine umfassende Alltagsgeschichte oder eine Geschichte der Lebensbedingungen gezeigt werden. Dennoch werde das Alltagsleben verschiedener gesellschaftlicher Gruppen bisweilen aufgegriffen (vgl. Stiftung Deutsches Historisches Museum (06.04.2016)). Trotz der Marginalität der Alltagsthematik bezieht sich Ausstellungsdirektor Hans-Jörg Czech dezidiert auf Objekte der Alltagskultur. Er erwähnt beispielsweise Gebrauchsobjekte, Werkzeuge, Geschirre oder Kleidungsstücke. Diese implizit sprechenden Zeugnisse, so Czech, vergrößerten den bisherigen Wissensstand oft eindeutiger als alle anderen historischen Quellen oder erweiterten diesen um zusätzliche Details. Damit bekundet er bereits eine besondere Wertschätzung für Alltagsdinge in der Dauerausstellung. Die Basis zur betrachtenden Interpretation der Dinge bestehe darin, jedes Exponat in den Zusammenhang mit weiteren Objekten und/oder Objektgruppen zu stellen, wodurch ursprüngliche Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhänge deutlicher erfahrbar würden (vgl. Czech 2009, S. 14). In diesem Sinne würden Exponate nicht als Illustration zum Erzählen historischer Abläufe fungieren, sondern würden als „(...) authentische Zeugnisse einer gelebten Wirklichkeit auf ihre spezifischen Aussagen zu den historischen Vorgängen befragt“ (ebd., S. 14). Im Fokus steht hiernach klar das Objekt als aussagekräftiges historisches Zeugnis. Illustrationen sollen so vermieden werden, um stattdessen die Eigenbedeutungen der Objekte für historische Prozesse erkennbar zu machen.

### 3.3.1 Raumsituation

Die Zeughausarchitektur stellt keine separaten Räume bereit. Sie bietet deshalb eine räumlich unterteilungs- und gestaltungsbedürftige Ausstellungsfläche in den Großteilen des Ober- und Erdgeschosses. Die Dauerausstellung ist demgemäß in chronologisch aneinandergereihte Epochenräume gegliedert. Dieses Übereinstimmen von räumlicher Ordnung und historischen Abläufen ist noch immer prägend für viele historische Ausstellungen. Hohe, in den Raum eingelassene und verschiedenfarbige Stellwände, oft lange Vitrinenbände und auch Großexponate ebnet die Raumstruktur. Ein breiter Hauptweg ebnet einen Rundgang durch die Geschosse, wodurch die Epochenabschnitte hintereinander durchquert werden können. Beim Bewegen entlang des Hauptweges bieten sich den Besuchenden des Öfteren Sichtachsen innerhalb der Epochenabschnitte, aber auch Blickachsen für das Zurückgelegte und das Kommende an (vgl. ebd., S. 12). Die Architektur der Epochenabschnitte lässt die Wahl offen, ob sich im Hauptgang bewegt wird und die vordersten Exponate betrachtet werden oder zur Vertiefung räumlich ins Thema vorangeschritten wird. Diese Vertiefung wird räumlich durch Kabinette mit ergänzenden Informationen und Exponaten hergestellt. Innerhalb der einzelnen Epoche gibt es hell ausgeleuchtete Textkuben, die als Teilbereiche zur einfachen Orientierung in der deutschen Geschichte beitragen. Die Ausstellungsarchitektur ist insgesamt unaufdringlich und konventionell (vgl. Pieper 2006, S. 112).

### 3.3.2 Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge

Beim ersten Display handelt es sich um eine lange Flachvitrine unmittelbar vor dem Treppenabgang ins Untergeschoss. Sie befindet sich im Epochenbereich von Kaiserreich und Erstem Weltkrieg und ist umgeben von zwei auf

Leinwand projizierten, aufeinander abfolgenden Kriegspropagandafilmen aus Frankreich und dem deutschen Kaiserreich. Die Vitrine gliedert sich farblich nicht in das umliegende Ausstellungsmobiliar ein und steht recht vereinzelt (vgl. Abb. 9). An der Decke sind große, runde Halogenscheinwerfer und ein quadratisches Beleuchtungssystem angebracht, die dem Raum mehr Helligkeit verleihen oder auf einzelne umliegende Exponate strahlen. Auf die Vitrine selbst ist kein Lichtspot gerichtet. In ihr befinden sich überwiegend Alltagsgegenstände in drei von vier unterschiedlichen Abschnitten. Die Dinge befinden sich auf jeweils eher unüblichen Granitplatten, die leicht von der Vorderkante aus angestrahlt werden. Objekttexte zu jedem Exponat sind an einer Holzleiste befestigt, die auf der Vorderfront der Vitrine angebracht ist.

Was für Alltagsdinge werden exponiert? Unter anderem sind ein Würfelspiel von 1915 mit dem Namen „Unsere U-Boote“ und Sparsbüchsen in Form von Artilleriegranaten oder einer Fliegerbombe präsentiert. Weiterhin wird ein Spielzeugfeldlazarett oder auch eine Feldsoldatenpuppe gezeigt (vgl. Abb. 10). Im zweiten Abschnitt der Vitrine wird eine Auswahl von Zigarettendosen gezeigt, deren Design sich mit Kriegseintritt durch eingedeutschte Überklebungen oder Neugestaltungen der Markennamen veränderte (vgl. Abb. 11). Dem ursprünglichen Dosendesign ist das überarbeitete Design zugeordnet. Der dritte Vitrinensegment zeigt unter anderem verschiedene Teller mit Bebilderungen von Persönlichkeiten aus Militär und Politik, und von Schlachten des Ersten Weltkrieges, so etwa der Einnahme Antwerpens im Oktober 1914 (vgl. Abb. 12). Blicken Besuchende allein auf visuell hervorstechende Exponate und lesen gegebenenfalls noch die einzelnen Objekttexte, wird sehr plausibel, dass es sich um Propaganda- und Andachtsgegenstände handelt. Die Geräusch- und Bildkulisse der Propagandafilme trägt ebenso dazu bei. Nichtsdestotrotz existiert auch ein Bereichs- oder Vitrinentext, der, nach einführenden Sätzen zur prekären Versorgungslage während des Ersten



Abb. 9: Flachvitrine zu Kriegsalltag und Propaganda

Weltkrieges und der Sorge um den weiteren Verlauf, auf Erlebnisberichte der Frontsoldaten zu sprechen kommt. Deren Schilderungen widersprachen der öffentlichen Inszenierung des Krieges deutlich. Denn durch Propaganda wurde mobil gemacht und wurden Meinungen gefestigt. Kriegsparolen auf Alltagsgegenständen, Plakaten sowie kriegstreibende Bücher sollten Einheit und Siegesmut der Bevölkerung fördern. Neben Devotionalien mit Kriegsmotiven wird auch gegenüber Kindern in propagandistischer Hinsicht keine Grenze gezogen. Durch Puppen oder Bilderbücher sollte ein erster Umgang mit Krieg und Militär vermittelbar werden. Der Vitrinentext resümiert, dass Kriegspropaganda auf alle Bereiche des Lebens fixiert war.

Der Bereichstext zu „Kriegsalltag und Propaganda“ geht auf das Metathema ein, mit dem alle exponierten Objekte in einem Zusammenhang stehen. Einzelne Objekte und Objektkonvolute wie die Puppe oder auch Devotionalien werden direkt angesprochen. Dass Alltagsgegenstände mit Kriegsparolen versehen wurden, schließt wiederum viele zu sehende Objekte ein. Der Bereichstext bietet vertiefende Informationen an, die aber bereits durch die Materialisierung der Dinge selbst oder durch deren äußere Merkmale visuell erfassbar werden können. Welche Zusatzinformationen benötigt eine Soldatenpuppe oder ein Würfelspiel mit der Aufschrift „Unsere U-Boote“, wenn ich als Besucher\_in weiß, dass ich mich thematisch im Ersten Weltkrieg befinde? In diesem Sinne wirken die Objekte auch sehr gut ohne den Metatext und besitzen so einen hohen historischen Eigenwert. Wie bei Alltagsdingen generell sind auch die hier gezeigten Objekte nicht allein in ihrem Zeugnischarakter wirkmächtig, aber er bestimmt die Wirkung wesentlich stärker als etwa die eher exemplarischen Exponate im MidK. Der „auratische Rest“ (Thiemeyer 2014, S. 231) haftet diesen an und ruft Imaginationen hervor, was auch mit ihrer visuellen Aufbereitung zusammenhängt. Vor allem sind die Objekte aber mit je eigenen Objekttexten ausgestattet, die deren Provenienz klä-





Linke Seite: *Abb. 10: Würfelspiel, Sparbüchsen, Spielzeug-Feldlazarett etc.*

*Abb. 11: Zigarettendosen vor und nach Kriegseintritt*

Diese Seite: *Abb. 12: Teller und Gläser zur Andacht*

ren, weitere Kurzinformationen zum Kontext geben und deren Zeugniswert unterstreichen. Die bereits fürs MidK angesprochene Diskrepanz zwischen Sachlichkeit der Betextung und emotionaler Dimension der Objekte wird hier besonders deutlich. Der Text bietet zwar durchaus emotive Aspekte, die aber wesentlich offensichtlicher von den Dingen ausgehen. Freilich ist es konsequent und aufschlussreich, den genauen historischen Kontext als Besucher\_in erschließen zu können, aber die für dieses Display potentielle emotionale Eigenwirkung der Objekte im Einzelnen oder auch in ihrem Zusammenspiel wird dadurch nicht besonders gefördert.



An den Objekten dominiert deren propagandistische Instrumentalisierung. Die Objekte sind Zeugen dieses mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Phänomens. Dieses zeigt sich anhand ihrer Produktion, ihres Gebrauchs (Spielzeugfeldlazarett, Soldatenpuppe) und ihrer Gestaltung (Zigaretten Dosen, Sparbüchsen als Artilleriegranaten). Damit wird inhaltlich schon deutlich, wie allumfassend Propaganda wirkte. Ohne es anhand von Einzelobjekten durchdeklinieren zu wollen, können in Anlehnung an Hauser alle Objektdimensionen, also praktische, rituelle, emotionale und ästhetische Dimensionen für die exponierten Alltagsdinge gelten (vgl. Hauser 2001, S. 31). Da jedoch die propagandistische Idee hinter den jeweiligen Objekten steht, kann die emotionale Funktion für jedes Objekt besonders hervorgehoben werden. Propaganda sollte die inneren Überzeugungen beeinflussen und stellte dafür gewissermaßen Gebrauchspraktiken, rituelle Praktiken, emotionale und ästhetische Praktiken in ihren Dienst.

Auf visueller Ebene ist festzustellen, dass die Objekte durchgehend hinter Glas in einer Flachvitrine präsentiert und schwach von der Vorderseite der Vitrine beleuchtet sind. In regelmäßigen Abständen angeordnet sind sie weitestgehend innerhalb ihrer Sammlungssystematik gezeigt. So sind im zweiten und dritten Vitrinenabschnitt ausschließlich Zigaretten Dosen und größtenteils Teller, im ersten Abschnitt dagegen verschiedene Objektgattungen wie Spielzeug, Büchsen und Bücher zu sehen. Sobald mehrere Objekte ausgestellt sind, kann grundsätzlich von einem Dialog zwischen den Dingen gesprochen werden. Der Kurator Werner Hanak-Lettner meint, drei wesentliche Dingdialoge auszumachen. Seiner Systematisierung zufolge ist in allen drei Vitrinenabschnitten zunächst ein additiver Dialog (vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 26) erfahrbar, bei dem sich die Objekte schlichtweg in deren Sinnpotentialen aufsummieren und so ein Thema symbolisieren und illustrieren.<sup>42</sup> Aller-

42 Illustrieren muss nicht zwangsläufig derart negativ oder problematisch



Abb. 13: Manoli-Zigaretten Dosen im Vergleich

dings greift bei den Zigaretten Dosen, die ja durch Umgestaltung und Umbenennung nach einem Vorher-Nachher-Prinzip angeordnet sind, zumeist auch ein komparatistischer Dialog (vgl. ebd.). Die Zigaretten Dosen werden demnach gegenübergestellt, um ursprüngliche und veränderte Merkmale vor und nach Kriegseintritt sichtbar zu machen. So sind die Marken „Dandy“ vom Hersteller „Manoli“ und „Dalli“ oder die Marke „CHIC“ desselben Herstellers und „FLOTT“ unmittelbar nebeneinander arrangiert (vgl. Abb. 13). Beim Bei-

konnotiert sein, wie es bereits fürs MidK ausgeführt wurde. Dies trifft nur dann zu, wenn die Objekte weniger für sich relevant sind und so lediglich ein Thema illustrieren, das mithilfe der Textform näher erläutert wird.

spiel „Dalli“ wurde das Design auch im Bereich des Herstellerlogos verändert. Das Zusammenspiel der Objekte ist im vorliegenden Fall also weniger durch eine szenische Darstellung erzeugt worden, sondern durch eine spezifische Beziehung zwischen zwei Dingen, die anhand von mehreren gezeigten Beispielen auf einen historischen Sachverhalt verweisen. Die Vergleichssituationen unterstützen also auch einen Erkenntnisimpuls, der auch objekttextlich vermittelt wird, aber bereits durch Betrachtung der Objekte offenbar werden kann.

Es wurde bereits erwähnt, dass die gezeigten Objekte verschiedene Objektdimensionen unterschiedlich stark bedienen. Eine Puppe wirkt für ein Kind zuvorderst emotional und praktisch, aber sie wirkt dennoch auch in ästhetischer und ritueller Perspektive. Fokussiert auf den historischen Sachverhalt propagandistischer Beeinflussung durch Alltagsdinge steht jedoch der emotionale Aspekt im Vordergrund kuratorischer Zeigeintention. So fungieren die Objekte zuvorderst als deutliche Symbole für Propaganda, Kriegsbegeisterung und Siegesmut in der Erziehung, beim Spiel, im Gedenken und selbst beim Griff nach der Zigarette. Daneben wohnt den Objekten ein katalysatorisches Potential inne. Sie können also bestimmte Assoziationen oder Imaginationsräume – etwa von spielenden Kindern mit Würfel und U-Boot, von der vermeintlich täglichen Siegeszigarette etc. – hervorrufen und nicht zuletzt auch Fragen – vielleicht zum Wandel des propagandistischen Einflusses in der Erziehung – aufwerfen. Wiederum sind das völlig subjektive Kategorien, die aber allesamt von der Objektbetrachtung ausgehen können.

Die Alltagsdinge, und das macht dieses Display besonders, werden als Belegstücke propagandistischer Instrumentalisierung von solchen gezeigt. So wird ein gesamtgesellschaftlicher Bezug hergestellt, weil mithilfe der Objektbetrachtung Einsichten über politische Einstellungen transportiert wer-

den können. Auch hier kann von einer objektgestützten Themenorientierung gesprochen werden. Jedoch ist die Wertigkeit der Objekte hier wesentlich höher anzusetzen, weil mit deren Hilfe tatsächlich eine Aussage gestützt und weniger illustriert wird. Objektgestützte Themenorientierung ist in diesem Verständnis allein als erste analytische Kategorie anzusehen, die eine museal sehr allgemeingültige Vorgehensweise beschreibt und bei der die tatsächliche Rolle der Objekte im Einzelnen betrachtet werden muss.

Das zweite Display befindet sich im Epochenabschnitt zur Weimarer Republik und überdies in einem von sehr wenigen vollständig separierten Räumen im DHM. Die Tür zu diesem Raum muss meist erst geöffnet werden oder es ist sogar ein Stuhl davor gestellt, der aus nicht bekannten Gründen am Hineingehen hindern soll. Ein beleuchteter Textkubus, wenige Meter entfernt von der Eingangstür informiert über Stabilität und Ende der Republik. Er berichtet unter anderem von wirtschaftlichem Aufschwung durch industrielle Produktion und Elektrifizierung wie auch von einer kulturellen Blütezeit. Der Text erwähnt eine avantgardistische Kunst- und Kulturszene. Beim Betreten des Raums werden unmittelbar die Klänge und Bilder der Filmprojektion<sup>43</sup> von „Berlin – Sinfonie einer Großstadt“ von Walther Ruttmann am Raumende vernommen, welche das Lebensgefühl und den Rhythmus einer aufblühenden Metropole auf experimentelle Weise dokumentieren. Die Wahrnehmung des Epochenabschnitts im Raum wird hierdurch unmittelbar beeinflusst. Es sind außerdem gleichartige und symmetrisch im Raum angeordnete Vitrinen zu sehen, die sich mit Architektur, Wohnkultur, Mode und Produktdesign befassen. Das eigentliche Vitrinendisplay ist schwarz gerahmt und mit flächig leuchtenden Halogenscheinwerfern an der Decke ausgestattet (vgl. Abb. 14).

<sup>43</sup> Es fällt auf, dass die ausgewählten Displays jeweils von Filmprojektionen umgeben sind. Dadurch soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, dass die Dauer Ausstellung eine Vielzahl von Filmprojektionen zeigt. Im Gegenteil sind historische Filmdokumente insgesamt selten anzufinden.



Abb. 14: Großvitrine zu „Strom und Fortschritt“



Abb. 15: Annähernd symmetrische Raumaufteilung in der Vitrine

Alle Exponate werden hierdurch gleichmäßig beleuchtet. Die Vitrine selbst ist geteilt in einen Wandbereich, einen mittleren Bereich auf Hüfthöhe mit Objekten auf einer Granitplatte, und einen Bereich am Boden. Während im Bodenbereich lediglich ein Objekt, nämlich ein Modell einer Elektrolokomotive positioniert ist, umfasst der mittlere Bereich die überwiegende Zahl an Alltagsdingen. Dort sind, von links nach rechts, eine Schreibmaschine, ein Fön, ein Tischventilator sowie Werbepostkarten der Firma „AEG“ aus den 1920er Jahren zu sehen. Weiter rechts sind eine Diktiermaschine mit dem Titel „Stenophon“ sowie weitere Werbegeschenke der Firma „AEG“ arrangiert. Hierbei handelt es sich um ein Feuerzeug sowie zwei Uhren – eine in Form



einer Stechuhr und eine in Form eines Motors. An der Wandseite der Vitrine sind links eine Werbetafel vom Ende der 1930er Jahre und eine elektrische Büro- und Fabrikuhr von „AEG“ (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) angebracht. Auf der rechten Seite hängt eine weitere elektrische Uhr der Firma mit dem Namen „Synchron“. In der Mitte und in oberster Linie der Wandseite sind schließlich ein „AEG“-Werbeschild und darunter ein Werbeplakat der Nitalampe um 1930 gegangen.

Der Bereichstext zum Display lautet „Strom und Fortschritt“ und berichtet den Leser\_innen einleitend von der intensiven industriellen Nutzung von Gas und Strom in den 1920ern. Industriell gefertigte, elektrische Geräte kehrten sukzessive ins Berufsleben und in Privathaushalte ein. Die Firma „AEG“ entwickelte sich bereits seit der Jahrhundertwende zu einem weltweit anerkannten Hersteller. Angefangen bei Glühlampen weitete sie ihre Produktion unter anderem auf Dynamomaschinen und Elektromotoren aus. Der Text berichtet zum Ende von der Arbeit des Architekten und Designers Peter Behrens, der bereits seit 1907 als künstlerischer Berater die Gestaltung von Produkten, Werbemitteln und auch die Firmenarchitektur bis in die 1930er Jahre entscheidend prägte. Durch dessen Gestaltungsmaßstäbe im Industriebereich gilt er heute als Begründer des Corporate Design.

Wie wird nun mit den Alltagsdingen umgegangen? Zunächst bietet der Bereichstext eine hohe Informationsfülle an, durch die die Objekte ihre Bedeutungen erlangen. Im Fokus steht dabei der Aufschwung der Elektroindustrie und der hiermit einhergehende Einzug elektrischer Geräte in Berufsbereiche und Privathaushalte. Faktisch wurden jedoch nicht alle gezeigten Objekte elektronisch betrieben, wodurch dem Gesamtarrangement weitere Bedeutungsebenen innewohnen. Eine weitere Bedeutungsebene macht deshalb der Bezug zur Firma „AEG“ aus. Alle gezeigten Dinge – ob Werbeschild, Feu-

erzeug oder Diktiermaschine – sind oder beinhalten Firmenerzeugnisse. Zudem zeichnen sie sich durch ein spezifisches, am Industriellen ausgerichtetes Design aus. Das einheitliche Firmenlogo auf den Produkten zeugt ebenfalls von einem kohärenten Gestaltungsprinzip. Der Bereichstext beschreibt Behrens als tragende Größe der Produktgestaltung innerhalb der „AEG“. Deswegen soll mithin auch am Dingarrangement erkennbar sein. Die inhaltlich-kontextuellen Determinanten des Zum-Sprechen-Bringens zielen also auf Produktion, Gebrauch und ästhetische Gestaltung der Alltagsdinge ab. Der Bereichstext spricht demnach wirtschafts-, alltags- und designgeschichtliche Aspekte an. Die Exponate selbst wirken aber vermehrt in designgeschichtlicher Perspektive. Dies wird auch durch die visuelle Anordnung der Dinge deutlich.

Stehen die Objekte inhaltlich eher in produktions- und verwendungsspezifischer Hinsicht in engem Zusammenhang, so wirken sie visuell vor allem durch deren produktgestalterischen Kontext. Dabei kommt es auch darauf an, die Objekte in ihrem Gesamtarrangement und weniger als einzelne Exemplare zu betrachten, wie es Ausstellungskurator Czech selbst betont (vgl. Czech 2009, S. 14). Es handelt sich also um eine bewusst zusammengestellte Anordnung von Dingen, die erfahrbar wird. Augenfällig ist dabei eine nahezu symmetrische Anordnung der Objektpositionen innerhalb der Vitrine (vgl. Abb. 15). Uhren sowie die größten Exponate, also Schreibmaschine und Diktiermaschine, hängen und stehen sich auf beiden Seiten der Vitrine gegenüber. Sieht man/frau von der Werbetafel, die Fabrikarbeiterinnen an Fließbändern zeigt, und den Werbegeschenken als kleinsten Exponaten ab, ist die Objektanzahl auf beiden Vitrinenseiten im Gleichgewicht. Sogar die Objekttexte an einer sich auf Hüfthöhe befindlichen Leiste und das Blitzmotiv auf dem Werbeplakat zur Nitalampe unterstützen die fast symmetrische Raumaufteilung. Auch das Ausstellungsmobiliar konvergiert mit dem



Abb. 16: Fön, Ventilator und Werbepostkarten im Zentrum des Vitrinensockels

Gesamtarrangement. Die schwarze Farbe des Vitrinenrahmens, der neutrale und helle Objekthintergrund und das gleich gestreute Licht unterstützen die ästhetische Aufbereitung. Es will so scheinen, dass aufgrund der ästhetischen Zeigeintentionen einer kohärenten Produktgestaltung von „AEG“ auch die visuelle Präsentationsweise kuratorisch intensiver berücksichtigt wird. Die Objekte stehen durch ihr Zusammenspiel in einem additiven Dialog (vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 26). Jedes Alltagsding belegt die formgestalterische Idee von Peter Behrens und wirkt im Dialog mit allen als durchgehendes Gestaltungsprinzip der „AEG“.

Der Einzug elektrischer Geräte in den Arbeits- und Privatbereich als produktions- und verwendungsspezifischer Bedeutungsaspekt der Dinge wird jedoch auch visuell deutlich. Während die großen Exponate wie Schreib- und Diktiermaschine ausdrücklicher den Arbeitsbereich symbolisieren, illustrieren Fön, Ventilator und Werbepostkarten entschiedener den Privathaushalt (vgl. Abb. 16). Die Kernaussagen des Berichtstextes werden demnach angemessen durch die Dinge gestützt. Die Dinge transportieren so den sich für diese Zeit neu etablierenden alltäglichen Handlungszusammenhang wie auch eine den Dingen inhärente gemeinsame Formgestaltung unter bestimmten ästhetischen Kriterien (vgl. Ruppert 1997, S. 224). Durch ihr besonderes Arrangement, bei dem die Anordnung entscheidend beteiligt ist, kann durchaus auch von einer Inszenierungsstrategie im Korff'schen Sinne gesprochen werden. Zwar wird hier nicht mit einer deutlich verfremdenden oder brechenden Zeigestrategie gearbeitet, aber potentiell können Teilinhalte des Berichtstextes auch durch die Anordnung, also die sinnlich-ästhetische Gesamtschau des Arrangements, erfasst werden. Die Betextung ist selbstverständlich hilfreich und bietet fundiertere Informationen an als visuell erfahrbar werden können. Deshalb ist sie aber nicht dringend notwendig. Die besondere Dingkomposition des Displays kann wahrnehmungsbezogene Erkenntnisgewinne fördern. Historische Sachverhalte werden hierdurch freilich nicht vermittelt. Besuchende können aber möglicherweise deren Wahrnehmung, deren Imaginationslust bis hin zum reflexiven Seherleben anhand von Objektanordnungen genauer kennenlernen. Ob das Intendierte, also das was textlich fixiert ist, dabei erfasst wird, ist fast nebensächlich, weil das Dingarrangement an sich besondere Wahrnehmungsqualitäten erfahrbar machen kann. Ein Museumsbesuch kann dadurch vermutlich mehr bereichert und erinnerungswürdiger werden als die Detailinformationen eines Berichtstextes. Die Objekte fungieren in ihrer Zeigeintention als Symbole eines sich wandelnden Alltags, als Symbole für technischen und industriellen Fortschritt, für

Wohlstand, Effizienz, Sachlichkeit und Funktionalität. Da der Zugang zu den Objekten eher sachlicher Art ist, wirken sie weniger stark als individualisierte Bedeutungsträger und erzeugen so auch ein weniger starkes katalysatorisches Potential. Das kann auch damit zusammenhängen, dass die Alltagsdinge nicht der jüngeren Vergangenheit entstammen. Dinge, die hingegen mit der eigenen Biografie in Zusammenhang gebracht werden können, sind eher für katalysatorische Wirkungen empfänglich, weil die Betrachtenden dann ihren eigenen Dialog mit den Objekten führen könnten. Die Alltagsdinge im Objektarrangement sind wie alle Objekte im DHM mit Objekttexten versehen. Ihre Wirkung entfalten die Dinge aber deutlicher durch ihr Zusammenspiel, weshalb ihr Zeugnischarakter eher ins Hintertreffen gerät, jedoch nicht obsolet wird. Die historischen Sachverhalte, die intensiver durch das Zusammenspiel entstehen, interessieren die Ausstellungsmacher\_innen schlichtweg mehr.

Bezüglich der Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge im DHM lässt sich grundsätzlich herausstellen, dass deren historischer Zeugnischarakter und deren Aussage jeweils ernst genommen wird. Der alleinige Zeugnischarakter steht jedoch nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Vielmehr sind es bedeutende Sachverhalte der Geschichte des 20. Jahrhunderts,<sup>44</sup> die mithilfe materieller Zeugnisse dargestellt werden können. Das Prinzip der objektgestützten Themenorientierung greift demnach wiederum bei beiden Displays und unterstreicht ein inhaltlich weit verbreitetes, zugleich aber auch visuell verschieden realisierbares Vorgehen mit Dingen in Ausstellungen. An den untersuchten Displays gelingt es den Ausstellungsmachenden, thematische Einsichten über Objektnachbarschaften zu vermitteln, die auch allein

---

44 Dabei werden bei den untersuchten Displays verschiedene geschichtswissenschaftliche Teilbereiche, wie etwa Designgeschichte, Kulturgeschichte, Mentalitätsgeschichte oder auch Wirtschafts- und Sozialgeschichte, berührt.

durch diese und ohne besondere Textualisierung wirksam werden könnten. Ob die vielen Einzelzusammenhänge, die freilich im Detail nur mithilfe von Betextungen zu realisieren sind, auch durch die Besuchenden aufgenommen werden, ist damit aber nicht gewährleistet, wie der Historiker Hartmut Boockmann im Rahmen der konzeptuellen Überlegungen zum DHM formulierte: „Es kann augenscheinlich kein Zweifel daran bestehen, daß die Besucher (...) das aufnehmen, was ein Museum ihnen bieten kann, nämlich nicht Zusammenhänge, nicht an die Wand geheftete Essays der Museumsbeamten, sondern einzelne Gegenstände“ (Boockmann 1987, S. 55). Diese einzelnen Gegenstände sollen jedoch, wie bereits erwähnt, stets im Zusammenhang mit weiteren Objekten oder Objektgruppen aufgenommen werden. In diesem Verständnis wurde ein Mittelweg zwischen „Originalfetischisten“ und „Disneyländern“ geschaffen (vgl. Kocka 2006, S. 407). Der zentralen Bedeutung der Originalzeugnisse sei, wo nötig, somit auch eine auf Rekonstruktion und Ensemble beruhende Darstellungstechnik hinzugefügt (vgl. ebd.). Für die vorliegenden Displays lässt sich allein von Ensemble, oder besser von bewusst hergestellten Dingbeziehungen sprechen. Speziell beim Display zu Strom und vor allem der „AEG“ lässt sich ein objektkompositorisches und sinnlich-ästhetisches Darstellungsprinzip ersehen. Visuell strenger wurde dagegen bei der Flachvitrine vorgegangen. Die Objekte führten dabei einen auf inhaltlich-visueller Ebene additiven und komparatistischen Dialog.

### 3.4 Museum Neukölln (MNK)

Das Museum besteht bereits seit 1897 unter dem Namen „Naturhistorisches Schulmuseum der Gemeinde Rixdorf“, wie der Stadtteil zu dieser Zeit noch hieß. Damit ist es Berlins ältestes Heimatmuseum. Nach mehrfachen Umbenennungen im Verlauf des 20. Jahrhunderts heißt es seit 2004 „Museum Neukölln“ und ist seit 2009 im Gutshof Britz untergebracht (vgl. von Gaertrin-



gen & von Gaertringen 2014, S. 331, 334). Der Erforschung von Regional- und Alltagsgeschichte des Berliner Bezirks Neukölln kann sich seitdem in kontinuierlich wechselnden Ausstellungsteams gewidmet werden (vgl. Museum Neukölln (11.04.2016)). Darüber hinaus besteht erstmals seit 2009 eine permanente Ausstellung (vgl. von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 334).

Seit der Neukonzeption des Museums um 1985 durch Udo Gößwald versteht es sich als soziales Gedächtnis Neuköllns (vgl. Museum Neukölln (11.04.2016)). Die Objekte seien hiernach: „Erinnerungsstücke der Teilnahme am gesellschaftlichen Leben einer Region“ (Gößwald 1991, S. 9), zu welchen Menschen in bestimmten Beziehungsverhältnissen stünden. Sie haben sie etwa produziert, besessen, haben sie gefunden oder wurden ihnen hinterlassen (vgl. ebd., S. 8f.). Die Dinge verweisen in diesem Sinne immer auf die Menschen, die sie besaßen und nutzten oder auch noch besitzen und nutzen (vgl. Antonietti 2002, S. 32). Nicht zuletzt durch die über weitere Jahre gesammelte Ausstellungserfahrung macht Gößwald die subjektive Relevanz von Dingen in seiner Dissertationsschrift zum Thema und propagiert etwa die Idee vom Museum des Lebens. Dabei liege das Hauptgewicht darauf, den gesammelten und exponierten Dingen ihre besonderen Bedeutungen in subjektiver Perspektive zuzugestehen anstatt sie geringzuschätzen. Nur so könne sich eine Bedeutungsvielfalt durch Reflexionen der Besuchenden einstellen. Das Museum des Lebens ermögliche es, sich den Dingen mit eigenen Erfahrungen und Empfindungen anzunähern (vgl. Gößwald 2008, S. 5f., 103f.; Gößwald 2010b, S. 38).

Zweifellos kann der subjektive Zugang auch als einflussreich für die Dauerausstellung „99 x Neukölln“ gelten. Die Diversität von Neukölln wird mit 99 nahezu unsystematisch im Ausstellungsraum angeordneten Dingen einzufangen versucht. Ein konsistenter und für Lokalmuseen auch konventioneller

Zugang zur Geschichte und Kultur des Bezirks – etwa durch chronologische, geografische oder thematische Ordnungsprinzipien – wurde bewusst vermieden. Stattdessen liefern die Dinge ein fragmentarisches Bild, deren Kontexte in so genannte Wissensnetze verwoben sind. Gezeigt werden Dinge unterschiedlichster Sammlungsbereiche. Neben beispielsweise einer präparierten Großtrappe, dem Kiefer eines Wollhaarmammuts oder auch einem Röntgenbild können viele der exponierten Dinge jedoch als Alltagsdinge bezeichnet werden. In dessen Ausrichtung auf Alltagskultur und -geschichte situiert sich das Museum am nächsten am MidK, das den Schwerpunkt in der Repräsentation von Alltag am stringentesten setzt – wenn auch in anderer geografischer und historischer Perspektive.

#### **3.4.1 Raumsituation**

Die sanierten Räumlichkeiten des Museums befinden sich also auf einem ehemaligen Gutshof, der damals als Pferde- und Ochsenstall verwendet wurde (vgl. Museum Neukölln (11.04.2016)). Im Obergeschoss befindet sich unter anderem der so genannte Geschichtsspeicher, ein teilweise der Öffentlichkeit zugänglicher Raum für jegliche Recherchen rundum Neukölln und zugleich Depotstandort für Kleinexponate, Dokumente wie auch das Fotoarchiv (vgl. Interview mit einem Mitarbeiter des Museums 2016, Interviewtranskription I). Im Untergeschoss befindet sich der in Sonder- und Dauerausstellung zweigeteilte Ausstellungsraum. Der Steinboden verweist auf das ehemalige Stallgebäude. Wände, Decke, Stützpfeiler und Balken, Vitrinenhintergründe und Sockel sind im Dauerausstellungsbereich konsequent geweißt (vgl. Abb. 17). Spuren der vergangenen Nutzung stehen so dem Ausstellungskonzept des neutralisierenden white cube gegenüber und rufen, wie die Kulturwissenschaftlerin Karen Ellwanger herausstellt, eine spannungsreiche Beziehung auf visueller Ebene hervor. Denn das Weiß und die sich hierdurch visuell vom



Abb. 17: Blick in den Dauerausstellungsbereich von „99 x Neukölln“

Hintergrund abhebenden Exponate konterkarieren die noch erahnbare landwirtschaftliche Raumnutzung (vgl. Ellwanger 2015, S. 11). Mit dem Gutshof werde demnach auch ein Relikt der eher vorindustriellen Zeit zum Verhandlungsort mit Vergangenheit und Gegenwart des Bezirks (vgl. von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 335).

Weißer Räume sprechen für eine reduzierte Wahrnehmung des Raums und eine umso stärkere für die gezeigten Dinge. Diese sind in vier Rundvitrinen, die die jeweiligen Raumpfeiler umschließen, sowie in Vitrinenbänden an den Längsseiten des Raums untergebracht (vgl. Abb. 17). An und um jede Vitrine



Abb. 18: Blick auf Touchscreen mit Vertiefungsmöglichkeit

ist jeweils ein schwenkbare Computerterminal befestigt. Es liefert, wenn es auf die Höhe bestimmter Objekte bewegt wird, in verschiedener Form eine Reihe von Informationen zu Objekt und Objektkontexten. Mithilfe eines Touchscreens kann sich so individuell auf verschiedenen Vertiefungsebenen mit der Geschichte und Kultur Neuköllns beschäftigt werden (vgl. Abb. 18). Vor allem die Rubriken „Wissensnetz“ und „Superwissensnetz“ bieten hierfür einen sorgsam recherchierten und zusammengetragenen Informationsfundus an. Mithilfe von Bild- und Schriftdokumenten, Alltagsfotografien, aber vereinzelt auch mit Film- und Tonaufnahmen wird das vertiefende Lesen über Neukölln erleichtert. Weitere Computerstationen mit Sitzgelegenheit sowie ein großer Bildschirm am Raumende ermöglichen ebenfalls das Abrufen der Objekt- und Kontextinformationen, bieten aber zugleich auch anders angelegte – und nach individuellen Vorlieben auch benutzer\_innenfreundlichere – Vertiefungsmöglichkeiten mittels der Fragen „Was?“, „Wann?“ und

„Wo?“. Beispielsweise können eine historische Jahreszahl, eine Straße oder ein Platz im Bezirk Neukölln angeklickt werden, anhand derer dann die im Ausstellungsraum verfügbaren Objekte aufgerufen werden können.

### 3.4.2 Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge

Bei genauerer Betrachtung der Museumsdinge wird deutlich, dass sie visuell und thematisch in keinem besonderen Zusammenhang stehen. Gegebenenfalls entschied noch die Größe oder Farbe darüber, ob ein Objekt in einer Rundvitrine oder eher an einer Wandvitrine untergebracht wurde. Die Wandvitrinen bieten beispielsweise Raum für weitaus größere Objekte. Aber auch dort ist keine absolute Unterteilung nach etwaigen Kriterien erkennbar. So ist etwa ein Glas Honig in unmittelbarer Umgebung von Einrad, Grabstein und Vereinsbanner präsentiert (vgl. Abb. 19). Auch wenn es nicht intendiert sein muss, ruft dieses zusammenhanglose Anordnungsprinzip Assoziationen zum frühen Kunst- und Wunderkammergedanken hervor. Dinge in unterschiedlicher Provenienz und Objektgattung zusammenzubringen (vgl. Thiemeyer 2014, S. 232; te Heesen 2012, S. 35f.), weckt zweifellos die Neugierde der Besuchenden. So ist gewissermaßen der Makrokosmos Neukölln, verstanden als größte Bezugsebene lokalhistorischer Forschung, im Mikrokosmos, also als diffuse Dinganordnung in einem Raum, präsentiert. Die Neugierde am einzelnen Objekt wird aber auch durch die entrückte und vereinzelte Darstellung der Objekte in den Vitrinen hergestellt. Von allen ursprünglichen Kontexten befreit, kann das einzelne Ding auf den/die Betrachtende\_n einwirken. Dies intensiviert sich noch einmal dadurch, dass ein potentielles Zusammenspiel der Objekte hier keine besondere Relevanz hat. Die visuelle Wirkung ist ganz auf die ästhetische Anmutungsqualität der Dinge gerichtet, die mithilfe von Isolation und white cube hergestellt wird.



Abb. 19: Blick auf Ausschnitt einer Wandvitrine

Gemäß der visuellen Aufbereitung der Einzelobjekte spielen sie die zentrale Rolle innerhalb der Konzeption von „99 x Neukölln“. Ausgehend von deren sinnlichen Wirkungen und Erkenntnispotentialen werden sie in ein Wissensnetz des Bezirks eingegliedert. Hierfür wird besonderer Wert gelegt auf deren jeweilige narrative Funktionen innerhalb typischer Kontexte Neuköllns (vgl. Gößwald 2015, S. 6; Gößwald 2010a, S. 9). Zu Beginn wird am jeweiligen Einzelobjekt jedoch stets von dessen spezifischem Gebrauchs- oder Herstellungskontext ausgegangen. Besonders ist nun, dass den Dingen oftmals persönliche Geschichten der Besitzer\_innen, Benutzer\_innen oder auch Hersteller\_innen auf der Textebene beigefügt sind. Eine zunächst überlieferte subjektive Beziehung zum Exponat kann so zu einer ebenso kollektiven



Symbolik für Neukölln avancieren. Um die individuellen und kollektiven Bedeutungen der jeweiligen Objekte erfassen zu können, ist das textbezogene Einsteigen in die Wissensnetze vonnöten. Dies funktioniert allein über die Monitore der Terminals oder über die Computersitzplätze, da es keine Objektbeschilderungen im Raum gibt. Persönliche Geschichten oder historische Fakten und Ereignisse können also nur mithilfe der Textinformation vermittelt werden. Als Objektbeispiel, an dem eine Reihe persönlicher Geschichten hängen, können die Kasperlepuppen dienen (vgl. Abb. 20). Genau genommen handelt es sich hier um ein Objektkonvolut, zu dem im ersten Text Folgendes erzählt wird: Die Puppen wurden Jutta Hönicke in ihrer Kinderzeit zu Weihnachten im Jahr 1943 geschenkt. Aufgrund eines Herstellungsverbotes im März desselben Jahres waren Spielsachen sehr selten zu kaufen. Juttas Vater bastelte die Figuren also selbst und baute ebenso ein kleines Theater.



Abb. 20: selbstgebastelte Theaterpuppen

Weitere durch Märchen und Kinderbücher inspirierte Puppen sollten in den nächsten Jahren folgen. Der Vater schrieb sogar eigene Theaterstücke für seine Tochter. Der Text informiert zudem darüber, dass das Spiel mit den Kasperlepuppen schon lange Zeit beliebt in Neukölln und im ehemaligen Rixdorf war. Davon zeugt auch das sich in Neukölln befindliche „Puppentheater-Museum“. Gestützt durch Abbildungen von Schrift- und Bilddokumenten wird im Wissensnetz deutlicher auf das Basteln des Vaters und auf die von ihm gewählten oder erdachten Puppencharaktere eingegangen. Genauso wird Juttas Bewältigung des Kriegsalltags mithilfe des Puppentheaters und die generelle Instrumentalisierung des Puppentheaters im Nationalsozialismus thematisiert. Das Superwissensnetz informiert hingegen bezirksspezifisch, also etwa über Gründung und Betrieb des ersten Marionettentheaters, das Neuköllner Marionettentheater nach dem Zweiten Weltkrieg und das heutige „Puppentheater-Museum“.

50

Für die Wirkungsperspektiven der Objekte in „99 x Neukölln“ ist besonders, dass mithilfe von Hintergrundinformationen viele Objekte mit subjektiven Bedeutungsgehalten der Menschen aufgeladen sind, die sie gebrauchten, benutzten oder auch herstellten. Im Falle der Kasperlepuppen überwiegt so eindeutig deren praktische und emotionale Wahrnehmungsdimension. Durch die Textschilderungen sind sie in ein Beziehungsnetz eingebunden, wodurch zunächst die Beziehung zwischen Mensch und Objekt als vorrangig anerkannt wird. Um die Biographie eines Menschen mit einem Objekt überhaupt verknüpfen und es hiermit erinnerungswürdig für andere machen zu können, bedarf es immer der sprachlichen Überlieferung: „Erst durch Befragung gewonnene Zusatzinformationen oder auch autobiographische Texte und andere schriftliche Quellen lassen ein oft profanes Alltagsobjekt als derartigen Erinnerungsträger erkennen“ (Gößwald 2008, S. 129). Gleichbedeutend mit Ruth E. Mohrmanns Feststellung beschreibt Gößwald die Schrift und die

Erzählung als Brücke zum Gegenstand (vgl. ebd.; Mohrmann 1991, S. 214). Mithilfe der Erzählung können nun vergangene biografische Erfahrungen an Objekten in einem größeren historischen Kontext zu Erkenntnissen für die Besuchenden führen (vgl. Gößwald 2010a, S. 9). Antonietti sprach in diesem Zusammenhang von einer biografischen Methode, durch die ein lebensgeschichtliches Erzählen mit Dingen praktiziert werde (vgl. Antonietti 2002, S. 26). Durch Empathie und Imaginationsvermögen der Besuchenden können vor allem auf emotionaler Ebene historische Phänomene in ihren alltäglichen Auswirkungen erahnt werden. Jutta Hönickes Kasperlefiguren transportieren so möglicherweise Assoziationen wie die Flucht vor dem Kriegsalltag, von elterlicher Liebe oder der Improvisationskunst in Notzeiten.

Alle Objekte in der Dauerausstellung haben eine große textliche Informationsmenge. Dabei gehen die jeweiligen Texte auch weit über die persönlichen Objektkontexte hinaus. Bei den Kasperlepuppen argumentieren die einzelnen Beiträge im Wissensnetz zunächst nahe anhand Jutta als ihrer früheren Besitzerin und an ihrem Vater als Hersteller der Puppen. Die Puppen werden ausführlich bezüglich ihrer Herstellung und ihrer Rolle als Spielzeuge für Jutta behandelt. Im Superwissensnetz werden dagegen makroperspektivische Kontexte, also die Geschichte des Marionettentheaters in Neukölln und das „Puppentheater-Museum“ in Neukölln, angerissen. Sofern Neukölln als Makroebene angesehen wird, hangeln sich die Texte am Beispiel der Kasperlepuppen vom individuellen, mikrohistorischen und -sozialen Bereich hin zu einem kollektiv angelegten Makrobereich. Ausgehend vom durch Kriegsnot improvisierten Puppentheater für die Tochter wird die Rolle des Puppentheaters im Nationalsozialismus wie auch die Beliebtheit in Neukölln verhandelt.

Jedoch existieren auch Exponate, die noch energischer auf eine gesamtgesellschaftliche Ebene hinführen bzw. historische Phänomene symbolisieren,

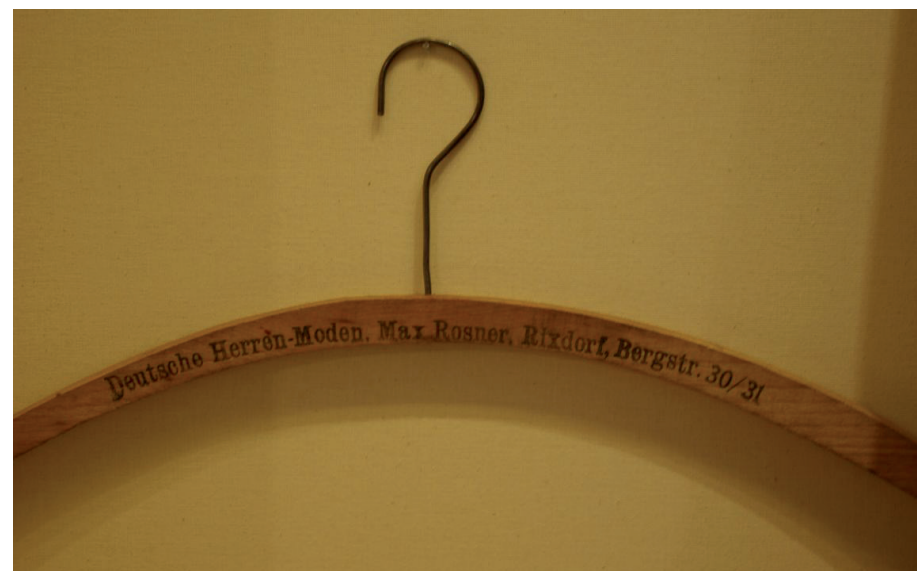


Abb. 21: Kleiderbügel aus dem Modegeschäft Max Rosners

die ohnehin über den Bezirk Neukölln hinausreichen. Der Kleiderbügel von Max Rosner, einem ehemaligen jüdischen Inhaber eines Geschäfts für Herrenmode, das 1935 geschlossen oder aufgelöst wurde, versinnbildlicht die Arisierung jüdischer Geschäfte und die Deportation von Juden und Jüdinnen (vgl. Abb. 21). Anhand von Rosners Biografie symbolisiert das Objekt aber auch das Überleben im Konzentrationslager und die Rückkehr nach Berlin. Dass ein unscheinbarer Kleiderbügel anhand einer persönlichen Geschichte derart zum Symbol von Naziverbrechen in den 1930er Jahren und mithin auch des Holocausts avancieren kann, hängt auch mit der Besonderheit des subjektorientierten Ausstellungsansatzes zusammen. Die mitunter vielfältigen und großen Kontexte sind durch die materialisierten Objekte oft nicht unmittelbar zu erschließen. Eingebunden in ein textgebundenes Beziehungsnetz können die Objekte jedoch Bedeutungen stiften. Mikro- und Makroebenen

werden hierbei stets berücksichtigt. Kein Objekt steht daher für sich allein in dessen Gebrauchs- und Herstellungskontext. Es wird durch den subjektiven Zugang als persönlicher Erinnerungsträger aufgewertet und kann als kollektiver Erinnerungsträger eines Stadtteils und manchmal darüber hinaus auch als der eines ganzen Kulturkreises oder einer transnationalen Wertegemeinschaft wirken. Indem die Lupe, wie Bätz metaphorisch formuliert, den alltäglichen Mikrokosmos schärfer einzusehen erlaubt, kann sie zugleich dessen Eingebundensein in das große Gesamtbild veranschaulichen (vgl. Bätz 1988, S. 47). Ein Objekt wirkt deshalb ähnlich wie ein Fächer. Es lässt sich nach dem sinnlichen Ersteindruck mithilfe der Textebenen in seinen Bedeutungsdimensionen aufspreizen. Ähnlich versteht ein derzeitiger Museumsmitarbeiter das einzelne Objekt als „Türe in ein Wiki“ (Interview mit einem Mitarbeiter des Museums 2016, Interviewtranskription I). In gewissem Maße ähnelt dieser Umgang einer als Leitfossilien-Konzept bezeichneten Ausstellungsidee zu Beginn der 1980er Jahre. Ihr Grundgedanke besteht darin, dass historische Zusammenhänge und Bedeutungshorizonte strikt vom Objekt aus andiskutiert werden. Hierdurch ergibt sich eine besondere Nähe zu den materiellen Zeugnissen und metathematische Zugänge können umgangen werden. Geschichtlichen Zusammenhängen werde sich stattdessen „von unten“ (Sembach 1982, S. 5) angenähert (vgl. ebd., S. 5; Foerster 1993, S. 52f.).

Die Objekte bieten den Museumsbesuchenden durch deren Funktion als subjektiv einflussreiche Erinnerungs- und Erfahrungsträger der ehemaligen Besitzer\_innen und Nutzer\_innen, Finder\_innen und Hersteller\_innen eine besondere Nähe. Doch unabhängig davon, wie einflussreich diese textlich dokumentierte Nähe als individualisierter Bedeutungsträger war, kann eine persönliche Beziehung der Besuchenden auch allein angesichts der Objektpräsenz aufgebaut werden. Weil „99 x Neukölln“ auch eine Reihe von Objekten zeigt, die der jüngeren Vergangenheit und der lokalen Umgebung

angehören, können sie gegebenenfalls mit biografischen Erlebnissen der Rezipient\_innen verwoben werden. Denn wie bereits erörtert, gewährt die unmittelbare lokale Lebensumwelt und die zeitliche Nähe der Alltagsdinge größere Anknüpfungspunkte zur eigenen sozialen und kulturellen Lebenspraxis. Wenn es sich bei folgendem Beispiel auch nicht um ein Alltagsding handelt, so illustriert eine Erzählung eines Mitarbeiters des Museum Neukölln treffend, wie zu sehende Exponate durch eigene biografische Erfahrungen aufgeladen sein können:

„Also zum Beispiel kann ich Ihnen sagen, hatte ich kürzlich eine Führung, da hat mir ein älterer Herr erzählt von seiner Kindheit im Krieg und wie wichtig das war, spannende, glänzige Granatsplitter zu zeigen und wer die tollsten hatte. Und dazu wurde er natürlich ganz klar animiert durch diesen Granatsplitter, durch diesen Flaksplitter, der da unten in der Rundvitrine steht. Der total unscheinbar ist, den glaube ich die Laiin oder der Laie auch gar nicht als Granatsplitter erkennt. Den hat der straight erkannt und hat dann sofort erzählt: ‚...ja das haben wir gesammelt und die glänzenden waren die besten und überhaupt haben wir mit der Munition gespielt, das waren schon gefährliche Zeiten, aber langweilig war es nie.‘ (...) Also diesen Granatsplitter, den hat der natürlich damals nicht, wie Sie jetzt sagen, in diesem white cube-Format total abstrahiert von allem vor sich liegen gehabt, sondern da war der ja in dieser kompletten Berliner Kriegs- oder Nachkriegszeit präsent. Und jetzt hat er den sofort entdeckt und hat natürlich sofort dann diese trigger-Erfahrung“ (Interview mit einem Mitarbeiter des Museums 2016, Interviewtranskription I).

Genau genommen handelt es sich um einen Flaksplitter einer explodierten Flugabwehrkanone aus dem Zweiten Weltkrieg. Der schwer erkennbare



Flaksplitter erfordert ein spezifisches Wissen. Im Falle der Erzählung des Mitarbeiters greift dieses umgehend durch die Erinnerungsveranlassungsleistung des Objekts. Der den Flaksplitter erkennende Herr schildert – unmittelbar berührt vom Anblick – seine Erinnerungen und vermittelt seinem Umfeld ein spezielles, subjektives Wissen. Der Splitter fungiert in diesem Moment als eine Spur. Als Spur nimmt das Objekt die Rolle eines Erfahrungsträgers ein. Durch die unmittelbare physische Wahrnehmung des materialisierten Objekts können dann alltägliche Erfahrungen abgerufen werden. Die Spur, so te Heesen, kann neben der gemachten Erfahrung auch auf ein spezifisches Wissen, eine bestimmte Kenner\_innenschaft am Objekt angewiesen sein (vgl. te Heesen 2015, S. 38f.). Der Flaksplitter ist sicher kein Objekt, das Besuchende sofort beim Anblick identifizieren. Dennoch können ganz bestimmte Besuchende mit dieser in der Vitrine liegenden Spur etwas anfangen, was sie emotional berührt. Historische Erfahrungen können demnach, abhängig von Biografie und Kenntnisstand der Betrachtenden, auch gänzlich ohne Textebenen, etwa aufgrund einer besonderen Kenner\_innenschaft, abgerufen werden. Durch den bewussten Verzicht auf Textbeschilderungen wie auch durch die blickfixierte und entrückte Präsentation der Objekte sind dafür die geeigneten Voraussetzungen geschaffen. Speziell im Zusammenhang mit Krieg und Not können gewöhnliche Dinge durch deren äußere Merkmale als geeignete Spuren wirken. Auch die Theaterpuppen oder eine durch hunderte eingestochene Löcher umfunktionierte Schippe, die in der Küche fortan als Reibeisen für Kartoffeln dient, können als persönliche Erfahrungsträger der Besuchenden wirken.

Was oftmals im Zusammenhang mit der Spur greift, ist auch eine katalysatorische Wirkung, wie es am Beispiel des Flaksplitters geschildert wurde. Dieser löste sofort Erinnerungen beim Herrn aus und eröffnet beim Rest der Besuchenden individuelle Imaginationsräume. Auch hier kann das anfäng-

liche Fehlen der Objekttexte zu einem imaginativen Verhalten im Ausstellungsraum beitragen. Je nach individuellem, visuell geleitetem Interesse an den Dingen können sich beispielsweise Vermutungen über den historischen Hintergrund und Fragen nach dem Neuköllnbezug ergeben. Beim Anblick der Bergschuhe der Wehrmacht (vgl. Abb. 22) oder einer Bierflasche mit Mörtelresten können erste unvoreingenommene Gedankenspiele und Assoziationsprozesse in Gang gesetzt werden, die Neugierde und Phantasie anregen. Derart betrachtet können katalysatorische Wirkungen gerade durch die anfängliche Nichtkontextualisierung der Objekte im Raum befördert werden. Denn sobald ein sprachlicher Kontext hergestellt wird, wird auch das visuelle und subjektiv stets abweichende Erfahrungspotential verringert (vgl. Mattl 1995, S. 23).

Zu den Alltagsdingen im Museum Neukölln kann resümiert werden, dass sie für ihre ästhetisch-sinnliche Wahrnehmung vereinzelt präsentiert sind und zwischen ihnen keine direkten inhaltlichen Zusammenhänge hergestellt werden sollen. Die unzusammenhängende Präsentationsweise kann als erstes Alleinstellungsmerkmal der Ausstellung gelten. Das zweite und nicht weniger besondere des Ausstellungsansatzes in „99 x Neukölln“ ist der anfängliche subjektive Zugang zu den Objekten. Die Objekte werden als persönliche Erinnerungs- und Erfahrungsträger ernstgenommen und entsprechend kontextualisiert. Jedoch werden über die persönliche Beziehung zum Objekt auch kollektive Erfahrungs- und Bedeutungsdimensionen erschlossen und mit entsprechenden Kontexten verknüpft. Die Objekte sind demnach so ausgewählt, dass sie subjektive wie kollektive, mikro- und makroperspektivische Zusammenhänge herstellen können. Damit wird auch eine besondere Spannung zwischen ihren persönlichen Geschichten und der Geschichte im Ganzen deutlich (vgl. Ellwanger 2015, S. 11). Wie ein zu öffnender Fächer kann ein Objekt mithilfe der Computerterminals persönliche und für Neukölln typische



Abb. 22: Bergschuhe der Wehrmacht

Kontexte erschließbar machen. Durch die hiermit verbundene Informationsmenge könnte in Abgrenzung an Baur's Charakterisierung nicht von einer objektgestützten Themenorientierung, sondern im Gegenteil eher von einer themengestützten Objektorientierung die Rede sein. Denn charakteristisch ist für das MNK ebenfalls, dass eben nicht vom Thema, sondern konsequent vom Objekt ausgegangen wird, um es in größere Kontexte zu überführen.

Wie in jedem Museum nehmen die Dinge symbolische Funktionen ein – beim Kleiderbügel etwa die Arierisierung jüdischer Geschäfte und die Deportationen. Deutlicher fungieren die Objekte jedoch in ihrem historischen Zeuge-Sein, also als Erinnerungs- und Erfahrungsträger. Dabei ist sowohl die überlieferte subjektive Beziehung zum Objekt als auch ihre Funktion als Teil des sozialen Gedächtnisses Neuköllns relevant. Gleichsam können die Besuchenden selbst eine subjektive, vom Vermittlungsinteresse eventuell auch abweichende Beziehung zum Exponat aufbauen. In beiderlei Hinsicht spielen so die am Objekt ausgelösten Emotionen eine besondere Rolle. Denn das einzelne Objekt ist nämlich meist schon mit einer überlieferten emotionalen Beziehung versehen, die textlich abrufbar wird. Zusätzlich kann ein Objekt selbst den persönlichen Zugang durch Erinnerungen und damit einhergehende Empfindungen der Besuchenden bereitstellen. Auch in der Ausstellung „Musée Sentimental de Cologne“ wurden die Objekte in ebendiesen Perspektiven mit sentimentalischen Werten besetzt. Zwar spielte der anekdotische und damit emotionalisierende Charakter dort eine erheblich größere Rolle, jedoch ähneln sich das Konzept des „Musée Sentimental“ und „99 x Neukölln“ in ihrer emotionalen Bindung an Objekte mithilfe von Personen (vgl. Ludwig 2016, o. S.). Die Kuratorin Marie-Louise von Plessen konstatierte für deren „Musée Sentimental“ unter anderem, dass die Objekte in deren Lebenssaft nicht abgeschnitten waren (vgl. von Plessen 2011, S. 20). Udo Gößwald verfolgt einen ähnlichen Anspruch, wenn er die bewusste Wertschätzung der subjektiven

Objektbeziehung betont. Genauso ist in beiden Ausstellungen die subjektive Wahrnehmung und das Alltagswissen der Besuchenden aufgewertet, weil sie dadurch auch ihre jeweilige eigene Objektbeziehung herstellen können (vgl. te Heesen 2011, S. 140). Auch hinsichtlich ihrer unzusammenhängenden Objektnachbarschaften überschneiden sich beide Ausstellungskonzepte.

### 3.5 Werkbundarchiv – Museum der Dinge (MdD)

Trotz der für ein Museum eher kurzen Lebensdauer des MdD – 1971/72 als „Werkbund-Archiv“ gegründet (vgl. Werkbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)d) – ist es durch eine Reihe verschiedener Mitwirkender, aber auch durch räumliche und finanzielle Faktoren von einflussreichen Brüchen und Veränderungen in dessen Ausstellungspraxis gezeichnet. Es soll nun nicht darum gehen, diese Geschichte aufzurollen, aber es sollen zumindest ein paar Worte zur vergangenen Selbstverortung des Museums und dessen heutiger Positionierung fallen. Der bis 1999 bestehende Untertitel „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts“ (vgl. ebd.) zeugt in diesem Sinne von einem abweichenden musealen Selbstverständnis. Seit Ende der Siebzigerjahre wurde dieses hauptsächlich durch den ehemaligen Leiter Eckhard Siepmann geformt und theoretisch anspruchsvoll gesättigt. Was allein die Ausstellungsweise des Museums betrifft, so arbeitete Siepmann hierfür eine Programmatik heraus, die sie als Versuchsanordnungen oder auch Konstellationen im Raum versteht. In Abgrenzung zu einem eher additiven Aneinanderreihen von Einzelobjekten oder von naturalistischen und somit rekonstruierenden Zeigemodi würden hierdurch Wahrnehmungskontexte von Dingen und Dingarrangements freigelegt werden. Diese Wahrnehmungskontexte, die Siepmanns Vorstellung eines Labors für ein vernetzendes Museums erst ermöglichen, würden also durch die Kombination verschiedener Dinge hergestellt (vgl. Siepmann 1987, S. 54, 60, 64). Ein Frauenkorsett, mit dem un-

terschiedliche Verweisungszusammenhänge und Symbole herstellbar sind, könne so in seiner Multiperspektivität eingegrenzt werden, wenn diesem nur ein weiteres Objekt dazugesellt wird: „(...) ein Korsett und ein Zylinder, ein Korsett und eine Mausefalle (...) ein Korsett und ein Reformkleid, ein Korsett und eine Pickelhaube, ein Korsett und ein Kondom (...)“ (ebd., S. 64). Nicht einer Verdopplung des Gewesenen und Bestehenden, sondern deren Interpretation durch Objektbeziehungen und daraus hervorgehenden Dialogsituationen wollten sich Ausstellungsmachende im „Werkbund-Archiv“ annähern (vgl. Korff 1995, S. 26).

Auch heute genießt die Experimentierfreude mit Dingen hohe Wertschätzung in der Ausstellungspraxis des Museums. Es versteht sich gemeinhin als Museum der Waren- und Produktkultur des 20. und 21. Jahrhunderts (vgl. Werkbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)b). Neben dessen ohnehin design- und alltagskulturell festgelegter Sammlung ist es seit der Wiedereröffnung im Jahr 2007 thematisch entschiedener auf seine Bestände zum Deutschen Werkbund,<sup>45</sup> also das eigentliche „Werkbund-Archiv“ ausgerichtet. Vor allem die konsequente Programmatik des Werkbunds wird zum Vermittlungsziel innerhalb der ersten Dauerausstellung des Museums überhaupt erklärt (vgl. Werkbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016) c). Zusätzlich versteht sich das Museum jedoch auch als dingkulturelle Versuchsanstalt, die die Geschichte der Dinge ausgehend von der heutigen Pro-

45 Der Deutsche Werkbund ist ein 1907 aus künstlerischen, industriellen und kulturellen Reformbestrebungen entstandener Interessenverbund. Unter anderem propagierte er die Veredelung industrieller Lebenswelten nach künstlerischen Kriterien. Er setzte sich ein für eine sachliche, material- und formgerechte Gestaltung industriell gefertigter Produkte. Diese sollten entsprechend nach Zweck und Gebrauch wie auch nach ihren Materialbedingungen und ihrer Produktionsweise gestaltet werden. Gestaltung, Produktion und Gebrauch eines Produkts sollten so in einem allgemeinen Wertekonsens zueinander bestehen. Vgl. hierzu etwa: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (28.06.2016); Flagmeier 2008a, S. 5; Nerdinger 2007, S. 7.

duktkultur neu wahrnehmbar machen will (vgl. Werbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)b). In seiner Ausrichtung kann es weder eindeutig dem Bereich der Kunstgewerbemuseen noch dem Typ eines volkskundlich-alltagskulturell orientierten Museums zugeordnet werden. Renate Flagmeier, leitende Kuratorin des MdD, grenzt sich bewusst davon ab, allein design- und formgeschichtliche Aspekte der Dinge zu berücksichtigen, sondern will darüber hinaus die Dinge in ihrem vielfältigen Eingebundensein in Prozesse kapitalistischer Warenproduktion betrachten (vgl. Flagmeier 2008b, S. 14). Mit diesem auch politisch aufgeladenen Bestreben grenzt sie sich bewusst vom Begriffskonstrukt der Alltagskultur ab. Sie bekräftigt, dass die nie ernsthaft realisierte, jedoch zeitweise ins Auge gefasste Erforschung und Veranschaulichung alltagskultureller Lebensweisen, spätestens seit der Umbenennung 1999 unberücksichtigt blieb (vgl. Flagmeier 2016, S. 51). Alltagskultur in einem eher volkskundlichen – und kaum etwas ausschließenden – Sinne war also explizit nicht Bestandteil der Idee einer Umbenennung. Vielmehr wurde mit dem tautologischen Namenszusatz als „Museum der Dinge“ eine metamuseale und selbstreflexive Komponente aufgenommen, durch die die Erforschung besonderer Charakteristika der Dinge in den Ausstellungen des Museums betont wird (vgl. ebd., S. 50f.).

Die Dauerausstellung entstand im Zusammenhang mit dem 100jährigen Jubiläum des Deutschen Werkbunds. Als erstes neues Ausstellungsprojekt mit dem Titel „Kampf der Dinge – eine Ausstellung im 100. Jahr des Deutschen Werkbunds“ und im Zuge der gleichzeitigen Wiedereröffnung im Jahr 2007 blieb sie als Schausammlung bestehen (vgl. Werbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)d). In Mustersammlungen aufbereitet wird sich anhand gezeigter Dinge der durchaus konfrontationsfreudigen Werkbundprogrammatik gewidmet. Zugleich vermitteln die Dinge auch historische Entwicklungstendenzen zu deren Material und Form, zu ihrer Funktion und Nutzung

(vgl. Werbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)c). Flagmeier fasst drei tragende konzeptionelle Ansätze der Dauerausstellung folgendermaßen zusammen:

„Die offene Sammlungsstrategie ermöglicht dem Museum heute in seiner Eröffnungspräsentation am neuen Standort drei wesentliche konzeptionelle Ansätze. Zum einen die Konfrontation der unmittelbar Werkbund-relevanten Objektbereiche mit ‚normalen‘, zur klassischen Designgeschichte eher gegenläufigen Objekten, zum zweiten die Gegenüberstellung von historischem Material und gegenwärtiger Produktkultur und zum dritten einen sich von der klassischen Kunstgewerbe- und Designmuseen abgrenzenden Blick auf grundsätzliche Fragen der Warenkultur“ (Flagmeier 2008a, S. 6).

Nachdrücklich betont Flagmeier auch, dass alle zu sehenden Objekte in thematischen Zusammenhängen gesammelt wurden und entsprechend präsentiert sind, was die beständige Affinität des MdD zur Installation von Objektgruppen – und im Grunde nie von Einzelobjekten – untermauert (vgl. ebd., S. 6). Konfrontation und Kampf werkbundspezifischer und nichtspezifischer Dinggestaltung, Altes und Neues in der Welt der Produkte, und nicht zuletzt der Fokus auf produktkulturelle Phänomene können als Grundcharakteristika der präsentierten Dinge festgehalten werden.

### 3.5.1 Raumsituation

Beim seit 2006 neu bezogenen Standort des MdD handelt es sich um einen ehemaligen Industriebau in der Kreuzberger Oranienstraße (von Gaertringen & von Gaertringen 2014, S. 296). Ein langer, schmaler, mit großen Fenstern



bestückter Ausstellungsraum<sup>46</sup> und ein Holzpflasterboden lassen diesen noch erahnen. Ähnlich zum MNK spielt auch die Raumauswahl, im Falle des MdD eine ehemals industriell genutzte Fläche, in die Ausstellungsthematik hinein – denn der Deutsche Werkbund wollte die künstlerische Gestaltung in den industriellen Lebenswelten verankern. Die Fenster des schlauchartigen Raums sind mit weißen Vorhängen verdeckt. Weiße Wände und weiße Decke lenken den Blick auf die Exponate in den Vitrinen. Die Raumlampen im linken Gang unterstreichen durch ihre Form die Affinität des Museums zum Produktdesign des 20. Jahrhunderts.

Der Raum zur Dauerausstellung zergliedert sich in thematisch argumentierende Vitrinenschränke, die aufgereiht und Rücken an Rücken stehend verschiedene Exponate sichtbar machen, in der Mittelachse des Raums (vgl. Abb. 23). In diesen Vitrinenschränken befinden sich Exponate zur Werkbundprogrammatische wie auch zur zeitgenössischen Produktkultur, wodurch beide gestalterische Tendenzen in oft polarisierender Weise erfahrbar werden (vgl. Werkbundarchiv – Museum der Dinge (28.04.2016)a). An der rechten Wandseite des Raums befindet sich quer zu den Vitrinen der Mittelachse das so genannte offene Depot, das in noch größeren Schrankvitrinen zusätzliche Sammlungsbestände des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart aufbewahrt. Material- und Formanalogien, Farbspezifika oder auch bestimmte Dingarten sind nur einige der Klassifikationsschemata entlang der Wandvitrinen. In der Raummitte stehend könnte – eine Anzahl von Großsockeln außer Acht gelassen – nahezu eine Symmetrieachse gezogen werden. Die Anordnungen der Schränke und die Besucher\_innengänge stimmen völlig überein. Die Schranktüren haben einen Holzrahmen, in den Glasplatten eingelassen

<sup>46</sup> Unberücksichtigt bleiben im Folgenden zwei kleinere Ausstellungsräume am Eingangsbereich und in einer der Mitte der Ausstellung. In der Mitte der Ausstellung befindet sich überdies eine Art Zwischenkorridor.

sind, womit die Schränke einsehbar sind. Die Vitrinenschränke sind in ihrem Inneren mit halogenen Leuchtschienen ausgestattet und in der Mittelachse zudem konsequent geweißt. Visuell deuten die Vitrinenschränke ein Stück weit auch den Charakter einer Studiensammlung an (vgl. Interview mit Renate Flagmeier 2016, Interviewtranskription II). Die Regale und Schränke dienen so als bildliche Umsetzung eines historisierenden Sammlungsgedankens (vgl. Griesser-Stermscheg 2009, S. 242).



Abb. 23: Blick in die Dauerausstellung des MdD auf Mittelachse und Wandseite

Es existieren drei Textebenen innerhalb des Ausstellungsraums. Der Ausstellungstext am Eingang informiert über Museum, Deutschen Werkbund, Aufbau und Inhalt der Dauerausstellung. Eine zweite Textebene ist an jeder Seitenwand einer Schrankvitrine innerhalb der Mittelachse angebracht und will den Besuchenden einen Einstieg in die Beschäftigung mit den exponier-



ten Dingen geben. Für das offene Depot existiert ein Einführungstext. Neben diesen größer angelegten, jedoch keinesfalls ausufernden Textebenen existieren vereinzelte Objektbeschilderungen. Diese Beschilderungen sind aber keineswegs konsequent durchgezogen und würden die Anschaulichkeit der Objekte zudem stören (vgl. Interview mit Renate Flagmeier 2016, Interviewtranskription II). Zwar keine Texte, aber dafür Begriffe sind sowohl innerhalb der Mittelachse frontal an den Leisten der jeweiligen Vitrinenfächer als auch an der Wandseite am oberen Bereich der Schrankrahmung angebracht. Mithilfe dieser oft analytischen und teilweise ironisierenden oder irritierenden Begriffsstütze werden den Betrachtenden weitere Zugänge zum Sehen der Dinge ermöglicht.

### 3.5.2 Zeige- und Wirkungsperspektiven der Alltagsdinge

Da die Dauerausstellung in zwei inhaltlich und raumstrukturell weitgehend voneinander abgetrennte Bereiche unterteilt ist, bietet sich eine solche Strukturierung auch in einer genaueren Untersuchung einzelner Objektkombinationen an. Begonnen wird mit der thematisch stärker kontextualisierten Mittelachse. Es wurde schon angedeutet, dass die Mittelachse zuvorderst werkbundprogrammatische Tendenzen aufgreift, die in Konfrontation mit den jeweiligen zeitgenössischen Strömungen der nicht werkbundtypischen Produktgestaltung gebracht werden. Die unter anderem durch den Katalog „Deutsche Warenkunde“, durch Ausstellungen, Veröffentlichungen und Werkbundkisten energisch in die Öffentlichkeit getragene Programmatik des Deutschen Werkbunds lädt dazu ein, große Teile der Ausstellung in Vor- und Feindbildersammlungen zu strukturieren. So übermittelt dies der erste Text, als „Gebrauchsanweisung zur Schausammlung“ mit verschiedenen Beispielen, in zwei dazugehörigen Vitrinenschränken (vgl. Abb. 24). Zugleich betont der Text, dass einzelne Vitrinenschränke die spannungsreiche Struktur unter-

laufen und mit weiteren Dialogen zur Warenkultur die Ausstellung bereichern. Genannt werden Kunsthandwerk und Massenprodukt, Industrieprodukt und Selbstbau, West- und Ostprodukte, Markenprodukte und Plagiate (vgl. Abb. 25).

Objektkombinationen bzw. -konfrontationen von werkbundtypischer und -untypischer Formgestaltung befinden sich etwa in einem Vitrinenschrank zur Maschinen- und Stromlinienform. Der Text informiert unter anderem darüber, dass rationalisierte und auch nivellierte Massenproduktion Entwürfe verlange, die sich vom Handwerk absetzen. Die auch vom Werkbund propagierte Maschinenform charakterisiere sich deshalb als glatt und akkurat. Neben der Maschinenform habe sich auch die Stromlinienform durchgesetzt. Elektrifizierung der Städte, die industrielle und zunehmend private Nutzung von Elektrizität hätten die Lebenswelt und so auch die Produktgestaltungen einschneidend verändert. Seit den 1930ern sei die durch Verkehr und Sport inspirierte und so als dynamisch und fortschrittlich assoziierte Form auch für Alltagsgegenstände genutzt worden.

Die maschinenförmigen und mitunter elektrischen Objekte werden nun mit solchen zusammengebracht, die dieser gestalterischen Tendenz im Wege standen (vgl. Abb. 26). Sie stehen, wie sich bereits angedeutet hat, in einem dialogischen, genauer: einem komparatistischen Verhältnis zueinander (vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 26). Durch ihre entrückte Kombination erzeugen sie Erkenntnismöglichkeiten und Emotionen. Die handbetriebene Kaffeemühle evoziert neben der elektrisch betriebenen zum Beispiel die Vorstellung des anhaltenden Kraftaufwandes oder die Erinnerung an das Drehen einer Kaffeemühle. Die elektrische Kaffeemühle könnte neben der mechanischen freilich als alltagsdienlich, zweckgerichtet und ökonomisch, aber auch als steril und kalt empfunden werden. Zwar ist ein formgestalterischer Kontext, also der der Maschinenform, vorgegeben, aber die Dinge können in vielerlei wei-



Abb. 24: Objektbeispiele für Feind- und Vorbild des Deutschen Werkbunds

teren Assoziationen und symbolischen Perspektiven zusammenwirken. Assoziationen wie Rationalisierung, Beschleunigung, Fortschritt und Technisierung könnten einige dieser Symboldimensionen sein. Diese schwingen zwar teilweise schon im Vitrinentext mit, können aber auch aus der direkten kombinatorischen Wahrnehmung der Objekte entstehen. So betrachtet wohnt diesem Arrangement nicht nur ein komparatistischer, sondern vielleicht auch ein dialektisch angelegter Dialog inne (vgl. ebd.). Aus einer These und einer Antithese bilden sich neue Abstraktionsmöglichkeiten, die zur Erfahrung metathematischer Zusammenhänge und auch des eigenen Selbst beitragen können: „Objekte sind mit Assoziationen verknüpft, und das Nachdenken darüber, wie ein Gegenstand wahrgenommen wird, führt unweigerlich zu einer



Abb. 25: Objektbeispiele für weitere warenkulturelle Fragestellungen innerhalb der Mittelachse

De-Zentrierung des Ich“ (Hahn 2015, S. 13). Dazu kann es ausreichen, Objekt- und Begriffskombinationen vor Augen zu haben. Der formgestalterische und warenästhetische Aspekt an dieser Kombination wirkt also keineswegs allein. Denn je nach individuellem Erfahrungshorizont und Kenntnisstand verweisen die Kaffeemühlen auch auf Gebrauchskontexte und damit verbundene Erfahrungen oder auch auf abstrakte Prozesse der Modernisierung. Sie fungieren zunächst sicher als Belegexemplare widerstrebender designgeschichtlicher Überzeugungen. Aber sie fungieren auch als individuell divergente Symbolträger für traditionelle und moderne Produktionstechniken, die aber noch weiter differenziert werden können. Und sie fungieren als Katalysatoren und



Abb. 26: maschinenförmige und elektrische Kaffeemühle als der Deutschen Werkbund-Programmatik affines Ding (rechts)

mithin sogar als Spuren, weil sie Erinnerungen vom Gebrauch und Besitz erzeugen können.

Die Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven können anhand dieses Beispiels also sehr breit angelegt sein. Hausers vier grundlegende Funktionen von Museumsdingen – praktisch, rituell, ästhetisch, emotional (vgl. Hauser 2001, S. 31) – können trotz Dominanz der warenästhetischen Funktion allesamt am Arrangement der Kaffeemühlen für relevant erklärt werden. Damit wird auch eine bisher noch kaum besprochene Besonderheit an Massenprodukten deutlich, die etwa die Historiker Spencer R. Crew und James E. Sims beschrei-



Abb. 27 Vitrinenausschnitt zur Stromlinienform

ben: Bei exponierten Massenprodukten könne der Provenienzfaktor gänzlich ins Hintertreffen geraten und das Objekt könne dadurch mit größeren Möglichkeiten gezeigt und mit weiteren interpretatorischen Freiräumen rezipiert werden (vgl. Crew & Sims 1991, S. 17). Ebenso spielt hier eine Rolle, dass viele Massenprodukte einer jüngeren Vergangenheit angehören, mithin auch auf Gebrauchskontexte verweisen und so die persönliche und zeitgeschichtliche Auseinandersetzung zulassen.

Der Vitrinteil zur Stromlinienform ist nicht in einer komparatistischen oder gar dialektischen Dialogstruktur angelegt. Die Objekte wirken eher additiv (vgl. Hanak-Lettner 2011, S. 26), da sie allesamt das Designphänomen der





Abb. 28: Vitrinen zum Spannungsverhältnis von Produktgestaltungen am Beispiel Kaffeeverpackungen

Stromlinienform illustrieren (vgl. Abb. 27). Dadurch lassen sich Formzusammenhänge erkennen und die Objekte entfernen sich deutlicher von ihren Ursprungskontexten. Sie wirken hier also stärker in der formgestalterischen und warenästhetischen Perspektive. Ihre Herkunft ist für das Beobachten der Formanalogien nicht weiter relevant, da sie auf diesen einen Kontext reduziert werden. Die Alltagsdinge fungieren als Träger einer ästhetischen Einstellung und Erfahrung (vgl. Muttenthaler 2016, S. 42). Auch wenn sie alle auf das gleiche Gestaltungsprinzip hinauslaufen, das mit ihnen belegt werden soll, wirkt dieses Prinzip erst in der Kombination ungleicher Dinge innerhalb

eines Arrangements. Die Verwendung der Stromlinienform anhand vielfältiger Alltagsdinge wird dadurch besonders anschaulich. Die exponierten Alltagsdinge sind deshalb auch Exemplare, weil sie als typische Vertreter eines weit verbreiteten Gestaltungsprinzips eingesetzt werden (vgl. Thiemeyer 2014, S. 231).

Ein weiteres Beispiel für die spannungsreichen Verhältnisse zwischen für den Deutschen Werkbund programmatischen und weiteren historischen Produktgestaltungen macht sich an zwei nebeneinander stehenden Vitrinen mit dem Hauptthema Kaffeeverpackungen deutlich. Im linken Schrank sind Porzellangeschirre und Blechdosen der Werkbundfirma „Kaffee-Hag“ untergebracht. Der Text zur Vitrine unterstreicht, was visuell – gestützt durch das Pendant mit Gestaltungsentwürfen weiterer Kaffeehersteller rechts – am einheitlichen Design bereits deutlich wird (vgl. Abb. 28): Neben der dem Kaiserreich entsprechenden schwarz-weiß-roten Farbauswahl ist es eine zurückgenommene und eindringliche Produktgestaltung mit nüchterner Typographie und einem Rettungsring als wiederkehrendem Bildelement. Die Verpackungsgestaltungen der weniger dem Deutschen Werkbund entsprechenden Leitideen zeichnen sich dagegen durch eine vergleichsweise übermäßige und verzierende Linienführung und Motivgebung wie auch durch eine verspieltere Typografie aus.

Wie auch beim Beispiel der Kaffeemühlen wird hier mithilfe antagonistischer Gestaltungskategorien auf die durch den Deutschen Werkbund beeinflusste Warenästhetik aufmerksam gemacht. Es handelt sich um historische Belegstücke eines Gestaltungswillens von Massenprodukten anhand einer Werkbundfirma (vgl. ebd., S. 231; Muttenthaler 2016, S. 42). Durch die bewusste Gegenüberstellung tut sich wiederum eine komparatistische Dialogform im Sinne Hanak-Lettners auf. Durch den Vergleich beider Objektconvolute fal-

len bestimmte Gestaltungsmerkmale ins Auge. Die Objektgruppen dienen so auch als ideengestützte Argumentationsmittel der Leitmotive des Deutschen Werkbunds.

Außer den Vitrinen, mit denen kontrastierende Wirkungen erzielt werden sollen, existieren zum Beispiel auch Vitrinenschränke, die sich allein den Maßstäben zur Produkt- und Verpackungsgestaltung des Werkbunds widmen, wie etwa bei den nebeneinander situierten Dinganordnungen zu „Bahlsen“ und „Pelikan“. Ebenso existieren Vitrinenschränke, die beim Deutschen Werkbund allein auf Ablehnung stießen, wie die zu Kitsch und Drahtgestellen innerhalb der Partykultur der 1950er Jahre. Die weitgehend chronologische Grundstruktur der Mittelachse, bei der sich durchs weitere Raumerschließen der Gegenwart angenährt wird, bricht aber nicht nur durch derartige thematische Auflockerungen. Denn wie zu Beginn angerissen, stellen die Ausstellungsmachenden weitere Fragen zur Warenkultur. Die dialogische Struktur anhand von Begriffspaaren und Objektkonvoluten wird dabei zwar aufrechterhalten, der Bezug zum Deutschen Werkbund aber meist nur indirekt hergestellt. Ein Begriffspaar für weitere Impulse innerhalb der Warenkultur des 20. Jahrhunderts soll hier genauer betrachtet werden. Unter der Textüberschrift „Selbstbau und Notprodukte“ werden industriell gefertigte und individuell hergestellte Produkte während des und nach dem Zweiten Weltkrieg(s) präsentiert. Wird sich im linken Vitrinenschrank den industriell notgefertigten, gleichgestaltigen und material- und formreduzierten Produkten gewidmet – die übrigens auf Anklang eines Werkbündlers stießen, wie der Text offenbart – sind im rechten die selbstgebauten Dinge gezeigt. Vor allem die selbstgebauten Dinge, die nun in wesentlich höherer Anzahl und die Regalfläche ausfüllend angeordnet sind, verweisen auf eine individuelle Herstellungs- und Nutzungsgeschichte. Hier werden verstärkt subjektive Zugänge zu den Objekten möglich, weil sich Betrachtende einerseits an die Herstellung oder



Abb. 29: ein aus einem Gasmaskenfilter hergestellter Kerzenständer

Nutzung erinnern können oder weil Betrachtende durch den Anblick ihrer Imaginationslust angeregt werden und Reflexionen anstellen. Wie bei vielen anderen Gegenständen im MdD besteht eine potentielle Nähe zu den exponierten Dingen. Im Falle der selbstgebauten Produkte wird sie aber noch verstärkt durch individuelle Gebrauchsspuren am Objekt, die den meisten Massenprodukten fehlen. Durch die nötige Kenner\_innenschaft kann ein Objekt im Sinne einer Spur genau erkannt werden und ist damit schon Erfahrungsträger (vgl. te Heesen 2015, S. 38f.). Denn vereinzelte Objekte lassen aus Sicht von Lai\_innen nur Vermutungen zum Gebrauch des vorliegenden Gegenstandes zu. Objektschilder, wie hier zu sehen – ein aus einem Gasmaskenfilter gebauter Kerzenständer (Abb. 29) –, sind selten ausgelegt und



verstärken die intensive Beschäftigung mit den Dingen. Zu denen bestehen ohnehin oft nicht mehr Informationen als ihre Datierung auf die Kriegs- und Nachkriegszeit. Die Provenienz wird dadurch zurückgestellt. Außerdem wird hier im Gegensatz zum MNK, das auch Notprodukte, wie etwa die erwähnte Kartoffelreibe, zeigt, anstelle einer breiteren Kontextualisierung ein interpretatorischer und reflexiver Freiraum gewährt. So nimmt das Objekt damit neben dessen Rolle als Beleg und Spur auch die des Katalysators ein (vgl. Muttenthaler 2016, S. 40f.). Es kann möglicherweise Imaginationen zu sozialen und materiellen Umständen der ehemaligen Besitzer\_innen in dieser Zeit erzeugen. Die Selbstbau-Produkte können die formgestalterische Perspektive, die innerhalb der Mittelachse die bedeutsamste Zeige- und Wirkungsperspektive ausmacht, zugunsten von lebensgeschichtlichen Bedeutungen verdrängen. Ein biografisches Ding kann als Erinnerungs- und Imaginations-träger auf die Gebrauchsfunktion des jeweiligen Dings und dessen Umfunktio-nierung in Notzeiten verweisen.

Ist die Ausstellungsweise innerhalb der Mittelachse entschieden auf die Präsentation und dingbezogene Vermittlung von Leitgedanken des Deutschen Werkbunds und damit im Zusammenhang stehenden produktkulturellen Fragestellungen fixiert, verhält es sich beim offenen Depot anders. Eher im Modus der Aufbewahrung – so informiert ein knapper Text zum Depot – werden hier die musealen Sammlungsfelder und Möglichkeiten der Systematisierung der Dinge entlang der gesamten Längsseite des Raums verhandelt. Die Systematisierungsmöglichkeiten der Dinge, jeweils an den Schrankvitrinen mit Betitelung versehen, sind vielfältig angelegt. Es existieren etwa Materialschränke zu Aluminium, zu frühen Kunststoffen oder zu Email. Schränke zu Werkzeugen oder Isolatoren werden als Dingarten angesehen. Weiterhin existieren Vitrinenschränke zu alltagskulturellen Objektbereichen in historischer und regionaler Eingrenzung: „Hausrat in BRD“, Freizeit und

Warenkultur in DDR und BRD geben Einblicke in Lebensbereiche des ehemaligen Westens und Ostens. Außerdem werden die Dinge in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen präsentiert. Vitrinenschränke zu „messen, zählen, wiegen“, „geliebt, gebastelt, repariert“ oder „imitieren und zitieren“ verweisen beispielsweise auf kulturelle Praktiken mit den Dingen. Weitere Sammlungsfelder heißen etwa „Warenkultur und Werbefiguren“, „Körperliches“ oder auch „verpackte Waren“. Alle Systematisierungen liefern erste Orientierungen zum Sehen und Entdecken von Dingzusammenhängen und von Ding- und Produktkultur generell. Im Interview betonte Renate Flagmeier die offenen Sammlungsfelder an der Längsseite des Raums. Das offene Depot zeigt also einen breiten, eher assoziativen und auch individuellen Zugang hinsichtlich des Sammelns der Dinge an. Vor allem kulturtechnisch angelegte Themenvitrinen wie „gebastelt, geliebt, repariert“ oder auch „messen, zählen, wiegen“ offenbaren, dass diese Taxonomien möglich, jedoch keineswegs als definitiv anzusehen sind. Das Nachdenken über Tücken von Taxonomien und die Art und Weise des Sammelns schweben bei der Auseinandersetzung mit vielen Vitrinenschränken bzw. beim Anblick ihrer Gesamtheit mit. Das Museum reflektiert durch die Präsentationsweise beim offenen Depot auch dessen eigene Sammlungspraxis. Die offenen Sammlungsfelder sorgen dafür, dass in der Gesamtheit der gezeigten Objekte alle basalen Wahrnehmungsperspektiven von Objekten, nämlich praktische, rituelle, ästhetische und emotionale, abgerufen werden können (vgl. Hauser 2001, S. 31). Das macht auch deutlich, dass beim offenen Depot verstärkt ein alltagskultureller Sammlungsschwerpunkt gezeigt wird. Dieser ist sehr breit angelegt und verdeutlicht damit auch die Begriffsprobleme von Alltag und Alltagskultur, von denen sich im MdD bewusst abgewandt wurde.

Die jeweiligen Objektkonvolute sind oftmals wesentlich dichter angeordnet als in den Vitrinen der Mittelachse. Es sind ausnahmslos additive Dingdialo-

ge, die zwischen den Exponaten bestehen. Diese additive Zeigedimension drückt sich beispielsweise durch gleiche Materialien, ähnliche Formen und Gebrauchsweisen oder auch warenkulturelle Produktions- und Gestaltungsphänomene aus (vgl. Abb. 30). Eine spannungsreiche Kombination der Objekte ist meist nicht intendiert, um Bedeutungen zu stiften. Vielmehr sind es die Objektkonvolute als Ganzes, die im Vordergrund stehen. Beziehungen zwischen den Objekten bestehen also in erster Linie über die Kontextualisierung des gesamten Vitrinenschrankes oder von Teilen davon. Weil die Objekte mithilfe der Oberbegriffe aber nur wenig kontextualisiert sind, bieten sie sehr vielfältige Zugänge an, die weit über die Oberbegriffe hinausweisen können. Je weniger Exponate kontextualisiert werden, desto intensiver lassen sie subjektive Interpretationsweisen zu. Die offenen Sammlungsfelder der Wandseite laden deshalb zu individueller Blickführung, zu Assoziationen, Emotionen und Fragestellungen anhand einer Ding- und Produktkultur ein. Neben den persönlichen Geschichten, die durchs Entdecken vieler Exponate erzeugt werden können, bieten die Objektkonvolute Freiräume für Abstraktionsleistungen der Betrachtenden, für eigens hergestellte symbolische Aufladungen. Während die Objekte, einzeln betrachtet, die Funktionen von Spuren vergangener Nutzung und damit gemachter Erfahrungen oder auch von Belegen einer kuratorisch vorgenommenen Systematik einnehmen, fungieren sie als Konvolute stärker in symbolischer und abstrahierender Form. Dem eigenen Denken sind beim Anblick des offenen Depots kaum Grenzen gesetzt. Der Wandel ästhetischer Werte, technischer Fortschritt, Konsum- und Habenorientierung, Überfluss, Massenkultur, die Miniaturisierung von Elektronik und Medien, vergegenständlichte Lüste, Objektumnutzungen, Produktverschleiß – das sind nur einige Anregungen, zu denen die Dinge animieren können. So wie die Dinge im MdD dazu eingeladen sind, ihre latenten Bedeutungspotentiale zu zeigen und sich, wie Michael Parmentier meint, in die Seele schauen zu lassen (vgl. Parmentier 2001, S. 48), so sind die



Abb. 30: Blick in Vitrinenschrank zu „Warenkultur und Werbefiguren“

Besuchenden dazu eingeladen, etwas von sich preiszugeben und auf diesem Wege eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Betrachteten einzugehen.

Was kann zum MdD nochmals festgehalten werden? Die Objekte sind in der Mittelachse weitestgehend isoliert und visuell entrückt, weil sie, in geweißten Schränken angeleuchtet, ihren ursprünglichen Kontexten vollends entzogen sind. Wie das DHM und noch konsequenter das MNk werden die Dinge dadurch für einen ungetrübten und neugierigen Blick verfügbar, der sich allein auf sie ausrichten kann. Den Dingen könne so die Fremdheit bewahrt werden, die sie im musealen Raum erlangen sollen (vgl. Thiekötter 1999, S. 4). Die Dinge sind nach einem inhaltlich und visuell dialogischen Prinzip ausgewählt und arrangiert, wodurch Gegensätze wie etwa alt und neu, sachlich und kitschig, reduziert und verspielt anhand produktgestalterischer Leitlinien ins Auge springen sollen.<sup>47</sup> Vor allem Vergleiche zwischen den Exponaten werden dadurch befördert und es ist nicht auszuschließen, dass daraus neue Erkenntnisse hervorgehen. In diesem Sinne fördert der Zeigemodus erkenntnisfähige Besucher\_innen, die Vergleiche anstellen und selbstständig Schlüsse ziehen. Flagmeier bezeichnet diesen Prozess auch als sehendes Sehen, das „(...) neue Fragen eröffnet, neue Sichtweisen und Erkenntnisse möglich macht. Also, dass man das Objekt ansieht und dann selbst durch assoziatives Denken weiterkommt“ (Interview mit Renate Flagmeier 2016, Interviewtranskription II).

Durch die besonderen Kombinationen innerhalb der Mittelachse wird dem Zusammenwirken der Objekte stets große Bedeutung verliehen. Scholze beschrieb die Ausstellungsweise des MdD vor dessen zwischenzeitlicher Schließung deshalb auch als eine kompositorische Präsentationsweise. Damit

<sup>47</sup> Dennoch können abweichende Lesarten der Dinge je nach individuellen Lebenshintergründen und Wissensständen der Betrachtenden bestehen.

charakterisiert sie einen idealtypischen Präsentationsmodus, der sich durch ein ästhetisch-poetisches In-Beziehung-Setzen von Exponaten und Ausstellungsraum auszeichne. Die Komposition sei ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck einer theoretischen Auseinandersetzung (vgl. Scholze 2004, S. 264). Die Exponate werden mithin über ihre Art der Darbietung bereits erläutert (vgl. Scholze 2003, S. 7). Durch neue Raumverhältnisse und eine veränderte inhaltliche Ausrichtung seit der Wiedereröffnung konnten experimentelle und mithin kompositorische Objektbeziehungen im Raum kaum ausgelotet werden. Dennoch wurde mit einem dialogisch-komparatistischen Zeigemodus eine komplexe Idee durch Dingrelationen umgesetzt. Das Konzept innerhalb der Mittelachse im MdD überschneidet sich so in bestimmten Punkten auch mit einer kompositorischen oder auch kontrastiv-inszenierenden Präsentationsweise.<sup>48</sup>

Beim offenen Depot dagegen sind die Objekte weniger visuell entrückt und wirken additiv in einem Objektkonvolut. Ein kompositorisches Präsentationsprinzip ist hierbei nicht relevant. Dominierten bei der Mittelachse zuvorderst herstellungsästhetische, warenästhetische und produktkulturelle Zeigeintentionen von Alltagsdingen und Designgegenständen, so sind die Objekte an der Wandseite kaum in Kontexte gesetzt. An ihnen sollen aber beispielsweise Einsichten zur Sammlungspraxis und zu Möglichkeiten der Klassifikation deutlich werden. Zudem bietet die geringe Kontextualisierung den Besuchenden die Möglichkeiten, selbst weitere Kontexte zu erschließen, über Sammlungskategorien zu reflektieren oder persönliche Geschichten mit den Objekten zu verknüpfen.

<sup>48</sup> Vielleicht ist die Komposition auch der geeignetere Begriff, um eine Ausstellung als tatsächlich inszenierende Präsentation im Korff'schen Sinne zu verstehen. Dem seit den 1990er Jahren inflationären und sinnentleerten Gebrauch vom Inszenierungsbegriff ist damit ein charakteristischer Begriff entgegengesetzt.

Die Dauerausstellung des MdD zeichnet sich durch unterschiedliche Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven aus. Ausgerichtet ist sie primär auf formgestalterische und produktkulturelle Zeigeintentionen. Viele Alltagsdinge werden daher nicht so sehr hinsichtlich ihrer Dokumentation von alltäglichen Lebensweisen gezeigt. Es geht beim MdD nicht vordergründig darum, mit was die Menschen vor 50 oder 80 Jahren arbeiteten, kochten, aßen, tranken, sondern es geht vielmehr darum, wie ihr Arbeiten, Kochen, Essen, Trinken beeinflusst und verändert wird durch die Dinge, die sie umgeben und mit denen sie hantieren. Wie und warum die Dinge also so und nicht anders gestaltet, konstruiert, produziert und beschaffen sind, interessiert hier viel mehr. Anhand dieser Fragen lässt sich Vieles über unsere Kulturmuster und unsere gesellschaftliche, politische und ökonomische Verfassung erfahren. Dinge sind „(...) Ausdruck grundsätzlicher Einstellungen zur Welt“ (Antonietti 2002, S. 40).

Weil eine alltagskulturelle und designgeschichtliche Sammlung neben Formgestaltung und Produktkultur sehr eindeutig auf Gebrauchskontexte verweist, schwingen diese oft auch mit. Zwar sind die Objekte entrückt, aber das hindert Besuchende freilich nicht daran, weitere Bedeutungsdimensionen abzurufen. Vereinzelt Objekte können dadurch in multiplen Objektfunktionen rezipiert werden, obwohl sie vermutlich nicht in diesen Funktionen gezeigt werden sollen. Besuchende können sich dadurch auch ihre eigene Bedeutung am Objekt konstruieren. Es wäre zu kurz gegriffen, das als Schwäche auszulegen. Natürlich ist es wünschenswert, wenn die kuratorischen Zeigeintentionen auch greifen.<sup>49</sup> Aber eine gewisse Freiheit der Interpretation und der subjektiven Auseinandersetzung ohne besondere didaktische Zwänge kann mitunter mehr bewirken. Ebendiese Freiheit wird beim offenen Depot

---

49 Wobei auch hier die Frage zu stellen wäre, inwiefern das empirisch überprüft werden könnte.

des MdD weitgehend gewährt. Dinge können in noch so dekontextualisierten Anordnungen von ihren Ursprüngen befreit sein, letztlich schauen darauf Individuen mit eigenen Gedanken, Gefühlen und Erfahrungen.



#### 4. Resümee

„Zeigen heißt nicht mehr allein auf ein Podest setzen und betrachten, sondern Kontexte aktivieren, zeigen heißt nicht mehr nur Provenienz aufführen und erläuternde Kataloge an die Seite stellen, sondern Denkprozesse (des Kurators, des Betrachters) verdeutlichen und die Objekte immer wieder neu anzuschauen. Zeigen erhebt den Anspruch, den Betrachter miteinzubeziehen und neben die vermittelnde Tätigkeit des Objekts die konstituierende Tätigkeit des Betrachters zu stellen“ (te Heesen 2015, S. 43).

Mit der Frage nach dem ‚Wie‘ des Zeigens alltäglicher Dinge im nichtalltäglichen, musealen Raum begann die Auseinandersetzung. Dabei wurde deutlich, dass die Wirkungsweise von Alltagsdingen mit deren inhaltlichem und visuellem Ineinandergreifen in Ausstellungen zu tun hat. Dieses inhaltlich-visuelle Zusammenwirken wird als ein Zum-Sprechen-Bringen von Alltagsdingen verstanden. Dementsprechend galt es in analytischer Hinsicht zu fragen, welche Inhalte mithilfe von Dingen vermittelt werden wollen und welche Möglichkeiten der visuellen Präsentation hierfür herangezogen werden. Hiermit konnten Überlegungen zu Rolle und Funktion der gezeigten Objekte angestellt werden. Eng damit verbunden stand die Frage nach den Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven der Dinge. Diese Leitfragen bildeten den Grundstock zur fragmentarischen Untersuchung der Ausstellungsbeispiele. Vorangestellt war ihr jedoch ein museums- und dingtheoretischer Teil, in dem theoretisch-methodologische Vorbedingungen erschlossen werden konnten. Gedanken aus allen Gliederungspunkten, etwa zur problematischen Charakteristik von Alltagsdingen, zur stets subjektiv beeinflussten Wahrnehmungsweise, aber auch zum Museum als besonderem Ort der Herstellung dingbezogener Sichtbarkeit, trugen zum gesteigerten Analyseverständnis bei.

Das genauere Herausarbeiten von Ausstellungsmodi an ausgewählten Displays konnte deutliche Abweichungen ersichtlich machen. Gegenseitige Vergleiche lohnen hier insofern, als sie eine Bandbreite kulturhistorischer Ausstellungsmodi mit Alltagsdingen erkennbar machen, die durch unterschiedliche kuratorische Einflüsse gekennzeichnet ist. An den untersuchten Ausstellungsbeispielen war das erstens der Umgang mit dem historischen Zeugniswert innerhalb der inhaltlichen Aufbereitung. Beim MidK und beim MdD wurden diese kaum wertgeschätzt, weil die gezeigten Alltagsdinge vordergründig die Funktion von Exemplaren in völlig unterschiedlichen Intentionen einnehmen sollen. Die Provenienz der Objekte muss dabei nicht zwangsläufig betont werden oder ist für die Zeigeintention nicht relevant. Beim DHM und MNK ist der historische Zeugnischarakter oftmals bedeutsam, um damit auf historische Sachverhalte verweisen zu können.

Ein nächster Einflussfaktor auf die Modi des Zum-Sprechen-Bringens ist die primäre inhaltliche Kontextualisierungsabsicht von Dingen innerhalb einer Ausstellung. Dabei werden vor allem die fachwissenschaftlichen Hintergründe der jeweiligen Museen und ihrer Mitarbeitenden relevant. Alltagsgeschichte und Alltagskultur dominieren hier fürs MidK, Nationalgeschichte dagegen beim DHM. Das MNK versucht Lokalgeschichte und Lebensgeschichten zu vermitteln, während das MdD sich auf Designgeschichte und Produktkultur spezialisiert. Es scheint so, als können Alltagsdinge für beliebige kulturhistorische Ausstellungsformate verwendet werden. So dienen Alltagsdinge in Ausstellungen aufgrund ihrer Polyvalenz als probates Mittel, dem sich in verschiedensten Fachdisziplinen bedient wird.

Ein weiterer Einfluss kann als Kontextualisierungsgrad der Alltagsdinge mithilfe von Texten bezeichnet werden. Hier variieren die Museen deutlich, weil hiermit auch zusammenhängt, ob ein einzelnes Objekt, eine Objektgruppe oder allein ein Display oder Raumbereich betextet ist. Eine begrifflich-argu-

mentative Erfassung von Zusammenhängen mit einem Objekt oder mit Objekten kann einerseits nicht ausbleiben, weil Dinge in ihrer Multiperspektivität nur individuell eingrenzbar sind und Vermittlungsabsichten nicht greifen können. Andererseits bieten sich gedanklich auslotbare Freiräume für die Besuchenden, wodurch eine intensivere Auseinandersetzung als mit stark kontextualisierten Objekten stattfinden kann. Je energischer Alltagsdinge kontextualisiert sind, desto enger sind auch die Zeige- und Wahrnehmungsperspektiven angelegt. Während sich das MdD fast ausschließlich auf Texte zu Objektkonstellationen oder auf Begriffe beschränkt, sparen DHM und MNk weniger am Text. Im MNk können, abhängig nach individuellem Interesse, vertiefende Kontexte selbstständig abgerufen werden, wohingegen das DHM einer konventionellen Logik folgt und im Grunde jede Vitrine mitsamt aller sich in ihr befindlichen Objekte betextet. Das MidK betextet die Objekte selbst kaum, sondern stellt sie innerhalb ihres Raumbereichs sofort in einen metathematischen Zusammenhang.

Einen vierten Determinanten für Ausstellungsmodi macht die visuelle und inhaltliche Anordnung der Objekte aus. Das MidK setzt hier visuell auf szenische Darstellungselemente durch Raumbilder, in welche die Objekte eingefügt sind. Das DHM verhält sich eher konventionell, indem die Dinge hinter Vitrinen in oft gleichen Abständen und vor neutralen Hintergründen präsentiert sind. Auch das MNk und das MdD folgen hauptsächlich einer die Objektumgebung neutralisierenden Präsentation, um die Objekte vollends den Blicken der Besuchenden auszusetzen. Mit Ausnahme des MNk sind die Objekte bei allen anderen Museen nach inhaltlichen Kriterien angeordnet. Das MNk setzt hier stattdessen auf eine nahezu beliebige inhaltliche Anordnung der Dinge im Raum.

Durch die Anordnungen im Raum können vor allem Objektbeziehungen als fünfter auffälliger Einfluss deutlich werden. Im MNk bestehen anfänglich überhaupt keine Objektbeziehungen zueinander. Manche stellen sich jedoch in der näheren textbezogenen Auseinandersetzung her. Es handelt sich um 99 jeweils unabhängige Neukölln-Zugänge mithilfe von Einzeldingen. Da bei allen anderen Museen Objekte nach inhaltlichen Kriterien angeordnet sind, stehen sie auch in direkten Beziehungen zueinander. Die genauen Beziehungen oder auch Dialoge und deren Intensitäten können dabei von Display zu Display variieren. Besonders auffällig sind die intensiven und kontrastiven Objektbeziehungen beim MdD.

Die Auflistung ist keinesfalls abgeschlossen. Weitere Ausstellungsbeispiele könnten diese sicher erweitern. Diese kuratorischen Faktoren beeinflussen allesamt die Zeigedimensionen wie auch die möglichen Wirkungsweisen von Alltagsdingen. Neben der Tatsache, wie sehr ein Zeugnischarakter wertgeschätzt wird, wie Objekte angeordnet oder kontextualisiert sind, wird die Wirkungsweise von Alltagsdingen im Museum aber ebenso von den Menschen beeinflusst, die sie sehen. Denn eine Besonderheit von Alltagsdingen im Museum ist, dass sie individuelle Anknüpfungsmöglichkeiten oder auch vom Objekt miterzeugte Erkenntnisse bereitstellen können. Durch die genaue Kenntnis von Exponaten, durch deren materielle Beschaffenheit, durch das Entdecken von Gebrauchsspuren, durch die symbolischen Implikationen der Nutzungshintergründe oder ihrer Formgestaltung können emotive und kognitive Potentiale an ihnen abgerufen werden. Denn weil Alltagsdinge dem unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Lebensumfeld entstammen können, sind sie uns oftmals viel weniger fremd als Museumsdinge mit hohen Seltenheits- und Materialwerten. Sie können so zu biografischen Dingen, zu Erfahrungsträgern, aber ebenso zu Erkenntnisdingen werden. Vor allem beim MNk und beim MdD funktioniert dieser Zugang sehr gut, weil die Dinge

durch deren visuelle Entrückung und anfänglich geringe Kontextualisierung für subjektive Erfahrungen und Reflexionen verfügbar gemacht werden. Vielleicht ist hiermit am ehesten realisiert, was im Anschluss an te Heesen eingangs formuliert wurde – nämlich dass Dinge durch Denkvorgänge neu gesehen werden können und so die subjektive Betrachtung der Besuchenden als entscheidende Wahrnehmungspraxis in Ausstellungen integrieren und ernst nehmen. Zu Beginn der Auseinandersetzung wurde vermutet, dass DHM und MidK als eher konventionelle kulturhistorische Ausstellungsformate verstanden werden können, wohingegen MdD und MNk die progressiveren Modelle seien. Dies kann noch immer gelten. Aber weniger, weil sich MdD und MNk einer objektgestützten Themenorientierung oder bewährten Inszenierungsstrategien entziehen, wie dies etwa in den analytischen Vorbemerkungen vermutet wurde, sondern weil sie subjektive Zugänge und eine intensive Auseinandersetzung am Objekt entschiedener befördern.

Die theoretischen Überlegungen und auch die Untersuchungen an Ausstellungsbeispielen wurden von begrifflichen Schwierigkeiten begleitet. Was Alltagsdinge eigentlich sind, bleibt weiterhin fraglich. Verwendet wird dieser krude Begriff wie auch der des Alltags im musealen und kulturwissenschaftlichen Bereichen jedoch regelmäßig. Theoretische Grundierungsversuche bleiben dabei weitgehend aus, würden jedoch angesichts weiteren Sammelns und Erschließens von Alltag in Gegenwart und Zukunft intensivere Auseinandersetzung verdienen. Ein weiteres Problem ist die Vagheit der gemachten Analyse und was sich hiermit tatsächlich systematisieren lässt. Die bereits vorhandenen systematischen Anregungen zu Wahrnehmungsdimensionen und Funktionen von Objekten, auf die vereinzelt zurückgegriffen wurde, sind ebenso subjektiv auslegbar wie die Ausstellungsdisplays selbst. Dass eine Objektgruppe etwa so und nicht anders aufgenommen werden kann, wie sie hier beschrieben wurde, ist eine Fiktion. Das Eruiere

ge- und Wirkungsdimensionen von Alltagsdingen bleibt was es ist: ein subjektiver Aushandlungsprozess von kuratorischen Absichten und rezeptiven Deutungen. Zweifellos brachte die Auseinandersetzung aber unter anderem ertragreiche Erkenntnisse zum Museum als Transformationsanstalt von Objektbedeutungen, zur Funktion und Rolle von Objekten und zum Verhältnis von Kurator\_innen und Besucher\_innen. Wie mit Alltagsdingen umgegangen wird, wie sie rezeptiv wirken sollen und was das vor allem für die Arbeit von Kurator\_innen und Museumswissenschaftler\_innen heißt – hierfür können Theorie- und Analyseteil Anregungen liefern.

## 5. Literatur- und Quellenverzeichnis:

**Antonietti, Thomas:** Vom Umgang mit dem Museumsobjekt. Grundsätzliches zur volkscundlichen Sachkulturforschung. In: Thomas Antonietti & Werner Bellwald (Hg.): Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkscundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden 2002, S. 21-47.

**Bal, Mieke:** Kulturanalyse. Frankfurt a. M. 2002.

**Barthes, Roland:** Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. (1985) 1988.

**Bätz, Oliver:** Alltag im Blick – Heimat in Sicht? Alltag, Geschichtswissenschaft und Heimatmuseum. In: Oliver Bätz & Udo Gößwald (Hg.): Experiment Heimatmuseum. Zur Theorie und Praxis regionaler Museumsarbeit. Marburg 1988. S. 42-49.

**Baur, Joachim:** Ausstellen. Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld. In: Bernhard Graf & Volker Rodekamp (Hg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berlin 2012. S. 131-144.

**Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung), In: Uwe Wirth (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt a. M. (1935-1939; erschienen 1963) 2008, S. 342-373.

**Benjamin, Walter:** Jahrmarkt des Essens. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. IV/1. Frankfurt a. M. (1928) 1981a, S. 527-532.

**Benjamin, Walter:** Bekränzter Eingang. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. IV/1. Frankfurt a. M. (1930) 1981b, S. 557-561.

**van den Berg, Karen:** Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: Karen van den Berg & Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010, S. 143-168.

**Boockmann, Hartmut:** Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums. München 1987.

**von Borries, Bodo:** Präsentation und Rezeption von Geschichte im Museum. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands, 48. Jg., 1997, S. 337-343.

**von Bose, Friedrich, Kerstin Poehls, Franka Schneider & Annett Schulze:** Die X Dimensionen des Musealen. Potentiale einer raumanalytischen Annäherung. In: Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider & Annett Schulze (Hg.): Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge: MuseumX. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes., H. 57, 2011, S. 7-16.

**Brune, Thomas:** Das Museum der Alltagskultur – dialogisch besehen. Erneuerungsperspektiven aus einer revidierten Haltung. In: Leo von Stieglitz & Thomas Brune (Hg.): Hin und Her – Dialoge in Museen zur Alltagskultur. Aktuelle Positionen zur Besucherpartizipation. Bielefeld 2015, S. 19-37.

**Crew, Spencer R. & James E. Sims:** Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue, In: Ivan Karp & Steven D. Lavine. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991, S. 159-175.



**Czech, Hans-Jörg:** Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen – Ziele und Strukturen der Ständigen Ausstellung, In: Hans Ottomeyer & Hans-Jörg Czech (Hg.): Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen. München (2006) 2009, S. 8-17.

**Deneke, Bernward:** Realität und Konstruktion des Geschichtlichen. In: Gottfried Korff & Martin Roth (Hg.): Das Historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a. M. 1990, S. 65-86.

**Ellwanger, Karen:** Das Museum Neukölln als Lehrmuseum oder Warum angehende Museumswissenschaftler\_innen nach Britz müssen. In: Udo Gößwald (Hg.): Passagen. Das Museum Neukölln 1985–2015. Berlin 2015, S. 11-12.

**Fehr, Michael:** Museum und Ausstellung. Knapper Versuch einer Differenzierung. In: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum und Wahrnehmung. Bewegte Räume. Essen 2011, S. 84-87.

**Fehr, Michael:** Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudepot. In: Tobias G. Natter, Michael Fehr & Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung. Bielefeld 2010a, S. 13-30.

**Fehr, Michael:** Zur Konstruktion von Geschichte mit dem Museum – fünf Thesen, In: Martina Padberg & Martin Schmidt (Hg.): Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum. Bielefeld 2010b, S. 39-51.

**Fehr, Michael:** Marke Museum. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig 2008, S. 23-28.

**Fehr, Michael:** Kurze Beschreibung eines Museums, das ich mir wünsche, In: Jörn Rüsen, Michael Fehr & Annelie Ramsbrock (Hg.): Die Unruhe der Kultur. Potentiale des Utopischen. Weilerswist 2004, 197-206.

**Fink, Dortje:** Le Musée sentimental de Cologne (1979), In: Anke te Heesen, Mario Schulze & Vincent Dold (Hg.): Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern. Berlin 2015, S. 96-107.

**Flagmeier, Renate:** Einführung, In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig 2008a, S. 5-8.

**Flagmeier, Renate:** Über das Entzeichnen und Bezeichnen der Dinge. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag, Leipzig 2008b, S. 12-22.

**Flagmeier, Renate im Gespräch mit Martina Griesser und Nora Sternfeld:** Vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen. In: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld & Luisa Ziaja (Hg.): Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin & Boston 2016, S. 49-57.

**Foerster, Cornelia:** Sammeln oder Nichtsammeln – und was dann? Zur Aussagekraft historischer Objekte. In: Gottfried Korff & Hans-Ulrich Roller (Hg.):

Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit. Tübingen 1993, S. 34-58.

**von Gaertringen, Hans Georg Hiller & Katrin Hiller von Gaertringen:** Eine Geschichte der Berliner Museen in 227 Häusern. Berlin 2014.

**Godau, Sigrid:** Inzsenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum. In: Michael Fehr & Stefan Grohé (Hg.): Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln 1989, S. 199-211.

**Gößwald, Udo:** Ein Museum des Lebens. 15 Passagen. In: Udo Gößwald (Hg.): Passagen. Das Museum Neukölln 1985 – 2015. Berlin 2015, S. 4-8.

**Gößwald, Udo (Hg.):** 99 x Neukölln. Berlin 2010a.

**Gößwald, Udo:** Die Erbschaft der Dinge. In: Elisabeth Tietmeyer, Claudia Hirschberger, Karoline Noack & Jane Redlin (Hg.): Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur. Münster & New York. München & Berlin 2010, S. 33-41b.

**Gößwald, Udo:** Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur. Berlin (Dissertationsschrift) 2008.

**Gößwald, Udo:** Das Museum als soziales Gedächtnis. In: Udo Gößwald & Lutz Thamm (Hg.): Erinnerungstücke. Das Museum als soziales Gedächtnis. Berlin (Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Heimatmuseum Neukölln vom 31. August 1991 bis 28. Februar 1992) 1991, S. 6-12.

**Götttsch, Silke:** Alltagskultur im Museum. In: Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württembergs, H. 5, 1991, S. 11-15.

**Griesser-Stermscheg, Martina:** Das Schaudapot und das begehbare Depot: Sammlungen ausstellen?. In: Charlotte Martinz-Turek & Monika Sommer-Sieghart (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Wien 2009, S. 229-248.

**Grote, Andreas:** Vorrede – Das Objekt als Symbol. In: Andreas Grote (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen 1994, S. 11-17.

**Hahn, Hans Peter:** Der Eigensinn der Dinge – Einleitung. In: Hans Peter Hahn (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin 2015, S. 9-56.

**Hahn, Hans Peter:** Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2005.

**Hanak-Lettner, Werner:** Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld 2011.

**Hauser, Andrea:** Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer musealen Präsentation im Wandel. In: Gisela Ecker, Martina Stange & Ulrike Vedder (Hg.): Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Königstein im Taunus 2001, S. 31-48.

**te Heesen, Anke:** Exponat, In: Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer & Bernhard Tschofen (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen 2015, S. 33-44.

**te Heesen, Anke:** Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg 2012.

**te Heesen, Anke:** Die Entdeckung des Exponats. Das „Musée Sentimental de Cologne“. Daniel Spoerri, Marie-Louise von Plessen und das Jahr 1979. In: Anke te Heesen & Susanne Padberg (Hg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern 2011, S. 136-165.

**te Heesen, Anke & Petra Lutz:** Einleitung, In: Anke te Heesen (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln, Weimar & Wien 2005, S. 11-23.

**te Heesen, Anke, Susanne Padberg & Projektgruppenmitglieder:** Einleitung. In: Anke te Heesen & Susanne Padberg (Hg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern 2011, S. 6-11.

**te Heesen, Anke & Mario Schulze:** Einleitung. In: Anke te Heesen, Mario Schulze & Vincent Dold (Hg.): Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern. Berlin 2015, S. 7-17.

**Hein, Hilde S.:** The Museum in Transition. A Philosophical Perspective. Washington 2000.

**Herles, Diethard:** Das Museum und die Dinge. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik. Frankfurt a. M. & New York 1996.

**Herzogenrath, Wulf:** „Das müssen wir im Kunstkontext tun“. In: Anke te Heesen & Susanne Padberg (Hg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept, Ostfildern (Interview) 2011, S. 74-88.

**Hoffmann, Detlef:** „Laßt Objekte sprechen!“ Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In: Ellen Spickernagel & Brigitte Walbe (Hg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Gießen 1976, S. 101-120.

**Jeggle, Utz:** Heimatmuseum. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler & Herbert Posch (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien 1995, S. 107-123.

**Judy, Henri Pierre:** Die Transparenz des Objekts. In: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt a. M. 1991, S. 171-182.

**Klein, Alexander:** EXPOSITUM. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld 2004.

**Kocka, Jürgen:** Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums. In: Geschichte und Gesellschaft, H. 32, 2006, S. 398-411.

**König, Gudrun M.:** Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Kaspar Maase & Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln 2003, S. 95-118.

**Korff, Gottfried:** „Es leistet viel, weil es viel zulässt.“. In: Anke te Heesen & Susanne Padberg (Hg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern (Interview) 2011, S. 102-117.

**Korff, Gottfried:** Dimensionen der Dingbetrachtung. Zum Forschungsstand in interdisziplinärer Perspektive. In: Hans Ottomeyer (Hg.): Das Exponat als historisches Zeugnis. Präsentationsformen politischer Ikonographie. Dresden 2010, S. 25-32.

**Korff, Gottfried:** Objekt und Information im Widerstreit. In: Gottfried Korff: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln, Weimar & Wien (1984) 2007a, S. 113-125.

**Korff, Gottfried:** Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Gottfried Korff: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln, Weimar & Wien (1992) 2007b, S. 140-145.

**Korff, Gottfried:** Preußen – Versuch einer Bilanz. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Martin-Gropius Bau in Berlin. In: Gottfried Korff: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln, Weimar & Wien (1981) 2007c, S. 232-240.

**Korff, Gottfried:** Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: Anke te Heesen & Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln, Weimar & Wien 2005, S. 89-107.

**Korff, Gottfried:** Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen. In: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter & Jörn Rüsen (Hg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte. Bielefeld 2004, S. 81-104.

**Korff, Gottfried:** Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: Gudrun M. König (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen 2002, S. 29-42.

**Korff, Gottfried:** Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der „alten“ Bundesrepublik. In: Landschaftsverband Rheinland. Rheinisches Museumsamt (Hg.): Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung. Opladen 1996, S. 53-84.

**Korff, Gottfried:** Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlaß des 20jährigen Bestehens des Werkbund Archivs. (vorgetragen am 27. Mai 1993 im Martin-Gropius-Bau) In: Werkbund-Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts, in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin (Hg.): "ohne Titel. Sichern unter..." Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs. Berlin (13. Januar bis 2. Juli 1995) 1995, S. 22-32.

**Korff, Gottfried:** Die Wonnen der Gewöhnung. Anmerkungen zu Positionen und Perspektiven der musealen Alltagsdokumentation. In: Gottfried Korff & Hans-Ulrich Roller (Hg.): Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit. Tübingen 1993, S. 18-33.

**Korff, Gottfried:** Aporien der Alltagspräsentation in volkskundlich-ethnographischen Museen. In: Wissenschaftliches Kolloquium Alltagsgeschichte in ethnographischen Museen. Möglichkeiten der Sammlung und Darstellung im internationalen Vergleich. Berlin (13.-17. November 1989 in Berlin, Pergamonmuseum, Kultursaal, anlässlich des 100jährigen Bestehens des Museums für Volkskunde) 1991, S. 87-92.



**Korff, Gottfried:** Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen. Anmerkungen zu den Sammlungs- und Ausstellungstendenzen in den frühen Achtzigern. In: Gottfried Fliedl (Hg.): Museum als soziales Gedächtnis. Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik. Klagenfurt 1988, S. 9-23.

**Korff, Gottfried & Martin Roth:** Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a. M. 1990, S. 9-37.

**Krankenhagen, Stefan:** Der Auftritt der Dinge. Zu epistemischen und relationalen Objektbegriffen im Museum. In: Annemarie Matzke, Ulf Otto & Jens Roselt (Hg.): Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in den Künsten und Medien. Bielefeld 2015, S. 183-197.

**Löw, Martina:** Raumsoziologie. Frankfurt a. M (2001) 2015.

**Lübbe, Hermann:** Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. London (1981) 1982.

**Lüdtke, Alf:** Einleitung: Was ist und treibt Alltagsgeschichte?, in: Alf Lüdtke (Hg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen. Frankfurt a. M. 1989, S. 9-47.

**Mattl, Siegfried:** Texte sehen. Bilder lesen. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler & Herbert Posch (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien 1995, S. 13-26.

**Mohrmann, Ruth-E.:** Dingliche Erinnerungskultur im privaten Bereich. In: Brigitte Bönisch-Brednich, Rolf W. Brednich & Helge Gerndt (Hg.): Erinnern

und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskunde-Kongresses Göttingen 1989. Göttingen 1991, S. 209-217.

**Muttenthaler, Roswitha:** Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. In: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld & Luisa Ziaja (Hg.): Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin & Boston 2016, S. 35-47.

**Muttenthaler, Roswitha & Regina Wonisch:** Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

**Nerdinger, Winfried:** 100 Jahre Deutscher Werkbund – zur Einführung. In: Winfried Nerdinger (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007. München, Berlin, London & New York 2007, S. 7-10.

**Ortlepp, Anke:** Alltagsdinge. In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert & Hans Peter Hahn (Hg.): Handbuch zur materiellen Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart & Weimar 2014, S. 161-165.

**Paatsch, Ulrich:** Konzept Inszenierung. Inszenierte Ausstellungen – ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden. Heidelberg 1990.

**Parmentier, Michael:** Der Bildungswert der Dinge oder: Die Chancen des Museums. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 4. Jg., H. 1, 2001, S. 39-50.

**Pieper, Katrin:** Stolpern durch die deutsche Geschichte. Die neue ständige Ausstellung des DHM. In: Werkstatt Geschichte, H. 44, 2006, S. 111-114.

**von Plessen, Marie-Louise:** „Man hatte das Gefühl, man geht jetzt fischen, jagen und sammeln“ Interview mit Marie-Louise von Plessen. In: Anke te Heesen & Susanne Padberg (Hg.): Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept. Ostfildern 2011, S. 16-31.

**Pomian, Krzysztof:** Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988.

**Reckwitz, Andreas:** Die Materialisierung der Kultur. In: Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann & Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin 2014, S. 13-25.

**Reitstätter, Luise:** Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld 2015.

**Ruppert, Wolfgang:** Der verblässende Reiz der Dinge. Die Produktion von Bedeutung als Teilschicht der Objektgeschichte in der industriellen Massenkultur. In: Gerd Kuhn & Andreas Ludwig (Hg.): Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR-Objektkultur und ihre Musealisierung. Hamburg 1997, S. 217-229.

**von Schlosser, Julius:** Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Braunschweig (1908) 1978.

**Scholze, Jana:** Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004.

**Schöne, Anja:** Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität. Münster 1998.

**Schroer, Markus:** Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006.

**Sembach, Klaus Jürgen:** Editorial. In: Schul- und Kulturreferat der Stadt Nürnberg Centrum Industriekultur (Hg.): Begleitheft zur Ausstellung Industriekultur, Expeditionen ins Alltägliche. Nürnberg 1982, S. 5-8.

**Siepmann, Eckhard:** Alchimie des Alltags. Das Werkbund-Archiv. Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gießen 1987.

**Steen, Jürgen:** Die historische Ausstellung. Aspekte ihrer medientheoretischen Begründung. In: medienpraktisch. Medienpädagogische Zeitschrift für die Praxis, H. 1, 1990, S. 11-14.

**Stoessel, Marleen & Manfred K. H. Eggert:** Aura, In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert & Hans Peter Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart & Weimar 2014, S. 174-180.

**Thiekötter, Angelika:** Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Museumsheft in der Museumskiste). Berlin 1999.

**Thiemeyer, Thomas:** Museumsdinge, in: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert & Hans Peter Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart & Weimar 2014, S. 230-233.

**Thiemeyer, Thomas:** Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers. In: Zeitschrift für Volkskunde, 108. Jg., H. 2, 2012, S. 199-214.

**Tyradellis, Daniel:** Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg 2014.

**Uhde, Lukas:** Preußen – Versuch einer Bilanz (1981). In: Anke te Heesen, Mario Schulze & Vincent Dold (Hg.): Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern. Berlin 2015, S. 108-121.

**Vergo, Peter:** The Reticent Object. In: Peter Vergo (Hg.): The New Museology. London (1989) 2006, S. 41-59.

**Vogel, Klaus:** Die inszenierte Ausstellung – einziger Weg in die Zukunft? In: Museumskunde, 71. Jg., H. 2, 2006, S. 69-75.

**Waldenfels, Bernhard:** Der herausgeforderte Blick. Zur Orts- und Zeitbestimmung des Museums. In: Bernhard Waldenfels: Der Stachel des Fremden. Frankfurt a. M. (1990) 1991, S. 225-242.

**Wernsing, Susanne:** Wahrnehmung durch Bewegung im Raum. Über das Potenzial performativer Ausstellungen. In: Gerhard Kilger (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen V. Raum und Wahrnehmung. Bewegte Räume. Essen 2011, 92-99.

## Internetquellen:

**Hütter, Hans Walter:** Neue Dauerausstellung im Museum in der Kulturbrauerei. In: Museumsmagazin online, H. 4, 2013. <http://www.museumsmagazin.com/2013/04/titel/alltag-in-der-ddr/> (11.03.2016).

**Ludwig, Andreas:** Buchrezension zu „Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern“. In: H/Soz/Kult – Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften. Berlin 20.04.2016. <http://www.hsozkult.de/searching/id/rezbuecher-25323?title=a-te-heesen-u-a-hrsg-museumskrise-und-ausstellungserfolg&recno=1&q=museumskrise&sort=&fq=&total=4> (20.04.2016).

**Lukasch, Mike:** Interview zur geplanten Dauerausstellung „Alltag in der DDR“. In: Museumsmagazin online, H. 2, 2013. <http://www.museumsmagazin.com/2013/02/berlin/alltag-in-der-ddr/> (11.03.2016).

**Museum in der Kulturbrauerei:** Allgemeine Informationen zur Dauerausstellung „Alltag in der DDR“. O. A. d. D. u. O. <https://www.hdg.de/berlin/museum-in-der-kulturbrauerei/ausstellungen/dauerausstellung/> (13.06.2016).

**Museum in der Kulturbrauerei:** Informationen zur Sammlungsgeschichte der „Sammlung Industrielle Gestaltung“. O. A. d. D. u. O. <https://www.hdg.de/berlin/sammlung/geschichte/von-1950-bis-heute/> (11.06.2016).

**Museum Neukölln:** Allgemeine Informationen zur Geschichte des Museum Neukölln. O. A. d. O. u. D. <http://www.museum-neukoelln.de/museum-geschichte.php> (11.04.2016).

**Reiche, Jürgen:** „Alltag ist universell und individuell zugleich“. Interview mit Ausstellungsleiter Jürgen Reiche. In: Museumsmagazin online, H. 4, 2014. <http://www.museumsmagazin.com/2013/04/titel/alltag-ist-universell-und-individuell-zugleich/> (11.03.2016).

**Scholze, Jana:** (Wieder)Entdeckung des Raumes: Die Präsentationsformen des „Werkbundarchiv – Museum der Dinge“. In: Kunsttexte. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, H. 2, 2003. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/scholze-wiederentdeckung.pdf> (19.10.2015).

**Stiftung Deutsches Historisches Museum:** Allgemeine Informationen zur Dauerausstellung auf der Website des Deutschen Historischen Museums. O. A. d. D. u. O. <https://www.dhm.de/ausstellungen/dauerausstellung.html> (06.04.2016).

**Thiemeyer, Thomas:** Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Museen für Geschichte (Hg.): Online-Publikation der Beiträge des Symposiums Geschichtsbilder im Museum im Deutschen Historischen Museum Berlin. Berlin 2011, S. 1-8. [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) (18.07.2013).

**Werkbundarchiv – Museum der Dinge:** Allgemeine Informationen zum Offenen Depot im Werkbundarchiv – Museum der Dinge, O. A. d. D. u. O. <http://www.museumderdinge.de/ausstellungen/dauerausstellung-offenes-depot> (28.04.2016)a.

**Werkbundarchiv – Museum der Dinge:** Allgemeine Informationen zum Werkbundarchiv – Museum der Dinge. O. A. d. D. u. O. <http://www.museumderdinge.de/institution/zur-institution> (28.04.2016)b.

**Werkbundarchiv – Museum der Dinge:** Allgemeine Informationen zur Dauerausstellung im Werkbundarchiv – Museum der Dinge. O. A. d. D. u. O. <http://www.museumderdinge.de/ausstellungen/ausstellungsprofil> (28.04.2016)c.

**Werkbundarchiv – Museum der Dinge:** Allgemeine Informationen zur Geschichte des Werkbundarchiv – Museum der Dinge. O. A. d. D. u. O. <http://www.museumderdinge.de/institution/texte-zum-museum/kleine-geschichte-des-werkbundarchiv-museum-der-dinge> (28.04.2016)d.

**Werkbundarchiv – Museum der Dinge:** Informationen zum Deutschen Werkbund als Kernthema des Werkbundarchiv – Museum der Dinge. O. A. d. D. u. O. <http://www.museumderdinge.de/institution/historisches-kernthema> (28.06.2016).

**Zander, Ulrike:** Dauerausstellung „Alltag in der DDR“ in Berlin eröffnet – Neues Museum in der Kulturbrauerei, in: Museumsmagazin, H. 1, 2014, S. 36-41.



## Abbildungen:

Abb. 1: verwinkelte Raumstruktur mit Blick vom Eingang, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 2: verwinkelte Raumbilder und Großexponat, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 3: verwinkelte Trennwand in der Raummitte, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 4: „Gaststätte zur grünen Linde“, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 5: Schaukasten auf rechter Seite der Gesamtszenerie, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 6: Schnaps- und Getränkeflaschen auf weißer Leiste, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 7: HO als begehbare Raum der Trennwandkonstruktion in der Raummitte, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 8: mittlere Regalreihen, eigene Aufnahme, 23.03.2016.

Abb. 9: Flachvitrine zu Kriegsalltag und Propaganda, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 10: Würfelspiel, Sparbüchsen, Spielzeug-Feldlazarett etc. , eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 11: Zigarettendosen vor und nach Kriegseintritt, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 12: Teller und Gläser zur Andacht, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 13: Manoli-Zigarettendosen im Vergleich, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 14: Großvitrine zu „Strom und Fortschritt“, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 15: annähernd symmetrische Raumaufteilung in der Vitrine, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 16: Fön, Ventilator und Werbepostkarten im Zentrum des Vitrinensockels, eigene Aufnahme, 07.04.2016.

Abb. 17: Blick in den Dauerausstellungsbereich von „99 x Neukölln“, eigene Aufnahme, 26.04.2016.

Abb. 18: Blick auf Touchscreen mit Vertiefungsmöglichkeit, eigene Aufnahme, 26.04.2016.

Abb. 19: Blick auf Ausschnitt einer Wandvitrine, eigene Aufnahme, 07.11.2015.

Abb. 20: selbstgebastelte Theaterpuppen, eigene Aufnahme, 12.04.2016.

Abb. 21: Kleiderbügel aus dem Modegeschäft Max Rosners, eigene Aufnahme, 12.04.2016.

Abb. 22: Bergschuhe der Wehrmacht, eigene Aufnahme, 12.04.2016.

Abb. 23: Blick in die Dauerausstellung des MdD auf Mittelachse und Wandseite, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 24: Objektbeispiele für Feind- und Vorbild des Deutschen Werkbunds, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 25: Objektbeispiele für weitere warenkulturelle Fragestellungen innerhalb der Mittelachse, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 26: maschinenförmige und elektrische Kaffeemühle als der Deutschen Werkbund-Programmatik affines Ding (rechts), eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 27: Vitrinenausschnitt zur Stromlinienform, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 28: Vitrinen zum Spannungsverhältnis von Produktgestaltungen am Beispiel Kaffeeverpackungen, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 29: ein aus einem Gasmaskenfilter hergestellter Kerzenständer, eigene Aufnahme, 29.04.2016.

Abb. 30: Blick in Vitrinenschrank zu „Warenkultur und Werbefiguren“, eigene Aufnahme, 17.06.2015.

## Anhang

### Allgemeiner Fragenkatalog für Display-Untersuchungen

Wie werden Alltagsdinge in den Beispielmuseen (genauer: in deren Dauer- ausstellungen) ausgestellt und eingesetzt? Wie werden sie zum Sprechen gebracht?

Wie wird mit Alltag(skultur)/Alltagsdingen in vereinzelt Museen umge- gangen, wie wird sie gezeigt und was sagt dies wiederum über Ausstellungs- verständnis- und -praxis des jeweiligen Museums aus.  
- impliziert das Zusammengreifen von Inhalt und Visualität

Vorbemerkung:

Modi des Zum-Sprechen-Bringens:

- meint (für mich) die Art und Weise der Zusammenbringung von Inhalt (in- haltlicher Vermittlung) und visueller Aufbereitung eines oder mehrerer Mu- seumsdinge um etwas damit zu zeigen... – demnach könnte ein Objekt oder könnten auch Objekte auf der Analyseebene des Kuratierens in inhaltliche und visuelle Determinanten und Intentionen des Zum-Sprechen-Bringens eingeteilt, jedoch kaum getrennt voneinander betrachtet werden

- es ist nicht auszuschließen, dass die gewählten Displays bestimmte der formulierten Fragestellungen eher evozieren als andere; genauso können sich Fragestellungen überschneiden oder die Reihenfolge wird durchbrochen  
- derart betrachtet ist der Fragenkatalog auch eher eine Richtschnur als ein strukturiertes Untersuchungsprogramm

Was wird wie an einem Ding/durch das Ding angesprochen? Wie und wo- durch wird Wissen am Objekt produziert? Was sind die inhaltlich-kontextu- ellen Determinanten des Zum-Sprechen-Bringens? (Herkunft, Verwendung, Material, Form, histor. Ereignis etc.) Welche Rolle spielen Textebenen im Verhältnis zum Objekt? Inwieweit geben die Textebenen bestimmte Richtun- gen in einem didaktischen Sinne vor und inwieweit lassen sie Spielräume für persönliche Haltungen? Stehen gegebenenfalls benachbarte Dinge in einem inhaltlichen und/oder visuellen Zusammenhang? Welchen atmosphärischen Einfluss haben ggf. Farben, Lichter, Vitrinen, Sockel, Abstände zu anderen Dingen, Ausstellungsräume auf die inhaltliche Bedeutungsebene der Alltags- dinge? Was wird über das Ding/die Dinge an sich geschrieben?

Welche (museale) Funktion, Bedeutung oder auch welche Art von Bewertung kommt dem Ding zu und wie wird es gezeigt? Wie lassen sich die gezeigten Objekte - museologisch und analytisch betrachtet - einteilen?

81

Welcher Zugang zum Alltagsding wird demnach gewählt? Stehen etwa eher emotionale oder sachliche Aspekte am Alltagsding im Vordergrund?

Können charakteristische Präsentationsmodi herausgestellt werden?

## Interviewtranskription I:

Interview mit einem Mitarbeiter des Museum Neukölln am 14.04.2016 in dessen Büro.

Zeichenerklärung:

(...) – Pause

[...] – Auslassung größerer Redepassagen, die weniger inhaltliche Relevanz haben

[Text] – Erläuterungen zur besseren Nachvollziehbarkeit der Gesprächssituation

/ – Wort- oder Satzabbruch

Abkürzungen:

I – Interviewender (Tobias Hebel)

B – Befragter (anonymisierter Mitarbeiter)

[Ich erzähle dem Mitarbeiter zur Einführung Genaueres zu meiner Masterarbeit und inwiefern mir das Interview hierfür nützt, woraufhin er eine vom Museum geführte Datenbank erwähnt, die Abschlussarbeiten zum Museum selbst bzw. zum Stadtbezirk Neukölln sammelt, um sie für Forschungszwecke zu archivieren. In diesem Zusammenhang würde es Ihn freuen, wenn das Museum ein Exemplar der Abschlussarbeit erhält.]; 03:14 min.

I: Da wäre zu Anfang die Frage danach, was für Sie das Charakteristische an der Dauerausstellung „99x Neukölln“ ist.

B: Also ich denke das Charakteristische an der Dauerausstellung ist dieser

Fokus auf die 99 Objekte, die sozusagen mehrdimensional agieren. Einmal nur für sich. Also sozusagen diese Beziehung Besucher und Objekt. Es ist ja auch kein Text in der Vitrine, sondern die Objekte sprechen nur für sich. Was ich auch sehr charakteristisch finde, ist dass die eben nicht thematisch geordnet sind, sondern im Prinzip ganz schlicht nach ästhetischer Präferenz in den Vitrinen liegen. Häufig ist es ja so, wenn Sie in Häuser gehen, dass Vitrinen zu Thematiken sortiert sind. Und ich kann mich erinnern/ Interessanterweise war mal eine Führung hier für angehende Kuratorinnen und Kuratoren [...] und da wurde dann die Frage gestellt bei der hinteren Wandvitrine, was Sie denn hier sehen. Und da kamen die abstrusesten Äußerungen: z. B. Objekte aus einem Wohnzimmer aus dem 19. Jahrhundert. Wo ich dann lachen musste, weil da ist dieser Holzlastkarren und diese ausgestopfte Großtreppe und das ist natürlich überhaupt keine Komposition. Aber scheinbar ist das Denken auch von vielen Menschen, die ein Museum betreten, so stark konditioniert darauf, dass hier ein zusammengestelltes Ensemble Sinn ergeben muss oder ein Diorama sogar erzeugt werden soll, das eine bestimmte Epoche repräsentiert, dass es den Leuten nicht in den Sinn kam, zu denken: die sind einfach nur aus ästhetischen Kriterien nebeneinander.

Der Volksempfänger, die Großtreppe, die Büste vom Turnvater Jahn und dieser Holzlastkarren haben einfach keinen anderen Bezug, außer das es Objekte sind, die Neuköllner Geschichte und Kultur repräsentieren. Aber im Prinzip eben jedes für sich. Und nicht als eine zusammengehörige Kombination wie eine Wohnzimmereinrichtung oder sowas. (...)

Deshalb würde ich eben sagen: diese Anordnung ist sehr speziell. Und eben dann was dahintersteht: diese subjektive Dingbeziehung. Also die Tatsache, dass das Objekt mit der persönlichen Geschichte, die dann über die Datenbanken erst abrufbar ist, einen Teil von Neuköllner Geschichte zuerst einmal auf einer Mikroebene erzählt. Also nehmen wir einmal das Beispiel von dem Grabstein des Mosaikmachers, der den Grabstein für seine Tochter



gemacht hat. Der erzählt in erster Linie klar diese Beziehung vom Vater, der seine Tochter aufgrund von einer rheumatischen Erkrankung sehr, sehr früh verliert und dann eben als Mosaikmacher diesen Grabstein produziert. Dieser Grabstein wird dann von der Friedhofsverwaltung abgelehnt, weil er zu groß für ein Kindergrab ist und landet dann letztendlich als Trittbrett in der Laubenkolonie der Familie unterhalb der Wasserpumpe. Dort ist er dann umgedreht, ohne dass man die Inschrift mit dem Namen der Tochter sieht. Jahrzehnte lang erfährt quasi auch das Objekt, das Ding einen kompletten funktionalen Wandel und wird dann wiederentdeckt und kommt dann irgendwie ins Museum Neukölln, wo er jetzt heute hier steht. Und aber eben nicht nur diese Beziehung Vater-Sohn-Tochter und Wandel des Objekts repräsentiert, sondern auch, und das ist sehr typisch für alle Objekte da unten, eine Metaebene tangiert. In dem Fall nämlich diese Neuköllner Mosaikfirma Puhl und Wagner, die eben eine ganz wichtige Rolle hier gespielt hat, die sehr viele Mosaik gemacht hat und anhand der man wunderbar diesen Grabstein und auch diesen Mosaikmacher in die deutsche Geschichte einfädeln kann. Also diese Metaebene berühren kann, in dem Sinne das Puhl und Wagner nämlich nicht nur die Mosaik in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche gemacht hat, sondern auch in Hitlers Reichskanzlei und die Mosaik im sowjetischen Ehrenmal auf dem sowjetischen Soldatenfriedhof im Treptower Park. Also wunderbare Verflechtung sozusagen nach oben: vom kleinen Ding, dass einerseits diese individuelle, persönliche Geschichte des Mosaikmachers erzählt, hin zur Bezirksgeschichte Neuköllns/ diese wichtige Firma Puhl und Wagner/ gibt es nicht mehr, hin zu ganz klassischen Metadaten in der deutschen Geschichte, eigentlich fast in der Weltgeschichte. Also mit Kaiserreich, Nationalsozialismus und (...) Sozialismus in Ostdeutschland.; 08:24 min.

I: (...) Ich hätte sehr viel sagen können, muss mich aber versuchen zurückhal-

ten. Aber danke, das war sehr informativ, da ist schon für mich viel herübergekommen. Was Sie gerade sagten, mit der ästhetischen Präferenz/ können Sie darauf vielleicht nochmal genauer eingehen? Also ästhetische Präferenz: heißt das erstmal nur/ wir finden das Objekt subjektiv irgendwie sinnlich anmutend und stellen es deshalb aus oder wie hat man da das Objekt ausgewählt? Was sie ja auch sagen, ist: man hat eine Geschichte, man hat ein Potential für die Geschichte Neuköllns/ vielleicht sogar auch für eine Metaebene darüber/ und inwiefern hat man da z. B. die Objekte ausgewählt?

B: Also es gibt im Prinzip so ein Raster. Nach mehreren Kategorien ist da ausgewählt worden. Einmal ganz klar transportiert dieses Objekt eine Geschichte. Dann ist es ästhetisch, also/ spricht es eben auch die Museumsbesuchenden an, wenn es in der Vitrine liegt. Und dann diese Verflechtung zu der Metaebene. Also es gab natürlich ganz klassische Daten. Weil Sie müssen sich vorstellen, dieses Konzept, dass Udo Gößwald hier verfechtet, war natürlich nicht unbedingt den Menschen in der Bezirksverwaltung besonders geläufig. Sondern die wollten natürlich, wie es Menschen erwarten, die nicht im historischen Museum arbeiten/ Ein Heimatmuseum sind wir ja auch keins mehr explizit/ das so am besten so einen Zeitstrahl liefert: So ging es los hier, der Dreschflegel und heute ist es hier so und wupp.; 10:07 min.

I: Chronologien.

B: Chronologie und gewisse Thematiken abgedeckt. Schulreform und Turnvater Jahn und Nationalsozialismus, Antisemitismus und Verfolgung von Jüdinnen und Juden. Diese klassischen Thematiken, die natürlich auch wichtig sind. Und die wollten wir natürlich auch abdecken, aber da kommt eben dann diese Ebene mit rein, dass wir dann diese Objekte so ausgewählt haben, dass sie bestimmte, für den Bezirk wichtige Ereignisse, Errungenschaf-

ten, kulturelle, gesellschaftliche, historische Entwicklungen auch repräsentieren. Sozusagen/ Was kann ich als Beispiel nehmen? Ja, diese Großstrappe, dieser ausgestopfte Vogel, der repräsentiert eben nicht nur diese ausgestopfte Großstrappe, sondern da ist dann natürlich auch bei diesem Raster, und das sehen Sie auch ganz gut, wenn sie in dieses Wissensnetz über die Computer einsteigen, diese Verflechtung mit andern wichtigen Elementen des Bezirks da. Da ist einmal der Städtebau, die Stadtplanung, Gropiusstadt, Architektur da. Ein bisschen auch die Auseinandersetzung Stadt-Natur und natürlich auch immer noch der Stadtraum [...] Also es war Auswahlkriterium: Ästhetik, Neuköllnbezug, transportiert es eine Story – also diese subjektive Beziehung zum Objekt, und passt es in die große metahistorische Schiene, und repräsentiert es bestimmte Aspekte, Orte und wichtige Daten des Bezirks Neukölln und der unterschiedlichen Regionen Neuköllns. Also manchmal haben wir eben auch Besucher, die kommen rein und sehen sich dann die Vitrinen an und sagen so: „Ja sag mal habt ihr auch was aus Buckow hier?“ Und das ist natürlich auch schön, dass dieser wikipediaartige Zugang, den wir über diese Computerterminals ermöglichen, einfach auch den Leuten ermöglicht anhand von solchen Fragen die Ausstellung zu erschließen. Auch wenn es beim ersten Betrachten ohne die Computer, rein auf die Objekte fokussiert, es eben nicht so erscheint, als ob da was von Buckow drin wäre.; 12:49 min.

I: Aber dann müssen Sie ja schon/ ich mein in ihrem Fall, sie haben natürlich die Expertise, sie wissen wo jetzt das Objekt sich befindet, was mit Buckow zu tun hat, aber das ist natürlich/ das können Sie jetzt nicht die Kassiererin fragen, vermute ich mal, oder?

B: Doch, der Punkt ist eigentlich, dass diese Ausstellung, würde ich sagen, funktioniert nur durch eine Einführung. Das ist einfach notwendig, dass un-

sere Besucherbetreuenden und die Leute, die hier unten arbeiten, haben auch explizit den Auftrag auf die Leute zuzugehen und denen die Ausstellung zu erklären, sodass die eine ganz wichtige Rolle spielen. Ansonsten hat man die Situation, das da jemand rumläuft und rumirrt und keine Ahnung hat, was er jetzt eigentlich mit diesen Sachen machen soll. Steht ja nicht einmal was dran. Sondern man muss den wirklich sagen: Leute, ihr könnt die Terminals verschieben, ihr habt hier diese Informationen. Es funktioniert wie euer Smartphone, es gibt unterschiedliche Ebenen und an den Computern links und rechts könnt ihr nach Stichworten suchen. Nach drei Kategorien: was, wann und wo. Und da gibt es sozusagen die Möglichkeit zu schauen, gibt es ein Objekt hier aus eurer Ecke, aus eurer Straße. Gibt es ein Objekt zu einem Thema, das euch interessiert: Feminismus, Anarchismus, Schulen etc. Gibt es eine Zeit die euch interessiert. Zwanzigtausend vor Christus: da kommt zum Beispiel der Mammutunterkiefer. Oder 1945: Kriegsende, da kommen zum Beispiel Provisorien wie diese aus einer Schaufel konstruierte Kartoffelreibe. Diese Möglichkeiten müssen den Besuchern erklärt werden, sonst funktioniert es nicht, ganz klar. Es gibt auch diese drei Einführungsfilme, ich weiß nicht ob sie die schon gesehen haben?; 14:31 min.

I: Hab ich mir angekuckt, ja.

B: Aus denen lässt sich ein bisschen was erschließen, aber eigentlich ist es wirklich wichtig, das ein persönlicher Kontakt mit der Besucherbetreuung stattfindet. [...]

[wir reden kurz über die Relevanz des subjektiven und medialen Kenntnisstandes, um in dieser Ausstellung gegebenenfalls auch ohne Besucherbetreuung auszukommen]

I: Was mich auch faszinierte: das es hier diesen Geschichtsspeicher gibt. Und den man ja auch, wenn man ein Anfrage stellt verwenden könnte. Was ist genau der Geschichtsspeicher? Ist dieser Speicher wirklich Depot oder nur ein Teil davon und gleichzeitig noch Archiv? Das hatte mich etwas irritiert beim Lesen auf der Museumswebsite.

B: Alle drei Dimensionen sozusagen. Der Geschichtsspeicher ist einmal ein Ort, der der Öffentlichkeit zugänglich ist, indem Rechercheanfragen bearbeitet werden können. [...] im Geschichtsspeicher selbst ist die Hälfte unseres Bestandes. Wir haben ein Großraumdepot in der Donaustraße in Nordneukölln, wo einfach größere Objekte sind, die wir hier nicht unterkriegen. [...] Aber die Hälfte unseres Bestandes, vor allem eben Fotoarchiv, Dokumentenarchiv, alles was sozusagen auch empfindlicher ist, ist hier. Und kann eben genutzt werden. Und wenn Anfragen kommen / da kommen fast täglich welche, dann ist das sozusagen offen. [...] Das wird wirklich permanent genutzt [...]; 18:03 min.

I: Ja diese Frage hat sich so ein bisschen schon erübrigt. Gibt es visuelle Zusammenhänge in der Objektanordnung? Aber die gibt es dann offensichtlich in rein ästhetischem Sinne?

B: Rein ästhetisch. Nicht thematisch.

I: Ok das kann ich schon so lassen. (...) Was ich auch ganz spannend finde und da wäre ich an ihrer Meinung interessiert, ob sie finden, dass die Dauer Ausstellung oder wie Objekte in ihr gezeigt werden, eine gewisse Verwandtschaft zum Prinzip der Kunst- und Wunderkammer hat?

B: Da müssen Sie mir weiterhelfen. Die Kunst- und Wunderkammer? Was ist

damit genau gemeint?

I: Die Kunst- und Wunderkammer, das ist quasi so ein erstes Ausstellungs- und Ordnungsprinzip gewesen aus dem 16. Jahrhundert. 16-18. Jahrhundert. Ich hab hier auch zwei Abbildungen, die ich ihnen zeigen kann. [Ich zeige ihm zwei Abbildungen von diesem Prinzip aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die ich ausgedruckt dabei hatte.] Wo eben auf einer sehr durchmischten Art und Weise ungleiche Objekte in einem Raum zusammengesammelt wurden. Sodass man quasi so den Makrokosmos der Welt in einem Raum sozusagen versammelt. Und das fand ich irgendwie immer so sprechend für Neukölln. Deswegen hatte mich interessiert, ob Herr Gößwald oder Sie da einen Zusammenhang sehen oder ob das für ihn vielleicht auch eine Inspirationsquelle war.

B: Also das kann ich jetzt persönlich natürlich nicht beantworten. Ich würde sagen (...) da gibt es sicher Assoziationen, die damit verknüpfbar wären. Ich glaube aber wahrscheinlich auch, dass die Kunst- und Wunderkammern, wenn ich mir dieses Bild hier anschau, sie schon auch eine Art Exotik repräsentieren, die (...)

I: Exotica, Naturalia, Kunstwerke. Alles in einem Raum.

B: [an seinen vorherigen Satz anschließend] sozusagen jetzt hier unten in dem Sinne nicht zutrifft als Auswahlkriterium. Das würde ich ausschließen wollen. Ansonsten kann ich Ihnen das leider nicht konkret beantworten. Haben sie die Dissertation von Herrn Gößwald mal gelesen? Ich weiß nicht ob er darauf eingeht?; 20:20 min.

I: Nein, geht er soweit ich weiß nicht. Aber mir reicht das als Orientierung.

Also ich finde aus dieser Übersicht ist das sehr nachvollziehbar, da eine Assoziation herzustellen, auch wenn es nicht der Gedanke ist, da jetzt eine Kunst- und Wunderkammer von Neukölln zu errichten. Das ist natürlich klar.

B: Genau. Und diese Kunst- und Wunderkammer hat doch, stärker als wir jetzt hier unten, doch noch versucht Parallelen zwischen den Objekten herzustellen die über das Ästhetische hinausgehen, oder? Also wenn ich mir dieses Bild hier anschau, dann sehe ich ja schon, dass jetzt hier die Tiere bei den Tieren sind. Also da wird kategorisiert und geclustert, was jetzt hier unten nicht der Fall ist. Da wird wirklich nicht geclustert.(...) Außer die Ästhetik.; 20:25 min.

I: Das ist gerade das Ding, denn das hat sich bei diesem Prinzip der Kunst- und Wunderkammer auch verändert von einer sehr durchmischten Art und Weise in dieses Ordnungsprinzip, was dann im Zuge der Neuzeit so kam.

B: Also ich würde eben sagen, das da unten abgesehen von der Macht, die natürlich der Ausstellungsmachende hat, indem er ein Objekt auswählt oder nicht auswählt, relativ wenig Ordnung produziert wird. Rein eben dieses ästhetische Gefühl. Das ist natürlich auch kritisch zu beäugen, weil warum finden wir Dinge ästhetisch oder nicht? Da steckt auch ein bestimmter Diskurs dahinter, aber ich glaub hier [Prinzip der Kunst- und Wunderkammer] steckt mehr Ordnungsmacht und mehr ja/ Ich will das Wundersame, das Exotische abbilden dahinter als unten in der Ausstellung. Aber ich finde ihren Gedanken spannend.; 21:53 min.

I: Das Nächste ist vielleicht auch ein bisschen tricky (...). Und zwar die Frage, ob man bei der Dauerausstellung eine Art Zusammenhang zu dieser Idee eines Musée Sentimental herstellen kann. Das meint ein Konzept aus den

70ern, was sich dadurch ausgezeichnet hat, das eben, wie der Name schon andeutet, ein sentimentaler Bezug zu den Objekten durch die Besucher und Besucherinnen hergestellt werden kann und das Objekte auch völlig aus ihrem Gebrauchskontext herausgehoben wurden und dann wie eben auch in Neukölln in einer kunstaffinen Präsentation gezeigt werden. Also Stichwort white cube, weiße Hintergründe, keine Zusammenhänge herstellen können/ keinerlei Gedanke an Rekonstruktion, sondern eben (...) ja, das Objekt hin- zustellen und dann eine anekdotische Geschichte erzählen zu können durch das Objekt.

B: (...) Ich weiß nicht ob Sentimentalität jetzt der Terminus ist, den ich verwenden würde. Es geht ganz klar irgendwie um Emotionen, die beim Besucher erweckt werden sollen in der Auseinandersetzung mit dem Objekt. Das erfährt man auch, wenn man mit Menschen in der Ausstellung arbeitet, die Objekte wiedererkennen, die sie aus ihrem eigenen Leben, aus ihrer Vergangenheit kennen.[...] Wenn ich jetzt zum Beispiel eine Senioren- und Seniorinnengruppe aus Rudow führe, dann kommt es natürlich, dass die Leute emotional berührt werden durch diese Hervorhebung von einem Alltagsgegenstand, der ihnen in ihrer eigenen Umgebung vielleicht schon lange nicht mehr aufgefallen ist oder den es gar nicht mehr gibt. Dadurch, dass er so präsentiert wird und plötzlich eben ganz deutlich so einen Erinnerungskatalysatorjob ausführt. 24:16 min.

I: Das ist schön das sie das so sagen. So sehe ich das auch mit dem katalysatorischen Prinzip.

B: Das passiert absolut. Also zum Beispiel kann ich Ihnen sagen, hatte ich kürzlich eine Führung, da hat mir ein älterer Herr eben erzählt von seiner Kindheit im Krieg und wie wichtig das war, spannende, glänzige Granatsplit-

ter zu zeigen und wer die tollsten hatte. Und dazu wurde er natürlich ganz klar animiert durch diesen Granatsplitter, durch diesen Flaksplitter, der da unten in der Rundvitrine steht. Der total unscheinbar ist, den glaube ich die Laiin oder der Laie auch gar nicht als Granatsplitter erkennt. Den hat der straight erkannt und hat dann sofort erzählt: „...ja das haben wir gesammelt und die glänzenden waren die besten und überhaupt haben wir mit der Munition gespielt, das waren schon gefährliche Zeiten, aber langweilig war es nie.“ Also diesen Granatsplitter, den hat der natürlich damals nicht, wie Sie jetzt sagen, in diesem white cube-Format total abstrahiert von allem vor sich liegen gehabt, sondern der war in dieser kompletten Berliner Kriegs- oder Nachkriegszeit präsent. Und jetzt hat er den sofort entdeckt und hat natürlich sofort dann diese trigger-Erfahrung. Und ich würde sagen viele Besuchende kommen dann natürlich sofort auf Geschichten und erzählen die einem auch in der Führung beispielsweise. 25:52 min.

I: Sehr interessant, sehr interessant. (...) Hiermit wollte ich Sie auch gern noch konfrontieren (...) Es gibt einen Museumswissenschaftler, ist auch Kurator, Joachim Baur. Der hat so im Bezug auf kulturhistorisches Ausstellen zwei Prinzipien herausgehoben. Das eine ist die Inszenierung, für uns weniger wichtig und das zweite nennt er objektgestützte Themenorientierung. Was dann soviel heißt, als das man Objekte nimmt und die im Hinblick auf ein Thema zusammenstellt. Und was ich in meinen bisherigen Beobachtungen spannend fand war, dass das Museum Neukölln dem eigentlich widerspricht und man den Begriff wahrscheinlich eher umdrehen könnte. Also anstatt einer objektgestützten Themenorientierung ist es eine themengestützte Objektorientierung.

B: Genau das ist ja das was die meisten Leute erwarten, diese objektgestützte Themenorientierung. Es ist eben gerade das, was die Leute dazu bringt zu

denken, da wird jetzt eben ein Wohnzimmer aus dem 19. Jahrhundert ausgestellt, wenn die da unten rein kommen und in die Vitrine schauen.; 27:13 min.

I: Ja richtig, genau das führt zu diesem Irrtum. (...) Ja vielleicht nochmal zum Verständnis, wenn man jetzt zum Beispiel im Deutschen Historischen Museum sich umschaute. Da hat man dann irgendwie so große Vitrinen, nicht viel kleiner als hier natürlich, wo dann dasteht: Strom und Fortschritt als Textebene und dann hat man eben...

B: Alle Objekte, die zu dieser Thematik gehören. Genau, ich hab auch sofort an das Deutsche Historische Museum gedacht als Sie jetzt diese objektbezogene Themenorientierung thematisiert haben. 27:48 min.

I: Und das ist tatsächlich sehr klassisch für viele Museen der Geschichte.

B: Genau. Also alles was in einer Vitrine ist muss auch ein Bild ergeben. Und hier ist es eben nur dieses Metabild Neukölln.; 27:58 min.

I: Ja das haben Sie zu Anfang schon schön erklärt. (...) Nun eher noch eine breitere Frage: Was spielt für Sie eine Rolle um ein Objekt zum Sprechen zu bringen? Was fällt Ihnen dazu so ein?

B: Also ich glaube ich muss mich gerade mal fragen ob ich das Objekt zum Sprechen bringe oder ob nicht die Geschichte das Objekt zum Sprechen bringt. Ich würde sagen die story ist ganz arg wichtig. Also beispielsweise kürzlich habe ich eine schöne Spende entgegengenommen. Das war ein Konglomerat, aber ich nehme da jetzt einfach mal ein Objekt heraus: nämlich eine silberne Speisegabel. Die finde ich funktioniert auch ganz toll, weil



die in erster Linie ein Alltagsgegenstand ist, den jeder Mensch kennt.[...] Erzählt im Prinzip mal noch gar nichts, aber die story, die dahinter ist, ist eben die, dass die aus einem Ensemble kommt, das im Estrel [Hotel in Neukölln] letztes Jahr im Sommer verwendet wurde bei den European Maccabi Games, als dort das größte Sabbat-Dinner aller Zeiten stattgefunden hat. Das eben auch im Guinnessbuch der Rekorde auftaucht, weil da wirklich aus England dann diese Bewerber da waren und ich glaube über 2500 Menschen gleichzeitig den Sabbat begonnen haben. Das find ich an und für sich ein Objekt, das toll funktioniert, weil ich das quasi präsentieren kann. Ich hab nur diese Gabel und fokussiere mich darauf und denk so, was soll ich denn jetzt mit dieser Gabel hier. [...] Aber mit dieser Gabel, die eben da benutzt wurde und damit ja auch was transportiert, wenn ich dieses Bild durch die Zusatzinformationen bei den Betrachtenden im Kopf entwerfe, kann ich eben ganz, ganz viel erzählen. Und hab auch gleich wieder diese total tollen Ebenen, dass ich einmal eben Judentum in Deutschland hab, Kontemporäres, wo Neukölln ja auch eine wichtige Rolle spielt mit vielen israelischen Migrantinnen und Migranten, die sich hier niedergelassen haben. Dann diese unsäglichen Diskussionen über Neukölln als no go area für Juden und Jüdinnen, die auch im Rahmen der Maccabi Games wiederaufgegriffen wurden. Und dann sozusagen eben ja diese story auch noch, dass das eben von diesem Abendessen ist und da Leute saßen, die die wirklich benutzt haben. Also ich finde das ein Objekt, dass sich gut zum Sprechen bringen lässt. Nicht weil ich es zum Sprechen bringen lassen kann, glaub ich. Höchstens eben dadurch, dass ich diese storys den Museumsbesuchern, Museumsbesucherinnen und den Betrachtern und Betrachterinnen erzählen kann. Aber weil es sozusagen eben ein Alltagsgegenstand ist, den ich total rausnehme aus dem Kontext, dass jetzt jeder denkt: „Ach ja eine Gabel, hab ich auch zu Haus, warum liegt die jetzt in der Vitrine?“ Sondern weil die eben ganz viel unterschiedliche Ebenen wieder abdeckt. Also ich find das ein Beispiel für

ein Objekt, dass sehr gut funktionieren kann. [...] Ich hab mir jetzt nur überlegt wie die funktionieren könnte auch als ein Objekt in den 99 Objekten. Die wäre quasi da gut kompatibel. Da wären ja dann auch diese Information über den Bildschirm und da könnte man da ganz schön auf die unterschiedlichen Ebenen verweisen?; 32:40 min.

I: Das ist vielleicht auch noch einmal ganz spannend fürs Museum Neukölln, das man eben, wie sie ja schon gesagt haben, keinerlei Text erstmal bekommt, was ich persönlich total toll finde, weil das aus meiner Sicht zumindest einen Denkprozess erstmal in Gang setzt. Und wie sie auch gesagt haben, wenn ich einen persönlichen Bezug zu dem Objekt habe oder durch mein Alltagswissen weiß, wozu dieser Gegenstand da ist oder wozu er verwendet wurde, dann habe ich ganz tolle individuelle Denkprozesse. Also in dem Sinne ist für mich das Museum Neukölln eben immer auch ein Museum, das Erkenntnisse schon auf der Ebene befördern kann. Natürlich kann man dann den Text auch nehmen und sich da viel Wissen anlesen, aber man kann sich auch erstmal allein dem Objekt aussetzen. Und ja.

B: Mir ist noch eine Sache eingefallen. Sie hatten ja vorhin gefragt, anhand welcher Kriterien die 99 Objekte ausgewählt wurden. Da habe ich eine Sache vergessen. Es wurden auch Objekte ausgewählt, die sich in Ausstellungen zuvor bewährt haben. Also es gab durchaus auch einfach Tests für diverse Objekte. Die waren schon in anderen Ausstellungen. [...]; 34:16 min.

I: [An meinen vorherigen Gedanken anknüpfend] Denn das ist nämlich auch so ein Aspekt. Dieser unglaubliche gap zwischen dem Objekt und dem Textverhältnis, was man hier jedenfalls dann dazu aufmachen kann. Das hat man in anderen Museen weniger. Da hat man dann das eine Objekt und dann vielleicht noch ein bisschen was zur Provenienz und dann noch 5 bis 8 Sätze

(...) Und dann ist eben Schluss.

B: Genau. Und hier ist das Objekt einfach die Türe in dieses Wiki.; 34:47 min.

I: Und vielleicht noch eine allgemeinere Schlussfrage: Was versucht man hier an Objekten zu betonen? Oder welche Funktionen oder Rolle, finden Sie, haben Objekte in Ausstellungen oder in dieser Ausstellung auch?

B: Also in dieser Ausstellung gibt es eben, glaube ich, diese unterschiedlichen Dimensionen, die ich schon angesprochen hab. Einmal eben diese Repräsentationsfunktion in der allgemeinen Geschichte des Bezirks und auch der Bundesrepublik. Und die Dimensionen: Beziehung-Objekt, Emotion-Leihgeber. Also es wird eben nicht dieser cut gemacht, dass das Objekt in das Museum wandert und dann fällt plötzlich diese persönliche Komponente, die das Objekt vielleicht für den Menschen hat, komplett weg. Wie das ja oftmals so ist. Gehen wir mal ins Deutsche Historische Museum, da liegt dann irgendwie so ein Helm aus der Kaiserzeit oder so eine Pickelhaube. Da wird nicht geschrieben, dass das jetzt die Pickelhaube von Fritz Meyer ist und das der die an dem und dem Tag zum ersten Mal aufhatte und sich dann total gefreut hat, dass er endlich auch so eine Haube hatte wie sein Großvater und das die ihm eigentlich total weh getan hat und auf dem Kopf gejackt hat. Aber er hat sie trotzdem mit Stolz getragen und weiß der Kuckuck. Ich erfind jetzt mal eine story. Das steht da nicht. Sondern da ist einfach nur so: Pickelhaube und Informationen über die Kaiserzeit und dann wissen wir okay: Kaiserzeit, da haben die eine Pickelhaube getragen. So, geh ich zum nächsten Objekt weiter. Und diese individuelle Beziehung: Objekt-Mensch, die ist ganz stark präsent hier. Und ich würde sagen das ist auch etwas, was sich auch in unseren anderen Ausstellungen immer wieder

manifestiert: das Objekt oder das konkrete Objekt nicht vordergründig als Repräsentation von einer bestimmten Zeit, Epoche oder einem bestimmten Inhalt, den ich kommunizieren will, sondern als emotionales Objekt, das Erinnerungsträger ist für ein bestimmtes Individuum. Das ist ja auch jetzt, was wir in der aktuellen Ausstellung, die dann ab dem 12. Mai hier zu sehen ist, in der „Magie des Lesens“ machen. Dass wir Bücher präsentieren nicht nur als Wissensbehälter, sondern eben als Objekte, die Emotionen, Erinnerungen, Inspirationen etc. für ein konkretes Neuköllner Individuum (...) bedeuten und gleichzeitig die Möglichkeit mit sich führen, diese Möglichkeit auch bei den Betrachtenden anzusprechen. Das geht in beide Richtungen, ist quasi so eine Scharnier-Geschichte. Weil nämlich nicht (...) nur Paulchen Müller ist total berührt von einem Gedichtband so und so, sondern vielleicht auch sie, weil sie auch eine Beziehung zu diesem Objekt haben und die dann aber auch erst entdecken, wenn sie das hier in der Vitrine finden. (...) Das würde ich sagen. (...) Sind sie bedient?; 38:00 min.

I: Ich bin bedient. Sehr schön.

B: Mir fällt jetzt auch nichts mehr spontan ein.

I: Eine schöne Diskussion.

B: Dann freue ich mich, wenn ich Ihnen helfen konnte.

I: Dankeschön.

B: Bitte.; 38:10 min.

## Interviewtranskription II:

Interview mit Renate Flagmeier – leitende Kuratorin am Werkbundarchiv –  
Museum der Dinge – am 05.02.2016 in deren Büro.

Zeichenerklärung:

(...) – Pause

[...] – Auslassung größerer Redepassagen, die weniger inhaltliche Relevanz  
haben

[Text] – Erläuterungen zur besseren Nachvollziehbarkeit der Gesprächssitu-  
ation

/ – Wort- oder Satzabbruch

Abkürzungen:

I – Interviewender (Tobias Hebel)

B – Befragte (Renate Flagmeier)

I: Zur Einführung die Frage an dich: Was ist das Charakteristischste für dich  
an der jetzigen Dauerausstellung?

B: Die Kennzeichnung als offenes Depot. Es spielt schon eine relativ gro-  
ße Rolle, dass wir unsere Sammlung in größerem Umfang zeigen und mit  
Sammlungsbereichen statt mit Einzelobjekten arbeiten. Dann diese Zwei-  
teilung zwischen offenem Depot, den offenen Sammlungsfeldern und dem  
thematischen Einsatz der Sammlung in der Mittelachse. (...) Und die Aus-  
richtung zum einen auf die Werkbundprogrammatik und zum anderen auf  
Grundaspekte der Waren- und Produktkultur des 20. Jahrhunderts und der  
Gegenwart. Das sind wesentliche Charakteristika.; 1:20 min.

I: Ich denke zwar es ist mir klar, aber will es nochmal explizit fragen: Es gibt  
doch einen Zusammenhang zwischen der Längsseite, also zwischen dem  
offenen Depot und der Mittelachse?! (...) Oder siehst du das als zwei völlig  
getrennte Aspekte an?

B: Auf eine Art versuchen wir damit den Horizont des Sammelns erkennbar  
und sichtbar zu machen. An der Wandseite sind die nach groben Rastern  
zusammengestellten Bereiche: also Formensammlung, Farbensammlung,  
Mustersammlung, Dingarten, historische Sammlungsbereiche usw.. Also  
eher grobe Kategorien. Und in der Mittelachse sind die vorgestellten Samm-  
lungsbereiche stärker bearbeitet.

Manchmal geht es natürlich ineinander über. So wie jetzt in der Sonderaus-  
stellung. Wir haben zwei Vitrinen in der Mittelachse zur DDR-Produktkultur,  
und die vier Vitrinen an der Wandseite für die Ausstellung noch einmal neu  
geordnet, um bestimmte Aspekte klarer, pointierter herauszuarbeiten. Das  
machen wir durchaus immer mal wieder. Wenn wir mit einer Sonderausstel-  
lung einen speziellen Fokus haben, wirkt sich das in der Schausammlung  
auch aus. (...) Ich würde schon sagen, in der Mitte ist die Kontextualisie-  
rungsarbeit viel stärker und die Sammlung im Präsentationsmodus. Und am  
Rand sind die Objekte auch nicht einfach aufbewahrt, sondern wir haben  
alles auf die Ansicht hin eingerichtet. Sonst könnte man ja einfach geschlos-  
sene Kartons da reinstellen. Aber es ist schlichter und rudimentärer, wenn  
man so will. Es ist so gut wie nicht kontextualisiert am Rand.; 3:54 min.

I: Kannst du dazu etwas sagen, wie ihr ausgewählt habt? Oder wie hat das  
dann stattgefunden?

B: Wir haben zuerst die Mittelachse konzipiert. Die ganze Schausammlung  
ist entstanden als Projekt zum 100-jährigen Werkbundjubiläum. Und da war

ganz klar – auch durchaus in unserer museologischen Reflexion –, dass wir den Kernauftrag, also die Dokumentation der Geschichte des deutschen Werkbunds als unser Kernthema, versuchen aufzuarbeiten und zu präsentieren. [...] Was sich schnell herausgestellt hat, sind die Themen, die angesprochen werden mussten: wie die Werkbundfirmen [...], dann mussten die – wenn man so will –

Geschmackserziehungsinstrumente des Werkbunds sichtbar werden, auch das historische Werkbundmuseum musste vorgestellt werden. Und in der Mittelachse haben wir zudem genauer überprüft, wie man grundsätzliche Fragestellungen der Warenproduktion und der Warenkultur thematisieren kann, (...) warenästhetische Fragen, die Frage der technischen Form – die auch am Rand präsent sind durch das mechanische und das elektrifizierte Ding [hiermit sind spezifische Vitrinenschränke an der Längsseite der Ausstellung, also beim so genannten offenen Depot, gemeint]. Es war klar, dass diese technischen Aspekte in der Mittelachse zumindest beispielhaft eine Rolle spielen müssen. Ähnlich wie bei der Warenästhetik sind die technischen Veränderungen ein Grundaspekt für die Warenkultur. An der Randseite haben wir versucht, die lose verpackten Waren [meint einen spezifischen Vitrinenschrank an der Längsseite der Dauerausstellung] und den Übergang zur verpackten Ware zu visualisieren. [...] Und die warenästhetischen Fragestellungen spielen auch in der Mittelachse eine Rolle. Ebenfalls der Bereich von Selbstbau und Notprodukten. (...) Diese Vitrinen sind eigentlich nicht direkt Werkbund-relevant. Obwohl wir einen Link gefunden haben, dass die Werkbündler sich nach '45 dazu geäußert haben, dass diese Notprodukte oft sehr viel schöner gestaltet sind, weil man wegen der Armut und des Mangels gar nicht die Möglichkeit hatte, die Form derart zu übertreiben. Insofern gibt es immer inhaltliche Bezüge, die sind aber verdeckter. [...] Als sich herausgestellt hatte, dass wir mit einer dialogischen Struktur arbeiten, dass wir die polarisierende Programmatik des Werkbunds ins Dia-

logische wenden wollen, war uns klar, dass es Gegenüberstellungen geben muss. Und dann sucht man jeweils nach einem geeigneten Sammlungskonvolut, das sich als Gegenmodell eignet. Und an der Wandseite sind die Sammlungen, die man nicht direkt thematisch verwenden kann, also zum Beispiel eine Dingart wie die Isolatoren: in welchen Kontext will man das stellen? (...) Man hätte sie zum Teil integrieren können in den Aspekt der technischen Form, weil es sich um technisches Porzellan handelt. Damit hätte man eine halbe Vitrine füllen können. Wir haben uns dann aber entschieden, den ganzen Schrank an der Randseite für diese eine Sammlung zu nutzen.; 8:25 min.

I: Findest du (...) das es einen Zusammenhang gibt zum Kunst- und Wunderkammer-Prinzip, den das Museum damals, also vor der Neugründung, gerne propagiert hat? Findest du der Bezug ist heute noch in der Dauerausstellung? Spielt das noch eine Rolle?

B: [Frau Flagmeier berichtigt mich im Hinblick auf meine falsche Äußerung zum Thema Neugründung, die sie treffender als eine neue Phase, eine Wiedereröffnung beschreibt]

Wir haben durchaus versucht, diesen Aspekt an der Randseite zu visualisieren. [sie erwähnt die Naturaliensammlung, die an der Wandseite situiert sind] Da ist ein deutlicher Bezug auf unsere Sammlungsgeschichte. Wir wollten an der Randseite die wichtigsten Sammlungsfelder außer den werkbundprogrammatischen unterbringen. Also es gibt jetzt nichts in den Depots, was wirklich in der Schausammlung fehlen würde. Außer vielleicht die Interieurs, die wir aus Platzmangel nicht zeigen können [...] Aber ansonsten haben wir versucht, möglichst alle Bereiche sichtbar zu machen. Und ich würde sagen, damit ist die Idee einer Wunderkammer schon noch spürbar, fast expliziter, als es jemals war. [Frau Flagmeier erzählt von einer

Ausstellung der 80er Jahre des Werkbundarchivs im Martin-Gropius-Bau, in der das Thema der Kunst- und Wunderkammern explizit aufgegriffen wurde. In der Ausstellung „ohne Titel. Sichern unter... Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs“ von 1995 bis 1998 wurde diese Thematik mithilfe fotografierter Sammlungsregale in einem langen Gang reflektiert und verhandelt] Das ist ähnlich wie jetzt der reale Gang, in dem die Idee der Wunderkammer präsent, spürbar ist, aber nicht explizit thematisiert.; 11:38 min.

I: Es mutet immer so ein bisschen an gerade durch die Schränke. Das hat so eine visuelle Komponente.

B: Die Dauerausstellung hat auch den Charakter einer Studiensammlung, einer Lehksammlung. Und rein auf dieser visuell-assoziativen Ebene gibt es einen historischen Bezug. [...] Ich würde es aber nicht so betonen. Aber natürlich spielt es eine Rolle, auch weil es so viele offene Sammlungsfelder sind.; 12:24 min.

I: Du hast gerade schon das Stichwort gegeben: Studiensammlung. Verstehst du das offene Depot als ein Schaudepot? Oder ist es eher so eine Art inszenatorische Annäherung an ein Schaudepot? [...] Also ihr nennt es offenes Depot, nicht Schaudepot und nicht Studiensammlung.

B: Ja doch wir benutzen diese Begriffe alle. (...) Die übliche Bezeichnung ist „offenes Depot“. (...) Bei uns überwiegt eher der Ausstellungscharakter, während in den Schaudepots eher der Depotcharakter überwiegt. Das ist bei uns glaube ich andersherum. Der Begriff der Studiensammlung ist wichtig, visuell präsent durch diese geschlossenen Schränke, die auch an die Schränke erinnern, die an Unis oder in Schulen gestanden haben. [...] Aber

das meint nicht so sehr Aufbewahrung bei uns. Natürlich spielt das eine Rolle genauso wie die Absicht, dass wir einen großen Teil der Sammlung sichtbar machen wollten. [...] Insofern ist ein konzeptueller Gedanke dahinter. Aber andererseits brauchen wir diese Präsentationsweise auch, damit wir besser mit unserer Sammlung arbeiten können.; 14:58 min.

I: Welche Chancen und Grenzen ergeben sich aus dem ungleichgewichtigen Verhältnis von Objekt und Text. Denn wenn ich das mit anderen Museen vergleiche, dann gibt es ja im Werkbundarchiv relativ wenige Texte zu Objekten und selbst die Texte, die vorhanden sind, sind relativ kurz. Was ich persönlich immer toll fand. Deshalb nochmal an dich die Frage, welche Chance darin gesehen wird?

B: Das eine ist, dass wir bemüht sind, nicht so sehr das Einzelobjekt in den Vordergrund zu stellen, sondern inhaltliche Zusammenhänge eher an Objektkonvoluten deutlich zu machen. Wir versuchen in erklärenden, analytischen Schränken, durch eine Begriffs- und Objektkombination oder durch die Anordnung von Objektpaaren verständlicher zu sein. Mittels eines vergleichenden Sehens und der Zuordnung von Begriffen oder wenigen Worten soll die eigene Erkenntnis der Besucher befördert werden. Das ist die eine Ebene. Die zweite Vermittlungsebene sind deutsch-englische Texte zu den jeweils ausgestellten Bereichen an der Seite jeder Doppelvitrine. Und dann gibt es bei einzelnen Objekten eine normale Objektbeschriftung. Unseres Erachtens reicht das, um als Besucher einen Zugang zu finden. [Frau Flagmeier spricht über Möglichkeiten zur Vermittlung von mehr Wissen, unter anderem durch Datenbanken. Sie problematisiert auch das oft rare Einzelwissen zu den Dingen] Ich glaube allerdings, dass sich die Ausstellung am besten über Führungen vermitteln lässt.; 18:54 min.



I: Warum?

B: Das merkt man immer wieder an den Reaktionen bei Führungen. Die Teilnehmer schätzen das Gespräch über einzelne Bereiche und Themen. Und dass sie Fragen stellen können. [...]; 19:43 min.

I: Also als ich das erste Mal drin war, das war so die Erfahrung, dass es mich sehr gefreut hat, dass da oft nichts steht in textlicher Hinsicht. Und das ich dadurch eben gezwungen bin oder anders: mich daran erfreuen kann, dass ich nachdenken kann über die Art der Darstellung und auch darüber, wie viel an Inhalt man jetzt hierzu preisgibt. Das ist etwas, worin ich eine Stärke in diesem Museum sehe.

B: Ich finde es auch problematisch, wenn man sozusagen vor die Dinge unendlich viel Textmaterial stellt. Das verstellt oft einen direkten Zugang. Text ist ein Element, das nicht leicht zu integrieren ist und störend wirken kann. [...]; 21:38 min.

I: Ich hab neulich ein Interview gelesen von dir in einem Buch, das kürzlich erst herauskam [gemeint ist „Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen.“ von 2016]

B: Von den Wienerinnen?

I: Genau von den Wienerinnen.(...) Und zwar hast du da den Begriff des „sehenden Sehens“ verwendet. Kannst du darauf für mich nochmal eingehen? Ich hab das mit dem wiedererkennenden Sehen gut verstanden[bezieht sich ebenfalls auf Begriffe, die Renate Flagmeier innerhalb dieses Interviews benutzte], aber das sehende Sehen würde ich gern noch konkreter verstehen.

Meint das eine Art reflektierendes Sehen?

B: Das wiedererkennende Sehen meint, dass man auf den Text, auf das Schildchen schaut und das Objekt selbst nur noch ansieht, um zu erkennen, ob man es so sieht, wie es beschrieben wurde. Und ein sehendes Sehen ist tatsächlich eines, das neue Fragen eröffnet, neue Sichtweisen und Erkenntnisse möglich macht. Also, dass man das Objekt ansieht und dann selbst durch assoziatives Denken weiterkommt. Auch durch Vergleiche, z.B. bei einer Objektkonstellation. Weg vom rein Repetitiven zu einem offeneren Sehen, das neue Möglichkeiten eröffnet.; 23:26 min.

I: Ok. Jetzt beziehe ich mich wieder auf dieses Interview. Da hast du sehr schön beschrieben, was du so gegen Illustrationen hast und dass das recht verbreitet ist in Museen und zu einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung beiträgt. Und da kam mir nochmal der Gedanke, genauer nach dem Geschichtsverständnis des Werkbundarchivs fragen zu wollen.

B: Das bezog sich auf die Arbeit des Werkbundarchivs in den 80er und 90er Jahren, die auf einer veränderten Geschichtsauffassung beruhte. Man wollte eine andere Art von Geschichte erzählen. Da spielt die Rezeption von Walter Benjamin eine große Rolle und davon abgeleitet eine Vorstellung von montierten, fragmentarischen Sehweisen. (...)

Das hängt stark mit dem Thema des sehenden Sehens zusammen.

Wenn man das wiedererkennende Wahrnehmen bedient, erzählt man z.B. die Geschichte des 20. Jahrhunderts anhand ausgewählter Objekte, die jeweils ein Ereignis belegen. Und erzeugt eine chronologische Folge von Ereignissen, die durch einen gesellschaftlichen Konsens als relevant definiert sind. Alles, was da nicht passt und die gewünschte Homogenität stören würde: also Brüche, Leerstellen, Kontraste, Widersprüche fällt weg. Und

eigentlich weiß das jeder, nur viele leugnen es dann durch die Art, wie sie Ausstellungen machen. Sodass man eben (...), ja (...); 25:39 min.

I: Diese Konstruktion dabei vergisst.

B: Ja, die Konstruktion verdeckt und unsichtbar macht.

Also, man kann natürlich eine Geschichte erzählen, muss aber deutlich machen, dass es eine konstruierte Geschichte ist und dass es viele Faktoren gibt, die der erzählten Geschichte widersprechen oder nicht hineinpassen. Wobei es heute durchaus eine Tendenz zu einer differenzierteren Darstellung und Vermittlung auf verschiedenen Ebenen gibt. So werden z.B. Leerstellen in manchen Museen erkennbar gemacht. (...) und die o.g. Homogenisierung vermieden, so dass nicht alles aus einem Guss ist.

Und hier unsere jetzige Schausammlung ist anhand einer gewissen Chronologie viel stärker erzählend als wir das jemals waren. Das hätten wir früher nicht in dieser Form gemacht, glaube ich. Aber, wir erzählen die Geschichte des deutschen Werkbundes nicht als eine Reihe von aneinander gereihten Highlights, sondern wir versuchen sie anhand ihrer programmatischen Grundsätze zu veranschaulichen und ihre polarisierende Position nachzuvollziehen. Damit wollen wir dazu anregen, sich auseinanderzusetzen und sich zu fragen: Warum ist das jetzt eine gute Form und das eine schlechte? Wer entscheidet das? Wer setzt die Kriterien? Warum wollte eine Reformbewegung so etwas eigentlich durchsetzen? Wer arbeitete dagegen? Wann läuft es ins Leere? usw.

Also trotz dieser starken Orientierung an einem gewissen Ablauf im 20. Jahrhundert suchen wir die Irritation, versuchen, die Auseinandersetzung und Diskussion zu befördern.

Die frühere Sammlungsausstellung „ohne Titel. Sichern unter...“ [Untertitel. Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs, von 1995-

1998] war rein nach Sammlungsfeldern geordnet. Da gab es keine Chronologie.[...] Das funktionierte in der jetzigen Schausammlung nicht, weil sich die Zielsetzung verändert hat. Unser Auftrag, die Geschichte dieser Bewegung „Deutscher Werkbund“ zu vermitteln, erfordert ein anderes Konzept. Aber wir realisieren es eben nicht in der beschriebenen homogenisierenden Weise, sondern wir versuchen, an programmatischen Instrumenten des DWB dessen Grundhaltungen sichtbar zu machen. Über die dinglichen Repräsentanten zum Beispiel zu visualisieren, wer gegen wen auf welche Weise Position ergriffen hat. Vielleicht kann man es so erklären. Aber (...); 29:28 min.

I: Ja ich denke das wird klar, wenn du dir die Auseinandersetzung zwischen Muthesius und Van der Velde anschaut oder diesen Vitrinenschrank mit den Notprodukten. Das leuchtet mir schon ein.

[Ich stelle Renate Flagmeier eine letzte Frage zu einem kuratorischen Vorgehen, das sie im bereits erwähnten Interview als Re-Animation und Stillstellung bezeichnet, worüber wir uns kurz austauschen und das Interview im Anschluss beenden]; 32:35 min.