

Renate Flagmeier

im Gespräch mit Martina Griesser und Nora Sternfeld

Vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen

Das Museum der Dinge gilt als »role model« für viele kunst- und kulturhistorische Ausstellungen. War es anfangs schwierig, Ihren Zugang zu den Dingen zu etablieren? Und warum glauben Sie, liebe Renate Flagmeier, dass das Konzept so erfolgreich wurde?

Das Werkbundarchiv wurde 1973 als e.V. gegründet, hat seit seinen Anfängen die Erforschung der Alltagskultur als Auftrag begriffen. Es führte seit den 1980er-Jahren den Untertitel »Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts« und hatte eine Aufmerksamkeit auch für bis dahin wenig beachtete Objektbereiche (anonyme Design, Selbstbau, Notprodukte, Warenkultur etc.). Insbesondere in den 1980er- und 1990er-Jahren hat das Museum seine experimentelle Ausstellungsarbeit etabliert und dabei versucht, die Auseinandersetzung mit avantgardistischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts wie Dada oder Surrealismus fruchtbar zu machen. In diesem Kontext gab es einige Meilenstein-Ausstellungen wie die zu Walter Benjamin (1990/91) oder die zum Glashaus von Bruno Taut (1993). Die damaligen AkteurInnen waren insbesondere Eckhard Siepmann (Leitung von 1977 bis 1995) und Angelika Thiekötter (Leitung von 1995 bis 2000), ich selbst arbeite seit Anfang der 1990er-Jahre in der Institution, v. a. im Ausstellungsbereich.

In den oben genannten Projekten wurden assoziative Raumbilder entwickelt – Konstellationen/Kompositionen aus Objekten sowie Licht, Bild- und Ton-Installationen. Erklärtes Ziel war es, sich von den konventionellen, Geschichte illustrativ erzählenden Ausstellungskonzepten abzugrenzen.

Mit dem langfristig angelegten Ausstellungs- und Sammlungsprojekt *ohne Titel. Sichern unter ...* (1995–1998) ist es gelungen, die experimentelle Ausstellungssprache auch für die Sammlungspräsentation anzuwenden. Das war ein wesentlicher Schritt zur Entwicklung einer musealen Identität. Ergebnis dieses Prozesses war dann 1999 die Umbenennung in Werkbundarchiv – Museum der Dinge. 1999 folgte dann eine Sonderausstellung zur Entwicklung des Warencharakters unter dem Titel *ware schönheit – eine zeitreise*, die eine Klärung des musealen Gegenstandsbereichs und neue Erkenntnisse zum Einsatz von Objekten in thematischen Ausstellungen gebracht hat.

Zu diesem Zeitpunkt lag der allgemeine Fokus noch nicht so massiv auf den Dingen wie heute, und es gab durchaus viel Kritik an der neuen Bezeichnung. Um 2000 war auch allgemein ein Umbruch zu spüren, eine Unzufriedenheit mit der in den 1990ern euphorisch begrüßten, zunehmenden Virtualisierung der Ausstellungswelten und eine verstärkte Hinwendung zur materiellen Kultur.

Seit der Wiedereröffnung des Museums am neuen Standort 2007 ist die sich im Namen niederschlagende Konzentration auf die Produkt- und Warenkultur des 20. und 21. Jahrhunderts sehr viel deutlicher formuliert. Als zweiter Aspekt drückt sich im Namen »Museum der Dinge« auch die Idee eines Metamuseums aus bzw. der für das Museum der Dinge wesentliche Aspekt der museologischen Selbsterflexion.

Was ist Ihr persönlicher Dingbegriff?

Da ich das in diesem Rahmen nicht ausgedehnt darstellen kann, möchte ich mich konkret nur auf den von Bruno Latour in einem Vortrag für eine Designkonferenz in Cornwall 2008 vorgestellten Ansatz beziehen, in dem er seine Position in der aktuellen Diskussion um die gesellschaftspolitische Relevanz und Verantwortung von

Design vorstellte. Er beschreibt u. a. den notwendigen Wandel von den Objekten als »matter of fact« (Tatsache) zu den Dingen als ein »matter of concern« (Anliegen, Besorgnis, Interesse) und bezieht sich dabei auf den Philosophen Martin Heidegger und auf die etymologische Bedeutung des Begriffs »Ding« als »Versammlung«, als »Ort der Verhandlung«.¹ Die Differenzierung zwischen Objekt und Ding, die Latour vornimmt, ist für unser museales Verständnis sehr hilfreich. In Anlehnung an diese Begrifflichkeit könnte man sagen, dass Museumsobjekte zwischen den Kategorien »matter of fact« über »matter of taste« zum »matter of concern« changieren.

Wir nützen das Format des Gesprächs und die Möglichkeit zur Nachfrage. Wie lautet Ihr ganz persönlicher Zugang zu den Dingen in Ihrer kuratorischen Praxis?

Ich verstehe das Museum der Dinge als einen Ort der Verhandlung über die Geschichte und Bedeutung von Dingen. Für mich bedeutet die Arbeit mit Dingen eine besondere Art der Erkenntnis und der Weltwahrnehmung. Mich interessieren das in Dingen inkorporierte und an ihnen ablesbare Leben und die Kontexte, in denen diese Dinge wichtig waren oder eine Rolle gespielt haben. Und ich schätze auch die Fähigkeit von Dingen, Assoziationen auszulösen und Erinnerungen zu wecken.

Bei einem Rundgang durch das Museum der Dinge sind wir jedes Mal von dem hohen Grad an Reflexivität inspiriert. Können Sie uns einen kurzen Einblick in die kuratorische Konzeption Ihrer Schau- sammlung geben?

Als Museum der Dinge wurde der niemals wirklich verfolgte, geschweige denn eingelöste Anspruch aufgegeben, alltagskulturelle Lebensweisen und Gebräuche zu erforschen oder darzustellen. Stattdessen war das Anliegen, Grundaspekte der Dinge zu erforschen und die Ausstellung als Erkenntnisformat zu benutzen.

1 Vgl. Bruno Latour, *A cautious Prometheus? A few steps towards a philosophy of Design*, Cornwall 2008.

Die seit 2007 existierende Schausammlung gibt dem historischen Kernthema des Museums, dem 1907 gegründeten Deutschen Werkbund als zentraler Reformbewegung für die alltägliche Produktkultur des 20. Jahrhunderts, großen Raum. Nach einer institutionellen Krise (Standortverlust) 2002–2005 war es von zentraler Bedeutung, den institutionellen Auftrag ernster zu nehmen bzw. ihn wahrnehmbarer zu machen. Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge versucht den Blick auf das Ding als Ware in seine Arbeit miteinzubeziehen und dabei seinen zentralen Forschungsgegenstand – den Deutschen Werkbund – als Lehrbeispiel zu nützen und zu vermitteln. Von Beginn an hat jedoch die Institution/das Werkbundarchiv ganz bewusst sein Sammlungs- und Arbeitsfeld nie auf die Objekte von WerkbundkünstlerInnen und die Erzeugnisse von Werkbundfirmen beschränkt, sondern immer ihre Einbettung in die Alltagkultur des 20. Jahrhunderts gesucht. Diese offene Sammlungsstrategie ermöglicht dem Museum heute drei wesentliche konzeptionelle Ansätze:

1. Einen sich von den klassischen Kunstgewerbe- und Designmuseen abgrenzenden Blick auf grundsätzliche Fragen der Warenkultur. Dabei ist von großer Bedeutung, dass das Museum weniger vom Einzelobjekt in der Zuordnung zu seiner/m Entwerfer/in und dem Zeitpunkt des Entwurfs ausgeht, so wie es in Ableitung vom Modell der Kunstgeschichte in vielen Museen gehandhabt wird, sondern dass die Objekte in thematischen Zusammenhängen gesammelt und gezeigt werden.
2. Daraus folgt die Konfrontation der unmittelbar Werkbund-relevanten Objektbereiche mit »normalen«, zur klassischen Designgeschichte eher gegenläufigen Objekten.
3. Die Gegenüberstellung von historischem Material und gegenwärtiger Produktkultur.

Dabei greift das Werkbundarchiv – Museum der Dinge auf die vom Werkbund selbst angewandte Struktur der Ratgeberliteratur mit »guten« und »schlechten« Beispielen zurück und zeigt ein Gegenüber von Vor- und Feindbildersammlungen. Nur in diesem Spannungsfeld lässt sich die Werkbundprogrammatik in der Ausstellung veranschaulichen.

In den zu Mustersammlungen zusammengestellten Objektbereichen der Dauerausstellung werden für den Werkbund relevante spannungsreiche Verhältnisse thematisiert – wie die zwischen Produkten von Werkbund-Firmen und Massenware, kunstgewerblichen Einzelstücken und industriellen Erzeugnissen, Objekten namhafter DesignerInnen und dem anonymen Design, funktionalen, puristischen Objekten und dem, was früher als Kitsch und heute als Trash firmiert, substanzial ehrlichen Objekten und Material- sowie Funktionssurrogaten, Markenwaren und No-name-Produkten. Das bedeutet, dass das dialogische Prinzip auf vielen Ebenen verfolgt wird, insbesondere auch um grundsätzliche Aspekte der Warenkultur wie z. B. Serialität vs. Individualität, Selbstbau vs. Maschinenproduktion zu vermitteln.

Was ist aus Ihrer Sicht der Unterschied zwischen Ding, Material und Materialität?

Dinge haben materielle Eigenschaften, sie sind glatt oder rauh, schwer, leicht oder weich, groß oder klein. Und sie haben überhaupt eine Materialität, sie sind dinglich vorhanden, sind spür- und greifbar, bilden ein substanzielles Gegenüber für uns. Die Aspekte Gestaltung, Form, Produktion, Funktion/Nutzung, die gesellschaftliche, ökonomische, politische und kulturelle Dimension machen den Unterschied.

53

Glauben Sie, dass es ein kognitives Wissen der Dinge (im Sinne eines intrinsischen Informationswerts) gibt?

Ein wichtiger Ansatz ist für mich die Nutzung des Objekts als Quelle (Entwickeln von Lesarten, Spurenlese an den Dingen). In diesem Zusammenhang möchte ich auf den Begriff der *Spurenlese* verweisen, den u. a. Aleida Assmann verwendet. Sie betont die Prozesshaftigkeit der erinnernden Arbeit am und mit dem Objekt: »Mit dem Begriff der Spur erweitert sich das Spektrum der ›Einschreibungen‹ über die Texte hinaus auf die photographischen Bilder und die Krafteinwirkungen am Objekt und durch Objekte. Der Schritt von den Texten zu den Spuren und Relikten als signifikanten Zeugen der Vergangenheit entspricht einem Schritt von der Schrift als intentionalem

Zeichen zur Spur als materieller Einprägung, die, obwohl nicht als Zeichen gemeint, dennoch als Zeichen lesbar wird.«

Gibt es eine Handlungsmacht der Dinge?

Die Frage der Agency ist eine sehr komplexe. Nur so viel: In der Bearbeitung unserer Fragestellungen gehen wir immer von einer Handlungsmacht der Dinge aus. Auch unser zentraler historischer Gegenstand, der Deutsche Werkbund, hat ja über eine spezifische Gestaltung von Dingen versucht, Lebensmodelle durchzusetzen und ist eigentlich damit gescheitert. Im Grunde geht es immer um das Verhältnis zu den Dingen, um die Bedeutung und den Einfluss von Dingen auf Menschen und um die in Dingen eingeprägten menschlichen Intentionen.

In Ihrer ebenso kritischen wie informativen Ausstellung spannt sich der Bogen des Zugangs zu den Objekten von unmittelbar über historisierend bis ironisch. Vor diesem Hintergrund würden wir Sie gerne fragen: Haben Sie nach so vielen Jahren der Reflexion über Geschmacksbildung ein unmittelbares oder ein eher ironisches Verhältnis zu den Dingen?

Schwierig zu sagen, beides ist wichtig. Ironie ist geeignet zur Herstellung von Distanz. Im Grunde bin ich aber persönlich nicht sehr ironisch.

Eine kritische Frage, die sich in diesem Zusammenhang aufwarf, war jene nach der Gefahr eines Zirkels der Selbstreflexivität. Kann aus Ihrer Sicht die Museumsarbeit über die kritische Auseinandersetzung mit der Politik der Dinge hinaus etwas verändern?

Eine zentrale Aufgabe von Museen ist es, die Möglichkeit zur kritischen Distanzierung für die NutzerInnen/BesucherInnen zu schaffen. Ein Mittel dazu ist die museale Selbstreflexion. In der Kontextualisierungsarbeit des Museums sind zwei Aspekte zu berücksichtigen: der inhaltlich-thematische und der strukturelle Kontext. Die Verknüpfung von inhaltlich-thematischer mit der strukturellen Kontextualisierung ist eine Möglichkeit, ein sehendes Sehen statt eines wiedererkennenden Sehens in Ausstellungen zu befördern.

Das Objekt in einen *strukturellen Kontext* stellen, heißt: die museale Struktur mit ihren spezifischen Eigenschaften und Funktionen zu reflektieren und reflektierbar zu machen. Das bedeutet konkret, dass das Museum als ein ästhetisierendes Medium wahrzunehmen ist [Ästhetisierung der ausgestellten Objekte, »Verklärung des Gewöhnlichen«/Danto, Ready-made-Effekt/Duchamp, vormals alltäglich genutzte Objekte werden zu Anschauungsobjekten] und als ein abstrahierendes Medium [Spannung zwischen angestrebter Veranschaulichung und faktischer Abstraktion; das Reale fungiert inhaltlich-thematisch nur als Bezugspunkt; Spannung zwischen den real präsenten Objekten und der Abstraktheit des Ausstellungsthemas]. Daraus leitet sich ab, dass reale Zusammenhänge im Ausstellungskontext nicht zu rekonstruieren sind und es sinnvoller ist, eine visuell-räumlich assoziative Idee für das jeweilige inhaltliche Thema zu entwickeln.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die gesellschaftspolitisch determinierte und determinierende Position des Museums (Repräsentation, Machtverhältnisse, Zugehörigkeiten, Differenzen), d. h. das Museum wahrnehmen als einen öffentlichen Raum, in dem individuelle und kollektive Identität, Geschichte und Geschichtsauffassungen, die Funktion von Kultur und Geschichte vermittelt und verhandelt werden. Daraus resultiert eine große gesellschaftspolitische Verantwortung. Entweder man bestätigt sozial bedingte Ausschlüsse zu Bildung, ästhetischen und existenziellen Erkenntnissen und Genuss, oder man versteht das Museum als einen Ort der Teilhabe aller und der Verhandlung über Werte, Positionen und Interessen.

Der bewusste Umgang mit dem strukturellen Kontext wird dadurch unterstützt, dass man das eigene Profil klärt im Vergleich zu den anderen Museen in demselben thematischen Feld, in der städtischen Museumslandschaft etc., nicht (nur) im Sinne von Marktsegment und Zielgruppe, sondern im Sinne der Aufgabe, die man übernimmt, übernehmen soll und übernehmen will. Also sich selbst Fragen stellt wie: Auf welche Fragen der Öffentlichkeit sollen und wollen wir antworten? Was ist unsere Aufgabe?

Die eigene Position wird durch die Auseinandersetzung mit der Museumsgeschichte und künstlerischen Positionen zur musealen

Struktur relativiert, d. h. man sollte sich um die Kenntnis anderer Museums- und Präsentationsformen kümmern und sich die Frage stellen, auf welcher Museumsgeschichte oder welchem Museumsmodell man selbst aufbaut.

Ein großes Anliegen bei der inhaltlich-thematischen Kontextualisierung sollte es meines Erachtens sein, zu vermeiden, Dinge zu Bildern zu machen, sie illustrativ zu verwenden. Meist illustrieren die Ausstellungsobjekte die Ausstellungsthese und bedienen ein nur wiedererkennendes Sehen. Illustration bedeutet in diesem Zusammenhang, ein Objekt zu einem, dem Text erläuternd »beigegebenen Bild« zu machen, unabhängig von dessen Potenzial oder eigenständiger Wirkung. Diese »Bildwerdung« des Objekts ist im Museum strukturell angelegt durch die Belegfunktion der gesammelten Objekte und wird durch die vorrangige Form der kontinuierlichen Geschichtserzählung befördert.

Besonders bei Sammlungs- oder Dauerausstellungen sollten die Objekte Vorrangigkeit vor dem Thema erhalten und die Deutungsmuster aus den Objekten selbst entwickelt werden. Wie oben angesprochen, sollten die ausgestellten Objekte als Quelle genutzt werden. In thematisch fokussierten Projekten sollte mit der Funktion von Objekten in diesem Zusammenhang bewusst umgegangen werden, z. B. durch eine Art der Rollenzuweisung (Theater, Aufführungskarakter). Die Verwendung einer assoziativen Strategie in der Ausstellung bzw. der Einsatz des Objekts als Katalysator für Assoziationen ist ebenfalls hilfreich sowie ein Wechsel von Re-Animation und Stillstellung. Beides unterstützt die Möglichkeit, die Ausstellung als Konstruktion wahrzunehmen. Dies scheint mir besonders wichtig bei der Nutzung von medialen Inszenierungsmitteln.

Wenn Sie die Möglichkeit für eine Neuaufstellung hätten, was würden Sie machen?

Die Basis wären genügend/mehr räumliche und finanzielle Ressourcen. Dann würde ich das aktuelle offene Depot mit anderen, besser einsehbaren Vitrinen ausstatten, einen Freiraum für experimentelle Versuchsanordnungen (Labor/Werkstatt o. ä.) schaffen,

durch den Einsatz spezieller Mittel einen Wechsel von Bespielung/
Re-Animation und Stillstellung der gesammelten Dinge realisieren und
mehr Nebengleise, Abseitiges ermöglichen.

Das Gespräch wurde im Mai 2015 von Martina Griesser und
Nora Sternfeld per E-Mail geführt.

