

# MUSEUMSBAUHÜTTE

ZWÖLF KÜNSTLERISCHE MUSEEN UND MUSEUMSENTWÜRFE

**Kleiner Führer durch die Ausstellung**

**WERKBUNDARCHIV - MUSEUM DER DINGE BERLIN**

**22. November 2008 bis 2. März 2009**

## **Die Museen und Museumsentwürfe:**

### ***I. Wider Kanonisierung und Normen***

*Museum of Modern Art* aus dem Museum of American Art, Berlin

*Einzelausstellung* von Kerstin Schrems, Berlin

*Ausgewählte Dinge aus der Sammlung des Museum der Unerhörten Dinge*, Berlin

### ***II. Zwischen Kultur und Natur***

*Tigerkäfig* von Anne Hölck, Berlin

*Der Floh - ein kulturhistorisches Museum* von Anne Kunz, Berlin

*Elephas Anthropogenus* von Uli Westphal, Berlin

*Archiv einer Brache* von Barbara Müller, Berlin

### ***III. Zwischen Mythos und Wahrheit***

*Das Glücksmuseum* von Xinyu Bai, Berlin

*Al Burak* von Mohamad-Said Baalbaki, Berlin

*Simon Bolivar-Museum* von Zoltan Kunckel, Berlin

*The Babylon Case – a time capsule for our civilization* von J&K, Berlin/Kopenhagen

*Das Museum der Gefühle* von Anja Edelmann, Berlin

Texte in diesem Führer, soweit nicht anders vermerkt:  
Michael Fehr

## **ZUR EINFÜHRUNG - EIN BISSCHEN THEORIE**

(kann man auch überspringen)

Angesichts des repräsentativen Gehabes und der intellektuellen Erstarrung, die für viele Museen charakteristisch sind, vergisst man leicht, dass alle Museen irgendwann einmal gegründet, also von Menschen aufgebaut und gemacht wurden. Auch wenn die Motive der verschiedenen Museumsgründer höchst unterschiedlich gewesen sein mögen, so hatten sie jedoch zumindest in ihren Anfängen immer den Anspruch gemeinsam, die Aufmerksamkeit ihrer jeweiligen Zeitgenossen auf etwas - aus welchen Gründen auch immer - nicht oder (in ihren Augen) nicht angemessen Beachtetes zu lenken und dessen Wert zu sichern. Dieser aufklärerische Impuls, der allen Museen zugrunde liegt, ist zwar heute den meisten Häusern abhanden gekommen, allerdings noch immer dann zu spüren, wenn ein Museum eine neue Direktion oder ein neues Gehäuse erhält: Denn dann werden in aller Regel die Hoffnungen wieder wach, dass das betreffende Haus etwas Neues, Anderes oder den vorhandenen Bestand im Lichte neuer Einsichten oder Erkenntnisse zeigen werde. Doch werden in unserer Zeit die Museumsliebhaber auch bei solchen Anlässen fast immer enttäuscht. Denn anstelle des Muts, eine neue Agenda aufzubauen, treten häufig genug nur neuartige Marketing-Konzepte oder Events; wie auch der Umgang mit den Beständen zunehmend häufiger gänzlich den Designern, Szenographen und Architekten überlassen wird, die sie dann entsprechend des jeweils letzten Stands der Präsentationstechniken ins rechte Licht setzen. Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit den Beständen oder dem Format Museum und seinen spezifischen Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeiten findet dabei so gut wie nie statt.

Mit der Wortschöpfung *Museumsbauhütte* soll nicht nur auf den besonderen Arbeitszusammenhang in den historischen Dombauhütten, in denen Planung, Ausführung und das Erlernen der einschlägigen Fertigkeiten und Kenntnisse einen gemeinsamen Ort hatten, angespielt werden, sondern das allzu oft gänzlich verborgene, dynamische Moment der Museen zum Thema gemacht werden: Es ist die Idee, dass Museen nicht im Sinne des üblichen Sprachgebrauchs museal sein müssen, sondern höchst lebendig und interessant werden können, wenn sie als eine gleichermaßen praktische wie epistemologische Baustelle konzipiert und betrieben werden. Die Ausstellung *Museumsbauhütte* zielt also nicht nur darauf ab, das Potential des Formats Museum zu entfalten, sondern will zugleich erlebbar machen, dass dieses Format geeignet ist, Tatbestände und Phänomene zur Anschauung zu bringen, die im Rahmen unserer Medienwelt keine Beachtung finden oder von den Medien nicht dargestellt werden können.

Die Unnahbarkeit vieler Museen resultiert zu einem Gutteil aus dem Umstand, dass sie als Orte wahrgenommen werden, an denen Dinge von besonderem Wert - nicht zuletzt auch hohem materiellem Wert - aufbewahrt werden. Geht man auf die Anfänge der Museen zurück, zeigt sich jedoch sehr deutlich, dass die meisten Objekte, die in einem Museum versammelt sind, anfänglich von einer Allgemeinheit keineswegs für wertvoll gehalten wurden, sondern häufig nur von denen, die sie gesammelt haben, aus welchen Gründen auch immer für wertvoll erachtet wurden.

Dies gilt - Ausnahmen, darunter Kunstwerke, bestätigen wie immer die Regel - für alle Dinge, die sich heute in Museen befinden. Und daraus folgt der Schluss, dass Museen Institutionen sind, über die bestimmte Dinge in Wert gesetzt werden können. Dieses In-Wert-Setzen von Gegenständen findet allerdings nicht erst im Museum

statt, sondern ist ein längerer Prozess, an dessen Ende das Museum steht. Dieser Prozess lässt sich am besten mit der *Rubbish-Theory* (dt. Mülltheorie, 2002) erklären, die 1979 von Michael Thompson publiziert wurde.

Die Essentials dieser Theorie sind: (1) Alle Objekte, mit denen wir umgehen, seien es Dinge oder Ideen, lassen sich jeweils einer der folgenden drei Kategorien zuordnen: der des Vergänglichen, der des Dauerhaften oder der Müllkategorie. (2) Es gibt ein Gesetz, das den Transfer zwischen diesen drei Kategorien regelt; seine Kernaussage ist, dass Objekte von der Kategorie des Vergänglichen in den Müllstatus absinken können, und dass sie aus der Müllkategorie in die des Dauerhaften aufsteigen können, dass es aber vom Vergänglichen keinen direkten Weg in die Kategorie des Dauerhaften gibt.

Thompsons grundlegende Annahme ist also, dass die Kategorien des Vergänglichen und des Dauerhaften zumindest in den westlichen Gesellschaften offen sind, und das bedeutet, dass bestimmte Gemeinschaften ihre eigenen Annahmen darüber bilden, was jeweils als vergänglich oder dauerhaft angesehen wird, und weiterhin, dass jedes Mitglied solcher Gemeinschaften genau erkennen kann, zu welcher Kategorie ein bestimmtes Objekt gehört. Alles andere, also alle Objekte, die nicht eindeutig einer der beiden Kategorien zugeordnet werden können, bezeichnet Thompson als Müll. Anders gesagt, als Müll werden alle Objekte definiert, die ohne soziale Funktion sind.

Ausgehend von diesen Annahmen lässt sich für die Objekte eine idealtypische Karriere beschreiben, die in den westlichen Industriegesellschaften etwa folgenden Verlauf hat: Mit seinem Eintreten in den gesellschaftlichen Kontext, also in der Regel in den Markt, hat das Objekt einen bestimmten Wert, eine bestimmte erwartete Lebensdauer und gehört per Definition in die Kategorie des Vergänglichen. In

diesem Status wird es in der Regel so lange verbleiben, wie seine erwartete Lebensdauer reicht, doch wird es ständig an Wert verlieren. Zwar kann das Objekt, wenn es zum Beispiel repariert oder wiederverkauft wird, noch einmal etwas im Wert steigen, doch wird dieser in jedem Fall irgendwann gegen Null tendieren. Zu diesem Zeitpunkt geht das Objekt über in die Kategorie des Mülls. Abgesehen von Objekten, die zu diesem Zeitpunkt völlig verbraucht sind, vollzieht sich dieser Übergang allerdings meistens unmerklich und über einen längeren Zeitraum. Das Objekt wird nach und nach aus dem Gebrauch genommen, gerät also langsam an den Rand des sozialen Geschehens, um schließlich auf einem der vielen Plätze, die dem Müll vorbehalten sind, zu landen. An diesen Plätzen kann ein Objekt insbesondere dann, wenn es nicht zerstört ist, unter Umständen sehr lange überleben, wie lange, ist allerdings kaum zu prognostizieren. Irgendwann aber wird jemand das Objekt dann doch wieder ans Licht ziehen, abstauben und daraufhin befragen, ob es nicht doch noch in irgendeiner Weise verwendbar sein könnte. Wird diese Frage negativ beantwortet, so wird das Objekt bestenfalls im Müll verbleiben. Fällt die Antwort hingegen positiv aus, so ist der Moment gekommen, an dem das Objekt in die Kategorie des Dauerhaften überwechseln kann und wir die Geburt eines neuen Wertes erleben können.

An dieser Stelle ist es überaus wichtig, sich bewusst zu machen, dass die Neubewertung von Müllobjekten nur möglich ist, wenn die in einer Gemeinschaft jeweils geltenden ästhetischen und ökonomischen Wertvorstellungen zumindest zum Teil ignoriert oder übergangen werden. Anders gesagt, Neubewertungen von Müllobjekten können immer nur von einzelnen Individuen vorgenommen werden, von Personen also, die, aus welchen Gründen auch immer, unabhängig genug sind, sich über geltende Wertvorstellungen hinwegsetzen und für sich entscheiden zu können, welchen Wert sie einem bestimmten Objekt zumessen.

Wenn nun ein Müllobjekt als irgendwie wertvoll angesehen wird, dann werden diejenigen, die diese Bewertung vornehmen, normalerweise anfangen, solche und ähnliche Objekte zu suchen und zu sammeln - und das womöglich nur, um ihre Neugierde zu befriedigen und ihre Neubewertung zu überprüfen, also nicht unbedingt aus einem ökonomischen, sondern zum Beispiel aus einem Forschungsinteresse. Allerdings wird dieses womöglich naive Interesse früher oder später die Aufmerksamkeit anderer Individuen auf eben diese Objekte lenken, und mehr und mehr Individuen werden sich für diese Objekte interessieren, bis schließlich professionelle Händler auf diese Objekte aufmerksam werden. Jetzt entsteht ein Markt für diese Objekte, und jetzt haben sie wieder einen Preis, der langsam steigt. In der nächsten Phase dieser Entwicklung beginnen nun Wissenschaftler sich für diese Objekte zu interessieren, sie zu klassifizieren, zu bewerten und die neue Bewertung in Ausstellungen und Publikationen zu veröffentlichen. Dies wird wiederum das Interesse der Sammler an den Objekten - und ihren Preis - steigern. Und wenn dann irgendwann nachgewiesen werden kann, dass die Anzahl der Objekte begrenzt ist, wird es bereits einen Run auf sie geben. Am Ende dieses Prozesses werden die Objekte einen Wert erreicht haben, der es nahezu unmöglich macht, sie zu handeln - und daher werden sie vom Markt genommen und an Museen gegeben, wo sie nicht nur gut aufbewahrt werden, sondern einen weiteren Wertzuwachs erfahren, ohne dass dies für den ökonomischen Prozess von Bedeutung wäre.

Im Hinblick auf den Markt haben die Museen daher eine wichtige regulierende Funktion. Denn neu bewertete Müllobjekte haben im Unterschied zu allen anderen Objekten die Eigenschaft, dass sie weder konsumiert noch in einem Produktionsprozess aufgezehrt werden können. Damit der ökonomische Prozess in Gang bleiben kann müssen sie daher auf andere Weise als Wert vernichtet

werden, was über die Museen möglich ist, insoweit ihnen die Funktion eines absoluten Tresors zugeschrieben wird, der Kapital faktisch vernichtet, doch symbolisch erhält. In diesem Mechanismus liegt eine der wesentlichen Triebfedern für die andauernde, seit dem Beginn der Industrialisierung zu verzeichnende Expansion des Museumswesens.

An dieser Stelle stellt sich vor allem die Frage, aufgrund welcher Eigenschaften oder Mechanismen es bestimmte Objekte schaffen, in die Museen zu gelangen, andere aber nicht. Dazu gibt die *Rubbish-Theory* keine näheren Hinweise. Ich führe daher an dieser Stelle zwei eigene Thesen ein: (1) Diejenigen, die an Werte glauben und sich in einem entsprechenden System normativ verhalten, erzeugen - ihrem Selbstverständnis zum Trotz - Müll, wohingegen diejenigen, die sich nicht an fixen Wertvorstellungen orientieren und sich mit Müll beschäftigen, Werte zu schaffen vermögen. Oder, anders formuliert: Es gibt keine Werte, außer denen, die man selbst herstellt. (2) Diejenigen, die Werte zu schaffen vermögen, verfügen über eine ästhetische Kompetenz, das heißt, über die Fähigkeit, zwischen Funktion, Form, Norm und Wert unterscheiden und nach entsprechenden Einsichten handeln zu können.

Wie so etwas geht, also: Wie man aus nicht Beachtetem oder Müll Werte schaffen oder bestehenden Sammlungen durch die Entwicklung von anderen Bezugsrahmen (dem Ignorieren gegebener Normen) ungeahnte Einsichten und neue Erkenntnisse (auch dies sind Werte) abgewinnen kann, das lassen die zwölf Museen und Museumsentwürfe, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, exemplarisch erkennen.



## I. WIDER KANONISIERUNG UND NORMEN



Milton Friedberg

**Armanée**, 1965

Kartoffelstampfer in einer Kiste, 40 x 30 x 70 cm

Privatbesitz

Diese Sammlung von fünfzig Kartoffelstampfern steht am Anfang der Ausstellung als Beispiel für eine Sammlung von Dingen, die obsolet geworden sind, weil sich die Vorstellung verbreitet hat, dass Kartoffelstampfer aus Holz unhygienisch seien. Ob diese Sammlung jemals einen Wert bekommt, so wie zum Beispiel die Assemblagen des französischen Künstlers Arman, kann zur Zeit niemand sagen. Milton Friedberg erfreut sich jedoch am Formenreichtum dieses einfachen Küchenwerkzeugs, das noch nicht einmal das Interesse der Designer fand.



Museum of American Art

**Museum of Modern Art, 2002**

61 Gemälde (Acryl auf Karton in verschiedenen Formaten) und ein Objekt (Gips), fest montiert in einem Modell-Museumsraum (Holz, 200 x 200 x 60 cm)

Im Besitz des Salon de Fleurus, New York

Statement des Museum of American Art/Salon de Fleurus:  
*„Dies ist der Entwurf für das Museum of Modern Art, das anstelle der Kunst des 20. Jahrhundert deren Kopien in Originalgröße zeigen soll. Vorgeschlagen wird, dieses Museum innerhalb des Museum of Modern Art, New York, dauerhaft auszustellen.*

*Die Sammlung besteht aus:*

*41 Gemälden und einem Objekt im Maßstab 1:10 nach Kunstwerken des 20. Jahrhunderts*

*16 Gemälden, die Seiten aus dem Katalog Cubism and*

*Abstract Art, der 1936 im Museum of Modern Art erschien, darstellen  
4 Gemälden, die mögliche Ansichten der Installationen der  
Gemälde im Museum of Modern Art zeigen.“*

Der Salon de Fleurus und seine Berliner Filiale, das Museum of American Art Berlin, beobachtet die Arbeit der Beobachter der Kunstproduktion: die Galeristen, Museumsleute, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker und macht seine Beobachtungen - indem er sie als künstlerische Arbeit vorträgt - selbst wiederum zum Gegenstand einer kunsthistorischen Reflexion. Hinter dieser Strategie, Gegenwart als Zukunft der Vergangenheit wie als Vergangenheit der Zukunft zu begreifen, steht der Gedanke, dass das utopische Potential der Kunst nur dann entfaltet werden kann, wenn sie aus den Fesseln der Kanonisierung und Musealisierung befreit wird - was, wie hier, zum Beispiel durch eine Musealisierung des Museums, also den Kurzschluss von Kunst und Kunstgeschichte bewerkstelligt werden kann.

Das Museum of American Art hat seinen Sitz im Haus Nr. 91 auf der Frankfurter Allee in Berlin-Friedrichshain und ist auf Anfrage jedermann zugänglich. moa@gmx.net

---



Kerstin Schrems

**Einzelausstellung, 2008**

Objekt aus Holz und Pappe, 184 x 260 x 100 cm, darin montiert zahlreiche Exponate in verschiedenen Mischtechniken  
Im Besitz der Künstlerin

*„Die Entstehung meiner Einzelausstellung basiert auf der Tatsache, dass ich vorwiegend sehr kleinformatige Bilder und Plastiken herstelle. (...) Für das als ‚zu klein‘ empfundene Format meiner Arbeiten ernte ich häufig Kritik, noch bevor das Augenmerk auf die Wirkung oder den Inhalt des Dargestellten gerichtet wird, welcher trotz des kleinen Formats deutlich zu erkennen ist. Stets schließt daran die Frage an, ob die Bilder Skizzen für größere Arbeiten seien. In dem Moment, in dem ich verneine, folgt meist ein Drängen darauf, die Arbeiten doch größer zu machen. Viel interessanter noch, als dies tatsächlich zu tun, ist für mich herauszufinden, was der Anlass für eine derartige*

*Forderung ist: Ist es ein verborgener normativer Anspruch an Kunst? Kann nur Großes wahrhaftig großartig sein oder als solches erachtet werden? Was ist überhaupt groß? Ist es der wohl gemeinte Rat, sich in einer Welt der großen Taten deutlicher zu präsentieren? Vielleicht ist es aber auch das Unbehagen, sich auf ein intimes tête-à-tête mit einem Bild einzulassen?*

*Vor diesem Hintergrund begann ich, die Bedeutung des Bildformats zu erkunden, indem ich einen Ausstellungsraum baute, in dem meine Bilder in ‚normaler‘ Größe erschienen. Um das Gebäude eindeutig als Kunstaussstellungsort zu kennzeichnen, entschied ich mich für dessen Realisierung im Stil des White Cube. (...) Indem ich meine Bilder an einem derartigen Ort präsentiere, stelle ich dem vorgeprägten Betrachter eine Art gesicherter „Sehhilfe“ für die Erkundung meiner Bilder zur Verfügung. Durch die in Einzelausstellung angebrachten Gucklöcher taucht der Besucher von sicherem Boden aus über das Visuelle in eine andere Sphäre ein. Er kann somit die Ausstellung optisch durchwandern und sich ungestört den Exponaten widmen, wobei seine Seherwartung einerseits vollauf befriedigt, gleichzeitig aber durch den auf Schaukastenformat verkleinerten White Cube immer wieder untergraben wird und kippt. Dieser Bruch in der Wahrnehmung des Gewohnten spitzt sich in dem Moment zu, wenn der Blick aus ‚Einzelausstellung‘ abgewendet wird und man sich nun selbst in einem realen White Cube wieder findet. Die Ausstellung selbst ist zum Exponat einer Ausstellung geworden und steht in Wechselbeziehung zum Ort ihrer Präsentation.“ (Kerstin Schrems)*

---



Roland Albrecht

**Das Museum der Unerhörten Dinge**, 1998 ff

Acht erhörte Dinge, mit jeweils einem Text versehen.

*„Das **Museum der Unerhörten Dinge** ist eine literarische Wunderkammer, in der die Wirklichkeit in ihren Unglaublichkeiten repräsentiert ist. Unerhört, weil*

*die Museumsexponate meist übersehene, unbeachtete und unerhörte Dinge sind. Diesen scheinbar uninteressanten Dingen widme ich mein Ohr, lasse sie reden, schweigen, schimpfen, anklagen, widme ihnen meine frei schwebende Aufmerksamkeit, und plötzlich erzählen sie unvermutete Geschichten; dies Erzählte sind dann meist unerhörte Geschichten, unglaubliche Erlebnisse, unwahrscheinliche Ereignisse. Dies nun Erhörte protokolliere ich und überprüfe es auf dessen Stimmigkeit und seine innere Plausibilität. Es ist jedoch nicht so, dass die Dinge immer die Wahrheit erzählen; sie geben an, übertreiben und setzen sich in ein besseres Licht, selbst Lügen sind nicht ausgeschlossen. (...)*

*Meist sind es Dinge des Zufalls, die mir auffallen, die ich in Augenschein nehme. Es ist auch nicht so, dass ich die Dinge finde, zum Trödler gehe und mir irgend etwas aussuche, vielmehr finden die Dinge mich, bezaubern mich, ziehen mich in ihren Bann und plappern manchmal sofort ihre Geschichte heraus, so als ob sie nur darauf gewartet hätten, gefunden und entdeckt zu werden, um ihre Erzählung los zu werden. Das sind die einen, die Plappermäuler, die anderen sind die Schweigsamen, öfters auch Verstockten. Sie schweigen manchmal Jahre vor sich hin, müssen erst Vertrauen schöpfen, Sicherheit bekommen, machen oft mehrere Anläufe, um dann wieder zu schweigen und dann doch noch, zuerst bruchstückhaft und langsam, immer mehr von ihrer Geschichte preiszugeben und mir anzuvertrauen. So sammeln sich die eigentlich wahren unerhörten Dinge im Depot des Museums an, alle haben schon etwas geflüstert, aber noch nicht so viel erzählt, dass es für ein breites Publikum von Interesse wäre. Alle haben natürlich schon eine Geschichte, die nämlich ihres zufälligen Fundes, meiner Beziehung zu ihnen und ihrer Beziehung zu mir, es sind Geschichten des Privaten, des Intimen. Die erhörten Dinge erzählen Geschichten, die über die persönlichen Beziehungen hinausgehen.“ (Roland Albrecht)*

*Das Museum der Unerhörten Dinge ist mehr als eine po-*

etische Version des *Museum der Dinge*. Denn, wie man sofort erleben wird, wenn man sich mit den Unerhörten Dingen beschäftigt, in diesem Museum dreht sich das übliche Verhalten beim Museumsbesuch um: Man wird neugierig, will alles erfahren, und liest und liest und liest die unerhörten Geschichten.

1998 gegründet, befindet sich das *Museum der Unerhörten Dinge* seit 1999 in einem umgebauten Hauseingang zwischen den Häusern Nr. 5 und 6 in der Crellestraße, Berlin-Schöneberg. [www.museumderunerhoertendinge.de](http://www.museumderunerhoertendinge.de)

---

## II. ZWISCHEN KULTUR UND NATUR

Die Musealisierung bezieht sich nicht auf die Wirklichkeit, aus der die Objekte einer Sammlung stammen, sondern sie nimmt sie als eine eigene Wirklichkeit wahr, aus der eine Realität konstruiert werden kann. Die Kriterien für diese Auswahl aus einer Auswahl werden jedoch in der Regel nicht der Sammlung, sondern dem universalistisch angelegten, idealiter machtfreien und objektiven, vom Museum unabhängigen Wissenschaftssystem entnommen. Mit der Folge, dass die ausgewählten Objekte in einer Doppelfunktion, als Repräsentanten der Sammlung wie als materielle Belege für einen bestimmten Wissenskanon in den Schausammlungen auftreten.

Deshalb verläuft innerhalb des Museumswesens eine scharfe Grenze zwischen den Sparten naturwissenschaftliche Museen und kunst- und kulturgeschichtliche Museen. Diese Grenze, aufgrund derer viele Museen so eindimensional erscheinen, überschreiten die folgenden Museen und Museumsentwürfe in spielerischer oder systematischer Weise und nicht ohne Ironie.

Anne Hölck





**Tigerkäfig - Ein transportables Miniaturdiorama für ein Naturkundemuseum, 2008**

Zweiteiliges Modell des Sumatra-Tigerkäfigs im Alfred-Brehm-Haus , Tierpark Berlin, Maßstab 1:10, verschiedene Materialien, 50 x 70 x 80 cm

Im Besitz der Künstlerin

In naturhistorischen Museen wird mehr noch als in solchen, die mit Artefakten umgehen, deutlich, dass ihre Sammlungsobjekte aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen gerissen wurden: Museen sind als künstlich geschaffene Orte nun einmal das ganze Gegenteil zur Natur. Darüber hinaus ist ein Spezifikum naturhistorischer Museen, dass sie sich, zumindest insoweit sie organische Naturalien sammeln, ausschließlich mit toten oder abgestorbenen Lebewesen beschäftigen. Naturhistorische Museen haben – ausgesprochen oder unausgesprochen – immer den Tod zum Thema. Früher und umfassender als in anderen wurden daher in naturhistorischen Museen Technologien entwickelt, um das augenscheinlich Tote oder Abgestorbene ihrer Sammlungsobjekte zu überwinden. Schärfer getrennt als in anderen Museumstypen sind

sie deshalb auch in zwei Bereiche getrennt: in den Bereich der für das Publikum zugänglichen Schausammlungen und den der in der Regel nur dem Museumspersonal zugänglichen wissenschaftlichen Sammlungen in den Magazinen. Werden in letzteren die Organismen als tote oder abgestorbene bewahrt, so erscheinen sie in ersteren in der Regel buchstäblich als Stilleben. Die beiden wirkungsvollsten Techniken, diesen Eindruck zu erzeugen, sind aber die Präparation und das Diorama, durch das sie in eine Illusion ihrer ursprünglichen Umwelt versetzt werden.

Eine andere Form der Darstellung von Tieren ist der Zoo. Hier werden im Unterschied zum naturhistorischen Museum lebende Spezies gesammelt und gehalten. Auch wenn in den Zoologischen Gärten vielfältige Versuche unternommen wurden und werden, den Tieren eine angemessene und artgerechte Umgebung zu gestalten, so bleibt doch in jedem Zoo schon allein aufgrund der räumlichen Enge immer die Künstlichkeit der Anlagen, ihr Anstaltscharakter, bewusst. Denn auch dann, wenn die Tiere nicht bloß in Käfigen gehalten werden, ist schon aufgrund der engsten Nachbarschaft von Spezies, die in der Natur einander natürliche Feinde sind oder in unterschiedlichen Landschaften oder gar Kontinenten leben, deutlich, dass es sich hier um einen von Menschen konstruierten Zusammenhang, um eine Zwangsgemeinschaft handelt, die unter natürlichen Bedingungen nicht einen Moment bestehen könnte.

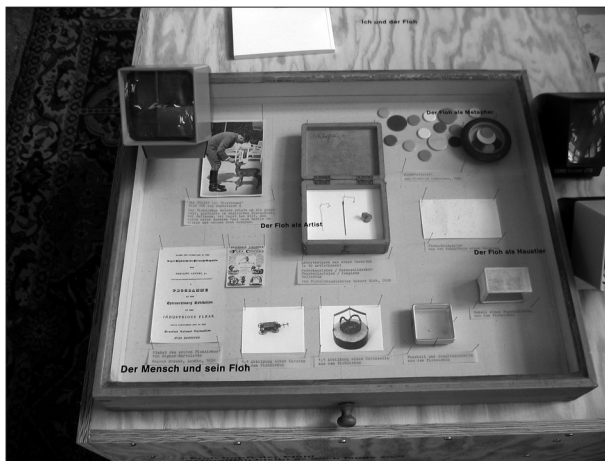
Mit dem Miniaturdiorama ‚Tigerkäfig‘, das ein realistisches Modell eines bestimmten Käfigs ist, werden diese beiden Formen des Umgangs mit Tieren, also die museale und die zoologische, aufeinander bezogen und über die Betrachtung der einen Form im Rahmen und unter den Bedingungen der anderen eine Reflexion auf unseren Umgang mit Lebewesen möglich. Im Blick auf eine solche

Konstruktion, die die Unterwerfung der Kreatur durch den Menschen in doppelter Weise darstellt, kommt aber die Konstruiertheit musealer Zusammenhänge und die spezifische Künstlichkeit zoologischer Anstalten schlagend zur Anschauung. (Vergleiche dazu auch das *Museum of Modern Art*, mit dem eine ähnliche Strategie verfolgt wird.)

Anne Kunz

### **Der Floh - Ein kulturhistorisches Museum, 2008**

Mobiles Möbel aus Sperrholz, 56 x 78 x 68 cm, klappbare Böcke, Insektenkästen, Diabetrachter, Lautsprecher, klappbarer Kinderstuhl, Teppich 250 x 350 cm zur Präsentation von ca. 120 Objekten und Präparaten  
Im Besitz der Künstlerin



menhang zu stellen, entwickelte die Künstlerin aus der Beschäftigung mit dem Museum für Naturkunde Berlin, in dem Tiere isoliert als Belege für eine zoologische Taxonomie präsentiert werden, die zwar für die Vielfalt der Schöpfung stehen mögen, aber weder deren Individualität noch unser Verhältnis zu ihnen zum Thema machen kann. Bei der Suche nach einem Tier, an dem sich diese Aspekte entwickeln ließen, kam die Künstlerin schließlich auf den Floh.

Anders als andere „Störenfriede“ aus der Insektenwelt, hat der weltweit in zahlreichen Arten verbreitete Floh in allen Kulturen immer wieder eine besondere Stellung eingenommen. Daraus ergab sich die Frage: Wie hat es der Floh geschafft, von einem Quälgeist und Krankheitsüberträger zu einer Attraktion im Zirkus und zu einer vielfältig genutzten sprachlichen Metapher zu werden?

Indem die Künstlerin den Charakter des Flohs als Schmarotzer, also die Beziehung des Parasiten zu seinen unterschiedlichen Wirten, in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellte, zog es sie auf eine (andauernde) Forschungsreise in die Flohwelt, die sie vom Direktor des letzten Flohzirkus, über Tierärzte, Hundesalonbesitzer und Schädlingsbekämpfer bis zum Umweltbundesamt für Risikobewertung und schließlich zum Entomologischen Institut in Müncheberg führte, wo es eine große Floh-sammlung gibt. Das Floh-Museum lässt in exemplarischer Weise erkennen, an was es in den meisten Museen - hier den naturhistorischen Museen - aufgrund ihrer Spezialisierung fehlt: einer kulturhistorischen Reflexion des ‚Bildes‘, das sie mit der Präsentation ihrer Sammlungen entwickeln.

Uli Westphal

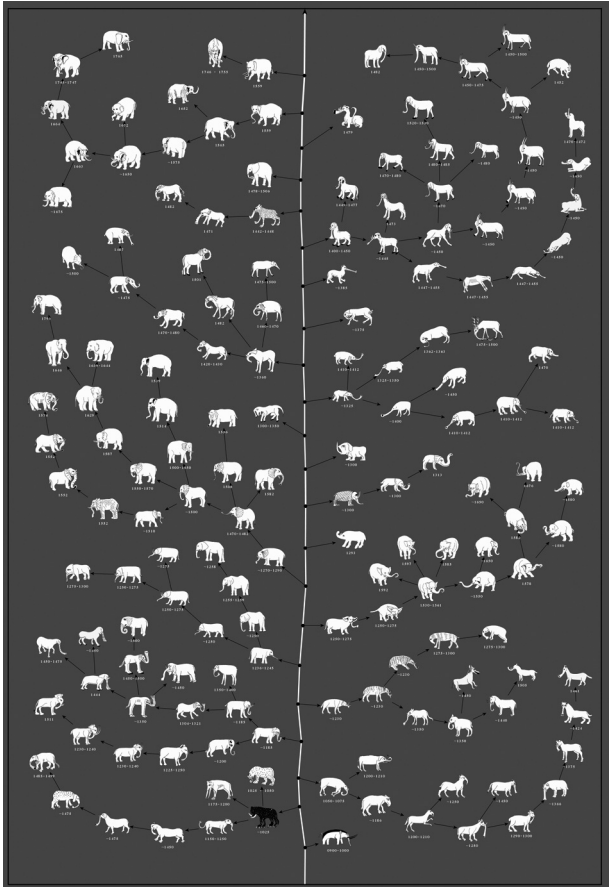
**Elephas Anthropogenus**, 2008

Inkjet-Pigment-Druck auf Leinwand, 225 x 150 cm und ein Kartenständer

Im Besitz des Künstlers

Diese Arbeit untersucht am Beispiel des Elefanten, wie sich das Naturbild der Menschen über die Zeiten verändert hat: Der Elefant, ein in der Antike gut bekanntes und oftmals als eine Art Panzer eingesetztes Tier, verschwand nach dem Zerfall des römischen Reiches fast vollständig aus Mitteleuropa. Um Elefanten darstellen zu können, musste man ihn, da es kein ‚Anschauungsmaterial‘ oder Wissen von seinem wirklichen Aussehen gab, auf der Grundlage von Erzählungen und Beschreibungen morphologisch rekonstruieren, also praktisch neu erfinden. So entstanden im Mittelalter zahlreiche Darstellungen des Elefanten, in denen zwar in den meisten Fällen seine wesentlichen Merkmale (Rüssel, Stoßzähne) erkennbar sind, die aber ansonsten weitgehend vom Aussehen und Körperbau des Tieres abweichen: An die Stelle von zoologischem Wissen trat die mehr oder weniger phantasiereiche zoologische Interpretation kultureller Überlieferung.

Auf der Grundlage einer Sammlung von rund 600 solcher Illustrationen hat der Künstler die Entwicklungsgeschichte des *Elephas Anthropogenus*, dem vom Menschen erdachten Elefanten, konstruiert und dazu das Bildmaterial nach entwicklungsgeschichtlichen und taxonomischen Aspekten in ein Baumdiagramm eingeordnet. Indem er die Bildsprache der Naturwissenschaften nutzt, um der Entwicklungsgeschichte eines kulturellen Naturbildes eine visuelle Form und Struktur zu geben, verdeutlicht und ironisiert er dabei zugleich die Subjektivität und Relativität wissenschaftlicher Naturwahrnehmung. Damit ist klar: Eine kulturelle Aufklärung des naturwissenschaftlichen Museums steht noch aus.





Barbara Müller

**Archiv einer Brache**, 2006/08

Zeichnungen, Dokumente, Videos arrangiert in einer mobilen Installation, 190 x 180 x 107 cm

Im Besitz der Künstlerin

*„Meine Neugier an einem größeren, stark verwilderten, hinter einem Bauzaun an der Ecke Marchstraße/ Einsteinufer in Charlottenburg versteckten Grundstück, an dem ich regelmäßig vorbeikam, war der Anlass (2004) einer vielseitigen Untersuchung dieses Ortes. Für meine Orientierungs- und Ordnungsversuche in dem schwer begehbaren Areal nutzte ich unterschiedliche Mittel und Methoden, recherchierte in Archiven und sprach mit Fachleuten und ehemaligen Bewohnern. Wo sich mittlerweile wieder gerodetes Bauland befindet, hatte sich damals in wenigen Jahren ein vielfältiges Biotop entwickelt.“*

*Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Grundstück für Wohn- und Gewerbe Zwecke genutzt. Nach 1988 bis zum Abriss im Jahre 2001 waren diese Häuser die letzten besetzten Häuser West-Berlins. Mit der Frage nach den Gründen des ständigen „Recyclings“ und dem Geschehen anhand dieser „Fundstücke“ fand parallel ein sich ständig ändernder Prozess meiner eigenen Erfahrung in und mit der Brachlandschaft statt. Mit zunehmender Übersicht zeigte sich ein komplexes Netzwerk unterschiedlicher Beziehungen und ständiger Wechselwirkung vorhandener Systeme untereinander und mit ihrer Umwelt auf vielfältigen Ebenen. Man kann sagen, dass der Ort exemplarisch ein scheinbar vom (städtischen) Umfeld isoliertes und doch ständig vorhandenes Potential darstellt, das ich über das ohne einen besonderen Zweck, frei und unabhängig angelegte Archiv aufzudecken und zur Anschauung zu bringen versuche. Die Besucher sind eingeladen, mit dem Archiv umzugehen und damit den dokumentierten Ort zu beleben.“ (Barbara Müller)*

Archiv und Museum sind neben der Bibliothek die klassischen, zu Institutionen gewordenen Formen des Sammelns. Sie werden gewöhnlich vor allem nach ihren verschiedenen Sammlungsgebieten - Dokumente, Artefakte und Naturalia, Bücher - unterschieden. Doch geben viele Überschneidungen zwischen diesen Sammlungsgebieten Anlass zu fragen, ob die Unterscheidung nach Sammlungsgegenständen ausreicht, um die Arbeitsweisen und Funktionen dieser drei Institutionen hinreichend zu charakterisieren.

Dass es zwischen Archiv und Museum tatsächlich einen über den Charakter der Sammlungsgegenstände hinausgehenden, strukturellen Unterschied geben muss, kann schon das kleine Gedankenexperiment deutlich machen, sich einmal das Museum eines Archivs vorzustellen. Aus dem Umstand, dass dieser Gedanke in eine Aporie führt,

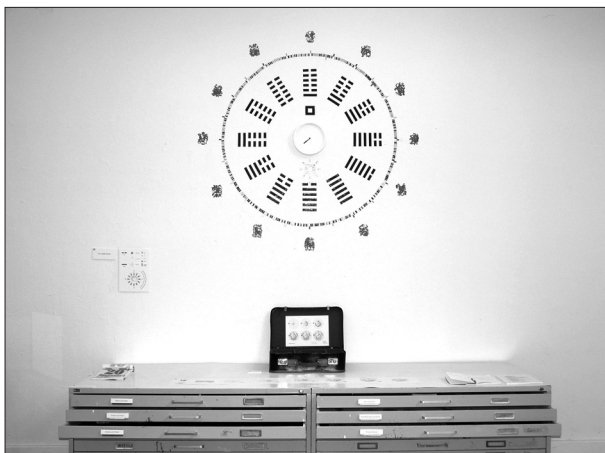


lassen sich aber zwei Schlüsse ziehen: Erstens, dass der Begriff des Museums umfassender ist als der des Archivs, und zweitens, dass Archivalien zwar Teil eines Museums sein, doch selbst kein Museum konstituieren können. Der Unterschied zwischen Archiv und Museum, der hier erkennbar wird, ist jedoch nicht auf quantitative oder mediale Aspekte der verschiedenen Sammlungsgegenstände zurückzuführen, sondern ergibt sich aus den verschiedenen Sammlungsstrategien, die Archiven bzw. Museen zugrunde liegen. Er lässt sich auf folgende Formel bringen: In einem Archiv werden Materialien gesammelt, von denen man annimmt, dass sie für eine jeweilige Zukunft Bedeutung haben könnten, dagegen bestehen museale Sammlungen gewöhnlich aus Materialien, von denen man annimmt, dass sie für eine bestimmte Vergangenheit wichtig waren.

Die von Außen gesehen so ähnliche, lediglich durch die Ausrichtung auf unterschiedliche Sammlungsgebiete verschieden erscheinende Sammlungstätigkeit von Archiven und Museen zeigt sich bei näherer Betrachtung also als höchst unterschiedliche Intention und Zielsetzung, mit der für Archive respektive für Museen gesammelt wird. Sie konkretisiert sich in einem typisch unterschiedlichen Verhältnis zur Gegenwart und, daraus resultierend, in einem typisch unterschiedlichen Status der Materialien, die in Archiven und Museen gesammelt werden: Archivalien haben Bedeutung in einer bestimmten Gegenwart, sie werden gesammelt und aufgehoben, um diese Bedeutung in der Gegenwart zu dokumentieren und über sie hinaus zu erhalten; Museumsgut sind hingegen typischerweise Materialien, die für eine bestimmte Gegenwart obsolet geworden sind, sie werden gesammelt und bewahrt als Zeugen für das, was in einer jeweiligen Gegenwart als überwunden gilt oder erscheint und dokumentieren so (freiwillig oder unfreiwillig), was eine jeweilige Gegenwart gerade nicht mehr ist.

### III. ZWISCHEN WAHRHEIT UND MYTHOS

In wohl keiner anderen Institution kann man die Wahrheit des Mythos oder, allgemeiner gesprochen, die Realität der Fiktion so unmittelbar erleben, wie im Museum.



Xinyu Bai

***Das Glücksmuseum***, 2008

Schrank, 132 x 80 x 95 cm, mit Objekten aus verschiedenen Materialien sowie ein Koffer, 49 x 32 x 14 cm, mit Objekten aus verschiedenen Materialien und ein Wandbild

Im Besitz der Künstlerin

*Das Glücksmuseum* ist der Entwurf für ein Museum in China, mit dem die Künstlerin die Aufmerksamkeit auf ein zentrales, doch durch den rapiden gesellschaftlichen Wandel offensichtlich bedrohtes Element der traditionellen chinesischen Kultur lenken will. Dabei wird deutlich,

dass sie für dieses große Thema mit dem Museum ein Format gefunden hat, das, obwohl es eine Erfindung der westlichen Kulturen ist, offensichtlich sehr gut geeignet ist, der Komplexität und Unterschiedlichkeit der möglichen Exponate gerecht zu werden. Das *Glücksmuseum* soll vier große Abteilungen haben: zu den chinesischen Schriftzeichen, Zahlen, Sprichworten und Diagrammen einschließlich der Glückstiere und -pflanzen; zu den Beziehungen zwischen Glückskultur und der Zeit; zu den Beziehungen zwischen Glückskultur und dem Raum; und zu den Glückssymbolen im Alltagsleben.

Zu der beständig wachsenden Sammlung hat die Künstlerin auch einen Plan für die räumliche Organisation des Museums entwickelt, die auf den Regeln des Tao/Taiji aufbaut: Die Anlage besteht aus fünf konzentrisch angeordneten Ringen, denen die verschiedenen Abteilungen und dabei auch bestimmte Lichtverhältnisse (Tages- und Kunstlicht) zugeordnet sind. Der äußerste Ring ist den peripheren Funktionen des Museums (Kasse, Museumsladen, Veranstaltungsräume etc.) vorbehalten und dient als Eingang in eine Passage, die unter den anderen Ringen hindurch zum der Zentrum Anlage führen soll, in dem der Rundgang durch die Schausammlung mit der Abteilung ‚Zeichen und Symbole‘ beginnt.

Für die Bewerbung ihrer Museumsidee hat die Künstlerin schließlich einen *Glückskoffer* entwickelt, in dem sie eine Beispiel-Sammlung möglicher Exponate und den Plan des Museumsgebäudes aufbewahren und transportieren kann und aus dem heraus sie bei Gelegenheit ihr Konzept Interessenten und möglichen Sponsoren präsentieren will.

Baal - Mohamad Said Baalbaki

**Al-Burak, das menschenköpfige Reittier des Propheten,**  
2007/2008

Installation mit ca. 35 Objekten aus unterschiedlichen Materialien sowie zahlreichen Fotografien, Zeichnungen und Dokumenten in drei Schaumöbeln, 167 x 120 x 105 cm, 222 x 113 x 107 cm, 188 x 62 x 85 cm.  
Im Besitz des Künstlers

*„Prof. Dr. Werner von Königswald, ein deutscher Archäologe, der im Jahre 1912 die Ausgrabungen auf dem Tempelberg in Jerusalem leitete, entdeckte an dessen Südostseite einen Friedhof aus frühislamischer Zeit. An der nördlichen Umfassungsmauer stieß er auf einen in einer kleinen Nische verborgenen, besonderen Fund. Es handelte sich um einen Koffer mit Knochenteilen. Für den Archäologen waren sowohl der Ort wie das Behältnis ungewöhnlich. Zwar konnte er feststellen, dass die Knochenteile von einem Tier stammten, doch gelang es ihm nicht, dieses Tier zu bestimmen. Die Schnitzereien an der Außenseite des Koffers zeigten Mischwesen aus Mensch und Tier. Seinen Assistent Abdallah Hashem erinnerten sie an die Beschreibung des „Burak“. Von Königswald schickte die Knochen mit der Bitte, sie zu untersuchen, an Prof. Dr. Hans Wellenhofer, den Leiter der Fossilien- und Paläontologie-Abteilung im Museum für Naturkunde Berlin, wo sie unter dessen Aufsicht analysiert, teilweise rekonstruiert und repliziert wurden. Auf Wunsch von v. Königswald wurden die Kopien an Prof. Dr. Heinrich Ralph Glücksvogel, Ornithologe an den Staatlichen Naturwissenschaftlichen Sammlungen, München geschickt. Daraufhin entstand zwischen Wellenhofer und Glücksvogel eine Korrespondenz über die Frage, wie die Knochen einzuordnen seien: Wellenhofer war davon überzeugt, dass es sich um die Überreste eines Pferdes mit Missbildungen handeln müsse; Glücksvogel dagegen nahm einen Zusammenhang mit mythologischen Tieren und dabei konkret einem Pegasus/Burak an. Im Zweiten Weltkrieg*



*wurde das Gebäude des Museum für Naturkunde von Bomben getroffen. Dabei wurde der Knochenfund völlig zerstört. Zudem starb Glücksvogel während dieser Zeit. Die Korrespondenz zwischen den beiden Wissenschaftlern brach ab; die Forschungen wurden nicht weitergeführt und gerieten in Vergessenheit. Allerdings blieben die hier gezeigten Objekte und Aufzeichnungen erhalten. Der Koffer wurde von v. Königswald mitsamt dessen Sammlung von Darstellungen von Mischwesen dem Historischen Museum Beirut als Schenkung übergeben. Der Koffer kam später in das Depot des Beiruter Nationalmuseums, verschwand aber mit Beginn des Bürgerkriegs im April 1976. Nur eine Zeichnung von der Hand Königswalds ist erhalten geblieben.“*

Zentrales Element der Arbeit ist die ‚nach allen Regeln der Kunst‘, sprich: wissenschaftlich fundierte Rekonstruktion eines geflügelten, pferdeähnlichen Tieres auf der Grundlage eines fiktiven Knochenfundes in Jerusalem, die zum Anlass für eine (erfundene, aber durchaus mögliche) in-

terdisziplinäre wissenschaftliche Auseinandersetzung wird. Diese Auseinandersetzung dreht sich um die Frage, ob das Tier die Missbildung eines Pferdes sei oder ob es sich in der Tat um ein Exemplar der Spezies Pegasus/Al Burak handeln könne, das aus der mythologischen bzw. religiösen Welt stammt. Entsprechend gibt die Arbeit Anlass zu einer Reflexion über den Austausch zwischen antiken und religiösen Mythologien abendländisch-christlicher und muslimischer Kultur, vor deren Hintergrund die Fiktion an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Die Arbeit bringt zwei wissenschaftliche Perspektiven zusammen: die naturhistorische und die kulturhistorische; indem sie mit den Mechanismen der ersten arbeitet, kann sie eine Fiktion glaubhaft werden lassen, deren Ursprung kultureller Natur ist; zugleich lässt sie damit erkennen, dass auch wissenschaftliche Erkenntnisse kulturell bedingt sind.

---

Zoltan Kunckel

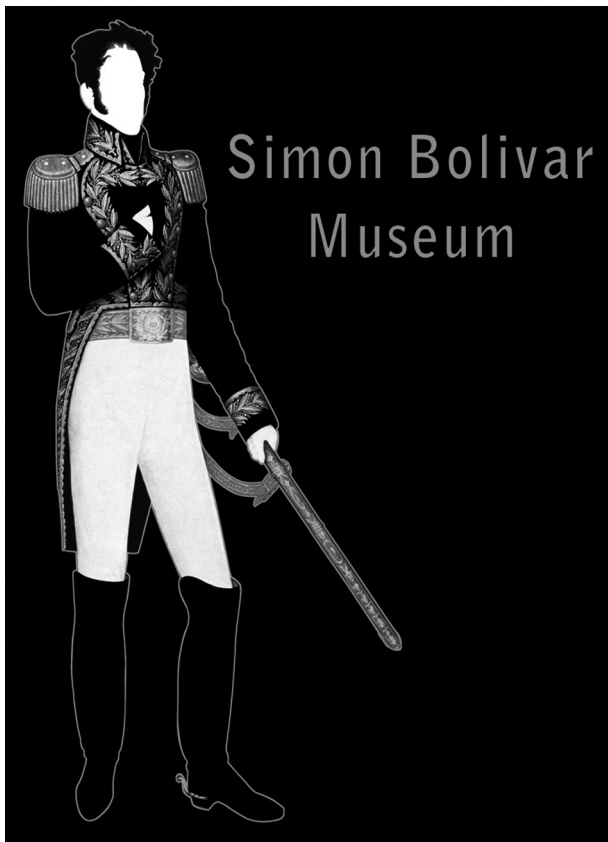
**Simon Bolivar-Museum, 2008**

Mixed media, Installation ca. 300 x 300 cm

Im Besitz des Künstlers

Ziel dieser Arbeit ist es, die Bedeutung von Simon Bolivar für Südamerika in der Vergangenheit und der Gegenwart zu analysieren und zur Anschauung zu bringen. Simon Bolivar ist in den so genannten bolivariischen Staaten – Bolivien, Ecuador, Kolumbien, Panama, Peru und Venezuela - zu einem allgegenwärtigen Mythos geworden, der in allen gesellschaftlichen Bereichen auftritt.

Bolivar war eine der wichtigsten Figuren der Geschichte Südamerikas, die er in den Jahren der Unabhängigkeitsbestrebungen von der spanischen Kolonialherrschaft entscheidend geprägt hat. Während die historische Bedeutung Bolivars unumstritten ist, wird sein Erbe



von vielen in Anspruch genommen, wobei seinen Ideen und Taten vielfältige und oftmals widersprüchliche Bedeutungen zugemessen werden.

Das *Simon Bolivar-Museum* baut auf einer großen Sammlung von historischen und aktuellen Darstellungen Simon Bolivars auf und möchte seine Entwicklung von einer historischen Figur über deren Glorifizierung ab dem 19. Jahrhundert und ihrer anschließenden Mystifizierung bis hin zu ihrer gegenwärtigen Trivialisierung (und damit Herauslösung aus ihrem historischen Kontext) sichtbar machen.

Das *Simon Bolivar-Museum* versucht über eine Analyse des historischen und zeitgenössischen Bildmaterials nach unterschiedlichen Methoden und Gesichtspunkten die verschiedenen Aspekte der Persönlichkeit dieses Mannes zu dokumentieren und zu zeigen, wie aus seinem Leben ein Mythos konstruiert wurde, der als Referenz nicht nur für die bolivariischen Staaten dienen kann, sondern auch immer wieder von politischen Bewegungen aktiviert und eingespannt wird.

---

J&K

**The Babylon Case – eine Zeitkapsel unserer Zivilisation,**  
2008

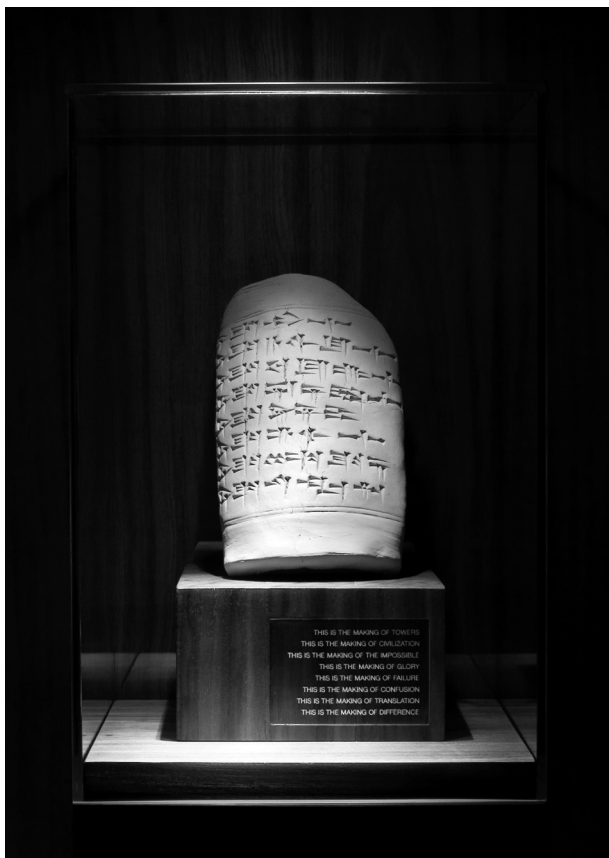
Skulptur, Mixed media, , 77 x 77 x 77 x 77 x 77 x 91 cm

Im Besitz der Künstlerinnen

kuratorische Betreuung: Cecilie Gravesen

*„Zu Beginn der ersten menschlichen Zivilisation wurde eine verschlüsselte Prophezeiung von unbekannter Hand in eine Tontafel geschrieben. Die Inschrift sagt voraus, dass das Erbe Babylons unser Zeitalter unwiderruflich bestimmen wird. Auf unerklärlichen Wegen ist nun eine rätselhafte Museumskapsel aus einer fernen Zukunft in unsere Zeit gelangt.“*





THIS IS THE MAKING OF TOWERS  
THIS IS THE MAKING OF CIVILIZATION  
THIS IS THE MAKING OF THE IMPOSSIBLE  
THIS IS THE MAKING OF GLORY  
THIS IS THE MAKING OF FAILURE  
THIS IS THE MAKING OF CONFUSION  
THIS IS THE MAKING OF TRANSLATION  
THIS IS THE MAKING OF DIFFERENCE

*Im zurückhaltend erscheinenden Äußeren der sechseckigen Kapsel treten mehrere Öffnungen hervor, die Einblicke in ein sich entfaltendes Tableau gewähren: Verschiedene Räume zeigen wichtige Reliquien aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, welche die babylonische Zivilisationsgeschichte von ihrer Entstehung bis zum Niedergang in der Zukunft reflektieren. Unser Zeitalter wird dadurch als in seinem Wesen babylonisch definiert. Im Inneren des eigentümlichen museologischen Behälters wird die prophetische Tontafel gezeigt, deren Ankunft in unserer Zeit die Endphase der Zivilisation, so wie wir sie heute kennen, ankündigt. Die babylonische Wunderkammer ermöglicht es, in nie zuvor da gewesener Klarheit, unsere Kultur von Außen zu betrachten und so ihre Essenz zu begreifen. Hierdurch wird die alarmierende Frage aufgeworfen, ob eine neue Zivilisationsform jenseits der gegenwärtigen, babylonischen Grundstruktur überhaupt vorstellbar ist.“ (J&K, C. Gravesen)*

*The Babylon Case* entstand im Rahmen einer intensiven Auseinandersetzung mit der mesopotamischen Sammlung des Vorderasiatischen Museums Berlin, in dem nur am Rande auf die Mythen und religiösen Erzählungen Bezug genommen wird, mit denen im Kopf die Besucher das Museum aufsuchen, sondern vor allem archäologisch gesichertes Material präsentiert wird. Dennoch, die erste Ausstellung der Arbeit fand eben daselbst, als künstlerische Intervention im archäologischen Teil der Sonderausstellung „Babylon. Mythos und Wahrheit“ im Sommer 2008 statt.

Wenn man im antiken Museion, also dem Tanzplatz der Musen, den einen, den performativen Ursprungsmythos des Museums erkennen kann und in der Erzählung von Noah und seiner Arche den anderen, den wissenschaftlichen, so lässt sich anhand des Moments der babylonischen Sprachverwirrung ein weiteres mythisches Motiv gewinnen, das die Gestalt des Museums bestimmt:

Es ist der Status der Mehrdeutigkeit, dem grundsätzlich alle Dinge, die in ein Museum gelangen, befinden, und durch den vor allem sie sich von ihrem Status in lebenspraktischen Umständen unterscheiden.

Die allfällige Medialisierung der Museen setzt aber genau dieses Potential, das mit jedweden musealisierten Beständen gegeben ist, außer Kraft und läuft auf eine erneute Instrumentalisierung der Dinge zu Informationen, auf ihre Trivialisierung und Zivilisierung im Sinne der Ökonomie der Aufmerksamkeit hinaus.

---

Anja Edelman

**Das Museum der Gefühle, 2006/08**

Intervention in den Schausammlungen des Museum der Dinge, Mixed Media, an verschiedenen Orten, sowie ein Strukturplan

Gefühle und Empfindungen bestimmen wesentlich die Architektur unseres Bewusstseins. Die Existenz von Gefühlen und der Umgang mit ihnen wird meist als selbstverständlich vorausgesetzt und hingenommen. In der Beschäftigung mit Gefühlen entdeckt man jedoch schnell, dass das Phänomen des Gefühls bis heute nicht befriedigend durchdrungen ist, obwohl es doch in jedem Moment wesentlich unser Handeln und damit zu großen Teilen unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein bestimmt. Das Museum bietet eine ideale Plattform, um das ambivalente und schwer greifbare Phänomen der Gefühle in all seinen Facetten sichtbar und im Sinne des Wortes „erlebbar“ zu machen. Die „Gefühlswelt“ setzt sich aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Gefühlsatmosphären und Gefühlsräumen zusammen. Verschiedene „Grundgefühle“ wie Freude, Angst oder Ekel werden durch sinnlich inszenierte Bereiche - atmosphärische Verdichtungen – für den Besucher erfahrbar. Soziale und komplexere Gefühle wie

Stolz, Scham oder Schuld werden objekthaft, also durch Objektzusammenstellungen und durch Kombination von Objekten mit unterschiedlichen Textformen umgesetzt.

Das *Museum der Gefühle* wird als Projekt vorgestellt und tritt durch eine Intervention in der Schausammlung des *Museum der Dinge* in Erscheinung: Ein Teil der vielen, bislang „heimatlosen“ Exponate des *Museum der Gefühle* haben sich dort eingeschleust und „besetzen“ die Vitrinen teilweise akustisch, teilweise durch subtiles „Um-Arrangieren“ der vorhandenen Exponate. Die Intervention als unerwartete Akustik in Form menschlicher Lautäußerungen und leiser musikalischer „Situations“-Untermahlung wird durch kleine Körperschalllautsprecher erzeugt, die unsichtbar in oder an den Vitrinenschränken untergebracht sind. Der leise „Gefühlsbefall“ der Dauerausstellung bezieht die Schausammlung des *Museum der Dinge* in die Ausstellung *Museumsbauhütte* mit ein und weist zugleich spielerisch auf die Suche nach einem eigenen Ausstellungsort für das *Museum der Gefühle* hin.

---

Das **Werkbundarchiv – Museum der Dinge** ist ein Museum der von der industriellen Massen- und Warenproduktion geprägten Sachkultur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Mit der erstmaligen Präsentation eines großen Teils seiner Sammlungen als ständige Ausstellung wird das Werkbundarchiv – Museum der Dinge erst jetzt richtig als Museum erkennbar. Seit seiner Gründung (1973) waren die museologische Selbstreflexion, die Auseinandersetzung mit der Museumsgeschichte und die Entwicklung modellhafter alternativer Strukturen in den zentralen musealen Arbeitsbereichen – Sammlung und Ausstellung – wesentliche Elemente der institutionellen Arbeit.



*Die Aufmerksamkeit galt insbesondere der spezifischen ästhetisierenden Funktionsweise des Museumsraums und auf der Sammlungsebene allgemein unbeachteten Bereichen*

*der Sachkultur, Dingen, die nicht durch namhafte Designer oder andere Labels und übliche Wertsetzungen geadelt sind. So hat das Museum ganz bewusst sein Sammlungs- und Arbeitsfeld nie auf die Objekte von Werkbundkünstlern und die Erzeugnisse von Werkbundfirmen beschränkt, sondern immer ihre Einbettung in die Alltagskultur des 20. Jahrhunderts gesucht.*

*Diese offene Sammlungsstrategie ermöglicht dem Museum heute 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 den klassischen Kunstgewerbe- und Designmuseen abgrenzenden Blick auf grundsätzliche Fragen der Warenkultur und die Entwicklung von Alternativen zu klassischen stilgeschichtlichen Erzählstrukturen (Einzelobjekt in der Zuordnung zu einem Stil, einem/r Entwerfer/in und dem Entwurfsjahr).*

*Die Schausammlung wird als ein offenes Depot präsentiert, in der die zentralen Sammlungsfelder vorgestellt und der Nutzung der Sammlung für einen argumentierenden inhaltlichen Kontext (Deutscher Werkbund) gegenübergestellt werden.*

*Das historische Werkbund-Museum - das von Karl Ernst Osthaus ab 1909 in Hagen aufgebaute Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe (DM) - wird dabei im Sinne eines Strukturmodells für das Werkbundarchiv - Museum der Dinge genutzt. Im Rückgriff auf das Bild der ‚Ausstellungszentrale‘ aus dem Kontext des Deutschen Museums lässt sich die Schausammlung als Repertoire von Mustersammlungen verstehen, die sich zu größeren Ausstellungen zu dem jeweiligen Thema erweitern.*

*Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge versteht sich als eine museale Versuchsanstalt, in der sich die Aufmerksamkeit darauf richtet, ausgehend von der gesellschaftspolitischen Verantwortung von Museen die heutige Produktkultur und die Geschichte der Dinge im 20. Jahrhundert immer wieder neu wahrzunehmen und wahrnehmbar zu machen.* (Renate Flagmeier)

---

### **Museumsbauhütte**

Zwölf künstlerische Museen und Museumsentwürfe  
Werkbundarchiv - Museum der Dinge Berlin

Kurator: Michael Fehr

Assistenz: Cornelia Feige

Mitarbeit: Team des Werkbundarchiv - Museum der Dinge:

Jochen Dannert, Renate Flagmeier, Imke Volkers,  
Rita Wolters

und Team des Museum der Gefühle: Rupert Schellenberger,  
Birge Tetzner, Stan Hema

Wir danken folgenden Leihgebern:

den Künstlerinnen und Künstlern  
dem Deutschen Entomologischen Institut, Müncheberg  
Robert Birk, München  
privaten Leihgebern

### **Werkbundarchiv - Museum der Dinge**

Oranienstraße 25, 10999 Berlin

[www.museumderdinge.de](http://www.museumderdinge.de)

Öffnungszeiten: Freitag bis Montag 12 bis 19 Uhr

## Vortragsreihe Museumsbauhütte

in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunst im Kontext,  
Universität der Künste Berlin

jeweils montags um 19 Uhr

08.12.08: **Roland Albrecht** - Das Museum der Unerhörten Dinge

15.12.08: **Anja Edelmann** – Das Museum der Gefühle

12.01.09: **Xinyu Bai** – Das Glücksmuseum

19.01.09: **J&K** - The Babylon Case - a Time Capsule for our Civilisation (Englisch/Deutsch)

26.01.09: **Uli Westphal** – Elephas Anthropogenus

02.02.09: **Goran Dordevic** – Museum of Modern Art;  
**Kerstin Schrems** - Einzelausstellung (Englisch/Deutsch)

09.02.09: **Anne Hölck** – Tigerkäfig. ZOO-TABLEAUX.

16.02.09: **Zoltan Kunckel** – Das Simon Bolivar-Museum

23.02.: **Barbara Müller** – Archiv einer Branche

02.03.: **Renate Flagmeier & Michael Fehr** - Museen und Museumsentwürfe

**LANGE NACHT DER MUSEEN** Sonnabend, 31.01.09

**Anne Kunz** - Der Floh - ein kulturgeschichtliches Museum

**Robert Birk** - Vorstellungen des Flohzirkus, München