

UNIVERSITÄT ZU KÖLN
Philosophische Fakultät



Masterarbeit im Fach Geschichte, Studienschwerpunkt Public History

Das ravende Museum?
Musealisierung elektronischer Musik

von
Elias Nüse

E-Mail: eliasnuese[at]gmail.com
Abgabedatum: 10/2022
Betreut durch: Prof. 'in Dr. Christine Gundermann

Inhaltsverzeichnis

1) Vorbemerkungen: „There’s a land that I’ve heard of...“	1
1.1) Fragestellung, Erkenntnisziel und Aufbau der Arbeit.....	3
1.2) Begriffe	5
1.3) Forschungslage	7
1.4) Methodik: Ausstellungsanalyse.....	12
2) Entwicklungslinien: Wann kam Musik ins Museum?	15
2.1) Woher kommen wir? Historische Ausstellungen in Deutschland	15
2.2) Musikhistorische Ausstellungen in Deutschland.....	16
3) Fallbeispiele: Betrachtete Ausstellungen zur Analyse	22
3.1) „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ („ELECTRO“).....	22
3.2) „Nachts. Clubkultur in München“ („NACHTS“)	24
3.3) „Sven Väth. It’s simple to tell what saved us from hell“ („MOMEM“).....	25
4) Auswertung: Wie kommt die „Rave New World“ ins Museum?	28
4.1) Narrating Music: Narrative Zugriffe auf Musik im Museum	28
a) Was ist „historische“ Musik? Narrative Definitionsfragen.....	29
b) Wer ist/macht Musik? Musikalische Personen.....	37
c) Wo ist Musik? Ideelle und physische Verortung von Musik	42
4.2) Materializing Music: Museale Objekte der Musik.....	47
a) Zweidimensionale Objekte.....	50
b) Dreidimensionale Objekte	60
4.3) Displaying Music: Museale Präsentationen von Musik.....	69
a) Räume	71
b) Objekte.....	74
c) Töne	81
5) Schlussbetrachtungen:	
„And the dreams that you dare to dream, really do come true“	85
Quellenverzeichnis	92
Literaturverzeichnis	95
Anhang/Abbildungen	109

1) Vorbemerkungen: „There’s a land that I’ve heard of...“

„Ein Gespenst geht um in Europa. Es ist das Gespenst der ‚ravenden‘ Gesellschaft“¹ – diese Worte fanden sich im Juni 1994 im deutschen Techno Fanzine ‚Frontpage‘. Heute – gut dreißig Jahre später – scheint die nonkonformistische und hedonistische Ravekultur von damals ein neues Land zu betreten. Ein Land, angelehnt an eines der bekanntesten Lieder der Szene, von dem sie damals vermutlich nur gehört hatten, aber nicht erwarteten, Bestandteil davon zu werden: Das Museum.

Techno ist im 21. Jahrhundert zum Exponat geworden.² Zumindest lässt sich dieser Eindruck gewinnen, etwa als sich anlässlich der Eröffnung des Humboldtforums und der darin präsentierten Schau „Berlin Global“ Ende 2020 immer wieder ein Bild in der (internationalen) Presse fand: Es zeigt einen großen Raum, mittig darin eine verrostete Stahltüre, augenscheinlich von einem Tresor. Wie so oft bei musealen Objekten, entfaltet sich auch hier die ganze Aura des Objektes erst durch Beigabe einer entscheidenden Information: Es ist *die* Türe zum TRESOR, also dem legendären Technoclub im Berlin der 1990er Jahre im ehemaligen Tresorraum des Kaufhauses Wertheim.

Dies ist ein Beispiel, wie sich Museen zuletzt der Geschichte der Popmusik im Allgemeinen – offenbar mit besonderer Emphase auf der elektronischen Musik – zuwenden. Seit der Jahrtausendwende häufen sich derartige Museumsvorhaben. Es scheint als würde Musik – und hier im speziellen alltäglicher Unterhaltungs- oder auch Popmusik – zusehends „Museumsreife zuerkannt“³. In der Literatur ist gar zu lesen, es handele sich um einen neuen Trend.⁴

Gerade in Deutschland bietet sich dieses Ausstellungsthema an: Die Technokultur, so wird immer wieder behauptet, nahm hier in den 1990er Jahren ihren Anfang in Europa, namentlich in Frankfurt und Berlin. In Berlin gilt der Techno gar als „Sound der Wende“, habe er doch in den 1990ern Ost- und Westberliner gleichermaßen elektrisiert.⁵ Elektronische Musik mit ihren Unterformen wie Techno oder dem populäreren (radiotauglichen) Eurodance prägen die kollektive Erinnerung an diese Zeit, was eine Betrachtung dieser Stile aus historischer Perspektive, aus der Sicht der Public History und damit auch aus Perspektive (kultur)historischer Museen rechtfertigt.

Doch stellt sich an diesem Punkt genau das Problem, dem sich diese Arbeit detaillierter widmen

¹ Laarmann, Jürgen: Ohne Titel, in Frontpage 6 (1994), H. 9, zit. n. Kleine, Pia: "The Future is Ours"? Techno als jugendkulturelles Phänomen in den 1990ern, in: Baader, Meike Sophia; Kenkmann, Alfons (Hg.): Jugend im Kalten Krieg. Zwischen Vereinnahmung, Interessenvertretung und Eigensinn (Jugendbewegung und Jugendkulturen – Jahrbuch, Bd. 16), Göttingen 2021, S. 313-318, S. 313.

² Frei nach Arlt, Alexander: Das Deutsche Sängermuseum in Nürnberg. ‚Chor‘ als Exponat, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 183-204.

³ Klose, Peter: Populäre Musik im Museum. Das Museum als Lernort zwischen Vermittlung und Aneignung, in: Samples - Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung 15 (2017) H. 2, hier S. 1, online unter: https://jlupub.ub.uni-giessen.de/bitstream/handle/jlupub/995/Samples_15_klose.pdf?sequence=1 (28.09.2022).

⁴ Vgl. Horrocks, Rob: Resource notes. Amplifying intangible heritage as a resource for museum narratives, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 192-200, S. 193.

⁵ Vgl. Gutmair, Ulrich: Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende, Stuttgart 2013.

möchte: Wie kommt die elektronische Musik, der Technosound, in das Land, von dem alle schon gehört haben? Oder analytischer formuliert: Wie lässt sich ein originär auditives Medium wie Musik in eine üblicherweise visuelle Darstellungsform wie Ausstellungen überführen? Was sind die „contradictions of preserving something immaterial (hearing music) in a material form (the museum)“⁶?

Das klassische kulturhistorische Museum mit seinem Paradigma vom Ausstellen als „Kulturpraxis des Zeigens“⁷ gerät bei genuin Immateriellem wie Musik an Grenzen. Der Spagat zwischen *intangible culture* einerseits und *tangible museums* andererseits ist bereits bei klassischer Musik herausfordernd.⁸ Verschärft werden diese Spannungen im Falle elektronischer Musik. Denn wo sich klassische Musik auf Tonträgern konservieren ließe, lässt sich die Party als zentraler Bezugspunkt der Technoszene nicht festhalten.⁹ Techno, als performative Partykultur, stellt ganz besonders gängige und erprobte Muster von musealer Musikrepräsentation in Frage. Dies liegt nicht nur an der Absenz von klassischen Instrumenten und dem eher geringen Absatz von Tonträgern an „Endverbraucher“, sondern auch an der dezidiert apolitisch-hedonistischen Selbstbezeichnung der Szene.¹⁰ So hinterfragt Technomusik ganz besonders die sehr politikgeschichtliche deutsche Zeitgeschichtsauffassung an Universitäten und in Museen. Hinzu tritt die (zumindest vorgegebene) Abkehr vom „Starkult“ und die charakteristische „facelessness“¹¹ der Technoszene, die museale Repräsentation zusätzlich erschwert.¹² Daher hat diese Arbeit den „Extremfall“ Techno als Fallbeispiel gewählt, um

⁶ Baker, Sarah; Istvandity, Lauren; Nowak, Raphaël: *Curating Pop. Exhibiting Popular Music in the Museum*, London 2019, S. 144.

⁷ Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum* (Edition Museum, Bd. 13), Bielefeld 2015, S. 23.

⁸ Zur näheren Betrachtung von Musik als immateriellem Kulturerbe, auch und gerade in Relation zum UNESCO Begriff vgl. de Oliveira Pinto, Tiago: *Music as living heritage. An essay on intangible culture* (Sounding Heritage, Bd. 3), Berlin 2018. Ähnlich auch: Menzel, Stefan: *Musik als immaterielles Kulturerbe. Musik als kulturelles Gedächtnis*, in: *Die Tonkunst* 14 (2016) H. 4, S. 390-397.

⁹ Gutmair: *Die ersten Tage*, S. 227.

¹⁰ Diese wird teilweise als Ausdruck „der 1990er Jahre [...] [ausgemacht]: Politikverdrossenheit, übersteigerte Selbstbezüge, Zunahme von Konsum und Digitalisierung“ stünden sinnbildlich für den Zeitgeist, vgl. Kleine: *Future is Ours*, S. 317, ähnlich: Schurian, Christoph: *Keine Love-Parade. Techno im Ruhrgebiet*, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*, Essen 2016, S. 140-153, S. 147; überdies stellt Bennett, Andy: *Popular Music Heritage. Places, Objects, Images and Texts* (Pop Music, Culture and Identity, Cham (Schweiz) 2022, S. 47 (auch wegen der Absenz von Tonträgern) die grundsätzliche Ausstellbarkeit von Musik aus dem digitalen Zeitalter, also nach 1990, im analogen Medium Ausstellung bzw. Museum in Frage.

¹¹ Monroe, Alexei: *Sender Deutschland. The Development and Reception of Techno in Germany*, in: Schütte, Uwe (Hg.): *German Pop Music. A Companion* (Companions to Contemporary German Culture, Bd. 6), Berlin 2017, S. 171-188, S. 174.

¹² Über die Entwicklung des DJs etwas näher Borscheid, Peter: *The American way of music. Wie Pop und Rock die Welt eroberten* (Studien zur Alltags- und Kulturgeschichte, Bd. 33), Stuttgart 2020. Eigentlich war die Technoszene „mal angetreten“, den Starkult zu überwinden, vgl. Schurian: *Keine Love-Parade*, S. 151. Mit Blick auf Größen wie Marusha, Paul van Dyk, Westbam oder Sven Väth muss dies jedoch bereits für die 1990er Jahre hinterfragt werden, vgl. Kaul, Timor: *Techno*, in: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, S. 106-110, S. 106. Borscheid (a.a.O.) weist darauf hin, dass bereits Väths Durchbruch zum „Popstar“ Ende der 1980er Jahre genau das war, „womit die DJs in Detroit eigentlich hatten brechen wollen“. Diese Entwicklung hat sich bis heute intensiviert, sodass Schurian

das „Rätsel, wie man Musik überhaupt ausstellen kann“¹³ zu ergründen. Denn diese Musikrichtung verschärft als „Musik zum Feiern“ die Probleme, die Museen ohnehin mit Musik als immaterieller Kultur zu haben scheinen.

1.1) Fragestellung, Erkenntnisziel und Aufbau der Arbeit

Um diesem Rätsel nachzuspüren, lautet die zentrale Fragestellung dieser Arbeit: Wie lässt sich elektronische Musik – etwa der Techno der 1990er Jahre – musealisieren bzw. wie wird sie ausgestellt. Zur Beantwortung dieser Frage wurde ein Sample aus drei zeitgenössischen Ausstellungen zusammengestellt, die alle mit unterschiedlichen Zugriffen das Thema ‚Musik‘ museal darstellen wollen. In diesen Ausstellungen kommt Techno als Genre mehr oder weniger zentral zur Sprache, mal als alleiniges Thema, mal als typische Ausprägung einer Clubkultur. Die Arbeit soll im Wesentlichen ergründen, mit welchen Mitteln in diesen Ausstellungen die immaterielle elektronische Musik museal dargeboten wird. Zentral ist dabei die Fokussierung auf die Ausstellungspräsentation. Diese Arbeit befasst sich mit der Darstellbarkeit von elektronischer Musik in Ausstellungen, nicht mit der Vermittelbarkeit elektronischer Musik durch Ausstellungen. Sie wird also nicht die begleitenden Bildungsangebote, sondern die physische Ausstellung selbst in den Blick nehmen. Dazu wird sie sich in drei Teilfragen den Aspekten des Narrativierens von Musik, des Materialisierens von Musik und des Darstellens von Musik in diesen Ausstellungen widmen.

Dabei bewegt sich diese Arbeit am Schnittpunkt mehrerer Disziplinen. Sie versteht sich dabei ganz bewusst als Arbeit der angewandten Geschichte. Denn Musik als Kulturpraxis ist nicht nur eine genuin fachwissenschaftliche, also musikwissenschaftliche Angelegenheit, sondern auch eine Alltagspraxis, die es als solche zu historisieren gilt. Dies ist der klassische Arbeitsbereich der Geschichtswissenschaft. Die Public History wiederum fragt darauf aufbauend, wie dieser Teil der Geschichte im kollektiven Gedächtnis und seinen Ausprägungen, also auch dem Museum, verankert und abgebildet bzw. dargestellt ist. Sie kann hier ergründen, wie diese Alltagspraxis den Weg schafft vom kommunikativen Gedächtnis der vielen Einzelnen zu narrativen, materialisierten und zur Schau gestellten Explikationen des kulturellen Gedächtnisses einer Erinnerungsgemeinschaft.

Gerade mit Blick in die (digitale) Zukunft bietet darüber hinaus die Betrachtung von immaterieller Musik für die geschichtsanwendende Praxis ganz konkrete Einsichten. Die Public History kann hier mit dem notwendigen Gespür für die Wichtigkeit historischer Quellen (also im Museumskontext: Objekten) den analytischen Finger in die Wunde legen, die das Wegfallen dieses musealen Kernbereiches zunächst zu schlagen scheint. Sie kann so auch Fragen nach der Zukunft des musealen Objektes im Allgemeinen mitschwingen lassen.

(a.a.O.) moderne DJs etwa als „hochbezahlte Leitfiguren“ bezeichnet, deren Aufgabe heute lediglich darin bestünde, vorgefertigte Sets abzuspielen, um im „Publikum für gute Stimmung zu sorgen“.

¹³ Dax, Max: Tanz mit der Maschine (Rezension), in: Der Spiegel 75 (2021) H. 50, S. 118-121, S. 118.

In dieser Arbeit wird zunächst historisch hergeleitet, woher das Ausstellungswesen allgemein in Deutschland kommt und welchen Traditionslinien es verpflichtet ist. Anschließend wird eine historische Einordnung vorgenommen. Sie wird die bisherigen Versuche populäre Musik zu musealisieren im historischen Überblick darstellen. Danach folgt die Vorstellung der drei hier näher untersuchten Ausstellungen, namentlich „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ im Düsseldorfer Kunstpalast, „Nachts. Clubkultur in München“ im Münchner Stadtmuseum und „Sven Väth. It's simple to tell what saved us from hell“ im Frankfurter Museum of Modern Electronic Music (MOMEM).

Im Anschluss werden diese Ausstellungen anhand von Unterfragen zur oben genannten Hauptforschungsfrage näher betrachtet. In mehreren Unterkapiteln werden die narrativen, materiellen und gestalterischen Zugriffe der drei Ausstellungen beleuchtet. Das entsprechende Kapitel ist nicht als klassische Ausstellungsanalyse zu verstehen, sondern es bedient sich vielmehr dem eben angesprochenen Beispielset, um auf dieses – themenbezogen – zuzugreifen und gestalterische, materielle oder narrative Zugriffe bei der Ausstellung von elektronischer Musik zu verdeutlichen. So werden in diesem Kapitel „nicht alle Teile einer Ausstellung, sondern einzelne Teile aller Ausstellungen zueinander in Beziehung“¹⁴ gesetzt.

In Unterkapitel 4.1 „Narrating Music“ wird gefragt, mit welchen narrativen Zugriffen Musik in den Ausstellungen museabel gemacht wird. Was sind also die Fragen, mit denen Kuratierende an die Musik herantreten? Was ihre Ausschlusskriterien? Was wird als wichtig erachtet? Unterschieden wird hierbei nach inhaltlichen Kriterien (was definieren Kuratierende als Musik?), personalen Kriterien (wer wird als Träger von Musik ausgemacht?) und lokalen Kriterien (wo wird Musik verortet?).

In Unterkapitel 4.2 „Materializing Music“ wird diskutiert, was als Objekte – die Grundlage der Ausstellungsarbeit – im Themenfeld elektronischer Musik verwendet wird. Hierbei werden die zentralen Fragen sein, welche Objekte es gibt und wie diese eingesetzt werden um (welche) Botschaften zu senden oder zu visualisieren.

Im dritten Unterkapitel 4.3 „Displaying Music“ werden die zwei zuvor genannten Techniken zusammengebracht. Es wird gefragt, welche gestalterischen Mittel, seien sie inszenatorischer oder szenografischer Natur, in den betrachteten Ausstellungen verwendet werden, um elektronische Musik ins Museum bringen zu können.

Schlussendlich wird diese Arbeit mit einem Ausblick enden, was basierend auf den Ergebnissen der Untersuchung dieses Samples bei der Musealisierung elektronischer Musik momentan machbar und zukünftig denkbar ist. Hiermit verbunden ist dann die Frage, welche Erwartungen (oder „dreams“, um die eingangs zitierte Liedzeile erneut aufzugreifen) Kuratierende einer

¹⁴ Thiemeyer, Thomas: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum (Krieg in der Geschichte, Band 62), Tübingen 2010, S. 35.

musikhistorischen Ausstellung für die Zukunft haben dürfen.

1.2) Begriffe

Diese Arbeit wird mit einigen problematischen (weil mehrdeutigen) Begriffen arbeiten. Einige von ihnen (wie der Objektbegriff) werden an den entsprechenden Stellen dieser Arbeit definiert, grundlegende, die für das Verständnis der gesamten Arbeit zentral sind, im Folgenden:

Musik im Museum

Begrifflich sollten und müssen die beiden Sachverhalte ‚Musik im Museum‘ und ‚Musik ausstellen‘ unterschieden werden, denn gemeint sind damit zwei unterschiedliche Sachverhalte. ‚Musik im Museum‘ bezeichnet den grundsätzlichen Einsatz von auditiven Medien in musealen Räumen. Vielfach wird Klang im Museum „schon lange verwendet“¹⁵, etwa als aktivierendes Mittel oder atmosphärische Untermalung.¹⁶

Demgegenüber ist aber die ‚ausgestellte Musik‘ zu unterscheiden, der sich diese Arbeit widmen möchte. Diese meint das Aufgreifen musikalischer Erscheinungen in Ausstellungen als zentrales Ausstellungsthema. Zwar kann hierbei auch Musik als Untermalung eingesetzt werden, jedoch geht es um den narrativen Fokus, der auf der Musik und ihrer kulturhistorischen Bedeutung als solches liegt. Sowohl in der Ausstellungspraxis als auch in deren Analyse finden sich diesbezüglich bereits einige Beispiele mit Bezug zur klassischen Musik, wobei hier in erster Linie die Musikermuseen zu nennen wären, etwa das Beethovenhaus in Bonn oder das Mozarthaus in Wien. Eine längere Tradition hat auch das Sammeln von Musikinstrumenten klassischer Couleur, meist in akademischen Einrichtungen. Der populären Musik jedoch wurde lange Zeit ihr musealer Wert wie auch ihre alltagskulturelle Bedeutung abgesprochen. Entsprechend ist die Musealisierung popmusikalischer Phänomene eine eher junge Entwicklung. Auch weil die Präsentations- und Sammlungspraktiken klassischer Musik hier nur bedingt übertragbar sind, fehlen auf diesem Bereich bisher entscheidende Impulse und Erfahrungen.

Popmusik/Popkultur

Ein sehr problematischer Begriff, der hier aber verwendet werden muss, ist der des ‚Pop(ulären)‘ mit allen seinen Komposita, also etwa ‚Popkultur‘ und ‚Popmusik‘. Zur Frage, was eigentlich populäre Kultur sei, gibt es umfangreiche kulturwissenschaftliche Untersuchungen und Debatten. Dieser Begriff soll aber in dieser Arbeit ungeachtet seines normativen Anklanges grundsätzlich analytisch benutzt und ex negativo definiert werden. Er rekuriert auf die „traditional boundaries between

¹⁵ Schweibenz, Werner: Das Museumsobjekt in Zeiten seiner digitalen Repräsentierbarkeit, in: Murlasits, Elke; Reisinger, Gunther (Hg.): museum multimedial. Audiovisonäre Traditionen in aktuellen Kontexten, Wien 2012, S. 47-70, S. 47.

¹⁶ Vgl. Leonard, Marion: Exhibiting Popular Music. Museum Audiences, Inclusion and Social History, in: Journal of New Music Research 39 (2010) H. 2, S. 171-181, S. 173.

high and popular culture“¹⁷ und meint in diesem Sinne alle Kulturformen, die nicht der klassischen Hochkultur zuzurechnen sind.

Diese Definition, bei der man sich mit dem Popularitätsbegriff in Bezug auf Kultur oder eben Musik „behilft“, bezweckt in erster Linie eine „nicht näher bezifferte Massenhaftigkeit als auch eine Bandbreite von Stilen anzusprechen“ und ist in der entsprechenden Ausstellungsanalyse sehr verbreitet.¹⁸ So wird „populäre Kultur“ in erster Linie quantitativ als „Massenkultur“¹⁹ verstanden. Eine strukturell ähnliche Unterscheidung findet sich in der Praxis der Verwertungsgesellschaften in der Unterscheidung zwischen E- und U-Musik, also ernster Musik und Unterhaltungsmusik.

Diese verwendete Unterscheidung ist – auch wenn die begriffliche Unschärfe zu problematisieren wäre – analytisch sehr sinnvoll. Denn entscheidend ist, dass „klassische“ Musik – im Gegensatz zu „populärer“ Musik – bereits seit fast 200 Jahren musealisiert wird. Die Musealisierung der Massenkultur bzw. Alltagskultur Musik, also der „Popmusik“ hingegen, ist ein rezenter und hier betrachteter Vorgang.

Elektronische Musik: Techno/EBM/Electro

Was ist eigentlich Techno? Diese Frage ist nicht nur schwer zu beantworten, sondern wohl auch innerhalb wie außerhalb der Szene damals wie heute sehr umstritten. Dennoch muss eine Arbeit, die sich mit musealen Repräsentationen der Technoszene beschäftigt, versuchen, eine Arbeitsdefinition für diesen Begriff zu finden. Musiktheoretisch ist Techno definiert worden als „überwiegend instrumentales und inzwischen vielfach ausdifferenziertes Genre“. Es sei im Wesentlichen geprägt durch „einen schnellen Beat (ab 120 bpm) mit durchgehender Bassdrum im Vierteltakt (,Four to the Floor‘), die additive Schichtung repetitiver Patterns perkussiver und melodischer Art sowie die Verwendung elektronisch erzeugter und häufig bewusst hart und ,technisch‘ klingender Sounds.“²⁰

Diese Arbeit möchte nicht definieren, was Techno ist. Vielmehr geht es darum, einen Begriff zu finden, der jene Erscheinungen im Umfeld der neuen, elektronischen Musik mit den genannten akustischen Merkmalen beschreibt, die in den 1990er Jahren in Deutschland aufgekommen ist. Insofern soll der Begriff ,Techno‘ als „Synonym für nahezu sämtliche elektronisch produzierte

¹⁷ Knifton, Robert: Popular music beyond text. An academic perspective on popular music in the museum, in: *Social History in Museums* 36 (2012), S. 21-25, S. 21. Teilweise wurde diese Tendenz der Verwischung von Grenzen zwischen high und low culture auch als Aneignungspraktiken in einem kulturellen Gentrifikationsprozess betrachtet, vgl. etwa Klose: *Populäre Musik*, S. 18.

¹⁸ Vgl. Geisthövel, Alexa: Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle, in: Baumeister, Martin; Föllmer, Moritz; Müller, Philipp (Hg.): *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157-168, S. 161. Ähnliche Definitionen finden sich auch bei Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: *Popmusikforschung*, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren*, Dortmund 2022, S. 69-79 oder Jacke, Christoph: *Kulturen und Ästhetiken von Popmusik und Medien. Authentizität, Kunst, Kommerz und Etablierung*, in: Schramm, Holger (Hg.): *Handbuch Musik und Medien*, 2. Aufl., Wiesbaden 2019, S. 497-524, S. 501.

¹⁹ Krankenhagen, Stefan: *All these things. Eine andere Geschichte der Popkultur*, Stuttgart 2021, S. 4.

²⁰ Kaul: *Techno*, S. 106.

Popmusik verwendet²¹ werden. Derartige Musikstücke zeichnen sich darüber hinaus durch im Allgemeinen geringes Airplay im Radio und entsprechenden Fokus auf die physische Darbietung (vor allem in Clubs) aus.²² Sie grenzen sich bewusst von einem als kommerziell definierten elektronischen Mainstream ab und sind eher „subkulturell“ orientiert.²³ Mit einer gewissen Unschärfe werden somit unter diesem Begriff viele artverwandte Stile und Subgenres wie House, Acid, Acid House und EBM (Electronic Body Music) bis hin zu Dubstep und Drum'n'Bass subsumiert, was musiktheoretisch diskutabel, für einen museologischen Zugriff jedoch allemal ausreichend wäre.

Dennoch soll in dieser Arbeit überwiegend von ‚elektronischer Musik‘ gesprochen werden, wenn eben jene Musik aus den 1990er Jahren gemeint ist. Dies liegt vor allem daran, dass die genannten Stilrichtungen sich immer weiter ausdifferenziert haben und seit Mitte der 1990er Jahre „nur noch wenige Berührungspunkte besaßen.“²⁴ Auch die kommerzialisierten und „verpoppten“ Ausläufer des Techno (namentlich etwa der Eurodance) können so noch mit abgebildet werden. Hier würde der Begriff Techno dann Anklänge haben, die in die Irre führen würden. Es gilt: „Der bevorzugte Oberbegriff lautet ‚elektronische Musik‘ oder ‚elektronische Tanzmusik‘, doch der Einfachheit halber ist die Bezeichnung ‚Techno‘ üblicher und beschreibt nahezu alles, wohinter clubbasierte elektronische Tanzmusik vermutet wird.“²⁵

Daher wird im analytischen Teil versucht, auf die Formulierung „elektronische Musik“ auszuweichen. Wenn aber im Kontext dieser Arbeit, etwa in Zitaten, von Techno die Rede sein sollte, dann gilt die hier angeführte Definition. Beide Begriffe sind im Kontext dieser Arbeit im Grunde analytisch synonym zu verstehen.

1.3) Forschungslage

Die klassische deutsche Zeitgeschichtsforschung hat, in der Tradition der Institutionengeschichte, bis heute einen großen Ereignis- und Politikbezug. Zeitgeschichte war und ist in Deutschland hauptsächlich Politikgeschichte. Die Rolle (pop)kultureller Erscheinungen als historischer Quelle wurde „aus der Perspektive einer klassischen, staatszentrierten Politikgeschichte [als] äußerst begrenzt“²⁶ angesehen. Beispielhaft ist da Daniel Morat, der, wenn er Beispiele für den „Klang der

²¹ Ebd.

²² Vgl. Schurian: Keine Love-Parade, S. 148f.

²³ Vgl. Kaul, Timor: Musikalische DIY-Praktiken des Sekundären und Professionalität der Beiläufigkeit. DJs und Producer im Bereich Techno/House, in: Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture 62 (2017), S. 71-94, S. 71.

²⁴ Borscheid: American Way, S. 305.

²⁵ Kühn, Jan-Michael: Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie, Wiesbaden 2017, S. 158. Der in der Literatur teilweise auch vorgeschlagene Begriff „Electronic Dance Music“ wird hier vermieden, da sich dieses Genre in den letzten zehn Jahren enorm gewandelt hat und radiotauglich wurde. Der Begriff scheint mir, da er nun eine enorme Spannweite von Westbam über Avicii bis zu Robin Schulz besitzt, zu unscharf.

²⁶ Classen, Christoph; Großmann, Thomas; Kramp, Leif: Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunk-Überlieferung und die Initiative „Audiovisuelles Erbe“, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), H. 1, S. 130-140, S. 130.

Zeitgeschichte“ aufzählen will, Ausschnitte aus großen Reden großer Männer auflistet.²⁷

Wirklich geändert hat sich dies erst durch die Etablierung der „Geschichte von unten“ in den Geschichtswerkstätten der 1970er Jahre.²⁸ Sie waren unter den Ersten, die einen starken Emotionsbezug und auch einen individuellen Zugang in die Geschichtswissenschaft getragen haben. Heute hat sich diese Strömung im Nachgang des emotional turns längst verstetigt und institutionalisiert, etwa im Berliner Forschungsbereich „Geschichte der Gefühle“.²⁹

Generell ist die sound history in letzter Zeit durchaus zu einer achtbaren Forschungsrichtung erwachsen, auch wenn sie immer noch eher als „Spartengeschichte“³⁰ aufgefasst wird. Dennoch ist zu konstatieren, dass auch die bisherige Forschung zu Musik und ihrer Historizität (und selbiges gilt auch für deren museale Präsentation) sehr ereignis- und politikgeschichtlich geprägt war und ist.³¹ Musik wurde immer wieder als Ausdruck „politischer Dimensionen“³² gedeutet und so – etwa von Geisthövel – „als zeitgeschichtliche Quelle“³³ gelesen. Das popmusikalische „Erkenntnisinteresse geschichtswissenschaftlicher Zugänge [liegt] nach wie vor in den politischen, sozialen, wirtschaftlichen, kurz in den gesellschaftlichen Aspekten der Musik“³⁴ nicht in der Musik und der sie umgebenden Subkultur selbst.³⁵ Musik wird meist eher als „Ausdrucksform“ einer Zeit- oder Jugend- oder Subkultur angesehen und eher in Auseinandersetzung mit allgemeinen „gesellschaftlichen Wandlungsprozessen untersucht“³⁶. Die Musik zugeordnete „substantial role as a connective thread in

²⁷ Morat, Daniel: Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011) H. 2, S. 172-177, S. 172.

²⁸ Vgl. Siegfried, Detlef: Geschichtswissenschaft, in: Hecken; Kleiner (Hg.): Handbuch Popkultur (Anm. 12), S. 354-358, S. 354. Ähnlich argumentiert auch Keilbach, Judith: We call it Techno. Zeitzeugen und die filmische Konstruktion von Technogeschichte, in: Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik, Berlin 2016, S. 95-104, S. 97 oder für den niederländischen Raum gleichsam van der Hoeven, Arno; Brandellero, Amanda: Places of popular music heritage: The local framing of a global cultural form in Dutch museums and archives, in: Poetics 51 (2015), S. 37-53. Die Sozialgeschichte in Bielefelder Tradition hat an diesem Faktum zunächst nichts geändert, hatte sie doch eine sehr ausgeprägte Makroperspektive (wohingegen Musik als Erfahrung eine sehr individuelle Sache ist). Andere, benachbarte Fächer, wie die Volkskunde (Liederkunde, dt. Volksliedarchiv...) oder die Kulturwissenschaften waren und sind hier weiter als die Geschichtswissenschaft.

²⁹ Der emotional turn in der Geschichtswissenschaft bezeichnet genau diese Hinwendung zur Betrachtung der Emotionen in der Geschichte, vgl. einleitend Verheyen, Nina: Geschichte der Gefühle. Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte (2010), online unter: http://docupedia.de/zg/verheyen_gefuehle_v1_de_2010 (25.09.2022) oder Frevert, Ute: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?, in: Geschichte und Gesellschaft 35 (2009) H. 2, S. 183-208. Zum Zusammenhang von Pop- und Emotionsgeschichte vgl. Wellmann, Henning: Pop- und Emotionsgeschichte. Eine viel versprechende Partnerschaft, in: Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Konzepte und Methoden (Histoire, Bd. 48), Bielefeld 2014, S. 201-225.

³⁰ Classen; Großmann; Kramp: Zeitgeschichte, S. 130.

³¹ Vgl. Siegfried: Geschichtswissenschaft, S. 355.

³² Ebd.

³³ Geisthövel: Tonspur, S. 157.

³⁴ Siegfried: Geschichtswissenschaft, S. 355.

³⁵ Zum Quellenwert der Schallplatte s. a.: Mrozek, Bodo: Geschichte in Scheiben. Schallplatten als zeithistorische Quellen, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011) H. 2, S. 295-304.

³⁶ Siegfried: Geschichtswissenschaft, S. 355.

contemporary societies“³⁷ kommt so noch nicht wirklich zum Ausdruck.

Insofern ist gerade das in dieser Arbeit gewählte Beispiel des Techno so interessant, gilt dieser Musikstil doch vor allem als eine über die Musik hinausgehende Lebenseinstellung. Musik wird hier nicht nur als reine Klangfolge, sondern als vielsinnige Erfahrung betrachtet.³⁸

Dass allerdings individual- und alltagsgeschichtlichen Zugänge durchaus eine Relevanz haben und auf großes Interesse stoßen, zeigen dann populäre Publikationen mit Titeln wie „Wisst ihr noch? Die coolsten Jahre unserer Jugend“³⁹. Die Zeit der 1990er Jahre wird zuletzt immer mehr Teil einer allgemeinen (und immer besser erforschten) Nostalgie- bzw. „Retro-Welle“ mit ausgeprägtem Hang zum Histotainment.⁴⁰ Dieser Trend korreliert damit, dass die museumsrelevante Zielgruppe wie auch die Kuratierenden heute einer Kohorte angehören, deren Jugendzeit sich in wesentlichen Teilen in den 1990er Jahren zutrug.⁴¹ Dies tangiert zugleich die Frage, ob und wenn ja wie die 1990er Jahre schon „geschichtsreif“ seien oder – breiter formuliert – wo die „hintere Grenze“ der Zeitschicht liege.⁴²

Lediglich in neuester Zeit lässt sich ein „trend [...] [towards] engaging with everyday manifestations of [music] culture“⁴³ feststellen, im Zuge dessen die Forschung sich zusehends mehr den emotionalen und ästhetischen Aspekten der Musik widmet. Der in der Geschichtswissenschaft vollzogene cultural turn bzw. emotional turn führte zu einem stärkeren alltags-, emotions- und individualgeschichtlichen Zugang in der zeithistorischen Forschung. Im Zuge dessen wurde dann auch „populäre Musik [...] [als] Teilbereich[...] des Sozialen“⁴⁴ betrachtet, eine Sichtweise, der sich auch diese Arbeit anschließen wird. Obwohl die Wahrnehmung dieser sehr rezenten Geschichte wenig „distanziert[...] und abgeklärt[...]“⁴⁵ ist, erfreut sie sich zusehends größerer akademischer als auch musealer Beliebtheit. Sie bietet durch die „Plurimedialität des popmusikalischen Pro-

³⁷ Cortez, Alcina: The Curatorial Practices of Exhibiting Popular Music in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century. An Overview, in: Revista Portuguesa de Musicologica 2 (2015) H. 2, S. 297-323, S. 305.

³⁸ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 15.

³⁹ Kiel, Melanie; Sabine Pinnau: Die 90er. Die Coolsten Jahre Unserer Jugend, Köln 2019.

⁴⁰ Vgl. Geisthövel: Tonspur, S. 162.

⁴¹ Diese „positiven Erinnerungen“ zu aktivieren wird auch und gerade im Historymarketing versucht, wo (in der Regel) Unternehmen aus der „Retro-Welle“ monetären Gewinn zu schlagen versuchen, vgl. einführend: Kühberger, Christoph: Geschichtsmarketing als Teil der Public History. Einführende Sondierungen zwischen Wissenschaft und Wirtschaft, in: Ders.; Andreas Pudlat (Hg.), Vergangenheitsbewirtschaftung. Public History zwischen Wirtschaft und Wissenschaft, Innsbruck 2012, S. 14-53, hier S. 41.

⁴² Hockerts, Hans Günther: Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methoden, Themenfelder, in: Historisches Jahrbuch 113 (1993), 98-127, S. 100. Er spricht hier vom „empfindlichen Grenzbereich zwischen Geschichte und Gegenwart“, vgl. ebd., S. 110. Vgl. diesbezüglich auch die Debatte Danyel, Jürgen; Geisthövel, Alexa; Mrozek, Bodo: Pop als Zeitgeschichte, in: Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Zeithistorische Fallstudien 1958-1988 (Histoire, Bd. 49), Bielefeld 2014, S. 7-15.

⁴³ Horrocks: Resource notes, S. 193.

⁴⁴ Klose: Populäre Musik, S. 16.

⁴⁵ Zündorf, Irmgard: Zwischen Event und Aufklärung. Zeitgeschichte ausstellen. Vorwort, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 160-166, S. 162.

duktions-, Distributions- und Rezeptionskomplexes“⁴⁶ sowohl für die Forschung als auch die Musealisierung von Musik Vorteile. Erste Synergieeffekte aus diesem gesteigerten Interesse an Musikgeschichte und der Anwendung musealer Materialkunde zeigen dann Arbeiten wie etwa Monika Röthers Dissertation zu Phonogeräten in deutschen Wohnzimmern oder auch die „Musikobjektgeschichten“ von Christopher Jost et al., die nicht nur einen musikhistorischen, sondern zugleich einen materialhistorischen wie alltagshistorischen Zugriff haben.⁴⁷

Entsprechend dieser Entwicklung in der Forschung haben sich in den letzten Jahren auch immer mehr Ausstellungen mit der populären Kultur und insbesondere entsprechender Musik beschäftigt. Dies kann als jüngste Entwicklung in einem Trend ausgemacht werden, wonach sich die Schwerpunkte sozialhistorischer Ausstellungen im deutschsprachigen Raum im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer weiter in Richtung Gegenwart verlagerten.⁴⁸ Diese Entwicklung kulminierte dann 1994 in der Eröffnung des Hauses der Geschichte in Bonn als dezidiert zeitgeschichtlichem Museum, dessen Selbstanspruch stets war und ist, Geschichte bis an die unmittelbare Gegenwart heranzuerzählen.⁴⁹

Da derartige Ausstellungen selbst ein recht junges Phänomen sind, gibt es noch nicht viele entsprechende Ausstellungsanalysen. Erste Untersuchungen setzen hier seit der Jahrtausendwende an. Sie gehen zeitlich nicht zufällig einher mit der voranschreitenden akademischen Anerkennung der Public History in Deutschland (gipfelnd in der Anerkennung als „kleines Fach“ durch die HRK 2018). Die Ausstellungsanalyse als solche wird meist entweder außerakademisch (also die klassische Ausstellungsrezension im Feuilleton) oder aber von den Sozialwissenschaften betrieben. Die „klassische“ Geschichtswissenschaft hat sich hier bisher zurückgehalten. Daher fußen große Teile dieser Arbeit, gerade was das methodische Rüstzeug betrifft, auf kulturwissenschaftlichen Forschungen, namentlich der Tübinger Gottfried Korff und Thomas Thiemeyer.

Die Geschichte von populärer Musik als Präsentationsgegenstand beginnt in Deutschland ungefähr um die Jahrtausendwende. Entsprechend dürftig gestaltet sich bis heute die Literaturlage zu ihrer

⁴⁶ Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: Sammlungskonzept des Zentrums für Populäre Kultur und Musik, Freiburg 2020, S. 7, <https://www.zpkm.uni-freiburg.de/sammlungskonzept-zpkm-aktualisierte-fassung-januar-2021.pdf> (27.06.2022).

⁴⁷ Vgl. Röther, Monika: *The sound of distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957 - 1973). Eine Objektgeschichte* (Diss.), Marburg 2012 sowie Jost, Christofer; Dörfling, Christina; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur* (Populäre Kultur und Musik, Band 32), Münster 2021.

⁴⁸ So etwa die Entwicklung von den „Monumenta Judaica“ (Köln 1963) über „Die Zeit der Stauer“ (Stuttgart 1977) und „Preußen. Versuch einer Bilanz“ (Berlin 1981) bis zur Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“ (sog. „Erste Wehrmachtsausstellung“, ab 1995 zunächst in Hamburg).

⁴⁹ So formulierte etwa Ausstellungsdirektor Smidt anlässlich der Überarbeitung und Neueröffnung im Dezember 2017, dass die Ausstellung wieder an die „Herausforderungen unserer unmittelbaren Gegenwart“ heranreiche, vgl. Smidt, Thorsten: *Neugestaltung* (Interview mit Ulrike Zander), in: *muma* 2017 H. 4, S. 12-13, S. 12.

Erforschung. Im deutschen Sprachraum finden sich zuvorderst drei Publikationen, zum einen die von Andreas Meyer zu Musikausstellungen aus dem Jahre 2018 bzw. die darauf aufbauende von Meyer et al. aus dem Jahre 2021 sowie die von Thomas Mania, Christopher Jost und Martin Pfeleiderer aus dem laufenden Jahr.⁵⁰ Bemerkenswert ist dabei, dass die Herausgeber dieser Bücher allesamt aus der Musikwissenschaft bzw. Musikpädagogik stammen, ergänzt um einen Ethnologen und Kurator des rock'n'pop Museums (Thomas Mania). Hier wird deutlich, dass genuin geschichtswissenschaftliche bzw. museologische Betrachtungen des Themas bis dato fehlen. Außerdem scheinen in Deutschland noch einige Untersuchungen in Arbeit zu sein. Bis zur Drucklegung dieser Arbeit etwa waren zwei vielversprechende Publikationen zwar angekündigt, aber offenbar nicht erschienen.⁵¹

Um die Literaturgrundlage zu erweitern, wird trotz der dezidierten inhaltlichen Betrachtung des deutschen Sprachraumes auch Grundlagenforschung aus dem (meist englischsprachigen) Ausland hinzugezogen. Marion Leonard kann hier als „touchstone for studies of popular music display“⁵² angesehen werden. Insgesamt zeigt sich die Forschungslage im Ausland deutlich detaillierter als in Deutschland. So liegen Fallstudien aus Großbritannien (Leonard, Knifton), dem restlichen anglo-amerikanischen Raum (USA und Australien, namentlich Fairchild⁵³ oder Baker), Portugal bzw. Brasilien (Cortez) und den Niederlanden (van der Hoeven/Braderello) vor.

Viele der erschienenen Studien, gerade im englischsprachigen Raum, legen jedoch den Fokus bedeutend anders als diese Arbeit, sowohl in der Quellengrundlage als auch im Erkenntnisziel. Beispielhaft ist etwa die Studie von Crenn, die die ABBAWORLD in Sydney auf Basis von Kuratierenden- und Besuchendeninterviews daraufhin befragt, wie die Musik in der Ausstellung durch die „experience of the display“⁵⁴ definiert wird. Hier wird also nicht – wie in dieser Arbeit – das Narrativ, die Objekte und die Gestaltungsmittel (als sicht- und messbare Größen) in den Blick genommen,

⁵⁰ Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018; Meyer, Andreas; Magesacher, Elisabeth; Alonso Amat, María Del Mar: Musik ausstellen. Vermittlung und Rezeption musikalischer Themen im Museum (Edition Museum, Band 53), Bielefeld 2021; Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren, Dortmund 2022.

⁵¹ Kürsten, Annelie; Fischer, Erik (Hg.): Musik ausstellen. Re/Präsentationen von Musik und Sound in musealen Kontexten (Berichte des interkulturellen Forschungsprojektes „Deutsche Musik im östlichen Europa“, Bd. 8), Bonn 2016 und von Appen, Ralf; Hofmann, Viola; Klose, Peter (Hg.): Populäre Musik und materielle Kultur (Beiträge zur Populärmusikforschung, Bd. 47), Bielefeld o. Jahr.

⁵² Baker; Istvandy; Nowak: Curating Pop, S. 4.

⁵³ Fairchild verfolgt einen dezidiert institutionen- und herrschaftskritischen Ansatz, der die von ihm besuchten Museen und Ausstellungen in erster Linie narrativ zu dekonstruieren versucht. Seine Kritik wird gerade in seinem aktuellen Buch grenzwertig, wenn er seine Kritik auf eine große, hinter allem stehende Urwurzel zurückführt, die er im „neoliberal capitalism“ (S. 4 erstmals) ausmacht. Das Buch gleicht daher eher einem politischen Pamphlet als einer wissenschaftlichen Studie, vgl. Fairchild, Charles: Musician in the Museum. Display and Power in Neoliberal Popular Culture, London 2021.

⁵⁴ Crenn, Gaëlle: Negotiating the values of popular music in the museum: Curatorial process and exhibition narratives in the ABBAWORLD exhibition at the Powerhouse Museum, Sydney, in: Popular Music History (pomh) 10 (2015) H. 2, S. 138-153, S. 141.

sondern das Erlebnis der Besuchenden, mit allen mitschwingenden methodischen Problemen, dies sauber zu erfassen. Häufig bleiben in derartigen Studien die „material dimensions [...] [of popular music] largely unmapped.“⁵⁵

1.4) Methodik: Ausstellungsanalyse

Ein Problem dieser recht desparaten Literaturlage ist, dass wenig Vorbilder zum methodischen Design von Untersuchungsvorhaben wie dem Vorliegenden bereitstehen. Insbesondere die angloamerikanischen Untersuchungen haben einen gänzlich anderen Ansatz als die vorliegende Arbeit. Sie machen den Heritagebegriff stärker sowie den performativen Charakter kultureller Praxen deutlicher.⁵⁶ Sie sind insofern auch auf den hier behandelten deutschen Fall nur begrenzt übertragbar, da sich der Heritagebegriff hier weder in Museen noch der Forschung nachhaltig durchsetzen konnte und so als Analysezugriff auch nur bedingt geeignet erscheint.

Die deutsche Forschungslandschaft wiederum hat ebenfalls andere Schwerpunkt gesetzt. Vielfach ging es bei ihren Analysen musikhistorischer Ausstellungen in erster Linie um „Erlebnisse und Eindrücke“⁵⁷ von Besuchenden in Museen und nicht um das (physisch beobachtbare) Ausstellungsdisplay.⁵⁸ Entsprechend legen viele deutschsprachige Museumsanalysen (etwa die von Maren Ziese) den Fokus darauf, mit autoethnografischen Methoden die eigenen Gefühle beim Ausstellungsrundgang zu dokumentieren und im Nachgang zu analysieren.

Karl Popper hat festgestellt, dass auch die beste Reflexion subjektive Empfindungen nicht aus der wissenschaftlichen Analyse entfernen und erst recht nicht zu Fakten machen könne.⁵⁹ Dem will sich diese Arbeit anschließen und nur auf „den ‚sichtbaren‘ Bestand der Ausstellung“⁶⁰ fokussieren. Dies geschieht in bewusster Abgrenzung zu Teilen der existierenden Forschung, etwa bei Wonisch und Muttenthaler. Die vorliegende Arbeit soll nur physisch Beobachtbares betrachten. So soll der Überprüfbarkeit der hier gewonnen Erkenntnisse Rechnung getragen werden und subjektiven Verzerrungen entgegengewirkt werden.

Bis dato haben verschiedene Autorinnen und Autoren unterschiedlichste Überlegungen zur

⁵⁵ Bennett, Andy; Rogers, Ian: Popular Music and Materiality. Memorabilia and Memory Traces, in: Popular Music and Society 39 (2016) H. 1, S. 28-42, S. 28.

⁵⁶ Vgl. Fairchild, Charles: Understanding the Exhibitionary Characteristics of Popular Music Museums, in: museum and society 15 (2017) H. 1, S. 87-99, S. 87.

⁵⁷ Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2010, S. 38.

⁵⁸ Dies ist etwa bei Wonisch, Regina; Muttenthaler, Roswitha: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2007 sehr stark zu beobachten. Sie bekommen dann auch enorme methodische Probleme, wenn sie versuchen müssen, den „unsichtbaren“ Teil der Ausstellung“ in den Köpfen der Besuchenden zu erschließen und dafür, da dieser weder sichtbar noch standardisiert mess- oder erfragbar ist (er ist ja eben unsichtbar bzw. auch unbewusst) aus reinen „Vermutungen“ (das ist die originale Wortwahl, S. 51) zu rekonstruieren.

⁵⁹ Vgl. Popper, Karl: The Open Society and Its Enemies. New One-Volume Edition, Princeton NJ 2013, S. 423-428.

⁶⁰ Betzer, Christian; Brandt, Sanja; Kalenbach, Nina; Kalinina, Alissa; Lemke, Katharina: Ausstellungsanalysemodell C, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 47-50, S. 48.

Ausstellungsanalyse vorgestellt. Die meisten verwenden existierende Methoden aus nahen (Kulturwissenschaften) oder fernen (Psychoanalyse) Nachbardisziplinen, die dann – mal mehr mal weniger stark – im Hinblick auf die eigenen Notwendigkeiten entsprechend „umfunktioniert“⁶¹ werden. Dies zeigt sich auch im 2010 von Joachim Baur vorgelegten interdisziplinären Sammelband einer „Museumsanalyse“⁶². Im Hinblick auf das gewählte Beispielset soll diese Arbeit vorzugsweise den Begriff Ausstellungsanalyse verwenden.⁶³

Wichtigste methodische Grundlage für diese Arbeit bildet das von Thomas Thiemeyer vorgelegte Konzept einer geschichtswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse.⁶⁴ Zentral ist in diesem Ansatz, dass er auf „die Produzenten [...] und auf das Produkt, die Ausstellung, nicht auf die Rezipienten“⁶⁵ blickt. Er orientiert sich – im Nachgang von Droysens klassischer Quellenkunde – an den gängigen fünf W-Fragen (wer, was, wo, wie, warum).⁶⁶ Die entscheidende Schwäche dieses Konzepts liegt aber darin, dass es sehr formalistisch ist und sich schwertut, das „Mehr“ einer Ausstellung vor Ort zu erfassen.

Dem soll im vorliegenden Fall unter anderem mit einem Beobachtungsbogen entgegengewirkt werden. Die Vorgehensweise sah vor, zunächst einen – mehr oder minder – unvorbereiteten Ausstellungsbesuch zu absolvieren. Dieser wurde mittels eines Beobachtungsbogens fixiert. Dieses Ergebnisprotokoll bestand aus einem leitfragengestützten Formalteil und einem offenen Frageteil zur Erfassung ausstellungsspezifischer Besonderheiten. Mit dem offenen Teil sollte verhindert werden, dass der Fragebogen zu starr eine Lesart vorgibt, den Blick für das Besondere vor Ort verstellt und die Erfassung offen bleibt für die „unvorhergesehenen Eigenheiten des Feldes“⁶⁷. Diese Arbeitsweise unterscheidet sich damit bewusst von Studien, die den Beobachtungsbogen aktiv eingesetzt haben, um „die Wahrnehmung zu lenken“⁶⁸.

Darüber hinaus wurden im Zuge dieser Ausstellungsbesuche überblicksartig sowie mikroperspektivisch Dokumentationsfotos erstellt. So soll ermöglicht werden, nahezu alle in dieser Arbeit

⁶¹ Wonisch; Muttenthaler: Gesten, S. 62.

⁶² Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, 2. Aufl., Bielefeld 2013.

⁶³ Reitstätter debattiert – in einer Linie mit postcolonial und gender – den Begriff der (dann dekonstruktivistisch geprägten) „exhibition studies“, vgl.: Reitstätter: Ausstellung verhandeln, S. 16.

⁶⁴ Vgl. Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Baur (Hg.): Museumsanalyse (Anm. 62), S. 73-94.

⁶⁵ Ders.: Fortsetzung, S. 33.

⁶⁶ Vgl. Detaillierter ausgearbeitet bei: Diehl, Petra; Hartwig, Lili; Paulsen, Lina; Zenker, Nina: Ausstellungsanalysemodell B, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 44-46, S. 45.

⁶⁷ Reitstätter: Ausstellung verhandeln, S. 9.

⁶⁸ Piontek, Anja: Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Teilungsangebote (Edition Museum, Bd. 26), Bielefeld 2017, S. 57. Der von mir erstellte Beobachtungsbogen basierte neben den genannten Erkenntnissen von Thomas Thiemeyer auch auf Ausführungen von Maren Ziese (Ziese: Kuratoren) sowie Ćurković, Sonja: Erste Anwendung und Veränderungen des Analyseinstruments zur Ausstellungsanalyse; Museum der Arbeit, Hamburg, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 51-53.

behandelten Fallbeispiele mit einer entsprechenden Abbildung im Abbildungsverzeichnis zu versehen. Dies soll die Reproduzierbarkeit der in dieser Arbeit getätigten Analysen unterstützen. Ergänzend wird dazu auch mit offiziellem Bildmaterial gearbeitet. Grundsätzlich wird bei der Analyse die Problematik bedacht, dass ein Ausstellungsbesuch gewisse subjektive Konnotationen mit sich bringt, die es zu reflektieren gilt. Die Fotografie und der Verweis darauf sind ein Mittel, mit dem dieser Tendenz entgegengewirkt werden soll.⁶⁹

Neben die Ausstellungsbesuche und die entsprechenden Dokumentationsfotos treten klassische geschichtswissenschaftliche Textquellen als Ergänzung. Hier sind die Objekt- und Raumtexte in den Ausstellungen sowie entsprechende Texte in Ausstellungskatalogen als zentrale und ergänzende Quellen zu nennen.

All dem zufolge sollen die dieser Arbeit zugrunde liegenden Methoden nicht als starrer Rahmen, der über ein Problem gelegt wird, fungieren. Sie sind vielmehr die schriftliche „Explikation der Logik sozialwissenschaftlichen Forschens“⁷⁰. So soll die Arbeit offen für Anregungen und Falsifikationen im Prozess bleiben. Sie unterstreicht damit den Anspruch des Kritischen Rationalismus, dass die wissenschaftlichen Methoden „fundamentally the same in *all* [Herv. i. O.] sciences“⁷¹ seien.

Aufbauend auf diesen methodischen Grundüberlegungen wurden die drei Ausstellungen in Düsseldorf, München und Frankfurt untersucht. Sie sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. Doch zunächst sei ein historisches Überblickskapitel vorgeschetzt, das die Traditionslinien herleiten soll, in denen die besuchten Ausstellungen stehen.

⁶⁹ Vgl. Wonisch; Muttenthaler: Gesten, S. 52. Sie präferieren die Dokumentation solcher Displays aus ethnografischer Sicht „mit Bleistift und Heft in der Hand“, es bleibt jedoch fraglich, was genau an dieser Arbeitsweise der Fotografie überlegen sein sollte.

⁷⁰ Mehr, Christian: Objektive Hermeneutik und Geschichtsdidaktik, in: Thünemann, Holger; Zülsdorf-Kersting, Meik (Hg.): Methoden geschichtsdidaktischer Unterrichtsforschung (Geschichtsunterricht erforschen, Bd. 5), Schwalbach/Ts 2016, S. 149-176, S. 153.

⁷¹ Popper: Open Society, S. 428.

2) Entwicklungslinien: Wann kam Musik ins Museum?

„Pop im Museum?“ So lautete die Frage der damaligen Landeskulturministerin Kampmann anlässlich der Ausstellung „Rock und Pop im Pott“ suggestiv. „Die Antwort lautet: ja!“⁷² war auch ihre klare Antwort. Und dennoch bilden populäre Musik und Museen eine „uneasy alliance“⁷³.

So verwundert es auch nicht, dass die Musealisierung von populärer und dementsprechend auch von elektronischer Musik ein sehr rezentes Phänomen ist. Zunächst mussten dafür einige Weichen im allgemeinen Geschichts- und Ausstellungsverständnis sowie im grundsätzlichen Kulturverständnis verstellt werden. Dieses historische Vorspiel soll im folgenden Unterkapitel kurz angerissen werden. Anschließend gibt das zweite Unterkapitel einen kleinen Überblick über die bisherigen Versuche, Musik im deutschen Sprachraum zu musealisieren.

2.1) Woher kommen wir? Historische Ausstellungen in Deutschland

Als Richard von Weizsäcker im August 1981 im Berliner Gropiusbau die Ausstellung „Preußen. Versuch einer Bilanz“ eröffnete, begann nicht nur eine Ausstellung. Es begann – retrospektiv – eine neue Epoche im deutschen Ausstellungswesen. Die „Preußen-Ausstellung“ war eine der ersten, die sich bewusst zum Ziel gesetzt hatte „Geschichte [...] zur Darstellung“⁷⁴ zu bringen und distanzierte sich damit wohlbewusst in ihrer Selbstbeschreibung von bisherigen Kunstaustellungen. Zugleich war sie Ausdruck einer immer weiter wachsenden Begeisterung für die museale Präsentation von Geschichte in Deutschland, die Hans-Ulrich Thamer als „Museumsboom“⁷⁵ bezeichnet hat.

Diese Ausstellung war es auch, die das „Gegenständliche und Greifbare der historischen Wirklichkeit“⁷⁶, also die Objekte, in den Mittelpunkt rückte. Sie seien es, so der damalige Kurator Gottfried Korff, die den „Sex-Appeal“⁷⁷ des musealen Ausstellens ausmachen würden. Dieses Bekenntnis zum dreidimensionalen Objekt prägt seither die kulturhistorische Museumswelt, und so gilt bis heute, dass das entscheidende Differenzkriterium des Museums gegenüber anderen Kulturformen die „confrontation with real objects“⁷⁸ ist. Diese damals begonnene Entwicklung ist es, die nun bei immateriellen Phänomenen an ihre Grenzen stößt und dafür sorgt, dass „Musik ausstellen“ zu einer

⁷² Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet, Essen 2016, S. 5.

⁷³ Bennett: Popular Music Heritage, S. 40.

⁷⁴ Korff, Gottfried: Zur Ausstellung, in: Berliner Festspiele GmbH (Hg.): Preußen. Versuch einer Bilanz. Ausstellungsführer (Preußen. Versuch einer Bilanz. Katalog in 5 Bänden, Bd. 1), Reinbek bei Hamburg 1981, S. 23-28, S. 25.

⁷⁵ Thamer, Hans-Ulrich: Sonderfall Zeitgeschichte? Die Geschichte des 20. Jahrhunderts in historischen Ausstellungen und Museen, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 167-176, S. 167.

⁷⁶ Korff: Zur Ausstellung, S. 26.

⁷⁷ Korff, Gottfried: Die Konzeption historischer Ausstellungen seit den siebziger Jahren, in: Eberspächer, Martina; Korff, Gottfried (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - exponieren, 2. Aufl., Köln 2007, S. 377-381, S. 380.

⁷⁸ de Visscher, Eric: Music in Museum. A Model for the Future?, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 13-22, S. 20.

Herausforderung werden kann.

Die Art, wie diese Konfrontation mit den realen Objekten abläuft, ist dabei der zweite wichtige Wendepunkt in der deutschen Ausstellungsgeschichte. Denn im Nachgang der Preußen-Ausstellung gewannen „Vertreter der Bühnenbildnerischen Rauminstallation“ im Museum an Zulauf, die Eröffnung des Bonner Hauses der Geschichte (HdG) 1994 kann hier als ihr öffentlicher Durchbruch gelten. Die Entwicklung führte weg von der „frühere[n] Dominanz der von Vitrinen und Texttafeln geprägten Ausstellungen“ hin zu „Objektkombinationen innerhalb von raumbildnerischen Szenografien“⁷⁹. Heute gilt daher das „Display“ als selbstverständlicher Teil des Ausstellungsmachens⁸⁰. Damit war der Wechsel vollzogen: Weg vom Museum als „Musentempel“, hin zum Erlebnisort, der multisensorische Lernerfahrungen bieten will. Dieser damals etablierte raumbildnerische Ansatz ist es heute, der Musikausstellungen mit gestalterischen Elementen denkbar macht.

2.2) Musikhistorische Ausstellungen in Deutschland

International betrachtet hat Andy Bennett kürzlich zusammengefasst, dass es etwa bis zur Mitte der 1990er Jahre „relatively unusual“ gewesen sei, Aspekte populärer und kontemporärer Musik in Ausstellungen zu thematisieren. Dabei definiert Bennett den Untersuchungsgegenstand sowohl institutionell („museums, galleries and other exhibition spaces“⁸¹) als auch räumlich sehr groß. Mit Blick auf das Vereinigte Königreich etwa kommt Marion Leonard zu demselben Schluss. Sie betont darüber hinaus, dass dieser Befund nicht nur für museale Ausstellungen, sondern auch für die museale Sammlungstätigkeit galt.⁸²

Die folgende Darstellung wird den Schwerpunkt bewusst auf deutsche Initiativen zur Musealisierung von Musik als Geschichte legen. Nicht unerwähnt bleiben sollen dabei wichtige internationale Entwicklungen. So hat bis heute die 1995 in Cleveland eröffnete „Rock and Roll Hall of Fame“⁸³ Vorbildcharakter für nachfolgende Ausstellungen. Viele Länder weisen heute große Museen zu populärer Musik auf (die sich aber nicht alle „Museum“ nennen bzw. als solches verstehen), zu nennen wären etwa „ABBA. The Museum“ in Stockholm, das „Liverpool Beatles Museum“, „Ragnarock“ in

⁷⁹ Smidt, Thorsten: Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld 2022, S. 68-77, S. 69 (alle drei Zitate).

⁸⁰ Haupt-Stummer, Christine: Display. Ein umstrittenes Feld, in: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100, S. 93. Display ist ein komplexer und schwer zu definierender Begriff. Im Kontext dieser Arbeit soll er als sichtbares Ergebnis einer Ausstellung gelten, also als „Medienverbund“ aus „Architektur, Gestaltung, Inszenierung, Installation, Exponat“ das „die Gestaltungselemente, die den Ausstellungsexponaten hinzugefügt werden und nicht permanenter Teil der Museumsarchitektur sind“ umfasst und somit die Gesamtheit des schlussendlich vor Ort sichtbaren umschreibt, vgl. ebd.

⁸¹ Bennett: Popular Music Heritage, S. 40.

⁸² Vgl. Leonard, Marion: Constructing histories through material culture. Popular Music, Museums and Collecting, in: Popular Music History (pomh) 2 (2007) H. 2, S. 147-167, S. 152f.

⁸³ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 5.

Roskilde oder „Rockheim“ in Trondheim. Auch dem Techno wurde bereits im Jahre 2003 in Detroit die Schau „Techno: Detroit’s Gift to the World“ gewidmet.⁸⁴ Dieser kleine Exkurs in die internationale Situation ist wichtig, um einordnen zu können, dass der späte Start musikalischer Ausstellungsprojekte in Deutschland kein Sonderfall, sondern eher die Regel war. In Deutschland etwa können Ausstellungen zu moderner und populärer Musik erst seit der Jahrtausendwende nennenswert verzeichnet werden.

Dies heißt jedoch nicht, dass nicht bereits vorher Versuche unternommen wurden, Musik zu musealisieren. Klassische Musik etwa findet sich viel länger in deutschen Museen. Hier zu nennen wären etwa Musikinstrumentensammlungen, die bereits seit frühester Zeit zu den aktiven Museen zählen, oder auch Komponistenmuseen. Das Beethovenhaus in Bonn etwa geht – mit Vorläufern – auf eine Gründung im Jahre 1889 zurück.⁸⁵ Über 150 derartige Museen macht der Deutsche Musikrat mit Stand 2019 aus. Auch hier ist – wie im weiteren Verlauf der Analyse mit Blick auf die populäre Musik gezeigt werden wird – von einem breiten Spektrum ausstellender Institutionen sowie narrativer Herangehensweisen auszugehen.⁸⁶

Insofern muss konstatiert werden, dass es die populäre Musik, die U-Musik, und mit ihr die elektronische Musik ist, die erst vor kurzem Eingang ins Museum gefunden hat. Erste Ansätze zur Musealisierung dieser Stile finden sich in den 1970er Jahren. Dies ist auch die Zeit, zu der aus dem angloamerikanischen Raum stammende grassroot-Bewegungen die Geschichtsschreibung revolutionieren wollten. Sie versuchten unter dem Motto „grabe, wo du stehst“ (im Original: Sven Lindqvist von 1978) Geschichte vor Ort und von unten zu gestalten. Es verwundert nicht, dass in dieser Zeit das Interesse an populärer Kultur im Museum wuchs.

Ähnlich wenig verwundert es, dass die erste in Deutschland bekannte und öffentlich wahrgenommene Ausstellung populärer Musik im Jahre 1975 im Wesentlichen auf die Initiative einer Privatperson zurückzuführen ist: Der Kölner Musikjournalist Rainer Moers präsentierte seine seit beinahe zehn Jahren zusammengetragene Beatles Sammlung ab 1975 in einigen Sparkassen der Bundesrepublik. Schlussendlich wurde die Sammlung als Beatles Museum 1989 in Köln sesshaft. Moers war auch 1986 maßgeblich an der Realisierung der Ausstellung „50 Rock Pops – Von Abba bis Zappa“ in der Stadtparkasse Neuss beteiligt. Derartige „Vorläufer“⁸⁷ waren also – ganz im Sinne einer grassroot-Bewegung – vorrangig auf das Engagement Einzelner zurückzuführen. Ein weiteres Beispiel

⁸⁴ Vgl. Leonard, Marion: Representing popular music histories and heritage in museums, in: Baker, Sarah; Strong, Catherine; Istvandy, Lauren (Hg.): The Routledge companion to popular music history and heritage, London 2018, S. 261-270, S. 265.

⁸⁵ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 5.

⁸⁶ Vgl. Heike Fricke: Musikermuseen und Musikinstrumentensammlungen, in: Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum: Musikleben in Deutschland, hg. von Stephan Schulmeister/Christiane Schwerdtfeger, Bonn 2019, S. 486-509.

⁸⁷ Mania, Thomas: Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren – zur Einführung, in: Mania; Jost; Pfeleiderer (Hg.): Pop up (Anm. 18), S. 7-16, S. 8.

wäre etwa das „Rockmuseum Munich“ von Herbert Hauk und Arno Frank Eser, das erst kürzlich im Zuge der Umgestaltung des Olympiaparks schließen musste.⁸⁸ Die „cultural tastemakers“⁸⁹ waren zu diesem Zeitpunkt alles andere als überzeugt vom kulturellen Wert der Popmusik und entsprechend auch nicht von ihrer Musealisierung.

Anders wurde dies im Laufe der 1980er Jahre, an deren Ende die Ausstellung „Gefühl + Härte“ des Goethe Instituts eröffnet wurde.⁹⁰ Sie betrachtete Popkultur bereits als so weit satisfaktionsfähig, dass sie sie zur „Repräsentation der bundesdeutschen Kultur im Ausland“⁹¹ einsetzte. Die zweite Trendwende, die sich hier Bahn brach, bestand in der institutionellen Rückbindung, die Ausstellungen von Popmusik nun hatten.

Auch wenn es – etwa mit der Ausstellung „That's Jazz - Der Sound des 20. Jahrhunderts“⁹² (1988) in Darmstadt – weitere Versuche gab: Erst mit der Jahrtausendwende begann im deutschen Sprachraum der eigentliche Durchbruch von Ausstellungen zur Popmusik.⁹³ Mit „Zurück zum Beton“⁹⁴ in der Kunsthalle Düsseldorf zum Punk in der Bunderepublik im Jahre 2002 begannen die Nuller Jahre, die ein wahres Feuerwerk an Musikausstellungen abfeuerten: Allein das Haus der Geschichte in Bonn, immerhin eines der größten und besuchendenstärksten Geschichtsmuseen Deutschlands, zeigte fünf Musikausstellungen, von denen „Rock! Jugend und Musik in Deutschland“ (2006) und „Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers“ (2008) zu den bis dahin am stärksten besuchten des Hauses zählten.⁹⁵ Damit hatte es die populäre Musik geschafft in der Museumslandschaft anzukommen, war endgültig museabel.

Ein weiterer Meilenstein auf dem Weg zu dieser Etablierung war am 01.12.2004 die Eröffnung des „rock'n'pop Museum“ in Gronau/Westfalen. Es geht in großen Teilen auf kulturpolitische

⁸⁸ Vgl. ebd. bzw. die entsprechende Ankündigung in der Münchner tz: Hoffmann, Nadja: Aus nach 17 Jahren. Münchner Rockmuseum schließt zum Jahresende, in: tz, 19.11.2021, online unter: <https://www.tz.de/muenchen/stadt/aus-nach-17-jahren-muenchner-rockmuseum-schliesst-zum-jahresende-zr-91127084.html> (02.09.2022).

⁸⁹ Bennett: Popular Music Heritage, S. 41.

⁹⁰ Vgl. Sacker, Ulrich: Gefühl + Härte. Werbung für Deutsch mit Rockmusik, in: GI Prisma - Aus der Arbeit des Goethe-Instituts 3 (1989) H. 2, S. 108-113.

⁹¹ Mania: Pop up - Einführung, S. 11.

⁹² Wolbert, Klaus (Hg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik- Personen- Kultur- Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1990.

⁹³ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 1. oder Mania: Pop up - Einführung, S. 8.

⁹⁴ Groos, Ulrike (Hg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977 - '82 ; Kunsthalle Düsseldorf 7. Juli - 15. September 2002, Köln 2002.

⁹⁵ Allein die Ausstellung „Melodien für Millionen“ hatte fast 150.000 Besuchende, ein Wert, der für Wechsellausstellungen bis heute beachtlich ist, vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Tätigkeitsbericht 2007-2008, Bonn 2009, S.136. Im Haus der Geschichte liefen außerdem „Lili Marleen – Ein Schlager macht Geschichte“ (6.12.2001-10.02.2002), „Elvis in Deutschland“ (18.11.2004-27.02.2005) oder „Keine Panik. Udo Lindbergs bunte Republik“ (29.04.-29.05.2005). Ausdrücklich erwähnt sei hier auch noch die Fotoausstellung „Jugendjahre. Teens und Twens zwischen 1950 und 2000“ (09/2001- 04/2002 in der Bonner U-Bahn Galerie), die, wenn auch nur mit einer von insgesamt 65 Aufnahmen, bereits „Techno“ als jugendkulturelles Phänomen thematisierte und mit aufnahm. Eine Übersicht vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld 2022, S. 404-416.

Erwägungen der Stadt Gronau zurück, die die Stadt touristisch aufwerten wollte und gleichzeitig den in der Stadt geborenen Udo Lindenberg ehren wollte. Das Museum war die erste institutionelle Neugründung und ist bis heute nahezu das einzige rein der populären Musik gewidmete Museum in Deutschland. Das Museum kann als Bindeglied zwischen der etablierten Art der personenfixierten Musealisierung von klassischer Musik und dem modernen Trend der Hinwendung zur populären Musik begriffen werden.⁹⁶

Um 2010 begann sich das Thema ‚populäre Musik‘ im Ausstellungswesen endgültig durchzusetzen. Es zeigten sich eine ganze Reihe von Ausstellungen, viele davon auch von kleineren, lokalen Trägerinstitutionen verantwortet, wie etwa Stadtmuseen. Zu nennen sind hier die Wanderausstellung „Ostpunk – Too much future“ (erstmalig gezeigt vom 27.08. – 25.09.2005 im Berliner Club Salon Ost, reiste dann bis 2008 durch weitere Stationen),⁹⁷ die 2007 eröffnete Schau „Break on Through to the Other Side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken in Weser-Ems“, die wegen enormem Erfolg immer wieder verlängert wurde,⁹⁸ oder etwa 2013 die Ausstellung „The beat goes on: Der Sound. Der Style“ gemeinsam vom Museum Industriekultur Osnabrück und dem Tuchmacher-Museum Bramsche.⁹⁹ Zwischen 2010 und 2012 reiste mit „Schlager — Eine musikalische Zeitreise von A bis Z“ eine weitere Musikausstellung durch mehrere Stadtmuseen.¹⁰⁰

Der Durchbruch von derartigen Ausstellungen zeigte sich auch darin, dass immer größere Akteure der Ausstellungswelt auf den Zug aufsprangen. So zeigte etwa das britische Victoria & Albert Museum eine Ausstellung „David Bowie is...“, die nach ihrer Präsentation in London 2013 auf Welttournee ging und 2014 im Berliner Martin Gropius Bau zu sehen war, sowie die Ausstellung „Pink Floyd: Their Mortal Remains“ (ab 2017), die 2018/19 im Dortmunder U gezeigt wurde.¹⁰¹ Auch das Weltkulturerbe Völklinger Hütte widmete sich in „Generation Pop! ... hear me, feel me, love me!“ 2013/14 der Jugendkultur mit besonderem Schwerpunkt auf ihrer Musik.¹⁰² Und nicht zuletzt zeigte das Ruhrmuseum im Weltkulturerbe Zollverein in Essen 2016 die Ausstellung „Rock & Pop im Pott.

⁹⁶ Vgl. Mania, Thomas: Objekte der Popkultur erleben. Das rock’n’popmuseum in Gronau, in: Jost; Dörfling; Pfeleiderer (Hg.): Musikobjektgeschichten (Anm. 47), S. 237-262 vor allem S. 238.

⁹⁷ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 3.

⁹⁸ Vgl. Fischer, Michael: Diskotheken im ländlichen Raum. Populäre Orte des Vergnügens in Südwestdeutschland (1970-1995) (Populäre Kultur und Musik, Band 27), Münster 2020, S. 9.

⁹⁹ Vgl. Keller, Harald; Wolf, Reiner (Hg.): The Beat goes on. Der Sound. Der Style, Oldenburg 2013. Nähere Informationen bei Fischer: Diskotheken, S. 9. Eine recht detaillierte Bilddokumentation der Ausstellung findet sich (Stand 02.09.2022) unter <https://www.dj-night-jever.de/the-beat-goes-on-noch-bis-zum-6-10-2013/>.

¹⁰⁰ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 4. Die Ausstellung startete am 31.10.2010 im Stadtmuseum Sachsenheim und wurde 2011 etwa im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund und 2012 im Museum Alte Universität in Eppingen gezeigt. Sie wurde erarbeitet von Martin Lücke und Ingo Grabowski, die zusammen auch (unter Hanno Sowade) bereits die Schlager-Ausstellung im HdG kuratierten, vgl. Grabowski, Ingo; Lücke, Martin (Hg.): Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z (Populär Musik Kultur - Markt, Bd. 1), Erlangen 2010.

¹⁰¹ Vgl. Mania: Pop up - Einführung, S. 12.

¹⁰² Vgl. Grewenig, Meinrad Maria; Helm, Roland; Hofacker, Ernst; Meyer, Peter (Hg.): Generation Pop! ... hear me, feel me, love me! (Edition Völklinger Hütte), Völklingen 2013.

60 Jahre Musik im Ruhrgebiet“¹⁰³ oder das Focke Museum im selben Jahr „Oh yeah! Popmusik in Deutschland“.¹⁰⁴

In letzter Zeit hat sich dieses Angebot immer mehr erweitert und ist zu einer schier unübersichtlichen Zahl an Ausstellungsprojekten angewachsen. So wurden allein in Bonn anlässlich des Beethovenjahres 2020 mit „MUSIC! Von Beethoven bis Beyoncé“ im LVR-Landesmuseum und „Hits und Hymnen. Der Klang der Zeitgeschichte“ im Haus der Geschichte gleich zwei Musikausstellungen gezeigt. Ebenfalls 2020 zeigte das Kölnische Stadtmuseum die Jubiläumsausstellung „50 Jahr Bläck Fööss“ und nur zwei Jahre später im Maritim-Hotel die Jubiläumsausstellung „50 Jahre Höhner“ zu Ehren der zwei Kölner Mundartbands. Auch das Stuttgarter Stadtpalais widmete den Lokalhelden, in diesem Falle den Fantastischen Vier, eine eigene Ausstellung (2019/2020), und verdeutlicht damit auch eine Tendenz hin zu lokalen Bezügen. Mit dem (hier auch analysierten) Museum of Modern Electronic Music (MOMEM) in Frankfurt entstand 2022 neben dem Gronauer Haus ein weiteres, explizit der Musik gewidmetes Museum. Und nicht zuletzt zeigt die Völklinger Hütte seit Januar „The World of Music Video“.

Insgesamt können aus diesem historischen Überblick mehrere Trends abgeleitet werden: Zunächst muss festgehalten werden, dass Ausstellungen mit popmusikalischen Themen ein „modernes Phänomen“¹⁰⁵ sind. Außerhalb Deutschlands zeigt sich ein starker Trend zu personen- oder bandfokussierten Ausstellungen. Die deutschen Ausstellungen waren demgegenüber bis vor wenigen Jahren eher Genrebezogen, es wurden ganze Stilrichtungen (Jazz, Punk, Pop, Schlager) in den Blick genommen. Dies gilt sogar bei organisatorisch sehr auf eine Person fokussierten Einrichtungen (wie in Gronau), die sich thematisch der Popmusik in Gänze widmen.¹⁰⁶

Ein zweiter Befund ist, dass die beteiligten Museen, die Ausstellungen zu musikalischen Themen angeboten haben, sehr unterschiedlichen Bereichen entstammten. Es handelte sich um große gesellschafts- und kulturhistorische sowie um kleinere stadthistorische Einrichtungen, aber auch künstlerisch orientierte Einrichtungen waren immer wieder beteiligt. Hinzu treten die monothematischen Musikmuseumsprojekte sowie die bekannten Musikermuseen und Instrumentensammlungen. Es lässt sich konstatieren, dass Musik als „vielschichtiges und vieldeutiges Phänomen“¹⁰⁷ viele Bereiche gesellschaftlicher Realität und deren Darstellung in Ausstellungen zu tangieren scheint. Diese „wide range“¹⁰⁸ an Institutionen lässt die Forderung aufkommen, das Musik eigentlich als Teilbereich „within any contemporary museum“¹⁰⁹ thematisiert werden müsse.

¹⁰³ Vgl. Grütter: Rock im Pott (Anm. 10).

¹⁰⁴ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 4. Die Ausstellung wanderte anschließend noch nach Berlin und Leipzig.

¹⁰⁵ Mania: Pop up - Einführung, S. 8.

¹⁰⁶ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 5.

¹⁰⁷ Ebd., S. 6.

¹⁰⁸ Leonard: Representing, S. 262.

¹⁰⁹ Cortez: Curatorial Practices, S. 305.

Ein dritter Befund dieser Einführung kann darüber hinaus sein, dass sich die von Marko Demantowski diagnostizierte „Jubiläumitis“¹¹⁰ auch auf den Bereich der Musikausstellungen übertragen lässt. Das Beethovenjahr in Bonn war so eine Hallmark, und in Berlin schien jedes Jubiläum (25 Jahre Loveparade (fiel zusammen mit 25 Jahren Mauerfall), 30 Jahre Loveparade, 30 Jahre Tresor, usw.) Anlass für eine eigene Ausstellung zu bieten (so dies nicht, wie in den beiden letzten Beispielen, aufgrund der Covid-19-Pandemie verschoben werden musste).¹¹¹

Gerade die beiden letztgenannten Beispiele zeigen aber auch eine thematische Diversifizierung auf: Seit ungefähr 2010 finden sich immer mehr Ausstellungen, die sich dezidiert mit elektronischer Musik auseinandersetzen. Den Auftakt dazu bildete die Gronauer Ausstellung „Techno. Ein Blick zurück in die Zukunft“¹¹² (2009/2010). Im Umfeld des 25. Jubiläums des Mauerfalls 2014 fand sich die Ausstellung „Erinnerungsräume Berliner Mauer / Clubkultur“ in den Räumen des Künstlerhauses „Neu West Berlin“ in der Köpenicker Straße.¹¹³ In der angesprochenen Essener Ausstellung fand sich 2016 schon wie selbstverständlich ein Raum zu Techno als gleichrangiger Musikart, und 2018 und 2019 wurde in Berlin die Schau „nineties berlin“, maßgeblich bearbeitet vom DDRmuseum, gezeigt. Und in Berlin, einem der Zentren der deutschen Technogeschichte, liefen mit „The Birth of Techno. From Detroit nach Berlin“ im Friedrichshain-Kreuzberg Museum und „Tresor 31: Techno, Berlin und die große Freiheit“ im Kraftwerk im Sommer 2022 gleich zwei Musikausstellungen, die sich beide mit Techno beschäftigen.

Es scheint, und dass ist der Ausgangspunkt dieser Arbeit, eine neue Entwicklung innerhalb dieser an sich recht neuen Entwicklung zu geben: Die Musealisierung elektronischer Musik. Diesem Trend in seinen Ausdrucks- und Gestaltungsweisen soll diese Arbeit nachspüren. Sie soll dabei besonders die Stärken einer Betrachtung aus der Warte der (öffentlichen) Geschichtswissenschaft ausspielen. Denn dergestalt sollen die Ausstellungen nicht nur als nostalgische Erlebnisparks betrachtet werden, sondern als Historisierung einer (rezenten) Vergangenheit und in diesem Sinne als Teil des kollektiven Gedächtnisses.

¹¹⁰ Demantowsky, Marko: Vom Jubiläum zur Jubiläumitis. From Anniversary to Anniversaryitis, in: Public History Weekly 2 (2014) H. 11, online unter: <https://public-history-weekly.degruyter.com/2-2014-11/vom-jubilaem-zur-jubilaemitis/> (02.09.2022).

¹¹¹ Vgl. Schneider, Daniel: Party im Schubert. Über die Archivierbarkeit von Techno und Clubkultur, in: Feser; Pasdzierny (Hg.): Techno studies (Anm. 28), S. 83-94, S. 84.

¹¹² Mania, Thomas: Techno. Ein Blick zurück in die Zukunft, Münster 2009.

¹¹³ Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 84.

3) Fallbeispiele: Betrachtete Ausstellungen zur Analyse

Nachdem dargelegt wurde, was bisher in Deutschland an Ausstellungen zum Thema (populärer) Musik geschehen ist, soll der Analysegegenstand dieser Arbeit im Folgenden eingegrenzt und vorgestellt werden. Diese Arbeit wird sich rezenten Ausstellungen zum Thema elektronische Musik widmen. Konkret werden dafür in dieser Arbeit drei Ausstellungen betrachtet: Die Ausstellung „ELECTRO. Von Kraftwerk bis Techno“ im Düsseldorfer Kunstpalast, die Ausstellung „NACHTS. Clubkultur in München“ im Münchner Stadtmuseum und die Ausstellung „Sven Väth - It's simple to tell what saved us from hell“, die den momentanen Sachstand des Frankfurter Museums of Modern Electronic Music repräsentiert. Die betrachteten Ausstellungen wurden nach insgesamt drei (im Folgenden hierarchisch aufgeführten) Kriterien zur Betrachtung ausgewählt:

- 1) Das Beispielsset sollte ein möglichst breites Feld musealer Wirklichkeit abbilden. Entsprechend fiel die Wahl auf ein „klassisches“ historisches Stadtmuseum (Münchner Stadtmuseum, Ausstellung „NACHTS“), ein dezidiert der Musik gewidmetes Museum (das Museum of Modern Electronic Music in Frankfurt) und eine Ausstellung, die überwiegend von Kunstmuseen betreut wurde („Elektro. Von Kraftwerk bis Techno“ im Kunstpalast Düsseldorf).
- 2) Die Ausstellungen sollten – um eine methodische Vergleichbarkeit zu gewährleisten – alle rezent sein und damit von mir persönlich vor Ort besichtigt werden können. Eine Ausstellungsanalyse nach „Aktenlage“ sollte so verhindert werden.¹¹⁴
- 3) Praktische Restriktionen – wie Reisekosten, Auflagen zur Pandemiebekämpfung, Umfang einer Masterarbeit etc. – machten weitere Ausschlüsse nötig, verhinderten etwa einen Besuch in den beiden Berliner Ausstellungen (s. Überblick).

3.1) „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ („ELECTRO“)

Wechselausstellung, 9.12.2021 – 15.5.2022
Museum KUNSTPALAST, Ehrenhof 4-5, 40479 Düsseldorf
Tag des Besuches: 27.04.2022
Konzeption: Musée de la Musique - Philharmonie de Paris
Produziert und adaptiert in Zusammenarbeit Kunstpalast/Ralf Hütter
Kuratoren: Alain Bieber (Künstlerischer Leiter NRW-Forum); Jean-Yves Leloup (Musée de la musique – Philharmonie de Paris)

Die Ausstellung „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ ist die dritte Version einer Ausstellung, die in Kooperation des Düsseldorfer Kunstpalastes und des Pariser Musée de la Musique der Philharmonie de Paris (als „Electro: De Kraftwerk à Daft Punk“) entstand. Dort wurde sie ab April 2019 gezeigt. Zwischenstation machte die Ausstellung 2020 in London als „Electronica. From Kraftwerk to the

¹¹⁴ Vgl. Thiemeyer: Fortsetzung, S. 34.

Chemical Brothers“. An den jeweiligen Standorten fungierten jeweils nationale bzw. lokale Größen als Aufhänger für Ausstellungstitel und -bezug, in Paris waren dies Daft Punk, in London die Chemical Brothers und in Düsseldorf Kraftwerk.¹¹⁵

Selbsterklärtes Ziel der Düsseldorfer Schau ist es, „die Ursprünge des Genres [zu ergründen und] die zahlreichen Verbindungen zwischen elektronischer Musik, zeitgenössischem Design und Kunst“¹¹⁶ zu veranschaulichen. Dafür hat der in Düsseldorf leitende Kurator Alain Bieber insgesamt 500, teils „interaktive Exponate“ bereitgestellt. Die Ausstellung wolle „multiperspektivisch“ dazu einladen, „die spannende und vielverzweigte Geschichte der elektronischen Musik zu entdecken.“ Sie entstand in „enger Zusammenarbeit“ mit Ralf Hütter, einem der Gründer von Kraftwerk.¹¹⁷

Die Ausstellung (s.

Abbildung 1) ist in sechs Räume aufgeteilt. Sie tragen die thematischen Titel „Von Kraftwerk bis Techno“, „Maschinen“, „Dancefloor“, „Imaginäre Welten“, „Mix & Remix“ und „Künstliche Intelligenz“. Ein intendierter Laufweg für Besuchende ist klar gekennzeichnet bzw. baulich unausweichlich. Mittig in der Ausstellungshalle befindet sich ein multimedialer Konzertraum, der schlicht „Kraftwerk“ überschrieben ist. Der Eingang zu diesem Raum befindet sich zwischen den Räumen „Maschinen“ und „Dancefloor“ (s. Abbildung 6). Diesen Raum sehen die Kuratierenden als „Höhepunkt der Ausstellung“, in dem mittels 3-D-Brillen (Ausgabe durch Mitarbeitende) eine „spektakuläre Inszenierung des Gesamtwerks des [...] Multimedia-Projekts Kraftwerk“¹¹⁸ gelungen sei (Raumabbildung s. Abbildung 15). Die übrigen Räume gliedern sich – wie an den Namen ersichtlich – thematisch, wobei insgesamt eine (sehr grobe) Chronologie in der Ausstellung erkennbar ist: So ist bspw. das erste Objekt ein ca. 100 Jahre altes Klangkreuz („croix sonore“), das letzte Thema kurz vorm Ausgang der Ausstellung sind zeitgenössische Einflüsse durch künstliche Intelligenz. Zudem lässt sich analytisch die Ausstellung in drei Bereiche teilen: Einen ersten, der sich mit der Technik und den Instrumenten beschäftigt, einen zweiten, der sich mit den beteiligten Menschen und Szenen an unterschiedlichen Orten beschäftigt und einen dritten, der sich explizit der künstlerischen Ausgestaltung des Themas widmet.

Diese Ausstellung fällt insbesondere durch ihre clubartige Gestaltung auf. Dies liegt zum einen an den Kulissenbauten aus Stahlrohren (zu sehen etwa auf Abbildung 18 oder Abbildung 19), aber auch an der insgesamt sehr gedimmten Beleuchtung (s.

¹¹⁵ Vgl. Kuhn, Thomas W.: Electro. Von Kraftwerk bis Techno. Museum Kunstpalast 09.12.2021 – 15.05.2022 (Rezension), in: Kunstforum International (2022) H. 280, S. 259-262, S. 259.

¹¹⁶ Ohne Autor: Raumtext „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ (Einführungstext), Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2021.

¹¹⁷ Museum Kunstpalast Düsseldorf: <https://www.kunstpalast.de/electro>. Website der Ausstellung 2022. Überdies stellt Knifton: Popular music, S. 25 die These auf, dass derartige Zusammenarbeiten mit beteiligten Künstlern in vielen Fällen in erster Linie Urheberrechtsgründe haben und so versucht wird, Konfliktfälle zu vermeiden und gleichzeitig eine möglichst reichhaltige Schau präsentieren zu können.

¹¹⁸ Museum Kunstpalast Düsseldorf: Website.

Abbildung 1). Mit am meisten für diesen Eindruck sorgt aber der sehr laute Raumklang. In der gesamten Ausstellungshalle wird eine von DJ Laurent Garnier kuratierte Playlist (s. Abbildung 42) ausgespielt.

3.2) „Nachts. Clubkultur in München“ („NACHTS“)

Münchener Stadtmuseum, St.-Jakobs-Platz 1, 80331 München
Wechselausstellung, 24.07.2021 - 8.01.2023
Tag des Besuches: 30.06.2022
Kuratierende: Ursula Eymold, Christoph Gürich

Im Münchener Stadtmuseum läuft seit Sommer 2021 (bereits verlängert) die Ausstellung „NACHTS. Clubkultur in München“. Sie hat – so viel verrät bereits der Titel – einen sehr breiten Zugriff auf das Thema Musik. Das Stadtmuseum möchte „mit dieser kulturhistorischen Ausstellung ein Schlaglicht auf die Münchner Nacht [werfen] und beleuchtet die Clubkultur als bedeutenden Bestandteil und sozialen Katalysator dieser Stadt“¹¹⁹.

Die Kuratierenden haben sich den Anspruch gegeben, durch „faszinierende Objekte, atmosphärische Installationen und Fotografien aus acht Jahrzehnten [...] das Nachtleben von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart“ zu dokumentieren. Das Ziel sei dabei, die „Münchner Clubkultur erlebbar“ zu machen.¹²⁰ Folglich hat die Ausstellung einen anderen Zugriff auf das Thema ‚Musik‘. Gezeigt werden weniger die musikalischen als vielmehr die umgebenden Aspekte, in diesem Falle also die Clubkultur. Die Ausstellung zeichnet dafür mit Münchner Lokalfokus die Klublandschaft der Stadt nach. Der Fokus auf die elektronische Musik ergibt sich eher nebenbei, denn erst sie war es, die der Clubkultur in den Großstädten (wieder) Leben eingehaucht hat. Charakteristisches Merkmal dieser Ausstellung ist die hohe Dichte an Originalinventar, teilweise wurden (so etwa im ersten Raum) komplette Lokalitäten transloziert und vor Ort im Museum wieder aufgebaut (s. Abbildung 27).

Die Ausstellung gliedert sich thematisch in sechs Bereiche. Sie tragen die thematischen Titel „Nachts“, „Holy Homes“, „Join me on the Dancefloor!“, „München Pop“, „Soziale Bewegungen“ und „Hinter den Kulissen“. Jeder der Bereiche bespielt einen oder mehrere physische Räume (bedingt durch den Altbau vermutlich). Die Ausstellung versucht mit gestalterischen Mitteln und ihrem vorgegeben (aber nicht unüberwindbaren) Laufweg „den Verlauf eines Clubbesuchs vom Einlass an der Clubtür über die Tanzfläche bis in den Backstagebereich“ nachzuzeichnen. Dabei soll die

¹¹⁹ Münchener Stadtmuseum: <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sonderausstellungen/nachts-clubkultur-in-muenchen>. Website der Ausstellung, München 2022, <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sonderausstellungen/nachts-clubkultur-in-muenchen> (31.08.2022). Gerade der lokale Fokus ist hervorzuheben, da auch fachliche Einschätzungen zu dem Ergebnis gelangten, dass die deutschen Technoszenen – je nach Stadt – ihre Spezifitäten hatten, so auch München, vgl. Monroe: Sender Deutschland, S. 184 ff.

¹²⁰ Münchener Stadtmuseum: Website.

Ausstellung als „hybride Ausstellung“ auf der Grenze „zwischen Dokumentation und Erlebnis“¹²¹ funktionieren. Sie wurde bewusst „nicht als chronologische Erzählung, sondern als performativer Streifzug durch die Münchner Nacht angelegt“ mit dem Ziel, „die Räume, Themen und Perspektiven aus der Vergangenheit [...] im musealen Raum sinnlich erfahrbar werden zu lassen“¹²².

Etwa in der Mitte des Ausstellungsrundgangs gibt es einen mit LED-Wänden gestalteten Konzertsaal, den die Münchner Kuratierenden „Raum-in-Raum Installation“ nennen (s. Abbildung 30).¹²³ Dies ist auch der einzige Raum der Ausstellung, in dem Musik abgespielt wird (s. Playlist Abbildung 21) und der einzige Raum, der bis auf die leuchtenden LEDs komplett dunkel gehalten ist. Der Rest der Ausstellung ist museumstypisch gedimmt in der Ausleuchtung, aber mit wechselnden, kräftigen Farben gestaltet.

Auch wenn „Clubkultur [...] eng mit der Musikkultur“¹²⁴ verbunden ist, bedingt der Begriff ‚Clubkultur‘ mit seinem breiten musikhistorischen Zugriff erhöhte Vorsicht. Da die Münchner Ausstellung thematisch und nicht chronologisch gegliedert ist, werden immer wieder an den unterschiedlichsten Stellen Technobezüge hergestellt. Sie stehen dann – narrativ wie physisch – neben anderen Musikstilen, etwa Jazz oder Indie. Diese Arbeit wird zwei Dinge aus der Münchner Ausstellung in den Blick nehmen. Zum einen dezidiert der elektronischen Musik bzw. dem Techno gewidmete Ausstellungsteile (etwa die Schallplatten), zum anderen auch Ausstellungsabschnitte, die zwar anderen Musikstilen zugeordnet sind, aber übertragbar auf elektronische Musik wären. Dies gilt etwa für die Reinszenierung des Atomic Café. Zwar wurde in diesem Club eher Rock und Indie gespielt, aus Sicht der Ausstellungsgestaltung wäre aber bei einem Club, der elektronische Musik gespielt hat, Gleiches denkbar.

3.3) „Sven Väth. It’s simple to tell what saved us from hell“ („MOMEM“)

MOMEM - Museum of Modern Electronic Music, An der Hauptwache 15, B-Ebene, 60313 Frankfurt am Main
Wechsausstellung, 06.04. – 30.10.22
Tag des Besuches: 29.07.2022
Projektleitung: Alex Azary
Künstlerische Gestaltung: Tobias Rehberger und David Berens
Idee: Sven Väth; Tobias Rehberger
Hauptkurator: Torben Giese

Nach langanhaltenden Diskussionen hat im April dieses Jahres in Frankfurt das in Deutschland erste exklusiv der elektronischen Musik gewidmete Museum eröffnet. Das „Museum of Modern

¹²¹ Ebd.

¹²² Eymold, Ursula; Gürich, Christoph: Nachts. Clubkultur in München. Vorwort, in: Dies. (Hg.): Nachts. Clubkultur in München, München 2022, S. 24-29, S. 28.

¹²³ Vgl. Münchner Stadtmuseum: Website.

¹²⁴ von der Haar, Frauke: Grußwort, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 18–19, S. 18.

Electronic Music“ wird getragen von einem eingetragenen Förderverein (Friends of MOMEM e.V.¹²⁵) und beruht auf einer Initiative des Frankfurter DJ Andreas Tomalla und des Clubmanagers Alex Azary. Auch Sven Väth, seines Zeichens DJ und Offenbacher, nahm im Entwicklungsprozess eine zentrale, wenn auch nicht näher spezifizierte Rolle ein.¹²⁶ Väth gilt als einer der Vorreiter des Techno in Deutschland und Frankfurt galt Ende der 1980er Jahre als erste Stadt in Deutschland (noch vor Berlin), in der dieser Musikstil aus Amerika ankam.¹²⁷

Die seit April 2022 gezeigte Ausstellung ist ein erster Aufschlag in dem langfristig angelegten Projekt MOMEM. Die Schau „Sven Väth. It’s simple to tell what saved us from hell“ ist im Wesentlichen eine Präsentation (von Teilen) des Vorlasses Väths. Wegen dieses starken Fokus‘ auf Väth und der offensichtlichen persönlichen Involviertheit sämtlicher Beteiligten wurde dem Museum schon süffisant angetragen, sich in „Museum of Bromance“ umzubenennen.¹²⁸ Die Ausstellung versucht sich bewusst von den gängigen musealen Praktiken abzusetzen und sich als „place of continuous movement and transformation“ laufend zwischen Museum, Bühne, Bar oder Bildungseinrichtung zu bewegen. Man wolle ein Museum sein, „that encourages everybody to participate and interact“, wobei gleichzeitig die „historical dimensions and influences of electronic music“ vermittelt und mit den Besuchenden geteilt (im Original „to share with you“) werden sollen.¹²⁹ Insgesamt – und das ist hier beschreibend und nicht wertend gemeint – hat die Ausstellung einen sehr unkonventionellen Zugriff. Dies beginnt beim Gestaltungsbüro atelier markgraph, die sich bisher vor allem durch Werbe- und Messestände im Automobilsektor hervorgetan haben, und endet – für diese Arbeit zentraler – bei der fast vollständigen Absenz von musealen Objekten.¹³⁰

Ganz besonders deutlich wird dies dann in der räumlichen Gestaltung der Ausstellung, die

¹²⁵ Das Museum zeichnet sich administrativ durch einen eher ungewöhnlichen Zugriff aus, bei dem aus einer privaten Initiative ein eingetragener Verein hervorging, der dann finanziell von Stadt und Bund unterstützt wird.

¹²⁶ Dieser sehr personenfokussierte Ansatz und ungewöhnliche Aufbau der Trägerschaft hat analytisch die Implikation, dass der Quellenkorpus enorm eingeschränkt ist. Außer einer Selbstdarstellung auf der Homepage sowie einem Flyer sind mir keine offiziellen Quellen bzw. Veröffentlichungen des Museums bekannt. Entsprechend ist wenig über Pläne (soll es noch eine Dauerausstellung geben? Bzw. eher: Wann?) oder auch schlicht Formaldaten der Ausstellung bekannt. Lediglich die in den Medien immer wieder kolportierte Größe der Ausstellungsfläche von 500 Quadratmetern ist bekannt.

¹²⁷ Zur Frankfurter Szene detaillierter: Monroe: Sender Deutschland, S. 174-178.

¹²⁸ Raddatz, Patrick: Darum sollte sich das MOMEM in Frankfurt in "Museum Of Bromance" umbenennen. Museum für elektronische Musik. Interview von Florian Fricke, 14.04.2022. „Mastermind“ Väth, Projektleiter Azary und künstlerischer Leiter Rehberger sind alle bestens in der Frankfurter (Künstler) Szene vernetzt und seit Jahren einander bekannt.

¹²⁹ Vgl. Friends of MOMEM e.V.: <https://momem.org/>. Website des Museums, Frankfurt am Main 2022.

¹³⁰ Laut Jasmin Schülke stammt diese Verbindung daher, dass Stefan Weil, einer der heutigen Geschäftsführer des atelier markgraph, in den 1980er und 90er Grafiker im Dorian Grey war, vgl. Schülke, Jasmin: Sie sind hartnäckig geblieben. MOMEM-Eröffnung (Rezension), in: Journal Frankfurt 33 (2022) H. 4, online unter: https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/MOMEM-Eroeffnung-Sie-sind-hartnaeckig-geblieben-38962.html (09.09.2022).

„vielmehr als eine Art Club funktionieren“¹³¹ wolle. Nachdem Besuchende die umfangreiche Plattensammlung Sven Väths passiert haben (s. Abbildung 2), ist der restliche Bereich der Ausstellung komplett schwarz, hat sehr flache Decken (Überblick etwa Abbildung 36). Lediglich einzelne Wände haben gelb leuchtende ECKEelemente. Der große Raum gliedert sich lose (eine klare Wegführung ist nicht erkennbar) in (je nach Zählweise) zehn Räume, wobei davon nur die beiden hinteren (zu Druckgut und Fotos, vgl. Abbildung 3 und Abbildung 4) wirklich baulich vom Rest abgetrennt sind. Die anderen sind lediglich mit maximal zwei Wänden „abgeschirmt“. Meist hängt in jedem Bereich an einer, maximal zwei Wänden ein hell erleuchtetes (oder selbst leuchtendes) Kunstwerk. Vor diesen Kunstwerken hängen jeweils einige Kopfhörer sowie gelegentlich eine VR-Brille von der Decke (vgl. Abbildung 38) .

Die Kopfhörer sind durchnummeriert und spielen nach einer am Eingang ausgehängten Playlist (s. Abbildung 41) Musik, wobei jeder Kopfhörer nur ein Lied bzw. Set in Dauerschleife spielt. Die VR-Brillen zeigen beim Aufsetzen eine leicht psychedelisch wirkende Übersicht an Medien, die Besuchende mittels der eigenen Hand auswählen können. Es handelt sich dabei um Konzertmitschnitte oder Interviews, die mit Handbewegungen einzeln angesteuert werden können. Die gezeigten Exponate (in Abgrenzung zum Begriff ‚Objekt‘), meist sind dies Kunstwerke, stammen alle aus dem Privatbesitz von Sven Väth. Bis auf die Musik auf den Kopfhörern ist die Ausstellung sehr still, es wird lediglich sehr zurückhaltende, leise und sphärische Musik vom Stile „Fahrstuhlmusik“ in der Ausstellungshalle gespielt.

¹³¹ Riethmüller, Christian: Nach sieben Jahren endlich eröffnet: Das MOMEM. Techno-Museum in Frankfurt (Rezension), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.04.2022.

4) Auswertung: Wie kommt die „Rave New World“¹³² ins Museum?

Im folgenden Kapitel soll die zu Anfang aufgeworfene zentrale Frage dieser Arbeit beantwortet werden: Wie lässt sich elektronische Musik – etwa der Techno der 1990er Jahre – musealisieren bzw. wie wird sie ausgestellt? Dazu wird das folgende Kapitel die oben vorgestellten Ausstellungen analysieren. Sie wurden vor Ort besucht und im Anschluss als Beispiele und Versuche der Musealisierung elektronischer Musik ausgewertet.

Dafür wurde für diese Arbeit induktiv – also nach der Beobachtung aus dem Sample abgeleitet – ein Analyserahmen gebildet. Er soll die beobachteten Phänomene abbilden und systematisieren. Die Ausstellungen werden daraufhin befragt, was dort als Musik verstanden wird (narrating music), anschließend, wie dies materiell begriffen wird (materializing music) und zuletzt, wie Materialisierungen gestalterisch umgesetzt (displaying music) werden. Dieses Analyseraster wurde mit denen anderer Forschender abgeglichen, weicht jedoch an entscheidenden (dann dort gekennzeichneten) Punkten von diesen Rastern ab. Dadurch sollen sowohl die Vielgestaltigkeit als auch die Interrelationen zwischen unterschiedlichen Faktoren besser erfasst werden.

Das erste Unterkapitel soll in den Blick nehmen, welche „stories are told“¹³³. Die Ausstellungen wählen dabei unterschiedliche Zugriffe, was definitorische, persönliche oder lokale Erzählungen angeht. In der Regel finden sich klassische, „well-worn linear narratives“¹³⁴. Dabei ist allerdings nicht von einem einzigen narrativen Zugriff auszugehen, sondern von verschiedenen, zusammenfließenden Ansätzen auf unterschiedlichen Ebenen.

Diese narrativen Zugriffe wirken sich auch auf die Auswahl der gezeigten Objekte aus. Dies wird das zweite Unterkapitel genauer in den Blick nehmen. Es wird, um möglichst breit und wertungsarm auf das Sample zugreifen zu können, nach der physischen Erscheinungsform der Objekte gegliedert sein.

Zuletzt sollen in der Zusammenschau der Ergebnisse aus diesen beiden Unterkapiteln im dritten Unterkapitel die „exhibitionary characteristics“¹³⁵ herausgearbeitet werden, die das kulturhistorische Ausstellen von elektronischer Musik im vorliegenden Sample kennzeichnen.

4.1) Narrating Music: Narrative Zugriffe auf Musik im Museum

Zunächst soll also die Frage in den Vordergrund gestellt werden, was die verschiedenen vorgestellten Einrichtungen bzw. Ausstellungen als „Musik“ begreifen bzw. wie sie Musik in einem

¹³² Lau, Thomas: Rave New World. Ethnographische Notizen zur Kultur der "Technos", in: Knoblauch, Hubert; Goffman, Erving (Hg.): Kommunikative Lebenswelten. Zur Ethnographie einer geschwätzigen Gesellschaft, Konstanz 1996, S. 245-260.

¹³³ Leonard: Representing, S. 264.

¹³⁴ Dies.: Constructing, S. 154.

¹³⁵ Fairchild: Understanding, S. 87.

kulturhistorischen Kontext erzählen wollen. Zur Strukturierung der Beobachtungen schlägt diese Arbeit einen analytischen Zugriff mit drei Leitfragen vor: Was ist „historische“ Musik? Wer ist/macht Musik? Und wo ist Musik? Sie sollen definitorische Unterschiede, personale Zugriffe und lokale Verortungen von Musik in den einzelnen Ausstellungen darstellen.

Baker et al. etwa haben demgegenüber zuletzt acht sogenannte „structuring concepts“ ausgemacht, nach denen museale Präsentationen von Musik ausgerichtet sind bzw. die im Prozess des Kuratierens berücksichtigt werden müssten. Dabei ergeben sich inhaltlich durchaus Schnittmengen mit dem hier gewählten Raster, jedoch erscheint der in dieser Arbeit gewählte Zugriff übersichtlicher und im Hinblick auf die Freilegung struktureller Grundüberlegungen und Topoi geeigneter.¹³⁶

Dieses Unterkapitel ist gegliedert in drei Abschnitte. Der erste fragt, was in den besuchten Ausstellungen eigentlich als Musik verstanden wird, widmet sich entsprechend definitorischen Fragen, namentlich Chronologien und Fragen nach der identitätsstiftenden Dimension von Musik in Verbindung mit Nostalgie. Der zweite Abschnitt fragt danach, wer Musik laut dieser Ausstellungen ist bzw. macht. Dies beinhaltet Fragen nach den beteiligten Institutionen und dem narrativen Fokus auf Personen, sowohl „Stars“ als auch Fans. Zuletzt widmet sich ein dritter Abschnitt der Frage, welcher Ort Musik in den Ausstellungen zugeordnet wird. Dies wird sowohl physisch als auch kulturkritisch verstanden und mit der Diskussion um die Museumswürdigkeit von populärer Musik verbunden.

a) Was ist „historische“ Musik? Narrative Definitionsfragen

Inhaltliche Definition: Klänge, Töne, Erfahrungen

Die Betrachtung musealer Umsetzungen von Musik bedarf zunächst der definitorischen Frage, was eigentlich materialisiert werden soll. Hier eröffnen sich genuin musikwissenschaftliche Problemfelder, die aber auch aus museologischer Perspektive relevant sind. Klar ist dabei, dass sich der „Sound selbst [...] aufgrund seiner Unfassbarkeit“¹³⁷ nicht materiell begreifen lässt. Es ist diese Abwesenheit von Materiellem, die den klassischen Kreisen der Museums- und Geschichtswissenschaft Probleme

¹³⁶ Vgl. Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: Curatorial practice in popular music museums: An emerging typology of structuring concepts, in: *European Journal of Cultural Studies* 23 (2020) H. 3, S. 434-453, 437 ff. Dieses Konzept haben sie bereits ein Jahr zuvor in der Monografie *Dies.: Curating Pop. Exhibiting Popular Music in the Museum*, London 2019 vorgestellt. Im englischen Original schreiben sie „must take into consideration“. Die genannten Kategorien der vorliegenden Arbeit decken sich dabei am ehesten mit den bei Baker et al. vorgestellten Konzepten „narrative“ (Definitionsfragen), „nostalgia“ (Identifikationsangebote), „place“ (Ort), „curator subjectivity“ (Person der Kuratierenden) und „celebrating dominant histories“ (Personalisierungen).

¹³⁷ Wolf, Rebecca: Materielle Kultur, in: Morat, Daniel; Ziemer, Hansjakob (Hg.): *Handbuch Sound*, Stuttgart 2018, S. 32-38, S. 34. Mitunter wurden in einer etwas transzendenten Lesart dem Klang durchaus schon „materielle Züge [...] [, die ihn] beinahe haptisch spürbar“ machen, vgl. ebd. S. 35 zugesprochen. Überdies sehen manche gerade in der Technomusik mit ihren wummernden Bässen eine taktile Dimension, vgl.: Geisthövel: *Tonspur*, S. 166 oder Papenburg, Jens Gerrit: *Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge*, in: Feser; Pasdzierny (Hg.): *Techno studies* (Anm. 28), S. 195-210, S. 195.

bereitet und das Ausstellen von Musik für sie zu einer „diffizile[n] Aufgabe“¹³⁸ macht.

Für kulturhistorische Ausstellungen kann Musik aber aus mehreren Gründen nicht einfach nur „Klang“ oder „Ton“ sein. Dies liegt nicht nur daran, dass Ausstellungen auf materielles Anschauungsmaterial angewiesen wären (was zu hinterfragen ist). Vielmehr müssen die Ausstellungen bzw. ihre Kuratierenden der Praxis Rechnung tragen, dass Musik „nicht nur gehört, sondern multimodal erlebt“¹³⁹ wird. Es müssen also Definitionskriterien angelegt werden, die es schaffen, das Phänomen ‚(elektronische) Musik‘ in seiner auditiven, aber auch visuellen oder kulturellen Qualität als Gesamtkunstwerk zu erfassen.¹⁴⁰

Im betrachteten Ausstellungssample finden sich im Grunde drei unterschiedliche Verständnisse davon, was vergangene Musik sein kann. So hat der Kunstpalast ein sehr künstlerisches Verständnis, das Münchner Stadtmuseum betrachtet Musik als allgemeine, auf die Konsum- und Alltagswelt ausstrahlende Praxis und das MOMEM begreift Musik als Erfahrung.

Die künstlerische Auffassung von Musik findet sich häufig in der Düsseldorfer Ausstellung. Hierbei wird versucht, dem „visual imperative“¹⁴¹ des Museums Rechnung zu tragen und Musik als „visual spectacle“¹⁴² zur Anschauung zu bringen. Entsprechend häufen sich dann Praktiken der Ästhetisierung von Objekten. Sinnbildlich ist etwa die serielle (und damit entindividualisierende) Hängung von Schallplatten (s. Abbildung 23). Auch treten in solchen Ausstellungen gehäuft besonders bildgewaltige und visuell ausdrucksstarke Objekte auf. Dies zeigt sich in „ELECTRO“ etwa beim Zugriff auf die technikgeschichtliche Entwicklung der „Maschinen“ im entsprechenden Raum, in dem vor allem visuell interessante Objekte präsentiert werden (vgl. Abbildung 17).

Demgegenüber kann Musik aber auch als Alltagspraxis, als kulturhistorisches Thema begriffen werden, dass sich in den unterschiedlichsten Lebensbereichen wie Kleidung, Literatur, Sprache oder Technologie äußern kann.¹⁴³ Hierfür kann die Münchner Ausstellung als Beispiel dienen. Schon ihr thematischer Zugriff, der die Ausstrahlungen von Musik und Clubkultur auf verschiedene Themenbereiche (soziale Bewegungen, Kleidung) thematisiert, zeugt von diesem Musikverständnis. Diese Definitionsweise von Musik macht es dann einfacher, eine Art „material culture der Popkultur“ zu skizzieren. In den „höchst ausdifferenzierten Konsum- und auch Produktionsmustern“¹⁴⁴

¹³⁸ Bierkämper, Hannes: Learning from pop oder der dekorierte Schuppen. Zum Gestaltungskonzept der Ausstellung Rock und Pop im Pott, in: Grütter (Hg.): Rock im Pott (Anm. 10), S. 19-24, S. 19.

¹³⁹ Lücke, Martin: Kuratieren einer musikobjektzentrierten Ausstellung. Theoretische und praktische Überlegungen, in: Mania; Jost; Pfeleiderer (Hg.): Pop up (Anm. 18), S. 105-117, S. 108.

¹⁴⁰ Vgl. Geisthövel: Tonspur, S. 166.

¹⁴¹ Leonard: Representing, S. 267.

¹⁴² Bennett: Popular Music Heritage, S. 45.

¹⁴³ Vgl. Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: The Sound of Music Heritage. Curating popular music in music museums and exhibitions, in: International Journal of Heritage Studies 22 (2016) H. 1, S. 70-81, S. 76.

¹⁴⁴ van Keeken, Alan: Die Dinge zum Sprechen bringen. Artefaktanalyse als methodisches Werkzeug für Ausstellungen und Sammlungen zu populärer Musik, in: Mania; Jost; Pfeleiderer (Hg.): Pop up (Anm. 18),

schlummert für Musikausstellungen dann eine wahre „Quellenvielfalt“¹⁴⁵. Diese Form des materiellen Niederschlags ist besonders in Jugend- und Popmusikulturen zu beobachten.¹⁴⁶ Die Ausstellung von Musik erfolgt daher vielfach über den Umweg der „Pop-Phänomene und ihre[r] materiellen Substrate“¹⁴⁷.

Drittens ließe sich Musik weder als Kunst, noch als Kultur auffassen, sondern als eine Art Erfahrung oder Erlebnis. Diese Sichtweise schließt gerade bei der Musealisierung elektronischer Musik an Befunde der Literatur an. Roland Hitzler hat etwa von der „Erlebnisqualität Techno-Musik“¹⁴⁸ gesprochen. Diese Definition macht die Repräsentation im Museum bedeutend schwerer, weil sich die „Magie des Augenblicks“¹⁴⁹ nicht einfangen und noch schwerer – zumal „within a gallery setting“¹⁵⁰ – reproduzieren lässt. Aus inhaltlicher Sicht bietet sich dieses Verständnis jedoch bei elektronischer Musik eigentlich an, da gerade diese Stilrichtung auf das „Geschehen in den Clubs“¹⁵¹ in der konkreten „Aufführungssituation“¹⁵² ausgerichtet ist. Gerade elektronische Musik schafft in dieser Lesart ihre eigentlichen Werke im Augenblick der Präsentation vor Ort als „sensory experience“¹⁵³. Diese Definition als „Klangereignis“¹⁵⁴ lässt sich aber schwer mit Materialien fassen. Marion Leonard hielt fest, dass Teilnehmende von derartigen Veranstaltungen in erster Linie Erinnerungen mit nach Hause brachten, keine materiellen Erinnerungsstücke.¹⁵⁵

Das Frankfurter MOMEM fordert ganz offensiv, als Ausdruck dieser dritten Sichtweise, die Ausstellung als Mischung „zwischen Dokumentation und Erlebnis“¹⁵⁶ zu verstehen. Das Erleben der Musik spielt dabei eine Schlüsselrolle. Und so ist es keinesfalls verwunderlich, dass die Ausstellung fast vollständig auf Objekte verzichtet. Die Exponate, die vorhanden sind, haben dann eine eher nachgeordnete Rolle, dienen mehr als szenografische Trigger, als „Erinnerungsauslöser“¹⁵⁷ und

S. 81-93, S. 81. Van Keeken stellt ebd. auch die These auf, dass Ausstellungstexte im Gegensatz zu anderen Objekten von selbst sprächen. Dieser These gilt es ausdrücklich zu widersprechen.

¹⁴⁵ Burkhart, Benjamin: Quellengattungen populärer Musik. Ein kursorischer Überblick, in: Mania; Jost; Pfeleiderer (Hg.): Pop up (Anm. 18), S. 95-103, S. 102.

¹⁴⁶ Vgl. van Keeken: Dinge zum Sprechen, S. 81.

¹⁴⁷ Holert, Tom: Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst, in: POP. Kultur und Kritik 4 (2015) H. 6, S. 128-147, S. 137.

¹⁴⁸ Hitzler, Ronald; Pfadenhauer, Michaela: Arbeitsalltag einer Kultfigur. Der Techno-DJ, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2008) H. 52, S. 33-38, S. 33.

¹⁴⁹ Schneider: Party im Schubert, S. 94.

¹⁵⁰ Leonard: Representing, S. 267.

¹⁵¹ Schneider: Party im Schubert, S. 94.

¹⁵² Bierkämper: Learning from pop, S. 19.

¹⁵³ Bennett: Popular Music Heritage, S. 45. Vgl. auch Hein, Christoph: Der Turntable als Musikinstrument, in: PopScriptum 7 (2001), S. 1-14, S. 2.

¹⁵⁴ Geithövel: Tonspur, S. 157.

¹⁵⁵ Vgl. Leonard: Constructing, S. 164.

¹⁵⁶ Münchner Stadtmuseum: Website.

¹⁵⁷ Ludwig, Andreas: Fragmente der Abwesenheit. Musikobjekte im Museum als Spuren historischer Praxis, in: Jost; Dörfling; Pfeleiderer (Hg.): Musikobjektgeschichten (Anm. 47), S. 215-236, S. 232.

„Illustration“¹⁵⁸. Der Künstlerische Leiter der Schau räumt ein, dass es nicht sein Ziel gewesen sei, eine „anekdotische Schau“ zu kreieren, in der auratisch „ein T-Shirt gezeigt wird, das Sven bei der Loveparade angehabt hat“, sondern er wolle vielmehr ein Gefühl nachzeichnen.¹⁵⁹

Die Definitionsfrage von historischer Musik ist also insofern relevant, weil sie darüber entscheidet, wie und was an einer „intangible culture“ wie der elektronischen Musik „artefaktualisiert“ (um hier bewusst nicht materialisiert zu schreiben) wird.¹⁶⁰ Zum anderen hängt an dieser Frage aber auch die Konsequenz, wie breit musikalische Vergangenheit aufgegriffen werden kann. Je nach Definitionszugriff lassen sich Themenbereiche wie ‚Musikindustrie‘, ‚Kommerzialisierung‘, ‚technische Entwicklung‘ besser oder schlechter zur Sprache bringen. Ästhetische und kulturhistorische Herangehensweisen sind hier im Vorteil. Entsprechend findet sich etwa in der Düsseldorfer Ausstellung (wenn auch ästhetisch aufgezo- gen) ein technikgeschichtlicher Überblick über die Entwicklungen der Musikinstrumente der letzten 100 Jahre (Raum „Maschinen“, s. Abbildung 17), oder in der Münchner Ausstellung mit dem Abschnitt „Fanshop“ (s. Abbildung 28) kritische Impulse zur Kommerzialisierung. Erfahrungsorientierte Ansätze entziehen sich durch ihren Fokus auf das individuelle Erleben ein Stück weit der kritischen Betrachtung, was auch an dem geringen Maß an Kontextinformationen in diesen Ausstellungen liegt.

Strukturelle Definition: Gliederungsversuche elektronischer Musik

Museale Präsentation ist notwendig auf eine Anordnung (der Dinge) angewiesen. Diese bedingt allerdings auch narrative Strukturen und Entscheidungen, die es zu reflektieren gilt. Ganz grundsätzlich unterscheiden kulturgeschichtliche Museen zwischen thematisch organisierten und chronologisch organisierten Ausstellungen. Ähnliche Unterscheidungen finden sich daher auch sowohl in der Literatur zu Musikausstellungen als auch im behandelten Sample.

Die Ausstellung „ELECTRO“ lässt sich grundsätzlich dem chronologischen Muster zuordnen. Dabei sei Chronologie mit Jana Scholze als „tempusgerichtete Präsentation[...]“ bzw. „zeitbezogene Gliederung“¹⁶¹ definiert. Dies trifft auf die Düsseldorfer Ausstellung zu, die zwar ihren Räumen abstrakte Titel und auch thematische Zugriffe gibt, jedoch insgesamt eben eine lineare temporale Struktur aufweist.¹⁶² So betreten Besuchende die Ausstellung am „Croix sonore“, einem frühen elektronischen Instrument ähnlich dem Theremin aus den 1920er Jahren, setzen ihren Rundgang

¹⁵⁸ Alonso Amat, María Del Mar; Magesacher, Elisabeth; Meyer, Andreas: Lesarten und Konzepte. Untersuchungen zur musealen Erzählung in Musikausstellungen, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 33-54, S. 52.

¹⁵⁹ Tobias Rehberger, zit. n.: Schülke: Hartnäckig geblieben. Interessant ist, dass Rehberger als Beispiel ein T-Shirt anführt, was im Abschnitt „Dreidimensionale Objekte“ ausführlicher als Form der Berührungsrélique thematisiert wird.

¹⁶⁰ Vgl. Horrocks: Resource notes, S. 193. schreibt im englischen Original von „artefactualizing“.

¹⁶¹ Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004, S. 122.

¹⁶² Der Begriff der „linearen Ordnung“ findet sich ebd., S. 138.

fort vorbei am „Studio für elektronische Musik“ des Westdeutschen Rundfunks aus den 1950er Jahren über die Tanzflächen Detroits und Berlins der 1980er und 1990er Jahre hin zu Gurskys Fotografien der Loveparade oder des Clubs „Cocoon“ aus den 2000er Jahren. Diese chronologische Entwicklung findet keine explizite Erwähnung, sondern ergibt sich erst in der Gesamtschau. Vielmehr suggerieren Raumtitel wie „Maschinen“ oder „Dancefloor“ gar im Gegenteil einen thematischen Fokus.

Anders verhält es sich in der Münchner Ausstellung „NACHTS“. Hier ist die Ausstellung gänzlich ungeachtet einer Chronologie thematisch aufgebaut. Die einzelnen Räume thematisieren Phänomene, die überzeitlich aufgefasst werden. Dies gilt im Großen wie im Kleinen, explizit wie implizit. Explizit greifen die Raumtexte überzeitliche Phänomene auf, wenn sie sich mit sexueller Gleichberechtigung („Soziale Bewegungen“) oder den „Macher*innen“ hinter den Kulissen beschäftigen. Implizit weisen etwa Vitrinen (wie die zu Textilien, vgl. Abbildung 5) einen zeitlichen Querschnitt auf. Im Großen formuliert die Ausstellung diesen thematischen Ansatz schon im Titel, wenn sie sich dem Thema Clubkultur „in seiner ganzen Bandbreite“¹⁶³ widmen möchte. Im Kleinen drücken dies Vitrinen aus, die sich etwa dem Rauchen in Clubs widmen und Objekte von 1968 (Foto eines rauchenden Paares) neben welchen aus dem Jahre 2015 (Hinweisschild „No Smoking“ aus der Roten Sonne) präsentieren.

Jana Scholze hat als weitere Möglichkeit musealer Präsentation „Komposition“ vorgeschlagen, die Ausstellungen „konsequent als Ort sinnlicher Anschauung und Auseinandersetzung“¹⁶⁴ begreife. Sie meinte damit vermutlich in etwa den Ansatz, den die Kuratierenden des Frankfurter MOMEM verfolgt zu haben scheinen. Denn diese Ausstellung entzieht sich der eingangs vorgestellten narrativen Unterscheidung zwischen thematisch und chronologisch. Das Ausstellungsthema wird hier rein visuell begriffen und selbst dort, wo es fast unausweichlich scheint, werden chronologische Muster vermieden. So sind die Fotos Vätths, die im entsprechenden Raum (s. unten, vgl. Abbildung 4) gezeigt werden, primär ästhetisch und nur „lose“¹⁶⁵ chronologisch geordnet. Auch etwa die Tracks in der Playlist sind (obwohl die Kopfhörer einigermaßen systematisch nummeriert im Raum hängen) nicht chronologisch sortiert, sondern in einer speziellen Reihenfolge, „selected [...] by Sven Väth“¹⁶⁶. Gerade in Bezug auf museale Präsentation wurde mitunter kritisiert, dass die chronologische Präsentation von Musik zwar den Besuchenden Orientierung stiften könne, aber gleichzeitig auf diese Weise ein vorgefertigtes und sehr festgefügtes Narrativ bestimme und den Besuchenden Interaktionsmöglichkeiten nähme.¹⁶⁷ Zuletzt hat sich vielfach die Auffassung durchgesetzt, dass Ausstellungen, die mehr oder weniger abstrakte kulturelle Praxen thematisieren, sich der klassischen,

¹⁶³ Münchner Stadtmuseum: Website.

¹⁶⁴ Scholze: Medium Ausstellung, S. 257.

¹⁶⁵ Ohne Autor: Raumtext „Screenroom“, MOMEM, Frankfurt 2022.

¹⁶⁶ Ohne Autor: Raumtext „The Sound of Sven Väth“, MOMEM, Frankfurt 2022.

¹⁶⁷ Vgl. Baker; Istvandy; Nowak: Curatorial practice, S. 444.

chronologischen Präsentation als „Bandwurm“¹⁶⁸ (wie Jürgen Kocka das einst nannte) entziehen. Marion Leonard hat diese These für musikalische Phänomene untermauert.¹⁶⁹ Jedenfalls, so formuliert Martin Lücke, sei in diesem thematischen Bereich die chronologische Erzählweise eigentlich „abgelöst“.¹⁷⁰ Die jüngste der betrachteten Ausstellungen, die des MOMEM, scheint dem hier Recht zu geben.

Affektive Definition: Identität und Alterität durch Musik

Darüber hinaus stellt sich unter narrativen Gesichtspunkten die Frage, inwiefern die Ausstellungen Musik oder das jeweilige Verständnis davon kritisch beleuchten. Populäre und auch elektronische Musik als – in der Regel – selbst erlebte Vergangenheit erhöht die Gefahr, in narrative „oversimplifications“ zu verfallen, die eine Fiktionalisierung einer glorifizierten Vergangenheit begünstigen kann. Klar ist, dass Musik ein enormes Potential als „trigger for nostalgic experiences“ besitzt und dementsprechend ein Trend erkennbar scheint, dass gerade Musikausstellungen narrativ immer mehr auf nostalgische Gefühle setzen.¹⁷¹ Klose hat in diesem Zusammenhang von Zielgruppen gesprochen, die „in der Ausstellung in ihren Erinnerungen schwelgen“¹⁷² können.

Der Begriff der Nostalgie hat zwar in der emotionsgeschichtlichen Forschung momentan Hochkultur, erfreut sich aber im Kontext von Musik in musealen Ausstellungen nur wenig akademischem Interesse.¹⁷³ Nach der von Mortensen und Madsen vorgeschlagene Definition, kann Nostalgie als „positive and longing disposition towards the past“¹⁷⁴ beschrieben werden. Die Frage ist, ob die Kuratierenden dieses Gefühl reflektiert als affektiven Anlass zur Auseinandersetzung mit der Thematik einsetzen oder aber nostalgische Affekte lediglich als „Wohlfühlatmosphäre“ zur Bestätigung von Besuchendenerwartung und deren Erinnerung nutzen.¹⁷⁵ Jedenfalls ist eine zeitliche Korrelation zwischen einem „Retromania“ genannten Trend und der Zunahme popmusikalischer Musealisierung zu verzeichnen.¹⁷⁶

¹⁶⁸ Kocka, Jürgen: Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: *Geschichte und Gesellschaft* 32 (2006) H. 3, S. 398-411.

¹⁶⁹ Vgl. Leonard: *Representing*, S. 265.

¹⁷⁰ Lücke: *Kuratieren*, S. 108.

¹⁷¹ Alle Zitate dieses Absatzes finden sich bei Mortensen, Christian Hviid; Madsen, Jacob Westergaard: *The sound of yesteryear on display: a rethinking of nostalgia as a strategy for exhibiting pop/rock heritage*, in: *International Journal of Heritage Studies* 21 (2015) H. 3, S. 250-263, S. 250.

¹⁷² Klose: *Populäre Musik*, S. 12.

¹⁷³ Vgl. Baker; Istvandity; Nowak: *Curatorial practice*, S. 447. Nostalgie (oder im engl. „nostalgia“) ist ein aus dem anglophonen Raum stammendes Konzept. Es wird aber auch im deutschen Sprachraum immer mehr diskutiert, namentlich etwa von Tobias Becker, dessen Habilitationsschrift „Yesterday: A New History of Nostalgia“ sich momentan im Erscheinungsprozess befindet. Als Überblick über die deutsche Debatte des Begriffes etwa das Themenheft der ZF „Nostalgie“, herausgegeben von ebendem, vgl.: *Zeithistorische Forschungen* 18 (2021), H. 1.

¹⁷⁴ Mortensen; Madsen: *Yesteryear*, S. 252.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 251, die vom „engaging and affective appeal“ nostalgischer Gefühle sprechen sowie über dies Niegot, Adrain: *Musikausstellungen als prospektive Diagramme*, in: Meyer (Hg.): *Musikausstellungen* (Anm. 50), S. 55-83, S. 76.

¹⁷⁶ Vgl. Klose: *Populäre Musik*, S. 11.

Grundsätzlich lassen im betrachteten Sample einige Formulierungen aufhorchen. So formuliert das Münchner Stadtmuseum, die Ausstellung „NACHTS“ wolle Orte und „Nächte vergangener Zeiten“ wieder „zum Leben“ erwecken und derart Besuchende „für kurze Zeit aus der Realität“¹⁷⁷ entführen. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog wird diese narrative Struktur mit Suggestivfragen wie „erinnern Sie sich noch an...“ unterstützt.¹⁷⁸

Was hier anklingt, kann durchaus als intendiertes kuratorisches Evozieren nostalgischer Gefühle gedeutet werden. Bei diesem Ansatz soll über individuelle Anknüpfungspunkte und Erinnerungen der Besuchenden als „visitors with a living memory“¹⁷⁹ die Identifikation mit dem Thema und damit die Besuchsqualität gesteigert werden.¹⁸⁰ Dergestalt, also als Art der Zugangserleichterung, könnten nostalgische Gefühle produktiv in Ausstellungen integriert werden.¹⁸¹ Mortensen und Madsen vermuten, dass viele Ausstellungen zu elektronischer oder populärer Musik gerade deshalb ihr Ausstellungsthema auf sehr bekannte und kommerzielle erfolgreiche Kunstschaffende oder Bands fokussieren: Bei derart stark rezipierten Stücken steigt die Wahrscheinlichkeit, derartige Gefühle bei möglichst vielen Besuchenden hervorzurufen.¹⁸² Sicherlich liegt die Vermutung nahe, dass eine Schau zur Band Kraftwerk in Düsseldorf oder eine zu Sven Väth in Frankfurt auch derartige Motive aufweist. Ohne große quantitative Untersuchungen lässt sich diese Intention wie auch die Wirkung hier nur als These aufstellen.¹⁸³

Die Erleichterung des Zugangs kann auch aufgrund der starken „interrelation between personal and collective memories of popular music“¹⁸⁴ gelingen. Hierbei wird argumentiert, dass individuelle (nostalgische) Erinnerungen häufig eine Ausformung kollektiver Erfahrungen seien. So ist etwa die persönliche Erinnerung eines Besuchs im Atomic Café gleichzeitig Ausdruck der allgemeinen Kulturpraxis des In-den-Club-Gehens. Derart sollen dann auch Räume wie der in der Münchner Ausstellung fungieren, die nicht eine konkrete Begebenheit oder Erinnerung abbilden sollen, sondern ein allgemeines Gefühl, eine kollektive Praxis. Das grundsätzliche Problem, dass historische Vermittlung eher von Alteritätserfahrungen als von Wiedererkennungswert lebt, bleibt davon allerdings

¹⁷⁷ Münchner Stadtmuseum: Website.

¹⁷⁸ Vgl. Eymold; Gürich: Vorwort, S. 28.

¹⁷⁹ Baker; Istvandy; Nowak: Curatorial practice, S. 448.

¹⁸⁰ Grundsätzlicher zum Zusammenhang von Musik und autobiografischen Bezügen vgl. Istvandy, Lauren: Popular Music and Autobiographical Memory. Intimate connections over the life course, in: Baker; Strong; Istvandy (Hg.): Routledge Companion (Anm. 84), S. 200-207.

¹⁸¹ Vgl. Leonard: Representing, S. 266.

¹⁸² Vgl. Mortensen; Madsen: Yesteryear, S. 256.

¹⁸³ Hier wäre etwa interessant, inwiefern die Altersstruktur in einer Ausstellung zu Kraftwerk (ELECTRO) erstens signifikant anders ist als in anderen Ausstellungen und zweitens in etwa der Kohorte entspricht, die persönliche Beziehungen zu dieser Musik hat. Eine entsprechende Anfrage meinerseits nach derartigen Daten hat das Museum Kunstpalast unter Verweis auf nicht gewährleistete Repräsentativität der vorhandenen Daten abgelehnt (Mail vom 19.07.2022).

¹⁸⁴ van Dijck, Jose: Remembering Songs through Telling Stories. Pop Music as a Resource for Memory, in: Bijsterveld, Karin; van Dijck, Jose (Hg.): Sound Souvenirs. Audio technologies memory and cultural practices (Transformations in art and culture), Amsterdam 2009, S. 107-119, S. 107.

unberührt.¹⁸⁵

Andererseits wird auch gerade in dieser aktivierenden Wirkung von Nostalgie die Gefahr gesehen, dass andere Generationen als die der Mitlebenden Probleme haben, einen Bezug zum Thema der Ausstellung zu entwickeln.¹⁸⁶ Die Düsseldorfer Ausstellung kann dies mit ihrem chronologischen, über eine Spanne von 100 Jahren reichenden Ansatz etwas abfangen. Und in der Münchner Ausstellung „NACHTS“ wird das lokale Narrativ deutlich stärker bedient (s. unten), sodass auch hier alternative Anknüpfungsmöglichkeiten bestehen.

Überdies wird nostalgischen Darstellungen vielfach eine recht simple „Übereinstimmungs-Logik“¹⁸⁷ unterstellt, in denen die Ausstellungsnarrative den Besuchendenerwartungen zu entsprechen versuchen. Gesteigertes nostalgisches Empfinden engt die kritische Auseinandersetzung mit Geschichte zusehends ein.¹⁸⁸ Die Befürchtung einer konfliktfreien „Wohlfühlgeschichte“ hat sich dabei in der Frankfurter Ausstellung bestätigt. Die Kuratierenden ziehen sich darauf zurück, die Ausstellung „durch und aus sich heraus“¹⁸⁹ sprechen zu lassen, womit sie dem dezidiert apolitischen Anspruch der früheren Technoszene sehr nahekommen. Auch die Website etwa zeichnet ein Bild, wonach durch die elektronische Musik Menschen auf der ganzen Welt vereint seien, „connecting, dancing and loving each other because of a peaceful human technology and art form.“¹⁹⁰ Die Ausstellung biete – so Rezensionen – einen insgesamt „alles anderen als wissenschaftlich fundierten Blick“, sondern bediene in erster Linie nostalgische Erwartungen. So wirkt sie, wie das Szenemagazin groove ganz treffend schreibt, als würden „Freunde [...] einem Freund auf die Schulter“ klopfen, getreu dem früheren Motto der Loveparade „Friede, Freude, Eierkuchen.“¹⁹¹

Anders demgegenüber die Ausstellung „NACHTS“. Zwar wird auch hier ein glättendes Narrativ (hier: der Ort) eingesetzt, allerdings werden – mit lokalem Fokus – auch Aspekte kritisch beleuchtet und eingeordnet. Dies zeigt sich unter anderem im Themenbereich zu Drogen und Rauschmittel, der auch Straftaten im Zusammenhang mit KO-Tropfen thematisiert. Ähnlich verhält es sich im letzten Ausstellungsbereich, der neben der Etablierung von Nachtbürgermeistern auch das Ärgernis von Anwohnenden über die Clubkultur beleuchtet. Es entspricht durchaus dem Anspruch der Schau „positive Erinnerungen [zu wecken, aber] [...] auch die Schattenseiten in den Blick“¹⁹² zu nehmen.

¹⁸⁵ Vgl. Klose: Populäre Musik.

¹⁸⁶ Vgl. Mortensen; Madsen: Yesteryear.

¹⁸⁷ Niegot: Musikausstellungen, S. 76.

¹⁸⁸ Vgl. Mortensen; Madsen: Yesteryear, S. 258.

¹⁸⁹ ohne Autor: Raumtext "Play like Sven". Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

¹⁹⁰ Friends of MOMEM e.V.: Website.

¹⁹¹ Balkenborg, Jens: Freunde klopfen einem Freund auf die Schulter. Das MOMEM in Frankfurt (Rezension), in: Groove Magazin, 28.4.2022, online unter: <https://groove.de/2022/04/28/das-momem-in-frankfurt-freunde-klopfen-einem-freund-auf-die-schulter/> (05.09.2022).

¹⁹² von der Haar: Grußwort, S. 19.

b) Wer ist/macht Musik? Musikalische Personen

Der vorhergehende Abschnitt hat also gezeigt, inwiefern definitorische Überlegungen bereits die Ausstellung bzw. Ausstellbarkeit von Musik beeinflussen, sowohl was das Thema als auch konkrete Objekte anbelangt. Ein weiterer narrativer Zugriff, der das Thema beeinflusst, ist der personale, die Frage also nach dem „who is featured.“¹⁹³ Personen haben hier unterschiedliche Rollen. Einmal können sie physische Personen sein, also Kuratierende, die einer Ausstellung durch ihre „curator subjectivity“¹⁹⁴ prägen. Zum anderen können narrative Personen in der Ausstellung präsent sein oder auch abwesend, was es beides zu diskutieren gilt. Unstrittig ist, dass jede Art „of music curation illustrates a form of community and belonging“¹⁹⁵.

Wer stellt aus? Institutionalisierungen elektronischer Musik

Wenn also nach den „canonical narratives“¹⁹⁶ der besuchten Ausstellungen gefragt wird, dann ist es im Sinne einer Quellenkritik, wie sie etwa Thiemeyer für die geschichtswissenschaftliche Ausstellungsanalyse¹⁹⁷ nahelegt, unerlässlich, die Autorenschaft in den Blick zu nehmen. Dies lässt sich institutionell, aber auch persönlich begreifen. Beides ist nicht ganz unerheblich, denn es scheint unstrittig, dass die beteiligten Institutionen wie auch Personen im Entstehungsprozess einer Ausstellung entscheidenden Einfluss auf die finale Präsentationsweise haben.¹⁹⁸

Das vorliegende Sample zeigt anschaulich, dass Musikkultur in der Museumswelt angekommen zu sein scheint. Denn sowohl Kunstmuseen (Kunstpalast) als auch volkskundliche bzw. stadthistorische Museen (Münchner Stadtmuseum) zeigen heutzutage derartige Ausstellungen. Hinzu treten dezidierte Fachausstellungen, wie sie das MOMEM zeigt. Insofern bildet das Sample die These ab, dass populäre und elektronische Musik in viele thematische Bereiche integriert und insofern die Landschaft potentieller Ausstellungsorte und -institutionen „extremely diverse“¹⁹⁹ sei.

Das Münchner Stadtmuseum ist als Teil des Kulturreferates institutionell direkt der Stadt München zugeordnet. Der Düsseldorfer Kunstpalast ist als Teil der selbstständig-privatrechtlichen „Stiftung Museum Kunstpalast“ zwar formal eigenständig, faktisch aber von den Zustiftungen der Stifter, also e.on und der Stadt Düsseldorf, abhängig. Beide Institutionen sind in diesem Sinne städtische Kultureinrichtungen. Anders das MOMEM, das in der Rechtsform eines eingetragenen Vereins (Friends of Momem e.V.) auftritt. Vorsitzende des Vereins sind laut Impressum Alex Azary, Andreas Tomalla und Dariush Azary.²⁰⁰ So lässt sich die These vertreten, dass das MOMEM in der Tradition der vielen,

¹⁹³ Leonard: Representing, S. 264.

¹⁹⁴ Baker; Istvandy; Nowak: Curatorial practice, S. 438.

¹⁹⁵ Tessler, Holly: Introduction. Why is everything curated these days? Examining the work of popular music curation, in: Popular Music History (pomh) 13 (2020) 1-2, S. 5-17, S. 5.

¹⁹⁶ Cortez: Curatorial Practices, S. 309.

¹⁹⁷ Vgl. Thiemeyer: Geschichtswissenschaft.

¹⁹⁸ Vgl. Leonard: Representing, S. 262.

¹⁹⁹ de Visscher: Music, S. 15.

²⁰⁰ Vgl. Friends of MOMEM e.V.: Website.

gerade frühen Musikmuseen steht, die von Einzel- bzw. Privatpersonen vorangetrieben wurden und überwiegend auf Eigeninitiative und viel persönlichem Engagement (um nicht zu sagen Involviertheit) beruhen. Ähnlich unübersichtlich wie die Vereinsstruktur ist die Entstehung der Ausstellung. Das Impressum in der Ausstellung weist fünf Personen mit zentralen Rollen aus.²⁰¹ Wer davon entscheidende konzeptionelle oder narrative Entscheidungen zu verantworten hat, lässt sich mit dem vorliegenden Material nicht beantworten.

Ein Blick auf die Kuratierenden im behandelten Sample könnte jedoch erhellende Perspektiven bieten.²⁰² Auffällig ist, dass ein Großteil der Kuratierenden männlich und in seinen späten Fünfzigern ist (Leloup (Düsseldorf), Rehberger, Azary, Tomalla, Väth (Frankfurt)). Auffällig ist ebenfalls, dass ähnlich viele einen persönlichen Bezug zur elektronischen Musik haben, mitunter selbst als DJ aktiv waren oder sind. Zudem sind mit Alain Bieber und Torben Giese zwei Männer beteiligt, die (beide Ende der 1970er geboren) ihre Jugendjahre zur Hochphase des deutschen Techno verbrachten. Diese Korrelation ist auch bei anderen Ausstellungen beobachtet worden. Die veränderte museale Themensetzung geht einher mit einer Generation Kuratierender, die entsprechend musikalisch sozialisiert wurde.²⁰³ All dies kann hier nur als eine Faktensammlung verbleiben, eine klare These oder gar Folge kann und darf daraus nicht abgeleitet werden. Dies liegt im Wesentlichen an der mangelnden Repräsentativität des Samples. Die Befunde korrelieren aber mit den Ergebnissen der Literatur, wonach Ausstellungen historischer Musik zum einen in einem weiten Spektrum an Institutionen stattfinden und zweitens häufig ein hohes Maß an persönlicher Involviertheit und eigener Vergangenheit der Beteiligten zeigen.²⁰⁴

Wer musiziert? Personalisierungen elektronischer Musik

Grundsätzlich ist eine sehr verbreitete Technik der didaktischen Aufarbeitung im Museum die Verbindung von „static objects [...] to personal histories [or] identities“²⁰⁵. Dies ist auch im klassischen Musikmuseum verbreitet, sodass viele Ausstellungen musikalischer Themen einen alten Topos vom genialen „great musician“²⁰⁶ reproduzieren. Hier zeigt sich eine „Orientierung an wichtigen

²⁰¹ Dies sind Alex Azary als Projektleiter, Tobias Rehberger und David Berens als künstlerische Gestalter, Sven Väth und Tobias Rehberger für „Idee und Konzeption“ sowie Torben Giese als „Hauptkurator“.

²⁰² Die beiden Kuratierenden der Münchner Ausstellung können in dieser biografischen Betrachtung nicht berücksichtigt werden, da über sie derartige Informationen nicht verfügbar sind.

²⁰³ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 10.

²⁰⁴ Vgl. Leonard, Marion; Knifton, Robert: Introduction. Special issue on Popular Music and Heritage, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 107-112, S. 108. Ähnlich auch Leonard: Representing, S. 262. oder Bennett: Popular Music Heritage, S. 44.

²⁰⁵ Leonard: Exhibiting, S. 179.

²⁰⁶ Cortez: Curatorial Practices, S. 310. Dies lässt sich in vielen musikalischen Stilbereichen beobachten, Adelt, Ulrich: Displaying the Guitar. The Rock and Roll Hall of Fame and the Museum of Pop Culture, in: Rock Music Studies 4 (2017) H. 3, S. 207-220, S. 213 spricht zum Beispiel von „masculinized conceptualization of ‚rock gods‘“.

Personen²⁰⁷, die in der langen Tradition der „großen Künstler“ der Kunstgeschichte oder der „großen Männer“ des Historismus steht.

Vielfach kritisiert worden sind derartige Personalisierungen²⁰⁸ aus musikkritischer Sicht (ungeachtet aller Kritik aus geschichtstheoretischer Sicht, die hier nicht rezipiert werden muss) dafür, dass derartige Ausstellungen im Wesentlichen auf Künstler (sic!) fokussiert sind, die entweder kommerziell oder in den feuilletonistischen Kritiken erfolgreich waren oder sind. Damit würden wesentliche Aspekte der Musik unterrepräsentiert bleiben.²⁰⁹

Für diese museale Technik kann die Frankfurter Ausstellung zu Sven Väth als gutes Beispiel dienen. Schon der Ausstellungstitel verrät, dass hier die Geschichte eines Musikgenres über den Zugriff der Biografie eines Musikers geschildert werden soll. Was am Frankfurter Beispiel auch sehr anschaulich wird, ist die Personenausstellungen immanente Gefahr „of guiding curators away from the everyday contexts of popular music“²¹⁰. Entsprechend findet sich im MOMEM nichts, was nicht mit Sven Väth zu tun hätte. Repräsentationen von Fankultur, Ortsbezügen oder ähnliche Narrationstechniken fehlen. Selbst die ausgestellten Flyer und Fotografien zeigen überwiegend (um nicht zu sagen ausschließlich) Sven Väth (s. Abbildung 3 und Abbildung 4). Entsprechend ist die Ausstellung auch als „Nabelschau“²¹¹ kritisiert worden.

Zwar können „Stars“ produktiv als „anchor“²¹² eingesetzt werden, die Aufmerksamkeit innerhalb wie außerhalb der Ausstellung anziehen und Besuchende so lenken und/oder fesseln können. Untersuchungen aus dem anglophonen Raum legen jedoch nahe, dass die alltagskulturellen und mit der eigenen Biografie Besuchender verbundenen Aspekte (vgl. Nostalgie oben) und nicht die „Starobjekte“ in den Musikausstellungen das höchste Interaktionspotential bieten.²¹³

Die Münchner Ausstellung scheint sich dieser Mechanismen zu bedienen. Im Allgemeinen ist ihr kein übergroßer Fokus auf „Stars“ anzumerken. Die Ausstellung definiert Musik über Clubkultur, zu der auch, aber nicht nur Musikschaffende zählen. Dennoch wird gerade in der Werbewirkung nach außen gezielt mit „großen Namen“ gearbeitet, indem auf der Homepage etwa darauf verwiesen wird, dass auch die „Stars“, die München prägten, in der Ausstellung präsent seien, etwa Freddie

²⁰⁷ Pfleiderer, Martin: Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.): Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung - Archiv - Internet (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 7), Köln 2011, S. 9-23, S. 12.

²⁰⁸ Die Geschichtsdidaktik unterscheidet klassischerweise zwischen „Personalisierung“ (also dem Personenbezug auf herrschende Personen) und „Personifizierung“ (also dem Bezug auf alltägliche Personen), vgl.: Schneider, Gerhard: Personalisierung/Personifizierung, in: Barricelli, Michele; Lücke, Martin (Hrsg.), Handbuch Praxis des Geschichtsunterrichts, Bd. 1, Schwalbach/Ts. 2012, S. 302-315.

²⁰⁹ Exemplarisch etwa bei Leonard: Exhibiting, S. 180.

²¹⁰ Dies.: Constructing, S. 155.

²¹¹ Balkenborg: Freunde.

²¹² Baker; Istvandy; Nowak: Curatorial practice, S. 439.

²¹³ Vgl. Leonard: Exhibiting, S. 180. Ähnliches leiten auch Baker; Istvandy; Nowak: Curatorial practice, S. 439 aus ihren Ergebnissen her.

Mercury, Nirvana oder Jimi Hendrix.²¹⁴ In der tatsächlichen Ausstellung jedoch spielen diese nur eine gleichrangige Rolle als Phänomene einer kulturellen Praxis, narrativ gleichrangig mit einem Lebkuchenherz oder einem Stück Putz.

Die Düsseldorfer Ausstellung setzt den Bezug auf Kraftwerk ähnlich ein. Er fungiert als Anker, der einerseits das Narrativ strukturiert, andererseits den Ausstellungsraum gliedert (der Kraftwerk-Raum als physisch zentraler Punkt) und zudem die Ausstellung nach außen anpreisen kann. Die Kostüme der Band, die über dem Eingang zum Kraftwerkraum aufgestellt sind, unterstreichen diese narrative Bedeutung, sind sie doch eines der visuell wirkmächtigsten Objekte der Ausstellung (vgl.

Abbildung 1 oder detaillierter Abbildung 6).

Wer hört? Personifizierungen der „raving society“

Neben personalisierten Zugriffen sind darüber hinaus personifizierte Zugriffe zu untersuchen. Damit ist im hiesigen Kontext vor allem die Einbindung von Fans und Zeitzuginnen oder Zeitzugigen in das Ausstellungsnarrativ gemeint. Dies bedingt die Frage nach einem erweiterten Verständnis von Musik, wobei nicht nur Musiker und Tonträger im Fokus der Erzählung stehen können, sondern auch die „Prozesse der Aneignung“²¹⁵. Da diese meist von Fans oder anderen Rezipierenden ausgeführt werden, kann sich so auch das Verhältnis des Museums zu seiner Öffentlichkeit wandeln, so werden aus Besuchenden „key resources“²¹⁶, die die „unmediated audience response“²¹⁷ spiegeln sollen.

Es gilt also zu untersuchen, inwiefern die untersuchten Ausstellungen nicht nur die eine Seite von Musik zeigen, also Institutionen, Personen, subsumiert vielleicht die Darbietungspraktiken, sondern auch die andere Seite, also Rezeptionspraktiken. Hierbei können die Objekte dann als „manifestations of music listening and fandom“²¹⁸ begriffen werden. Bei der Darstellung solcher Rezeptionspraktiken ließe sich zwischen Selbst- und Fremdhistorisierungen „in a top-down manner“²¹⁹ unterscheiden.

Das behandelte Sample ist durch Fremdhistorisierungen geprägt. Hierbei werden Vorkommnisse durch die Kuratierenden als historisch bedeutsam ausgewählt und nicht, wie dies bei Selbsthistorisierungen der Fall wäre, von den Abgebildeten selbst. Die Münchner Ausstellung „NACHTS“ hat einen sehr materiellen Ansatz, Aneignungspraktiken zu präsentieren. So weisen die Vitrinen immer wieder Objekte aus, die (ohne direkten Star- oder Institutionenbezug) auf Praktiken von Fans verweisen. Dies ist etwa bei der Präsentation von Drogen oder Mode der Fall (vgl. Abbildung 31 und Abbildung 5). Eine demgegenüber visuelle Art der Einbindung von Rezeptionsverhalten zeigt sich

²¹⁴ Vgl. Münchner Stadtmuseum: Website.

²¹⁵ Klose: Populäre Musik, S. 18.

²¹⁶ Leonard: Exhibiting, S. 179.

²¹⁷ Volsing, Kristian: Resource Notes. Rock and pop collecting at the V&A, in: Popular Music History (pomh) 5 (2010) H. 2, S. 217-223, S. 220.

²¹⁸ Bennett; Rogers: Music and Materiality, S. 29.

²¹⁹ Strong, Catherine: Shaping The Past of Popular Music. Memory, Forgetting and Documenting, in: Bennett, Andy; Waksman, Steve (Hg.): The Sage Handbook of Popular Music, London 2015, S. 418-434, S. 428.

exemplarisch im Kunstpalast. Hier wird der Bereich „Dancefloor“ hauptsächlich durch verschiedenste fotografische Arbeiten unterschiedlicher Künstlerinnen oder Künstler bespielt, die Aneignungspraxen auf dem „Dancefloor“ abbilden.

In beiden Ausstellungen werden diese Aneignungspraktiken aber nicht von den Aneignenden selbst, sondern durch Kuratierende historisiert bzw. ausgewählt. Es handelt sich also um fremde Zuschreibungen historischer Bedeutsamkeit spezifischer Momente. Was dem betrachteten Sample fehlt, ist die Perspektive der Rezipierenden und Fans. Hier böten sich Zeitzeugen und Zeitzeuginnen an, deren Absenz in den behandelten Ausstellungen gerade in Anbetracht ihrer zuletzt starken Rolle in kulturhistorischen Ausstellungen überrascht.²²⁰

Gerade im vorliegenden Fall von Musikausstellungen ist dies besonders bemerkenswert, bieten doch gerade diese Ausstellungen Besuchenden die Möglichkeit, zu erleben, „wie die eigene Biographie musealisiert wird“²²¹. Ausstellungen populärer Musik behandeln „remembered past“²²². Es wird geradezu von Besuchenden erwartet, Aspekte ihrer eigenen Vergangenheit hier wieder zu finden.²²³ Mit entsprechender Öffentlichkeitsarbeit und dem nostalgischen Ansatz scheinen die betrachteten Ausstellungen ja auch auf diese Zielgruppe zu setzen, jedoch scheint sich dies nicht in der Art und Weise der Musiknarration zu manifestieren.

Vielmehr setzen alle drei Ausstellungen auf starke Inszenierungen und Szenografien (s. unten), um immersive Erfahrungen zu ermöglichen. Dies bietet aus narrativer Sicht den entscheidenden Vorteil, dass sich Besuchende, wie im MOMEM explizit formuliert, „seine Geschichte“ – gemeint ist Sven Väth – „in der individuellen Auseinandersetzung“ mit der Ausstellung „selbst“ erzählen können.²²⁴ Dadurch, dass die gezeigte „Sammlung nun durch und aus sich heraus erzählen“ würde, würden „die Wege des Verstehens [...] bewusst vielfältig“ gehalten.²²⁵

Damit umschiffen die Kuratierenden genau jenes Risiko, dass sich bei der Musealisierung von

²²⁰ Problematisch wird dieser Sachverhalt dann, wenn Mitlebenden als „Erinnerungsexperten“ (wie sie die Kommunikationschefin des Hauses der Geschichte in Bonn nennt, vgl.: Mergen, Simone: Politische-historische Bildung im Museum. Die Ausstellungen der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: *Erwachsenenbildung* 63 (2017) H. 2, S. 80-81, S. 80) „unter Verweis auf die ‚Aura der Authentizität‘ [...] Wissens- und Glaubwürdigkeitsvorsprünge“ (Hornstein Tomić, Caroline; Lengemann, Simon: Zeiteugenschaft in der historisch-politischen Bildung, in: Tuna, Zeynep; Wischhoff, Mona; Zinsmaier, Isabelle (Hg.): *Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft* (Kriminalität in Literatur und Medien, Bd. 2), Stuttgart 2022, S. 211-224, S. 216.) zugeschrieben werden und dem „Erklärungshorizont des Zeithistorikers“ (Hockerts, Hans Günther: *Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2001) H. 28, S. 15-30, S. 20) gleichwertig gegenübergestellt werden.

²²¹ Klose: *Populäre Musik*, S. 12.

²²² Leonard; Knifton: *Introduction*, S. 108.

²²³ Vgl. Bennett: *Popular Music Heritage*, S. 44.

²²⁴ Ohne Autor: Ausstellungstext „Sven Väth. Its simple to tell what saved us from hell“, MOMEM, Frankfurt 2022.

²²⁵ *Museum of Modern Electronic Music: 07-08 22*. Programmflyer Juli und August 2022, Frankfurt am Main 2022. Der Programmflyer war zum Zeitpunkt meines Besuchs das einzige vor Ort erhältliche bzw. ausliegende offizielle Schriftstück des Museums.

„aspects of living history [...], particularly [...] cultural practice[s]“²²⁶ wie Musik primär stellt: Derartige Ausstellungen arbeiten an der Grenze zwischen „memory and history“²²⁷. Bei mehr oder minder offensiv vorgebrachten Narrativen – gerade bei Nutzungspraktiken und Fanverhalten – sind „Deutungskonflikte“ mit Museumsbesuchenden vorprogrammiert. Viele Rezipierende nehmen die Musealisierung von selbst Erlebtem als „Verfremdungsoperation“ wahr, die Misstrauen auslöst und insgesamt eine größere Neigung zum Widerspruch gegen Ausstellungsnarrative bedingt.²²⁸ Hinzu kommt, dass Musik ein emotionales Thema ist, was dazu führen kann, dass gerade hier die Widersprüche „with great passion“²²⁹ vorgetragen werden. Derartige Situationen vermeiden Kuratierende, wenn sie wie im MOMEM, keine eindeutigen narrativen Strukturen zu Rezipierendenpraktiken vorgeben.

c) Wo ist Musik? Ideelle und physische Verortung von Musik

Neben diesen Fragen nach den Akteuren in den Narrativen der betrachteten Ausstellungen stellen sich auch Fragen nach den Orten. Dieser Absatz „Wo ist Musik“ soll daher einerseits die Debatte über die grundsätzliche Museumswürdigkeit elektronischer Musik und die entsprechenden Positionierungen der betrachteten Ausstellungen aufgreifen, und zweitens – ganz wörtlich begriffen – die Rolle eines physischen Ortes für das Ausstellungsnarrativ reflektieren.

Ideelle Verortung: Gehört Musik ins Museum?

Es war lange Zeit sehr üblich, dass populäre und auch elektronische Musik als „flüchtiges Phänomen [...] kaum Zugang zu den heiligen Hallen der Museen“²³⁰ zugestanden wurde. Dies lag (bzw. liegt, dort wo bis heute praktiziert) überwiegend daran, dass Viele derartige popmusikalische Phänomene wie Techno – damals wie heute – eher als „jugendlichen Quatsch abgespeichert haben und [...] wenig Relevanz“²³¹ dieses Stils für Kulturinstitutionen sehen. Vielfach verbreitet ist ein Blick auf derartige Musikkulturen als „Gespenst [...] einer juvenilen Spaß-Kultur“²³².

Dabei ist die Unterscheidung zwischen museumswürdiger klassischer Musik und elektronischer Musik, die einer „niedereren“ Popkultur zugerechnet wurde, mittlerweile vielfach „theoretically

²²⁶ Bennett: Popular Music Heritage, S. 44.

²²⁷ Leonard; Knifton: Introduction, S. 108.

²²⁸ Vgl. Hockerts: Zugänge, S. 20 oder, so wie es ein „Bonmot“ in der Geschichtswissenschaft ausdrückt(e?): Der Zeitzeuge ist der Todfeind des Historikers. Hans Günther Hockerts sieht darin ein „Körnchen Wahrheit“, verschriftlicht dazu eine Anekdote, „die wohl jeder [kennt], der zeithistorische Vorlesungen hört oder hält: Aus dem Kreis der Seniorenstudenten erhebt sich jemand und sagt: ‚Das war aber alles ganz anders. Ich weiß dass, denn ich habe es selber erlebt‘“, s. ders.: Zugänge, S. 19.

²²⁹ Leonard; Knifton: Introduction, S. 108. Gerade im Techno ist dieses Auseinandergehen der Wahrnehmungen paradigmatisch, vgl. detaillierter Keilbach: We call it.

²³⁰ Mania: Pop up - Einführung, S. 8.

²³¹ Schneider: Party im Schubert, S. 83.

²³² Hitzler, Ronald: Erlebnisswelt Techno. Aspekte einer Jugendkultur, in: Ders. (Hg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur (Erlebnisswelten, Bd. 1), Opladen 2001, S. 11-27, S. 11.

discarded“²³³ und im 21. Jahrhundert eigentlich überlebt.²³⁴ Dennoch scheint die gestiegene kulturelle Legitimität gerade im Fall populärer Musik noch nicht bei Allen akzeptiert zu sein.²³⁵ Dies zeigt sich etwa an der Kritik, die dem V&A Museum entgegenschlug, als die Kuratierenden Ende der 2000er Jahre begannen, populäre Musikkulturen in Sammlung und Ausstellungspraxis zu integrieren. Dies wurde als eine Art Sakrileg, als „Flirt mit dem Ephemeren“ kritisiert.²³⁶

Folglich gab und gibt es Ansätze, Musik und Musikkultur nach bekannter Art als Hochkultur zu inszenieren. In diesen Fällen wird narrativ die „artistic legitimacy“²³⁷ der populären Musik unterstrichen und entsprechend klassischen Wertvorstellungen von Hoch- und Unterhaltungskultur entsprochen, jedoch wird die (populäre) Musik dann der Hochkultur zugerechnet. Dies ist ein Phänomen, welches sich bei der musealen Präsentation von populärer Musik in Kunstmuseen häufiger findet.²³⁸ Mechanismen der Präsentation von Hochkultur werden so „applied to more low-brow artefacts“²³⁹. In der Praxis werden dann eher alltagskulturellen Gegenständen bzw. Objekten ästhetische Qualitäten zugesprochen. Häufig funktioniert dies über die Präsentationsweise („gallery setting“) oder kontextualisierende Informationen (die entsprechenden Präsentationsweisen der musealen Wertzuschreibung sind unter 4.3) näher betrachtet).

In der Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ lässt sich dies beobachten. Die Ausstellung begreift Musik als Kunst, was sich einerseits in Exponaten äußert („klassische“ Kunst wie von Gursky, oder aber Vinyl- und Flyerkunst), andererseits in klassischen kunsthistorischen Bewertungsmustern der Kuratierenden, etwa wenn sie die Band Kraftwerk als „Gesamtkunstwerk [...] auf verschiedenen medialen Ebenen“ begreifen und „Minimalismus, Klarheit und Harmonie“ in ihrer „musikalischen Ästhetik“ loben.²⁴⁰ Hinzu treten dann (s. unten) auf das Visuelle und Ästhetische fokussierte Präsentationsweisen, die den alltagskulturellen Gegenständen künstlerische Autorität zuschreiben.

Dennoch hat sich im Laufe der 2010er Jahre zumindest in der deutschen Debatte eher der Trend durchgesetzt, Musik als populäre Kultur und demnach als Alltagskultur zu begreifen. Dies liegt nicht nur an der wissenschaftlichen Erkenntnis, dass „die Klangerinnerung unterschwellig Zeitgeschichte mitschreibt“²⁴¹, sondern auch an der zunehmenden Ökonomisierung, die schon rein materiell zu einer Allgegenwart von Musik im Leben der Postmoderne führte. Die Musikausstellungen tragen auch der Tatsache Rechnung, dass populäre Musik längst Teil des

²³³ Cortez: Curatorial Practices, S. 304.

²³⁴ Vgl. Knifton: Popular music, S. 21.

²³⁵ Vgl. van der Hoeven; Brandellero: Places, S. 37 sprechen im englischen Original von der „cultural legitimacy of popular music“.

²³⁶ Vgl. Leonard: Exhibiting, S. 174.

²³⁷ van der Hoeven; Brandellero: Places, S. 37.

²³⁸ Vgl. Leonard: Exhibiting, S. 174.

²³⁹ Strong: Shaping, S. 428.

²⁴⁰ Vgl. Leloup, Jean-Yves: Kraftwerk. Musique rythmique, sons électroniques, in: Bieber, Alain (Hg.): Electro. Von Kraftwerk bis Techno, Düsseldorf 2021, S. 22-31, S. 23.

²⁴¹ Geisthövel: Tonspur, S. 161.

kommunikativen Gedächtnisses (Assmann) von Gesellschaften geworden ist. „By re-presenting lived experience in a museum narrative“²⁴² tragen sie so dazu bei, die gemeinsame Erinnerung ins kulturelle Gedächtnis zu überführen.

Die Münchner Ausstellung spiegelt diesen Trend. Sie arbeitet narrativ wie gestalterisch vergleichbar klassischer kulturhistorischer Ausstellungen. Dies zeigt sich etwa in der thematischen Gliederung, die verschiedene Auswirkungen des Oberthemas auf unterschiedliche Lebensbereiche aufzeigt. Auch die Objektauswahl spiegelt dieses Narrativ durch einen hohen Anteil an (ehemaligen) Gebrauchsgegenständen, die entsprechend ihres vorherigen Nutzungskontextes (etwa Schallplatten als Instrument) präsentiert werden. Selbstbewusst bezeichnet das Stadtmuseum die Ausstellung in der Ankündigung daher auch als „kulturhistorische[...] Ausstellung [...] [,] die Clubkultur als bedeutenden Bestandteil und sozialen Katalysator“²⁴³ gesellschaftlichen Lebens sieht.

Hinzu treten Strömungen, die Museen für die grundsätzlich falschen Institutionen zur Präsentation von elektronischer Musik halten. Sie argumentieren, dass das Museum mit seiner Tendenz „to isolate and reify material goes against the dynamic, experiential, transient and often anti-establishment nature“²⁴⁴ dieser Stilrichtungen. Gerade bei elektronischer Musik, die oft auf performative Darbietung ausgerichtet ist, häuft sich diese Kritik. Das Museum sei schlicht nicht die „angestammte Umgebung“²⁴⁵ für diese Musik. Ausdruck dieser Sichtweise findet sich in der Frankfurter Ausstellung des MOMEM. Sie möchte ganz ausdrücklich mehr als „vital environment“²⁴⁶ denn als Museum wahrgenommen werden. Nicht nur in ihrer Selbstbeschreibung grenzen sich die Kuratierenden von dem klassischen Museum ab, sondern auch in der fast vollständigen Absenz klassischer Objekte und des reziprok gesteigerten Einsatzes auditiver Elemente.

Physische Verortung: Lokale Musik

Nora Sternfeld hat zu den klassischen Formen des Aufbaus einer kulturhistorischen Ausstellung auch den geografischen gezählt.²⁴⁷ Insofern ist es nur nachvollziehbar, dass auch die drei hier betrachteten Ausstellungen eine starke geografische – genauer: lokale – Dimension in ihrer narrativen Struktur haben.

Hier lassen sich mehrere Stoßrichtungen eines Ortsfokus unterscheiden. Die Münchner Ausstellung „NACHTS“ etwa untersucht dezidiert allgemeingültige Phänomene auf ihre Auswirkungen in der Stadt. Es geht in erster Linie nicht um „celebrations of local achievement“²⁴⁸, sondern die Kategorie

²⁴² Leonard: Exhibiting, S. 178.

²⁴³ Münchner Stadtmuseum: Website.

²⁴⁴ Leonard: Constructing, S. 147.

²⁴⁵ Klose: Populäre Musik, S. 15.

²⁴⁶ Friends of MOMEM e.V.: Website.

²⁴⁷ Daneben sieht sie den chronologischen und den motivischen, vgl.: Sternfeld, Nora: Kuratorische Ansätze, in: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie (Anm. 80), S. 73-78, S. 74.

²⁴⁸ Leonard: Exhibiting, S. 174.

„Ort“ wird genutzt, um der Ausstellung Struktur durch „organising narratives“²⁴⁹ zu geben. Derartige Ausstellungen stellen die Musik nicht als Produkt der lokalen Gegebenheiten dar, sondern beschäftigen sich mit der Frage, inwieweit die künstlerische Praxis „related to or structured by the specificity of place“²⁵⁰ gewesen ist. Diese Narrativierung ist eher eine Art, das Ausstellungsthema zu fokussieren.²⁵¹

Lokale Bezüge lassen sich auch als werbende Maßnahmen einsetzen. Dabei werden lokale Besonderheiten, Akteure oder Begebenheiten in den narrativen Fokus gerückt. Häufig zu beobachten ist dies in Einrichtungen, die an einem (vermeintlichen) Gründungsort angesiedelt sind (bspw. Beatles in Liverpool). Sie nutzen den lokalen Fokus dann nicht, um ein großes Phänomen handhabbar zu machen, sondern unterstellen der eigenen Lokalität eine zentrale (ursächliche) historische Bedeutung. Vielfach sind diese Bestrebungen dann vom Wunsch flankiert „to stimulate tourism and sate the appetite of fans seeking a place of pilgrimage.“²⁵² Im vorliegenden Sample kann dieser Ansatz in der Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ entdeckt werden. Diese scheint besonders bestrebt, den lokalen Bezug zur Band Kraftwerk als Werbemaßnahme einzusetzen. So wäre der enorme Fokus auf Kraftwerk in der Außendarstellung der Ausstellung zu erklären, der sich in dem Maße nach innen (im Narrativ) nicht findet. Die geschilderte Anpassung der Ausstellung je nach Standort (Fokussierung auf Daft Punk, Chemical Brothers und Kraftwerk) untermauert dies.

Darüber hinaus können zwei weitere Punkte ausgemacht werden, die einen narrativen Ortsfokus begründen können. Der eine ist institutioneller Natur, dass gerade viele lokale oder Stadtmuseen sich in letzter Zeit dem Thema populärer Musik angenommen haben, die aufgrund ihres Zuschnittes das Thema derartig einschränken müssen.²⁵³ Dies gilt wohl auch fürs Münchner Stadtmuseum.

Daneben gehen viele popmusikalische Musealisierungsimpulse bis heute von Einzelpersonen aus. Diese wiederum haben aus den verschiedensten Motivationen heraus ein Interesse, die lokale Perspektive einzunehmen.²⁵⁴ Gerade im Frankfurter Beispiel scheint dieser Wunsch, die individuelle Geschichte festzuhalten, treibend gewesen zu sein. Da sich diese eben an einem bestimmten Ort zugetragen hat, müssen derartige Ausstellungen quasi zwangsläufig einen örtlichen Fokus aufweisen.

Auch wenn der Frankfurter Ausstellung vorgehalten wird, der „zur Ausstellung gewordene[...] Personenkult“²⁵⁵ zu sein, so ist auch ihr ein relevanter Ortsfokus nicht abzuspüren. Schließlich

²⁴⁹ Dies.: Representing, S. 265.

²⁵⁰ Dies.: Exhibiting, S. 174.

²⁵¹ Vgl. dies.: Constructing, S. 156. oder Cortez: Curatorial Practices, S. 312.

²⁵² Leonard: Representing, S. 265.

²⁵³ Vgl. ebd.

²⁵⁴ Vgl. ebd. oder auch van der Hoeven; Brandellero: Places, S. 38. Derartige Gründe können sowohl individuelles Geltungsbedürfnis, finanzielle Argumente (Unterstützung durch die Stadt) oder auch institutioneller Natur sein, so sind viele Musikausstellungen aus lokalen Interessenverbänden hervorgegangen.

²⁵⁵ Balkenborg: Freunde.

befindet sich diese Ausstellung nicht nur in Frankfurt, sie spielt Lieder eines Frankfurter (bzw. Offenbacher) Künstlers und sie zeigt Fotos eines Frankfurter Clubs (Gurskys Werk „Cocoon I“). Zudem wird auch der Stadt Frankfurt unterstellt, ihre Unterstützung des Projektes wurzle auch in dem Wunsch, im Sinne des Stadtmarketings „sich auf der Weltkarte des Pop eintragen“²⁵⁶ zu wollen. Doch damit stößt die Ausstellung ein weiteres Problemfeld dieses narrativen Ortsfokus‘ auf: Der Fokus auf einen Ort hat ein geschichtsglättendes Potential. So zeigt sich am Frankfurter Beispiel die Vernachlässigungen internationaler (etwa Detroit) wie nationaler (etwa Berlin oder das Ruhrgebiet) Einflüsse.

Alles in allem ist festzuhalten, dass „place“ nach wie vor „a central way in which music history is framed“²⁵⁷ ist. Es muss jedoch problematisiert werden, inwieweit diese Ausstellungen ihr Thema anhand lokaler Aspekte gliedern (was sich etwa von der Münchner Ausstellung „NACHTS“ behaupten ließe), bewerben (wie etwa die Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“) oder aber homogenisieren. Letzteres scheint in Frankfurt passiert zu sein: Hier kann dann die von Charles Fairchild festgestellte Gefahr derartiger Ausstellungen als materialisierte Mythen zu enden als eingetreten angesehen werden.²⁵⁸

Fazit: Narrative

Der narrative Zugriff auf das Ausstellungsthema hat bereits entscheidenden Einfluss auf das, was schlussendlich thematisiert und praktisch gezeigt wird. Es lassen sich dabei definitorische, personale und lokale Schwerpunktsetzungen ausmachen, die diese narrative Struktur einer Ausstellung prägen können. Zu betonen bleibt, dass die verschiedenen Kriterien sehr stark miteinander interagieren. So wurzelt die Einbindung von Fans und Mitlebenden mitunter in nostalgischen Bestrebungen oder ein örtlicher Fokus kann interagieren mit einem personalen. Entsprechend würde eine strenge Typologisierung von Narrationsmustern (etwa lokales Narrativ, nostalgisches Narrativ) zu kurz greifen. Vielmehr sind alle hier vorgestellten Punkte als interagierende Narrations- und Kanonisierungsmechanismen zu verstehen, die entlang der geschilderten Fragen systematisiert werden und so analytisch beherrschbar bleiben sollen.

²⁵⁶ Rapp, Tobias: Kleines Haus für großen Wumms (Rezension), in: Der Spiegel 76 (2022) H. 16, S. 116–117, S. 116. Grundsätzlich richtig ist dabei, dass Frankfurt und Berlin zusammen die deutsche „Achse des [...] Techno-Booms“ in den 1990er Jahren waren, s. Gardizi, Farid: From Disco to Disco. Die Kultur des Techno, in: Lucke, Doris (Hg.): Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten, Münster 2006, S. 177-202, S. 182. Die Stadt Frankfurt springt bereitwillig auf dieses Stadtmarketing auf: Der damalige Oberbürgermeister Peter Feldmann kündigte eine Ausstellung an, die „mitten in Frankfurt, wo Techno seinen Ursprung hat“, stattfindet, was eine große Welle der Empörung nach sich zog, vgl. exempl. Balzer, Jens: Handkäs mit Beat. Die Stadt Frankfurt erklärt sich zum Geburtsort von Techno. Wenn das einer in Detroit hört! (Rezension), in: Die Zeit 77 (2022) H. 15, online unter: <https://www.zeit.de/2022/15/frankfurt-am-main-techno-ursprung> (06.09.2022).

²⁵⁷ van der Hoeven; Brandellero: Places, S. 52.

²⁵⁸ Im englischen Original „materialization of [...]myths“, Fairchild: Understanding, S. 91.

4.2) Materializing Music: Museale Objekte der Musik

Zunächst einmal – und das ist der Ausgangspunkt dieser Untersuchung – „steht man als Historiker auch vor der physischen Dimension von Musik ziemlich ratlos da.“²⁵⁹ Gerade im hier behandelten Problemfeld der Ausstellbarkeit zeigen sich schnell Grenzen. Dies liegt zum einen daran, dass die klassische Musikwissenschaft bisher wenig Bereitschaft gezeigt hat, sich der Musealisierung ihres Themenbereiches zu widmen, und entsprechend „wenig Angebote für die Ausstellungskonzeption“ von musikwissenschaftlicher Seite vorliegen. Hinzu tritt, dass die bekannte materielle Überlieferung der Musik „häufig auf den ersten Blick wenig mit Musik zu tun hat.“²⁶⁰ Der scheinbare Widerspruch liegt darin, wie „material culture as ‚silent witness‘“²⁶¹ zur Rekonstruktion oder auch nur Erinnerung an ein akustisches Phänomen fungieren soll.

Dieses Unterkapitel hat zum Ziel, grundsätzliche Muster und Techniken herauszuarbeiten, mit denen Museums- und Ausstellungsmachende versuchen, „Musik in die Vitrine“²⁶² zu bringen. Hierbei werden Museen als „Präsentationsorte des Gegenständlichen“²⁶³ begriffen, materielle Objekte demnach als „hallmark of museums“²⁶⁴. So wird relativ schnell klar, dass die Musealisierung von Musik „eine echte Herausforderung“²⁶⁵ ist.

Wenn Musik aber wie oben beschrieben breiter und „multi-modal“ definiert wird, kommen relativ schnell auch „Materialitäten ins Spiel, die über die eigentliche Konstitution des Klangs als Schallwelle hinausreichen.“²⁶⁶ Dann stehen Kuratierende plötzlich vor „einer großen Bandbreite“²⁶⁷ an möglichen Objekten. Dies geht dann soweit, dass unter Berücksichtigung dieser Musikobjekte entgegen aller Immaterialitätsdiskurse begonnen werden kann, Musik im Museum ohne Materielles unvollständig oder lückenhaft zu finden.²⁶⁸ Musik selbst mag immateriell sein, aber sie ist „enacted and practised in material environments [...], mediated through technologies [...] and materialised in general items of assorted memorabilia“²⁶⁹. Darüber hinaus ist die physische Anschauung auch das, was eine museale Präsentation von jeder anderen unterscheiden kann. Im Kontext der Musik

²⁵⁹ Geisthövel: Tonspur, S. 160.

²⁶⁰ Goldbach, Karl Traugott: Vielperspektivisches Kuratieren im Musikermuseum, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 137-182, S. 182.

²⁶¹ Baker; Istvandy; Nowak: The Sound, S. 72.

²⁶² Schurian, Christoph: Hit-Mix. Der Sound des Ruhrgebietes, in: Grütter (Hg.): Rock im Pott (Anm. 10), S. 257–258, S. 257.

²⁶³ Meyer; Magesacher; Alonso Amat: Musik ausstellen, S. 9.

²⁶⁴ Mortensen; Madsen: Yesteryear, S. 257.

²⁶⁵ Bierkämper: Learning from pop, S. 19.

²⁶⁶ Dörfling, Christina; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur - Zur Einführung, in: Jost; Dörfling; Pfeleiderer (Hg.): Musikobjektgeschichten (Anm. 47), S. 9-23, S. 13.

²⁶⁷ Ludwig: Fragmente, S. 217.

²⁶⁸ Vgl. Baker; Istvandy; Nowak: The Sound, S. 76. Über die engen und vielfältigen Verflechtungen von Musik, Fantum und Materialität schreiben auch Bennett; Rogers: Music and Materiality.

²⁶⁹ Roberts, Les: Talkin bout my generation. Popular music and the culture of heritage, in: International Journal of Heritage Studies 20 (2014) H. 3, S. 262-280, S. 271.

meint das: Musik als Ton kann überall stattfinden, Musik als materielles Objekt ist das Spezifikum des Museums.²⁷⁰ Hinzu kommt, dass auch (oder gerade) im digitalen Zeitalter nach wie vor im Besuchendeninteresse das Objekt als Gegenstand der Anschaulichkeit stark nachgefragt wird.²⁷¹ Dinge, als Anlass für eine individuelle Auseinandersetzung oder Erinnerung, werden so zu „agents in the process of remembering“²⁷².

Einschub: Systematisierungsversuche: Was sind „gute“ Objekte?

Die Frage danach, was denn „gute“ oder „geeignete“ Objekte sind bzw. sein könnten, stellt sich in zweierlei Modi. Zunächst wäre themenspezifisch zu fragen, was im hier behandelten Fallbeispiel elektronischer Musik inhaltlich sinnvolle (im Sinne von erhaltenswerte) Objekte wären. Daneben ließe sich domänenspezifisch (also aus museologischer Sicht) fragen, was geeignete oder adäquate Objekte wären bzw. was sie „können“ müssten.

Zunächst seien daher zwei zentrale Begriffe für das Folgende definiert. Als Exponat – als breiterer Begriff – soll der „physisch in einer Ausstellung platzierte[...] Gegenstand“ begriffen werden. Demgegenüber soll als Objekt – als spezifischerer Begriff – ein (materieller) Gegenstand verstanden werden, der seinem ursprünglichen Verwendungskontext entrissen ist und einer kulturhistorischen Befragung oder Betrachtung unterzogen wurde. Das Objekt ist also ein Gegenstand, der mit einem „bestimmten Interesse oder einer besonderen Bedeutung verbunden“ ist, die nicht notwendig, aber möglicherweise, seinem Verwendungskontext entspricht. Das Objekt kann, muss aber kein Ausstellungsstück bzw. Exponat (diese Begriffe seien synonym) sein, das Exponat wiederum kann, muss aber kein Objekt sein.²⁷³ Diese Unterscheidung wird durch Thiemeyer dahingehend spezifiziert, dass er Objekte definiert als „Dinge, die nicht wie Gemälde oder Skulpturen für die visuelle Rezeption gemacht wurden.“²⁷⁴ Er gibt der Definition damit eine Berücksichtigung des Entstehungskontexts bei. Die in dieser Arbeit genutzte Definition steht damit in der Tradition der deutschsprachigen Kulturwissenschaft. Sie betrachtet Objekte von ihrer Funktionalität und Materialität her und nicht als performative Akte.²⁷⁵

²⁷⁰ So weist etwa Crenn: *Negotiating*, S. 145 darauf hin, dass Besuchende in Musikausstellungen häufig gerade die Anschauung von Objekten und das dadurch ausgelöste und das Gefühl von räumlicher „closeness, instead of the usual experience of distance (through broadcast shows or because of the distance in a wide concert hall)“ hervorheben.

²⁷¹ Vgl. Alonso Amat; Magesacher; Meyer: *Lesarten*, S. 53, wobei diese Feststellung zwar in dieser Allgemeinheit getroffen wird, jedoch auf einer Einzelfallanalyse mit nicht repräsentativen Stichprobenbefragungen von Besuchenden beruht. Demgegenüber sehen Baker; Istvandy; Nowak: *The Sound*, S. 77 in Museumsobjekten der Musik einen „glimpse ‚behind the scenes‘“, der auf großes Besuchendeninteresse stoße.

²⁷² van Dijck: *Remembering Songs*, S. 111.

²⁷³ Vgl. Jannelli, Angela: *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums (Kultur- und Medientheorie)*, Bielefeld 2012, S. 92.

²⁷⁴ Thiemeyer, Thomas: *Geschichte im Museum. Theorie - Praxis - Berufsfelder*, Tübingen 2018, S. 127. Streng ausgelegt, wäre somit bspw. ein Faksimile in einer Ausstellung ein Exponat, aber kein Objekt.

²⁷⁵ Damit grenzt sie sich bewusst von der sozialkonstruktivistischen anglo-amerikanischen Kulturanthropologie ab, die Objekte eher als performative Akte durch kuratorische Bedeutungszuschreibung liest, vgl. ebd.

Shettel hat bereits vor fast sechzig Jahren Kriterien erarbeitet, die erfolgreiche Museumsobjekte aus didaktischer Sicht bis heute qualifizieren.²⁷⁶ So verlangen viele Museen heute von ihren ausgestellten Objekten, dass sie „attracting“, „holding“ und „communicating power“ besitzen. Sie sollen also in der Lage sein, Aufmerksamkeit zu evozieren, zu erhalten und im besten Falle eine „message kommunizieren“. Neben diesen Objektqualitäten hat etwa Thiemeyer noch „Kuratorische Praktiken“²⁷⁷ ausgemacht, die Arten beschreiben, wie Objekte in ein Ausstellungsnarrativ integriert werden können. Er unterscheidet zwischen „Werken“, „Exemplaren“ und „Zeugen“, was sich zusammenfassen lässt als Objekte mit ästhetischer Qualität, Objekte mit seriellem Charakter, die eine Entwicklung veranschaulichen und Objekte mit einmaligem Charakter, die bei etwas Konkretem „dabei“ waren.

Dieses Unterkapitel stellt sich der Frage, was die untersuchten Ausstellungen bzw. deren Kuratierende als „greifbare Artefakte“²⁷⁸ gewählt haben, um Musik museal zu präsentieren und zu historisieren. Grundsätzlich stellt Marion Leonard fest, dass die Spannweite von Musikobjekten sehr vielfältig sei.²⁷⁹ Sie müssen also systematisiert werden, wofür bisher mehrere Ansätze vorgeschlagen wurden. Alan van Keeken etwa unterschied sehr tonfokussiert in Instrumente, Tonträger und Abspielgeräte.²⁸⁰ Monika Schmitz-Emans schlug eine Zweiteilung in „Trägermedien“ (Tonträger) und „andere Objekte aus dem Umfeld der Musikkultur“ (v.a. Instrumente).²⁸¹ Diese Ansätze brächten für die hier analysierte Musealisierung elektronischer Musik Probleme mit sich, einmal, weil „Tonträger“ in diesem Genre auch „Instrumente“ sind (s. unten), andererseits, weil sie einen Großteil der popkulturellen Begleiterscheinungen schlicht als „andere Objekte“ subsumieren würden. Marion Leonard hat überdies mit kommerziellen, nicht kommerziellen sowie kontextuellen Materialien eine weitere Unterscheidung vorgeschlagen, die den Entstehungskontext der Objekte berücksichtigt.²⁸²

²⁷⁶ Vgl. Shettel, Harris H.: An Evaluation of Existing Criteria for Judging the Quality of Science Exhibits, in: Curator 11 (1968) H. 2, S. 137-153.

²⁷⁷ Thiemeyer: Geschichte im Museum, S. 129.

²⁷⁸ Meyer; Magesacher; Alonso Amat: Musik ausstellen, S. 9.

²⁷⁹ Im englischen Original heißt es „manifold“, vgl. Leonard: Constructing, S. 148. Als Beispiel führt sie die Reichweite „from ticket stubs and set lists to instruments and stage clothes“ an.

²⁸⁰ Vgl. van Keeken, Alan: Sozio-technische Artefaktanalyse. Ein Zugang zur materiellen Kultur der populären Musik, in: Seidl, Ernst; Steinheimer, Frank; Weber, Cornelia (Hg.): Spurenlesen. Methodische Ansätze der Sammlungs- und Objektforschung (Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, Bd. 4), Berlin 2020, S. 61-71, S. 61.

²⁸¹ Vgl. Schmitz-Emans, Monika: Collecting Instruments and Records of Music as a Catalyst for Literary Reflection about Remembering and Cultural Memory, in: Roth, Dominik von; Escherich, Linda (Hg.): Private Passion – public challenge. Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 42), Nürnberg 2018, S. 46-53, S. 46.

²⁸² Vgl. Leonard: Constructing, S. 151 unterscheidet wörtlich „six categories“, namentlich erstens „music related material manufactured for general commercial sale (records, posters, merchandise, etc.)“; zweitens „material which was originally available only to a select group (such as fan club releases[])“; drittens „material produced within a music culture [...] or by a musician [...] which was not sold commercially“; viertens „material which has a [...] promotional purpose“; fünftens „clothing“ von Künstlern oder aber einfach szenetypische; und sechstens „material which has a contextual relationship with a musician or

Diese Arbeit soll aber mit Hilfe eines materiellen bzw. physischen Zugriffs systematisieren. Dadurch soll ermöglicht werden, möglichst breit und unvoreingenommen auf das Thema ‚Musikobjekte‘ zugehen zu können und darüber hinaus unterschiedliche narrative und gestalterische Einbindungen der gleichen Objekte abbilden zu können. Das folgende Unterkapitel wird also gegliedert sein nach zwei- und dreidimensionalen Objekten. Diese beiden Kategorien können Objekte mit als auch ohne Überlieferungsintention (Objets souvenirs bzw. Objets laissés)²⁸³, Objekte aus unterschiedlichen Entstehungskontexten (die „Praktiken von Hörern“ und solche „von Musikern“²⁸⁴ abbilden), sowie sowohl seltene und auratische „rare items“ als auch serielle „everyday items“²⁸⁵ enthalten. Die einzelnen materiellen Gruppen sollen im Folgenden aus den besuchten Ausstellungen hergeleitet werden, auf ihre inhaltliche Bedeutung im Themenfeld elektronischer Musik hin besprochen und auf ihre museologischen Implikationen hin untersucht werden.

a) Zweidimensionale Objekte

Was im Allgemeinen für zeithistorische Ausstellungen gilt, kann so auch auf kulturhistorische Musikausstellungen übertragen werden: Beide sind „oftentimes flat“²⁸⁶. Meist sind es „pragmatische[...] Entscheidungen“²⁸⁷, die mit räumlichen Grenzen und logistischen Möglichkeiten zu tun haben, aber auch rechtliche Gründe, die zu diesem flachen Ausstellungsdesign führen. In den besuchten Musikausstellungen haben sich vor allem drei Objektarten hervorgetan, die im Folgenden betrachtet werden sollen: Archivgut, Fotos und Schallplatten bzw. deren Cover.

Archivgut (Flyer, Plakate, Akten)

Archivgut im weitesten Sinne erfreut sich museal hoher Beliebtheit.²⁸⁸ So bildet es in allen drei Ausstellungen (wenn auch medial sehr unterschiedlich aufbereitet) einen zentralen Bestandteil. In der klassischen Musik gelten vielfach Noten bzw. Notenblätter als typische „mediale Darstellung von Musik“²⁸⁹. In der elektronischen Musik jedoch existieren Notenblätter üblicherweise nicht. Das liegt

music scene and which might not otherwise have a popular music association“, in dieser Arbeit als „Restekategorie“ bezeichnet. Weitere, hier aus Platzgründen nicht detailliert vorgestellte Systematisierungen von Musikobjekten finden sich etwa bei Cortez: Curatorial Practices, S. 315 oder Burkhardt: Quellengattungen.

²⁸³ Thiemeyer: Fortsetzung, S. 267-274.

²⁸⁴ Klose: Populäre Musik, S. 14.

²⁸⁵ Vgl. Leonard: Exhibiting, S. 177. Dieselbe Unterscheidung (hier als „star“ vs. „everyday objects“ bezeichnet) findet sich auch bei Leonard, Marion; Knifton, Robert: A critical survey of museum collections of popular music in the United Kingdom, in: Popular Music History (pomh) 10 (2015) H. 2, S. 171-191, S. 183.

²⁸⁶ Knifton: Popular music, S. 23. Zum allgemeinen Befund bei zeitgeschichtlichen Ausstellungen vgl. Hoffmann, Detlef: Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln. Ein Plädoyer für ein Denken vom Objekt aus, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 200-210, S. 200.

²⁸⁷ Lücke, Martin: We're only in it for the Money - Musik als Ware. Wie erkläre ich es der Zielgruppe?, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 335-359, S. 359.

²⁸⁸ Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 89.

²⁸⁹ Bruhn, Herbert: Notation als mediale Darstellung von Musik, in: Schramm (Hg.): Handbuch Musik (Anm. 18), S. 1-17.

sowohl an klanglichen Eigenschaften, die sich durch Notation nicht abbilden lassen, als auch an praktischen Eigenschaften, etwa dass die Musik erst vor Ort im Moment der Aufführung entsteht.²⁹⁰ Folglich muss die Notation bzw. das Notenblatt als „anachronistisches Relikt“²⁹¹ in der elektronischen Musik angesehen werden, die deswegen aus dem musealen Repräsentationskanon herausfällt.

Und dennoch setzen alle besuchten Ausstellungen zentral auf museales Archivgut zur Vermittlung von Musik. Im Wesentlichen lassen sich zwei Gruppen an Archivgut ausmachen, die im Sample zur Repräsentation von elektronischer Musik eingesetzt werden: Bildhafte Druckerzeugnisse (Flyer, Plakate), und auratische Druckerzeugnisse (Handschriften, Setlists o.ä.).

Bildhafte Druckerzeugnisse wie Flyer und Plakate erfreuen sich einer enormen Nachfrage unter Ausstellungsmachenden.²⁹² Sie sind insofern dankbar, als sie massenhaft (Reliktanfall der Postmoderne²⁹³) vorliegen und gleichzeitig als „distinktives Repräsentationsmedium par excellence“²⁹⁴ einen hohen visuellen Quellenwert liefern. Sie erfüllen damit gleichermaßen die Anforderungen aus Museumspädagogik und -konservatorik.²⁹⁵ Vielfach bezieht diese Form des musealen Archivgutes ihren musealen Wert „through noteworthy and unique [...] design“²⁹⁶. Entsprechend diesem visuellen Wert gilt hier das, was van Keeken allgemein über Musikobjekte gesagt hat, im Besonderen: Sie werden primär ästhetisch inszeniert.²⁹⁷

Besonders deutlich wird dies im Düsseldorfer Fallbeispiel. Hier finden sich mehrere Vitrinen, je ca. zwei Meter lang, die eine illustre Sammlung an Flyern präsentieren (vgl. Abbildung 7). Ähnlich werden die Flyer in der Münchner Ausstellung inszeniert (vgl. Abbildung 9). Dort werden sie in einer langen Vitrine vorm Ausstellungseingang gesammelt präsentiert. Auffällig ist die bewusste Inszenierung von Serialität durch „Massenpräsentation“, also die bewusste Darbietung vieler verschiedener Objekte auf kleinem Raum. Selbiges lässt sich auch in der Münchner Präsentationsweise von Plakaten erkennen. Auch sie sind in großer Zahl und ohne erkennbare Lücken (vermutlich faksimiliert) flächendeckend auf die Wände im entsprechenden Raum aufgebracht (vgl. Abbildung 11, s.a. „serielle Reihung“ in Unterkapitel 4.3). Derart wird die Aufmerksamkeit weg vom einzelnen Motiv

²⁹⁰ Vgl. Geisthövel: Tonspur, S. 159.

²⁹¹ Volkwein, Barbara: Klangzeitgeschehen. Werkanalyse elektronischer Clubmusik, in: Feser; Pasdzierny (Hg.): Techno studies (Anm. 28), S. 171-182, S. 174.

²⁹² Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 89.

²⁹³ Vgl. Zündorf: Event und Aufklärung, S. 162.

²⁹⁴ Vogelsang, Waldemar: Design-Kultur 'Techno', in: Hitzler (Hg.): Techno-Soziologie (Anm. 232), S. 265-289, S. 275.

²⁹⁵ Vgl. van Keeken, Alan: Hands On. Erfahrungen mit Substituten von Exponaten und Klanginstallationen aus vier deutschen Musikinstrumentenmuseen, in: Mania; Jost; Pfeiderer (Hg.): Pop up (Anm. 18), S. 59-67, S. 60. Zur Konservatorik muss angemerkt werden, dass gerade der Gebrauchscharakter dieser Archivgüter und ihre „ephemeral printing techniques“ durch ihren schnellen Verfall (engl. Orig. „decay“) gekennzeichnet sind. Dies kann – überspitzt formuliert – in der musealen Praxis dazu führen, dass „an item from the 1980s may be more at risk than 1700s printing“, s. Knifton: Popular music, S. 24.

²⁹⁶ Volsing: Resource Notes, S. 219.

²⁹⁷ Vgl. van Keeken: Hands On, S. 59.

hin zur visuellen Qualität gelenkt.

Diese Ausführungen zur Austauschbarkeit und Repräsentativität der Flyer gilt gleichermaßen in der Frankfurter Ausstellung. Jedoch: Die Flyer sind materiell überhaupt nicht mehr anwesend, sondern rein digital. Im entsprechenden Raum finden sich an insgesamt drei Wänden Projektionen, die Digitalisate von Flyern aus der Privatsammlung Vätths zeigen (vgl. Abbildung 3). Museologisch fokussiert auch diese Präsentation auf den repräsentativen Charakter, versucht allgemeine stilistische Schnittmengen auszumachen. Das MOMEM gibt dem Bereich einen Raumtext mit, der ganz bewusst darauf verweist, dass „der einzelne Flyer in einer fast endlosen, schnell wechselnden Aneinanderreihung“ beinahe „verschwindet“²⁹⁸. Die „Aura“ eines musealen Originals verschwindet durch die Reproduktion. Doch scheint den Kuratierenden dies unerheblich zu erscheinen, wollen sie doch dezidiert auf die zentrale Rolle des Flyers als Ausdruck des künstlerischen Gesamtanspruchs des Techno im Allgemeinen und Vätths im Speziellen aufmerksam machen.

Thiemeyer hat gerade diese „serielle Präsentation“ als Kernmerkmal dessen ausgemacht, was er als museales Exemplar bezeichnet. Werden Flyer als Exemplar inszeniert, beziehen sie ihren musealen Wert aus ihrer Repräsentativität. Die präsentierten Flyer selbst sind austauschbar und in ihrer Individualität museal unbedeutend. Für Thiemeyer stehen Exemplare „beispielhaft, typisch für eine bestimmte Spezies, eine Technik, einen Stil, eine Epoche oder ein Material“²⁹⁹. Auf diese Weise werden sie etwa in der Düsseldorfer Ausstellung eingesetzt, wo sie die stilistischen Entwicklungen des Mediums ‚Flyer‘ visualisieren, die in den 1990er Jahren zusehends professionalisiert wurden. Die Computerisierung der Gesellschaft hielt auch hier Einzug, Grafikprogramme wurden bei der Gestaltung der Flyer eingesetzt, der Druck outsourct, an professionelle Dienstleister abgegeben und die Flyer – im Wortsinne – auf „Hochglanzpapier gedruckt“³⁰⁰. In Düsseldorf gelten Flyer als Ausdruck einer „markante[n] Bildsprache im Grafikdesign“³⁰¹. Dies deckt sich mit der kulturhistorischen Literatur, die Flyer gerade im Techno als „Hauptwerbeträger“³⁰² und Ausdruck der Ästhetik einer ganzen Szene sieht.³⁰³

Flyer, als Ankündigungen von Veranstaltungen, können im Thiemeyerschen Sinne nicht als „Zeugen“ einer Party museal eingesetzt werden. Dennoch zeigt sich in der Münchner Ausstellung „NACHTS“ ein Ansatz, der ähnliches versucht: Hier sollen die Flyer nicht nur ästhetisch wirken oder als Ausdruck einer szenetypischen „Ikonografie“³⁰⁴ fungieren, sondern als Erinnerungsveranlasser.

²⁹⁸ ohne Autor: Raumtext "Digitales Papierarchiv". Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

²⁹⁹ Thiemeyer, Thomas: Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken, Köln 2018, S. 222.

³⁰⁰ Vogelsang: Design-Kultur, S. 276. Vgl. auch Seim, Roland: Plattencover und Konzertplakate, in: Schramm (Hg.): Handbuch Musik (Anm. 18), S. 371-417, S. 405.

³⁰¹ Bieber, Alain (Hg.): Electro. Von Kraftwerk bis Techno, Düsseldorf 2021, S. 11.

³⁰² Seim: Plattencover, S. 405.

³⁰³ Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 88.

³⁰⁴ Kaul: Techno, S. 107.

Diese Objekte zeigen – gerade in ihrer Masse – den Gang in den Club als etwas alltägliches und Ausdruck des „kollektiven Lebensstil“³⁰⁵. Entsprechend ist es auch kuratorisches Ziel, die individuellen Erinnerungen an „Erlebnisse dieser Nächte“³⁰⁶ bei Betrachtenden zu reaktivieren: Hierbei sind nicht zwangsläufig die auf den Flyern genannten Veranstaltungen oder Institutionen relevant, sondern vielmehr der „jugendkulturelle[...] Lebensentwurf“³⁰⁷, den die Objekte spiegeln und den Betrachtende auch lebten.

Zeugenschaft im Sinne von „dabei-gewesen-Sein“ beanspruchen andere Objekte, die hier als auratisches Archivgut bezeichnet werden sollen, im Englischen auch bezeichnet als „unique material“³⁰⁸. Es ist weder primär aufgrund seiner visuellen noch seiner inhaltlichen Aussagekraft museal reizvoll, sondern aufgrund seiner „Zeugenschaft“.³⁰⁹ Klassisches Beispiel sind etwa Setlists von Konzerten, wobei diese im hiesigen Kontext elektronischer Musik in aller Regel nicht existieren. Derartige Objekte zeichnen sich dann dadurch aus, bei etwas dabei gewesen zu sein. Idealerweise wird dieses „dabei-gewesen-Sein“ auch durch einmalige Kennzeichen, wie etwa handschriftliche Vermerke, bekräftigt.

In der Münchner Ausstellung „NACHTS“ findet sich ein derartiges Objekt: Eine Liste mit 44 Namensvorschlägen für die Neugründung eines Clubs, in diesem Falle des späteren Techno-Clubs „ultraschall“. Neben den maschinenschriftlich geschriebenen Namensvorschlägen finden sich am unteren Rand ergänzt einige handschriftliche Nachträge (vgl. Abbildung 13). Diese seien „bei einem persönlichen Treffen der Beteiligten [D. Zenker, P. Wacha, D. Süß; Anm. EN] [...] in den Raum geworfen [...] [und] handschriftlich auf dem Dokument notiert“³¹⁰ worden. Die typische Inszenierung dieses Objekts (singulär, bestrahlt in einer großen Vitrine) unterstreicht den auratischen Charakter des Objekts, das Bezeugende des „dabei-gewesen-Seins“ im Moment der Namensfindung. Ein ähnliches Objekt ist etwa ein Notizzettel, auf dem Jean-Michel Jarre seine Gedanken handschriftlich festgehalten haben soll. Er findet sich in der Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ in der Vitrine mit dem Studioinventar (vgl. Abbildung 24). Dieses Objekt fungiert hier als Echtheit und Authentizität bezeugendes, da es dem gesamten Arrangement den Anklang der unmittelbaren Benutzung bis „vor

³⁰⁵ Hitzler: Erlebniswelt Techno, S. 11.

³⁰⁶ Eymold, Ursula; Gürich, Christoph; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Prolog, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 2-19, S. 2.

³⁰⁷ Kleine: Future is Ours, S. 313.

³⁰⁸ Volsing: Resource Notes, S. 220. Der durchaus umstrittene und problematisierte „Aura“-Begriff kann hier nicht erneut diskutiert werden. Er soll im hiesigen Kontext verstanden werden als der „sinnliche Affekt“ (vgl. Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: Eberspächer; Korff (Hg.): Museumsdinge (Anm. 77), S. 167-180, S. 172), der sich bei der Betrachtung eines Objektes einstellen kann. Zur genaueren und aktuellen Debatte etwa die gerade erschienene Publikation Sabrow, Martin; Saupe, Achim (Hg.): Handbuch Historische Authentizität (Wert der Vergangenheit, Bd. 5), Göttingen 2022.

³⁰⁹ Derartige Objekte, so etwa Knifton: Popular music, S. 23, „may not necessarily be highly visual.“

³¹⁰ Eymold, Ursula; Gürich, Christoph; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Holy Homes. Der Club als Wohnzimmer und Möglichkeitsraum, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 200-241, S. 216.

Kurzem“ verleiht. Zudem transportiert auch dieses Objekt ein Gefühl von Nahbarkeit und Fassbarkeit des künstlerischen Schaffensprozesses.

Fotos

Als Sonderform des klassischen Archivgutes müssen Fotografien einzeln aufgeführt werden. Fotografien sind wohl das „beliebteste Medium“³¹¹ in zeitgeschichtlich orientierten Museen und Ausstellungen, eilt ihnen doch der Ruf voraus, „zugleich authentisch [...] und detailliert“³¹² zu sein. Sie werden meist durch Kuratierende eingesetzt, um die zeitliche Distanz zum Dargestellten zu überwinden, dem Dargestellten „Atmosphäre“ zu verleihen und Besuchende „wie mit einem Time-Tunnel in die Vergangenheit“³¹³ zu versetzen.

Hinzu tritt der althergebrachte (Irr)Glaube, Fotografien würden das Vergangene „realistisch dokumentieren“³¹⁴ und könnten als „seemingly veracious records of the past“³¹⁵ fungieren. In dieser Auffassung wird die Fotografie zu einer neutralen Abbildungsinstanz, die ungefiltert, einem „Augenzeugen“ gleich, die historischen Sachverhalte (oder extremer: die historische Wirklichkeit) darstelle. Auch wenn dies in der Bild- und Kunsttheorie wie auch der Museologie längst problematisiert und auch kritisiert wurde („Dass dies ein Irrtum ist, weiß indes jeder“³¹⁶), hält sich dieser Eindruck doch gerade bei Besuchenden von Ausstellungen recht hartnäckig.

Im speziellen Kontext musealisierter Musik gilt die allgemeine Formulierung, dass Fotografien aufgrund ihrer Visualität „wesentlich zugänglicher sind als Musikautographe.“³¹⁷ Sie tragen gerade im Museum mit dazu bei, Abgebildetes, etwa Kunstschaffende, durch ihren „effect of immortalising“³¹⁸ zu auratisieren. Entsprechend arbeiten alle hier besuchten Ausstellungen stark mit Fotografien.

Grundsätzlich scheinen hier analytisch zwei Arten von Fotografien trennbar: Zum einen die hier so genannten „Starfotografien“ und andererseits die „Feierndenfotografien“. Diese Unterscheidung deckt sich dabei mit dem narrativen Zugriff auf personalisierter (Star) oder personifizierter (Fan) Ebene. In der Fotografiethorie wird eher zwischen Auftragsarbeiten und der im deutschen

³¹¹ Hoffmann: Zeitgeschichte aus Spuren, S. 201.

³¹² Thiemeyer: Fortsetzung, S. 259.

³¹³ Hoffmann: Zeitgeschichte aus Spuren, S. 201.

³¹⁴ Thiemeyer: Fortsetzung, S. 259.

³¹⁵ Keightley, Emily; Pickering, Michael: For the record. Popular music and photography as technologies of memory, in: European Journal of Cultural Studies 9 (2006) H. 2, S. 149-165, S. 161.

³¹⁶ Vgl. Hoffmann: Zeitgeschichte aus Spuren, S. 200f. Seit den 1990er Jahren – forciert durch die Querelen im Umfeld der Wehrmachtsausstellung – hat sich die Geschichtswissenschaft methodisch immer kritischer mit Bildern als Quelle und der nötigen Quellenkritik auseinandergesetzt. Grundsätzlich beschäftigt hat sich damit verschiedentlich Gerhard Paul. Exemplarisch verwiesen sei hier auf die Überblicksdarstellung Paul, Gerhard: Visual History. Version 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, online unter: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul (01.10.2022).

³¹⁷ Feß, Eike: Arnold Schönberg und 'Der musikalische Gedanke'. Strategien einer Annäherung, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 205-218, S. 218.

³¹⁸ Bennett: Popular Music Heritage, S. 47 ff.

Sprachraum sog. „Knipserfotografie“³¹⁹ unterschieden. Für das vorliegende Sample greift diese Aufteilung aber zu kurz, was historisch zu erklären ist.

Knipserfotografien in Clubs bewegen sich bei ihrer Entstehung am Rande der Illegalität. Vielfach war das Fotografieren in Clubs verboten, die Nicht-Abbildung gar teilweise Teil des Marketinggedankens. Dies hing einerseits mit dem proklamierten Wunsch nach anonymen, sicheren Rückzugsorten zusammen. Andererseits war der wortwörtliche „Untergrund“ der frühen deutschen Technoszene auch teilweise schlicht illegal und damit an Unentdecktheit interessiert.³²⁰ Gleichzeitig ist für die 1990er Jahre auch eine technische Einschränkung anzuführen, da transportable Fototechnik nicht vergleichbar allgegenwärtig war wie zu späteren Zeiten.

Somit finden sich in den besuchten Ausstellungen überwiegend Auftragsarbeiten und offizielle Fotografien, was mindestens bedeutet, dass sie autorisiert wurden. So sind auch die Aufnahmen von Feiernden in der Ausstellung „ELECTRO“ von namhaften Künstlern (sic!) angefertigt. Gezeigt werden hier sowohl eher abstrakte Arbeiten des georgischen Künstlers George Nebieridze, die dieser 2017 in Berliner Clubs anfertigte (vgl. Abbildung 18), als auch konkretere, etwa die schwarz/weiß Aufnahmen von Bill Bernstein (s. Abbildung 25). Technisch wird zwischen digitalen Projektionen und analogen Drucken gewechselt. Gemein haben all diese Aufnahmen, dass die Aufnahmen von professionellen Fotografierenden angefertigt wurden, die zwar zu „begeisterten Zeitzeugen der wilden Nachtkultur“³²¹ wurden, aber eben mit einer dokumentarischen bzw. künstlerischen Absicht an die Nachtkultur herangetreten sind. Auch wenn ihre Motivik denen von „Schnappschüssen“ ähnelt, handelt sich also nicht um „geknipste“ Momentaufnahmen aus dem inneren der Szene selbst heraus.

Ähnliche Fotografien werden auch in der Münchner Ausstellung „NACHTS“ gezeigt. Hier finden sich in beinahe jedem Ausstellungsraum Fotografien aus den Partynächten, die jedoch vielfach von professionellen Fotografen erstellt wurden. Besonders hervorzuheben sind hier Fotografien von Volker Derlath (s. Abbildung 33), der verschiedentlich das Nachtleben vor und in einschlägigen Clubs dokumentierte (zum Beispiel die Aufnahme dreier essender junger Frauen, s. Abbildung 8).

Augenfällig ist, dass zwei der drei besuchten Ausstellungen Arbeiten des deutschen Fotokünstlers Andreas Gursky zeigen. Die Ausstellung in Düsseldorf hält dafür einen ganzen Raum bereit (s. Abbildung 16), die in Frankfurt zeigt ein großformatiges Bild (s. Abbildung 36). Dies mag zum einen mit der persönlichen Beziehung – zumindest im Frankfurter Fall – der beiden Künstler Gursky

³¹⁹ Der Begriff geht auf Timm Starl zurück, vgl. Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995. Zur Kontextualisierung etwa Wurzer, Markus: Fotografie, in: Gräser, Marcus; Rupnow, Dirk (Hg.): Österreichische Zeitgeschichte - Zeitgeschichte in Österreich, Wien 2021, S. 448-466.

³²⁰ Dass das Fotoverbot auch durchgesetzt wurde, zeigen etwa in München ausgestellte Sticker, mit denen beim Einlass die Handkamera abgeklebt werden musste. Zur Rolle der Partyfotografie s. Schneider: Party im Schubert, S. 94.

³²¹ Bieber: Electro (Anm. 240), S. 32.

und Väth zu tun haben, im Besonderen aber vermutlich mit der Tatsache, dass Gursky mehrere Werkserien in und um Technoclubs und Raves anfertigte.³²² Gerade der Düsseldorfer Gursky-Raum greift sehr klassische und lang erprobte kunstmuseale Inszenierungstechniken auf, hängt die Bilder singulär an unifarbene Wände.

Eine Mischform zwischen Künstler- und Fanfotografie findet sich etwa im MOMEM. Hier werden im digitalen Bilderraum (genannt „Screenroom“) überwiegend Aufnahmen gezeigt, die gestalterisch und stilistisch dem Genre „Partyfotos“ zuzuordnen wären. Motivisch jedoch ist überwiegend der DJ, also Sven Väth, als der große Star abgebildet. Die Fotos selbst bleiben „ganz bewusst“ unkommentiert und sind lediglich „lose“ chronologisch geordnet.³²³ Durch die proklamierte Zurückhaltung umschiffen die Kuratierenden hier in erster Linie museologische Probleme. Diese Art von Unkuratiertheit steigert die Authentizität als unverfälschte Abbilder.

Platten(cover)

Ein Blick in die Ausstellungslandschaft weckt den Eindruck, dass das Erzählen von Pop- bzw. Musikgeschichte ohne „Schallplatte[n] [...] kaum möglich“³²⁴ sei. So überrascht es auch nicht, dass nicht nur alle im hiesigen Sample enthaltenen Ausstellungen, sondern auch viele weitere diese Objektgattung enthalten. Sie scheinen bei der Ausstellung von Musik eine „core role“³²⁵ einzunehmen.

Dies liegt vielleicht an der Multivalenz von Schallplatten. Denn – und das ist der für die museale Präsentation zentrale Clou – „Plattencover [...] sind nicht nur ‚Verpackungen‘“, sondern eben „künstlerische[...] Vehikel des musikalischen Ausdrucks“³²⁶. Andreas Ludwig hat sie daher in Anlehnung an eine Formulierung von Lu Seegers als „Hardware des Pop“³²⁷ bezeichnet.

Der museale Fokus liegt vielfach auf den Covern, die „die visuellen Gestaltungsweisen im Kontext von Musik“³²⁸ ausdrücken sollen. Als entscheidend wird ihre spezielle visuelle Qualität und Ästhetik angesehen, die Ausdruck des die Musik und die Kunstschaffenden umgebenden Selbstverständnisses und Lebensgefühl sein soll.³²⁹ Grundsätzlich können Schallplatten als „Bildspeicher“³³⁰ und somit Analysegegenstand einer visual history als Repräsentationsmedien der Ästhetik eines

³²² Vgl. ebd., S. 59.

³²³ Die Bildschirme jedoch sind mit technischen Angaben beschriftet, etwa „Samsung SMART LCD Signage QM43R“, was auch daran liegen könnte, dass die Firma Samsung „Supporter“ (Website) der Ausstellung ist. Die Zitate finden sich alle bei ohne Autor: Raumtext "Screenroom". Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

³²⁴ Samida, Stefanie: Ding, Körper, Sound. Verwebungen in Musikobjekten der populären Kultur, in: Jost; Dörfling; Pfeleiderer (Hg.): Musikobjektgeschichten (Anm. 47), S. 25-44, S. 28.

³²⁵ Vgl. Cortez, Alcina: How Popular Music is Exhibited by Museums in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century: A Case Study, in: Curator: The Museum Journal 59 (2016) H. 2, S. 153-176, S. 167.

³²⁶ Seim: Plattencover, S. 373.

³²⁷ Ludwig: Fragmente, S. 217.

³²⁸ Pfeleiderer, Martin: Jazzbilder. Zu einer Ikonographie populärer Musik, in: Jost, Christofer; Klug, Daniel; Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel (Hg.): Populäre Musik, mediale Musik?, Baden-Baden 2011, S. 95-115, S. 97.

³²⁹ Vgl. Seim: Plattencover, S. 371.

³³⁰ Mrozek: Geschichte in Scheiben, S. 302.

gewählten Zeitabschnittes bzw. (pop- oder musik-) kulturellen Umfeldes gelten (vgl. Flyer).³³¹ Verstärkt wird diese Repräsentationsfähigkeit durch die „gesellschaftsgeschichtliche Relevanz“³³² dieser Objekte, die sich aus den enormen Verkaufszahlen ergibt, die für einige Platten höher lag als die gewöhnlicher Printpublikationen.

Daher ist auch die rein visuell-ästhetische Präsentationsweise von Schallplatten in den hier behandelten Musikausstellungen zentral. Dies ist die erste denkbare Form des musealen Umgangs mit Schallplatten, die den Fokus auf die künstlerische Gestaltung der Cover legt.³³³ Schallplatten werden dann nicht als Tonträger bzw. Wiedergabeformate begriffen, sondern als rein visuelle, zweidimensionale Kunstwerke und als solche als „bedeutender Teil der ästhetischen Inszenierung“³³⁴ von Musik.

Meist werden derartig museal eingesetzte Schallplattencover unter visuell-künstlerischen Gesichtspunkten nach Art einer „art gallery“³³⁵ präsentiert. Ein gutes Beispiel für diese Präsentationsform findet sich im Düsseldorfer Kunstpalast. Hier findet sich (weit über den Köpfen der Betrachtenden) eine große Wand mit über 60 Schallplatten, die in vier Blöcken zu 16 Platten als „Bildtableaus“³³⁶ angeordnet sind (s. Abbildung 23). Sie sollen das „visuelle Universum der elektronischen Musik“³³⁷ darstellen. Bei dieser Präsentationsweise ist das einzelne Objekt unerheblich, es wird auch mit seiner eigenen Geschichte nicht thematisiert. Für eine Einzelbetrachtung hängen die Schallplatten, die ca. drei bis fünf Meter über dem Boden hängen, auch viel zu hoch. Vielmehr soll eben die Gesamtschau einen visuellen Eindruck dessen bieten, was die Musikszene hervorgebracht hat. Die Objekte werden also auch dort – im Sinne Thiemeysers – seriell als Exemplare einer spezifischen künstlerischen Strömung begriffen und entsprechend eingesetzt.

Gerade die Technomusik hat des Öfteren „generic covers“³³⁸ hervorgebracht. Rein visuell existieren zwei Typen von Covern. Zum einen die klassische, reich bebilderte Albumcover, bei dem das „Artwork“³³⁹ zentraler Ausdruck der visuellen Kultur des Techno sein kann und auch will. Zum anderen

³³¹ Vgl. Alonso Amat, María Del Mar; Meyer, Andreas: Musikausstellungen. Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen, in: Auhagen, Wolfgang; Hirschmann, Wolfgang (Hg.): Musikwissenschaft: Die Teildisziplinen im Dialog. Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015, Mainz 2015, S. 1-11, S. 7.

³³² Laar; Kalle: Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quelle der Visual History, in: Mrozek; Geisthövel (Hg.): Popgeschichte II (Anm. 42), S. 361-371, S. 364.

³³³ Vgl. Cortez: Curatorial Practices, S. 312.

³³⁴ Seim: Plattencover, S. 372.

³³⁵ Baker; Istvandy; Nowak: The Sound, S. 73.

³³⁶ Imdahl, Georg: Jetzt wollen wir tanzen mekanik. Ausstellung "Electro" (Rezension), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.12.2021, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/duesseldorfer-ausstellung-electro-kraftwerk-und-ihre-wirkungsgeschichte-17689747-p2.html> (09.09.2022).

³³⁷ Bieber: Electro (Anm. 240), S. 16.

³³⁸ Monroe: Sender Deutschland, S. 174.

³³⁹ Seim: Plattencover, S. 372. Einen sehr detaillierten Überblick über die Ästhetik im Techno mit besonderem Fokus auf Plattencover bietet etwa Pesch, Martin; Weisbeck, Markus: Techno-Style. Musik, Grafik, Mode und Partykultur der Technobewegung, Zürich 1995.

aber auch die sehr zurückhaltend gestalteten, mitunter selbstgepressten Platten, die den improvisierten und „anti-establishment“ Charakter dieser Musik gerade in ihrer Anfangszeit visualisieren können. Hierzu gehören dann auch die vielen Einzelstücke, Schwarz- und Selbstpressungen, die teils handschriftlich beschrieben sind und nicht zur Vermarktung, sondern primär zum eigenen Gebrauch (als DJ) dienen. Daher weisen ihnen die Kuratierenden der Düsseldorfer Ausstellung auch den Status als „heiliges Objekt“³⁴⁰ der Szene zu.

Dieser Tatsache trägt etwa die Präsentation von Sven Väths Schallplattensammlung im MOMEM Rechnung. Hier werden bis zu 20.000 Schallplatten aus der Sammlung Väths in simplen (orangefarbenen) Metallregalen präsentiert (s. Abbildung 2). Sie stehen nebeneinander angeordnet in langen Reihen, die kurze Seitenansicht der Platten jeweils den Besuchenden zugewandt. Die einzelne Schallplatte in ihrer visuellen Gestaltung tritt hier zurück, die Platten wirken in ihrer Gesamtheit als „Arbeitsmittel“.

Einzelne Platten jedoch sind quer aufgestellt, also mit ihrer Vorderseite sichtbar. Hier wird dann deutlich, was oben anklang: Es werden ikonische Platten gezeigt, deren Cover aus unterschiedlichen Gründen für präsentabel erachtet wurden (bspw. Väths „Retrospective 1990-97“, s. Abbildung 2). Die genauen Gründe sind nicht kenntlich gemacht, da keine Einzelbeschriftungen der Platten, sondern lediglich ein Raumtext vorhanden ist. Neben den „ikonischen“ Alben finden sich auch sehr szenetypische Selbstpressungen in Frontalansicht, die eine schlichte Papierhülle haben, entweder unbeschriftet oder handbeschriftet zur besseren Erkennbarkeit (vgl. Abbildung 34). Hierbei scheint – viel eher als bei der Präsentation im Kunstpalast – Wert auf die Verwendungsgeschichte gelegt zu werden. So tut der Raumtext kund, dass Vävth den „größten Teil der [präsentierten, Anm. EN] Platten [...] tatsächlich vor Publikum gespielt“ habe und sie wirklich in seinen „Plattenkoffern“ gesteckt hätten.³⁴¹ Der Raumtext legt damit viel mehr als die Inszenierung Wert auf auratische Zeugenschaft und Originalität des „dabei-gewesen-Seins“.

Eine weitere Form der Präsentation von Schallplatten im Museumskontext ist die nutzungsorientierte. Sie kann als Charakteristikum der musealen Technorepräsentation gelten. Die Schallplatte selbst balanciert im Techno auf der Grenze zwischen visuellem Überrest und konstitutivem Instrument dieses Musikstils. Platten sind in der DJ-Szene nicht nur Tonträger, sondern sie werden zu „Instrumenten eines schöpferischen Prozesses“³⁴² und nehmen die Rolle als „Klangquellen zur Entstehung neuer Musik“³⁴³ ein (zur Definitionsproblematik Instrument/Abspielgerät s.a. nächstes Unterkapitel). Sie waren, im Unterschied zu vorherigen popkulturellen Strömungen, nicht auf den

³⁴⁰ Ohne Autor: Abschnittstext „Die Schallplatte“. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2021.

³⁴¹ ohne Autor: Raumtext "Die Plattensammlung von Sven Vävth". Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

³⁴² Mrozek: Geschichte in Scheiben, S. 302.

³⁴³ Hein: Turntable, S. 6.

Privatkonsum, sondern intentional zur instrumentalen Nutzung im Club bestimmt.³⁴⁴

Somit bietet es sich im Museum an, die Platte auch als solches „Instrument“ in ihrem (vermeintlichen) Nutzungskontext zu präsentieren. Diesen Versuch hat die Ausstellung „NACHTS“ unternommen. Hier werden Schallplatten als Teil des schöpferischen Aktes der DJs inszeniert und erzählen „Geschichten zwischen Bühnen und Plattentellern“³⁴⁵. Dafür liegen die Platten direkt auf einem Plattenspieler (gemeinsam mit den charakteristischen Slipmats einschlägiger Technoclubs wie dem „Harry Klein“), daneben stehen Flightcases, teils verschlossen, teils mit Blick auf die enthaltenen Platten (s. Abbildung 29). Es soll sich hierbei um die „originalen“ Cases des in der Münchner Technoszene bekannten DJ Hell handeln. Bei derartigen Präsentationsweisen verschwimmen dann endgültig die Grenzen zwischen visuell exemplarischer Präsentation als Kunstwerk mit ästhetischem Ausdruck und zeugenhaft-authentischer Präsentation als Musikinstrument. Hinzu tritt hier der Bezug zu einer konkreten, die Auratisierung der Objekte verstärkenden, Starperson (vgl. Starnarrativ oben in diesem Text).

Diese Variante findet sich auch im Selbstspielbereich (s.u.) in Frankfurt (s. Abbildung 37). Hier können Besuchende „originale“ Schallplatten (im Sinne von „von Sven Väth selbst genutzt“) aus „originalen“ Plattencases entnehmen, um sie auf den bereitgestellten Abspielgeräten zu spielen. Abgesehen vom dezidiert interaktiven und handlungsorientierten Ansatz, arbeitet diese Inszenierung nicht nur mit Nostalgie- sondern auch mit Auraeffekten. Die mit Gebrauchsspuren versehenen Flightcases, an denen teilweise noch die Fluglabels von Frankfurt nach Ibiza kleben, sowie die teilweise abgegriffenen Platten spielen mit dem in der Museologie bekannten Topos der in das Objekt (über Spuren) eingeschriebenen und sichtbaren Vergangenheit.

Alle Schallplatten im betrachteten Sample haben dabei eine Wirkungsweise als „Erinnerungsveranlassungsleistung“ (Marion Leonard spricht im englischen etwa von der Kraft von Musik und ihren materiellen Relikten, „as a trigger for memory“³⁴⁶) gemein. Unabhängig von ihrer Inszenierung können sie – als multivalente Erinnerungs- bzw. Museumsobjekte – als „Medien eines Generationengedächtnisses“³⁴⁷ fungieren. Sie können visuell als auch auditiv eingesetzt werden, um entweder durch ihr Zeigen oder aber durch ihr Abspielen vergangene „Klangerlebnisse“³⁴⁸ wieder hervorzurufen. Sie reproduzieren dabei aber nicht zwangsläufig konkrete Ereignisse, sondern lösen eine individuelle Beschäftigung einzelner Besuchender und die Aktivierung individueller Assoziationen aus. Klassische – und museal intendierte – Reaktionen sind dann Äußerungen wie „ah, die hatte ich auch“ oder „dazu habe ich auch immer getanzt“. Die Grenzen zwischen didaktisch wünschenswerter Anregung und nostalgischer Verklärung sind hier fließend.

³⁴⁴ Vgl. Borscheid: American Way, S. 301.

³⁴⁵ Ohne Autor: Raumtext „Open Stage“, Münchner Stadtmuseum, München 2021.

³⁴⁶ Leonard: Constructing, S. 158.

³⁴⁷ Mrozek: Geschichte in Scheiben, S. 304.

³⁴⁸ Ebd., S. 300.

b) Dreidimensionale Objekte

Neben diesen geschilderten Arten von zweidimensionalen Objekten finden sich auch allerhand dreidimensionale Musikobjekte in dem behandelten Ausstellungssample. Auch sie lassen sich typologisieren, in erster Linie nach materiellen Gesichtspunkten. Insgesamt konnten in den behandelten Ausstellungen drei Kerngruppen an dreidimensionalen Objekten ausgemacht werden, namentlich Instrumente, Kleidung und Inventar. Daneben findet sich eine Art „Restegruppe“ von Memorabilia, die sich nicht mehr materiell, sondern nur ideell definieren lässt. Sie soll am Ende dieses Abschnittes eingehend diskutiert werden.

Instrumente bzw. Abspielgeräte

In der Tradition der Musikermuseen stehen Sammlungen von Musikinstrumenten als „klassische“ materielle Umsetzung von Musik ganz oben.³⁴⁹ Instrumente gelten als „Schwergewicht materieller Überlieferung“³⁵⁰ von Musik. In der Literatur wurde aber mitunter vom „Sonderfall Musikinstrumente“ gesprochen: So sei es „eigentlich“ Sinn der Musikinstrumente, zu klingen, jedoch würden sie in Museen „vorrangig visuell präsentiert“. Ihr Klang nähme dabei nur eine nachrangige Rolle ein.³⁵¹ Diese ästhetisch begriffenen Instrumente werden dann eher als kunsthandwerkliches Werk inszeniert.³⁵²

Dies versucht etwa die Präsentationsweise im ersten Raum der Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“. Hier findet sich ein chronologischer Überblick über die letzten einhundert Jahre technischer Entwicklung bei den Geräten der Klangerzeugung. Die Objekte sind mit einordnenden Informationen zum Gebrauch oder zum Material versehen (teils auch mit Klangbeigaben über eigene Kopfhörer, s. auditive Einbindung in Unterkapitel 4.3). Die Objekte stehen als Exemplare für die technische Entwicklung, ihre individuelle Geschichte – wenn sie im begleitenden Objekttext überhaupt geschildert wird – tritt zurück. Meistens finden sich in den beigefügten Objekttexten nur technische Angaben oder aber historisch Einordnendes (vgl. Abbildung 17).

Die Kuratierenden in Düsseldorf hatten es durch den sehr weiten temporalen Zuschnitt der Ausstellung leichter, einen chronologisch-technischen Zugriff auf Musikinstrumente zu realisieren. Üblicherweise finden sich in musikorientierten zeithistorischen Ausstellungen viele auratische

³⁴⁹ Vgl. Cortez: Curatorial Practices, S. 301.

³⁵⁰ Ludwig: Fragmente, S. 217.

³⁵¹ Vgl. einschl. der drei wörtl. Zitate: Sindermann, Frank: Ästhetische Erfahrungen. Gedanken zur museumspädagogischen Vermittlung von Musikinstrumenten, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 127-136, S. 133.

³⁵² Vgl. Alonso Amat; Meyer: Musikausstellungen (Aufsatz), S. 6f. Die Kritik an dieser sehr auf Ästhetik fokussierten Präsentationsweise geht soweit, dass das ein „rein kontemplatives sich Versenken in die sinnlichen Erscheinungen“ als dem Instrument nicht gerecht werdend angesehen wird, vgl. Sindermann: Ästhetische Erfahrungen, S. 135.

Instrumente, die von der „nahen Ferne“ des Künstlers zeugen. Zum „Objekt der Begierde“³⁵³ werden diese Instrumente über ihren Gebrauchszusammenhang, verbunden mit der Geschichte (oder „Bedeutsamkeit“) ihrer Benutzung.³⁵⁴ So eingesetzte Objektzeugen finden sich in beinahe jeder Musikausstellung, etwa als Gitarre von einer bestimmten Person.³⁵⁵

Wie so viele museale Präsentationspraxen ist diese – und darin liegt ja der Charme dieser Arbeit – nur bedingt bis gar nicht auf das Beispiel Techno übertragbar. Denn klassische Instrumente finden sich in diesem Genre nicht. Definiert man aber Instrumenten als klingende Objekte oder eben „Klangobjekte“³⁵⁶ im Sinne von „geräuschproduzierenden Artefakte[n]“³⁵⁷, so ergeben sich auch im Bereich Techno zahlreiche Möglichkeiten einer musealen Materialisierung.

Denn „Werkzeuge zur Klangerzeugung“³⁵⁸ finden sich dann auch im Techno. Über diesen definitiven Zwischenschritt kann etwa „der Turntable als Musikinstrument“³⁵⁹ begriffen werden. Der DJ macht also Musik, jedoch „nicht mit herkömmlichen Instrumenten, sondern mittels Tonträgern, Plattenspielern, Mischpulten und anderen elektronischen Geräten.“³⁶⁰

Interessanterweise scheint im gegebenen Ausstellungssample die Präsentation von Instrumenten in diesem Sinne aber eine eher untergeordnete Rolle zu spielen. Denn klassische auratische Objektzeugen finden sich im hier behandelten Set nicht. Mit dem erweiterten Instrumentenbegriff im Techno nach der oben eingeführten Definition ließen sich im MOMEM etwa die ausgestellten 20.000 Schallplatten Vätths (vgl. Abbildung 2) als Instrumente mit auratischem („Er hat selber damit gespielt“) Charakter begreifen. Ähnliches gilt für die Münchner Schallplatten von DJ Hell (s. Abbildung 29). Allerdings wurde – auch aus den Museen heraus – bereits die Frage aufgeworfen, inwiefern derartige Objektzeugen überhaupt in der Lage wären, „[to] visually tell us anything about the [music] performance.“³⁶¹

Deutlicher ist die Absenz derartiger Objektzeugen, etwa im Frankfurter Selbstspielbereich (s. Abbildung 37). Hier befinden sich „originale“ Schallplatten und Cases, deren Originalität durch die

³⁵³ Lorenz, Michael: Gitarre, Bass, Schlagzeug. Musikequipment, in: Grütter (Hg.): Rock im Pott (Anm. 10), S. 173-182, S. 174.

³⁵⁴ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 13.

³⁵⁵ Bennett bezeichnet die Gitarre als „vivid example of the inscription in material objects of heritage value and significance“ im Bereich der Musik, s. Bennett: Popular Music Heritage, S. 72. Zu weiteren Implikationen der räumlichen Nähe und zeitlichen Ferne von Musikobjekten vgl. Crenn: Negotiating, S. 144f.

³⁵⁶ Wolf: Materielle Kultur, S. 33.

³⁵⁷ Müller, Jürgen: "The Sound of Silence". Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292 (2011) H. 1, S. 1-29, S. 11.

³⁵⁸ Sindermann: Ästhetische Erfahrungen, S. 133.

³⁵⁹ Hein: Turntable, S. 1. Zu den Musikinstrumenten des DJ vgl. auch Kaul: Musikalische DIY-Praktiken, S. 80-85.

³⁶⁰ Hitzler; Pfenhauer: Arbeitsalltag, S. 34.

³⁶¹ Volsing: Resource Notes, S. 221. Volsing geht im Folgenden darauf ein, dass viele Objekte (wie etwa eine Gitarre von Jimi Hendrix) von Auktionshäusern im Vorfeld gereinigt und aufgearbeitet werden „to look new“. Dies geht dann aber klassischen musealen Auraerwartungen nach materiellen Spuren der Vergangenheit zuwider.

verbliebenen Etiketten (s. oben) bezeugt wird. Interessant ist aber: Der eigentliche Plattenspieler in diesem Bereich ist trotz des insgesamt auf Authentizität getrimmten Ausstellungsbereiches weder gebraucht noch historisch bedeutsam, sondern ein schlichtes Neugerät. Der Plattenspieler ist jedoch nicht beschriftet, es wird also weder auf seinen Faksimilecharakter verwiesen noch ihm dediziert (textlich) Echtheit attestiert. Die Informationen über seine Gebrauchshistorie wurden mir lediglich auf ausdrückliche Nachfrage mitgeteilt. So kann argumentiert werden, dass dieser Spieler aufgrund seiner Gesamtinszenierung Aura und Authentizität des Originalen beansprucht, diesen Anspruch aber nicht erfüllen kann. In diesem Sinne läge hier eine klassische Form musealer Authentizitätsfiktion vor.³⁶²

Der Definition von Instrumenten als „Klangwerkzeuge“³⁶³ folgend können auch deren Container, hier also Plattencases, als Teil dieses Werkzeugkastens begriffen werden. Ein entsprechend präsentiertes Exemplar hält die Düsseldorfer „ELECTRO“ Ausstellung bereit: Gezeigt wird hier der Plattenkoffer von Jeff Mills, der vielen als einer der „Väter“ des Detroit Techno gilt. Er wird in höchstem Maße auratisch präsentiert, also singular auf einem dunklen Sockel, durch Strahler in Szene gesetzt (s. Abbildung 20). Auch wenn dieses Objekt nicht in der Lage ist zu klingen, so gleicht es in der Präsentationsweise doch dem Idealfall des auratischen Musikinstruments.

Kleidung

Textiles ist ein beliebtes Feld musealer Präsentation. ‚Kleidung‘ soll in dieser Systematik, aufgrund der besonderen Rolle von Kleidung (oder auch ihrer Abwesenheit) in und für die Technomusik, als eigene Objektkategorie begriffen werden. Sie ist sowohl in der Selbstbeschreibung als auch in der Fremdwahrnehmung ein explizites Distinktionsmerkmal der „Design-Kultur ‚Techno‘“.³⁶⁴ Zu unterscheiden sind einerseits künstlereigene „Bühnenkleidung“³⁶⁵ und andererseits die Bekleidung Rezipierender, also von Fans und Feiernden, die „might typify the style of an era, music movement or following“³⁶⁶. Obwohl letztere Kategorie als stilbildender und gesamtgesellschaftlich einflussreicher gelten kann, zeigt sie sich im hier behandelten Beispielset fast gar nicht.³⁶⁷

In der Literatur wurde umfassend die Kleidung von Feiernden thematisiert. Charakteristisch waren dabei „oft selbst gebastelte schrille Outfits“³⁶⁸, wobei das „schrill“ vor allem mit Bezug auf die

³⁶² Zum Begriff der Authentizität vgl. überblicksartig Kapitel Zwei „Authentizität“ in Gundermann, Christine (Hg.): Schlüsselbegriffe der Public History, Göttingen 2021. Eine detaillierte Studie hält bereit Weindl, Roman: Die "Aura" des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse (Diss.) (Edition Museum, Band 38), Bielefeld 2019.

³⁶³ Vgl. Sindermann: Ästhetische Erfahrungen, S. 133.

³⁶⁴ Vogelsang: Design-Kultur, S. 265.

³⁶⁵ Alonso Amat; Meyer: Musikausstellungen (Aufsatz), S. 7.

³⁶⁶ Leonard: Constructing, S. 151.

³⁶⁷ Zu gesellschaftlichen Adaptionen in Mode und Alltagskultur etwa Borscheid: American Way, S. 308. oder Conrad, Vera: Petticoats und Flohmarktcouture, in: Grütter (Hg.): Rock im Pott (Anm. 10), S. 193-202, S. 202, die hier gerade die Girlie-Kultur um die Jahrtausendwende nennt.

³⁶⁸ Kaul: Techno, S. 107.

verwendeten Neonfarben zu verstehen ist.³⁶⁹ Kleidungsstücke wurden ihrer bekannten Verwendung entrissen und in „ein neues, szeneeigenes Bedeutungssystem“³⁷⁰ überführt. Beispielhaft sind hier etwa getragene „Müllfahrerwesten.“³⁷¹ Dies ging so weit, dass vielfach auch bekannte Logos oder Werbemarken verfremdet wurden, sog. „adbusting“-Shirts. Der Smiley wurde zum szeneeigenen Symbol.³⁷²

Diese differenzierte Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Mode‘ findet in den besuchten Ausstellungen nicht statt. Die Münchner Ausstellung „NACHTS“ befindet sich eine Vitrine mit Textilien, die eine „Auswahl an charakteristischen und extravaganten Kleidungsstücken“ enthalte und „ein Schlaglicht auf modische Identifikationsmittel“³⁷³ werfe. Aufgrund des breiten zeitlichen Fokus der Ausstellung spielen Techno-Outfits hier aber nur eine untergeordnete Rolle. Im Ausstellungsbereich „Werbemittel“ (in dieser Arbeit: kommerzielle Memorabilia) wird dafür ein Merchandise Shirt des Clubs „ultraschall“ ausgestellt, welches die geschilderten Stilmerkmale zeigen können soll und mit seinem „DIY-Stil von der noch stark im Underground verhafteten Technoszene“³⁷⁴ zeuge. Dieses Shirt wird jedoch halb verdeckt hinter einigen anderen Shirts gezeigt, sodass diese Bedeutung erst wirklich durch den Ausstellungskatalog transportiert wird.

Staroutfits sind demgegenüber sowohl in München als auch in Düsseldorf deutlich präsenter. Diese Gattung der Techno-Kleidung leidet unter dem entgegengesetzten Problem: Sie ist in der Literatur unterrepräsentiert, in den behandelten Ausstellungen dafür tendenziell überrepräsentiert. Die Kleidung der Muskschaffenden auf der Bühne ist ein sehr beliebtes Ausstellungsstück.

Definitionslogisch ist dies insofern problematisch, als die Technomusik eigentlich – wie mehrfach dargelegt – versuchte, ohne große Starallüren auszukommen. Entsprechend waren Muskschaffende in diesem Genre nicht so stilbildend, wie es jene in vorhergegangenen Musikströmungen waren.³⁷⁵ Dennoch zeigt sich gerade in der Düsseldorfer Ausstellung ein starker Hang zur

³⁶⁹ Vgl. Conrad: Petticoats, S. 202.

³⁷⁰ Vogelsang: Design-Kultur, S. 271.

³⁷¹ Westbam: Die Macht der Nacht. 2. Aufl., Berlin 2015, S. 207.

³⁷² Vgl. Conrad: Petticoats, S. 202. Ganz grundsätzlich kann der Smiley – aus der Acid-House Szene kommend – als „Ausdruck einer positiven Lebenseinstellung“ gewertet werden, vgl.: Krankenhagen: Things, S. 292. Der Smiley gilt auch als szeneeigener Code für aufputschende Drogen, namentlich Ecstasy, vgl. Borscheid: American Way, S. 300f. Trotz dieser groben Schnittmengen in der „Technomode“, kann und muss im Detail zwischen unterschiedlichen musikalischen und lokalen Szeneschwerpunkten unterschieden werden. So galt etwa Frankfurt als „schicker“ und Berlin als „abgewrackter“. Diese Szenen waren grundsätzlich „relatively separate[d]“, s. Monroe: Sender Deutschland, S. 179. Vgl. auch Borscheid: American Way, S. 304.

³⁷³ Münchner Stadtmuseum: Website.

³⁷⁴ Eymold, Ursula; Gürich, Christoph; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Join me on the Dancefloor! Mode Musik und Performance, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 242-283, S. 264.

³⁷⁵ So weist etwa der Frankfurter Kurator Rehberger explizit darauf hin, eben kein T-Shirt von V&A zeigen zu wollen, vgl. die Ausführungen im Abschnitt „Inhaltliche Definition“. Sinnbildlich für dieses „Understatement“ ist etwa das legendäre Musikvideo zu „somewhere over the rainbow“, in dem Künstlerin Marusha durch Schminke und Perücke bekannte Stilmerkmale der „infantile[n] Seite“ des Technostils zitiert, ohne einen neuen Stil zu stiften, s. Borscheid: American Way, S. 307f, ähnlich bei Conrad: Petticoats, S. 202. Das Outfit Marushas aus diesem Video soll dann 2020/2021 in der Bonner Ausstellung „Hits und

Präsentation von personenzentrierten Bühnenoutfits.³⁷⁶ Ein Highlight stellt sicherlich das Bühnenoutfit des Duos „Daft Punk“ dar (vgl. Abbildung 22). Dieses wird in der Ausstellung singular präsentiert, es findet sich eine eigene Vitrine, über der groß und leuchtend das Logo der Band angebracht ist. In dieser erleuchteten Vitrine steht dann, alleine und nur durch begleitenden Text flankiert, das Bühnenoutfit. Diese Präsentation bedient sich damit sämtlicher stilistischer Kniffe, um auratisch zu wirken und die räumliche Nahbarkeit des sonst so fernen Stars zu unterstreichen. Derartige Objekte kommen nahe an das, was Achim Saube mal als „Berührungsreliquien“³⁷⁷ bezeichnet hat. Er meinte damit Objekte, die ihren Reiz dadurch beziehen, den „fernen“ Star einmal berührt zu haben und ihn so quasi mit in die Ausstellung transferieren zu können. Ähnlich präsentiert wird das Bühnenoutfit des Künstlers „Marshmello“ (ein übergroßes weißes Marshmallow mit schwarzen, stilisierten Gesichtszügen). Doch hier weist der ergänzende Objekttext darauf hin, dass es sich um eine Replik handelt. Deutlich wird hier die in Museen sehr beliebte Technik, Repliken als auratische Originale zu inszenieren (durch Hängung, Kontext, Beleuchtung). Lediglich der (von Besuchenden selten studierte) Objekttext dekonstruiert diesen Eindruck in Ansätzen.

Die Münchner Ausstellung „NACHTS“ präsentiert ähnliche Objekte, etwa das Bühnenoutfit des Dragkünstlers BOBachtzehnuhr, der regelmäßig im Technoclub Harry Klein auftrat (s. Abbildung 39). Auch dieses Objekt findet sich in einer großen Einzelvitrine und ist das Highlightobjekt des entsprechenden Raumes. Durch seine Präsentation vor einer fast leeren Wand wird der Fokus auf das Objekt noch verstärkt. Neben seiner Rolle als auratisches Objekt eines „Stars“ wird hier auch der thematische Zuschnitt der Münchner Ausstellung deutlich (s. auch „Wer ist Musik?“ weiter oben), der Querverbindungen zwischen Objekten und Themen (in diesem Falle der Anerkennung der queeren Community) zieht.

Inventar

Auch die Kategorie ‚Inventar‘ lässt sich nicht wirklich trennscharf fassen und von Memorabilia abgrenzen, weist aber auch größere Schnittmengen zur Kategorie ‚Musikinstrumente‘ auf. Sie wird aber hier gesondert erwähnt, weil sie, auch bedingt durch ihre Inszenierung, ganz eigene Charaktereigenschaften besitzt.

Besonders zahlreich vertreten ist diese Art von Objektgruppen in der Münchner Ausstellung. Hier

Hymnen“ gezeigt worden sein. Jedoch ist die in Bonn gezeigte rote Lederjacke im Musikvideo nur schemenhaft und für wenige Sekunden zu erkennen. Ungeachtet dessen wurde sie in Bonn prominent und auratisch in Szene gesetzt, ohne jedoch auf diese eher randständige Rolle aufmerksam zu machen.

³⁷⁶ Ein zentrales Objekt der Düsseldorfer Ausstellung, die Bühnenoutfits der Band Kraftwerk, die über dem Eingang zum Konzertraum (s. Abbildung 6) präsentiert waren, findet hier keine Erwähnung. Dies liegt daran, dass sich weder vor Ort (wegen der Höhe der Objekte) noch durch nachträgliche Recherche klären ließ, ob es sich hierbei um originale Objekte, Projektionen oder Replikate gehandelt hat.

³⁷⁷ Vgl. Saube, Achim: Berührungsreliquien. Die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum, in: Eser, Thomas; Farrenkopf, Michael; Kimmel, Dominik; Saube, Achim; Warnke, Ursula (Hg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM – Tagungen, Bd. 32), Heidelberg 2017, S. 45-58.

wurde zu Beginn der Ausstellung ein ganzer Club nachgebaut (das Atomic Café, s. genauere Analyse unter „Display“ unten). In München finden sich aber noch viele weitere Relikte von Clubausstattungen, so etwa im folgenden Raum ein roter Stuhl aus dem „Morizz“, im darauffolgenden Raum der charakteristische gelbe „Flokati-Stoff“ (so die Bezeichnung der Ausstellung) aus dem Club „ultraschall“ und im Weiteren die Getränketafel aus der „Registratur“. Sie sind teilweise in Anlehnung an den Verwendungskontext präsentiert (etwa die Preistafel an der Wand hängend) oder aber museumstypisch separiert in einer Vitrine (der Flokati-Stoff, s. Abbildung 40).

Nicht nur einen Sonderfall von Inventar, sondern auch einen Ansatz, Rezipierendenperspektiven in die Ausstellung einzubringen, stellt ein gerahmtes Stück Putz in der Ausstellung „NACHTS“ dar. Es wurde durch einen Stammgast beim Abriss des Atomic Café gerettet und anschließend aufbewahrt (s. Abbildung 26). Aufgrund dieser hohen individuellen Bedeutung wurde es dem Stadtmuseum auch nur leihweise zur Verfügung gestellt.

Auch die Düsseldorfer Ausstellung arbeitet in dieser Weise und bringt Originalinventar aus dem WDR Studio für elektronische Musik von Karlheinz Stockhausen in die Ausstellung ein (s. Abbildung 19). Auch dieses wird nicht wiederinszeniert, sondern neu arrangiert (durchaus mit gestalterischen Anklängen an eine Studioatmosphäre) und in eine Vitrine gestellt. Gegenüber finden sich darüber hinaus Teile des Studios von Jean-Michel Jarre, die ähnlich aufgebaut sind (vgl. Abbildung 23 und Abbildung 24). Zumindest für das WDR Studio kann dabei davon ausgegangen werden, dass es sich um originale, sprich von Stockhausen verwendete, Objekte handelt. Die hiesige Inszenierung (s. Reinszenierung) sieht dabei von einer genauen Rekonstruktion ab und legt mehr Wert auf die Präsentation der Objekte als Originale.

Was sich hier zeigt ist keine genaue Wiederherstellung von Originalschauplätzen, sondern eher das Heraussuchen einzelner Objekte zur Veranschaulichung einer Institution oder zur Aktivierung individueller Erinnerungen. Diese Art des Inventareinsatzes unterscheidet sich insofern von der Reinszenierung als Gestaltungspraxis (im Münchner Raum mit dem Atomic Café, s. unten). Und dennoch sind derartige Objekte aufgrund ihres Originalcharakters in der Lage, eine auratische Wirkung zu entfalten. So fungieren sie einerseits als Arbeitsmittel der „großen Stars“ und gleichzeitig als Ort der Feiernden und transportieren ein Gefühl von „Hier hat es stattgefunden“. Das ist es, was die auratische Wirkung im Sinne von räumlicher Nähe bei zeitlicher Ferne ausmacht.

Memorabilia und Fanartikel

Es verbleibt mit Blick auf das besuchte Ausstellungssample eine Art „Rest“ bestehend aus „other popular music-related artefacts“³⁷⁸. Weitere Objekte, die sich keiner der oben erwähnten Kategorien zuschlagen lassen, die sich in ihrem Erscheinungsbild auch sehr voneinander unterscheiden können, die aber in ihrer musealen Wirkung vergleichbar sind und auch in vielen Ausstellungen zum

³⁷⁸ Bennett: Popular Music Heritage, S. 42.

Tragen kommen.

Derartige „Memorabilia aller Arten“³⁷⁹ zeichnen sich in erster Linie dadurch aus, dass sie in einem „contextual relationship“³⁸⁰ zur Musik stehen. Noch deutlicher als bei klassischen Museumsobjekten liegt der Schwerpunkt hier nicht auf dem Objekt oder seiner Materialität selbst, sondern auf der „story to which it attaches.“³⁸¹ Sie sind charakterisiert dadurch, dass es in der Regel gewöhnliche oder alltägliche Dinge sind, die durch ihren Kontext „zum Niederschlag von Identität werden“³⁸² können.

Memorabilia stellen grundsätzlich eine im Ausstellungswesen sehr beliebte Objektgattung dar.³⁸³ Mit ein Grund mag ihr Fokus auf individuelle Geschichten sein, seien es personifizierte oder personalisierte. In der Ausstellungsdidaktik, aber auch in der Lernpsychologie, gelten diese als ein Erfolgsmittel für nachhaltige Vermittlungsergebnisse. Im Grunde ist zwischen zwei großen Gruppen zu unterscheiden: Erhaltene „Überbleibsel“ einerseits, die nicht zur Verwahrung und Erinnerung geschaffen wurden aber (intendiert oder zufällig) bewahrt wurden. Diese können dann unterteilt werden in personelle, strukturelle und institutionelle Memorabilia, je nach Art der Relation des Gegenstandes zum musikalischen Ereignis. Daneben finden sich aktiv zur Erhaltung und Erinnerung produzierte Artikel, die hier als kommerzielle Memorabilia gefasst werden sollen. Im Kern ist dies die klassische geschichtswissenschaftliche Unterscheidung nach Droysen bzw. Bernheim in Tradition und Überrest.

Bei ersterer Gruppe der hier so genannten personellen Memorabilia handelt es sich um „persönliche Gegenstände der Protagonisten“³⁸⁴, die einen räumlichen oder physischen Bezug zu ihnen aufweisen können. Hier bieten sich etwa Gegenstände aus dem Privatbesitz der Kunstschaffenden an.³⁸⁵ Sie sind museologisch insofern besonders interessant, als dass sie hohes auratisches Potential besitzen. Im ausgeprägtesten Falle fungieren sie als „Berührungsreliquien“ (Achim Saupe), die ihren auratisch-musealen Wert aus der Verwendung durch eine als bedeutend wahrgenommene Person oder bei einer als bedeutend wahrgenommenen Gelegenheit beziehen. Sie können als Spezialform von Thiemeyers Objektzeugen gesehen werden, denn sie waren Zeugen einer Interaktion von Person und Gegenstand. Das Frankfurter MOMEM verfolgt diese Art von narratorischer Einbettung der Objekte sehr stark, schon bedingt durch das Konzept der Ausstellung, die sich einer Person widmet.

³⁷⁹ Klose: Populäre Musik, S. 9. Den Begriff „Memorabilia“ verwendet auch Leonard: Exhibiting, exemplarisch etwa S. 179 oder bereits 2007 Dies.: Constructing, S. 151. Crenn: Negotiating, S. 142 spricht etwa von „memorabilia and personal items“.

³⁸⁰ Leonard: Constructing, S. 151.

³⁸¹ Ebd., S. 160.

³⁸² Hahn, Hans Peter: Dinge als Herausforderung. Einführung, in: Neumann, Friedemann; Hahn, Hans Peter (Hg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten (Edition Kulturwissenschaft, Band 182), Bielefeld 2018, S. 9-32, S. 10.

³⁸³ Vgl. Leonard; Knifton: Introduction, S. 109.

³⁸⁴ Alonso Amat; Meyer: Musikausstellungen (Aufsatz), S. 7.

³⁸⁵ Vgl. ebd., S. 8.

Die bereits oben behandelten Schallplatten sind eben solche Gegenstände, die ihre Aura aus der Interaktion mit dem „Meister“ persönlich beziehen.

Die Grenze dieser Objektgruppe zum „Prominentenabfall in Vitrinen“³⁸⁶ ist jedoch fließend. Bedingt durch den starken Personenbezug sind sämtliche „‘charismatic’ objects associated with music stars“³⁸⁷ als derartiges auratisches Objekt denkbar, etwa Preise, Abgüsse von Körperteilen, Whiskyflaschen oder Backstagepässe.³⁸⁸ Große Schnittmengen weist diese Gruppe auch mit Bühnenoutfits auf, die im behandelten Ausstellungsset mit Abstand am häufigsten zum Verweis auf Kunstschaffende genutzt wurden.

Eine weitere Unterart lässt sich in den Erinnerungsstücken an bestimmte Veranstaltungen oder Institutionen ausmachen, hier institutionelle Memorabilia genannt. Sie wurden – meist von involvierten Privatpersonen – erhalten und dienen diesen „as a memento of a memorable evening.“ In diesem Zusammenhang haben diese Objekte häufig gerade für die Sammelnden eine enorme emotionale Konnotation. Marion Leonard hat sie daher auch schon als Souvenirs „of a particular experience“ bezeichnet. Diese „material reminder of an event“, wobei als „event“ hier sowohl Veranstaltungen als auch Lokationen zu verstehen sind, sind häufig visuell eher unscheinbar. Ihren musealen Wert verraten sie erst auf den zweiten Blick. Dieser liegt dann auch nicht in den Objekten selbst, sondern in den Emotionen und Gefühlen, die sie bei Rezipierenden bewirken.³⁸⁹

Klassischerweise sind Objekte dieser Gruppen etwa Einlasskarten, Einlasstempel oder Tickets. Die Münchner Ausstellung „NACHTS“ versammelt diese Objekte in einer eigenen Vitrine am Anfang der Schau. Sie werden als Trophäen und „Beweis dafür, dass man Teil eines einmaligen und außergewöhnlichen Erlebnisses war“³⁹⁰ gesammelt und ausgestellt. Die museale Theorie geht davon aus, dass diese Objekte durch den Transfer ins Museum nicht nur für ihre ehemaligen Sammelnden, sondern auch für andere Betrachtenden emotionales Potential besitzen können. So könnten auch Objekte fremder Menschen als Erinnerungsveranlassung („recalling memory“³⁹¹) bei anderen Besuchenden fungieren und deren individuelle Perspektive dieser „shared social practice from the past“³⁹² aktivieren. Derart sollen sie im Museum nicht mehr nur die individuelle Geschichte eines schönen Abends ihrer früheren Besitzenden erzählen, sondern grundlegender eine vergangene und sozial verbreitete und geteilte Atmosphäre reaktivieren.³⁹³

Daneben lassen sich hier so genannte strukturelle Memorabilia ausmachen. Sie können als Relikt

³⁸⁶ Holert: Sammelbegriffe, S. 134.

³⁸⁷ Leonard; Knifton: Introduction, S. 109.

³⁸⁸ Vgl. Klose: Populäre Musik, S. 9.

³⁸⁹ Vgl. Leonard: Constructing, S. 159.

³⁹⁰ Eymold, Ursula; Gürich, Christoph; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Nachts. Clubkultur in München, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 172-199, S. 192.

³⁹¹ Bennett; Rogers: Music and Materiality, S. 38.

³⁹² Leonard: Exhibiting, S. 177.

³⁹³ Vgl. dies.: Constructing, S. 162.

einer Struktur angesehen werden, also als Ausdruck einer Praxis oder Strömung. Diesbezüglich finden sich gerade in München Ausstellungsstücke, etwa in der Vitrine am Eingang, die „Objekte des Eintritts“ versammelt. Hier dargestellt ist die Kulturpraxis des Eintretens in einen Club, die mit Selektionsmechanismen, aber auch Initiationsriten verbunden ist. Sinnbildlich für diese Mechanismen sind hier Stempel ausgestellt, mit denen Besuchenden nach Zahlung des Eintrittsgeldes auf den Handrücken gestempelt wurde.

Ähnlich angelegt sind die präsentierten Informationsbroschüren oder ein „Szenetypisches Drogentütchen mit weißem Pulver“³⁹⁴ (was aber ebenfalls Werbematerial und kein illegales Rauschmittel ist), die ebenfalls in einer Münchner Vitrine liegen. Sie repräsentierenden Drogenkonsum als einen zentralen Aspekt des Erlebens elektronischer Musik und der Clubkultur.³⁹⁵

Zuletzt sei noch auf die vierte Kategorie an ausgestellten Devotionalien verwiesen, die hier kommerzielle Memorabilia genannt werden sollen. Sie zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie als Erinnerungsstück entworfen bzw. produziert wurden, dass es sich bei ihnen also nicht um angeeignete Erinnerungsgegenstände handelt. Klassischerweise sind dies Fanartikel.³⁹⁶ Sie sind in der Regel zusätzlich polyvalent, da sie sowohl individuelle Geschichten des Erinnerns transportieren als auch in einem größeren Kontext für die Kommerzialisierung einer Musikkultur stehen können.³⁹⁷

Sie sind ebenfalls in der Ausstellung „NACHTS“ sehr stark vertreten. Hier wird „der Club als Marke“ in einem eigenen Ausstellungsbereich thematisiert, der entsprechende Objekte versammelt. Dies sind dann etwa T-Shirts oder Jutebeutel mit dem Logo eines Clubs. Auch Brausepulvertütchen, Kaffeebecher, Buttons oder Slips werden hier gezeigt. Diese sollen jedoch nicht als Ausdruck von Kommerzialisierung verstanden werden, sondern als „Erinnerung an die unvergesslichen Nächte“³⁹⁸ und dementsprechend wieder individuelle Erinnerungen der Besuchenden aktivieren.

Fazit: Objekte

Dieses Unterkapitel hat zwei Gruppen von Objekten nach physischen Kriterien unterschieden: Flache und Dreidimensionale. Ein eher analytischer Zugriff konnte dann zeigen, wie vielfältig diese in den betrachteten Ausstellungen eingesetzt werden. Gerade bei dreidimensionalen Objekten ist die Verwendung als auratischer „Zeuge“ einer bestimmten Begebenheit stilprägend, im vorliegenden

³⁹⁴ Eymold, Ursula; Gürich, Christoph; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Soziale Bewegungen, in: Eymold; Gürich (Hg.): Nachts (Anm. 122), S. 300-331, S. 319.

³⁹⁵ Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 89. In der Literatur, etwa bei Hitzler: Erlebnisswelt Techno, S. 11 oder Schroers, Artur: Zum Drogengebrauch im Techno-Party-Setting, in: Ders. (Hg.): Techno-Soziologie (Anm. 232), S. 213-231 finden sich ausführliche Betrachtungen zur Rolle der Drogen in der Techno- und Elektro-Szene. Demgegenüber gibt Kaul: Techno, S. 107 zu bedenken, dass die Rolle von Drogen in der Szene „medial oft überbewertet[...]“ worden sei.

³⁹⁶ Vgl. Alonso Amat; Meyer: Musikausstellungen (Aufsatz), S. 7.

³⁹⁷ Vgl. Kaul: Techno, S. 106.

³⁹⁸ Eymold; Gürich; Hall; Singer: Join me, S. 262.

Sample durch Bühnenausfits oder Originalequipment repräsentiert. Dieser Objekteinsatz lässt sich leichter mit einem personalen oder lokalen Fokus umsetzen. Gerade in der an „Stars“ armen Frühzeit elektronischer Musik finden sich darüber hinaus auch als Werk, also visuell, Inszenierte Musikinstrumente. Kollektive Erinnerungen an Kulturpraxen oder Ereignisse, die vielfach personifiziert abgerufen werden, lassen sich einfacher mit typischen „Allerweltsobjekten“ als Exemplar einer Epoche visualisieren. Und nicht zuletzt können alle diese Objekte auch als visuelle Werke mit (hoch)kulturellem Anspruch gezeigt werden, wie etwa Flyer oder Plakate. Es fällt auf, dass sich im behandelten Sample wenige zur Erhaltung bestimmte Objekte finden (*objets souvenirs*), sondern eher – durchaus typisch für kulturelle Praxen im Museum – intentional erhaltene Alltagsgegenstände präsentiert werden. Die Kunstwerke – gerade im Frankfurter Beispiel – fallen dabei als eigene Gattung (die auch den Bereich der Public History sprengt) aus der Betrachtung heraus.

4.3) Displaying Music: Museale Präsentationen von Musik

Nachdem also die Wege betrachtet wurden, in denen in den besuchten Ausstellungen historische Musik narrativiert und materialisiert wird, wird im Folgenden betrachtet, wie diese beiden Punkte in der Zusammenschau funktionieren: Im Folgenden ist daher nach dem Display gefragt, also nach der gestalterischen und physischen Umsetzung des Narrativs unter Einbeziehung (oder eben nicht) von Objekten. Für Museen als Orte des Materiellen ist neben den Materialien selbst die Frage nach deren Präsentation und Arrangement zentral. Böse Zungen unterstellen, dass der Einsatz komplexer Gestaltungsmittel nur da vorkäme, wo Kuratierende an die Grenzen der „Aussagekraft des Materiellen“³⁹⁹ stoßen. Innerhalb des Museumsbetriebes ist jedoch bekannt, dass sich schlicht – frei nach Paul Watzlawik – „nicht nicht inszenieren“ lässt. Moderne (zeit)historische Ausstellungen sind vielmehr seit den 1980er Jahren ohne Gestaltungselemente undenkbar geworden.⁴⁰⁰

Analytisch zentral ist hierbei die Unterscheidung zwischen ‚Inszenierung‘ und ‚Szenografie‘. Beide Begriffe beschreiben schlussendlich Arten von „Objektarrangements“⁴⁰¹. Dieses Arrangieren von Objekten soll unter dem allgemeinen Oberbegriff „Gestaltung“ oder „Ausstellungsgestaltung“ gefasst werden, wobei diese mit szenografischen oder inszenatorischen Mitteln umgesetzt werden kann. Die beiden Ansätze unterscheiden sich im Wesentlichen in ihrem Verhältnis zu Originalobjekten.

‚Inszenierung‘ ist der ältere der beiden Begriffe und kommt im Museumskontext seit den 1980er Jahren zur Sprache. Aus der Tradition des Theaters meint er in erster Linie das Zur-Aufführung-Bringen der Objekte. Nach der Definition von Gottfried Korff werden dabei mehrere (gleichrangige)

³⁹⁹ Habsburg-Lothringen, Bettina: Das Unsichtbare zeigen. Zur Vermittelbarkeit von Tondokumenten in Ausstellungen, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 23-32, S. 28.

⁴⁰⁰ Vgl. Smidt: Dramaturgie, S. 68.

⁴⁰¹ Thiemeyer, Thomas: Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffes des Museums und seines Herausforderers, in: Zeitschrift für Volkskunde 108 (2012) H. 2, S. 199-214, S. 199.

Einzelobjekte arrangiert und in (räumliche) Beziehung zueinander gebracht, aber dennoch bleiben die Einzelobjekte in ihrer „ästhetischen Eigenwertigkeit“⁴⁰² zentral. Inszenierungsmechanismen sind auxiliär gedacht, um das Objekt in seiner Wirkung zu unterstützen. Thiemeyer definiert darauf aufbauend Inszenierung als „Strategien, die in einer Ausstellung Exponate mithilfe von Ausstellungsmobiliar, audiovisuellen und atmosphärischen Medien (Licht, Töne) räumlich in Szene setzen, um Deutungen nahezu legen“⁴⁰³.

Entscheidender Distinktionspunkt zum Begriff der Szenografie ist das „Herausstellen der Exponate als vorrangige Objekte“ der Gestaltung. Der Begriff der Szenografie, der in der Debatte der jüngere ist und etwa um die Jahrtausendwende aufkam, beschreibt in diesem Sinne Objektarrangements, in denen das museale Objekt in seiner singulären Bedeutung zurücktritt und „gleichberechtigt andere Elemente“ wie Medien, Raum, Einbauten oder Ähnliches in das Arrangement eingebunden werden. Objekte sind hier nur noch „eines von mehreren Mitteln, mit denen ein Museum sein Publikum unterhalten kann.“ In diesem Falle ist dann das Objekt nur noch auxiliär, behilflich bei der Vermittlung einer intendierten Aussage.⁴⁰⁴ Charakteristisch für diese Denkweise ist etwa Martin Lücke, wenn er für Musikausstellungen potenzielle „Ausstellungselemente“ benennt und „Exponate, flexible Inszenierungsmittel sowie fixe Raumelemente“⁴⁰⁵ gleichrangig aufzählt.

Analytisch entscheidender Unterschied zwischen beiden Begriffen ist also ihr Verhältnis zum Objekt. So orientieren sich Inszenierungen am vorhandenen Objekt und setzen es durch Raumgestaltung in Szene. Demgegenüber legen szenografische Ansätze den Fokus auf Emotions- bzw. Atmosphärenerzeugung, wobei Originalobjekte bestenfalls auxiliär oder im Zweifelsfall gar nicht verwendet werden.

Insofern soll das folgende Unterkapitel untersuchen, wo beide Ansätze – die sicherlich nie vollkommen trennscharf auszumachen sind – im behandelten Ausstellungssample eingesetzt werden. Gegliedert wird das folgende Unterkapitel nach „Räumen“, „Objekten“ und „Tönen“. Dies ist sicherlich keine trennscharfe, jedoch eine lesefreundliche Gliederung. Sie unterscheidet nach speziell angelegten und ausgestalteten Räumen, speziellen Modi der Objektpräsentation und zuletzt nach Modi der Toneinbindung. Die dabei ausgemachten insgesamt fünf Gestaltungselemente erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern zeigen „typische“ Muster auf, die in vergleichender Anschauung der drei Ausstellungen auffällig waren. Es ist in diesem Sinne keine Typologie, sondern eine Ableitung von Gemeinsamkeiten aus einem nicht repräsentativen Sample.

⁴⁰² Korff: Zur Ausstellung, S. 27.

⁴⁰³ Thiemeyer: Inszenierung, S. 213.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Lücke: Kuratieren, S. 110.

a) Räume

Im Umgang mit Räumen zeigen sich im vorliegenden Sample zwei offenbar charakteristische Raumtypen, die daher einer genaueren Untersuchung bedürfen. Sie finden sich in mehreren Ausstellungen des Samples sowie auch in anderen, hier nicht näher untersuchten Musikausstellungen. Dies sind der Bereich des Ausstellungsbeginns sowie eine Art multimedialer „Konzertraum“.

Ausstellungseröffnung: „establishing shot“

Ein wichtiges Element in der Ausstellungsgestaltung ist die Eröffnungssequenz einer Ausstellung. Angela Jannelli hat in Anlehnung an die Filmtheorie für diesen Ausstellungsabschnitt den Begriff „establishing shot“ vorgeschlagen.⁴⁰⁶ Im besten Falle sollte dieser Bereich als „Ouvertüre“ eine Art „emotionalen Einstieg“⁴⁰⁷ in das Thema der Ausstellung darstellen. So kann er als eine Art „Übergangsbereich“ zur „atmosphärische[n] Einstimmung“⁴⁰⁸ verwendet werden und langsam in das Thema einführen bzw. Unentschlossene in die Ausstellung hineinziehen. Dies gilt in klassischen kulturhistorischen Ausstellungen wie auch in musikhistorischen gleichermaßen.

Unter Hinzuziehung der eingeführten Unterscheidung zwischen Inszenierung und Szenografie, lassen sich die Düsseldorfer und die Münchner Ausstellungseröffnung recht klar einsortieren: Die Ausstellung „ELECTRO“ verfolgt offensichtlich einen szenografischen Ansatz. Hier finden sich auf den ersten Metern der Ausstellungshalle keine Objekte. Vielmehr betreten Besuchende die Ausstellung durch einen zirka drei Meter langen dunklen Tunnel mit tiefhängender Decke, an dessen Ende ein gelber Smiley (eine Lichtinstallation von Bruno Peinado) an der Wand befestigt ist (vgl. Abbildung 14).⁴⁰⁹ Am Ende dieses Tunnels sitzt im Regelfall das Kontrollpersonal, das die Tickets in Augenschein nimmt. Erst danach betreten Besuchende den eigentlichen Ausstellungsraum. Ohne viele Objekte, vorwiegend mit raumgestalterischen Mitteln, also Wänden, Licht und Wegführung, gelingt es in diesem Bereich, so Rezensenten, eine „club-artige[...] Wirkung“⁴¹⁰ zu erzeugen.⁴¹¹ Dies lässt sich als klassisches Beispiel szenografischer Ausstellungsgestaltung begreifen.

Die Ausstellung „NACHTS“ wiederum kann fast als mustergültiger Gegenentwurf gelten. Die Münchner Kuratierenden stellen an den Beginn der Ausstellung „NACHTS“ eine ähnliche

⁴⁰⁶ Jannelli: *Wilde Museen*, S. 83. Vermieden sei hier explizit der Begriff „erster Eindruck“, da unklar bleibt, an welcher Stelle dieser anzusiedeln wäre (beim Betreten der Institution, beim Betreten der Ausstellung oder aber auch bei der Ersten noch zu Hause stattfindenden Information über die Ausstellung), vgl.: Kalinina, Alissa: *Erfahrungsbericht zur ersten Anwendung der Methode im Museum der Arbeit, Hamburg*, in: *vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 18 (2008) H. 1, S. 59–60, S. 59.

⁴⁰⁷ Bierkämper: *Learning from pop*, S. 23.

⁴⁰⁸ Smidt: *Dramaturgie*, S. 71.

⁴⁰⁹ Vgl. Kuhn: *Electro*, S. 259. Auch hier wird die im Techno vielschichtige Smileysymbolik aufgegriffen, vgl. S. 63 dieser Arbeit.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ganz abgesehen davon, dass es sich bei dem Smiley nicht um ein Originalobjekt im kulturhistorischen Sinne, sondern um ein Exponat, ein Kunstwerk handelt, was aber in Anbetracht der ausstellenden Institution, einem Kunstmuseum, nachvollziehbar erscheint.

Gestaltungsidee. Hier findet sich zu Beginn der Ausstellung eine zweiflügelige Tür,⁴¹² die den Beginn und Eintritt in die Ausstellung markiert und Assoziationen an den „Einlass an der Clubtür“⁴¹³ weckt (vgl. Abbildung 10). Auch hier sitzen auf einem Hocker unmittelbar davor Sicherheitsmitarbeitende, die – verstärkt durch ihre schwarze Uniform – an Türstehende erinnern. Anders als in Düsseldorf kann dieser Zugriff allerdings als inszenatorisch bezeichnet werden: Bei der Tür handelt es sich um eine originale Tür des Münchner Clubs „The Atomic Café“, über der Tür wurde der Schriftzug des Clubs angebracht. Hier wurden also Objekte derart zueinander arrangiert, dass sie in ihrer Gesamtbetrachtung eine (historische) Szenerie ergeben.⁴¹⁴

Der Vollständigkeit halber erwähnt sei hier noch, dass die Münchner Ausstellung auch ein Beispiel für die Komplexität des Festlegens des Beginns einer Ausstellung ist. Denn vor der hier geschilderten Szene gibt es bereits eine längere Flyervitrine, den Eröffnungstext der Ausstellung sowie das Leihgeberschild (alles s. Abbildung 9). Dennoch – so war zumindest mein Eindruck vor Ort – wird dieser Bereich noch eher dem Treppenhaus zugerechnet, wohingegen erst das Durchschreiten der geschilderten Tür als Ausstellungsbeginn wahrgenommen wurde (Ticketkontrolle, Verdunklung, Klimatisierung etc.). Die Münchner Ausstellung weist so also eine sehr lange (und das ist hier räumlich gemeint) Eröffnungssequenz auf, was die Notwendigkeit der oben angeführten weiten Definition von „establishing shot“ unterstreicht.

Konzerträume

Ein weiteres im vorliegenden Ausstellungssample vorgefundenes szenografisches Mittel ist eine Art Konzertraum. Derartige Räume zeichnen sich – daher auch szenografisch – durch eine stilprägende räumliche Leere aus, die keine musealen Objekte im klassischen Sinne beherbergt. Sowohl die Düsseldorfer als auch die Münchner Ausstellung haben derartige Räume, jedoch mit sehr unterschiedlichen Ansätzen.

Der Konzertraum in der Ausstellung „NACHTS“ (hier genannt „Raum-in-Raum Installation“⁴¹⁵) wurde vom Münchner Designer-Kollektiv „naiv studios“ gestaltet. Er soll als „Erlebnisraum [...] die Besucher*innen in eine Clubsituation [...] [versetzen] und metaphorisch durch verschiedene Zeiten und an unterschiedliche Orte des Münchner Nachtlebens reisen“ lassen. Der Raum verzichtet auf originale Objekte und soll nur durch den „Einsatz von Klang-, Video- und Lichtelementen eine Nähe

⁴¹² Max Büch hat diese Tür in seiner Rezension für den Bayerischen Rundfunk als „groß, metallisch, gezeichnet von den Spuren der Nacht“ bezeichnet und damit unfreiwillig auf genau die Spuren hingewiesen, die in der Diskussion des Objektbegriffes des Museums seit jeher als zentral gelten: Jene materielle Einschreibung in die „physische Struktur“ (Walter Benjamin) des Dinges, die die abwesende Zeit materiell sichtbar macht, vgl. Büch, Max: Was die Clubkultur ausmacht. "Nachts" im Münchner Stadtmuseum (Rezension), in: Bayerischer Rundfunk, 3.3.2022, online unter: <https://www.br.de/kultur/musik/nachts-clubkultur-in-muenchen-104.html> (31.08.2022).

⁴¹³ Münchner Stadtmuseum: Website.

⁴¹⁴ Diese Art des establishing shots, die Einlasssituationen aus Konzertlocations nachstellt, scheint sich noch in anderen Musikausstellungen zu finden, vgl. Adelt: *Displaying Guitar*, S. 214.

⁴¹⁵ Münchner Stadtmuseum: Website.

zur sinnlichen Erfahrung im Club“ erzeugen.⁴¹⁶ Offensichtlich – so Rezensierende – funktioniert dies: Der Raum soll „echtes Disko-Feeling“⁴¹⁷ hervorrufen.

Der Raum selbst ist relativ klein (ca. fünf Meter breit wie lang) und komplett dunkel. Diagonal im Raum hängt eine Art LED-Laufband, auf dem mehr oder weniger abstrakte Animationen bzw. Tanzszenen dargestellt sind (s. Abbildung 30). Dies ist die einzige Lichtquelle des Raumes. Dazu tönt im ganzen Raum laute Musik nach einer konzeptionalisierten Playlist, die am Eingang aushängt (s. Abbildung 21). Gespielt werden mehrere Lieder, aus jedem Jahrzehnt Clubkultur eines, den Techno-sound der Neunziger repräsentiert ein Stück von Richard Bartz. Der Raum ist als „normaler“ Raum bzw. Teil in den Rundgang integriert und lässt sich nicht umgehen.

Anders der Düsseldorfer Raum (s. Abbildung 15): Er wirkt riesig, mit hohen (obwohl zugunsten der Akustik sogar auf ca. fünf Metern abgehängten) Decken und auf großer Grundfläche, sodass sich auch große Gruppen problemlos verteilen können.⁴¹⁸ Die Größenwahrnehmung wird verstärkt durch die – im Gegensatz zum Rest der dunklen Ausstellung – weiße Wandfarbe. Der Raum bildet das räumliche Zentrum der Ausstellung, die sich ringförmig um diesen Raum gruppiert. Er wäre also – was in Anbetracht der flackernden Lichter auch Vorteile bietet – umgehbar. Am Eingang zu diesem „Kraftwerk“ überschriebenen Raum bekommen Besuchende 3-D-Brillen ausgehändigt. So können sie eine dreidimensionale Videoinstallation betrachten, die ein „Best-of“ der acht großen Kraftwerk Alben darstellen soll: Eine leuchtende Zahl an der linken Wand veranschaulicht, welchem Album das Gehörte entstammt. Auf der großen, an der hinteren Wand hängenden Leinwand, erscheinen dann abstrakte Darstellungen, die im Stil an Bühnenshows von Kraftwerk erinnern. Phasenweise werden auch Avatare an die Wand projiziert, sodass (gerade durch die 3-D-Brille) der Eindruck einer Bühne und eines davorstehenden Publikums noch verstärkt wird.⁴¹⁹

Beide Räume arbeiten mit lautem Raumklang, aber ohne Originalobjekte, also szenografisch. Ziel dieser Art von auch „Soundraum“ genannten Ausstellungsbereichen ist es in aller Regel, Musik „lebendig“ oder „sinnlich erfahrbar“ durch die Verwendung „akustischer und visueller Einspieler“⁴²⁰ zu machen. Dies sei in kulturhistorischen Musikausstellungen international ein „common approach[...]“, um eine möglichst „immersive“ Umgebung zu schaffen. Derart solle die „emotional kinaesthetic experience of being in a gig venue“ bei Besuchenden hervorgerufen werden.⁴²¹

Nun dürfen Musikausstellungen „keinesfalls verwechselt werden [...] mit dem Erlebnis eines echten

⁴¹⁶ Beide Zitate: ohne Autor: Raumtext "Erlebnisraum". Stadtmuseum München, München 2021.

⁴¹⁷ Schreiner, Monika: Nachts. Clubkultur in München (Rezension), in: Isarblog, 21.7.2021, online unter: <https://isarblog.de/event/nachts-klubkultur-muenchen-ausstellung/> (08.09.2022).

⁴¹⁸ Vgl. Luerweg, Susanne: Bitte tanzen! Ausstellung "Electro. Von Kraftwerk bis Techno" (Rezension), online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/technoausstellung-duesseldorf-kunstpalaast-100.html> (31.08.2022) verglich die Wirkung dieses Raumes mit einer „Art White Cube.“

⁴¹⁹ Ein Mitschnitt dieser Inszenierung findet sich auf YouTube, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=4sERCiNpOfk> (abgerufen am 31.08.2022).

⁴²⁰ Bierkämper: Learning from pop, S. 20.

⁴²¹ Vgl. Knifton: Popular music, S. 23.

Livekonzerts⁴²². Und dennoch scheint es genau dies zu sein, was derartige Szenografien zu bezwecken scheinen. Das Münchner Stadtmuseum formuliert etwa, dass derartige Sound- und Videoinstallationen „die Rhythmen, Sounds und Bässe der Stadt“ spürbar machen sollen und Besuchende „für kurze Zeit aus der Realität“ entführen sollen.⁴²³ Der Versuch, so Harald Bierkämper, die „performative Kraft einer Liveaufführung“⁴²⁴ ins Museum zu retten, ist aber wohl zum Scheitern verurteilt.

Dennoch sollte nicht unterschätzt werden, dass derartige Szenografien eine nennenswerte „Magnetwirkung“⁴²⁵ auf Besuchende ausüben können. Sie können also, gerade in der Außendarstellung und im Wettbewerb auf dem Freizeitmarkt, Besuchende für das Museum gewinnen. Viel eher allerdings ist zu konstatieren, dass die Immersionen derartiger Inszenierungen auch didaktischen Mehrwert haben können. Die emotionale Ansprache kann zur eigenständigen Auseinandersetzung und damit Reaktivierung individueller Erfahrungen beitragen. Wichtig ist dabei, dass in derartigen Szenografien kein bestimmtes, sondern ein allgemeines Ereignis dargestellt werden soll. Im vorliegenden Fall also: Nicht das spezielle und genannte Konzert in einer bestimmten Stadt soll dargestellt sein, sondern historisch unspezifischer die grundlegende Praxis des Konzertbesuches. Sehr abstrakte Darstellungen, wie die Münchner, sind dabei im Vorteil. Auch der Düsseldorfer Darstellung lässt sich zusprechen, eher allgemeine Assoziationen an Konzerte von Kraftwerk zu wecken.

b) Objekte

Des Weiteren zeigten sich im betrachteten Sample charakteristische Umgangsweisen mit Objekten. Dies sind einmal Objektarrangements, die den Anschein (mal mehr mal weniger) detailgetreuer Nachbildungen von Originalschauplätzen erwecken. Andererseits zeigen sich auch im Feld populärer Musik „klassische“ Objektpräsentationsweisen, die bereits aus anderen Museen bekannt sind und entsprechend übertragen bzw. auf das Thema ‚elektronische Musik‘ angewendet wurden.

Wiederinszenierung

Reinszenierung ist insgesamt ein Begriff, der die historische Zunft vor Herausforderungen stellt. Vielfach wird unterproblematisiert, welche grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Wiedererlebbarkeit historischer Gefühle und Erfahrungen auftreten.⁴²⁶ Dies gilt naturgemäß auch für Musik. Bei der Übertragung ins Museum werden vielfach die „Spezifika des ‚vergangenen Hörens‘“⁴²⁷

⁴²² Bierkämper: Learning from pop, S. 20.

⁴²³ Münchner Stadtmuseum: Website.

⁴²⁴ Bierkämper: Learning from pop, S. 20.

⁴²⁵ Alonso Amat; Magesacher; Meyer: Lesarten, S. 53.

⁴²⁶ Nicht zuletzt ist hier auch die Tatsache relevant, dass historische Bildung, folgt man der geschichtsdidaktischen Literatur, im Wesentlichen auf Zeitlichkeits- und Alteritätserfahrungen und nicht auf Identitätsangeboten beruht bzw. beruhen sollte.

⁴²⁷ Morat: Klang der Zeitgeschichte, S. 173.

vernachlässigt. Dass Hören und Erleben „zeit-, raum- und gruppenspezifisch“⁴²⁸ sind, wird in Museen und Ausstellungen des Öfteren übergangen. Gerade in musikhistorischen Ausstellungen verschärft sich dieses Problem enorm. Musik ist eben kein „Koffer für historische Emotionen [...], der durch die Zeit reist und heute einfach nur ausgepackt werden müsste.“⁴²⁹

Bei Wiedergaben oder versuchten Reinszenierungen werden fremde Erfahrungswelten tangiert, deren Wahrnehmung durch Kuratierende und Besuchende immer anders sein muss als die der „historischen Subjekte.“⁴³⁰ Allein die geänderten zeitlichen, gesellschaftlichen und räumlichen Rahmenhandlungen verändern das Gesamterleben maßgeblich. So wird die Möglichkeit, Erfahrungen, Wahrnehmungen und „Gefühle authentisch rekonstruieren zu können“ oder derart zu erfahren, wie „historische Hörer Musik wahrnahmen“⁴³¹ verneint werden müssen. Die Idee, dass „repeated listening over a life time would leave an ‚original‘ emotion“⁴³² kann so nicht gehalten werden.

Somit ist im musealen Betrieb mit enormer Vorsicht zu arbeiten, wenn es darum geht, zu reinszenieren. Historisch „genaue“ Wiedererlebbarkeit ist nahezu ausgeschlossen und sollte – im Sinne wissenschaftlicher Akkuratessse, aber auch wegen des Überwältigungsverbotese – nicht angestrebt werden. Was aber in der Zeitgeschichte funktionieren kann, ist die Aktivierung – wie gezeigt – Besuchender durch die Nachbildung „typischer“ historischer Szenen. Gerade in der Zeitgeschichte kann damit gearbeitet werden, dass viele Besuchende die dargestellten Szenen oder Praktiken selbst einmal ausgeführt haben. Es handelt sich also in diesem Sinne nicht um fremde Erfahrungswelten, sondern um die eigenen der Besuchenden, die lediglich reaktiviert werden. Diese emotionale Ansprache kann – solange sie keine wissenschaftliche Genauigkeit anstrebt und dies auch kommuniziert – als Einstieg und Schwellensenker im musealen Kontext eingesetzt werden.

Versuche, historische Orte elektronischer Musik derart wiederherzustellen zeichnen sich bereits bei der oben genannten Inszenierung der Objekte aus dem WDR Studio für elektronische Musik in der Düsseldorfer Ausstellung ab (s. Abbildung 19). Hierbei wird zwar durch das Nebeneinanderstellen der Objekte der Eindruck eines Studios erweckt, aber nicht gezielt das Studio nachgebildet. Es wird zwar Wert auf die Originalität der Objekte gelegt, durch ihre Anordnung in der Glasvitrine aber deutlich, dass es sich nicht um eine detailgetreues Rearrangement handeln kann.

Anders dagegen in München: Hier haben die Kuratierenden inszenatorisch versucht, das historische Atomic Café wiederzubeleben („The Atomic Café Remastered“). Im ersten Raum der Ausstellung befindet sich einiges an Originalinventar, so inszeniert, dass die Atmosphäre eines Clubs entstehen

⁴²⁸ Mrozek: Geschichte in Scheiben, S. 298.

⁴²⁹ Brauer, Juliane: Lied und Musik im Geschichtsunterricht (Methoden historischen Lernens), Frankfurt am Main 2021, S. 29.

⁴³⁰ Mrozek: Geschichte in Scheiben, S. 298, vgl. auch Klose: Populäre Musik, S. 12.

⁴³¹ Geisthövel: Tonspur, S. 161.

⁴³² van Dijck: Remembering Songs, S. 109.

kann und auch soll. Es finden sich Sitzgelegenheiten⁴³³ sowie ein DJ-Pult und eine Theke, die mit Barhockern und Getränkekisten gestaltet ist. Insgesamt sei durch „emblematische Einrichtungsgegenstände“ das Atomic Café „reinszeniert“ worden – ein „originalgetreuer Nachbau“ sei durch die unterschiedlichen Raumgrundrisse vor Ort und in der Ausstellung nicht möglich gewesen.⁴³⁴ Einschlägige Punkte in dieser Inszenierung werden durch bezeugende Fotografien des Originalschauplatzes aus vergleichbaren Blickwinkeln untermauert.

Das Arrangement soll eine immersive Erfahrung ermöglichen und soll Besuchende „gänzlich in die Clubkultur eintauchen“⁴³⁵ lassen. Die Kuratierenden meinen, hier einen der „verloren geglaubte Orte [...] wieder zum Leben erweckt“⁴³⁶ zu haben. Und der Rezensent der Süddeutschen Zeitung fühlt beim Durchschreiten der Tür „einen nostalgischen Schauer“⁴³⁷. Hier scheint also sowohl intendiert als auch in der Rezeption genau das einzutreten, was als „restage[ing of] a historic music ‚moment‘“⁴³⁸ zurecht problematisiert wurde.

Das Problem des Restagings stellt sich in der elektronischen Musik nochmals verschärft. Während andere Musikstile bei verschiedensten Gelegenheiten an verschiedensten Orten (auf CD zu Hause, im Club, im Radio etc.) gehört werden und wurden, ist elektronische Musik überwiegend „Musik To Go“, bestimmt zum einmaligen Gebrauch⁴³⁹ auf der Tanzfläche. Elektronische Musik fand eben nicht im Radio, sondern auf der Tanzfläche statt, sie war und ist weniger auf Airplay als auf Darbietung ausgelegt.⁴⁴⁰ Das Geschehen in Diskotheken und bei anderen Darbietungen macht bei dieser Musikrichtung den „eigentlichen Kern“⁴⁴¹ aus. Musik als künstlerisches Werk existiert demnach nur unmittelbar „in seiner akustischen Realisierung“⁴⁴². Daher laufen gerade hier Reinszenierungen Gefahr, einen zu großen Authentizitätsanspruch zu transportieren.

In der Münchner Inszenierung des Atomic Café etwa legen die Kuratierenden daher auch Wert auf die Feststellung, dass hier kein konkreter Moment reinszeniert werde. Vielmehr handele es sich um

⁴³³ Auf diese dürfen sich Besuchende (es sind schließlich Objekte!) übrigens nicht hinsetzen, was aber nur ein kleines Schild am Rande erläutert. Die Objekte seien – so der Katalog – auf leicht erhöhten Podesten montiert, was sie vom Rest der Einbauten unterscheidet. Mir ist dieser Unterschied vor Ort nicht aufgefallen, ich hielt die Podeste für Teil der Inszenierung.

⁴³⁴ Vgl. Eymold; Gürich; Hall; Singer: Holy Homes, S. 204.

⁴³⁵ Münchner Stadtmuseum: Nachts. Clubkultur in München. Ausstellungsflyer, München 2021, 2021.

⁴³⁶ Dass.: Website.

⁴³⁷ Moises, Jürgen: Doch der Boden klebt nicht. Ausstellung über Clubkultur in München (Rezension), in: Süddeutsche Zeitung Online, 26.7.2021, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-ausstellung-stadtmuseum-clubkultur-nachtleben-1.5361496> (31.08.2022).

⁴³⁸ Leonard, Marion: Staging the Beatles. Ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum, in: International Journal of Heritage Studies 20 (2014) H. 4, S. 357-375, S. 358.

⁴³⁹ Borscheid: American Way, S. 305. Auch die Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ weist dem „Dancefloor“ als „Herz der elektronischen Musik“ eine zentrale Rolle zu, vgl. ohne Autor: Raumtext „Dancefloor“. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2021.

⁴⁴⁰ Schurian: Keine Love-Parade, S. 148f.

⁴⁴¹ Vgl. Schneider: Party im Schubert, S. 94.

⁴⁴² Ericson, Torbjörn: Die Maschine in der Musikpraxis. Eine Anregung zur Diskussion über das Verhältnis Musik-Maschine-Mensch im Techno, in: PopScriptum 7 (2001), ohne S.

eine allgemeine Visualisierung des Betretens von Clubs als Kulturpraxis am Beispiel des Atomic Café. Darauf verweist auch ein begleitender Objekttext, der allgemein auf den schwierigen „Einlass in den Lieblingsclub“⁴⁴³ mit komplexen Ein- und Ausschlussmechanismen verweist. So soll diese Reinszenierung eigene Erinnerungen aktivieren und nicht historische Genauigkeit vermitteln. So formulieren die Kuratierenden, dass derartige Inszenierungen auch dazu dienen, „Anknüpfungspunkte und Assoziationen für persönliche Erfahrungen“⁴⁴⁴ bereitzustellen. Es ist ein durchaus anerkannter gestalterischer Ansatz, durch „atmosphärische[s] Design [...] subjektive Erinnerungspotentiale“⁴⁴⁵ bei Besuchenden zu wecken. Die dadurch erwirkte individuelle Auseinandersetzung und Anknüpfung an das Ausstellungsnarrativ (vgl. oben Abschnitt „Affektive Definition: Identität und Alterität durch Musik“) kann wiederum aus didaktischer Perspektive sehr begrüßt werden.

Derartige Arrangements sind aber – wie eingangs definiert – inszenatorischer Natur: Es handelt sich um originale, materielle Objekte, die lediglich „in a way which does not divorce them from their social histories“⁴⁴⁶ präsentiert bzw. arrangiert sind. Bereits von fast 20 Jahren hat Jana Scholze dies als eine zentrale Technik des Museums ausgemacht, bei der „räumliche Arrangements aus architektonischen Einbauten und spezifischem, Gebrauchssituationen ähnelndem Interieur“ gebildet werden und „nicht das einzelne Museumsobjekt, sondern vornehmlich die Konstellation mit anderen Museumsobjekten und deren Positionierung im szenischen Arrangement“⁴⁴⁷ die Hauptbedeutungsträger werden. Objekte haben in diesem Fall aber eben immer noch eine zentrale Bedeutung.

Die Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ hat sich demgegenüber für den szenografischen Weg entschieden und zeigt damit eine im Allgemeinen in Musikausstellungen sehr beliebte Stoßrichtung auf. Hier wird mit szenografischen Mitteln, also ohne Objekte, in der gesamten Halle die „Museumsarchitektur zu Gunsten einer Club-artigen Wirkung“⁴⁴⁸ umgedeutet. Genutzt wird dazu zunächst die Akustik, auf die im übernächsten Abschnitt näher eingegangen wird. Hinzu treten eine sehr schwache Beleuchtung, sehr dunkle Wandfarben und eine metallische, gerüstartige Ausstellungsarchitektur (Entwicklung: 1024 architecture). All dies sorgt – zumindest bei einigen Rezensierenden – dafür, dass sich in der Ausstellungshalle „Club-Feeling ein[stellt]“. ⁴⁴⁹

Auch das Frankfurter MOMEM bedient sich genau diese Art von Szenografie. In Abwesenheit irgendwelcher Objekte, ist dies der entscheidende Faktor, mit dem die momentane Ausstellung

⁴⁴³ Ohne Autor: Abschnittstext „Keine Nacht für Niemand?“ Münchner Stadtmuseum, München 2021.

⁴⁴⁴ Eymold; Gürich: Vorwort, S. 28.

⁴⁴⁵ Mania: Objekte erleben, S. 245.

⁴⁴⁶ Leonard: Constructing, S. 161.

⁴⁴⁷ Scholze: Medium Ausstellung, S. 194.

⁴⁴⁸ Kuhn: Electro, S. 259.

⁴⁴⁹ Koelgen, Birgit: Da hämmert der Beat. „Electro“ im Kunstpalast Düsseldorf (Rezension), in: Ddorf-Aktuell - Internetzeitung Düsseldorf, 8.12.2021, online unter: <https://www.ddorf-aktuell.de/2021/12/08/da-haemert-der-beat-electro-im-kunstpalast-duesseldorf/> (30.08.2022). Ähnlich sieht das auch Dax: Tanz, S. 120.

(neben dem Ton) arbeiten kann. Charakterisiert ist die Ausstellung daher durch Fläche, unverputzte Decken, eine enorme Dunkelheit sowie schwarze Wandfarben. Lediglich die ECKELEMENTE der Trennwände (sowie die Exponate) sind beleuchtet. So kommt auch hier bei Rezensierenden der Eindruck auf, der gesamte Raum sei „in Club-Atmosphäre eingerichtet.“⁴⁵⁰ Und auch die Kuratierenden selbst, namentlich Alex Azary, wollen, dass der Raum so wirke „wie ein Club“⁴⁵¹.

Problematisch sind alle drei Gestaltungsweisen vor allem durch ihren unreflektierten Charakter. Denn – und das ist das museale Problem – die „Magie des Augenblicks [...] lässt sich nicht in einen Karton packen“⁴⁵² und aufbewahren. Das „Erleben“ der Musik bei ihrer performativen Darbietung ist „buchstäblich einmalig und kann nicht reproduziert werden.“⁴⁵³ Insofern ließe sich mindestens diskutieren, ob und inwiefern es Museen überhaupt möglich ist, „the ‚presentness‘ of a musical performance“⁴⁵⁴ museal darzustellen.

„Klassische“ Objektpräsentationsweisen

Neben diesen Versuchen, „living objects in a ‚un-museum‘ style“ zu präsentieren, findet sich in Musikausstellungen gerade populärer Musik immer wieder auch die „klassischen“ Präsentationsmuster. Insgesamt fiel im behandelten Sample auf, dass gerade das Museum Kunstpalast eine sehr konservative, seit mehreren Jahrzehnten in der Ausstellungspraxis der Kunsthistorik praktizierte Präsentationsweise auch in der Ausstellung „ELECTRO“ pflegt: Die singuläre Hängung. Besonders deutlich wird dies in Düsseldorf bei den Gursky-Fotografien. Sie finden sich in einem separaten Raum, die Bilder hängen einzeln, in großem Abstand und angestrahlt (s. Abbildung 16). Ganz ähnlich werden die Bilder der Ravenden im Abschnitt „Dancefloor“ gehängt, auch wenn diese nicht gerahmt, sondern lediglich auf ein Trägermaterial aufgezogen sind. Bei dieser Art von künstlerischer Hängung, seit Jahren aus Galerien und Kunstmuseen bekannt, agieren die gezeigten Exponate als „traditional artistic artefacts“⁴⁵⁵. Dies findet sich auch in Frankfurt, wo die Kunstgegenstände ebenfalls einzeln an unifarbene Wänden hängen (bspw. Abbildung 36 oder Abbildung 35).

Auch in München werden die Fotografien der Serie „Vorübergehend geschlossen“ von Ernst Jank aus dem ersten pandemiebedingten Lockdown derartig präsentiert (zusätzlich hinterleuchtet, s. Abbildung 32). Die Inszenierung ist „conforming to the overall logics of display“ des klassischen Kunstmuseums. Bleibt zu konstatieren, dass diese drei hier behandelten Ausstellungen damit nicht unbedingt untypisch sind, sondern eher Ausdruck einer Tendenz „to curate popular music as one

⁴⁵⁰ Berg, Jenny: Techno ist reif fürs Museum. Museum MOMEM in Frankfurt (Rezension) 2022, online unter: <https://www.srf.ch/kultur/musik/museum-momem-in-frankfurt-techno-ist-reif-fuers-museum> (31.08.2022).

⁴⁵¹ Alex Azary: Interview, zit. nach: Rapp: Kleines Haus, S. 116.

⁴⁵² Schneider: Party im Schubert, S. 94.

⁴⁵³ Bierkämper: Learning from pop, S. 20.

⁴⁵⁴ Leonard: Staging, S. 357.

⁴⁵⁵ Pirrie Adams, Kathleen: No two houses of the holy: Creating cultural heritage in Nirvana: Taking Punk to the Masses, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 113-137, S. 122.

might a visual art show⁴⁵⁶. Dies korreliert mit der in 4.1 thematisierten Tendenz, Musik als Kunst visuell darstellbar zu narrativieren.

Mag dies in den geschilderten Beispielen (bei denen es sich ja um Fotokunst handelt) noch gerechtfertigt sein, so zeigt sich diese Tendenz aber auch bei „Starobjekten“⁴⁵⁷. Hierbei gilt die „auratische Präsentation“⁴⁵⁸ des singulären Objektes (hinter Glas) als museales Standartrepertoire der „‘museum-like’ presentation of auratic objects“⁴⁵⁹. Die Helme von Daft Punk in Düsseldorf etwa oder das Kostüm von BOBabachtzehnuhr in München sind Beispiele dafür, wie auch dreidimensionale Musikobjekte durch singuläre Darbietung „as works of art“ präsentiert werden.⁴⁶⁰

Dass aber die Inszenierung von Objekten mit künstlerischen Mitteln nicht nur in der singulären Präsentation hinter Glas erkennbar ist, zeigt ein weiteres aus der Ästhetik übernommenes Muster im Sample: Die serielle Reihung. Sie findet sich klassischerweise in der Präsentation von „sleeve Art“⁴⁶¹, wobei schon im Begriff „Art“ erkennbar ist, dass es sich um ästhetische Präsentationsmuster handelt. Es geht um einen „ästhetischen Eigenwert von [...] Musikmedien“⁴⁶². So findet sich auch im hier behandelten Sample die serielle Präsentation bei bildgewaltigen Objekten, die in erster Linie exemplarisch als Ausdruck einer Gattung oder Ästhetik eingesetzt wurden, so etwa die Schallplattencover in Düsseldorf (s. Abbildung 23), die sich in „Vitrinen, in denen die Designgeschichte [...] ausgestellt wird“⁴⁶³ finden. Das „serielle Reihung“ kann oder soll helfen, den Fokus auf das Visuelle zu lenken. Objektmassen sind in der Regel „sinnlich [...] eindrücklich“ und betonen das Verbindende zwischen den Einzelobjekten und nicht ihre individuellen Aspekte.⁴⁶⁴ Gleichzeitig können diese Präsentationsmechanismen helfen, eigentlich alltäglichen Gegenständen wie Flyern und Covern ästhetische Autorität beizugeben. Kuratierende können so versuchen, alltagskulturelle Designs mit „konservativer“ Präsentation als museabel zu bewerten. Dies führt dann dazu, dass – derart dargestellt – Techno heute von Rezensenten ohne Widerspruch als „deutsches Kulturgut“⁴⁶⁵ begriffen wird.

⁴⁵⁶ Leonard: Constructing, S. 155.

⁴⁵⁷ Der Begriff stammt von Martin Lücke, vgl. Lücke: Kuratieren, S. 108.

⁴⁵⁸ Mania: Objekte erleben, S. 254.

⁴⁵⁹ Crenn: Negotiating, S. 146.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 143. Ähnlich auch Leonard: Constructing, S. 147 oder van Keeken: Hands On, S. 59.

⁴⁶¹ Leonard: Constructing, S. 155.

⁴⁶² Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: Audiowelten. Über den ästhetischen Eigenwert von Klangtechnologien und Musikmedien - zur Einführung, in: Niebling, Laura; van Keeken, Alan; Pfeleiderer, Martin; Jost, Christofer; Burkhart, Benjamin (Hg.): Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 - 22 Objektstudien (Populäre Kultur und Musik, Band 34), Münster 2021, S. 7-15, S. 7.

⁴⁶³ Dax: Tanz, S. 120.

⁴⁶⁴ Vgl. Gfereis, Heike: Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen. Heike Gfereis im Interview mit Michael Grisko, in: Grisko, Michael; Autsch, Sabiene; Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern (Kultur- und Museumsmanagement), Bielefeld 2005, S. 229-238, S. 234.

⁴⁶⁵ Rapp: Kleines Haus, S. 116.

Die Ausstellung in München arbeitet ähnlich, wenn es um die Präsentation von Plakaten geht (s. Abbildung 9). Im vorletzten Ausstellungsraum sind die „Wände bis zur Decke voll mit Plakaten“, was – so der Ausstellungskatalog – an vollgeklebte Jugendzimmer oder auch Litfaßsäulen erinnern soll. Klar formuliert wird auch, dass die Plakate hier „wegen ihrer Ästhetik oder besonderen Bildqualität“ hängen.⁴⁶⁶

Gleiches gilt für die Präsentation der Flyer in allen drei Ausstellungen. Auch sie finden sich (zumindest in Düsseldorf und München (vgl. Abbildung 7 resp. Abbildung 9) zu vielen in einer Vitrine. In Frankfurt sind sie digital präsentiert und in schneller Folge abwechselnd an die Wand projiziert (s. Abbildung 3). Auch hier liegt der Fokus auf der visuellen Qualität. Einerseits wird so die ästhetisch-künstlerische Entwicklung anschaulich, die die Flyer repräsentieren (als Exemplare einer Gattung, vgl. oben „Zweidimensionale Objekte“). Andererseits werden gerade im Kontrast der Flyer zueinander auch Unterschiede deutlich, die Spezifika etwa einzelner Institutionen ausmachen können.

Ganz anders als die Flyer sind in der Regel Eintrittskarten präsentiert. Während Flyer vielfach als entindividualisierte Objekte präsentiert werden, werden Tickets vielfach auratisch und singulär dargeboten. Obwohl Tickets häufig einen ähnlichen ästhetischen Wert wie Flyer haben und gerade seit den 1990er Jahren immer aufwendiger und häufig in Anlehnung an die Konzertplakate gestaltet sind, werden sie – etwa in München – als „Trophäen“⁴⁶⁷ und nicht als stilistische Exemplare präsentiert.

Bei Musikobjekten ist Entkontextualisierung und Fokussierung auf das Visuell-Ästhetische wie im Falle der Flyer nicht nur verbreitet, sondern auch in einer „besonderen Art und Weise“⁴⁶⁸ relevant.⁴⁶⁹ Denn gerade bei Musikobjekten fehlt durch die ästhetische Präsentationsweise ein zentraler Aspekt der Objekte: Ihr Klang. In vielen bisherigen musikhistorischen Ausstellungen wurde auf dieses Argument mit der Einbindung von Klangstationen als „Hands-On-Elementen“ reagiert. In der Regel handelt es sich um Modelle (seltener Originale) „zur Demonstration und zum körperlichen Nachvollzug musikalischer Akustik“⁴⁷⁰. Diese Praxis ist in den „klassischen“ Musikinstrumentenmuseen durchaus etabliert.⁴⁷¹

Auch im behandelten Sample zeigt sich mit dem Frankfurter Selbstspielbereich ein vergleichbares Arrangement, dass die Klanglichkeit der bereitgestellten Schallplatten in diesem Falle sogar mit

⁴⁶⁶ Vgl. Eymold; Gürich; Hall; Singer: Prolog, S. 2.

⁴⁶⁷ Dies.: Nachts, S. 192.

⁴⁶⁸ van Keeken: Hands On, S. 60 oder ähnlich auch Leonard: Constructing, S. 152.

⁴⁶⁹ Vgl. Leonard: Constructing, S. 155.

⁴⁷⁰ van Keeken: Hands On, S. 61.

⁴⁷¹ Vgl. exempl. Varsányi, András: Museum hörbar machen. Beobachtungen zur Installation eines Soundlab in einem Musikinstrumentenmuseum, in: Meyer (Hg.): Musikausstellungen (Anm. 50), S. 307-334.

Originalen demonstriert. Hierbei werden in einem abgetrennten Bereich⁴⁷² im Vorraum der Ausstellung Abspielgeräte sowie mehrere Plattenkoffer mit „original“ (s. oben) Schallplatten von Sven Väth zur Verfügung gestellt (s. Abbildung 37). Dieses aktivierende Element hat wiederum, diesmal erweitert um eine partizipative und körperliche Dimension, das narrativ problematische Ziel, Erfahrungen zu reproduzieren, oder, wie der begleitende Raumtext formuliert, „auf den Spuren von Sven Väth“ „den Dancefloor zu füllen“⁴⁷³.

c) Töne

Geradezu zentral bei der Behandlung von Musik im Museum ist natürlich die Einbindung klingender Musik in der Ausstellung. Grundsätzlich gehört Sound seit einigen Jahren zum „expanded toolkit“⁴⁷⁴ Kuratierender. Dies stellte vor einigen Jahren einen Paradigmenwechsel dar, da Klang lange Zeit eher kritisch gesehen und als ablenkende Kraft „with its ‚dangerous‘ capacity to move“⁴⁷⁵ abqualifiziert worden ist. Gerade in Anbetracht dieses vermeintlichen Stilwechsels erscheint die in der Literatur beobachtete Stille in vielen Musikausstellungen „paradox“⁴⁷⁶. Für das hier untersuchte Sample lässt sich dieser Befund nicht aufrechterhalten. Sie sind allesamt mit Soundelementen bestückt, wenn auch – und das wiederum ist typisch – in „sehr unterschiedlicher Weise.“⁴⁷⁷

München und Frankfurt können als die ruhigeren Ausstellungen gelten. Während dies in Frankfurt an der Verlagerung des ganzen Klanges auf Kopfhörer liegt (s. unten), liegt es in München tatsächlich daran, dass Klangbeispiele wirklich nur an sehr ausgesuchten Orten zu finden sind. Insgesamt scheinen sich drei grundsätzliche Möglichkeiten abzuzeichnen, Sound in Ausstellungen zu integrieren: Individuell, räumlich und abschnittsweise.⁴⁷⁸

Grundsätzlich lässt sich zwischen individuellem Soundkonsum und allgemeinem Soundkonsum unterscheiden. Individuell findet dieser meist über Kopfhörer statt, entweder fest in der Ausstellung installiert oder durch Besuchende als „own device“ mitgebracht. Das Frankfurter MOMEM kann hier als Paradebeispiel für fest installierte Kopfhörer gelten. Hier läuft sämtlicher Sound über 49 Kopfhörer. Die Ausstellungshalle selbst ist ruhig, jedoch nicht still. Aus einzelnen Lautsprechern dringt sehr leise und zurückhaltende atmosphärische Musik, die vom Stil an „Yogamusik“ erinnert. Vermutlich – wobei dies reine Spekulation ist – könnten damit auch Assoziationen an die „chill-out-areas“ der früheren Raves geweckt werden. Einzelne, im Raum verteilte Texttafeln mit den Liedern

⁴⁷² Bei meinem Besuch (wobei ich auch unmittelbar nach Tagesöffnung als einer der ersten dort war) war dieser Bereich abgeschlossen und wurde nur auf ausdrücklichen Wunsch eines Besuchers aufgeschlossen. Inwiefern dies dauerhaft derart funktioniert, oder der Raum offen ist, lässt sich nicht bewerten.

⁴⁷³ ohne Autor: Raumtext "Play like", MOMEM.

⁴⁷⁴ Knifton: Popular music, S. 23.

⁴⁷⁵ Holton, Kimberly DaCosta: Bearing Material Witness to Musical Sound. Fado's L94 Museum Debut, in: Luso-Brazilian Review 39 (2002) H. 2, S. 107-123, S. 108.

⁴⁷⁶ Mortensen; Madsen: Yesteryear, S. 251.

⁴⁷⁷ Alonso Amat; Magesacher; Meyer: Lesarten, S. 52.

⁴⁷⁸ Vgl. Baker; Istvandy; Nowak: The Sound, S. 74.

der kuratierten Playlist (diese findet sich am Eingang an einer Säule, s. Abbildung 41) weisen darauf hin, dass sich in den Kopfhörern Musik versteckt. Diese baumeln, wild über den Raum verteilt, von der Decke, spielen in der Regel ein bestimmtes Lied oder Set in Dauerschleife.

Eine andere Umsetzung von Ton über Kopfhörer findet sich in Düsseldorf. Hier können Besuchende an ausgewählten Stationen einen mitgebrachten Kopfhörer in dafür vorgesehene Stecker stecken und sich Tonbeispiele zu Objekten oder gezeigten Instrumenten anhören. Aus Sicht des Düsseldorfer Kunstpalastes lädt diese Art der auditiven Einbindung „zum individuellen Zuhören und Eintauchen“⁴⁷⁹ in die Musik ein. Überdies kann diese Einbindung von Tönen per „own device“ auch so ausgestaltet werden wie im Münchner Stadtmuseum: Dort wurde eine Playlist erstellt, die über einen QR-Code am Eingang zur Ausstellung abgerufen werden kann. Die Songs haben keinen direkten (bzw. notwendigen) Zusammenhang zur Ausstellung, es sind lediglich „Musikproduktionen aus München sowie Lieder von Münchner Bands und Musiker*innen“⁴⁸⁰

Der Einbindung von Musik per Kopfhörer wird im Allgemeinen vorgehalten, sie sei der Kommunikation im und Interaktion mit dem Museum abträglich, weil Besuchende durch das Tragen von Kopfhörern eingeschränkt und von ihrer Außenwelt akustisch abgeschirmt werden.⁴⁸¹

Letztgenannter Punkt kann allerdings auch für Raumklänge gelten, auch hierfür wäre die Düsseldorfer Ausstellung ein gutes Beispiel.⁴⁸² Vollflächige „Beschallung“⁴⁸³ einer gesamten Ausstellung soll andererseits die „Lebendigkeit der Ausstellung“⁴⁸⁴ steigern und wird daher oft als szenografisches Mittel eingesetzt. Die Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ etwa reklamiert mit Stolz, „eine der lautesten Ausstellungen [zu sein], die Sie je besucht haben“⁴⁸⁵. Der französische DJ Laurent Garnier hat eine ausgeklügelte Playlist (s. Abbildung 42 **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**) kuratiert, die dauerhaft und mit enormer Lautstärke im gesamten Ausstellungsbereich abgespielt wird. Mag dies auch zumindest für einige Besuchende anstrengend sein, so erwirkt es szenografisch (s. Re-Inszenierung) einen gewissen Club-Effekt.⁴⁸⁶ Naturgemäß besteht bei flächendeckenden Raumklängen die Gefahr, dass Besuchende die „falsche“ Musik zur Vitrine hören. Dies

⁴⁷⁹ Museum Kunstpalast Düsseldorf: Website.

⁴⁸⁰ Ohne Autor: „Lust auf den passenden Soundtrack zu Nachts?“ Wandtext zum QR-Code, Münchner Stadtmuseum, München 2021.

⁴⁸¹ Vgl. Alonso Amat; Magesacher; Meyer: Lesarten, S. 52 und Baker; Istvandity; Nowak: The Sound, S. 75. Diesen Eindruck kann ich privatempirisch aus der Düsseldorfer Ausstellung bestätigen, da ich immer, sobald ich meiner Begleitung etwas zu einem Objekt sagen wollte, die Kopfhörer erst abnehmen musste.

⁴⁸² Der Klangteppich war hier so laut, dass Besuchende sich tatsächlich fast anschreien mussten.

⁴⁸³ Meyer; Magesacher; Alonso Amat: Musik ausstellen, S. 9.

⁴⁸⁴ Alonso Amat; Magesacher; Meyer: Lesarten, S. 52.

⁴⁸⁵ Mit diesen Worten werden verschiedene Persönlichkeiten an dem Kunstpalast zitiert, mal ist es Kurator Alain Bieber (in der BILD-Zeitung), mal Generaldirektor Felix Krämer, vgl. Koelgen: Da hämmert.

⁴⁸⁶ Die Playlist findet sich sowohl auf dem YouTube-Kanal der Philharmonie de Paris (vgl. <https://youtu.be/3h2TxMmM7-o?list=PLVqHHGh99fzwxMzGstqg2d1KPfWBPPby> (31.08.2022)) als auch als PDF-Datei, abrufbar über die Internetseite des Kunstpalastes als auch aus der Ausstellung als QR-Code (vgl. https://www.kunstpalast.de/uploads/pdf/Playlist_Laurent%20Garnier_PDF.pdf (31.08.2022) oder im Anhang dieser Arbeit.)

kann immer dann geschehen, wenn der Sound nicht auf die Ausstellungsräume abgestimmt ist, also etwa Kraftwerk ertönt während Besuchende die Vitrine zu Daft Punk betrachten.⁴⁸⁷ Daneben herrscht hier ganz besonders, und im Düsseldorfer Falle ist dies der Fall, die Gefahr einer Interaktionseinschränkung. Dies gilt sowohl für die Interaktion zwischen Besuchenden, die durch die Lautstärke gestört wird, als auch die Interaktion zwischen Besuchenden und der Ausstellung, die mitunter durch die als anstrengend empfundene Lautstärke auf das Mindeste reduziert wird. In solchen Fällen kann dann von einem „akustischen Stressfaktor“⁴⁸⁸ ausgelöst durch laute Raumklänge gesprochen werden.

Ein Mittelweg, der die Nachteile der beiden vorgenannten Wege zu reduzieren sucht, findet sich in der dritten Möglichkeit sogenannter „mediale[r] Stationen“⁴⁸⁹. Hierbei wird der Sound nur an ausgesuchten Orten zielgerichtet ausgespielt. Technisch bieten sich dafür verschiedene Möglichkeiten, etwa Richtungs-lautsprecher oder ausstellungsarchitektonische Trennungen (durch z.B. Trennwände). Diese Möglichkeit bedarf wenig räumlicher Anpassung in der Ausstellung und vermeidet das Gefühl bei Besuchenden, von der Ausstellung oder der Kommunikation mit anderen Besuchenden abgeschnitten zu sein.⁴⁹⁰

Im hiesigen Sample findet sich dieser Ansatz, wenn auch in der simpleren technischen Umsetzung, in München. Hier findet sich Musik tatsächlich nur im Soundraum (s.o.), der Rest der Ausstellung ist – einerseits museumstypisch, andererseits nach dem Besuch der Düsseldorfer Ausstellung überraschend – ruhig. Dies lässt sich narrativ erklären: Durch den Zugriff auf Musik als Kulturpraxis (wie ihn die Münchner Ausstellung pflegt), wird Klang nur noch eine von mehreren gleichrangigen Kategorien, in denen sich diese Kulturpraxis ausdrückt. Somit wird dem Klang selbst also auch nur ein Raum zugedacht, gleichrangig neben anderen thematischen Räumen.

Es lässt sich insgesamt die These aufstellen, dass klingende Musik in den Ausstellungen in München und Düsseldorf eine ausstellungsgestalterische Beigabe ist, kein Ausstellungsgegenstand. Dies ist in Frankfurt anders, wo dem Sound selbst (mittels Kopfhörer) der zentrale Platz in der Ausstellung eingeräumt wird. In den ersten beiden Fällen fungiert Klang eher als kontextualisierende Unterstützung für die präsentierten Objekte. Er kann in diesem Wege gestalterisch dazu beitragen, Besuchende emotional zu affizieren und durch Stiften emotionaler Brücken zwischen Besuchenden und Objekten Interaktionen erleichtern.⁴⁹¹ Die Frankfurter Herangehensweise, die Musik einen viel zentraleren Platz einräumt, die ohne den Konsum und die Benutzung der Kopfhörer fast „leer“ erscheint, stellt klassische kulturhistorische Museumsdesigns (und auch Forschungsdesigns) vor ganz neue Herausforderungen. Musik ist nicht mehr Beiwerk, sondern Objekt der Ausstellung.

⁴⁸⁷ Vgl. Baker; Istvandy; Nowak: *The Sound*, S. 74.

⁴⁸⁸ Mania: *Objekte erleben*, S. 242.

⁴⁸⁹ Meyer; Magesacher; Alonso Amat: *Musik ausstellen*, S. 9.

⁴⁹⁰ Vgl. Baker; Istvandy; Nowak: *The Sound*, S. 74.

⁴⁹¹ Vgl. dies.: *Curatorial practice*, S. 449 oder auch Mortensen; Madsen: *Yesteryear*, S. 252.

Fazit: Gestaltung

Die Betrachtung der Gestaltungselemente hat weitergehend gezeigt, wie Narrativ und Objektauswahl zusammenwirken und die Ausstellungsgestaltung bedingen können. Gleichzeitig können Inszenierungen und Szenografien auch dazu beitragen, die Objekte in das Narrativ einzubinden und das Narrativ so zu stützen. Vorsicht sollte walten bei der vermeintlichen Wiederherstellung historischer Begebenheiten. Da szenografische Gestaltungen keine Rücksicht auf den vorhandenen Quellenkorpus (also Objekte) nehmen müssen, sind sie für diese Gefahr besonders anfällig. Können sie daher die Zukunft musealer Präsentation sein?

5) Schlussbetrachtungen:

„And the dreams that you dare to dream, really do come true“

„Kann man Techno ausstellen, die Musik, die seit 40 Jahren für entgrenztes Feiern steht?“⁴⁹² fragte sich Tobias Rapp im SPIEGEL, als im Frühling dieses Jahres in Frankfurt das MOMEM öffnete. Genau diese Frage – bzw. eher die darin anklingenden Bedenken – war es, die dieser Arbeit ihr Fallbeispiel gab. Musik als solche (als ein auditives Phänomen) lässt sich bereits als grundsätzlich „opposed“⁴⁹³ zur klassischerweise visuellen Ausstellung begreifen. Elektronische Musik oder Techno – als auf performative Praktiken ausgerichtete „Partymusik“ – verstärkt diese musikalischen Eigenschaften jedoch zusätzlich, die es schwer machen, einen musealen Zugriff zu finden. Daraus abgeleitet wurde die Hypothese, dass elektronische Musik eine ganz besondere Herausforderung für das Museum sei – mit Blick auf die Ausführungen oben nicht ganz zu Unrecht.

Die Public History als angewandte Geschichtswissenschaft kann hier produktiv einhaken. So ist es nicht nur ihr Kerngebiet, öffentliche Formen von Historisierungen in den Blick zu nehmen: Nichts Anderes ist die Musealisierung von Musik aus den 1990er Jahren. Zudem weiß sie um die Bedeutung des Materiellen – sowohl emotional als auch als Quellengrundlage einer musealen Darstellung. Insofern kann es nur von Vorteil sein, sich diese Historisierungsversuche als Public Historian anzusehen. Denn es wurde im Laufe der vorliegenden Untersuchung auch deutlich, dass gerade die etablierten Institutionen wie der Kunstpalast und das Münchner Stadtmuseum diesen Problemen mit ihrem „klassischen“ Werkzeugkoffer begegnen. In diesen Fällen ist es das klassische museale Objekt oder Exponat, das fungieren kann als „response to the intangibility of music itself which makes direct representation difficult.“⁴⁹⁴ Dann sind die Fragen, die an populäre und elektronische Musik herangetragen werden, dieselben, die auch klassischer Musik gestellt werden. Auch die Objektarten sind, etwa was Schallplatten, Instrumente oder Kostüme angeht, strukturell vergleichbar. Auch mit Blick auf narrative Strukturen, etwa der Orts- oder Starbezug, ergeben sich hier Schnittmengen.

Diese Arbeit wollte herausfinden, auf welche Art(en) und Weise(n) (in einer möglichst breiten Auffassung dieses Begriffs) sich Museen der Ausstellung und „Zur-Schau-Stellung“ – kurz: der Präsentation – von Musik und ihrer Geschichte widmen. Sie bezog ihr Erkenntnisinteresse aus dem vermeintlichen Auseinandergang auditiver Musikphänomene und visuell agierender Ausstellungen. Der historische Überblick dieser Arbeit konnte dann herausarbeiten, dass zwar bereits seit über 200 Jahren Versuche unternommen werden, klassische Musik zu musealisieren, dass aber die populäre

⁴⁹² Rapp, Tobias: Kleines Haus für großen Wumms (Rezension), in: Spiegel Online, 15.4.2022, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/techno-museum-momem-in-frankfurt-ein-kleines-haus-fuer-den-grossen-wumms-a-53ea718d-e578-4e91-8932-b9bd4c2a4963> (26.09.2022).

⁴⁹³ Mortensen; Madsen: Yesteryear, S. 252.

⁴⁹⁴ Baker; Istvandy; Nowak: Curating Pop, S. 90.

Musik (und noch stärker: die elektronische Musik) von dieser Musealisierung bis vor wenigen Jahren ausgeschlossen blieb. So ist festzuhalten, dass die Musealisierung elektronischer Musik ein rezentes Phänomen ist, was der Leitfrage dieser Arbeit nach dem „Wie geht das?“ auch eine ganz praktische Relevanz verleihen kann.

Auf diesen historischen Befunden aufbauend, hat diese Arbeit drei momentan (bzw. kürzlich) laufende Ausstellungen einer näheren Betrachtung unterzogen. Dies waren die Ausstellungen „ELECTRO. Von Kraftwerk bis Techno“ im Düsseldorfer Kunstpalast, die Ausstellung „NACHTS. Clubkultur in München“ im Münchner Stadtmuseum und die Ausstellung „Sven Väth - It's simple to tell what saved us from hell“, die den momentanen Sachstand des Frankfurter Museums of Modern Electronic Music repräsentiert. Unter Zuhilfenahme ausstellungsanalytischer Methoden mit Vor-Ort-Besuchen sowie dem Studium von ausstellungsbegleitenden Publikationen im Nachgang sollte diese Betrachtung möglichst vielstimmig erfolgen.

Diese Arbeit hat sich den behandelten Ausstellungen auf drei Ebenen genähert, einer narrativen, einer materiellen und einer gestalterischen. Diese drei Zugriffsweisen haben sich im Laufe des Untersuchungsprozesses als aussagekräftig erwiesen. Narrativ wurde zwischen definitiven, personalen und lokalen Narrationen unterschieden. Die präsentierten Objekte in den Ausstellungen wurden systematisiert nach zwei- und dreidimensionalen Objekten. Zuletzt wurde das Display, also die Präsentation vor Ort diskutiert, unter Einbeziehung bestimmter Techniken (Reinszenierung), Räume (Eröffnung, Konzertraum) und Klänge.

Anhand dieser geschilderten Kriterien kann insgesamt festgehalten werden, dass die hier betrachteten Ausstellungen ein recht breites Spektrum musikhistorischer Ausstellungsansätze abbilden können. Es scheint sich zu verdeutlichen, dass der narrative Zugriff auf ein Thema entscheidenden Einfluss auf dessen Ausgestaltung hat.

Die Düsseldorfer Ausstellung „ELECTRO“ begreift Musik als Kunst. Sie hat also insgesamt eine sehr ästhetische Ausstellungssprache. Wie bei anderen Kunstaustellungen stehen deshalb hier auch narrativ die großen Stars der Branche – Kraftwerk, Stockhausen, Daft Punk oder Jarre – im Mittelpunkt. Rezeptionspraktiken finden sich, wenn überhaupt, dann als Fremdzuschreibungen (also als Abbildungen). Ein Lokalfokus ist vorhanden, was auch am Konzept einer (paneuropäischen) Wanderausstellung liegen mag. Entsprechend der künstlerischen Definition sind die Objekte recht bildgewaltig und tendenziell zweidimensional. Sie werden eher ästhetisiert und als Beispiele einer Stilrichtung vorgeführt. So entspricht die Präsentation auch klassischen „gallery settings“. Wohl am bemerkenswertesten in der Ausstellung (gerade für eine Kunstaustellung!) ist aber die enorme Lautstärke in allen Ausstellungsräumen, was auch von keiner anderen Ausstellung im Sample vergleichbar umgesetzt wurde.

Das Münchner Stadtmuseum hat in seiner Ausstellung „NACHTS“ das Phänomen ‚Musik‘

kulturhistorisch als immaterielles Kulturgut definiert und Musik damit als „(gelebte) kulturelle Praxis“⁴⁹⁵ begriffen. Dies führt dazu, dass Stars und ihre Biografien in der Ausstellung zurücktreten und demgegenüber aber eine verhältnismäßig hohe Repräsentanz von Rezeptionspraktiken zu verzeichnen ist. Der lokale Fokus auf die Stadt München ist bei dieser Definition naturgemäß der entscheidende und folglich vordergründige. Entsprechend der Definition der Ausstellung findet sich ein – im betrachteten Sample – vergleichsweise hoher Anteil an dreidimensionalen Objekten, die häufig mit einem hohen Maße an Zeugenschaft, Authentizität, und Aura kombiniert werden. Dies wird auch durch die starke Tendenz zur Reinszenierung sowie der Objektpräsentation in Anlehnung an den Nutzungskontext unterstrichen.

Das neue MOMEM in Frankfurt hat in der Ausstellung zu Sven Väth Technomusik als Erlebnis begriffen. Dieses Erlebnis ist im Ausstellungsnarrativ klar einem Ort (Frankfurt) und einer Person (Väth) zugeordnet. Es äußert sich am deutlichsten in der vollkommenen Abwesenheit von musealen Objekten (nicht: Exponaten!) bei der gleichzeitigen Omnipräsenz von Kopfhörern, ergo Musik als Ton. Die Ausstellungsästhetik, die sicherlich am nächsten am klassischen Electroclub ist, unterstützt den Erlebnischarakter maßgeblich.

Folglich zeigt sich: Am einflussreichsten auf die Ausgestaltung zeitgenössischer Musikausstellungen im Bereich elektronischer Musik ist der narrative Zugriff auf das Thema. Er bestimmt, welchen Phänomenen sich Kuratierende mit welchen Objekten und welchen Gestaltungselementen nähern.

Wenn die Eingangsfrage dieser Arbeit also war „Wie kann man elektronische Musik musealisieren?“, dann lässt sich diese nach den Untersuchungen dieser Arbeit für das hier betrachtete Sample mit einem Dreiklang kurz beantworten: Denkbar sind Ausstellungen mit Musik als Kunst, die auf bildgewaltige, singulär präsentierte, flache Objekte setzen, Musik als Alltagspraxis mit Fokus auf ihre Aneignung und Auswirkung in unterschiedlichsten Lebensbereichen mit originalen 3-D-Objekten, und Musik als Erlebnis, mit starker Klangeinbindung und schwacher Rolle von Objekten.

Sicherlich ist diese Aufzählung weder trennscharf oder genau noch allgemeingültig oder vollständig. Selbst im hier behandelten Sample finden sich Überschneidungen und Schnittmengen. Trotzdem soll diese These vom Dreiklang hier als leicht provokative SchlussThese und Basis für weitere Untersuchungen und Diskussionen formuliert werden.

Insgesamt ist populäre Musik wie elektronische Musik nach wie vor ein „innovative museum object“⁴⁹⁶. Und doch zeigt das Sample: Die „ravende Gesellschaft“ ist im Jahre 2022 im Museum angekommen. Und während sich die Szene noch darüber streitet, ob diese Historisierung und Musealisierung ihres Genres ein Todesstoß sei, weil nur Dinge ins Museum kämen, die „vorüber“ sind,

⁴⁹⁵ Kürsten, Annelie: Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung, in: Elisabeth Fendl (Hg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster 2010, S. 253-277, S. 254.

⁴⁹⁶ Cortez: Curatorial Practices, S. 306.

fragt sich die Museologie und mit ihr die Public History eher: Führt der Eintritt der „ravenden Gesellschaft“ der 1990er Jahre – sowohl „on display“ als auch als Besuchende – zwangsläufig zu einem „ravenden Museum“?

Und – darauf aufbauend – wäre das zu begrüßen? Das Museum im 21. Jahrhundert steht grundsätzlich vor der Frage, in welche Richtung es sich weiter entwickeln kann. Insofern war die Betrachtung elektronischer Musik zwar ein Einzelfall, dem sich diese Arbeit gewidmet hat, aber ein nicht ganz unbedeutender. Dies liegt zum einen an der Bedeutung von Musik im gesellschaftlichen Leben, die – in Zeiten größerer Individualisierungstendenzen und besserer Verfügbarkeit – seit Jahren steigt. Zum anderen liegt dies an der nachlassenden Bedeutung von Objekten in der musealen Präsentation. Was bei anderen Themen eher als kuratorische Entscheidung auf dem Weg zum „Geschichtserlebnis“⁴⁹⁷ forciert wird, ist bei der Musik eine grundlegende Tatsache. Somit stellt die Ausstellung von Musik – besonders Techno – klassische Muster musealer Narration und Gestaltung in Frage.

Thomas Thiemeyer hat den angesprochenen grundsätzlichen Trend dahingehend zusammengefasst, dass er die Hinwendung zum Objekt für „heute allerdings nicht mehr selbstverständlich“⁴⁹⁸ hält. Und gleichzeitig hat die Analyse der Ausstellbarkeit klanglicher Phänomene gezeigt, dass klassische (optische) Ausstellungsarbeit einige „limitations inherent to the act of exhibiting per se“⁴⁹⁹ bedingt. Das Museum – auch das Museum, das sich mit Musik beschäftigt – ist nach wie vor einer „longstanding practice of displaying physical objects for admiration“⁵⁰⁰ verfallen. Vor welcher grundsätzlicher Infragestellung das Museum insgesamt als Institution am Anfang des 21. Jahrhunderts steht, veranschaulicht das Frankfurter MOMEM. Gewissermaßen als „mission statement“ wird hier der Anspruch formuliert, „die Grenzen zwischen Kunst und Design, Analogem und Digitalem, Erzählung und Erleben“⁵⁰¹ in seinen Räumen neu ziehen zu wollen.

Über die Debatte, ob populäre Musik ins Museum gehört, scheinen wir im Jahre 2022 hinweg zu sein: Die Frage ist nun eher: „[How to] successfully integrate popular music?“⁵⁰² Was also „sollen“ oder „wollen“ eigentlich Ausstellungen von elektronischer Musik? Sie stoßen in einen sehr komplexen Schnittbereich aus Kulturgeschichte und ihrer Vermittlung einerseits und der Musealisierung „erlebter Vergangenheit“, die erlebt worden ist und wieder erlebt werden möchte, andererseits.

Das klassische kulturhistorische Museum wird durch immaterielle Phänomene wie die

⁴⁹⁷ Smidt: Dramaturgie, S. 70f.

⁴⁹⁸ Thiemeyer: Geschichte im Museum, S. 129.

⁴⁹⁹ Cortez: Curatorial Practices, S. 301.

⁵⁰⁰ Dies.: Popular Music Exhibited, S. 167.

⁵⁰¹ ohne Autor: Ausstellungstext "Sven Väth. Ist simple to tell what saved us from hell". Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

⁵⁰² Knifton: Popular music, S. 25.

elektronische Musik herausgefordert – doch es kann darauf reagieren, wie in dieser Betrachtung gesehen. Die Frage ist nur: Wie? Und da stellen Einrichtungen (hier bewusst nicht Museen genannt) wie das MOMEM eine gefährliche Konkurrenz dar, da diese mit „unfairen“ Mitteln agieren dürfen, die den Museen nicht zugestanden sind. Museen sind nach wie vor Bildungseinrichtungen und keine Erlebnisparks. Zwar führt der ICOM in seiner alten wie seiner neuen Definition des Museums „enjoyment“ als Zweck des Museums, aber eben (mindestes gleichrangig) neben „education“, „reflection“, und „knowledge sharing“⁵⁰³. Museen müssen also bestrebt sein, eine multiperspektivische, reflektierte und wissenschaftlich fundierte Perspektive auf Musikphänomene und damit auf „erlebte Geschichte“ einzunehmen. Demgegenüber können sich andere Einrichtungen, ganz in Anpassung an Besuchendenerwartungen, von solchen Restriktionen gelöst einer multisensorischen „Überwältigungsstrategie [hingeben], die eine Multiperspektivität [...] kaum noch zulässt.“⁵⁰⁴

Entsprechend muss ein kulturhistorischer Zugriff auf Musikgeschichte also gleichermaßen informativ wie immersiv, erklärend wie unterhaltend, verstörend wie bestätigend sein. Und das ist bis hier hin nur narrativ gedacht: Museen wollen auch gleichermaßen als Ort des anschaulichen „display of objects“ wie auch der „authentic sonic encounters“ wahrgenommen werden. Wie kann dies umgesetzt werden, vor allem auch noch unter Berücksichtigung der in der Praxis sehr wirkmächtigen budgetarischen, personellen und infrastrukturellen Hindernisse?⁵⁰⁵

Gerade die Public History als quellenkundlich geschulte Geschichtswissenschaft sollte hier darauf Wert legen, dass Objekte eben nicht nur museales Beiwerk sind. Max Dax hat im Spiegel die Befürchtung geäußert, gerade in Musikausstellungen „die Ausstellungsstücke didaktische Platzhalter für etwas bleiben, das man doch nur über die Ohren aufnehmen kann“⁵⁰⁶. Dies ist eben die Herausforderung, vor der die Museen stehen. Sie müssen darauf achten, Objekte nicht nur zur Bebilderung der Tonspur einzusetzen, sondern sie in ihrer Eigenwertigkeit ernst nehmen. Gerade die Faszinationswirkung, die die eingangs erwähnte Präsentation der Tresortüre im vergangenen Jahr auslöste, lässt hier Mut schöpfen: Objekte mit dem „gewissen Etwas“ haben nach wie vor Potential, auch im Kontext von Musik.

Vielleicht lässt sich in dieser Hinsicht der im vorliegenden Sample in München versuchte Ansatz produktiv weiter denken. Nicht nur, dass sich hier der breiteste narrative Ansatz gezeigt hat, der neben kulturhistorischen auch ästhetische (Plakat und Flyerkunst) oder immersive (Konzertraum) Elemente beinhaltete. Die dort praktizierte Form der Reinszenierung ist es vielleicht, die das skizzierte Dilemma zwischen Akkuratess und Entertainment auszubalancieren im Stande ist.

⁵⁰³ Die Definition des International Council of Museum findet sich online unter: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (01.10.2022).

⁵⁰⁴ Smidt: Dramaturgie, S. 70f.

⁵⁰⁵ Baker; Istvandy; Nowak: The Sound, S. 71.

⁵⁰⁶ Dax: Tanz, S. 120.

Denn Re-Inszenierungen (wenn sie gut gemacht sind) bieten entscheidende Vorteile: Sie schaffen immersive Erfahrungen und Atmosphären, ohne ins grundsätzlich Fiktive abzudriften. Sie bieten quellengestütztes Wissen (Originalinventar) bei gleichzeitiger emotionaler Affizierung (Raumindruck). So unterscheiden sie sich von reinen Szenografien, die vollständig erdacht und ohne historische Rückbindung sein können einerseits, und Vitrinen wie der zu Stockhausen in Düsseldorf andererseits, die zwar Objekte enthalten, aber derart steril inszeniert, dass sie „incapable of fully capturing the aura of the musical experience“⁵⁰⁷ werden.

So ließen sich die objekteigenen Qualitäten wie Anschaulichkeit und Visualität aber auch Aura und Authentizität einerseits fruchtbar einsetzen. Andererseits ließen sich so Vorteile der Szenografie integrieren, etwa die emotionale Ansprache Besuchender durch die Fähigkeit „the jouissance of ‚great nights‘ out“ zu erfassen. Ein offenes Narrativ, das nicht die typische Nacht beschreibt, sondern Anknüpfungspunkte für persönliche Formen von „former subjectivity“ bietet, wäre hierfür Grundvoraussetzung.⁵⁰⁸ Schlussendlich ließe sich so vielleicht der museale Spagat schaffen, „to both engage and educate visitors“⁵⁰⁹.

Auch die Frankfurter Ausstellung hält hier fruchtbare Impulse auch und gerade für das objektbezogene Museum bereit. Die 20.000 Schallplatten Vähns zu Beginn der Ausstellung können Brücken schlagen zwischen künstlerischer Inszenierung von Serialität und auratischer Präsentation von Objekten aus zeitgenössischer Verwendung. So können ästhetische Kriterien mit materiellen verbunden werden. Funktionieren kann dies nur, wenn das Plattencover eben nicht nur als flaches, visuelles und beliebig reproduzierbares künstlerisches Werk gesehen wird. Die Schallplatte als Ganzes müsste dafür als dreidimensionales Objekt in ihrem historischen Verwendungskontext gesehen und präsentiert werden.

Gewissermaßen ließe sich all dies auch als Fortschreibung der Geschichte musealer Ausstellungen in Deutschland grundsätzlich lesen. Denn wäre die Einbindung von Sound und Szene nicht nur die konsequente auditive Fortschreibung der „Rauminstallation“ aus den 1990er Jahren? Und wäre die Inszenierung von Objekten entsprechend ihrem Nutzungskontext nicht die logische Fortentwicklung der Abkehr von reiner „textbook-history“? Die new museology ist der Meinung, dass Objekte eigentlich auf dem absteigenden Ast seien und der Szenografie die Zukunft gehöre. Nach dem „Paradigmenwechsel vom Museumsobjekt zur Museumsinformation“⁵¹⁰ nehme das Objekt – wenn überhaupt – im narrativzentrierten Museum eine ergänzende Rolle ein.

Die vorliegende Arbeit möchte das in Frage stellen: Denn ist es nicht gerade das originale Objekt, das eben das historische Museum vom Erlebnispark unterscheidet? Ist das Objekt nicht daher

⁵⁰⁷ Bennett: Popular Music Heritage, S. 46.

⁵⁰⁸ Vgl. Leonard: Exhibiting, S. 178.

⁵⁰⁹ Baker; Istvandy; Nowak: Curating Pop, S. 90.

⁵¹⁰ Schweibenz: Museumsobjekt, S. 49.

eigentlich die Kernkompetenz, auf die sich das Museum fokussieren sollte? Der vorliegende Fall von hochemotionaler und immaterieller Kultur, also Musik, hat gezeigt, dass diese das Museum herausfordert. Doch es kann damit umgehen und darauf reagieren: Und zwar durch Besinnung auf seine Stärken und Einmaligkeit und nicht durch die Orientierung an vermeintlichen Trends. Thomas Mania hat mit Blick auf die Überarbeitung der Gronauer Dauerausstellung 2018 einen Satz geschrieben, der so bis heute Bestand hat und den das Sample dieser Arbeit unterstreicht: Es bedarf „noch nicht einmal einer innovativen Neuorientierung von Museen, sondern sehr viel mehr eines Revivals, einer Erinnerung an ureigene Profile: der Präsentation und Interpretation von Objekten.“⁵¹¹

⁵¹¹ Mania: Objekte erleben, S. 242.

Quellenverzeichnis

Ausstellungsmaterialien

Düsseldorf

Bieber, Alain (Hg.): Electro. Von Kraftwerk bis Techno, Düsseldorf 2021.

darin:

Leloup, Jean-Yves: Kraftwerk. Musique rythmique, sons électroniques, in: Bieber, Alain (Hg.): Electro. Von Kraftwerk bis Techno, Düsseldorf 2021, S. 22-31.

Museum Kunstpalast Düsseldorf (Hg.): <https://www.kunstpalaast.de/electro>. Website der Ausstellung 2022, online unter: <https://www.kunstpalaast.de/electro> (20.09.2022).

ohne Autor: Raumtext „Dancefloor“. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2021.

ohne Autor: Abschnittstext „Die Schallplatte“. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2021.

München

Eymold, Ursula; Gürich, Christoph (Hg.): Nachts. Clubkultur in München, München 2022.

darin

Dies.; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Prolog, S. 2-17.

von der Haar, Frauke: Grußwort, S. 18-19.

Eymold, Ursula; Gürich, Christoph: Nachts. Clubkultur in München. Vorwort, S. 24-29.

Dies.; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Nachts. Clubkultur in München, in: S. 172-199.

Dies.; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Holy Homes. Der Club als Wohnzimmer und Möglichkeitsraum, S. 200-241.

Dies.; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Join me on the Dancefloor! Mode Musik und Performance, in: S. 242-283.

Dies.; Hall, Stefanie; Singer, Pia: Soziale Bewegungen, S. 300-331.

Münchener Stadtmuseum: <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sonderausstellungen/nachts-clubkultur-in-muenchen>. Website der Ausstellung, München 2022, online unter: <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sonderausstellungen/nachts-clubkultur-in-muenchen> (31.08.2022).

Münchener Stadtmuseum: Nachts. Clubkultur in München. Ausstellungsflyer, München 2021.

ohne Autor: Raumtext „Erlebnisraum“. Münchener Stadtmuseum, München 2021.

ohne Autor: Abschnittstext „Keine Nacht für Niemand?“ Münchener Stadtmuseum, München 2021.

ohne Autor: Wandtext zum QR-Code „Lust auf den passenden Soundtrack zu Nachts?“, Münchener Stadtmuseum, München 2021.

Frankfurt

Friends of MOMEM e.V.: <https://momem.org/>. Website des Museums, Frankfurt am Main 2022, online unter: <https://momem.org/> (20.09.2022)

ohne Autor: Raumtext „Die Plattensammlung von Sven Väth“. Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

ohne Autor: Raumtext „Digitales Papierarchiv“. Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

ohne Autor: Raumtext „Play like Sven“. Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

ohne Autor: Raumtext „Screenroom“. Museum of Modern Electronic Music, Frankfurt am Main 2022.

Rezensionen und Presseartikel

Düsseldorf

Dax, Max: Tanz mit der Maschine (Rezension), in: Der Spiegel 75 (2021) H. 50, S. 118-120.

Imdahl, Georg: Jetzt wollen wir tanzen mekanik. Ausstellung „Electro“ (Rezension), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.12.2021, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/duesseldorfer-ausstellung-electro-kraftwerk-und-ihre-wirkungsgeschichte-17689747-p2.html> (09.09.2022).

Koelgen, Birgit: Da hämmert der Beat. „Electro“ im Kunstpalast Düsseldorf (Rezension), in: Ddorf-Aktuell - Internetzeitung Düsseldorf, 8.12.2021, online unter: <https://www.ddorf-aktuell.de/2021/12/08/da-haemert-der-beat-electro-im-kunstpalast-duesseldorf/> (30.08.2022).

Korthals, Steffen: Electro im Kunstpalast Düsseldorf. Nachdenken über das Identitätsspiel (Rezension), in: Groove Magazin, 5.4.2022, online unter: <https://groove.de/2022/04/05/electro-im-kunstpalast-duesseldorf-nachdenken-ueber-das-identitaets-spiel/> (28.09.2022).

Kuhn, Thomas W.: Electro. Von Kraftwerk bis Techno. Museum Kunstpalast 09.12.2021 – 15.05.2022 (Rezension), in: Kunstforum International (2022) H. 280, S. 259-262.

Kühner, Anja: Der Kunstpalast wummert. Von Electro bis Techno (Rezension), in: Düsseldorf entdecken (Blog), 20.12.2021, online unter: <https://www.duesseldorf-entdecken.de/kunstpalast-electro-techno/> (28.09.2022).

Luerweg, Susanne: Bitte tanzen! Ausstellung „Electro. Von Kraftwerk bis Techno“ (Rezension), online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/technoausstellung-duesseldorf-kunstpalast-100.html> (31.08.2022).

Stiftel, Ralf: Der Kunstpalast in Düsseldorf widmet der Techno-Musik die Schau „Electro“ (Rezension), in: Westfälischer Anzeiger (WA), 28.9.2022, online unter: <https://www.wa.de/kultur/der-kunstpalast-in-duesseldorf-widmet-der-techno-musik-die-schau-electro-91213850.html> (28.09.2022).

München

Büch, Max: Was die Clubkultur ausmacht. „Nachts“ im Münchner Stadtmuseum (Rezension), in: Bayerischer Rundfunk, 3.3.2022, online unter: <https://www.br.de/kultur/musik/nachts-clubkultur-in-muenchen-104.html> (31.08.2022).

Kraus, Florian: 70 Jahre Clubkultur. Diese Ausstellung zeigt das Münchner Nachtleben von seinen wilden und besten Seiten (Rezension), in: Mucbook, 23.7.2021, online unter: <https://www.mucbook.de/ausstellung-nachts-stadtmuseum/> (28.09.2022).

Moises, Jürgen: Doch der Boden klebt nicht. Ausstellung über Clubkultur in München (Rezension), in: Süddeutsche Zeitung Online, 26.7.2021, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-ausstellung-stadtmuseum-clubkultur-nachtleben-1.5361496> (31.08.2022).

ohne Autor: „Nachts. Clubkultur in München“ – eine Sonderausstellung im Münchner Stadtmuseum (Video-Ausstellungsrundgang, muenchen.de), in: muenchen.de, Das offizielle Stadtportal, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RZQQRgeG3E> (28.09.2022).

Schreiner, Monika: Nachts. Clubkultur in München (Rezension), in: Isarblog, 21.7.2021, online unter: <https://isarblog.de/event/nachts-klubkultur-muenchen-ausstellung/> (08.09.2022).

Frankfurt

Balkenborg, Jens: Freunde klopfen einem Freund auf die Schulter. Das MOMEM in Frankfurt (Rezension), in: Groove Magazin, 28.4.2022, online unter: <https://groove.de/2022/04/28/das-momem-in-frankfurt-freunde-klopfen-einem-freund-auf-die-schulter/> (05.09.2022).

Balzer, Jens: Handkäs mit Beat. Die Stadt Frankfurt erklärt sich zum Geburtsort von Techno. Wenn das einer in Detroit hört! (Rezension), in: Die Zeit 77 (2022) H. 15, online unter: <https://www.zeit.de/2022/15/frankfurt-am-main-techno-ursprung> (06.09.2022).

Berg, Jenny: Techno ist reif fürs Museum. Museum MOMEM in Frankfurt (Rezension), 2022, online unter: <https://www.srf.ch/kultur/musik/museum-momem-in-frankfurt-techno-ist-reif-fuers-museum> (31.08.2022).

ohne Autor: MOMEM wird Teil des Museumsufers und des Kultur- und Freizeittickets, in: Freizeitportal stadtleben.de, online unter: <https://stadtleben.de/frankfurt/news/2022/07/06/momem-wird-teil-des-museumsufers-und-des-kultur-und-freizeittickets/> (28.09.2022).

ohne Autor: Samsung stattet „Museum of Modern Electronic Music“ in Frankfurt mit seiner neuesten Display-Technologie aus, in: Samsung newsroom Deutschland, online unter: <https://news.samsung.com/de/samsung-stattet-momem-mit-neuester-display-technologie-aus> (28.09.2022).

ohne Autor: Das MOMEM als Erlebnisraum: My House Is Your House, in: markgraph.de, online unter: <https://www.markgraph.de/projekt/2022-momem-erlebnisraum> (28.09.2022).

Raddatz, Patrick: Darum sollte sich das MOMEM in Frankfurt in „Museum Of Bromance“ umbenennen. Museum für elektronische Musik. Interview von Florian Fricke, Radio Bayern 2 - Zündfunk, 14.04.2022.

Rapp, Tobias: Kleines Haus für großen Wumms (Rezension), in: Spiegel Online, 15.4.2022, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/techno-museum-momem-in-frankfurt-ein-kleines-haus-fuer-den-grossen-wumms-a-53ea718d-e578-4e91-8932-b9bd4c2a4963> (26.09.2022)

Rapp, Tobias: Kleines Haus für großen Wumms (Rezension), in: Der Spiegel 76 (2022) H. 16, S. 116-117.

Schülke, Jasmin: Sie sind hartnäckig geblieben. MOMEM-Eröffnung (Rezension), in: Journal Frankfurt 33 (2022) H. 4, online unter: https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/MOMEM-Eroeffnung-Sie-sind-hartnaeckig-geblieben-38962.html (09.09.2022).

Literaturverzeichnis

Adelt, Ulrich: Displaying the Guitar. The Rock and Roll Hall of Fame and the Museum of Pop Culture, in: Rock Music Studies 4 (2017) H. 3, S. 207-220.

Alonso Amat, María Del Mar; Magesacher, Elisabeth; Meyer, Andreas: Lesarten und Konzepte. Untersuchungen zur musealen Erzählung in Musikausstellungen, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 33-54.

Arlt, Alexander: Das Deutsche Sängermuseum in Nürnberg. ‚Chor‘ als Exponat, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 183-204.

Auhagen, Wolfgang; Hirschmann, Wolfgang (Hg.): Musikwissenschaft: Die Teildisziplinen im Dialog. Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015, Mainz 2015.

Baader, Meike Sophia (Hg.): Jugend im Kalten Krieg. Zwischen Vereinnahmung, Interessenvertretung und Eigensinn (Jugendbewegung und Jugendkulturen – Jahrbuch, Göttingen 2021).

Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: Curating Pop. Exhibiting Popular Music in the Museum, London 2019.

- Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: Curatorial practice in popular music museums: An emerging typology of structuring concepts, in: *European Journal of Cultural Studies* 23 (2020) H. 3, S. 434-453.
- Baker, Sarah; Istvandy, Lauren; Nowak, Raphaël: The Sound of Music Heritage. Curating popular music in music museums and exhibitions, in: *International Journal of Heritage Studies* 22 (2016) H. 1, S. 70-81.
- Baker, Sarah; Strong, Catherine; Istvandy, Lauren (Hg.): *The Routledge companion to popular music history and heritage*, London 2018.
- Baumeister, Martin; Föllmer, Moritz; Müller, Philipp (Hg.): *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009.
- Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, 2. Aufl., Bielefeld 2013.
- Bennett, Andy: *Popular Music Heritage. Places, Objects, Images and Texts (Pop Music, Culture and Identity)*, Cham (Schweiz) 2022.
- Bennett, Andy; Rogers, Ian: Popular Music and Materiality. Memorabilia and Memory Traces, in: *Popular Music and Society* 39 (2016) H. 1, S. 28-42.
- Bennett, Andy; Waksman, Steve (Hg.): *The Sage Handbook of Popular Music*, London 2015.
- Berliner Festspiele GmbH (Hg.): *Preußen. Versuch einer Bilanz. Ausstellungsführer (Preußen. Versuch einer Bilanz. Katalog in 5 Bänden, Bd. 1)*, Reinbek bei Hamburg 1981.
- Betzer, Christian; Brandt, Sanja; Kalenbach, Nina; Kalinina, Alissa; Lemke, Katharina: *Ausstellungsanalysemodell C*, in: *vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 18 (2008) H. 1, S. 47-50.
- Bierkämper, Hannes: Learning from pop oder der dekorierte Schuppen. Zum Gestaltungskonzept der Ausstellung Rock und Pop im Pott, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*, Essen 2016, S. 19-24.
- Bijsterveld, Karin; van Dijck, Jose (Hg.): *Sound Souvenirs. Audio technologies memory and cultural practices (Transformations in art and culture)*, Amsterdam 2009.
- Borscheid, Peter: *The American way of music. Wie Pop und Rock die Welt eroberten (Studien zur Alltags- und Kulturgeschichte, Bd. 33)*, Stuttgart 2020.
- Brauer, Juliane: *Lied und Musik im Geschichtsunterricht (Methoden historischen Lernens)*, Frankfurt am Main 2021.
- Bruhn, Herbert: Notation als mediale Darstellung von Musik, in: Schramm, Holger (Hg.): *Handbuch Musik und Medien*, 2. Aufl., Wiesbaden 2019, S. 1-17.
- Burkhart, Benjamin: Quellengattungen populärer Musik. Ein cursorischer Überblick, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren*, Dortmund 2022, S. 95-103.

- Classen, Christoph; Großmann, Thomas; Kramp, Leif: Zeitgeschichte ohne Bild und Ton? Probleme der Rundfunk-Überlieferung und die Initiative „Audiovisuelles Erbe“, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), H. 1, S. 130-140.
- Conrad, Vera: Petticoats und Flohmarktcouture, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet, Essen 2016, S. 193-202.
- Cortez, Alcina: How Popular Music is Exhibited by Museums in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century: A Case Study, in: Curator: The Museum Journal 59 (2016) H. 2, S. 153-176.
- Cortez, Alcina: The Curatorial Practices of Exhibiting Popular Music in Portugal at the Beginning of the Twenty-First Century. An Overview, in: Revista Portuguesa de Musicologica 2 (2015) H. 2, S. 297-323.
- Crenn, Gaëlle: Negotiating the values of popular music in the museum: Curatorial process and exhibition narratives in the ABBAWORLD exhibition at the Powerhouse Museum, Sydney, in: Popular Music History (pomh) 10 (2015) H. 2, S. 138-153.
- Ćurković, Sonja: Erste Anwendung und Veränderungen des Analyseinstruments zur Ausstellungsanalyse; Museum der Arbeit, Hamburg, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 51-53.
- Danyel, Jürgen; Geisthövel, Alexa; Mrozek, Bodo: Pop als Zeitgeschichte, in: Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Zeithistorische Fallstudien 1958-1988 (Histoire, Bd. 48), Bielefeld 2014, S. 7-15.
- de Oliveira Pinto, Tiago: Music as living heritage. An essay on intangible culture (Sounding Heritage, Bd. 3), Berlin 2018.
- de Visscher, Eric: Music in Museum. A Model for the Future?, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 13-22.
- Demantowsky, Marko: Vom Jubiläum zur Jubiläumitis. From Anniversary to Anniversaryitis, in: Public History Weekly 2 (2014) H. 11, online unter: <https://public-history-weekly.degruyter.com/2-2014-11/vom-jubilaem-zur-jubilaemitis/> (02.09.2022).
- Deutscher Musikrat; Deutsches Musikinformationszentrum: Musikleben in Deutschland, hg. von Stephan Schulmeistrat/Christiane Schwerdtfeger, Bonn 2019.
- Diehl, Petra; Hartwig, Lili; Paulsen, Lina; Zenker, Nina: Ausstellungsanalysemodell B, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 44-46.
- Dörfling, Christina; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur - Zur Einführung, in: dies. (Hg.): Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur (Populäre Kultur und Musik, Band 32), Münster 2021, S. 9-23.
- Eberspächer, Martina; Korff, Gottfried (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - exponieren, 2. Aufl., Köln 2007.
- Ericson, Torbjörn: Die Maschine in der Musikpraxis. Eine Anregung zur Diskussion über das Verhältnis Musik-Maschine-Mensch im Techno, in: PopScriptum 7 (2001), ohne S.

- Fairchild, Charles: *Musician in the Museum. Display and Power in Neoliberal Popular Culture*, London 2021.
- Fairchild, Charles: *Understanding the Exhibitionary Characteristics of Popular Music Museums*, in: *museum and society* 15 (2017) H. 1, S. 87-99.
- Fendl, Elisabeth (Hg.): *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*, Münster 2010.
- Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): *Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Berlin 2016.
- Feß, Eike: *Arnold Schönberg und ‚Der musikalische Gedanke‘. Strategien einer Annäherung*, in: Meyer, Andreas (Hg.): *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19)*, Hildesheim 2018, S. 205-218.
- Fischer, Michael: *Diskotheiken im ländlichen Raum. Populäre Orte des Vergnügens in Südwestdeutschland (1970-1995) (Populäre Kultur und Musik, Band 27)*, Münster 2020.
- Frevert, Ute: *Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009) H. 2, S. 183-208.
- Fricke, Heike: *Musikermuseen und Musikinstrumentensammlungen*, in: *Deutscher Musikrat/Deutsches Musikinformationszentrum: Musikleben in Deutschland*, hg. von Stephan Schulmeister/Christiane Schwerdtfeger, Bonn 2019, S. 486-509.
- Gardizi, Farid: *From Disco to Disco. Die Kultur des Techno*, in: Lucke, Doris (Hg.): *Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten*, Münster 2006, S. 177-202.
- Geisthövel, Alexa: *Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle*, in: Baumeister, Martin; Föllmer, Moritz; Müller, Philipp (Hg.): *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157-168.
- Gfereis, Heike: *Über Tradition und Moderne in der Marbacher Museums- und Ausstellungskonzeption, über neue Medien, Architektur und Besuchererwartungen. Heike Gfereis im Interview mit Michael Grisko*, in: Grisko, Michael; Autsch, Sabiene; Seibert, Peter (Hg.): *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern (Kultur- und Museumsmanagement)*, Bielefeld 2005, S. 229-238.
- Goldbach, Karl Traugott: *Vielperspektivisches Kuratieren im Musikermuseum*, in: Meyer, Andreas (Hg.): *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19)*, Hildesheim 2018, S. 137-182.
- Grabowsky, Ingo; Lücke, Martin (Hg.): *Schlager. Eine musikalische Zeitreise von A bis Z (Populär Musik Kultur - Markt, Bd. 1)*, Erlangen 2010.
- Gräser, Marcus; Rupnow, Dirk (Hg.): *Österreichische Zeitgeschichte - Zeitgeschichte in Österreich*, Wien 2021.
- Grewenig, Meinrad Maria; Helm, Roland; Hofacker, Ernst; Meyer, Peter (Hg.): *Generation Pop! ... hear me, feel me, love me!* (Edition Völklinger Hütte), Völklingen 2013.

- Grisko, Michael; Autsch, Sabiene; Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern (Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2005).
- Groos, Ulrike (Hg.): Zurück zum Beton. Die Anfänge von Punk und New Wave in Deutschland 1977 - '82 ; Kunsthalle Düsseldorf 7. Juli - 15. September 2002, Köln 2002.
- Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet, Essen 2016.
- Gundermann, Christine (Hg.): Schlüsselbegriffe der Public History, Göttingen 2021.
- Gutmair, Ulrich: Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende, Stuttgart 2013.
- Habsburg-Lothringen, Bettina: Das Unsichtbare zeigen. Zur Vermittelbarkeit von Tondokumenten in Ausstellungen, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 23-32.
- Hahn, Hans Peter: Dinge als Herausforderung. Einführung, in: Neumann, Friedemann; Hahn, Hans Peter (Hg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten (Edition Kulturwissenschaft, Band 182), Bielefeld 2018, S. 9-32.
- Haupt-Stummer, Christine: Display. Ein umstrittenes Feld, in: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 93-100.
- Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017.
- Hein, Christoph: Der Turntable als Musikinstrument, in: PopScriptum 7 (2001), S. 1-14.
- Hitzler, Ronald (Hg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur (Erlebnisswelten, Bd. 1), Opladen 2001.
- Hitzler, Ronald: Erlebnisswelt Techno. Aspekte einer Jugendkultur, in: Ders. (Hg.): Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur (Erlebnisswelten, Bd. 1), Opladen 2001, S. 11-27.
- Hitzler, Ronald; Pfadenhauer, Michaela: Arbeitsalltag einer Kultfigur. Der Techno-DJ, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2008) H. 52, S. 33-38.
- Hockerts, Hans Günther: Zeitgeschichte in Deutschland. Begriff, Methoden, Themenfelder, in: Historisches Jahrbuch 113 (1993), 98-127.
- Hockerts, Hans Günther: Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft, in: Aus Politik und Zeitgeschichte (2001) H. 28, S. 15-30.
- Hoffmann, Detlef: Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln. Ein Plädoyer für ein Denken vom Objekt aus, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 200-210.
- Holert, Tom: Sammelbegriffe. Rock-Museum und Gegenwartskunst, in: POP. Kultur und Kritik 4 (2015) H. 6, S. 128-147.
- Holton, Kimberly DaCosta: Bearing Material Witness to Musical Sound. Fado's L94 Museum Debut, in: Luso-Brazilian Review 39 (2002) H. 2, S. 107-123.

- Hornstein Tomić, Caroline; Lengemann, Simon: Zeitzugenschaft in der historisch-politischen Bildung, in: Tuna, Zeynep; Wischhoff, Mona; Zinsmaier, Isabelle (Hg.): Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft (Kriminalität in Literatur und Medien, Bd. 2), Stuttgart 2022, S. 211-224.
- Horrocks, Rob: Resource notes. Amplifying intangible heritage as a resource for museum narratives, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 192-200.
- Istvandity, Lauren: Popular Music and Autobiographical Memory. Intimate connections over the life course, in: Baker, Sarah; Strong, Catherine; Istvandity, Lauren (Hg.): The Routledge companion to popular music history and heritage, London 2018, S. 200-207.
- Jacke, Christoph: Kulturen und Ästhetiken von Popmusik und Medien. Authentizität, Kunst, Kommerz und Etablierung, in: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien, 2. Aufl., Wiesbaden 2019, S. 497-524.
- Jannelli, Angela: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012.
- Jost, Christofer; Dörfling, Christina; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur (Populäre Kultur und Musik, Band 32), Münster 2021.
- Jost, Christofer; Klug, Daniel; Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel (Hg.): Populäre Musik, mediale Musik?, Baden-Baden 2011.
- Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: Audiowelten. Über den ästhetischen Eigenwert von Klangtechnologien und Musikmedien - zur Einführung, in: Niebling, Laura; van Keeken, Alan; Pfeleiderer, Martin; Jost, Christofer; Burkhart, Benjamin (Hg.): Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 - 22 Objektstudien (Populäre Kultur und Musik, Band 34), Münster 2021, S. 7-15.
- Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin: Popmusikforschung, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren, Dortmund 2022, S. 69-79.
- Kalinina, Alissa: Erfahrungsbericht zur ersten Anwendung der Methode im Museum der Arbeit, Hamburg, in: vokus. volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften 18 (2008) H. 1, S. 59-60.
- Kaul, Timor: Musikalische DIY-Praktiken des Sekundären und Professionalität der Beiläufigkeit. DJs und Producer im Bereich Techno/House, in: Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture 62 (2017), S. 71-94.
- Kaul, Timor: Techno, in: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017, S. 106-110.
- Keightley, Emily; Pickering, Michael: For the record. Popular music and photography as technologies of memory, in: European Journal of Cultural Studies 9 (2006) H. 2, S. 149-165.
- Keilbach, Judith: We call it Techno. Zeitzeugen und die filmische Konstruktion von Technogeschichte, in: Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik, Berlin 2016, S. 95-104.

- Keller, Harald; Wolf, Reiner (Hg.): The Beat goes on. Der Sound. Der Style, Oldenburg 2013.
- Kleine, Pia: „The Future is Ours“? Techno als jugendkulturelles Phänomen in den 1990ern, in: Baader, Meike Sophia (Hg.): Jugend im Kalten Krieg. Zwischen Vereinnahmung, Interessenvertretung und Eigensinn (Jugendbewegung und Jugendkulturen – Jahrbuch, Göttingen 2021, S. 313-318.
- Klose, Peter: Populäre Musik im Museum. Das Museum als Lernort zwischen Vermittlung und Aneignung, in: Samples - Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung 15 (2017) H. 2, online unter https://jlupub.ub.uni-gies-sen.de/bitstream/handle/jlupub/995/Samples_15_klose.pdf?sequence=1 (28.09.2022).
- Knifton, Robert: Popular music beyond text. An academic perspective on popular music in the museum, in: Social History in Museums 36 (2012), S. 21-25.
- Knoblauch, Hubert; Goffman, Erving (Hg.): Kommunikative Lebenswelten. Zur Ethnographie einer geschwätzigen Gesellschaft, Konstanz 1996.
- Kocka, Jürgen: Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006) H. 3, S. 398-411.
- Korff, Gottfried: Die Konzeption historischer Ausstellungen seit den siebziger Jahren, in: Eberspächer, Martina; Korff, Gottfried (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - exponieren, 2. Aufl., Köln 2007, S. 377-381.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: Eberspächer, Martina; Korff, Gottfried (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - exponieren, 2. Aufl., Köln 2007, S. 167-180.
- Korff, Gottfried: Zur Ausstellung, in: Berliner Festspiele GmbH (Hg.): Preußen. Versuch einer Bilanz. Ausstellungsführer (Preußen. Versuch einer Bilanz. Katalog in 5 Bänden, Bd. 1), Reinbek bei Hamburg 1981, S. 23-28.
- Krankenhagen, Stefan: All these things. Eine andere Geschichte der Popkultur, Stuttgart 2021.
- Kühberger, Christoph: Geschichtsmarketing als Teil der Public History. Einführende Sondierungen zwischen Wissenschaft und Wirtschaft, in: Ders./Andreas Pudlat (Hg.), Vergangenheitsbewirtschaftung. Public History zwischen Wirtschaft und Wissenschaft, Innsbruck 2012, S. 14-53.
- Kühn, Jan-Michael: Die Wirtschaft der Techno-Szene. Arbeiten in einer subkulturellen Ökonomie, Wiesbaden 2017.
- Kürsten, Annelie: Wie klingt Heimat? Musik/Sound und Erinnerung, in: Elisabeth Fendl (Hg.): Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung, Münster 2010, S. 253-277.
- Laar, Kalle: Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quelle der Visual History, in: Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Zeithistorische Fallstudien 1958-1988 (Histoire, Bd. 49), Bielefeld 2014, S. 361-371.

- Lau, Thomas: Rave New World. Ethnographische Notizen zur Kultur der „Technos“, in: Knoblauch, Hubert; Goffman, Erving (Hg.): Kommunikative Lebenswelten. Zur Ethnographie einer geschwätzigen Gesellschaft, Konstanz 1996, S. 245-260.
- Leonard, Marion: Constructing histories through material culture. Popular Music, Museums and Collecting, in: Popular Music History (pomh) 2 (2007) H. 2, S. 147-167.
- Leonard, Marion: Exhibiting Popular Music. Museum Audiences, Inclusion and Social History, in: Journal of New Music Research 39 (2010) H. 2, S. 171-181.
- Leonard, Marion: Representing popular music histories and heritage in museums, in: Baker, Sarah; Strong, Catherine; Istvandy, Lauren (Hg.): The Routledge companion to popular music history and heritage, London 2018, S. 261-270.
- Leonard, Marion: Staging the Beatles. Ephemerality, materiality and the production of authenticity in the museum, in: International Journal of Heritage Studies 20 (2014) H. 4, S. 357-375.
- Leonard, Marion; Knifton, Robert: A critical survey of museum collections of popular music in the United Kingdom, in: Popular Music History (pomh) 10 (2015) H. 2, S. 171-191.
- Leonard, Marion; Knifton, Robert: Introduction. Special issue on Popular Music and Heritage, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 107-112.
- Lorenz, Michael: Gitarre, Bass, Schlagzeug. Musikequipment, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet, Essen 2016, S. 173-182.
- Lücke, Martin: Kuratieren einer musikobjektzentrierten Ausstellung. Theoretische und praktische Überlegungen, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren, Dortmund 2022, S. 105-117.
- Lücke, Martin: We're only in it for the Money - Musik als Ware. Wie erkläre ich es der Zielgruppe?, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 335-359.
- Ludwig, Andreas: Fragmente der Abwesenheit. Musikobjekte im Museum als Spuren historischer Praxis, in: Jost, Christofer; Dörfling, Christina; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur (Populäre Kultur und Musik, Band 32), Münster 2021, S. 215-236.
- Mania, Thomas: Techno. Ein Blick zurück in die Zukunft, Münster 2009.
- Mania, Thomas: Objekte der Popkultur erleben. Das rock'n'popmuseum in Gronau, in: Jost, Christofer; Dörfling, Christina; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur (Populäre Kultur und Musik, Band 32), Münster 2021, S. 237-262.
- Mania, Thomas: Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren – zur Einführung, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren, Dortmund 2022, S. 7-16.

- Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfliederer, Martin (Hg.): Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren, Dortmund 2022.
- Mehr, Christian: Objektive Hermeneutik und Geschichtsdidaktik, in: Thünemann, Holger; Zülsdorf-Kersting, Meik (Hg.): Methoden geschichtsdidaktischer Unterrichtsforschung (Geschichtsunterricht erforschen, Bd. 5), Schwalbach/Ts 2016, S. 149-176.
- Mergen, Simone: Politische-historische Bildung im Museum. Die Ausstellungen der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in: Erwachsenenbildung 63 (2017) H. 2, S. 80-81.
- Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018.
- Meyer, Andreas; Alonso Amat, María Del Mar: Musikausstellungen. Museumsanalytische und ethnographische Untersuchungen, in: Auhagen, Wolfgang; Hirschmann, Wolfgang (Hg.): Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog. Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015, Mainz 2015, S. 1-11.
- Meyer, Andreas; Magesacher, Elisabeth; Alonso Amat, María Del Mar: Musik ausstellen. Vermittlung und Rezeption musikalischer Themen im Museum (Edition Museum, Band 53), Bielefeld 2021.
- Monroe, Alexei: Sender Deutschland. The Development and Reception of Techno in Germany, in: Schütte, Uwe (Hg.): German Pop Music. A Companion (Companions to Contemporary German Culture, Bd. 6), Berlin 2017, S. 171-188.
- Morat, Daniel: Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011) H. 2, S. 172-177.
- Morat, Daniel; Ziemer, Hansjakob (Hg.): Handbuch Sound, Stuttgart 2018.
- Mortensen, Christian Hviid; Madsen, Jacob Westergaard: The sound of yesteryear on display: a rethinking of nostalgia as a strategy for exhibiting pop/rock heritage, in: International Journal of Heritage Studies 21 (2015) H. 3, S. 250-263.
- Mrozek, Bodo: Geschichte in Scheiben. Schallplatten als zeithistorische Quellen, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011) H. 2, S. 295-304.
- Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Konzepte und Methoden (Histoire, Bd. 48), Bielefeld 2014.
- Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): Popgeschichte. Zeithistorische Fallstudien 1958-1988 (Histoire, Bd. 49), Bielefeld 2014.
- Müller, Jürgen: „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292 (2011) H. 1, S. 1-29.
- Murlasits, Elke; Reisinger, Gunther (Hg.): museum multimedial. Audiovisonäre Traditionen in aktuellen Kontexten, Wien 2012.
- Neumann, Friedemann; Hahn, Hans Peter (Hg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten (Edition Kulturwissenschaft, Band 182), Bielefeld 2018.

- Niebling, Laura; van Keeken, Alan; Pfeleiderer, Martin; Jost, Christofer; Burkhart, Benjamin (Hg.): Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 - 22 Objektstudien (Populäre Kultur und Musik, Band 34), Münster 2021.
- Niegot, Adrain: Musikausstellungen als prospektive Diagramme, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 55-83.
- Papenburg, Jens Gerrit: Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge, in: Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik, Berlin 2016, S. 195-210.
- Paul, Gerhard: Visual History. Version 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte.
- Pesch, Martin; Weisbeck, Markus: Techno-Style. Musik, Grafik, Mode und Partykultur der Technobewegung, Zürich 1995.
- Pfeleiderer, Martin (Hg.): Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung - Archiv - Internet (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 7), Köln 2011.
- Pfeleiderer, Martin: Jazzbilder. Zu einer Ikonographie populärer Musik, in: Jost, Christofer; Klug, Daniel; Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel (Hg.): Populäre Musik, mediale Musik?, Baden-Baden 2011, S. 95-115.
- Pfeleiderer, Martin: Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.): Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung - Archiv - Internet (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 7), Köln 2011, S. 9-23.
- Piontek, Anja: Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote (Edition Museum, Bd. 26), Bielefeld 2017.
- Pirrie Adams, Kathleen: No two houses of the holy: Creating cultural heritage in Nirvana: Taking Punk to the Masses, in: Popular Music History (pomh) 10 (2017) H. 2, S. 113-137.
- Popper, Karl: The Open Society and Its Enemies. New One-Volume Edition, Princeton NJ 2013.
- Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum (Edition Museum, Bd. 13), Bielefeld 2015.
- Riethmüller, Christian: Nach sieben Jahren endlich eröffnet: Das MOMEM. Techno-Museum in Frankfurt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.04.2022.
- Roberts, Les: Talkin bout my generation. Popular music and the culture of heritage, in: International Journal of Heritage Studies 20 (2014) H. 3, S. 262-280.
- Roth, Dominik von; Escherich, Linda (Hg.): Private Passion – public challenge. Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 42), Nürnberg 2018.
- Röther, Monika: The sound of distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957 - 1973) ; eine Objektgeschichte (Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 2011), Marburg 2012.

- Sabrow, Martin; Saupe, Achim (Hg.): Handbuch Historische Authentizität (Wert der Vergangenheit, Bd. 5), Göttingen 2022.
- Sacker, Ulrich: Gefühl + Härte. Werbung für Deutsch mit Rockmusik., in: *GI Prisma - Aus der Arbeit des Goethe-Instituts* 3 (1989) H. 2, S. 108-113.
- Samida, Stefanie: Ding, Körper, Sound. Verwebungen in Musikobjekten der populären Kultur, in: Jost, Christofer; Dörfling, Christina; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur (Populäre Kultur und Musik, Band 32)*, Münster 2021, S. 25-44.
- Saupe, Achim: Berührungsreliquien. Die geschichtsreligiöse Aufladung des Authentischen im historischen Museum, in: Eser, Thomas; Farrenkopf, Michael; Kimmel, Dominik; Saupe, Achim; Warnke, Ursula (Hg.): *Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht (RGZM – Tagungen, Bd. 32)*, Heidelberg 2017, S. 45-58.
- Schmitz-Emans, Monika: Collecting Instruments and Records of Music as a Catalyst for Literary Reflection about Remembering and Cultural Memory, in: Roth, Dominik von; Escherich, Linda (Hg.): *Private Passion – public challenge. Musikinstrumente sammeln in Geschichte und Gegenwart (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 42)*, Nürnberg 2018, S. 46-53.
- Schneider, Daniel: Party im Schubert. Über die Archivierbarkeit von Techno und Clubkultur, in: Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): *Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Berlin 2016, S. 83-94.
- schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien 2013.
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld* 2004.
- Schramm, Holger (Hg.): *Handbuch Musik und Medien, 2. Aufl.*, Wiesbaden 2019.
- Schroers, Artur: Zum Drogengebrauch im Techno-Party-Setting, in: Hitzler, Ronald (Hg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur (Erlebniswelten, Bd. 1)*, Opladen 2001, S. 213-231.
- Schurian, Christoph: Hit-Mix. Der Sound des Ruhrgebietes, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*, Essen 2016, S. 257–258.
- Schurian, Christoph: Keine Love-Parade. Techno im Ruhrgebiet, in: Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Rock & Pop im Pott. 60 Jahre Musik im Ruhrgebiet*, Essen 2016, S. 140-153.
- Schütte, Uwe (Hg.): *German Pop Music. A Companion (Companions to Contemporary German Culture, Bd. 6)*, Berlin 2017.
- Schweibenz, Werner: Das Museumsobjekt in Zeiten seiner digitalen Repräsentierbarkeit, in: Murlasits, Elke; Reisinger, Gunther (Hg.): *museum multimedial. Audiovisonäre Traditionen in aktuellen Kontexten*, Wien 2012, S. 47-70.
- Seidl, Ernst; Steinheimer, Frank; Weber, Cornelia (Hg.): *Spurenlesen. Methodische Ansätze der Sammlungs- und Objektforschung (Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, Bd. 4)*, Berlin 2020.

- Seim, Roland: Plattencover und Konzertplakate, in: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien, 2. Aufl., Wiesbaden 2019, S. 371-417.
- Shettel, Harris H.: An Evaluation of Existing Criteria for Judging the Quality of Science Exhibits, in: Curator 11 (1968) H. 2, S. 137-153.
- Siegfried, Detlef: Geschichtswissenschaft, in: Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.): Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017, S. 354-358.
- Sindermann, Frank: Ästhetische Erfahrungen. Gedanken zur museumspädagogischen Vermittlung von Musikinstrumenten, in: Meyer, Andreas (Hg.): Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19), Hildesheim 2018, S. 127-136.
- Smidt, Thorsten: Dramaturgie statt Überwältigung, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld 2022, S. 68-77.
- Sternfeld, Nora: Kuratorische Ansätze, in: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 73-78.
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke, Bielefeld 2022.
- Strong, Catherine: Shaping The Past of Popular Music. Memory, Forgetting and Documenting, in: Bennett, Andy; Waksman, Steve (Hg.): The Sage Handbook of Popular Music, London 2015, S. 418-434.
- Tessler, Holly: Introduction. Why is everything curated these days? Examining the work of popular music curation, in: Popular Music History (pomh) 13 (2020) 1-2, S. 5-17.
- Thamer, Hans-Ulrich: Sonderfall Zeitgeschichte? Die Geschichte des 20. Jahrhunderts in historischen Ausstellungen und Museen, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 167-176.
- Thiemeyer, Thomas: Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken, Köln 2018.
- Thiemeyer, Thomas: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum (Krieg in der Geschichte, Band 62), Tübingen 2010.
- Thiemeyer, Thomas: Geschichte im Museum. Theorie - Praxis – Berufsfelder, Tübingen 2018.
- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, 2. Aufl., Bielefeld 2013, S. 73-94.
- Thiemeyer, Thomas: Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffes des Museums und seines Herausforderers, in: Zeitschrift für Volkskunde 108 (2012) H. 2, S. 199-214.
- Thünemann, Holger; Zülsdorf-Kersting, Meik (Hg.): Methoden geschichtsdidaktischer Unterrichtsforschung (Geschichtsunterricht erforschen, Bd. 5), Schwalbach/Ts. 2016.

- Tuna, Zeynep; Wischhoff, Mona; Zinsmaier, Isabelle (Hg.): *Bezeugen (Kriminalität in Literatur und Medien)*, Stuttgart 2022.
- van der Hoeven, Arno; Brandellero, Amanda: *Places of popular music heritage: The local framing of a global cultural form in Dutch museums and archives*, in: *Poetics* 51 (2015), S. 37-53.
- van Dijck, Jose: *Remembering Songs through Telling Stories. Pop Music as a Resource for Memory*, in: Bijsterveld, Karin; van Dijck, Jose (Hg.): *Sound Souvenirs. Audio technologies memory and cultural practices (Transformations in art and culture, Amsterdam 2009, S. 107-119.*
- van Keeken, Alan: *Die Dinge zum Sprechen bringen. Artefaktanalyse als methodisches Werkzeug für Ausstellungen und Sammlungen zu populärer Musik*, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren*, Dortmund 2022, S. 81-93.
- van Keeken, Alan: *Hands On. Erfahrungen mit Substituten von Exponaten und Klanginstallationen aus vier deutschen Musikinstrumentenmuseen*, in: Mania, Thomas; Jost, Christofer; Pfeleiderer, Martin (Hg.): *Pop up. Ausstellungen zu populärer Musik konzipieren und realisieren*, Dortmund 2022, S. 59-67.
- van Keeken, Alan: *Sozio-technische Artefaktanalyse. Ein Zugang zur materiellen Kultur der populären Musik*, in: Seidl, Ernst; Steinheimer, Frank; Weber, Cornelia (Hg.): *Spurenlesen. Methodische Ansätze der Sammlungs- und Objektforschung (Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, Bd. 4)*, Berlin 2020, S. 61-71.
- Varsányi, András: *Museum hörbar machen. Beobachtungen zur Installation eines Soundlab in einem Musikinstrumentenmuseum*, in: Meyer, Andreas (Hg.): *Musikausstellungen. Intention, Realisierung, Interpretation. Ein interdisziplinäres Symposium (Folkwang Studien, Bd. 19)*, Hildesheim 2018, S. 307-334.
- Verheyen, Nina: *Geschichte der Gefühle. Version: 1.0*, in: *Docupedia-Zeitgeschichte* (2010), online unter: http://docupedia.de/zg/verheyen_gefuehle_v1_de_2010 (25.09.2022)
- Vogelsang, Waldemar: *Design-Kultur „Techno“*, in: Hitzler, Ronald (Hg.): *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur (Erlebnisswelten, Bd. 1)*, Opladen 2001, S. 265-289.
- Volkwein, Barbara: *Klangzeitgeschehen. Werkanalyse elektronischer Clubmusik*, in: Feser, Kim; Pasdzierny, Matthias (Hg.): *Techno studies. Ästhetik und Geschichte elektronischer Tanzmusik*, Berlin 2016, S. 171-182.
- Volsing, Kristian: *Resource Notes. Rock and pop collecting at the V&A*, in: *Popular Music History (pomh)* 5 (2010) H. 2, S. 217-223.
- Weindl, Roman: *Die „Aura“ des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse (Diss.) (Edition Museum, Band 38)*, Bielefeld 2019.
- Wellmann, Henning: *Pop- und Emotionsgeschichte. Eine viel versprechende Partnerschaft*, in: Mrozek, Bodo; Geisthövel, Alexa (Hg.): *Popgeschichte. Konzepte und Methoden (Histoire, Bd. 48)*, Bielefeld 2014, S. 201-225.
- Westbam (Lenz, Maximilian): *Die Macht der Nacht. 2. Aufl.*, Berlin 2015.

- Wolbert, Klaus (Hg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik- Personen- Kultur- Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1990.
- Wolf, Rebecca: Materielle Kultur, in: Morat, Daniel; Ziemer, Hansjakob (Hg.): Handbuch Sound, Stuttgart 2018, S. 32-38.
- Wonisch, Regina; Muttenthaler, Roswitha: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2007.
- Wurzer, Markus: Fotografie, in: Gräser, Marcus; Rupnow, Dirk (Hg.): Österreichische Zeitgeschichte - Zeitgeschichte in Österreich, Wien 2021, S. 448-466.
- Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: Sammlungskonzept des Zentrums für Populäre Kultur und Musik, Freiburg 2020, online unter: <https://www.zpkm.uni-freiburg.de/sammlungskonzept-zpkm-aktualisierte-fassung-januar-2021.pdf> (27.06.2022).
- Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2010).
- Zündorf, Irmgard: Zwischen Event und Aufklärung. Zeitgeschichte ausstellen. Vorwort, in: Zeithistorische Forschungen 4 (2007) 1-2, S. 160-166.

Anhang/Abbildungen

Aus urheberrechtlichen Gründen konnten die in der Abgabeverision dieser Masterarbeit enthaltenen Abbildungen nicht in diese Veröffentlichung mit aufgenommen werden. Es muss daher an dieser Stelle bei einer rein textlichen Auflistung der Abbildungen bleiben. Das Bildmaterial liegt dem Autor vor und kann bei Interesse gerne angefragt werden.

Liste der ursprünglich enthaltenen Abbildungen:

Abbildung 1: Überblick über die Ausstellung „ELECTRO. Von Kraftwerk bis Techno“,
Foto: EN.

Abbildung 2: Regale mit Schallplatten zu Beginn der Ausstellung des MOMEM, erkennbar das Album „Retrospective 90-97“, Foto: Kristof Lemp, Atelier Markgraph, online unter <https://www.markgraph.de/projekt/2022-momem-erlebnisraum> (11.09.2022).

Abbildung 3: Raum „Digitales Papierarchiv“ im MOMEM,
Foto: stadtleben.de, online unter: <https://stadtleben.de/frankfurt/news/2022/07/06/momem-wird-teil-des-museums-ufers-und-des-kultur-und-freizeittickets/> (14.09.2022).

Abbildung 4: „Screenroom“ im MOMEM,
Foto: SAMSUNG Deutschland, online unter: <https://news.samsung.com/de/samsung-stattet-momem-mit-neuester-display-technologie-aus> (14.09.2022).

Abbildung 5: Vitrine mit Textilien in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 6: Pressefoto der Kostüme von Kraftwerk,
Foto: MKP, Katja Illner, online unter: <https://www.kunstpallast.de/uploads/images/Gallery/Electro/20211214-094215.jpg> (14.09.2022).

Abbildung 7: Beispiel einer Vitrine mit Flyern in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: EN.

Abbildung 8: Fotografie dreier essender Frauen auf der Schinkenstraße im Kunstpark Ost, Volker Derlath, um 1996,
Foto: Eymold; Gürich; Hall; Singer: Holy Homes, S. 238.

Abbildung 9: Vitrine vor dem Eingang zur Ausstellung „NACHTS“ mit einer Auswahl an Flyern,
Foto: EN.

Abbildung 10: „Establishing Shot“ mit Tür des Atomic Café und Barhocker in der Ausstellung „NACHTS“, Foto: Still bei 0:24 aus einem Video von muenchen.de, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=RZQQMRgeG3E> (14.09.2022).

Abbildung 11: Raum mit Plakaten in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 12: Flyer aus der Ausstellung „ELECTRO“, deutlich wird die professionelle und kreative Gestaltung,
Foto: EN.

Abbildung 13: Notizzettel „44 Namen für einen Club“, Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 14: „Establishing shot“ in der Ausstellung „ELECTRO“, Foto: Düsseldorf entdecken, online unter: https://www.duesseldorf-entdecken.de/wp-content/uploads/2021/12/20211208_114838-scaled.jpg (14.09.2022).

Abbildung 15: 3-D-Installation zu Kraftwerk in der Ausstellung „ELECTRO“, Foto: MKP, Katja Illner, online unter: <https://www.kunstpallast.de/uploads/images/Gallery/Electro/20211214-095951.jpg> (14.09.2022).

Abbildung 16: Raum zu Andreas Gursky in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: MKP, Katja Illner sowie Andreas Gursky / VG Bild-Kunst, online unter: <https://www.kunstpallast.de/uploads/images/Gallery/Electro/20211214-102833.jpg> (14.09.2022).

Abbildung 17: Technische Geräte im Raum „Maschinen“ in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: EN.

Abbildung 18: Fotografien des Künstlers George Nebieridze in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: EN.

Abbildung 19: Studio „Stockhausen“ in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: MKP, online unter: https://www.kunstpalaast.de/scripts/php/image.php?image=https://www.kunstpalaast.de/uploads/images/Ausstellung_Aktuell/Electro/20211213-140436.jpg&width=1210 (14.09.2022).

Abbildung 20: Plattenkoffer von Jeff Mills in der Ausstellung „ELECTRO“, Foto: Steffen Korthals, groove.de, online unter: https://groove.de/wp-content/uploads/2022/04/Electro.Foto_.Steffen.Korthals.1d_DSC_7641.jpeg (14.09.2022).

Abbildung 21: Objekttext mit Playlist zum „Erlebnisraum“ in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 22: Vitrine zu „Daft Punk“ in der Ausstellung „ELECTRO“,
Foto: EN.

Abbildung 23: Ausstellung „ELECTRO“, oben Schallplatten, unten Inventar von Jean-Michel Jarre,
Foto: Steffen Korthals, groove.de online unter: <https://groove.de/2022/04/05/electro-im-kunstpalaast-duesseldorf-nachdenken-ueber-das-identitaetsspiel/> (14.09.2022).

Abbildung 24: Detailaufnahme des „imaginären“ Studios von Jean-Michel Jarre,
Foto: Ralf Stiftel, wa, online unter <https://www.wa.de/bilder/2022/01/03/91213850/27806763-jean-michel-jarres-imaginaeres-studio-in-der-ausstellung-electro-im-kunstpalaast-duesseldorf-7FITF2TM470.jpg> (28.09.2022).

Abbildung 25: Durchmischung von gedruckten und projizierten Fotos (oben) in der Ausstellung „ELECTRO“, rechts die Fotografien von Bill Bernstein Foto: Birgit Koelgen, ddorf-aktuell.de, online unter: https://www.ddorf-aktuell.de/wp-content/uploads/2021/12/Kraftwerk_Bernstein_08122021.jpg (14.09.2022).

Abbildung 26: Stück Putz aus dem „Atomic Café“ in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 27: Reinszenierung des „Atomic Café“ in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 28: Vitrine „Fanshop“ mit Werbe- und Konsumgütern in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 29: Wand zum Thema „Geschichten zwischen Bühnen und Plattentellern mit Plattenkoffern“ von DJ Hell in der Ausstellung „NACHTS“, Foto: EN.

Abbildung 30: Zylinderförmige Soundrauminstallation in der Ausstellung „NACHTS“, hell zu erkennen das LED-Band,
Foto: EN.

Abbildung 31: Vitrine zu Drogenkonsum und Rauschmittelmisbrauch in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 32: Präsentation von Kunst in der Ausstellung „NACHTS“: Links Arbeiten von Volker Derlath, rechts von Ernst Jank, Foto: EN.

Abbildung 33: Fotos von Volker Derlath in der Ausstellung „NACHTS“, Foto: Mucbook, online unter: https://www.mucbook.de/wp-content/uploads/2021/07/IMG_8237-768x1023.jpg (14.09.2022).

Abbildung 34: Plattenregal mit Selbstbeschrifteter Schallplatte in der Ausstellung des MOMEM,
Foto EN.

Abbildung 35: Einblick in die Ausstellung des MOMEM,
Foto: EN.

Abbildung 36: Einblick in die Ausstellung des MOMEM, erkennbar Kopfhörer sowie im Hintergrund Gurskys „Cocoon I“,
Foto: EN.

Abbildung 37: Selbstspielbereich „Play like Sven“ in der Ausstellung des MOMEM,
Foto: EN.

Abbildung 38: Person mit VR-Brille in der Ausstellung des MOMEM,
Foto: Jens Balkenborg, groove.de, online unter: https://groove.de/wp-content/uploads/2022/04/MO-MEM.04.Foto_.Jens_.Balkenborg.jpeg (14.09.2022).

Abbildung 39: Drag-Kostüm von BOBachtzehnuhr in der Ausstellung „NACHTS“,
Foto: EN.

Abbildung 40: „Flokati-Stoff“ aus dem „ultraschall“ in der Ausstellung „NACHTS“, Foto: Mucbook, online unter:
https://www.mucbook.de/wp-content/uploads/2021/07/IMG_8237-768x1023.jpg (14.09.2022).

Abbildung 41: Playlist mit Nummern der Kopfhörer in der Ausstellung des MOMEM,
Foto: EN.

Abbildung 42: Playlist von Laurent Garnier für die Ausstellung „ELECTRO“,
online unter https://www.kunstpallast.de/uploads/pdf/Playlist_Laurent%20Garnier_PDF.pdf (14.09.2022).

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides Statt, dass ich diese Masterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken und Quellen, einschließlich der Quellen aus dem Internet, entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

Diese Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form oder auszugsweise nicht im Rahmen einer anderen Prüfung eingereicht.

Bonn, den 02. Oktober 2022

Unterschrift: _____