

BRIGITTE KAISER

Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen

Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive

Für Thomas Witter

Brigitte Kaiser (Dr. phil.) war Leiterin des Stadtmuseums in Neuötting und arbeitet jetzt freiberuflich im Bereich Ausstellungswesen und Kulturvermittlung.

BRIGITTE KAISER

Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen

Museale Kommunikation in
kunstpädagogischer Perspektive

[transcript]

Diese Arbeit wurde im Jahr 2005 als Dissertation an der Fakultät 9 Geschichts- und Kunstwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Rauminstallation »Der Kaiser« in der Landesausstellung
»Heinrich II. 1002-1024« in Bamberg im Jahr 2002. Foto: Christiane
Kappes, München
Lektorat: Piroschka Pongratz, Weilheim
Satz: Brigitte Kaiser, München
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-452-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Dank	9
Einleitung	11
1 Die Ausstellung als Raumbild und die Besucher als Orte der inneren Bilder	27
1.1 Arbeitsdefinition Inszenierung	29
Rekonstruktive Raumbilder	40
Abstrahierende Raumbilder	46
1.2 Arbeitsdefinition Erlebnis	51
Erlebnisse als subjektive Bedeutungskonstruktion	52
Besucherforschung und Ausstellungserlebnisse	54
2 Pädagogische Perspektiven musealer Kommunikation	61
2.1 Historische Erfahrung	65
Geschichtsbewusstsein	66
Historische Imagination	69
2.2 Ästhetische Erfahrung	74
Ästhetik und Anästhetik	75
Ästhetische Erfahrung der Differenz	78
2.3 Historische Erfahrung versus Ästhetische Erfahrung	81
2.4 Museale Orte als Stätten der Differenzerfahrung und Reflexion	93

3	Die museale Kommunikation	97
3.1	Die Gestalter der Botschaft – das Ausstellungsteam	100
	Die diffuse Rolle der Museumspädagogen im Ausstellungsteam	100
	Ausstellungskompetenz als Kernkompetenz	108
3.2	Dimensionen kommunikativer Strategien	111
	Anschaulichkeit – Verdichtung der Aussage mittels Gestaltung	112
	Handlungsorientierung – die Besucherinteressen und Erfahrungen mit allen Sinnen	119
	Ganzheit – Ausstellungsumwelten und ganzheitliche Erlebnisse	126
	Differenzierung – die Offenheit der Interpretation und die Heterogenität des Publikums	131
3.3	Strategien besucherorientierter Präsentationen	139
	Narrativer Ansatz	140
	Künstlerischer Ansatz	150
	Partizipativer Ansatz	172
4	Metakommunikative Aspekte der Interpretation	183
4.1	Die politische Dimension	185
	Emotionalisierung und die Rhetorik einer Ausstellung	186
	Präsentation, Museumspädagogik und Ideologie	197
4.2	Die ökonomische Dimension	204
	Besucherorientierung in kritischer Revision	205
	Präsentationsstrategien kommerzieller Erlebniswelten	212
4.3	Gegenüberstellung musealer und kommerzieller Strategien	218
	Annäherung musealer und kommerzieller Welten	218
	Differenzierender Kontext: Akzentuierung – Offenheit – Irritation	222

5	Bilder vom Mittelalter in kommerziellen und musealen Formen	231
5.1	Reflexionen zur Rezeption des Mittelalters	233
	Das „entzweite Mittelalter“	234
	Mittelalter in zeitgenössischen, kommerziellen Präsentationen	242
5.2	Bildungstheoretische Überlegungen	250
	Die Aktualität des Mittelalters	253
	Mittelalterbilder in der Rezeption	255
5.3	Mittelalter in musealen Ausstellungen	260
	Nostalgie – das romantische Bild	262
	Schatzkammer – die Auratisierung der Objekte	268
	Theatralik – die dramaturgische Inszenierung	275
6	Kunstpädagogische Analyse der Ausstellung „Kaiser Heinrich II. 1002–1024“	283
6.1	Darstellung der Ausstellungsanalyse	284
	Das kunstpädagogische Analysekonzept	285
	Die Besucherbefragung	287
6.2	Die Ausstellung „Kaiser Heinrich II. 1002–1024“	291
	Das Haus der Bayerischen Geschichte und sein Ausstellungsteam	294
	Ziele und Inhalte der Ausstellung	300
	Das Präsentations- und Vermittlungskonzept	312
6.3	Analyse unter den Dimensionen kommunikativer Strategien	316
	Anschaulichkeit	316
	Handlungsorientierung	329
	Ganzheit	340
	Differenzierung	346

6.4	Analyse unter den Dimensionen metakommunikativer Aspekte	355
	Die politische Dimension	355
	Die ökonomische Dimension	362
6.5	Zusammenfassung	370
	Schlussbetrachtung	373
	 Anhang	
	Literaturverzeichnis	381
	Internetquellen	423
	Interviewleitfaden der Besucherbefragung	425
	Abbildungsverzeichnis	427
	Abbildungen	431

DANK

Meist formt sich die Idee zu einem Dissertationsthema in einem längeren Entstehungsprozess. So war dies auch bei der Studie der Fall. Ohne die großartige Unterstützung und Hilfe Dritter hätte ich dieses Projekt nicht verwirklichen können und deshalb möchte ich allen Beteiligten hiermit meinen Dank aussprechen.

Das vorliegende Buch hat seine Wurzeln in der Stadt Neuötting und deren Stadtmuseum. Im Rahmen meiner Tätigkeit als Museumsleiterin hatte der Erste Bürgermeister Frank Springer großes Vertrauen in meine Arbeit und lies mir weitgehend freie Hand bei der Realisierung auch von manch unkonventionellem Projekt. Zu jeder Zeit Unterstützung hierbei fand ich beim Geschäftsleiter Erich Nachreiner. Bei der Verwirklichung von Konzepten halfen mir während dieser Zeit temporär sehr viele. Zahlreiche gedanklichen Auseinandersetzungen insbesondere mit Nezaket Ekici, Angie Walther und Tanja Antonini, Klaus Loichinger, Michael Naumann und Robert Graf finden sich in der Studie wieder. Kritisch reflektierte Gespräche basierend auf eigenen Erfahrungen mit der Gestaltung und Konzipierung von Ausstellungen führte ich mit Edwin Hamberger.

Einen museologischen sowie praktischen Einblick in das Thema „exhibition design“ ermöglichte mir der Aufenthalt an der Reinwardt Academy in Amsterdam. Anregende, auch zum Teil kontroverse Standpunkte vertraten Han Meeter, Peter van Mensch und Wendy Westerhof, die zu weiterführendem Nachfragen anspornten.

Da das Thema Ausstellungsgestaltung bis dato in Deutschland noch wenig wissenschaftlich erforscht ist, dienten Experteninterviews dazu, neben dem Literaturstudium einen weiteren Fokus auf das zu bearbeitende Feld zu werfen. In diesem Rahmen fanden Gespräche mit Vertretern der Fachwissenschaft, der Gestaltung, der Museumspädagogik sowie der Besucherforschung statt. Besonders nennen möchte ich Prof. Dr. Diethard Herles vom Institut für Kunstwissenschaft und Bildende Kunst an der Universität Koblenz-Landau, die Mitarbeiter des Hauses der Bayerischen Geschichte mit Dr. Josef Kirmeier, Dr. Christian Lankes, Dr. Wolfgang Jahn, die Direktorin der Museen der Stadt Bamberg Dr. Regi-

na Hanemann, den Direktor der Staatsbibliothek Bamberg Prof. Dr. Bernhard Schemmel, die Konservatorin für den Bereich „Mittelalter, Skulptur, Textil“ am Badischen Landesmuseum Karlsruhe Dr. Brigitte Herrbach-Schmidt, die Referentin für Medien- und Redaktionsarbeit am Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim Luisa Reiblich, das Gestaltungsbüro Gruppe Gut aus Bozen mit Alfons Demetz und Uli Prugger, das Büro Ranger Design in Stuttgart mit Kurt Ranger, die Künstlerin und Museumspädagogin Rosemarie Zacher, die Museumspädagogin Heidi Fischer, Prof. Dr. Hans-Joachim Klein vom Institut für Soziologie an der Universität Karlsruhe, die Mitarbeiter der Landesstelle für die nicht-staatlichen Museen in Bayern mit Dr. Hannelore Kunz-Ott, Dr. Albrecht A. Gribl und Georg Waldemer sowie den Leiter des MPZ München Prof. Dr. Manfred Treml.

Während der langen Phase der Entwicklung unterstützte mich mein Doktorvater Prof. Dr. Wolfgang Kehr jederzeit und gab zur passenden Gelegenheit die richtigen Impulse. Hervorheben möchte ich auch die wertvollen Diskussionen im Examens- und Doktorandenkolloquium bei meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Ernst Rebel.

Die Hanns-Seidel-Stiftung gewährte mir durch ein Promotionsstipendium aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung sowohl ideelle wie auch finanzielle Unterstützung.

Einen wichtigen Teil zur fotografischen Dokumentation der Heinrichsausstellung in Bamberg trug Christiane Kappes bei. Während der intensiven Zeit des Schreibens und des Korrigierens war mir Piroshka Pongratz eine immens große Hilfe, die trotz eigener beruflicher, anstrengender Aufgaben nicht aufhörte mich zu motivieren. Sie hat die gesamte Arbeit präzise kommentiert und korrekturgelesen. In der Schlussphase halfen mir zusätzlich Alexa Maly-Motta sowie Kathrin Hamburger. Auch meine Eltern sowie Schwestern Angelika und Christiana standen mir immer ermunternd und hilfsbereit zur Seite. Meine Töchter Anna-Maria und Marlene bewiesen Geduld, wenn sie viele Stunden auf mich verzichteten. Gleichzeitig spornten sie mich an, die Dissertation konsequent zu Ende zu führen. Sowohl im Hinblick auf alle praktischen Fragen in Bezug auf Medien- und Computerprobleme wie auch als kritischer und unnachgiebiger Diskussionspartner erwies sich mein Mann Thomas Witter als unentbehrlich. Jedoch allein in Worten lässt sich nicht sagen, wie facettenreich, hochgeschätzt und liebevoll die Hilfe von seiner Seite war.

Bei allen Genannten, wie auch bei vielen, die ich nun nicht erwähnen konnte, möchte ich mich von Herzen bedanken.

EINLEITUNG

Die Bedeutung von Geschichte im kulturellen Leben hat seit den 1980er Jahren deutlich zugenommen. Die Gründung zahlreicher Museen, bedeutende kulturhistorische Ausstellungen und die Präsenz historischer Themen in den Medien zeugen davon.¹ Der Erfolg von Großausstellungen wird durch eine enorme Besucherresonanz belegt.² Dieses große Interesse an kulturhistorischen Ausstellungen kann auf mehrere Faktoren zurückgeführt werden. Ein wichtiger Aspekt besteht darin, dass neue Formen der Ausstellungspräsentation Themen auch für den Laien auf eine unterhaltsame Art präsentieren.

Unterstützt wird diese Neuorientierung in der Ausstellungsgestaltung zunehmend auch durch den finanziellen Druck. Dies bedeutet, dass sich Museen nicht mehr allein den fach- und wissenschaftsbezogenen Aufgaben widmen können, sondern sich auch vermehrt Fragen des Marketings und des ökonomischen, gewinnorientierten Handelns stellen müssen.³

-
- 1 Allein in Bayern sind innerhalb der vergangenen fünf Jahre 150 Neueröffnungen von Museen zu verzeichnen. Dementsprechend ist Bayern mit etwa 1150 Museen nun das museumsreichste Bundesland. Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern (Hrsg.): *Museen in Bayern*. München/Berlin, 2000. In Hinsicht auf die enorme Präsenz historischer Themen siehe auch: Fußmann, Klaus/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn (Hrsg.): *Historische Faszination – Geschichtskultur heute*. Köln/Weimar/Wien 1994.
 - 2 Zahlreiche positive Pressemeldungen belegen den enormen Zuspruch in der Bevölkerung. So wurde zum Beispiel die Landesausstellung „Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer“ mit 250.000 Besuchern als voller Erfolg gewertet. Angemerkt wurde auch, dass erstmals ein Gewinn erwirtschaftet werden konnte. Krill, Hannes: *Römer bereichern Rosenheim*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 8. November 2000.
 - 3 „Kultureller Konsum als Wachstumsbranche“, „Handel mit Museen“ sind Schlagworte, die in diesem Zusammenhang genannt werden können. ICOM widmete der steigenden betriebswirtschaftlichen Orientierung der Museen ein spezielles Symposium. Treff, Hans-Albert: *Museen unter Rentabilitätsdruck. Engpässe – Sackgassen – Auswege*. Bericht über ein internationales Symposium vom 29. Mai bis 31. Mai 1997 am Bodensee,

Dies führt zu einer gesteigerten Orientierung an den Bedürfnissen des Besuchers. Das Vermitteln von Erlebnissen ist hier ein zentrales Element und kann dazu führen, dass die Ausstellung auf möglichst spektakuläre Weise präsentiert wird. Hier zeigt sich bereits ein erster Problembereich. Kritiker befürchten eine Annäherung an kommerzielle Themenparks, die rein dem Konsumbedürfnis der Besucher entsprechen.⁴ Die *Disneysierung* stehe dem „Anliegen der Museen im Wege, das mit seinen Objekten dazu beitragen will, die Welt und unsere Kultur zu begreifen und Gegenwärtiges aus Vergangenen zu verstehen [...]“.⁵ Eine völlige Ablehnung einer neuen Präsentationsästhetik kann jedoch keine Antwort auf die veränderten Rahmenbedingungen sein. Museen müssen sich dieser Herausforderung stellen. Unter der Besinnung auf ihre Bildungsfunktion sind Ausstellungen in einer Form zu gestalten, die sowohl den Ansprüchen der Besucher als auch der Museen gerecht werden.

Will man heute Besucher erreichen, so sollten auch die veränderten Wahrnehmungsbedingungen berücksichtigt werden. Das sich langsam durchsetzende Verständnis von musealer Kommunikation beinhaltet auch, dass der Besucher mit einem Museumsbesuch positive Gefühle verbinden sollte. Auch die Besucherforschung bestätigt inzwischen, dass das Publikum in Museen freizeitorientiertes Verhalten zeigt.⁶ Ein weiterer Aspekt, der verändernd auf die Ausstellungspräsentation wirkt, ist die technologische Entwicklung der Neuen Medien. Dies stellt gleichzeitig eine neue Herausforderung für die Museen dar.⁷ Inwieweit sich dies verändernd auf die Präsentationsmöglichkeiten auswirkt und worin die Chancen und Möglichkeiten, aber auch die Schwierigkeiten liegen, kann

veranstaltet von der ICOM-Nationalkomitees Deutschlands, Österreich und der Schweiz. München 1997.

- 4 Herles, Diethard: *Das Museum und die Dinge. Wissenschaft – Präsentation – Pädagogik.* Frankfurt a. Main/New York 1996, S. 119.
- 5 Vgl. Viereg, Hildegard: *Kein Museum in Disneyland. Museumspädagogik in neuer Sicht – Erwachsenenbildung im Museum.* Band I, Grundlagen – Museumstypen – Museologie. Baltmannsweiler 1994, S. 300.
- 6 Treiner, Heiner: *Besucherforschung und Vermittlungsstrategien in kulturhistorischen Ausstellungen.* In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hrsg.): *Kolloquiumsbericht zu den Ergebnissen der Ausstellung „Geschichte und Kultur der Juden in Bayern“.* München 1991.
- 7 Klein, Hans-Joachim: *Mediendämmerung. Die unaufhaltsame Computerisierung der Museen.* Karlsruhe 1995. In diesem Buch, das im Rahmen der *Karlsruher Schriften zur Besucherforschung* erschienen ist, zeigen die Autoren verschiedene Forschungsperspektiven auf.

auf breiter Basis untersucht werden. Dies eröffnet ein umfangreiches Forschungsfeld.

Eine wichtiges Bezugssystem bilden die erkenntnistheoretischen Thesen des Konstruktivismus.⁸ Eine Grundannahme des so genannten Radikalen Konstruktivismus, die von der Biologie über die Linguistik, Psychologie, Pädagogik bis zu den Wirtschaftswissenschaften zur Klärung ihrer jeweiligen Grundlagen herangezogen wird, ist, dass nicht entschieden werden kann, ob das, was wir wahrnehmen, einer objektiven Wirklichkeit entspricht. Geschichte zeigt sich dabei nicht als die Geschichte, vielmehr kann man eine Vielfalt der Sichtweisen auf die Vergangenheit, verschiedenste Formen der Erinnerung und differente Wahrnehmungen der Bedeutung und des Sinns von Geschichte konstatieren.

„Die großen Interpretationslinien wie ‚Klasse‘; ‚Geschlecht‘ oder ‚Sozialgeschichte‘, die in den siebziger Jahren noch eine ungebrochene interpretative Kraft ausstrahlten, sind in ihrer Wirkung geschwächt. An ihre Stelle ist ein Patchwork von Interpretationen, Sichtweisen und divergenten Bedeutungszuschreibungen getreten, die allesamt eines eint: Relationalität.“ (Beier 2000, S. 14)

Das Interpretationsmonopol der historischen Wissenschaften wird somit relativiert und auch andere Formen der Interpretation erhalten Legitimität. Diese erkenntnistheoretischen Thesen bilden das Fundament für das Plädoyer dieser Studie, nicht nur die historische Herangehensweise zu verfolgen, sondern den Blick zu weiten und auch andere Perspektiven zuzulassen. Diese Öffnung zielt darauf, zum Beispiel auch dem *Laien- oder Künstlerblick* Bedeutung zuzumessen.

Die Keimzelle der Idee zum Thema dieser Dissertation liegt in Neuötting und dessen Stadtmuseum. Nach meinem Staatsexamen übernahm ich dort die Leitung des historischen Museums. Ein Aufgabenschwerpunkt

8 Der Konstruktivismus ist eine Erkenntnistheorie mit einer langen erkenntnistheoretischen Tradition. Sie ist keine Wissenschaftsdisziplin, sondern ein inter- und transdisziplinäres Paradigma, das sich vor allem von ontologischen und metaphysischen Wahrheiten distanziert. Der kleinste gemeinsame Nenner in der Diskussion ist die Feststellung, dass Wirklichkeit beobachterabhängig ist. Einen Überblick über die verschiedenen Disziplinen und Positionen sowie eine Bilanz der Konstruktivismusdiskussion für die Bildungspraxis siehe: Siebert, Horst: Pädagogischer Konstruktivismus. Neuwied/Kriftel 1999.

lag in der Konzipierung von Ausstellungen. Dieser Ort eröffnete mir wegen fehlender Hierarchien und eines aufgeschlossenen Umfeldes die Möglichkeit, experimentell zu arbeiten und unkonventionelle Wege der Ausstellungsgestaltung zu beschreiten. Aufgrund meines kunstpädagogischen Hintergrundes standen bei der Erstellung von Ausstellungskonzepten weniger historische, sondern vielmehr kunstpädagogische Fragen im Vordergrund. Ein wichtiges Anliegen bestand darin, das Museum als anregenden Ort zu erfahren, in dem die Bildungsarbeit in Auseinandersetzung mit den Objekten in lustvoller Form erlebt wird.⁹ Die Herangehensweise des *learning by doing* erweckte jedoch den Wunsch, die Kompetenz auf diesem Gebiet durch das Studium von Fachliteratur zu erweitern. Dabei stellte ich jedoch fest, dass dies in Deutschland ein noch wenig wissenschaftlich bearbeitetes Forschungsfeld darstellt.

Forschungsstand

Die Studien im Bereich Museumskommunikation und Ausstellungssprache zählen zu den jungen Forschungsgebieten der Museologie. Obwohl Ausstellungen zu den wichtigen Foren der Vermittlung von Kultur zählen, haben bislang weder Fach- noch öffentliche Diskurse adäquate Instrumente entwickelt, um Ausstellungen als Medien zu verstehen, zu analysieren und zu kritisieren. Eine Forschungslücke besteht nach wie vor in einer differenzierten Analyse der Ausstellungssprache. Publikationen zur Theorie der Ausstellungsgestaltung stammen aus verschiedensten Fachbereichen und verfolgen dementsprechend unterschiedliche Akzentuierungen. Wichtige Publikationen und Theoretiker, die Eckpunkte der Theoriebildung markieren, seien im Folgenden kurz vorgestellt.

9 Wie sich dies in der Praxis manifestierte, lässt sich an der Ausstellung „Artefakte des Vergangenen“ aufzeigen. Zwei konzeptionelle Leitgedanken standen dabei im Vordergrund. Zum einen sollte die Bevölkerung in den Entstehungsprozess einer Ausstellung eingebunden werden und somit eine aktive Rolle bekommen. Zum anderen ging es um einen ästhetischen Umgang mit den Objekten. Eine ausführlichere Beschreibung dieses Projekts siehe: Kaiser, Brigitte: Aktivitäten zur Belebung eines kleinen Stadtmuseums – Das Beispiel Neuötting. In: Museum heute, Fakten – Tendenzen – Hilfen. (1999) Heft 18. S. 20-30.

Grundlegende theoretische Reflexionen zur musealen Kommunikation erörtert Maroević.¹⁰ Vor einem historischen Hintergrund entfaltet er eine auf verschiedene Ansätze der Kommunikations- und Medienwissenschaften sowie der Semiotik aufbauende Theorie der Museologie, die er auf den traditionellen musealen Aufgabenkanon – Sammeln, Bewahren, Forschen, Präsentieren – überträgt. Aspekte der praktischen Museumsarbeit, wie zum Beispiel des Museumsmanagements, bleiben dabei jedoch ausgespart. Maroevićs Konzeption versteht sich als zentrale wissenschaftliche Disziplin, deren Erkenntnisse für einen sinnvollen und zielgerichteten musealen Umgang jedoch unerlässlich sind. Als Grundlagenwerk zählt auch die Dissertation von Peter van Mensch.¹¹ In dem Kapitel „Communication – the language of exhibitons“ diskutiert er ausführlich unterschiedliche Formen der Klassifizierung von Ausstellungen.¹²

Ein Standardwerk im deutschsprachigen Raum „Handbuch der Allgemeinen Museologie“ wurde von Friedrich Waidacher vorgelegt.¹³ Es enthält Abschnitte über die theoretischen Grundlagen und sämtliche Anwendungsbereiche des Musealwesens. Aufgrund der bedeutenden Rolle des Emotionalen in der musealen Ausstellung räumt Waidacher der unmittelbar auf die Wahrnehmung zielenden ästhetischen Komponente höchste Bedeutung ein (Waidacher 1999, S. 261). Für ihn sind künstlerisch gestaltete Ausstellungen kulturelle Schöpfungen im strengen Sinne, die nicht nur durch ihren wissenschaftlichen Inhalt, sondern

10 Maroević, Ivo: Introduction to Museology – the European Approach. München 1998.

11 Mensch, van Peter: Towards a methodology of museology, PhD theses at the University of Zagreb. 1992, <http://www.xs4all.nl/~rwa/contents.htm> (letzter Zugriff: 29.12.01, Link existiert heute nicht mehr).

12 Auch auf Verbandsebene wird das Thema musealer Kommunikation diskutiert. So fand im Jahr 1991 ein Symposium des ICOFOM (International Committee for Museology) statt, in der ausführlich das Thema „exhibition language“ diskutiert und Analysefelder aufgezeigt wurden. Sofka, Vinos (Hrsg.): ICOFOM '91 Symposium: The language of exhibitions. ICOFOM Study Series, Vevey 1990.

13 Waidacher, Friedrich: Handbuch der Allgemeinen Museologie. Wien 1999. Friedrich Waidacher studierte Musik, Volkskunde, Kunstgeschichte und Philosophie und war von 1977 bis 1994 Direktor des Steiermärkischen Landesmuseums in Graz. Er ist Mitglied internationaler wissenschaftlicher Gesellschaften und Redaktionen und Gründungsmitglied der Union of Museologists.

vor allem durch ihre ästhetische Überzeugungskraft wirken (ebd.). Nicht das Sammlungsobjekt, sondern das Erlebnis, das es in uns hervorruft, soll Ziel aller musealen Arbeit sein.¹⁴ Ebenfalls auf die hohe Bedeutung der ästhetischen Komponente verwies immer wieder Korff in seinen Publikationen. Bereits in den achtziger Jahren stellte er fest, dass Ausstellungen im Unterschied zu anderen historischen Darstellungsformen unweigerlich als ästhetische Präsentationsform definiert sind und als solche verstanden werden müssen.

„Ästhetik, das ist die Tatsache, dass sie [die Ausstellungen, Anm. d. V.] den Augensinn, die Motorik und den Intellekt des Betrachters gleichermaßen bedienen. Eine Ausstellung ist eine Installation einer historisch bedeutungsvollen Merkwelt in einem dreidimensionalen Raum, in der sich der Betrachter in toto, mit Leib und Seele bewegt.“ (ebd. S. 334)

Der Sammelband „Museumsdinge, deponieren – exponieren“ vereint erstmals Texte des Kulturwissenschaftlers Gottfried Korff zur Geschichte und Theorie der Kultur Museen aus den drei vergangenen Jahrzehnten.¹⁵ Korffs Sicht verbindet zwei Perspektiven: die des Ausstellungsmachers, dem an der Entwicklung von Präsentationsästhetiken und an den Möglichkeiten der Vermittlung kulturhistorischer Themen und Zusammenhänge gelegen ist und die des Theoretikers, dem es um die Sichtung der Ideen, Strategien und Funktionen des Museums geht. Er wendet sich gegen die für ihn fragwürdige Allianz von Didaktik und Design als Zwei-D-Präsentationen und spricht sich für sinnlich inszenierte Bildwelten als Mittel der Interpretation und Deutung aus (Korff 2002, S. 330).

Demgegenüber ist Boockmann ein vehementer Vertreter einer ablehnenden Haltung gegenüber abstrahierenden Formen von Inszenierung

14 Waidacher, Friedrich: Museen lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung oder Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen. <http://www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.htm> (letzter Zugriff: 01.05.04).

15 Korff, Gottfried: Museumsdinge: Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien 2002. Gottfried Korff ist Professor am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen. An wegweisenden Ausstellungsprojekten, wie zum Beispiel die Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ (1981) und „Berlin, Berlin – Bilder einer Ausstellung“ (1987), war Korff maßgeblich beteiligt.

gen.¹⁶ Für Boockmann sind dies Formen von Disneyland, bei denen es nicht so sehr um Aufklärung des Publikums, sondern vielmehr um dessen „Überwältigung mit der Technik von Kaufhaus-Dekorateuren“ geht (Boockmann 2000, S. 310).¹⁷ Obgleich Boockmann in einer Geschichtsausstellung als überdimensioniertem Lehrbuch einen Weg in die verkehrte Richtung sieht, könne man seiner Ansicht nach mit den Protagonisten dieses kognitiven, lernzielorientierten Ansatzes immerhin noch diskutieren. Im Gegensatz dazu würde sich jedoch der Dialog mit Verfechtern szenographischer Konzepte verbieten, denn hier würden „nicht nur Wege zurück in das Museum des 19. Jahrhunderts, zurück in eine Art dreidimensionale Höhlenmalerei beschritten“, sondern mit grundsätzlich anderen Kategorien gearbeitet werden, die keine Basis für Auseinandersetzungen ermöglichen (ebd. S. 312). Ebenfalls zu den Kritikern des modernen Ausstellungswesens, insbesondere der historischen Großausstellungen, zählt Ekkehard Mai.¹⁸ Sein Vorwurf richtet sich vor allem an den Verlust des Quellenwerts zu Gunsten eines ästhetischen Gestaltungswertes. Ausstellungen fungieren vorrangig als „moderner Mummenschanz der Freizeitindustrie, als Dekoration der Ungeschichtlichkeit, die mit schnellen Impressionen Geschichtsverständnis und -interesse simulier[en] und dabei doch nur vordergründig an Geist und Sinne apellier[en].“ (ebd. S. 66)

Diese gegensätzlichen Positionen zeigen, dass sich die Ausstellungskritiker im Wesentlichen in zwei Lager teilen. Wie ein roter Faden durchzieht dies die deutsche Diskussion zwischen dem auf die Geschichte verpflichteten Museum und dem Kunstmuseum und seiner Rezeptionsform der vorbedingungslosen, unmittelbaren Anschauung des

16 Eine Beschreibung abstrahierender Raumbilder siehe Kap. 1.1: Abstrahierende Raumbilder.

17 Boockmann, Hartmut: Wege ins Mittelalter. Beck 2000. Boockmann studierte Geschichte, Germanistik und klassische Philologie. Nach der Habilitation 1974 war er Professor für Mittlere und Neuere Geschichte in Kiel, Göttingen und Berlin. Er starb am 15.6.1998. Sein Forschungsschwerpunkt bildete die Geschichte des Mittelalters. Dabei bezog er sich auch auf konkret vorhandenes Bildmaterial, eine von Historikern oft unterschätzte Quelle. Folgerichtig führte ihn der Weg von der Anschauung der materiellen Hinterlassenschaften zu programmatischen Aussagen über die angemessene Präsentation von Geschichte in Museen. Von Anfang an begleitete er das Deutsche Historische Museum in Berlin.

18 Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. München 1981.

autonomen Werks. Die einen sehen das Kunstwerk als einen Gegenstand, dessen äußere Schönheit Anlass zu Freude und Erlebnis des Publikums ist, für die anderen wird das Werk erst mit Hilfe zusätzlicher Information und durch die dadurch ermöglichte, eingehendere Betrachtung des Kunstgegenstandes erlebbar und zum Erlebnis. Den Ersteren erscheint die vermeintliche *Informationsschau* als gleichsam unmoralischer Verstoß gegen die *Aura des Kunstwerks* und die Belehrung des Publikums als unzumutbare Bevormundung. Demgegenüber wirft die andere Gruppe in ihrer ablehnenden Haltung der so genannten *Schatzkammern* den Ausstellungsmachern vor, mit der Informationsverweigerung den Betrachter in geradezu undemokratischer Weise zu entmündigen, indem man ihm bewusst lediglich rezeptives Verhalten in Form eines idealisierten Kunsterlebens zugesteht und ermöglicht.¹⁹

Ungeachtet der Tatsache, dass in dieser Polarität keine Annäherung der Parteien zu Gunsten des Museumspublikums möglich ist, scheint dennoch sicher festgestellt werden zu können, dass durch bloßes Sehen, Sich-versenken und Freuen primär äußerliche Kriterien wahrgenommen werden können. Das Fehlen einer gemeinsamen Theoriebildung von Pädagogik, Ästhetik und Geschichtswissenschaft führte zu einer Pauschalverurteilung programmatisch inszenierter Ausstellungen als populistische Ausflüge in die Welt der Amüsierbetriebe. Dabei wird auch die Tatsache negiert, dass Ausstellungen von Geschichte in Museen immer auch in Zusammenhang mit ästhetischer Erfahrung stehen und diese auch bei der Gestaltung von Ausstellung berücksichtigt werden muss. Das Buch „Geschichte sehen“ markiert ein verändertes Bewusstsein, in welchem der ästhetischen Erfahrung eine eigene Sinnbildungskompetenz zugesprochen wird.²⁰ Auch spiegeln historische Ausstellungen oft mehr die Gegenwart und Haltung derer wider, die sie produzieren, als die vergangenen Kulturen, von denen sie handeln.²¹ Mit diesem gesellschaftli-

19 In diesem Zusammenhang werden oft die Schlagwörter „Lernort contra Musentempel“ zitiert, die auch den Titel für die Tagungsdokumentation des Ulmer Vereins „Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften“ im Jahr 1975 bildeten. Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hrsg.): Das Museum – Lernort contra Musentempel. Gießen 1976.

20 Rösen, Jörn/Ernst, Wolfgang/Grütter, Heinrich Theodor: Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988.

21 Im Hinblick auf eine kritische Selbstbefragung durch die Museen, inwieweit die Museen selbst kulturelle Zuschreibungen und Bewertungen beeinflussen, wird die Diskussion der Interpretation und Präsentationsästhetik in Amerika intensiv geführt. Stellvertretend seien hier zwei Titel genannt.

chen und politischen Zusammenhang der Präsentationsästhetik setzt sich zum Beispiel Schober in ihrem Buch „Montierte Geschichten“ auseinander.²²

Die These, dass Vergangenheit in musealen Ausstellungen nicht abgebildet, sondern nur gedeutet und konstruiert werden kann, bildet die Grundlage für den Sammelband „Geschichtskultur in der Zweiten Moderne“, in dem konstruktivistische Ansätze der Darstellung von Geschichte vorgestellt und erläutert werden.²³ Dieser Sammelband gibt einen guten Einblick in den aktuellen Diskussionsstand mit seinen unterschiedlichen Facetten. So geht es zum Beispiel um die Frage, welche Rolle die Erinnerung innerhalb der Konstruktion einer Gemeinschaft einnimmt.

Das steigende Selbstbewusstsein gepaart mit der zunehmenden Bedeutung der Rolle der Gestalter im Ausstellungsteam spiegelt sich in dem Handbuch „Museografie und Ausstellungsgestaltung“, welches von den Ausstellungsgestaltern Schwarz und Teufel herausgegeben wurde, wider.²⁴ Umfangreiches Fotomaterial, anregende Handskizzen und Computergraphiken sowie die Vorstellung unterschiedlicher Ausstellungsprojekte geben Einblick aus der Perspektive der *Macher* in die gegenwärtige Ausstellungspraxis.

Bereits 1977 stellte Rohmeder in seinem Buch „Methoden und Medien der Museumsarbeit“ fest, dass zwar Fachwissenschaftler die sachlich-faktische Richtigkeit der Museumsarbeit gewährleisten, jedoch für die Vermittlung der Inhalte an die Besucher sich eine andere Zuständigkeit ergibt, die bei den Kommunikationswissenschaften liegt.²⁵ Daraus ergibt sich die Forderung, dass Ausstellungen im Team entwickelt werden sollten, welches idealerweise aus den drei Kompetenzen der Fachwissenschaft, der Gestaltung und der Pädagogik besteht. Diese vor

Karp, Ivan/Lavine, Steven D.: Exhibiting Cultures – The Poetics and Politics of Museums Display. Washington/London 1991. Henderson, Amy/Kaepler, Adrienne L.: Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian Washington D.C. 1997.

22 Schober, Anna: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien 1994.

23 Beier, Rosemarie (Hrsg.): Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main/New York 2000.

24 Schwarz, Ulrich/Teufel, Philipp: Handbuch – Museografie und Ausstellungsgestaltung. Ludwigsburg 2001.

25 Rohmeder, Jürgen: Methoden und Medien der Museumsarbeit. Pädagogische Betreuung der Einzelbesucher im Museum. Köln 1977, S. 12.

knapp dreißig Jahren formulierte Feststellung der Notwendigkeit der Integration von Museumspädagogen in das Ausstellungsteam ist bis heute nur in wenigen Ausnahmefällen realisiert.²⁶ Im Bibliographie-Report des Jahres 1993 zur museumspädagogischen Literatur unterscheidet Noschka-Roos zwischen Museumspädagogik als personeller Vermittlungsarbeit und Museumsdidaktik bezogen auf Ausstellungsgestaltung.²⁷ Obwohl diese begriffliche Abgrenzung zwischen Didaktik und Pädagogik als überholt kritisiert wird,²⁸ markiert sie doch eine wichtige Unterscheidung. Die Mitarbeit in einem Ausstellungsteam verlangt vom Museumspädagogen ein spezielles Know-How, das sich trotz vorhandener Gemeinsamkeiten von der personellen Vermittlung unterscheidet. Speziell die Frage, wie sich Museumspädagogik bereits in die Ausstellungsgestaltung einbringen kann, ist bis heute in Deutschland wenig wissenschaftlich diskutiert worden. Noschka-Roos erörtert in ihrem Buch „Besucherforschung und Didaktik“ allgemeindidaktische Argumente für eine systematische Begründung einer Ausstellungsdidaktik.²⁹ Im praktischen Teil konzentriert sie sich auf die Bedingungen der Textrezeption und versucht zu klären, wie und auf welche Weise mit diesem wichtigen Medium die Vermittlung verbessert werden kann.

Ein Plädoyer zu Gunsten einer pädagogisch reflektierten, ambitionierten und wissenschaftlich begründeten Museumsdidaktik formuliert Herles in seiner Dissertation. Da sich der Vermittlungsauftrag der Museen im Wesentlichen nicht in der personalen Betreuung, sondern im Prä-

26 Als Musterbeispiel hierfür wird in der Literatur immer wieder das „Haus der Geschichte“ in Bonn angeführt. Seit 2002 gibt es in Deutschland ein weiteres berühmtes Beispiel dafür: auch bei der Neueinrichtung des Jüdischen Museums in Berlin bildete das potentielle Publikum eine entscheidende Einflussgröße.

27 Noschka-Roos, Annette: Bibliographie – Report 1993 zu Museologie, Museumspädagogik, Museumsdidaktik und Besucherforschung. Berlin 1993.

28 Dazu sowie ein Überblick zum Stand der aktuellen Museumspädagogik siehe Kindler, Gabriele/Liebelt, Udo: Bildung und Kommunikation. Museumspädagogik im Konzert der Museumsarbeit. In: Landesstelle für die nichtstaatl. Museen in Bayern (Hrsg.): Im Dialog – Museumspädagogik für alle Besucher, Tagungsdokumentation zum 11. Bayerischen Museumstag in Bayreuth. München 2002, S. 20.

29 Zur Entstehungsgeschichte des Begriffs Ausstellungsdidaktik und einen Überblick zur Diskussion beginnend in den siebziger Jahren, vgl. Noschka-Roos, Annette: Besucherforschung und Didaktik. Opladen 1994; S. 76ff.

sentationsbereich verwirkliche, sei eine Koalition von Fachdisziplin und Pädagogik gefragt (Herles 1990, S. 235).

Die Studie „Von der Gesinnungsbildung zur Erlebnisorientierung“ von Urban unternimmt den Versuch, die Bildungsarbeit in den Geschichtsmuseen auf die Rezeptionsfähigkeit und die Interessen der Besucher auszurichten sowie auf den Erkenntnissen der modernen Geschichtsdidaktik aufzubauen.³⁰ Zwei Aspekte erscheinen ihm dabei für die Museumspädagogik von besonderer Bedeutung: Das auf „die Bildung des Geschmacks und des Verstandes abzielende historische Lernen im Museum gewinnt seine eigentliche Qualität durch die sinnliche Erfahrbarkeit der Überlieferung“ (ebd., S. 243). Zweitens betont er für eine rezipientengerechte Geschichtsvermittlung die Notwendigkeit der „Berücksichtigung der subjektiven Einbildungskräfte der Besucher beim historischen Lernen“, welche bis heute weitgehend vernachlässigt werden (ebd.).

Seit den siebziger Jahren hat sich der Blickwinkel verändert. Standen zu Beginn der Diskussion um Demokratisierung von Bildung inhaltliche Fragen im Zentrum, rückt gegenwärtig zunehmend der Besucher mit seinen Wünschen und Bedürfnissen in den Vordergrund. Auch kristallisiert sich heraus, dass Abstand davon genommen wird, einem fiktiven Besucher etwas vermitteln zu wollen. Die Integration der potentiellen Besucher und deren Interessen stellen relevante Größen für die Entwicklung von Ausstellungskonzepten dar. Aus diesem Grund erweist sich der Begriff *Vermittlung* als nicht mehr adäquat. Stattdessen wird der Begriff *mu-seale Kommunikation* bevorzugt.

Insbesondere die Literatur des angloamerikanischen Raumes spiegelt diese veränderte Perspektive wider. Falk/Dierking stellen in das Zentrum ihres Buches das Museumserlebnis und entwickeln „A Professional’s Guide to the Museums Experience.“³¹ Wie Erwachsene und Kinder bei meist kurzen Ausstellungsbesuchen dennoch etwas lernen können, diskutiert Hein in seinem Buch „Learning in the Museum“.³² Unter anderem zeigt er, wie Besucherforschung und Erziehungswissenschaft gemeinsam pädagogische Erfahrungen beeinflussen können und welche

30 Urban, Andreas: Von der Gesinnungsbildung zur Erlebnisorientierung. Geschichtsvermittlung in einem kommunalen historischen Museum im 20. Jahrhundert. Schwalbach 1999.

31 Falk H. John/Dierking, Lynn D.: The museums experience. Washington D.C. 1992.

32 Hein, George E.: Learning in the museum. London 1998.

aktuellen Lerntheorien relevant für das Museum sind. Hooper-Greenhill geht in ihrem Buch „Museum and the Interpretation of Visual Culture“ der Frage nach, wie Besucher Sammlungen interpretieren und wie dieser Vorgang von der Pädagogik des Museums beeinflusst wird.³³

Das zum Teil konsequente Umsetzen von Besucherorientierung in amerikanischen Museen steht in Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen Zwang, über Eintrittsgelder finanzielle Ressourcen zu erschließen. Besucherorientierung ist somit nicht nur eine ideelle Verpflichtung, sondern kann zur Überlebensstrategie werden. Betriebswirte übernehmen zur Sicherung der Einnahmen die Museumsleitung und Marketingabteilungen werden eingerichtet. Inwiefern sich diese amerikanischen Managementstrategien und auch damit einhergehende Konsequenzen auf Deutschland übertragen lassen, analysiert Dauschek in ihrer Dissertation „Museumsmanagement“.³⁴

Darüber hinaus gibt es noch Einzelstudien, die ebenfalls Fragen der Gestaltung anhand eines Museums oder einer museologischen Persönlichkeit diskutieren. Stellvertretend sei hier auf zwei Werke verwiesen. Von Plato erörtert mit Blick auf die französische Geschichtskultur, speziell Pariser Museen und Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, die Frage, wie sich Geschichte verändert, wenn sie statt einer gebildeten Elite einem Massenpublikum präsentiert wird.³⁵ Gorgus widmet sich in ihrer Dissertation „Der Zauberer der Vitrinen“ dem Museologen Georges Henri Rivières.³⁶ Diese in Deutschland kaum wahrgenommene Persönlichkeit entwickelte bahnbrechende Konzepte zum musealen Umgang mit der Alltags- und Gegenwartskultur. Mit seiner Idee des *Écomusée* lancierte Rivières ein folgenreiches Konzept für das kulturhistorische Museum der Alltagskultur.

33 Hooper-Greenhill, Eilean: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London/New York 2000.

34 Dauschek, Anja: *Museumsmanagement. Amerikanische Strategien in der deutschen Diskussion*. Ehestorf 2001.

35 Plato von Alice: *Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/New York 2001.

36 Gorgus, Nina: *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*. Münster 1999.

Aufbau der Studie

Die Studie befasst sich mit Geschichtsbildern zeitgenössischer kulturhistorischer Ausstellungen und steht somit im Spannungsfeld zwischen Historik, Ästhetik und Pädagogik. Ich beziehe mich dabei auf den Doppelsinn des Bildbegriffs, der sowohl technisch-mediale wie auch mentale Bilder meint. Dabei betrachte ich sowohl die im dreidimensionalen Raum vorhandenen Bilder inszenierter Ausstellungen als auch den Besucher als Ort der inneren Bilder. In den ersten vier Kapiteln erfolgen grundsätzliche museologische Überlegungen. Diese werden im fünften Kapitel anhand der Rezeption des Mittelalters konkretisiert. Die bis dahin erfolgten Reflexionen erfahren im sechsten Kapitel eine weitere Zuspitzung, indem anhand einer Ausstellungsanalyse die theoretischen Erörterungen auf die Praxis bezogen werden.

Bei meiner Untersuchung konzentriere ich mich auf die Betrachtung kulturhistorischer Ausstellungen und grenze diese damit von der klassischen Kunstaussstellung ab. Trotz dieser Eingrenzung zeigt sich, dass auch dieser Bereich äußerst vielfältig ist. Hierzu zählen, um nur einige zu nennen, kleine Regionalmuseen, kulturgeschichtliche Spezialsammlungen wie Alpinmuseen, Feuerwehrmuseen etc. sowie auch große Landesausstellungen.³⁷ Der Deutsche Museumsbund untergliedert die Museenlandschaft in unterschiedliche Fachgruppen, in der es auch einen Bereich der kulturgeschichtlichen Museen und Kunstmuseen gibt. Eine allgemein verbindliche Definition liefert der Verband jedoch nicht.³⁸ Die

37 Als eine Besonderheit in der Bundesrepublik Deutschland entwickelte sich die historische Großausstellung, besonders im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts entstanden zahlreiche und äußerst vielfältige Ausstellungsprojekte. Thematisch orientierten sich diese dabei an Jubiläen bzw. Jahrestagen. Eine umfangreiche Aufzählung der in Deutschland stattgefundenen Ausstellungen siehe Korff 2002, S. 24-48. Der leitende Direktor der Magdeburger Museen Dr. Puhle stellt fest, dass Museumskollegen von einem spezifisch deutschen Ausstellungstyp sprechen und damit die monumentale historische Sonderausstellung, die einer Epoche oder einer historischen Persönlichkeit gewidmet ist, meinen. Puhle, Matthias: Historische Großausstellungen und ihre kulturhistorische Bedeutung. In: Ministerium für Wirtschaft und Arbeit des Landes Sachsen-Anhalt, Kulturhistorisches Museums Magdeburg (Hrsg.): Otto der Große, Magdeburg und Europa. Magdeburg 2002, S. 8.

38 Im Hinblick auf die Nutzenanwendung der Kulturgeschichte auf das Museum spricht Kramer von einem Verlegenheitsbegriff. Die Bezeichnung wird

Hinwendung zur Alltags- und Sozialgeschichte der historischen Wissenschaften bedeutete auch für das Museums- und Ausstellungswesen, dass nicht nur Kunstwerke, sondern auch Objekte der Alltagsgeschichte gesammelt und ausgestellt wurden. Die kulturhistorische Ausstellung nimmt somit eine Art Zwitterstellung zwischen Kunst- und Geschichtsausstellung ein. Während sich das Kunstmuseum auf Meisterwerke stützt, verwendet das historische, ähnlich wie das volkskundliche Museum, seine Exponate als Sachzeugnisse und als Belegstücke für Geschichtsinterpretationen.

Dieses Charakteristikum der Zwitterstellung ist von tragender Bedeutung, da dies zu einer Konkurrenzsituation in der Wahrnehmung führen kann. Der ästhetische Genuss der Objekte kann in Konkurrenz mit dem Anliegen der Geschichtsvermittlung treten. Eine Kunstausstellung ermöglicht ästhetische Erfahrung, diese hat Priorität vor historischer Erfahrung. Eine kulturhistorische Ausstellung will jedoch beiden Ansprüchen gerecht werden.

Den zentralen Bezugspunkt der Überlegungen bilden die musealen Objekte und die Frage nach unterschiedlichen Formen von Kontextualisierung und Interpretation sowie deren Funktionen im Rahmen der musealen Kommunikation. Folglich beziehe ich mich bei meinem Untersuchungsmaterial auf Ausstellungen, die nach wie vor museale Objekte als zentrale Figuren betrachten. Auf thematische Ausstellungskonzepte ohne museale Objekte gehe ich nur dann ein, wenn dies der Verdeutlichung eines Sachverhaltes dienlich ist.

Da sowohl die Begriffe *Inszenierung* als auch *Erlebnis* sehr unterschiedlich interpretiert werden, geht es im ersten Kapitel darum, diese Begriffe im Hinblick auf meine Fragestellung zu beleuchten. Bei der Ausstellungsinszenierung differenziere ich zwischen rekonstruktiven und abstrahierenden Raumbildern. Diese stellen einen Teil der Geschichtserfahrung dar, die die Erinnerungsbilder der Besucher prägen. Erlebnisse können nicht eindimensional betrachtet werden, da diese immer in Abhängigkeit von der subjektiven Persönlichkeitsstruktur entstehen. Neuere Formen der Besucherforschung vor allem im angloamerika-

zwar verwendet, jedoch wird nicht erklärt, was darunter zu verstehen ist. Ein summativer, weiter Kulturbegriff wird benutzt, dieser geht aber in der Beschreibung der Aufgaben kulturgeschichtlicher Museen nicht über das objektfixierte und nicht an kulturellen Prozessen orientierte Sammeln und Präsentieren hinaus. Vgl. Kramer, Dieter: Kulturgeschichtstheorie und kulturgeschichtlich-volkskundliche Museen und Sammlungen. In: Spickernagel/Walbe 1976, S. 21.

nischen Raum stellen die Besucher und ihre Erlebnisse ins Zentrum der Betrachtung. Bessere Kenntnisse über die Art und Weise der Verarbeitung ermöglichen eine Verbesserung des begleitenden Angebots in der Ausstellungsumwelt.

Obgleich Besucherforschungen nur einen geringen effektiven Lernzuwachs nach einem Ausstellungsbesuch konstatieren, haben dennoch museale Präsentationen eine unersetzbare gesellschaftliche Funktion, deren Nutzen sich jedoch nicht nach ökonomischen Kategorien berechnen lässt, sondern im Bereich der ideellen Werte liegt. Worin speziell das pädagogische Potential kulturhistorischer Ausstellungen, insbesondere in Abgrenzung zu kommerziellen Erlebniswelten, liegt, thematisiere ich im zweiten Kapitel. Historische und ästhetische Erfahrungen bilden dabei die Bezugspunkte. Diese pädagogische Dimension stellt auch das fundamentale Element dar, wenn es um die Frage geht, wie sich Museumspädagogen im Ausstellungsteam positionieren können.

Im dritten Kapitel stehen Überlegungen zur musealen Kommunikation im Zentrum der Betrachtung. Da Ausstellungen von den subjektiven Interpretationen der Macher geprägt werden, beleuchte ich zunächst die personelle Komponente. Insbesondere interessiert dabei die Frage, welche Rolle Museumspädagogen dabei spielen und durch welche Kompetenzen sich Museumspädagogen auszeichnen sollten. Dabei können kommunikative Strategien angewendet werden. Ich betrachte diese unter den Dimensionen Anschaulichkeit, Handlungsorientierung, Differenzierung und Ganzheit. Aus diesen Überlegungen entwickle ich analytische Fragen, die dann im Praxisteil die Grundlage für die Ausstellungsanalyse bilden. Zunächst jedoch stelle ich drei Präsentationsformen vor, wie sie in der Gegenwart angewendet werden und die somit typische Formen besucherorientierter Konzepte darstellen.

Metakommunikative Aspekte, insbesondere die politische und ökonomische Dimension der musealen Kommunikation, bilden den Fokus des vierten Kapitels. Inhaltliche Interpretation stellt eine Schlüsselaufgabe für die Ausstellungsmacher dar. Diese Aufgabe liegt nicht nur bei den fachwissenschaftlichen Kuratoren, sondern zählt auch zum Verantwortungsbereich der Museumspädagogen. Bereits in der inhaltlichen Aufbereitung sollten pädagogische und kommunikative Aspekte einfließen. In der Realität der musealen Ausstellungswelt jedoch ist dies nur mit wenigen Ausnahmefällen der Fall. Im Gegenteil wird der Museumspädagogik sogar von einzelnen Kritikern vorgeworfen, dass diese dazu beitragen würde, der zunehmenden Kommerzialisierung Vorschub zu leisten. So fürchten zum Beispiel Gegner erlebnisorientierter Ausstellungen, dass

diese ausschließlich dem Besucherbedürfnis nach Konsum antworten und eine intensive Begegnung und Auseinandersetzung mit Inhalt und Objekt verschwimmen. Auch hat Museumspädagogik in historischer Betrachtung mit einem schweren Erbe zu leben. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde didaktische Gestaltung in Propagandaausstellungen usurpiert und zu manipulativen Zwecken missbraucht.

Im fünften Kapitel erfolgt eine thematische Eingrenzung auf die Betrachtung der Rezeption des Mittelalters. Die Vermittlung dieser Zeit stellt eine besondere Herausforderung an Ausstellungsmacher dar. Die Vorstellungsbilder dieser Epoche sind einerseits von romantischen und klischeehaften Gedanken geprägt, andererseits stammen die Überreste dieser Zeit aus einer generell anderen Erfahrungswelt. Da ein oft formulierter Vorwurf an inszenierte Ausstellungen darin liegt, diese würden sich zu sehr den kommerziellen Freizeitparks annähern, gehe ich detaillierter auf historische Erlebnisparks ein, die speziell mit mittelalterlichem Spektakel werben.

Anhand der Ausstellung „Kaiser Heinrich II. 1002 – 1024“ in Bamberg im Jahr 2002, die vom Haus der Bayerischen Geschichte konzipiert worden ist, analysiere ich in Kapitel sechs das Vermittlungs- und Gestaltungskonzept. Diese Ausstellung bot sich für eine Untersuchung an, da zwei gegensätzliche Präsentationsstrategien – ein Inszenierungskonzept sowie eine objektorientierte Präsentation – nebeneinander verwirklicht wurden. Bei der Analyse beziehe ich mich auf die im dritten und vierten Kapitel entwickelten Fragestellungen der kommunikativen und metakommunikativen Dimensionen. Ergänzend dazu geben zwei Besucherbefragungen Aufschluss darüber, wie die verschiedenen Präsentationen bewertet wurden.

Im abschließenden Kapitel soll nochmals das Spannungsfeld zwischen Kommerzialisierung und Besucherorientierung inszenierter Ausstellungen betrachtet werden. Dabei interessiert insbesondere, wo und wie sich museumspädagogische Gesichtspunkte innerhalb der Konzeptentwicklung von Ausstellungen verwirklichen lassen.

1. DIE AUSSTELLUNG ALS RAUMBILD UND DIE BESUCHER ALS ORTE DER INNEREN BILDER

Bei der Arbeit mit inszenatorischen Mitteln wird versucht, die musealen Objekte nicht als singuläre Schätze zu präsentieren, sondern diese in einen Kontext einzubinden und in einen inhaltlichen oder assoziativen Zusammenhang mit dem Ziel eines Gesamteindrucks zu stellen. Korff vertritt die These: „Das Museum bebildert nicht; es ist Bild.“¹ Er pointiert damit seine Überlegung, dass das Museum als Ort der Sammlung und Bewahrung anschaulicher Objektwelten eine Institution der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung sei. Das originale Objekt fordere die Inszenierung als erklärende Darstellung schon allein deshalb, weil es nicht nur Dokument sei, sondern ebenso über eine sinnliche Qualität verfüge.² Aus diesem Grund scheinen für Korff die „Re-Dimensionierung“ und „Re-Kontextualisierung“ von Dingen mit den Mitteln der bildhaften Inszenierung angemessen und legitim. Unter Re-Kontextualisierung versteht Korff die Notwendigkeit, die authentisch überlieferten Objekte, die jedoch wie andere Quellengruppen nur bruchstückhaft vorhanden sind, zu erklären und zu deuten. Dies bedeutet eine klare Abwendung von einer scheinbar neutralen Präsentation.³ In konsequenter Weiterführung der These von der Notwendigkeit bildhafter Präsentation stellt Fehr fest, dass „der Historiker als Ausstellungsmacher zu einem Bildproduzenten [wird] – und sich damit nolens volens der Kritik aus einem Bereich aus[setzt], den gerade Historiker traditionell gerne meiden: den Bereich der Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte.“ (Fehr 2000, S. 149)

-
- 1 Korff zitiert in Fehr, Michael: Das Museum als Ort der Beobachtung. Einige Überlegungen zur Zukunft des Museums. In: Beier 2000, S. 149.
 - 2 Korff, Gottfried: Bildwelt Ausstellung – Die Darstellung von Geschichte im Museum. In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Frankfurt/New York 1999, S. 331.
 - 3 Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hrsg.): Das historische Museum – Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/New York 1990, S. 18.

Die Feststellung der Notwendigkeit der Re-Kontextualisierung und Re-Dimensionierung als Formen der Inszenierung und als Mittel der visuellen Rhetorik besagen jedoch noch nichts über ihre jeweils konkrete Realisierung und die möglichen Darstellungsformen.⁴ Eine Bildwissenschaft, die beispielsweise allgemeine Kriterien für die zahlreichen verschiedenen Arten der Bilder und deren Analysen aufstellt, hat sich bisher noch kaum ausgebildet.⁵ Die Gründe hierfür sind vielfältig. Ein wesentlicher Aspekt ergibt sich aus der Heterogenität der Phänomene, die wir mit dem Ausdruck Bild bezeichnen. Man spricht von Weltbildern, Menschenbildern und Leit- oder Idealbildern ebenso wie von Spiegelbildern, Sprachbildern und mentalen Bildern.⁶

Zunächst kann eine Hauptunterscheidung zwischen materiellen und mentalen Bildern getroffen werden. Nach Belting rechtfertigt sich der Bildbegriff nur als anthropologischer Begriff, der sich von dem Doppelsinn nicht trennen lässt, den wir ihm geben, wenn wir von mentalen Bildern sowie von den Artefakten der künstlerischen und technischen Bildproduktion sprechen.

„Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein Bild ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder

4 Grütter, Heinrich Theodor: Die Präsentation der Vergangenheit. Zur Darstellung von Geschichte in historischen Museen und Ausstellungen. In: Fußmann 1994, S. 182.

5 Obwohl eine fächerübergreifende Bildwissenschaft noch nicht existiert, ist innerhalb der Geisteswissenschaft, insbesondere unter Kunst- und Medienhistorikern eine rege Debatte darüber entstanden, wie sie aussehen könnte und welche Themen vorrangig behandelt werden sollten. Unter dem Schlagwort „Iconic Turn“, der den Wandel von der textbasierten Kommunikationsgesellschaft hin zum bildmedialen Zeitalter fokussiert, fand eine interdisziplinäre Vorlesungsreihe an der Ludwig-Maximilians-Universität München statt, in der internationale Experten aus verschiedensten Perspektiven zu diesem Thema referierten. Die Vorträge sind nun in einem Sammelband publiziert. Maar, Christa/Burda, Hubert: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004. Siehe auch: <http://www.iconic-turn.de> (letzter Zugriff: 04.01.05).

6 Sachs, Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden 1998, S. 9.

vor das innere Auge tritt, läßt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln.“⁷

In Bezug auf meine Untersuchung sind beide Aspekte relevant. Mit der Visualisierung von historischen Ereignissen werden sowohl materielle als auch mentale Geschichts- und Erinnerungsbilder erzeugt. Die materiellen Bilder entstehen durch die konkrete, im Raum vorhandene dreidimensionale Situation. Sie beziehen sich also nicht nur auf das klassisch zweidimensionale Bild, sondern im Sinne eines Bühnenbildes auf das Arrangement der einzelnen bildkonstituierenden Elemente im Raum. Diese materiellen Bilder stehen jedoch in direktem Zusammenhang mit den mentalen Bildern. Bei der Frage um die mentalen Bilder geht es um die Qualität der transportierten Inhalte und welche Vorstellungsbilder kreiert werden.

1.1 Arbeitsdefinition Inszenierung

Bereits Shakespeare stellte fest, dass die ganze Welt eine Bühne sei. Doch erst in der Moderne ist Inszenierung zu einem Leitbegriff unserer Gesellschaft geworden. Seit Mitte der achtziger Jahre scheint das gesellschaftliche Phänomen der Inszenierung allgegenwärtig zu sein.

„Wohin man sich auch dreht und wendet, zu den Künsten oder zu den Wissenschaften, zur Politik, zur Populärkultur oder zum Sport, zur Religion, zur Natur oder schlicht zur Alltagssphäre, nahezu überall drängt sich der Faktor Inszenierung auf. Sie scheint so allgegenwärtig wie die Hintergrundmusik im Kaufhaus, der bunt flimmernde Bildschirm und die sogenannten neuen Medien.“⁸

Gegenwärtig wird Inszenierung auch für das *In-Szene-Setzen* verschiedener anderer Bereiche verwendet, beispielsweise für die Werbung, ebenso bei Medienspektakeln sowie für Architektur. Die Raffinesse der Zusammenstellung von Dingen und die Aura der Inszenierung trivialer bis wertvoller Gegenstände in Ausstellungen haben eine lange kultur-

7 Belting, Hans: Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 11.

8 Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt am Main 2001, S. 9.

historische Tradition. Das Zurschaustellen von Artefakten aller Art – Gemälde, Skulpturen, Preziosen, bibliophile und naturwissenschaftliche Sammlungen, Archivalien und Kuriosa – blieb bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ein Privileg des Adels und des Patriziats. Mit Beginn der Weltausstellungen veränderte sich das Zielpublikum. Nicht nur eine gebildete Elite, sondern auch ein breites Massenpublikum sollte angesprochen werden.⁹

Die Präsentationsformen der Museen und somit auch die Inszenierungen in Ausstellungen sind in der museumsgeschichtlichen Literatur bisher wenig behandelt worden. Dies bestätigt, was Jörn Rüsen in Bezug auf das historische Museum angemerkt hat. Er stellt fest, dass das historische Museum im Allgemeinen unter den Aspekten Politik und Wissenschaft betrachtet werde, dass aber die Dritte im Bunde, die spezifische Eigenart der Darstellung – er nennt es Ästhetik – unbeachtet bleibt. Dabei bezieht gerade das historische Museum hieraus seine öffentliche Wirkung und nicht daraus, dass es wissenschaftlich fundiert oder politisch instrumentalisierbar erscheint (Rüsen 1988, S. 11). Matthias Götz vom Museum für Gestaltung in Basel formuliert die für ihn hohe Bedeutung des Ausstellens eindeutig: „Das Ausstellen ist nicht eine Unterabteilung des Museums und des musealen Triviums Sammelnbewahrenvermitteln, sondern viel mehr ist das Museum eine dem Ausstellen untergeordnete Institution.“ (Götz zitiert in Schwarz 2001, S. 11)

Inszenierungen in Ausstellungen können keineswegs als zeitgenössische Phänomene betrachtet werden. Gegenwärtig werden zum Teil ähnliche Themen besprochen, die bereits vor hundert Jahren diskutiert wurden. Boockmann verweist darauf, dass bei Diskussionen um Ausstellungspräsentationen auch eine Betrachtung der historischen Entwicklung aufschlussreich sein kann. Selbst wenn dies keine Lösung für gegenwärtige Gestaltungsfragen liefert, so bietet der historische Blick vielleicht die Chance, „[...] Irrtümer nicht noch einmal zu begehen und in längst ausgeschrittenen Sackgassen nicht wiederum herumzuirren.“ (Boockmann 1987, S. 7)

9 Das Ansprechen eines großen Massenpublikums zählte zu den großen Herausforderungen und auch Errungenschaften der internationalen Weltausstellungen. Es mussten andere Präsentationsformen entwickelt werden, um den gestellten kommerziellen publikumsbezogenen Ansprüchen gerecht zu werden. Damit wurde Neuland in der musealen Welt beschritten. Vgl. dazu Plato 2001, S. 101.

Die *malerische Präsentationsweise* ist ein Begriff, der bereits im 19. Jahrhundert verwendet wurde, ohne inhaltlich präzise bestimmt worden zu sein. Gemeint ist damit eine Aufstellung von Objekten fern jeder chronologischen, typologischen, material- oder funktionsbezogenen Systematik, die darauf zielt, möglichst alles zu zeigen und einen malerischen Gesamteindruck hervorzurufen.¹⁰ Von einer der großen Industrie- und Gewerbeausstellungen (Düsseldorf 1880), die auch die Museumseinrichtungen beeinflussten, ist folgende Schilderung überliefert, die die Besonderheiten der Präsentation gut vermittelt:

„Wie Geisterodem weht es uns beim Eintritt in die von farbenedämpftem Licht erfüllten Räume entgegen, unwillkürlich hemmen wir, von dem Totalindruck gefesselt, den Schritt: Die Wände sind bedeckt mit kostbaren Gobelins und alterthümlichen Waffen, zwischen den Möbeln und Glasschränken, aus denen uns Kleinodien von unschätzbarem Werth, kunstvoll gearbeiteten Broncen und Porzellane entgegenblicken, stehen, eisengepanzerten Rittern gleich, schwere Rüstungen, Zeugnis gebend von der hohen Blüte des mittelalterlichen Kunstgewerbes und – der Körperkraft unserer Alvordern. [...] Wir sehen die Culturentfaltung eines klassischen Volkes von der formvollendeten Bronzefigur in Lebensgröße, das Steinbeil und den reich verzierten Musqueton aus der Zeit seiner ersten Herstellung. Köstliche Erzeugnisse der Vorzeit sind hier aufgestapelt.“¹¹

Die scheinbare Einheit der überlieferten Relikte und der für das Museum hergestellten Kopien mit dem Museumsbau selbst war auch im Bayerischen Nationalmuseum in München zu finden. An vielen Orten wurde die Architektur den auszustellenden Gegenständen angepasst, kirchenbauartige Architekturelemente für die Kirchenkunst und burgähnliche Architektur-Attrappen für die laikale Kunst des Mittelalters geschaffen. Verbindungslinien zwischen Museum und Theater gab es in mehrfacher Hinsicht. Auch wenn man im Hinblick auf Museumsräume von Inszenierungen damals nicht sprach: Diese Räume sahen den Bühnenbildern, in denen zur selben Zeit Historien-Dramen aufgeführt wurden, sehr ähnlich.

10 Foerster, Cornelia: Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts. In: Museumskunde 60. (1995) S. 88.

11 Westfälischer Anzeiger Nr. 76, 29.6.1880. So zitiert nach Foerster 1995, S. 89.



Abbildung 1: Blick in den Kirchensaal des Bayerischen Nationalmuseums im Jahr 1900.

Die Ähnlichkeit lag auch darin, dass hier wie dort der Gesamteindruck wichtig war. Was heute meist als selbstverständlich gilt, nämlich dass jeder Museumsgegenstand mit Hilfe eines Schildchens kurz bezeichnet wird, verstand sich damals keineswegs von selbst. In Nürnberg konnten die Besucher die einzelnen Stücke erst seit dem Jahre 1893 mit Hilfe von Anschriften identifizieren. Die Einbettung der Exponate in einen inszenierenden architektonischen Rahmen resultierte in den ersten, für die Allgemeinheit eingerichteten, fürstlichen wie bürgerlichen Museen aus dem Streben um Repräsentation und aus didaktischer Intention. Sowohl die Absicht des Fürsten, seinem Mäzenatentum ein eindrucksvolles Denkmal zu setzen, wie auch der Versuch, ein Ambiente zu schaffen, das die Kunstwerke erläutert, ließ die Museen zu eigenen Kunstwerken geraten (Herles 1996, S. 110).

Das Gesamtbild war ein wesentliches Ziel der malerischen Präsentation. Es ging um die Gesamtheit der kulturellen Äußerungen einer Epoche. Ein vorgestelltes Lebensgefühl etwa der Renaissance war das geistige Band, das die Anordnung der Objekte miteinander verknüpfte. Die

Objekte sollten einen Blick für das Leben, Fühlen und Denken der Menschen eröffnen. In malerischer Präsentation konnten sowohl Ensembles als auch Einzelobjekte gezeigt werden. Entscheidend war die intuitive Vermittlung. Der Geist der Epoche sollte in sinnlicher Darbietung erlebt werden. Die dingliche Überlieferung wurde dabei nicht so sehr als Quelle betrachtet, die wissenschaftlich zu erschließen war, sondern als bedeutsamer Zeuge der Vergangenheit und als Reliquie, die Geschichte unmittelbar verkörperte.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand eine neue Form von Museen, die sogenannten *Hygiene- und Sozialmuseen*. Sie bewahrten nicht in erster Linie das kulturelle Erbe der Vergangenheit, sondern versuchten, für aktuelle Probleme praktikable Lösungen zu propagieren. Sie zeigten konkretes Anschauungsmaterial, waren aber vor allem bestrebt, mit modernster Technik ihre Botschaften zu vermitteln und eine Verhaltensänderung zu bewirken. Diese Museen waren ausdrücklich informativ, lehrhaft und handlungsorientiert, sie waren nicht auf stille Betrachtung angelegt. Dies bedeutete jedoch nicht, dass hier ein rationales Studium als angemessene Rezeptionsform gewünscht war. Vielmehr wirkten gerade die neuen Medien mit starker Suggestivkraft. Film, Ton und Licht sowie graphische Mittel waren geeignet, eine gewünschte Aussage plakativ hervorzuheben.¹² Der volkspädagogische, letztlich demokratische Anspruch dieser Darbietungsformen erfuhr allerdings in der Folgezeit eine inhaltliche Verkehrung. Die neuen Möglichkeiten und Methoden der Darstellung wurden von der nationalistischen Propaganda für ihre Zwecke vereinnahmt.¹³ In Deutschland kam es nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer Zäsur bei der Inszenierungspraxis. Dies ist wohl auf den ideologischen Missbrauch durch den Nationalsozialismus und deren Propagandamaschinerie zurückzuführen.¹⁴

12 Zu diesen Präsentationsformen siehe ausführlich: Roth, Martin: Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution, Berlin 1990, S. 191-242.

13 Zum Thema dramaturgisch inszenierter Propagandaausstellungen siehe Kapitel 4, S. 187ff.

14 Bei einem vergleichenden Blick mit den USA lässt sich feststellen, dass dort kein derartig klarer Einschnitt zu erkennen ist, sondern dass sich die Inszenierungspraxis kontinuierlich mit verschiedensten Ausprägungen entwickelte. Vgl. Kulik, Gary: Designing the Past: History-Museum Exhibitions from Past to the Present. In: Leon, Warren/Rosenzweig, Roy:

In den fünfziger und sechziger Jahren waren die Präsentationen von einer wissenschaftlichen Nüchternheit und Konzentration auf das reine Objekt geprägt. Nach der Text- und Lesewelle der siebziger Jahre veränderten sich in den achtziger Jahren die Gestaltungen musealer Darbietungsformen, für die dann die Bezeichnung Inszenierung verwendet wurde. Obwohl im 19. Jahrhundert in Museen inszeniert wurde, gab es dafür noch nicht diese Bezeichnung. Seit wann Inszenierung und Inszenieren für die Tätigkeit des Zur-Schau-Stellens in Ausstellungen genau verwendet werden, ist nicht ganz klar. Es dürfte sich dabei aber um eine relativ neue Wortübernahme handeln. Im Jahr 1972 fand dieser Begriff in der Praxis von historischen Museen und Ausstellungen noch keine Anwendung (Schober 1994, S. 9ff.). Ein Wiederaufgreifen der Praxis des Inszenierens im großen Stil einer kulturhistorischen Ausstellung fand in Deutschland im Jahr 1981 mit der Berliner Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ statt (Boockmann 2000, S. 310).¹⁵

Die Abkehr von der nüchternen Vitrinenpräsentation hin zu inszenierten Räumen erwächst aus der Forderung, den Besucher wieder mehr ins Blickfeld zu nehmen. Dies bedeutet einen Perspektivenwechsel von der Objektorientierung hin zu besucherorientierten Ausstellungen. Die zwei wichtigen Argumente, die diese Entwicklung förderten, waren zum einen, dass die Museen im Sinne der Demokratisierung ihren Bildungsauftrag stärken sollten. Zum anderen bedeutete es eine Abkehr vom elitären Musentempel für hauptsächlich akademisches Fachpublikum. In der wachsenden Erlebnisgesellschaft sollten auch in Museen Bildung für breite Bevölkerungsschichten sowie Spaß und Unterhaltung möglich sein. Einzelobjekte sollten nicht mehr isoliert in Vitrinen gezeigt werden. Dies kann zwar den Nicht-Wissenschaftler ästhetisch beeindruckend, jedoch ohne Hintergrundinformationen sind für einen Großteil der Besucher die historischen Zusammenhänge kaum zu erschließen: die Objekte bleiben stumm. Schuck-Wersig formulierte ein Plädoyer für eine neue Sehkultur und stellte die rhetorischen Frage mit ihrem Buch „Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?“¹⁶

History Museums in the United States. A critical assessment. Urbana/Chicago 1989, S. 3-37.

15 Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Martin-Gropius Bau in Berlin, 15. August bis 15. November 1981.

16 Schuck-Wersig, Petra: Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur. Berlin 1986.

Unter dem Begriff Inszenierung lässt sich vieles subsumieren. Fasst man den Begriff sehr weit, so ist jegliche intentionale Platzierung, Zusammenstellung mit anderen Objekten, jeder Einsatz von Licht, Farben, Sockeln usw. bereits ein *In-Szene-setzen*. Das Spektrum von Präsentationsmitteln ist dabei sehr breit. Mit künstlerischem Selbstverständnis geschaffene Rauminstallationen, ebenso wie Rekonstruktionen historischer Räumlichkeiten und Situationen oder schlicht die Hervorhebung eines bestimmten Exponats durch Beleuchtung oder besondere Umgebung werden dann als Inszenierung begriffen.

Fasst man den Terminus Inszenierung jedoch so weit, dass er jede Platzierung und Konfiguration mit anderen Objekten und jeden Einsatz von Licht, Farbe und Sockel beinhaltet, wird der Begriff überdehnt und sein Informationsgehalt sinkt. Das Konzept Inszenierung, das programmatische Inszenieren in Ausstellungen, das den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit darstellt, muss somit deutlich enger gefasst und charakterisiert werden. Semantisch ist festzuhalten, dass der Begriff der Inszenierung dem Umfeld des Theaterbegriffs angehört. Sucht man im Brockhaus unter dem Begriff Inszenierung, findet man eine Definition, die sich ausschließlich auf Theater bezieht:

„französisch: die, darstellende Kunst: 1) die der Aufführung eines Bühnenstücks oder der Umsetzung eines Drehbuchs dienende Vorbereitung, Bearbeitung und künstlerische Gestaltung (Regie); 2) die Aufführung als Ergebnis dieser Vorgänge“ (Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001)

Die Tätigkeit des Inszenierens im Theater umfasst alle Verrichtungen, die damit zusammenhängen, ein Stück auf die Bühne zu bringen: das technische und künstlerische Vorbereiten, Gestalten und Leiten von Aufführungen und Dreharbeiten. Inszenieren bedeutet damit, etwas – im Theater einen Text – zu visualisieren und für die Bühne umzusetzen. Die Umsetzung eines Stoffes – seine Inszenierung – geschieht immer aus einer bestimmten Perspektive. Bei jeder neuen Aufführung wird der ursprüngliche Text neu bearbeitet. Inszenieren enthält damit immer auch ein visualisierendes Deuten und Interpretieren (Schober 1994, S. 9). An dieser Stelle berühren sich die Absichten von Theater und Museum. Ähnlich ist dabei vor allem die Bedeutung, die den visuellen Gestaltungsmitteln zukommt, wobei das Interesse des Museums an Inszenierungen vor allem von den Ideen inspiriert wird, die das Theater bei der Gestaltung von Bühnenbild und -raum sowie Requisiten entfaltet.

So weit gefasst wie der Inszenierungs-Begriff ist, kann er aus verschiedenen Perspektiven definiert werden. Um die Vielschichtigkeit des Begriffes aufzuzeigen, sollen hier stellvertretend zwei Definitionen angeführt werden, die den Vorgang der Inszenierung aus den Perspektiven der Pädagogik und Philosophie schlaglichtartig beleuchten. Die Arbeitsgruppe für Empirische Bildungsforschung betont die Tatsache, dass jede Form der Präsentation eine Interpretation der Inhalte darstellt.¹⁷

„Als Inszenierung verstehen wir solche Präsentationsformen, die mit anschaulichen Mitteln deuten. Dabei soll ausdrücklich mehr und anderes geschaffen werden, als eindimensionale Erklärungszusammenhänge von Objekt und Text. Inszenierungen sollen vielmehr durch das absichtsvolle Arrangement von Original und Medien und anderen Ausstellungsmitteln Kontexte schaffen, die auf die Vermittlung vernetzter Bezüge und Wechselwirkungen hin angelegt sind.“ (ebd., S. 8)

Mittels Inszenierung wird bewusst der Versuch unternommen, keine eindimensionalen Erklärungen zu geben, sondern Kontexte zu schaffen, die es dem Besucher ermöglichen, Inhalte im Zusammenhang kennen zu lernen und somit auch Wechselwirkungen kritisch hinterfragen zu können. Der Bildung wird dabei ein besonderer Stellenwert eingeräumt.

Aus dem Blickwinkel der Philosophie sind für Martin Seel Inszenierungen absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden, so dass sich eine auffällige, spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.¹⁸ Jede Inszenierung ist nach Seel eine Inszenierung der Gegenwart. Sie will etwas in seiner augenblicklichen Besonderheit hervortreten lassen. Diese Begegnung ist als solche weder

17 Die Arbeitsgruppe für empirische Bildungsforschung e.V. beschäftigte sich von 1987 bis 1989 im Rahmen eines vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Projekts mit dem Thema „Weiterbildung von Museumspersonal für Vermittlungsaufgaben“. Unter besonderer Berücksichtigung eines Bildungsverständnisses für Inszenierung analysierte die Arbeitsgruppe zwei Ausstellungen als Fallstudien. Die daraus resultierenden Ergebnisse wurden in einer Dokumentation festgehalten. Paatsch, Ulrich: Konzept Inszenierung: Inszenierte Ausstellungen – einer neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden. Heidelberg 1990.

18 Seel formuliert zunächst eine formale Bestimmung, die er jedoch im weiteren Verlauf seiner Thesen zu inhaltvollen Aussagen führt. Vgl. Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs. In: Früchtl/Zimmermann 2001, S. 49.

ästhetisch noch ästhetisch inszeniert. Ästhetische Inszenierungen erzeugen vielmehr eine Gegenwart, die als solche auffällig wird. Sie machen Gegenwart bemerkbar: Das ist ihre primäre Leistung. Inszenierung, stellt Seel fest, ist die öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden (ebd., S. 54ff.).

„Inszenierungen sind freilich nicht einfache Phänomene des Erscheinens, sie stellen etwas in seinem Erscheinen heraus, markieren es, um es für eine gewisse Dauer in einem öffentlichen Raum spürbar zu machen. Sie zielen darauf, das Geschehen, das sie ausmacht, in ihren momentanen und simultanen Bezügen zum Vorschein und damit zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen zu lassen.“ (ebd., S. 57)

Aktuell wird für inszenierte Ausstellungen auch der Begriff *Szenographie* verwendet, der primär von Seiten der Gestalter eingeführt und geprägt wurde.¹⁹ Insbesondere die Verantwortlichen für den Themenpark der Expo 2000 bedienten sich des aus dem Französischen entlehnten Begriffs. Pointierte, sinnlich aufgeladene Bilder sollen Aussagen verdichten und ein weites Assoziationsfeld eröffnen. Der Begriff *Szenographie* meint die künstlerische Interpretation und szenische Umsetzung von Inhalten, die durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in ihrer intendierten Aussage sind. Dies ähnelt durchaus dem Anspruch eines Inszenierungskonzeptes. Während Inszenierungen jedoch primär von architektonischen und Bühnenbildnerischen Maßnahmen geprägt sind, betont und praktiziert die *Szenographie* zudem die Integration von Tanz und Film, Techniksimitation und Musik, Choreographie und Kunst unter Einbeziehung sämtlicher technischer Möglichkeiten.²⁰ Durch die Entwicklung der *Eventkultur* verlässt das Medium Ausstellung immer mehr das Museum, und umgekehrt hält die *Szenographie* Einzug in das Museum. Die Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, die seit Beginn der neunziger Jahre einen Lehr-

19 Bewusst verwende ich den aktuell modischen Begriff *Szenographie* nicht, da dieser meiner Ansicht nach zu sehr auf Technisierung, Mediatisierung und Environment setzt und dem musealen Objekt eine untergeordnete Bedeutung zumisst.

20 Drescher, Bettina: Im Westen nichts Neues? Themenpark und Sieben Hügel. Präsentationsästhetiken im Vergleich. 2000, S. 1, www.ulmerverein.de/drescher.html (letzter Zugriff: 03.07.01).

stuhl für Szenographie eingerichtet hat, definiert ihr Lehrgebiet folgendermaßen:

„Interdisziplinäres Arbeiten ist das Ziel der Ausbildung mit dem Schwerpunkt der Szenografie an der HFG. Vor allem das Berufsbild des Bühnenbildners, auf den sich die Ausbildung bezieht, ist derzeit im Wandel begriffen. Der Weg zeigt weg von der klassischen Theaterbühne hin zum medienorientierten Arbeiten bei Film, Fernsehen und Eventagenturen, und zur Vernetzung mit dem Ausstellungs- und Lichtdesign unter Einbeziehung neuer Technologien.“²¹

Deutlich wird in dieser Formulierung, wie sehr sich die Grenzen zwischen den einzelnen Sparten auflösen und vermischen. Szenografen stehen an den Schnittstellen von Projekten zwischen Performance, Aktionskunst, Theater, Ausstellung, Media Plays, Scenic Environment und Multimedia Events.

Wie bereits der Inszenierungsbegriff sehr weit und unterschiedlich aufgefasst werden kann, so gibt es auch in Bezug auf konkretere Bestimmungen eine Vielzahl von Bezeichnungen, die jeweils aus verschiedenen Perspektiven interpretiert werden. Im Hinblick auf die strukturelle Gliederung der Ausstellungsexponate unterscheiden Schuck-Wersig/Wersig zwischen *Ensemble* und *Konfiguration*. Der Begriff Ensemble bezieht sich in diesem Fall auf rekonstruktive Bildräume, in denen Objekte zur Rekonstruktion eines ursprünglichen Bezugs zusammengeführt werden. Der Begriff Konfiguration verweist auf Inszenierungen, in denen sich Objekte und Informationen gegenseitig erläutern und eine Idee ausdrücken wollen (Schuck-Wersig 1986, S. 156).

Klein/Wüsthoff-Schäfer unterscheiden zwischen dem rekonstruktiven, dekorativen und symbolisierenden Typus. Die dritte Gruppe beschreibt alle Zusammenstellungen von Museumsgegenständen oder anderen Medien, um eine Idee zu vermitteln. Dekorative Ausstellungen betonen den Einsatz dramaturgischer Mittel wie Licht, Farbe und Materialien für vorwiegend ästhetische Zwecke und zur Erzeugung einer stimmigen Atmosphäre.²² In Bezug auf meine Einteilung fasse ich den dekorativen sowie symbolischen Typus zusammen und bezeichne diese als abstrahierende Raumbilder. Die Bezeichnung dekorativ erscheint mir nicht treffend gewählt, da mit Dekoration lediglich auf schmückendes

21 Studienleitführer der Hochschule für Gestaltung HFG Karlsruhe 2001.

22 Klein, Hans-Joachim/Wüsthoff-Schäfer, Barbara: Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher. Berlin 1990, S. 21.

Beiwerk verwiesen wird. Dies deutet auf ästhetische Beliebigkeit hin. Gerade darin liegen die Ziele der Inszenierung nicht, die vielmehr in der bewussten Interpretation der Artefakte liegen.

Ausgehend von diesen Überlegungen unternehme ich den Versuch, Inszenierungen nach formalästhetischen Kriterien zu kategorisieren. Im Folgenden werde ich deshalb auch von Raumbildern sprechen. In Anlehnung an Stilkriterien der bildenden Kunst vollziehe ich eine Einteilung in zwei Hauptkategorien: rekonstruktive und abstrahierende Raumbilder.²³ Diese Einteilung bezieht sich auf den Gesamteindruck der Inszenierungseinheit und der beabsichtigten Aussage. So kann zum Beispiel im Hinblick auf die inhaltliche Aussage unterschieden werden, ob ein Bezug zu einem speziellen historischen Sachverhalt hergestellt werden oder eine Idee vermittelt werden soll. Diese Einteilung in zwei Hauptkategorien dient als Mittel der Typologisierung. Einschränkend möchte ich betonen, dass diese in der Ausstellungsrealität nicht scharf voneinander abgegrenzt werden können. Die Gesamtinszenierung einer Ausstellung kann sich sowohl rekonstruktiver als auch abstrahierender Stilelemente bedienen. Diese stellen zwei Gegenpole dar, innerhalb deren Bandbreite eine unendliche Vielzahl von Variationen möglich sind.

23 Im Blick auf die angloamerikanische Bezeichnungen trifft Peart eine Unterscheidung zwischen *abstract* und *concrete exhibits*. Hier bezieht sich das Einteilungskriterium darauf, ob museale Objekte in die Ausstellung integriert sind. *Abstract exhibits* verzichten völlig auf museale Objekte und beschränken sich auf inhaltliche Vermittlung, im Gegensatz zu *concrete exhibits*, die primär das dreidimensionale, haptisch fassbare museale Objekt in den Mittelpunkt stellen. Vgl. Mensch, Peter van: *Characteristics of exhibitions*. Amsterdam 2001, S. 11.

Rekonstruktive Raumbilder

Zu den rekonstruktiven Raumbildern zählen all die Inszenierungen, die zum Ziel haben, eine bestimmte historische Begebenheit zu rekonstruieren oder an historische Situationen zu erinnern. Zu dieser Kategorie gehören Freilichtmuseen, historische Häuser und Räume sowie historisch rekonstruktive Ausstellungen.²⁴ Im weitesten Sinne zählen dazu auch die kommerziellen historischen Erlebnis- und Themenparks.

Wesentliches Unterscheidungskriterium zwischen musealen Ausstellungsgestaltungen und kommerziellen Erlebnisparks stellt die Art des Umgangs mit der Historie dar. Bei historischen Ausstellungen gilt der Grundsatz der wissenschaftlichen Korrektheit. Im Gegensatz dazu bilden für Themenparks historische Ereignisse lediglich einen Anknüpfungspunkt für eine phantasievolle und erfindungsreiche Erzählung mit dem übergeordneten Ziel, daraus unternehmerischen Gewinn zu erwirtschaften. Aus diesem Grund grenze ich bei meinen Ausführungen die rekonstruktiven Raumbilder auf wissenschaftlicher Basis von den kommerziellen Erlebnisparks mit historischen Themen ab. Dazwischen steht die dritte Gruppe der historischen Erlebnisorte. Diese orientieren sich an

24 Die englischsprachige Literatur entwickelte ebenfalls eine Reihe von Begriffen. Für die Einrichtung historischer Örtlichkeiten werden die Begriffe *Period room* sowie *Period Setting* verwendet. Fleming (1972) unternahm als erster den Versuch, diese zu klassifizieren. Sein Hauptkriterium für die Unterscheidung ist die Frage nach der historischen Authentizität. Im Hinblick darauf unterscheidet er zwischen *Period rooms* und *Period settings*. Bei der Gestaltung eines *Period room* wird versucht, die Gesamtheit eines Raumes und seiner Ausstattung nach dem ursprünglichen Zustand und Nutzen der jeweiligen Zeit zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktion soll sich dem ursprünglichen Zustand möglichst annähern. Die Gegenstände werden nicht nur zusammengestellt, sondern auch deren ursprünglicher Gebrauchszusammenhang wird angedeutet. Das *Period setting* hingegen schafft mittels Architektur und dekorativen Elementen wie Boden, Wänden, Kaminen einen Prototyp eines authentischen Interieurs, während jedoch der Raum selbst als Ausstellungsraum für beispielsweise Möbel oder andere dekorative Elemente genutzt wird. Das *Period setting* fügt zusammengehörende Objekte, zum Beispiel aus der Renaissancezeit, zusammen. Es wird jedoch nicht der Versuch unternommen, detailliert das Leben nachzuvollziehen, es wird stilisiert angedeutet und kann sich auf einen Teilaspekt beschränken. Vgl. Mensch 1992, Kapitel 22, Communication.

historischen Begebenheiten, jedoch auch das Gesamterlebnis der Besucher fließt in das Gestaltungskonzept ein.²⁵

Die Inhalte und Botschaften rekonstruktiver Raumbilder bestehen darin, möglichst klar das historische Ambiente zu vermitteln. Die Klarheit der Gestaltung eines gesamtheitlichen, historischen Eindrucks mit weitgehender Ausklammerung verfremdender oder irritierender Elemente gewährleistet mit größerer Wahrscheinlichkeit, dass der Besucher diese Darstellungen nicht missverständlich interpretiert. Wie dies bestmöglich umgesetzt werden kann, darüber existieren wiederum verschiedenste Auffassungen und Meinungen. Ein wesentlicher Aspekt besteht darin, inwiefern sich die Ausstellungsmacher der historischen Fundierung verpflichtet fühlen. Das Ziel kann darin liegen, ein Maximum an Authentizität zu entwickeln. Problematisch jedoch ist, dass diese Art ebenfalls nur eine Form der Interpretation darstellt, die dem jeweiligen Zeitgeschmack und aktuellen Vorstellungen unterliegt. Ganzheitliche historische Erlebnisorte sind unter Wissenschaftlern sehr umstritten, da sie vorgeben, Vergangenheit rekonstruieren zu können, was letztlich aber nicht möglich sein kann. Die historische Betrachtung ist immer eine Heraushebung wesentlicher Elemente aus dem umgreifenden Lebenszusammenhang für das jeweilige Thema unter Vernachlässigung anderer Faktoren. Es entsteht ein neues Gebilde, das nicht als Spiegelbild des realen Lebenszusammenhangs aufgefasst werden kann.²⁶

Rekonstruktive Raumbilder auf der Basis wissenschaftlicher Forschung

Die Gruppe der gegenständlichen Raumbilder ist wiederum in ihren Erscheinungen sehr unterschiedlich ausgestaltet. Historische Ortschaften und Häuser werden nach der Terminologie von Schuck-Wersig/Wersig als Ensembles (Schuck-Wersig/Wersig 1986, S. 156) und nach Klein & Wüsthoff-Schäfer als Inszenierungen rekonstruktiven Typus' bezeichnet

25 In der angloamerikanischen Literatur findet man dafür die Bezeichnung *immersion setting*. In der wörtlichen Übersetzung bedeutet immersion Versenkung, Versunkenheit. Im Ausstellungswesen wurde der Begriff zuerst im Zusammenhang mit einem neuen Typus zoologischer Gärten verwendet, bei denen Besucher den Eindruck gewinnen, sich gemeinsam mit den Tieren in einer völlig natürlichen Landschaft zu bewegen (Klein 1998, S. 116).

26 Dies verweist auch auf die erkenntnistheoretischen Thesen des Konstruktivismus und der Grundannahme, dass es keine objektive Wirklichkeit gibt.

(Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990, S. 21). Diese können sich noch in ihrer ursprünglichen, natürlichen Umgebung befinden oder in der künstlichen Umgebung eines museologischen Umfeldes. Eine weitere Differenzierung kann zwischen *authentischem* und *nicht authentischem Ensemble* getroffen werden. Unter Ersterem wird die Anordnung ursprünglich wirklich zusammengehöriger Gegenstände verstanden, zum Beispiel das Mobiliar eines Wohnraumes oder Geräte und Maschinen einer Werkstatt, und zwar in der Weise, dass die Aufstellung im Museum genau den Verhältnissen der ursprünglichen Situation entspricht. Das nicht authentische Ensemble dagegen besteht aus zusammengestellten Gegenständen etwa aus einer bestimmten historischen Zeitspanne, zum Beispiel werden Möbel zu einem Biedermeierzimmer gruppiert, die ursprünglich nicht zusammengehörten. Auch eine entsprechende Zusammenstellung, in der Originale gemeinsam mit Nachbauten oder einem Großfoto gezeigt werden, kann gemeint sein. Es wird nicht naturgetreu nachgebildet, sondern es werden aus sachlich zusammengehörigen Originalgegenständen, aus Tonbandinterviews mit Zeitgenossen, aus historischen Photographien und vielen anderen Bedeutungsträgern Bild-Räume aufgebaut. Auch die Vitrinen sind nach diesem Prinzip der Erzählung gestaltet. Kein Gegenstand der Ausstellung steht nur für sich selbst; alle sind in den Zusammenhang solcher erzählender historischer Ensembles und Räume eingebunden.

Als Beispiel für ein rekonstruktives Szenenkonzept sei auf die Ausstellung des Landesmuseums Karlsruhe „1848/49: Revolution der deutschen Demokraten in Baden“ verwiesen. Das Anliegen bestand darin, die komplexe Geschichte dieser Revolution in klar verständlichen, anschaulichen Bildern zu erzählen. Eine Szene zeigte zum Beispiel die überraschende Flucht eines Großherzogs. Die Dynamik des Geschehens sollte verdeutlicht werden (siehe Abb. 2).

„[...] stehengelassene Gepäckstücke einer geplanten, dann aber doch überstürzten Abreise, aufgerissene Schubladen, verstreute Dokumente [...]. Eine Säulengalerie, Waffen der badischen Armee enthaltend, gerät Säule für Säule immer stärker ins Kippen und fällt in den hoheitlichen Lebensraum hinein.“²⁷

Die meisten Szenenbilder waren quasi eingefrorene Augenblicke, Momentaufnahmen, die so oder ähnlich stattgefunden haben könnten, als hätten die historischen Akteure gerade die Räumlichkeiten verlassen und

27 Ranger Kurt: Anschaulich ausstellen. Bilder erzählen Geschichten. In: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): Inszenierte Geschichte(n). Baden-Baden 1999, S. 15.

könnten jeden Moment zurückkommen. Die Szenenbilder waren überwiegend konkret in ihrer Handlung und Erzählung und verzichteten weitgehend auf einen abstrakten symbolischen Gehalt, der erst unter Kenntnis eines Codes dechiffriert werden müsste, um ihn zu verstehen.

Die Rolle des Gestalters ist dementsprechend abhängig von der Forderung nach wissenschaftlicher Genauigkeit im Hinblick auf die historische Forschung und Quellenlage. Bei wissenschaftlich fundierten Ausstellungen ist die Freiheit des Gestalters nur insofern möglich, wie sie dem Ziel der Illustrierung des historischen Ereignisses dienlich ist.

„Was produziert wird, ist allerdings kein literarischer Text, sondern ein Text aus Bildern, Objekten, aus Vitrinen, Ensembles und festgelegten Wegen. Diese Inszenierung ist jedoch nicht beliebig. Auch die Darstellung von Geschichte in Ausstellungen und Museen erfolgt auf der Basis von Quellen, hier der Objekte, und ihrer Integration und darf der Quellenlage nicht zuwiderlaufen, wenn die Aussage verständlichen Sinn machen und die Sinnhaftigkeit eine Geschichte in sich hohe Erkenntnis umsetzen soll.“ (Grütter 1994, S. 182)

Dramaturgische Mittel wie Licht, Material und Farbe werden primär in einer Art und Weise eingesetzt, wie sie das Verständnis der historischen Darstellung fördern. Dies kann aber auch dazu führen, dass der Besucher zwischen Kopie und Original nicht mehr unterscheiden kann.

Historische Erlebnisorte

Eine Steigerung des rekonstruktiven Ansatzes stellen illusionistische Umwelten dar, von denen der Besucher mit allen Sinneseindrücken eingenommen wird, also etwa begehbare Räume, die quasi-authentische Erlebnisse eines Dort-Seins vermitteln. Als frühe Beispiele können die Freilichtmuseen angeführt werden.²⁸ Zur Vervollkommnung des Gesamteindrucks im Sinne eines lebendigen Museums wird auch kostümiertes Personal eingesetzt, das im historischen Umfeld das Leben der Vergangenheit nachspielt. Besucher können die Schauspieler beim Arbeiten mit historischem Werkzeug beobachten.

In der Abgrenzung von kulturhistorischen Museen und Ausstellungen, die sich der wissenschaftlichen Genauigkeit verpflichtet fühlen, erhalten bei der Konzipierung von historischen Erlebnisorten Gestalter ei-

28 Bereits 1881 wurde das erste *lebendige Freilichtmuseum* Skansen in Schweden von Artur Hazelius gegründet.

ne vergleichsweise gesteigerte Bedeutung. Hier unterliegt er nicht mehr so sehr den streng wissenschaftlichen Vorgaben. Der erlebnisorientierte Gesamteindruck dient als oberstes Entscheidungskriterium. Jedoch findet nach wie vor eine Orientierung am historischen Material statt, wie dieses Zitat der Macher der Ausstellung „The story of Berlin“ illustriert:

„Geschichte nicht als trockener Unterricht, als schier endlose Kette von Jahreszahlen, sondern spannend aufbereitet wie ein fesselnder Kriminalroman, wie ein guter Film. Ja, wir haben ausgewählt, aus dem großen Archiv der Jahrhunderte. Mit Hilfe der Gestalter haben wir Szenenbilder entstehen lassen, die emotionale Erfahrung mit sachlichen Informationen verbinden.“²⁹

Kommerzielle Erlebnisparcs mit historischen Themen

Diese Erlebnisorte nähern sich den historischen Themenparks an. Auf eine wissenschaftliche Fundierung bei der Konzeptionierung kommerzieller Freizeiträume wird jedoch oft völlig verzichtet. Damit spielen Historiker in diesen Konzepten keine Rolle. Demgegenüber sind die Designer von sehr hoher Bedeutung, da diese maßgeblich das Erscheinungsbild bestimmen. Sie sind die prägenden Figuren, die ein phantasievolles Ambiente entwerfen. Das historische Thema stellt lediglich einen Ausgangspunkt dar und liefert gestalterische Impulse. Phantasievolle Verfremdungen sind legitim. Bei der gestalterischen Umsetzung besteht keinerlei Anspruch, Vergangenheit authentisch zu rekonstruieren. Vielmehr geht es darum, diese zu verbessern und negative Elemente zu eliminieren. Aus der Beschreibung des Arbeitsprozesse der *Disney imaginer*³⁰ geht dies sehr deutlich hervor: „What we create is a Disney Realism, sort of Utopian in nature, where we carefully program out all the negative, unwanted elements and program in the positive elements.“³¹

Den Urtypus eines Themenparks entwickelte Walt Disney in den fünfziger Jahren. In Zusammenarbeit mit Architekten und Animatoren entwickelte er die berühmten Ikonen der Disney-Themenparks mit Burg, Hauptstraße und Einteilung in verschiedene Themenbereiche. Diese zu-

29 Nishen, Dirk: *The story of Berlin. Geschichten einer Metropole – Berlin schaut in den Spiegel*. Berlin 1999, S. 5.

30 Dies ist die selbstgewählte Berufsbezeichnung der Gestalter der Disneyländer.

31 Wallace, Michael: *Mickey Mouse History: Portraying the Past at Disney World*. In: Warren, Leon/Rosenzweig, Roy: *History Museums in the United States*. Illinois 1989, S. 161.

nächst nur in Amerika existierenden Parks gibt es mittlerweile in zahlreichen Ausformungen auch in Deutschland. Einen speziellen Typus dieser Erlebnisparks bilden jene Formen, die mit historischen Mythen und Klischees arbeiten. Deutschlands größter Freizeitpark, der Europa Park in Rust, wirbt mit den Kulturen Europas und zeigt nachgebaute Architektur aus elf europäischen Themenbereichen. In der Ritterburg „Castillo Alcazar“ wird man in die Zeit der Ritter und Burgfräulein entführt. Im Prospekt steht zu lesen:

„Mächtig und gewaltig zeigt sich die alspanische Ritterburg Castillo Alcazar. [...] Die Möbel sowie die Gestaltung der 120 Zimmer sind in mittelalterlicher Schlichtheit gehalten, jedoch mit soviel modernem Luxus gepaart, dass keine Annehmlichkeit fehlt.“ (siehe Abb. 3)³²

Es besteht bei den Verantwortlichen des Parks keinerlei Interesse, die Einfachheit und Kargheit der damaligen Lebenswelt zu vermitteln, wie zum Beispiel die Kälte in mittelalterlichen Burgen. Dies würde den romantischen Vorstellungen der Besucher nicht entsprechen und somit auch nicht den ökonomischen Zielen dienlich sein.

32 Beschreibung aus dem Prospekt des Europa-Parks in Rust aus dem Jahr 2001.