



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Als Besucher im Theatermuseum“

Verfasserin

Josephine Dratwa

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

EINLEITUNG.....	S.5
I. THEORETISCHES IM VORFELD	
1. Konzeptentwürfe für Theatermuseen.....	S.7
1.1 Winfried Klara.....	S.7
1.2 Franz Rapp.....	S.10
1.3 Harald Buhlan.....	S.12
2. Exkurs: <i>Staging Knowledge</i> - Herbert Lachmayers Ansatz der <i>Inszenierung von Wissensräumen</i>	S.14
3. Musealisierung.....	S.18
3.1 Kontextveränderung.....	S.18
3.2 Stumme Objekte als Zeichenträger.....	S.19
3.3 Das Subjekt-Objekt-Verhältnis.....	S.20
II. DAS UNTERSUCHUNGSFELD	
1. Theatralia als Sammlungsgegenstand.....	S.21
1.1 Unausstellbarkeit des Theaters.....	S.21
1.1.1 Substituierung.....	S.22
1.2 Geschichte des Sammelns von Theatralia.....	S.23
1.2.1 Sammlungskanon.....	S.25
1.2.2 Sammlungsgeschichte und Wissenschaftsentwicklung.....	S.30
1.2.3 Theatermuseumsgründungen.....	S.32
1.3 Aktuelle Tendenzen.....	S.39
1.3.1 Berlin – <i>Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.</i>	S.40
1.3.2 Kiel – <i>Theatermuseum Kiel e.V.</i>	S.42
1.3.3 Köln – <i>TheaterMuseum</i>	S.44

III. FALLBEISPIEL: Gustav Mahler und Wien - „leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“

1. Die Ausstellung und ihre Räumlichkeiten.....	S.46
1.1 Das Haus – Palais Lobkowitz.....	S.46
1.2 Die Ausstellung.....	S.48
1.2.1 Dramaturgie und Ausstellungsarchitektur.....	S.49
1.2.2 Ausstellungsobjekte.....	S.57
1.2.3 Ausstellungstext.....	S.59
1.2.4 Medieneinsatz.....	S.63
2. Methode.....	S.66
2.1 Besucherforschung im Museum.....	S.66
2.2 Fragestellung.....	S.69
2.3 Arbeitsmethode.....	S.70
2.3.1 Methode der wissenschaftlichen Befragung.....	S.71
2.3.2 Methode der wissenschaftlichen Beobachtung.....	S.73
3. Ergebnisse.....	S.74
3.1 Der Theatermuseumsbesucher – Ergebnisse der Befragung.....	S.75
3.1.1 Demographische Daten.....	S.75
3.1.1.1 Alter.....	S.76
3.1.1.2 Geschlecht.....	S.77
3.1.1.3 Wohnort.....	S.77
3.1.1.4 Höchster Bildungsabschluss.....	S.80
3.1.1.5 Derzeitige Tätigkeit.....	S.80
3.1.1.6 Allein oder mit Begleitung?.....	S.81
3.1.2 Museumsbezogene Angaben.....	S.82
3.1.2.1 Wie wurden Sie auf die Ausstellung aufmerksam?.....	S.82
3.1.2.2 Warum haben Sie sich zu einem Besuch entschieden?....	S.83
3.1.2.3 Wie oft haben Sie das Theatermuseum bereits besucht?..	S.84
3.1.2.4 Welches Exponat fällt Ihnen spontan ein?.....	S.85
3.1.2.5 Audioguide.....	S.85
3.1.2.6 Film.....	S.87
3.1.2.7 Videoinstallation.....	S.88
3.1.2.8 Wie lang in der Ausstellung?.....	S.91
3.1.2.9 Wie wichtig sind Ihnen Originalobjekte?.....	S.92
3.1.2.10 Neue Information erfahren?.....	S.93
3.1.2.11 Bewertung.....	S.94

3.2 Der Theatermuseumsbesucher in der Ausstellung – Ergebnisse der Beobachtung.....	S.98
3.2.1 Geschlecht.....	S.98
3.2.3 Aufenthaltsdauer.....	S.98
3.2.4 Ausstellungstext.....	S.100
3.2.5 Audioguide.....	S.102
3.2.6 Videoinstallation.....	S.102
3.2.7 Film.....	S.104
3.2.8 Besucherwege, Anziehungskraft und Haltekraft einzelner Exponate.....	S.104
 4. Diskussion der Ergebnisse.....	 S.109
 SCHLUSSBETRACHTUNG.....	 S.118
 LITERATURVERZEICHNIS.....	 S.120
 ANHANG.....	 S.133
Besucherbefragung im Theatermuseum.....	S.134
Visitor survey at the theatre museum.....	S.140
Zusammenfassung.....	S.146
Abstract.....	S.147
Lebenslauf.....	S.148

EINLEITUNG

„Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallt in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.
Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis,
Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze [...]“¹

(Friedrich, Schiller)

Die Feststellung Friedrich Schillers, in seinem Wallensteinprolog: *Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze*, stimmte schon im 18. Jahrhundert nicht.² Seitdem Theater gespielt wird, wurden Versuche unternommen, das vergängliche Erlebnis eines Theaterabends, festzuhalten.³ Die Frage, wie es von diesen ersten Sehnsüchten, die flüchtigste aller Künste konservieren zu wollen, zu den ersten Gründungen von Theatermuseen kam, versucht die vorliegende Arbeit *Als Besucher im Theatermuseum* zu beantworten. Im zweiten Teil der Arbeit wird der Geschichte des Sammelns von Theatralia nachgegangen. Wie sah und sieht der Sammlungskanon von Theatermuseen aus? Ist die theatrale Sammlungsgeschichte mit der Entwicklung der Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin verknüpft? In welchem Zeitraum entstanden die ersten Institutionen, die sich Theatermuseen nannten? Und was oder wer waren oder stellten die Auslöser dafür dar?

Der erste einleitende Teil der Arbeit stellt zunächst die einzigen eigenständigen Publikationen, im deutschsprachigen Raum, die sich mit Theatermuseen auseinandergesetzt haben, vor. Winfried Klaras, Franz Rapps und Harald Buhlans Überlegungen zu diesem Themengebiet aus den Jahren 1936, 1977 und 1983 sollen in dieser Arbeit kurz wiedergespiegelt werden. Anschließend wird in einem Exkurs *Staging Knowledge*, das aktuelle Ausstellungsformat des Wiener Kulturphilosophen Herbert Lachmayer, vorgestellt. Das dritte und letzte Kapitel des

1 Schiller, Friedrich. *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2004, S.6

2 Vgl. Giesing, Michael. *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. Heft 33. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., Berlin 1985, S.93

3 Vgl. Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin 1936, S.3

ersten Abschnittes setzt sich mit den Vorgängen der Musealisierung auseinander. Was für eine Rolle spielen Kontextveränderungen, Subjekt-Objekt-Verhältnisse und stumme Objekte im Zusammenhang mit diesem Vorgang?

Im zweiten Abschnitt erfolgt eine Fokussierung auf das Untersuchungsfeld Theatermuseen. Neben der bereits geschilderten Frage nach der Geschichte des Sammelns von Theatralia werden die aktuellen Tendenzen von drei Initiativgruppen, die sich in Berlin, Kiel und Köln, für eine Wiedereröffnung eines Theatermuseums in ihrer Stadt einsetzen, dargestellt.

Da Ausstellungen genau wie das theatrale Kunstwerk ohne Publikum bzw. Zuschauer nicht denkbar sind, wird im dritten empirischen Teil der Arbeit die Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ *Gustav Mahler und Wien* mittels der wissenschaftlichen Methode der Besucherbefragung und –beobachtung nach Arthur W. Melton und William S. Robertson untersucht, um Einsichten über den Theatermuseumsbesucher erhalten zu können. Gestützt auf statistisches Material sollen Informationen über die demographische Zusammensetzung der befragten Besucher des Österreichischen Theatermuseums, über die Besuchsmodalitäten, Erwartungen der Besucher und deren Verhalten in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* gewonnen werden. Im Gegensatz zum Theater sind die Besucher von Museen nicht von der Handlung ausgeschlossen. „Sie durchschreiten den Raum und somit die Handlung, bewegen sich also selbst auf der Bühne.“⁴

Aus diesem Grund beschäftigt sich die vorliegende Diplomarbeit in einem genauso großem Ausmaß neben Theatermuseen mit dem Besucher dieser Museumskategorie. Da die Handlung in der Ausstellung „nicht wie im klassischen Drama hinter der so genannten vierten Wand oder wie im Kino auf einer Leinwand [...]“⁵ stattfindet, darf der Besucher bei einer Betrachtung von Theatermuseen nicht außer Acht gelassen werden.

In Anbetracht der besseren Lesbarkeit, wurde in dieser Arbeit von einer Anwendung des *Gender-Mainstreaming* abgesehen.

4 Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. transkript Verlag, Bielefeld 2011, S.20

5 Ebd.

I.THEORETISCHES IM VORFELD

1. Konzeptentwürfe für Theatermuseen

Im deutschsprachigen Raum gibt es bis heute lediglich drei eigenständige Publikationen, die sich mit Theatermuseen beschäftigt haben. Im folgenden Kapitel werden die Ansätze dieser drei Konzeptentwürfe, kurz vorgestellt. Neben den rein theoretisch formulierten Entwürfen von Winfried Klara und Harald Buhlan wird ebenso auf die biographisch ausgerichtete Publikation Gertrude Hilles über Franz Rapp eingegangen. Franz Rapp war der einzige unter ihnen, der seine Überlegungen in der Praxis überprüfen konnte. Auffallend ist, dass allen Konzepten die Problematik der Ausstellbarkeit des Phänomens Theater, als Ausgangspunkt für unterschiedliche Lösungsansätze zugrunde liegt. Bevor näher auf einzelne Aspekte des Theatermuseums eingegangen wird, sollen zuerst die wissenschaftlichen Überlegungen zu diesem Themengebiet aus den Jahren 1936, 1977 und 1983 zu Wort kommen.

1.1 Winfried Klara

Winfried Klara sah sich, nachdem er mit zwei weiteren Wissenschaftlern die Bildbestände der Berliner Theatersammlung Louis Schneiders neu ordnete und katalogisierte, 1936 veranlasst, seine Erfahrungen und Ziele während dieser Arbeit, in der Publikation *Vom Aufbau einer Theatersammlung*, abschließend zusammen zu fassen. Laut Klara befand sich zu seiner Zeit der Sammlungstypus Theater in „einem Zustand der Formung und Stabilisierung“⁶, die eine „wissenschaftliche Neuordnung der überkommenen Bestände als notwendig“⁷ erschienen ließ. Die Chance für ein *modernes* Theatermuseum war zu diesem Zeitpunkt in Berlin gegeben, da die Möglichkeit bestand, die Schneidersche Theatersammlung, „an anderer Stelle und in anderen Händen – einer größeren Öffentlichkeit zugänglich“⁸ zu machen. Neben den auszustellenden Exponaten beschäftigte sich Klara mit der Frage nach den Inszenierungsmöglichkeiten eines Museums dieser Art. Theatergeschichte sei, wie die anderen Kunstwissenschaften, einem bestimmten Kunstwerk gewidmet. Dieses einheitliche

6 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Otto Elsner Verlagsgesellschaft m.b.H., Berlin 1936, S.2

7 Ebd.

8 Ebd. Vorwort

und selbständige Werk findet sich allein in der theatralen Aufführung verwirklicht.⁹ „Danach erhalten alle Dokumente [...] ihre besondere Bedeutung durch ihre Beziehung zur Aufführungsgesamtheit.“¹⁰ Anschließend an diese Feststellung erörterte Klara die Frage, ob es nicht Bilder gäbe, die den „Gesamtanblick in einem einzelnen Augenblick der Aufführung darstellen“¹¹ könnten. Die Möglichkeit, eine wirklich stattgefundene Bühnenaufführung festzuhalten, sah er in *Szenenbildern* gegeben. Dabei betonte er, dass der unbestimmte Begriff, Szenenbild, zugunsten von *Aufführungsbildern* und *Dramenillustrationen* aufzugeben sei. Als Dramenillustrationen sollten freie Erfindungen, zu einem Dramenvorgang, bezeichnet werden. Aufführungsbilder hingegen, seien aus dem „lebendigen Kontakt zwischen Bühne und Zeichner, Bühne und Publikum“¹² entstanden. Allein ihnen sei es zu verdanken, dass der Theaterabend, über den „vergänglichen Augenblick der Aufführung“¹³ weiterwirken kann. Den Museumsbesuchern sei es durch diese Kunstform möglich, ihre Theatererinnerungen in Bildern wieder zu erleben.¹⁴ Klara betonte, dass diese Aufführungsbilder mehr nach dem ästhetischen Ausdruck der Theaterkunst, als nach Erzeugnissen der Malerei zu verstehen und zu bewerten seien.¹⁵ Die Aufgabe der Wissenschaft sei es, diese selbständige Kunstform weiter zu erforschen und für sich zu nutzen.¹⁶ Aus diesem Grund sollten neben den Dramen, die alten Theaterbilder als künstlerisch wertvolle Überlieferungen gepflegt werden.¹⁷ Den Aufführungsbildern reihte Winfried Klara weiterer Sachabteilungen, die in einem Theatermuseum vertreten sein sollten, an. Darunter befanden sich, aus der Vorbereitungsphase, bildliche Dokumente wie Dekorations-, Kostüm- und Bauentwürfe sowie Regieskizzen.¹⁸ Da diese Entwürfe über die tatsächliche Form der Aufführung nichts aussagen, wurden diese durch Schauspielerportraits, Ansichten von Theatergebäuden, Dekorationen und Kostümen ergänzt.¹⁹ Zusammenfassend würde Klaras Theatermuseum folgende Schwerpunkte abdecken: „Aufführungsbilder, Theaterbau, Dekoration, Kostüm, Schauspielkunst, Tanzkunst, Artistik, allgemeine Theatergeschichte, und als Anhang der Gruppe die Dramenillustrationen“²⁰. Die Schneidersche Sammlung, die der preußische Hofschauspieler, Louis Schneider, in dem Zeitraum zwischen 1820 und 1848

9 Vgl. Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.10

10 Ebd. S.10

11 Ebd. S.10

12 Ebd. S.4

13 Ebd. S.3

14 Vgl. Ebd. S.3

15 Vgl. Ebd. S.3

16 Vgl. Ebd. S.6

17 Vgl. Ebd. S.4

18 Vgl. Ebd. S.14

19 Vgl. Ebd. S.14

20 Ebd. S.12

zusammengetragen hatte, beschränkte sich auf Handschriften, Theaterzettel, Bücher und Graphiken.²¹ Wenn man diese Sammlung weiter ausbauen wollte, müsste man, nach Klara, *selbstverständlich* auch Fotografie aufnehmen. „Fotografie sei eben die moderne Technik des Theaterbildes.“²² Doch diese moderne Technik sei nicht im Stande, die Wirkungskraft der alten Aufführungsbilder zu transportieren. Diese *illusionslosen Abbildungen* könnten ihre Wirkung nicht entfalten, da die wesentliche Gestalt des Theaters für die Kamera verborgen bliebe.²³ Laut Klara, lässt sich „nur in künstlerischen Dokumenten [...] die Geschichte der Kunst darlegen“²⁴. Wie diese Aufführungsbilder, sollte auch ein Theatermuseum die ganze Verbundenheit und Gesamtheit des Theaters widerspiegeln. Einzelne Abschnitte könnten dabei der Übersichtlichkeit dienend, getrennte Aufführungsfaktoren behandeln.²⁵ Die Themen der Ausstellungen müssten geeignet sein, sich im Bildlichen ausdrücken zu lassen. Bereits 1936 sah Klara die Gefahr der Textlastig- und Gleichförmigkeit in historischen Ausstellungen gegeben. Als eine Maßnahme gegen die Gleichförmigkeit zog Klara die Vergrößerung durch Lichtbildprojektion in Betracht. Der Besucher sollte nicht an den zahlreichen Aufführungsbildern vorbeistreifen, vielmehr sollte er durch die vergrößerten Objekte, überrascht werden.²⁶ Man müsste versuchen „in Bildern bildmäßige Themen zu gestalten.“²⁷ Es sollten Ausstellungen geschaffen werden, die „ohne die zopfige Präsentation, die nun einmal so schlecht zu Theaterdingen passt und die künstlerisches Empfinden abschreckt“²⁸, auskommen. Neben der Bildhaftigkeit der zu behandelnden Ausstellungsthemen betonte Klara die Hinwendung zur Gegenwart. „Man sollte versuchen, laufend einen Überblick über das zu geben, was sich in unserem Theater hier und dort an Neuem regt.“²⁹ Das *moderne* Theatermuseum sollte folglich, die neusten Entwicklungen auf seinem Gebiet anregen und die Ergebnisse des Schaffens vorführen. Des Weiteren formulierte Klara seine Vorstellungen, wie mit Memorabilien umzugehen sei. In einem Theatermuseum seien für ihn, „die Kranzschleifen fernzuhalten und nur denjenigen Erinnerungsstücken Raum zu geben, von denen wirklich ein persönlicher Reiz ausgeht.“³⁰ Zusammenfassend konstruierte Klara ein Theatermuseum, dass „der Gegenwart des Theaters ebenso dient wie der Erforschung der Vergangenheit.“³¹ Damit rückte er Kunstschaffende als Zielgruppe in den Fokus. Denn als

21 Vgl. Ebd. S.18

22 Ebd. S.23

23 Vgl. Ebd. S.25

24 Ebd. S.26

25 Vgl. Ebd. S.10

26 Vgl. Ebd. S.7

27 Ebd. S.29

28 Ebd. S.29

29 Ebd. S.31

30 Ebd. S.29

31 Ebd. S.29

Funktion einer öffentlich gewordenen Theatersammlung, sah er hauptsächlich das Aufzeigen von Vorbildern für das Gegenwartstheater.

1.2 Franz Rapp

Im Gegensatz zu Winfried Klara hatte Franz Rapp neben Artikeln in Fachzeitschriften, selbst keine eigenständige Publikation zum Thema Theatermuseum veröffentlicht. Dies übernahm seine langjährige Mitarbeiterin, Dr. Gertrud Hille, 1977 für ihn. In ihrem Buch *Franz Rapp (1885-1951) und das Münchner Theatermuseum* schilderte sie ihre gemeinsamen Erfahrungen der jahrelangen Zusammenarbeit am Münchner Theatermuseum. Franz Rapp hatte im Verlauf der zwanziger und dreißiger Jahre in München, laut Gertrude Hille, als „Pioniertat die eigentliche Grundform eines *Theatermuseums* geschaffen“³². Die Aufgabe eines Theatermuseums bestehe in der Möglichkeit der Rekonstruktion des Gesamtkunstwerkes.³³ Darunter verstanden sie,

„die allgemein verständliche Darstellung wichtiger Epochen des europäischen Theaters, des Bühnenspiels als kritische Selbstdarstellung des Menschen seit den Griechen bis zur Gegenwart, veranschaulicht durch Rekonstruktionen der einzelnen Aufführungen der jeweiligen Theaterarchitektur und Aufführungsstätten, der Zuschauerräume und Spielorte, der Dekorationen, der Kostüme, der Darsteller (Tanz, Schauspiel, Oper) zusammen mit entsprechenden Texten, Ankündigungen, Programmen, Berichten und Kritiken“³⁴.

Nach dieser Definition und der ausgiebigen Würdigung Rapps, mag der einleitende Gedanke Hilles verwundern: „Ein Theatermuseum scheint etwas Unmögliches zu sein. Theater darf nicht Museum sein, und im Museum wird nicht Theater gespielt!“³⁵ Diese schwierige Grundvoraussetzung, dass das „Bühnenwerk nur mittelbar museal erschlossen werden kann“³⁶, wurde von Rapp als Herausforderung angesehen, da für ihn auch die *flüchtigste Kunst* nach „Dauer und nach einer Stätte, die ihr Andenken wahr“³⁷ verlangt. Ein Theatermuseum sollte alles sammeln was mit dem einstmals lebendigen Bühnenwerk in Verbindung stand. Angefangen bei den Bühnentexten und Regiebüchern als Voraussetzung der geistigen Arbeit, über die Dekorationsentwürfe und Figurinen als Situations- und Wunschbilder, den Theaterzetteln und zuletzt das Szenenbild und die Kritik als Reflexion der Wirkung.³⁸ Dieses

32 Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. Theaterkultur-Verlag, Zürich 1977, S.6

33 Vgl. Ebd. S.70

34 Ebd. S.6

35 Ebd. S.9

36 Ebd. S.102

37 Ebd. S.9

38 Vgl. Ebd. S.70

Material wiederum empfahl er so darzubieten, dass aus den einzelnen Überresten in „einer neuen, musealen Synthese das Nacherleben einer Theateraufführung, ihres Werdeganges und ihrer Ausstrahlung auf Teilnehmer und Zeitgeschehen möglich wird“³⁹. Für Rapp waren Bühnenmodelle für ein Nacherleben genauso bedeutend wie für Klara Aufführungsbilder. Ein solches Modell sei das wichtigste Hilfsmittel, „um das dann die übrigen Zeugnisse gruppiert und untereinander in Beziehung gesetzt werden“⁴⁰ müssten. Museumsbesucher, die auf *betrachten* eingestellt seien, könnten durch das einprägen eines stellvertretenden Modells, zum Beispiel einer bestimmten Epoche, leichter Bezüge zu den benachbarten Ausstellungsobjekten herstellen.⁴¹ Bereits 1927 betonte Franz Rapp in seinem Aufsatz *Gliederung und Aufbau der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927*, dass man *Papier* immer zu Gunsten eines Modells vermeiden sollte.⁴² Schriftliche Dokumente, sollten in den Fällen, wo ein Verzicht auf sie unvermeidlich sei, sparsam verwendet werden, so dass das Einzelne durch seine Besonderheit Beachtung finde.⁴³ In diesem Zusammenhang vertrat Rapp dieselbe Auffassung wie Klara, denn auch er sah in der Vergrößerung eine Methode um Aufmerksamkeit zu bündeln. Im Gegensatz zu Klaras Projektion von kleinen Aufführungsbildern, zog Rapp die *vergrößerten Photographischen Reproduktionen* von Dokumenten vor. Eine Ausstellung, die allein aus literarischem Material besteht, hätte „keinen Anspruch auf Popularität“⁴⁴. Rapp wollte, neben Kunstschaffenden, ebenso die breite Bevölkerung erreichen. Die Kenntnis von vergangener Theaterarbeit sei für Regisseure und Bühnenbildner ebenso nützlich, wie für die Urteilsbildung des breiten Publikums.⁴⁵ Gezielt sollten auch Studierende der Theaterwissenschaft von dem Münchner Theatermuseum angesprochen werden. Rapp, der im Gegensatz zu Klara, seine Gedanken in Taten umsetzen konnte, veranstaltete ab dem Jahre 1921 in seinem Museum theaterwissenschaftliche Kurse. Nach der Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft 1926 in München, endete die Vortragsreihe, da das Institut selbst zwei Räume des Hauses bezog.⁴⁶ Was das Theatermuseum betraf, sollte nur *das Wichtigste* zur Schau gestellt werden, damit noch genügend Platz für das Theater der Gegenwart bleibe. Dem „lebendigen Theater der Gegenwart in seinem bildnerischen Schaffen den weitesten Ausdruck zu geben war von Anfang an der Kernpunkt“⁴⁷ in Franz Rapps Theatermuseumskonzept.

39 Ebd. S.9

40 Ebd. S.102

41 Vgl. Ebd. S.102

42 Vgl. Ebd. S.50

43 Vgl. Ebd. S.50

44 Ebd. S.50

45 Vgl. Ebd. S.70

46 Vgl. Ebd. S.20

47 Ebd. S.51

1.3 Harald Buhlan

Harald Buhlan bezeichnete seine, 1983 veröffentlichte Arbeit, *Theatersammlung und Öffentlichkeit: Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“* als direkten Nachfolger von Winfried Klaras Publikation *Vom Aufbau einer Theatersammlung*.⁴⁸ Genau wie bei Klara, handelte es sich bei Buhlan um ein rein theoretisches Theatermuseumskonzept. Nach der Feststellung, dass ein Theatermuseum nicht „Theater präsentieren kann, wenn es nicht selbst Theater werden will“⁴⁹, ging auch Buhlan der Frage nach, was vom Theater ausgestellt werden könne und wie dies umzusetzen sei. Im Gegensatz zu Klara, ist Buhlan der Auffassung, dass auch mit den *schönsten Aufführungsbildern* keine Ausstellung des Theaters zu rechtfertigen sei.⁵⁰ Überlieferbar, und das teilweise in identischer Form, sind nach Buhlan Dekoration und Kostüm. Nicht rekonstruierbar seien die Ereignisse, Vorgänge und Erscheinungen an sich, „also gerade jene Phänomene, mit denen es die Theaterwissenschaft nach ihrem Selbstverständnis zu tun hat.“⁵¹ Buhlan sieht Klaras graphische Aufführungsbilder, als Schwerpunkte des Sammelinteresses, von fotografischen Aufnahmen abgelöst.⁵² Daneben dominierten die „Selbstdarstellungsmedien des Theaters: Programmhefte, Hauszeitschriften, Plakate und andere Werbeträger.“⁵³ In diesem Zusammenhang warf Harald Buhlan die Frage auf, ob die herkömmlichen Sammlungsobjekte durch die „zunehmende technische Perfektionierung der Dokumentation von Theateraufführungen“⁵⁴ nicht überflüssig werden könnten. Ob und wie Technik die Sammlungstätigkeiten von Theatermuseen verändern oder verändert haben, wurde in dieser Publikation nicht weiter besprochen. Unter einem Theatermuseum ist folglich eine Institution zu verstehen, „die Objekte präsentiert, die auf Theater bezogen sind, die Teil des bezeichneten Gegenstandes „Theater“ waren, es aber nicht mehr in dem Sinne sind“⁵⁵. Das charakteristische an diesen überlieferten Quellen sei, dass sie nie Theater im Ganzen festhalten, sondern höchstens einen Moment oder Bereich des theatralen Vorgangs übermitteln könnten. Dieser fragmentarische Charakter sei bei Theatermuseen stärker ausgeprägt, als bei anderen Sammlungstypen, die die Sache selbst ausstellen können. Bei Theatermuseen liegt der Informationsgehalt vielmehr in der Verbindung der Objekte mit den Erläuterungen.⁵⁶ Die auszustellenden Objekte seien, als

48 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit: Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“*. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1983, S.19

49 Ebd. S.15

50 Ebd. S.15

51 Ebd. S.35

52 Vgl. Ebd. S.56

53 Ebd. S.56

54 Ebd. S.56

55 Ebd. S.15

56 Vgl. Ebd. S.15

„Medien der Vermittlung“⁵⁷, die auf Ereignisse verweisen, zu verstehen. Nicht von ihnen geht der Reiz aus, sondern von dem, was durch sie vermittelt wird. Vorrang in der musealen Darstellung habe nicht das Kunstwerk, sondern der Kunstprozess. Dieser Prozess wird bei den Museumsbesuchern, die für Buhlan identisch mit den Theatergängern sind, Kreativität wecken. Museen, die Kunst als Gemachtes darstellen, regen laut Buhlan, zum *Selbermachen* an. Dies wiederum müsse nicht zwingend bedeuten, dass die Besucher aktiv Handlungen ausüben, zielführend sei durchaus, dass sie sich ihrer aktiven Rolle im Prozess Theater, bewusst würden.⁵⁸ Wenn jedoch Museen Besucheraktivität bewusst weckten, sollten diese auch vor Ort realisierbar sein. Die hervorgerufenen Aktivitäten würden sich im Rahmen der theatralen Produktionsweisen befinden. Dabei könne es sich um „Entwerfen, Verkleiden, Spielen, Inszenieren, Filmen, Fotografieren“⁵⁹ handeln. Buhlan betonte, dass es bedeutend sei, dass diese spontanen Reaktionen nicht blockiert, sondern gefördert werden sollten. Der Besucher könne dadurch seine Rolle des Zuschauers verlassen und die Seite der Produzenten erkunden. Generell bestand für Buhlan die Zielgruppe der Theatermuseen aus den „Ausübenden der Schauspiel- und Zuschauerkunst“⁶⁰. Eine Verbindung zum Theater sei gegeben, gleich ob als Theatergänger oder als Theaterproduzent. Jedoch sei laut Buhlan, zu seiner Zeit, das Theater der primäre Benutzer seines Sammlungsgegenstandes gewesen. Die Theatermuseumsbestände hätten für die Praxis ihres Faches, einen deutlich höheren Gebrauchswert, als zum Beispiel Objekte von Kunstmuseen, für die Kunstpraxis.⁶¹ Daraus folgt, dass nach Buhlan, das Theater der Gegenwart der Bezugspunkt sei, auf den sich Theatermuseen auszurichten hätten. Für ihn ist die „Vergangenheit einer Kunstpraxis [...] nur dann von historisch-theoretischem Interesse, wenn diese Vergangenheit die Gegenwart mit determiniert“⁶². Harald Buhlan bezeichnete das Theatermuseum in diesem Zusammenhang auch als „Gedächtnis“⁶³ und „historisches Gewissen“⁶⁴ des Theaters. Das von ihm konzipierte Theatermuseum „stellt und beantwortet Fragen nach der Funktion des Theaters“⁶⁵. Eine weitere These Buhlans besagt, dass Theatermuseen nur bestehen könnten, wenn sie sich als „Präsentationsmittel der Theaterwissenschaft“⁶⁶ verstünden. Auf Grund der Beschaffenheit ihres Sammlungsgegenstandes sei eine deutlichere Präsenz der Wissenschaft notwendig, wenn

57 Ebd. S.120

58 Vgl. Ebd. S.149

59 Ebd. S.143

60 Ebd. S.149

61 Vgl. Ebd. S.47

62 Ebd. S.145

63 Ebd. S.149

64 Ebd. S.149

65 Ebd. S.150

66 Ebd. S.121

laut Buhlan, „das Exponat nicht zum Wandschmuck verkommen soll“⁶⁷. Ein Problem, das der wissenschaftlichen Herangehensweise hinderlich sei, sah Buhlan in der dominierenden Erwerbungsart von Sammlungsgegenständen. Vorherrschend seien die Stiftungen von Theaterproduzenten, Fotografen, Bühnen- und Kostümbildnern. Diese Spenden verpflichten wiederum, dass von ihnen in den Ausstellungen Gebrauch gemacht werde, ob diese nun wissenschaftlich wertvoll sind oder nicht.⁶⁸

Zusammenfassend wünschte sich Buhlan ein Theatermuseum, das mit der Gegenwart *agiert* und *reagiert*. Darunter verstand er ein Museum, das von Erscheinungen des Gegenwartstheaters ausgehend, neueste Trends analysiert und entsprechend kontrastiert.⁶⁹ Des Weiteren wünschte er sich eine Erweiterung des Zielpublikums über die Theaterproduzenten und Theaterbesucher hinaus. Als Lösung schlug er eine „Erweiterung des Sammlungs- und Vermittlungsgegenstandes der Theatermuseen“⁷⁰ um die Bereiche der darstellenden Künste und deren Wissenschaften vor. Durch diese Erweiterung, sah Buhlan die Möglichkeit für Nichttheaterbesucher gegeben, an Erfahrungen anzuknüpfen, die diese mit anderen Künsten gemacht haben.

2. EXKURS: *Staging Knowledge* – Herbert Lachmayers Ansatz der *Inszenierung von Wissensräumen*

Als Ergänzung zu den bereits vorgestellten Theatermuseumskonzepten soll *Staging Knowledge*, das aktuelle Ausstellungsformat des Wiener Kulturphilosophen und Kurators, Herbert Lachmayer, vorgestellt werden. Dieser Ansatz ist für die vorliegende Arbeit von Interesse, da Lachmayer in seinen Ausstellungen *Wissen auf die Bühne bringt* und dadurch selbständige *Wissensräume* inszeniert.⁷¹ Seine Ausstellungen verkörpern Inszenierungen, in denen sich der Besucher als Akteur und gleichzeitig als Zuschauer auf einer Bühne frei bewegen kann. Herbert Lachmayer, ist Vorsitzender des Da Ponte Research Centers, welches 2009 die Nachfolge des 2001 von ihm gegründeten Da Ponte Instituts antrat. Neben der Opernforschung beschäftigt sich das Research Center mit der Entwicklung der künstlerisch-

67 Ebd. S.121

68 Vgl. Ebd. S.43

69 Vgl. Ebd. S.149

70 Ebd. S.151

71 Vgl. Lachmayer, Herbert. „*Staging Knowledge*“ *Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis*. In: Bast, Gerald/ Felderer, Brigitte (Hg.) *Art and now. Über die Zukunft künstlerischer Produktivitätsstrategien*. Springer Verlag, Wien New York 2010, S.73

wissenschaftlichen Ausstellungspraxis Staging Knowledge.⁷² Bei diesem Ausstellungsformat soll die ästhetische Vermittlungsstrategie von historischem Wissen immer auch zugleich eine Forschungsstrategie enthalten. Unter Staging Knowledge ist folglich eine Kulturtechnik zu verstehen, die „kunst- und kulturwissenschaftliche Diskurse auch als ästhetische Erfahrungen“⁷³ gestaltet und dadurch erlebbar macht. Die Entscheidungen bei der Materialauswahl für eine Ausstellung sind gleichwertig mit der vorangegangenen Forschungsarbeit zu bewerten, da nur durch sie, das wissenschaftliche Denken veranschaulicht werden kann.⁷⁴ Nach Lachmayer sollte das kuratorische Team zusammen mit dem Publikum einen gemeinsamen Erlebnisraum kreieren.⁷⁵ In diesen *Denkräumen* muss der Besucher aktiv werden, um sich sein Wissen zu erarbeiten. Lachmayer und sein Team konzipieren Ausstellungen, um „nach der Eröffnung in ihnen *weiterreden* zu können“⁷⁶. Die Ausstellung wird, so lange sie besteht, sowohl von den Kulturvermittlern als auch von den Besuchern bespielt.⁷⁷ Ästhetische Urteilskraft, in Lachmayers Worten *Geschmacksintelligenz* ist für das Verstehen seiner Ausstellungen ebenso notwendig wie die bereits erwähnte wissenschaftliche Forschungskompetenz. Als Vorläufermodell seines Ausstellungsformats bezeichnet Lachmayer eine Lernmethode der Rhetorik, die in der Praxis angewendet wird, um in selbsterschaffenen Assoziationsräumen die freie Rede zu erlernen.⁷⁸ Genau wie bei dieser Methode schreitet der Besucher bei Lachmayers „Rhetorik der Bewegung“⁷⁹ durch den Raum, und somit in seinem Wissen voran. Staging Knowledge unterscheidet sich von der *herkömmlichen Museumspädagogik* dadurch, dass den Besuchern das Expertenwissen nicht ohne Eigenleistung zur Verfügung steht. Staging Knowledge steht für „Geist-Erzeugung“⁸⁰. Diese Kulturtechnik der „Geist-Erzeugung“ kann seit dem Wintersemester 2009/10 an der Kunstuniversität Linz im Rahmen eines PhD-Studiums bei Professor Lachmayer erlernt

72 Vgl. DA PONTE Research Center. *Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ und künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis* <http://www.daponte.at> [Stand 6.06.2011]

73 Kunstuniversität Linz. *Staging Knowledge – Inszenierung von Wissensräumen und performative Kulturvermittlung* <http://www.ufg.ac.at/?id=5589> [Stand 8.06.2011]

74 Lachmayer, Herbert. *Kunst braucht Vermittlung, Kultur auch*. In: Forum- Freunde und AbsolventInnen der Kunstuniversität Linz (Hg.) *k60 Kunstuniversität Linz*. Verlag Kunstuniversität Linz, Linz 2007, S.107

75 Vgl. Herderschule Weimar. *Man wird doch wohl noch träumen dürfen*. http://www.phwien.ac.at/fileadmin/phvie/user/37/pdf2009/Traeumen_duerfen_Doku_6_MB.pdf [Stand 8.06.2011]

76 Lachmayer, Herbert. *Kunst braucht Vermittlung, Kultur auch*. S.107

77 Vgl. Lachmayer, Herbert. „*Staging Knowledge*“ *Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis*. S.72

78 Vgl. DA PONTE Research Center. *Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ und künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis*

79 Kunstuniversität Linz. *Staging Knowledge – Inszenierung von Wissensräumen und performative Kulturvermittlung*

80 DA PONTE Research Center. *Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ und künstlerisch-wissenschaftliche*

werden. In Interviews betont Lachmayer immer wieder, dass seine Methode wissenschaftliches Denken mit einer ästhetischen Praxis ergänzen möchte.⁸¹ Sein Konzept der *Wissensraumgestaltung* ist nicht nur im übertragenen Sinne, sondern auch wörtlich zu verstehen. Von Tapeten, Teppichen bis zum gesamten Ausstellungsmobiliar gestaltet Lachmayer mit seinem Team alle Module, die zu seiner „geschmacksintelligenten Umgebung“⁸² gehören, selbst. Ein besonders auffälliges Modul sind die *Hermeneutic Wallpapers*, unter welchen „großflächige Tapeten als künstlerisch-wissenschaftliche Interventionen in Ausstellungsräumen“⁸³ zu verstehen sind. Für jedes Ausstellungsprojekt wird ein eigenes Wallpaper gestaltet. Diese sind nicht als „ästhetische Umgebung“⁸⁴, sondern als eigenständige Kunstprodukte zu verstehen, die das Ergebnis eines Denkprozesses veranschaulichen. Zusammen mit seiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin Margit Nobis und den Künstlern Franz West und Rudolf Polanszky entwickelte Lachmayer sein Konzept in Anlehnung an Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas*. Aby Warburg widmete sein ganzes Leben der schematischen Darstellung von Kunstwerken.⁸⁵ Sein Mnemosyne Atlas, der aus mehreren Bildtafeln bestand, sollte den von ihm geforderten „Denkraum der Besonnenheit“⁸⁶ ermöglichen. Genau wie Warburg auf seinen Bildtafeln, setzt Lachmayer mit seinem Team verschiedene Assoziationen des jeweiligen Ausstellungsthemas, in Form von Abbildungen, auf den Tapeten in Beziehung. In Bezug auf Warburg spricht Lachmayer im Zusammenhang mit den Hermeneutic Wallpapers von „Denk-Kunst“⁸⁷. Ausstellungen sind für ihn eine Kunstform, die „als Darstellungs-Medium einen kulturgeschichtlichen Denkraum“⁸⁸ im Sinne Warburgs erzeugen. In seiner aktuellen Ausstellung im Österreichischen Kulturforum Berlin zum Thema *Gustav Mahler – Produktive Dekadenz in Wien um 1900*⁸⁹ sind auf den Hermeneutik Wallpapers neben Mahler selbst, seine Frau Alma, Sigmund Freud und Berta Zuckerkandel abgebildet.⁹⁰ Als Erweiterung dieses Assoziativrahmens werden in die tapezierten Wände Flachbildschirme randlos eingelassen, die Bildfolgen und Animationen des

81 Lachmayer, Herbert. *Zum Geleit*. In: Lachmayer, Herbert. „Mozart“ Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006, S.7

82 Vgl. Lachmayer, Herbert. „Staging Knowledge“ Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis. S.72

83 Nobis, Margit. *Zu den „Hermeneutic Wallpapers“*
http://www.margitnobis.at/hw_herderschule_d.htm [Stand 5.06.2011]

84 Ebd.

85 Vgl. Galitz, Robert/ Reimers, Brita. *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott“ Portrait eines Gelehrten*. Dölling und Galitz Verlag, 1995, S.130

86 Ebd. S.173

87 Nobis, Margit. *Zu den „Hermeneutic Wallpapers“*
http://www.margitnobis.at/hw_herderschule_d.htm [Stand 5.06.2011]

88 Lachmayer, Herbert/ Heigermoser, Theresa/ Eisendle, Reinhard. *SALERI SULLE TRACCE DIE MOZART*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 2004, S.24

89 14.04.2011 – 13.05.2011

90 Vgl. Nobis, Margit. *Zu den „Hermeneutic Wallpapers“*

Ausstellungsprojektes zeigen. Neben vereinzelt Wandtexten stellen diese Bildschirme das zentrale Wissensmedium in Lachmayers Ausstellungen dar. Zusätzlich wird alle 40 Sekunden das Tapetenmuster auf den Bildschirmen gezeigt, so dass diese optisch nicht mehr wahrnehmbar sind. Das erklärende Medium der Ausstellung wird ausgeblendet und es ist nur noch das Tapetenmuster zu sehen. Diese Bildschirme sind in unterschiedlichen Höhen angebracht und unterteilen sich in einen Kinder- und Erwachsenenpfad. Zu beobachten ist jedoch, dass sich viele Besucher auf den Teppichboden der Ausstellungen setzen, um ebenfalls die niedrigen Monitore, mit dem kindgerechten Programm, betrachten zu können. Das sich auf den Boden setzen, Zeit nehmen und das Gezeigte auf sich wirken lassen, wird durch die Teppichböden gefördert, die in jeder Ausstellung in allen Räumen ausgelegt sind. In Lachmayers Haydn Ausstellung⁹¹ im Schloss Esterházy, in Eisenstadt, wurde eine halbstündige Videoanimation an die Decke eines Ausstellungsraumes projiziert, so dass nur durch setzen oder legen auf den Teppichboden, eine angenehme Betrachtungsposition für den Besucher möglich war. Neben den Monitoren, dem zentralen inhaltlichen Medium, enthalten Lachmayers Ausstellungen nur wenige ausgesuchte Exponate. Neben Originalen aus der jeweiligen historischen Epoche, befinden sich immer auch Bezüge zur Gegenwart. In Lachmayers Mozart Ausstellung⁹² in der Albertina 2006 wurden Haute Couture aktueller Modeschöpfer und Kunstwerke zeitgenössischer Künstler ausgestellt.⁹³ Denn erst durch die „ästhetische Realität von Mode, Design, Architektur“ kann ein „sozialer Raum geschaffen und mit Lebendigkeit“⁹⁴ gefüllt werden. Lachmayer selbst bezeichnet seine Arbeiten als „Wissensopern“⁹⁵ in denen sich „der Umweg Kultur“⁹⁶ immer lohnt. Dieses Ausstellungsformat und seine Art, Wissen auf die Bühne zu bringen, könnte auch für die Inszenierung von Ausstellungen in Theatern und Museen interessant sein. Doch bevor gezielt die Gustav Mahler Ausstellung⁹⁷ des Österreichischen Theaternamuseums untersucht wird, soll noch auf die besonderen Gegebenheiten eines Theaternamuseums eingegangen werden.

91 *Haydn Explosiv – eine europäische Karriere am Fürstenhof der Esterházy*, Schloss Esterházy, Eisenstadt 2009

92 *„Mozart“ Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Albertina Wien, 2006

93 DA PONTE Research Center. *Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ und künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis*

94 Lachmayer, Herbert. *Kunst braucht Vermittlung, Kultur auch*. S.111

95 Vgl Lachmayer, Herbert. *Zum Geleit*. S.7

96 Lachmayer, Herbert. *Kunst braucht Vermittlung, Kultur auch*. S.111

97 *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ Gustav Mahler und Wien*, 11.03.2010 - 3.10.2010

3. Musealisierung

Wie jedem Museum geht auch Theaternuseen der Akt der Musealisierung voraus. Dinge zu musealisieren ist eine alte und alltäglich menschliche Aktivität, die das Ziel verfolgt, Dinge in ihrer Materialität zu bewahren.⁹⁸ Martin R. Schärer, Direktor des *Alimentariums – Museum für Ernährung*⁹⁹ in Vevey in der Schweiz definiert in seinem Buch *Die Ausstellung Theorie und Exempel* Musealisierung als einen

„[...] in seiner zeitlichen Länge nicht definierter, unterbrechbarer und rückgängig zu machender Prozeß, der grundsätzlich zu jeder Zeit und an jedem Ort, sowohl auf individueller wie auf gesellschaftlicher Ebene möglich ist“¹⁰⁰.

Bei diesem „Prozeß der Erhaltung kultureller Werte“ handelt es sich laut Schärer um „die spezifische Aneignung der Realität durch ihre Absonderung“¹⁰¹. Dabei muss es sich nicht ausschließlich um Objekte der Vergangenheit handeln. Bestrebungen, Objekte der Gegenwart, zeitnah zu sammeln und zu konservieren, um dadurch der Nachwelt ein geschlossenes Bild zu hinterlassen, nehmen laut der Kunstvermittlerin Eva Sturm zu.¹⁰² Auch wenn Objekte an ihrem ursprünglichen Ort belassen werden müssen, wird ihr Status durch eine Musealisierung verändert. Das musealisierte Objekt wird in einen neuen Kontext eingefügt, weshalb auch von einer „Kontextveränderung“¹⁰³ gesprochen wird.

3.1 Kontextveränderung

Dadurch, dass man ein Objekt vor dem Verschwinden schützt und es an einen sicheren Ort bringt, verliert es seine bisherigen Funktionen. Um weitere Veränderungen zu vermeiden, wird es nicht mehr verwendet und in eine Art „Zeitlücke“¹⁰⁴ in seinem „Zustand eingefroren“¹⁰⁵. Eva Sturm,¹⁰⁶ Professorin für *Kunst – Vermittlung – Bildung* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, definiert Kontextveränderungen als den Vorgang, der Gegenstände aus ihrem „bisherigen/ursprünglichen sozialen, lebendigen, natürlichen und/oder symbolischen Zusammenhang isoliert und zumindest durch einen verbalen Akt zum Objekt

98 Vgl. Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Reimer Verlag, Berlin 1991, S.9

99 Alimentarium Museum der Ernährung. <http://www.alimentarium.ch/> [Stand 27.06.2011]

100 Schärer, Martin R. *Die Ausstellung . Theorie und Exempel*. Dr. C. Müller-Straten-Verlag, München 2003, S.63

101 Ebd. S.59

102 Vgl. Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S.21

103 Ebd. S.9

104 Ebd. S.9

105 Ebd. S.9

106 Vgl. Universität Oldenburg. *Seminare für Kunst, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik. Prof. Dr. Eva Sturm* <http://www.kunst.uni-oldenburg.de/39104.html> [Stand 28.06.2011]

der Bewahrung designiert“¹⁰⁷. Der neue Kontext, in den das „entfunktionalisierte Objekt“¹⁰⁸ eingefügt wird, versteht sich als Erklärungsrahmen. Diese Rahmung die der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff als *Re-Kontextualisierung* bezeichnet, stellt für ihn die Notwendigkeit dar, die überlieferten Objekte zu erklären und zu deuten.¹⁰⁹ Der Wert der musealisierten Objekte liegt ab diesem Zeitpunkt in ihrer Originalität und Authentizität. Durch den „Deklarationsakt“¹¹⁰, der die Objekte auf eine Ebene der Unsterblichkeit hebt, werden sie zu Zeichen. Über sich hinaus verweisen sie nun als „Zeichenträger“¹¹¹ auf ihren Ursprungskontext zurück.

3.2 Stumme Objekte als Zeichenträger

Museen sammeln sowohl Relikte der Vergangenheit als auch Objekte der Gegenwart, um sie zu Informationsträgern zu machen. Krzysztof Pomian hat in seiner Museologie erläutert, dass „museale Objekte, die dem ökonomischen Kreislauf entzogen sind, ihre ursprüngliche Gebrauchsfunktion nur noch repräsentieren und über ihre vormuseale Funktion hinaus zu Bedeutungsträgern -Semiphoren- werden können.“¹¹²

Pomian versteht unter *Semiphoren* Zeichenträger, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart, beziehungsweise zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem vermitteln.¹¹³ Die Mehrheit der Gegenstände, aus denen sich laut Pomian das kulturelle Erbe bildet, durchlaufen die gleiche Abfolge. Als *Ding* werden sie nicht mehr gebraucht und so zu einem *Abfallprodukt* herabgesetzt. Wenn diese nicht mehr gebrauchten Gegenstände gesammelt und an einem dafür vorbestimmten Ort aufbewahrt werden, entstehen aus den einstigen Abfallprodukten *Zeichen mit Symbolcharakter*.¹¹⁴ Ausnahmen sind all die Artefakte, die nicht wegen ihres Gebrauchwertes allein hergestellt wurden, wie zum Beispiel Gemälde, Skulpturen, Münzen und liturgische Gegenstände. Diese waren schon bei ihrer Fertigstellung Zeichen mit Symbolcharakter.¹¹⁵ Eva Sturm spricht in diesem Zusammenhang von der

107 Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S.104

108 Ebd. S.105

109 Vgl. Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. transcript Verlag, Bielefeld 2006, S.27

110 Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S.104

111 Eberspächer, Martina/ König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard. *Gottfried Korff.*

Museumsdinge - deponieren - exponieren. Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2002, S.143

112 Muttentahler, Roswitha/ Wonisch, Regina. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Transcript Verlag, Bielefeld 2006, S.53

113 Vgl. Pomian, Krzysztof. *Museum und kulturelles Erbe*. In: Korff, Gottfried/ Roth, Martin (Hg.) *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 43

114 Vgl. Ebd. S.43

115 Vgl. Ebd. S.44

*Doppeldeutigkeit der entzeitlichten Objekte.*¹¹⁶ Exponate, die einer anderen Zeit angehören, können vom heutigen Betrachter wahrgenommen werden. Wie im Vorwort zu *Gottfried Korff Museumsdinge -deponieren -exponieren* steht, ist das Museum der spezifische Ort, der zwischen Nähe und historischer Ferne vermitteln kann.¹¹⁷ Der museale Rahmen garantiert den Exponaten, „ihr ewiges Leben und ihre ewige Zeugenschaft, indem er sie in totem Zustand am Leben erhält“¹¹⁸. Das Objekt befindet sich von nun an in einem „Raum des Unberührbaren“ in einer alarmgeschützten Vitrine „sakral erhöht“¹¹⁹. Martin R. Schärer betont, dass der Ausdruck *Zeugen mit Verweischarakter* nicht im Gegensatz zu der Aussage steht, dass Objekte stumm sind.¹²⁰ Museale Exponate können ihre Geschichte erst dann erzählen, wenn sie räumlich und inhaltlich in einem Kontext mit anderen Aussagen und Objekten stehen. Ohne diesen bleiben sie stumm. Was in ihnen erkennbar ist, ist entweder schon bekannt oder ein Kontext muss sie *zum Sprechen bringen*. Es ist der Mensch, „der die Verweisrolle, den Zeichencharakter dem Ding zuschreibt, und nicht das Ding selbst, das keine solche Information enthält.“¹²¹ Bezüglich dieser Aussage unterscheidet Schärer zwischen *musealisiertem Ding*, jenem, das irgendwo im Depot liegt und dem *ausgestellten Objekt*, das je nach Ausstellungsabsicht und -kontext neue Geschichten erzählen kann.¹²²

3.3 Das Subjekt-Objekt-Verhältnis

Die ausgestellten Objekte werden durch den musealen Deklarationsakt in ihrem Sein wesentlich verändert. Dieser Funktionswandel, den die Exponate durch die Musealisierung erfahren haben, zeigt sich deutlich im veränderten Verhalten des Subjektes dem Objekt gegenüber.¹²³ Dem musealisierten Gegenstand nähert man sich nun mit gebührendem Respekt in der „Gebärde der Besichtigung“¹²⁴. Von den Subjekten wird folglich ein anderer Umgang mit dem museal erhöhten Objekt verlangt. Ein museales Exponat darf gewöhnlich nicht mehr seiner ursprünglichen Gebrauchsfunktion gemäß eingesetzt werden. Das Subjekt muss sich an die „Regeln des musealen Rituals“¹²⁵ halten. Diese besagen in der Regel: Benutzen verboten! Berühren verboten! Verändern verboten!

116 Vgl. Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S.106

117 Vgl. Eberspächer, Martina/ König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard. *Gottfried Korff. Museumsdinge - deponieren – exponieren*. S.XI

118 Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S. 106

119 Ebd. S.106

120 Vgl. Schärer, Martin R. *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. S.66

121 Ebd. S.66

122 Vgl. Ebd. S.66

123 Vgl. Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. S. 9

124 Ebd. S.9

125 Ebd. S.107

II. DAS UNTERSUCHUNGSFELD

1. Theatralia als Sammlungsgegenstand

Wendet man Musealisierung auf den Untersuchungsgegenstand Theatralia an, versteht man darunter den mehrfachen Funktionswandel, den diese erfahren haben. Für die ehemals dem Theater angehörenden Objekte gilt, dass sie im Zusammenhang eines Theaterproduktionsprozesses entstanden sind. Nach der Produktion oder nach einer gewissen Zeit der Verwendung werden diese theatralen Objekte laut Pomian als Abfallprodukte verworfen. Durch die Definition mancher Produktionsmaterialien als erhaltenswerte Objekte, erfahren diese einen Funktionswandel und stellen ab diesem Zeitpunkt ein Zeichen mit Symbolcharakter dar. In diesem Zustand steht das musealisierte theatrale Objekt in den Sammlungen bereit, um als „Kommunikationswerkzeug“¹²⁶ zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu vermitteln. Die besondere Schwierigkeit beim Ausstellen der theatralen Überreste besteht darin, dass sie nur als Fragmente vorhanden sind und das vergangene Bühnenkunstwerk nicht wieder erlebbar machen können.

1.1 Unausstellbarkeit des Theaters

Theaterwissenschaft widmet sich, wie die anderen Kunstwissenschaften, einem bestimmten Kunstwerk. In diesem Fall ist unter dem eigenständigen Kunstwerk die theatrale Aufführung zu verstehen.¹²⁷ Theater, das der musikalischen Kunst am nächsten steht, ist eine Kunstform, die sich im Zeitraum des Erlebens ausdrückt. Der Unterschied zur Musik besteht darin, dass sich das Theater durch Aufzeichnungen nur fragmentarisch fixieren lässt.¹²⁸ Der Züricher Herausgeber *Martin Hürlimann* begründet die mangelnde Konservierbarkeit, die *fehlende Notenschrift des Theaters*, mit der Arbeitsgrundlage des Theaters, dem Menschen.¹²⁹ Denn allein der Mensch sei die „unfixierbarste aller Materien“¹³⁰. Ein Theaterstück ist dazu bestimmt, „von lebenden Menschen vor lebenden Menschen gespielt zu werden“¹³¹. Im

126 Eberspächer, Martina/ König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard. *Gottfried Korff. Museumsdinge - deponieren - exponieren*. S.143

127 Vgl. Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.10

128 Vgl. Hürlimann, Martin. *Das Atlantisbuch des Theaters*. Atlantis Verlag, Zürich 1966, S.19

129 Vgl. Ebd. S.20

130 Ebd. S.19

131 Ebd. S.20

Verlauf eines einzigen Abends ereignet sich Theater. Die Theateraufführung als unwiederbringliches Ereignis, kann nicht musealisiert werden, sondern nur seine Überreste. Nicht das Theater selbst kann ausgestellt werden, sondern nur Originalobjekte, die als Zeichen auf Vergangenes verweisen. Im Gegensatz zu den anderen Künsten wie der Malerei, der Dichtung oder der Architektur kann Theater nicht noch Jahre später analysiert werden. Mit der Beendigung der Vorstellung besteht der Abend nur noch in den Erinnerungen der Zuschauer. All diese Argumente haben jedoch nicht dazu geführt, dass man theatrale Ausstellungen aufgegeben hat. Im Gegenteil, zur Zeit gibt es im deutschsprachigen Raum einige Initiativgruppen wie zum Beispiel in Kiel und Berlin, die für eine Wiedereröffnung ihrer Theatermuseen kämpfen.¹³² Die These, Theater sei unausstellbar, bedarf einer genaueren Betrachtung. Versteht man unter Ausstellen, ein sinnliches Ereignis erlebbar zu machen, ist die These der Unausstellbarkeit berechtigt. Begreift man jedoch Ausstellen als ein Verfahren, etwas dem geistigen Auge sichtbar zu machen, dann ist auch Theater innerhalb dieses Bereiches ausstellbar.¹³³ Die Kunst allein auf sich wirken zu lassen, wie es in Kunstmuseen üblich ist, funktioniert in Theatermuseen nicht. Theater wird entweder, seit der Möglichkeit der Foto- und Videografie über diese Medien oder über theatrale Objekte dargestellt. Dem Besucher ist es durch die musealen Angebote möglich, seine Erinnerungen länger zu erhalten, wiederzubeleben oder generell neugierig auf Theater zu werden. Durch das alleinige Aufzeichnen von Theateraufführungen auf Video, kann das theatrale Erlebnis nicht nachempfunden werden, aber es kann eine Ahnung, was einen erwarten könnte, entstehen lassen. Die Leistung von Theatermuseen liegt nicht in der Wiedergabe von Realitäten, sondern vielmehr im Erklären von Zusammenhängen.

1.1.1 Substituierung

Die Erklärungsangebote von Theatermuseen basieren, auf Grund der oben erläuterten These der Unausstellbarkeit des Theaters, auf An- und Hindeutungen. Das „interpretierende Moment“¹³⁴ liegt bei Theatermuseen wesentlich höher als bei anderen Museumsgattungen. Theaterhistorische Quellen können nicht ausstellen wovon sie berichten. Allein der Verweis auf Vergangenes muss genügen. Daraus ergibt sich, dass in der theatralen Präsentation auf

132 nähere Ausführungen in *II.1.3 Aktuelle Tendenzen*

133 Vgl. Ebeling, Susanne/ Hügel, Hans Otto/ Lubnow, Ralf (Hg.) *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland Deutsche Demokratische Republik Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*. K.G. Sauer Verlag, München 1991, S. 4

134 Ebeling, Susanne/ Hügel, Hans Otto/ Lubnow, Ralf (Hg.). *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985*, S.219

Substitute zurückgegriffen werden muss. In sogenannten „Umfeldausstellungen“¹³⁵ werden für das Unausstellbare, Substitute eingesetzt. Diese stellen, als Ersatz für das nicht Vorhandene, Informationen über theatrale Sachverhalte zur Verfügung. Die museale Darstellung ist so angelegt, dass sie auf die theatralischen Kunstwerke verweist und neugierig machen soll. In diesem Zusammenhang ließe sich die theatrale Präsentation als *Impulsgeber* begreifen.¹³⁶ Diese substituierende Veranschaulichung theatraler Zusammenhänge sucht als Impulsgeber das Zusammenspiel mit Elementen der bildenden Kunst, der Literatur, der Philosophie und der Geschichte.¹³⁷ Theoretisch kann das Theatermuseum als ein „Ort der Verschmelzung von Erkenntnis und Methoden verschiedener Disziplinen“¹³⁸ begriffen werden.

1.2 Geschichte des Sammelns von Theatralia

Theatralia gibt es seitdem Theater gespielt wird. Doch seit wann werden diese gesammelt? Das Sammeln an sich, ist so alt wie die Menschheit. Ab einer gewissen kulturellen Entwicklungsstufe begann der Mensch damit, nicht nur Gegenstände des unmittelbaren Bedarfs, sondern auch, „die Ergebnisse seiner künstlerischen Betätigung zu sammeln“¹³⁹. Seit dem Theater gespielt wird, besteht der Wunsch und die Sehnsucht, die flüchtigste aller Künste festzuhalten.¹⁴⁰ Die Feststellung Friedrich Schillers in seinem Wallensteinprolog: *Dem Mimen flichtet die Nachwelt keine Kränze*, stimmte schon damals nicht.¹⁴¹ Denn bereits am Ende des 16. Jahrhunderts wurden herausragende, meist höfische, Aufführungen in Kupferstichen überliefert.¹⁴² Ebenso porträtierte man berühmte Schauspieler in ihrer Rolle und als Privatperson. Bis heute können Szenenbilder von Schillers Dramen aus seiner Zeit am Hoftheater Weimar, studiert werden.¹⁴³ Daneben sind das höfische Theater sowie theatralische Repräsentationsvorstellungen aus dem Kreise italienischer, französischer und deutscher Residenzen in „Kupferstichwerken von Aufführungs- und Festzyklen wie in Kostüm- und Dekorationsentwürfen zu einzelnen höfischen Inszenierungen, reichhaltig belegt“¹⁴⁴. Im Barock war es geradezu „selbstverständliche Sitte, den festlichen Hergang einer

135 Ebd. S.60

136 Vgl. Ebd. S.60

137 Vgl. Ebd. S.66

138 Ebd. S.66

139 Hadamowsky, Franz. *Kleines Lexikon des Sammelns*. Residenzverlag, Salzburg 1965, S.9

140 Vgl. Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.3

141 Vgl. Giesing, Michael. *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*. *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*. S.93

142 Vgl. Ebd. S.93

143 Vgl. Ebd. S.93

144 Ebd. S.70

Opernaufführung oder die charakteristischen Figuren der Volkskomödie in Stichen festzuhalten und mitzuteilen¹⁴⁵. Eine andere Art des frühen Sammelns von theatralen Erinnerungen stellt die *Narrentreppe* der Burg Trausnitz in Landshut dar. Dieses „Unikum der Kunst- und Kulturgeschichte“¹⁴⁶ ist das „früheste malerische und einzigste monumentale Denkmal für die Kunstform der Commedia dell’arte“¹⁴⁷. Diese Schachttreppe, die sich im italienischen Anbau der Burg Trausnitz befindet, stellt in aneinander gereihten Szenen Erinnerungen der Commedia dell’arte Aufführungen, wie sie 1568 bei der Hochzeit Wilhelm des V. mit Renate von Lothringen vorgeführt wurden, dar.¹⁴⁸ Das junge Paar ließ nach ihrer Hochzeit im Jahre 1568 einige Umbauten an ihrem neuen Wohnsitz der Burg Trausnitz verrichten.¹⁴⁹ Unter anderem veranlassten sie den im Nordwesten der Burg befindlichen italienischen Anbau. Alessandro Scalzi, genannt Padovano, fertigte nach Entwürfen von Friedrich Sustris die Wandmalereien der Narrentreppe an.¹⁵⁰ „In packender Illusionsmalerei begleiten den Begeher dieser Treppe lebensgroß gemalte Figuren“¹⁵¹ wie sie auf dem Hochzeitsfeste Wilhelm des V. zu sehen waren. Die Narrentreppe stellt somit eine frühe Form des theatralen Sammelns dar. Von dem dreiwöchigen Hochzeitsfest konnte so, im Gegensatz zu den kirchlichen Feiern, festlichen Aufzügen, Mahlzeiten, Turnieren, Musik, Tanz und weiteren festlichen Aktivitäten zumindest das italienische Stegreiftheater, festgehalten werden. Das Besondere an diesem Kunstwerk ist die Treppenform, welche die Möglichkeit für den Besucher darstellt, die einzelnen Szenen nacheinander abzuschreiten und dadurch einen selbstgesteuerten Szenenwechsel zu bewirken. Abgesehen von dieser einzigartigen Erinnerung an vergangenen höfischen Festlichkeiten, gründet die Sammlungstätigkeit von Theatralia auf zwei grundlegenden Wurzeln. Diese verschiedenen Typen von Sammlungen unterscheiden sich durch eine institutionelle und eine personale Sammlungstätigkeit.¹⁵² Mit dem Sammeln von Theatralia wurde unter anderem dort begonnen, wo sie entstanden sind, im Theater selbst. Theater bewahrten für den Fall einer Wiederverwendung oder zu reinen Dokumentationszwecken ihre eigenen Produktionsmittel, wie beispielsweise Textbücher, Bühnendekorationen und Kostüme auf.¹⁵³ Verstärkt sammelten Theater im 19. Jahrhundert ihr eigenes Material, um dadurch die „Ehrwürdigkeit, den Traditionsreichtum gerade ihres

145 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*, S.3

146 Brunner, Herbert/ Schmid, Elmar D. *Landshut Burg Trausnitz. Amtlicher Führer. Bayerische Schlösserverwaltung*, München 2003, S.74

147 Ebd. S.76

148 Vgl. Ebd. S.31

149 Vgl. Kutscher, Artur. *Die Comèdia dell’arte und Deutschland*. Lechte Verlag, Emsdetten 1955, S.35

150 Vgl. Ebd. S.74

151 Ebd. S.74

152 Vgl. Harald, Buhlan. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.27

153 Vgl. Ebd. S.27

Institutes belegen zu wollen¹⁵⁴. Dieses Bestreben, die eigene Geschichte festhalten zu wollen, dominierte bei den großen traditionsreichen Theatern wie der Mailänder Scala, der Comédie Française oder dem Wiener Burgtheater.¹⁵⁵ Neben diesem Sammlungstypus entstanden bereits gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, private Sammlungen.¹⁵⁶ Das 18. Jahrhundert, in welchem das Reisen eine Hochphase erlebte, ist jene Zeit, in der sich die *Museumsidee* herausbildete.¹⁵⁷ Diese Idee, die vom aufgeklärten Denken samt Welterkundungsdrang durch Reisen begleitet war, führte dazu, dass Mitte des 18. Jahrhunderts „bürgerliche Sammlungen regelrecht aus dem Boden schossen“¹⁵⁸. In dieser Zeit entstanden auch jene theatralen Sammlungen, die von Theaterhistorikern und Theaterpublizisten angelegt wurden, um ihr Interesse am Theater historisch zu fundieren.¹⁵⁹ Zu diesem Zeitpunkt gehörten Theatralia noch nicht zum allgemeinen Sammelgut der Bibliotheken, Archiven oder Museen, weshalb für Theaterinteressierte das Sammeln für den eigenen Bedarf eine Notwendigkeit darstellte. Je nach Sammlungsintention entwickelten sich verschiedene Ausrichtungen, die heute die Grundlage des Sammlungskanons von Theatermuseen darstellen.

1.2.1 Sammlungskanon

Anders als Kunstmuseen kann das Theatermuseum seine Kunst selbst nicht präsentieren. Theatrale Quellen können nie die ganze Kunst, sondern höchstens Aspekte des theatralen Vorganges fixieren. Dabei stellt sich die Frage, was von Theatermuseen, denen eine nicht konservierbare Kunstform zugrunde liegt, ausgestellt werden kann und soll. Um dies zu beantworten, muss man zurückblickend den Kanon der ersten theatralen Sammlungen betrachten. Im *Theater Lexikon* des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft aus dem Jahre 1977 ist zu lesen, dass Theatersammlungen

„umfassende Zeugnisse zur theatergeschichtlichen Entwicklung einzelner Länder, Städte und Regionen, zur Biographie der Bühnenkünstler, zur Institutionsgeschichte, zur Theaterarchitektur und Bühnentechnik, insbesondere aber Dokumente zu einzelnen Inszenierungen, darunter Bühnenbilder, -skizzen und -pläne, Figurinen, Bühnenmodelle, Regie-, Inspizier- und Rollenbücher, Programmhefte, Besetzungszettel, Szenen- und Rollenphotos und Theaterkritiken“¹⁶⁰

154 Ebd. S.28

155 Vgl. Ebd. S.28

156 Vgl. Ebd. S.27

157 Vgl. Eberspächer, Martina/ König, Gudrun/ Tschofen, Bernhard. *Gottfried Korff. Museumsdinge – deponieren – exponieren*. S.4

158 Ebd. S.4

159 Vgl. Harald, Buhlan. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.28

160 Trilse, Christoph/ Hammer, Klaus/ Kabel, Rolf. *Theater Lexikon*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, S.438

darbieten. Die Zeugnisse der Theatergeschichte fundieren auf den wenigen, greifbaren Objekten, die von einem theatralen Kunstwerk übrigbleiben. All diese Objekte stellen einen „Teil und Nachklang“¹⁶¹ des vergänglichen Werkes dar. Winfried Klara vertrat die Auffassung, „je mehr man die Bilder zusammen sieht, umso lebendiger wird man die Einheit empfinden, aus der das Einzelne stammt“¹⁶². Um diese Einheit zu füllen, bedarf es einer Vielzahl unterschiedlichen Quellmaterials. Peter Nics gliedert in seinem Aufsatz *Vorhang auf – Die Theatersammlung* Theatralia in drei Gruppen. Er unterscheidet zwischen Schrift-, Bild- und dreidimensionalem Objektmaterial.¹⁶³ Zum Schriftmaterial zählt er „Bücher, Zeitschriften, Handschriften, Typoskripte, Autographen, Theaterplakate, Theater- und Filmprogramme und Theaterzettel“¹⁶⁴. Die Datensicherung durch Sammlung von Theaterzetteln und anderen Formen der Ankündigung, war bei Theatern zur Beweisführung für das Alter und die ehrwürdige Tradition ihres eigenen Institutes besonders Anfang des 19. Jahrhundert beliebt.¹⁶⁵ Gegen Ende dieses Jahrhunderts ist jedoch eine zunehmende Tendenz zu „graphisch reizvollen Materialien“¹⁶⁶ im Sammeln von Theatralia festzustellen. Dieses Bildmaterial gliedert Nics in „Handzeichnungen, Bilder in verschiedenen Techniken, Druckgraphiken und Fotos“¹⁶⁷. Dabei stellen für ihn die Handzeichnungen das „Kernstück des Bildmaterials“¹⁶⁸ dar. Bei diesen handle es sich mehrheitlich um Bühnenbild und Kostümentwürfe sowie Schauspielerporträts und Theaterarchitektur.¹⁶⁹ Druckgraphiken, gemeint sind Kupferstiche und Lithographien, ermöglichten schon zu ihrer Entstehungszeit die Auffrischung vergangener Theatererinnerungen. Winfried Klara stellte diese Aufführungsbilder, die nach seiner Auffassung „den Anblick einer bestimmten wirklich stattgehabten Bühnenaufführung“¹⁷⁰ am besten schildern können, an die Spitze seines theoretischen Sammlungsschwerpunktes. In Nics Aufzählung umfasst das Sammelgebiet der bildenden Kunst hauptsächlich „Ölbilder, Graphiken und Werke der Bildhauerkunst“¹⁷¹. Harald Buhlan unterteilt die Bildquellen zur Theatergeschichte zudem in Quellen, die in der theatralen Produktion integriert sind oder waren wie beispielsweise alle Entwürfe, und Quellen, die die theatrale Produktion

161 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.5

162 Ebd. S.5

163 Vgl. Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. In: Mazal, Otto/ Duchkowitsch, Wolfgang. *Ein Weltgebäude der Gedanken. Die Österreichische Nationalbibliothek*. Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, Graz 1987, S.240

164 Ebd. S.240

165 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.28

166 Ebd. S.28

167 Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S.240

168 Ebd. S.252

169 Vgl. Ebd. S.252

170 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.10

171 Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S. 258

reflektieren.¹⁷² Für den Theatersammler zählen in der Bewertung von graphischen Werken andere Grundsätze als für Kunstwissenschaftler. „Die für jenen in erster Linie maßgebenden künstlerischen Gesichtspunkte treten für den Theaterwissenschaftler zurück, da für ihn die Bildaussage, der Bildinhalt das Wesentliche ist und absolut ästhetische und künstlerische Grundforderungen nicht jenes Gewicht haben wie für den Kunstgelehrten und den Kunstsammler“¹⁷³. Insofern kann für eine Theatersammlung ein ansonsten nicht im Vordergrund stehendes Kunstwerk für die Aussagen von theatralen Fakten und Zusammenhängen von großer Bedeutung sein. Laut Buhlan wurde das überwiegende Sammlungsinteresse an graphischen Aufführungsbildern von dem heranwachsenden Interesse an fotografischen Aufnahmen abgelöst.¹⁷⁴ Auch Klara sah in der Fotografie die „moderne Technik des Theaterbildes“¹⁷⁵. Die letzte, der von Peter Nics aufgestellten, Gruppen von Theatralia stellt das Sammlungsgebiet der musealen Objekte dar. Dabei handelt es sich um „Träger theatralischer Darstellungen beziehungsweise Relikte des Theaterbetriebes und seiner Verehrung“¹⁷⁶. Unter Trägern theatralischer Darstellung versteht Peters beispielsweise mit Rollenporträts verzierte Porzellanteller.¹⁷⁷ Dabei handelt es sich um theaterferne Erzeugnisse, die jedoch mit seiner Verehrung zu tun haben. Unter *Relikte des Theaterbetriebes* fallen laut Nics alle Arten von Andenken an nicht mehr existierenden Theatergebäuden wie Sitze und Schilder. Dabei kann es sich um Gegenstände handeln, die „an sich nicht als theatralisch erkennbar sind, sondern erst durch ihren Bezug oder ihre Funktion mit dem Theater in Verbindung gebracht werden können“¹⁷⁸. Nics nennt in diesem Zusammenhang als Beispiel ein paar private Handschuhe einer Schauspielerin. Ohne erklärenden Kontext, sind es für den Betrachter lediglich Damenhandschuhe. Diesen Reliquienkult, der seit Anbeginn theatraler Sammlungen von einigen Liebhabern betrieben wurde, beschrieb Heinrich Stümcke rückblickend auf die Deutsche Theaterausstellung 1910 in Berlin wie folgt:

„Andererseits sind der Liebhaber und Sammler nicht wenige, die neben Bildern und Handschriften auch die Locken, Medaillons, die Ringe, Petschaften und Trinkgläser einstiger Bühnengrößen gern in ihren Reliquienschein aufnehmen. Solch Kultus, von einzelnen betrieben, mag, je nach dem Standpunkt des Beurteilers, wehmütige, erhebende oder lächerliche Wirkung üben. Eine theatergeschichtliche Ausstellung hätte ihrer Aufgabe nur schlecht genügt, wenn sie aus Rücksicht auf Skeptiker und Banausen die Reliquien –

172 Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.74

173 Hadamowsky, Franz. *Caspar Neher's szenisches Werk. Ein Verzeichnis des Bestandes der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Brüder Hollinek Verlag, Wien 1972, S.XI

174 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.56

175 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.24

176 Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S.258

177 Vgl. Ebd. S.258

178 Ebd. S.258

Handschriften und Miniaturbildnisse ausgenommen – grundsätzlich ausgeschlossen hätte.“¹⁷⁹

Des Weiteren zieht Stümcke den Vergleich zu heeresgeschichtlichen Museen. Dort ist es ihm zufolge auch gestattet, die gesammelten Orden berühmter Feldherren zu begutachten, denn

„was diesen Heroen der Geldschlacht billig, muss den Großen der Bühne, den Ekhof, Schröder, Iffland und Devrient, recht sein. Nur muss es sich eben um Könige um kommandierende Generale der Kunst handeln.“¹⁸⁰

Auch das Theatermuseum der Mailänder Scala, das sich rühmt „alles mit dem Theater Zusammenhängende zu sammeln“¹⁸¹ oder gesammelt zu haben, schmückt sich mit einigen, für manchen Theaterwissenschaftler zweifelhaften Objekten. Darunter fallen die Totenmasken einiger berühmter Komponisten wie zum Beispiel Guiseppe Verdi, Wagner und Puccini, die Gipsabgüsse der Hände von Chopin und Verdi und dazu noch eine in einem Medaillon eingeschlossene Haarlocke Mozarts.¹⁸² Hierbei handelt es sich folglich um Objekte, die weder aus dem Bereich der Theaterproduktion stammen, noch der bildenden Kunst zuzurechnen sind. Der Bogen spannt sich von „persönlichen Gebrauchs- und Einrichtungsgegenständen der Künstler bis zu Objekten der Verehrung“¹⁸³. Neben diesen persönlichen Dokumenten und Memorien wurden, seit es die technischen Möglichkeiten erlaubten, auch Filme und Tonaufnahmen gesammelt, um die Person des Künstlers in ihrer individuellen Erscheinung und Wirkung nach Möglichkeiten festzuhalten.¹⁸⁴ Der Sammlungsschwerpunkt Bühnentechnik wurde von Peter Nics nicht weiter thematisiert, obwohl er von Anbeginn der ersten Theaterausstellungen neben den historischen, künstlerischen, kulturellen und architektonischen Abteilungen stets vertreten war. In der Technikabteilung der Deutschen Theaterausstellung 1910 konnten die Besucher beispielsweise

„Bühnenlichteffekte, Darstellungen der Himmelskörper, [...] bewegtes Wasser, Blitze und alle erdenkbaren Lichtspielereien und einfach konstruierte Maschinen zur Erzeugung des Wind- und Wellengeräusches“¹⁸⁵

bestaunen und teilweise auch selbst in Betrieb nehmen. Zusammenfassend reicht die Gesamtheit der möglichen theatralen Quellen über die Aufbewahrungskapazitäten der meisten

179 Stümcke, Heinrich. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Band XVII*. Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1911, S.6

180 Ebd. S.6

181 Vittadini, Stefano. *Das Museo Teatrale alla Scala. Sein universeller Charakter und sein Zweck*. In: Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. 1. Jahrgang. Böhlau Verlag Wien Köln Weimar 1955, S.173

182 Vgl. Museo Teatrale alla Scala (Hg.) *Das Theater-Museum der Scala. Ein kurzer Führer*. Museo Teatrale alla Scala, Mailand, 1962, S.29

183 Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S.259

184 Vgl. Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. S.72

185 Heinrich Stümcke, *Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910*. S.46

bestehenden Sammlungen hinaus. Einige theatralische Materialien, zum Beispiel Bühnendekorationen, erreichen Dimensionen, die „eine Aufbewahrung in Form einer Sammlung im herkömmlichen Sinn nicht zulassen.“¹⁸⁶ Auch die seltenen Ausnahmen, in denen eine Theatersammlung in den Komplex eines Theatergebäudes eingezogen ist, garantiert noch keine sachgerechte Aufbewahrung. Neben der aufwendigen Lagerung müssen Theatermuseen noch mit weiteren Schwierigkeiten umgehen. Auf der einen Seite besteht das Problem der Besonderheiten, auf der anderen das Problem des „gefährlichen Vollständigkeitsideals“¹⁸⁷.

Die meisten Sammler, so sehr sie auch Liebhaber des Theaters waren, beschränkten sich auf Besonderheiten. Ob elegante Ballett- und Opernfigurinen des Rokoko oder illustrierte Festdrucke der Barockzeit, die meisten von ihnen verfolgten ausgewählte Sammlungsschwerpunkte.¹⁸⁸ Laut Klara waren es „einzelne belesene und für die Geschichte ihrer Kunst besonders interessierte Schauspieler“¹⁸⁹, die die ersten umfassenden Theatersammlungen anlegten. Ein weiteres Phänomen in der Geschichte des Sammelns von Theatralia stellt das Vollständigkeitsideal vieler Sammler dar. Auf Kosten der Übersichtlichkeit und späteren Auswahl wurden Mappen mit einer ungeheuren Menge an Bildnissen ohne Ordnungssystem gefüllt. Doch dies sind Probleme, die durch mühevoll Sortieren behoben werden können. Der Mangel an historischem Sinn einiger Theaterleute und die vielen Brandkatastrophen in der Geschichte der Theater führten dazu, dass ein großer, wertvoller Teil der Theatergeschichte endgültig verloren ging.¹⁹⁰ Zudem ist auffällig, dass Theatersammlungen nachdem sie in ihrer Gründungsphase oft auf zufälligen Erwerbungen angewiesen waren, sich nach ihrer Etablierung verstärkt auf das aktuelle Theater der Gegenwart bezogen.¹⁹¹ Dieses Handeln mag durchaus aus dem pragmatischen Grund, der geringen Mittelaufwendung hervorgehen. Spenden von Sammlungsstücken sollten jedoch auch den Sinn der Sammlung bereichern und nicht, wie Gertrude Hille über Spenden des Münchner Theatermuseums berichtete, „die ohnehin schon knappen Räume“ füllen. Denn was sollte für die Theatergeschichte an der Tabakpfeifensammlung des ehemaligen Münchner Theatersekretärs interessant sein?¹⁹²

Dafür, dass sich Theater an sich nicht sammeln lässt, verfügt das theatrale Umfeld über eine Vielzahl möglicher Quellen, um dem einmaligen, unwiederbringlichen Ereignis näher zu kommen. Genaugenommen müsste man den Begriff Theatersammlung durch den Ausdruck

186 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.59

187 Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung*. S.1

188 Vgl. Ebd. S.1

189 Ebd. S.1

190 Vgl. Heinrich Stümcke. *Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910*, S.3

191 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.29

192 Vgl. Ebd. S.13

„Theatraliensammlung“¹⁹³ ersetzen, da wie erläutert Theater nicht gesammelt werden kann.

1.2.2 Sammlungsgeschichte und Wissenschaftsentwicklung

Die Entstehung unterschiedlicher Sammlungstypen ist in einigen Fällen mit der Entwicklung der jeweiligen Fachdisziplin wechselseitig verknüpft.¹⁹⁴ Diesem Zusammenhang von Sammlungsgeschichte und Wissenschaftsentwicklung wurde bisher vor allem von „wissenschafts- soziologischer Seite“¹⁹⁵, nachgegangen.

Laut Harald Buhlan gilt Heiner Treinen als Initiator dieses Untersuchungsansatzes. Treinen sieht einen Zusammenhang von Sammlungsgeschichte und Wissenschaftsentwicklung in „fast allen einschlägigen Bereichen“¹⁹⁶. Auch der Museologe Wolfgang Herbst vertritt die Meinung, dass „museale Einrichtungen sich mit den Wissenschaften entwickelt haben und stets Teil der Wissenschaften gewesen sind“¹⁹⁷. Mit der Etablierung der Theaterwissenschaft zu einer eigenständigen Wissenschaftsdisziplin, entstand eine „neue Variation der personalen Zwecksammlung, deren pädagogische Motivation für die Praxis des Sammelns den Gesichtspunkt der Kontinuität des Gesammelten stärker in den Vordergrund treten“¹⁹⁸ ließ. Harald Buhlan unterschied Theatersammlungen in jene, „die in einem engen institutionellen und personellen Zusammenhang mit den neugegründeten Universitätsinstitutionen zu sehen sind, wie Köln, Kiel, Leipzig“ und in jene, für die „diese Art des institutionellen Wissenschaftsbezuges nicht zutrifft, wie München, Berlin [und] Wien“¹⁹⁹. Laut Buhlan bestand bei beiden Sammlungstypen der Anspruch „Quellenreservoir der Wissenschaft“²⁰⁰ sein zu wollen. Den einzigen Unterschied sieht Buhlan in dem „Motiv der Veranschaulichung“²⁰¹, welches die Nutzbarkeit für die Lehre der universitätsgebundenen Sammlungen garantieren soll. Das von Carl Niessen aufgebaute Kölner Theatermuseum stellte eine der ersten deutschen Sammlungen dar, die in enger Beziehung zur Etablierung eines theaterwissenschaftlichen Institutes stand und die „Quellen für die methodische Rekonstruktion historischer Aufführungen“²⁰² zur Verfügung stellen sollte. Als Basis der

193 Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S.235

194 Vgl. Klein, Hans-Joachim/ Bachmayer, Monika. *Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981, S.22

195 Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.25

196 Ebd. S.25

197 Ebd. S.25

198 Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. S.77

199 Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.30

200 Ebd. S.30

201 Ebd. S.30

202 Trilse, Christoph/ Hammer, Klaus/ Kabel, Rolf. *Theater Lexikon*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977, S.438

Beziehung der einzelnen Sammlungen zu ihren entsprechenden Wissensbereichen bezeichnet Heiner Treinen den „Objektbezug der Einzelwissenschaften“²⁰³. Denn

„je notwendiger für einen Forschungsbereich der Rückgriff auf materielle Objekte als Unikate ist und je schwieriger für eben diese materiellen Objekte methodische Äquivalente zu finden sind, desto enger wird die Verbindung von Einzelwissenschaften und entsprechender Sammlung sein.“²⁰⁴

Aus diesem Zusammenhang folgert Buhlan, dass die *Diskussion um den Gegenstand der Theaterwissenschaft* unmittelbare Wirkung auf die „Festsetzung der Grenzen des Sammlungsbereiches [...] und auf die Definition des Quellencharakters der Materialien“²⁰⁵ erzielt hat. Diese ersten Versuche der Theaterwissenschaft einen „primären Untersuchungsgegenstand“²⁰⁶ zu konstruieren, um sich so von allen anderen Wissenschaften zu unterscheiden, hatten einen großen Einfluss auf die Sammlungspraxis. Die Bestände der eigenen Sammlungen wurden als Argumente für die Eigenständigkeit der Disziplin herangezogen.²⁰⁷ Dieser Zwang, „einen genuinen Forschungsgegenstand den skeptischen Nachbarwissenschaften vorweisen zu können“²⁰⁸, hat laut Buhlan zu einem „Kunstwissenschaftsirrtrum der Theaterwissenschaft“²⁰⁹ geführt. Denn die Gesamtheit der Objekte, die der Theaterwissenschaft als Untersuchungsgegenstand dienen, sind laut Buhlan, allein *ideeller Natur*, während die Objekte, die die Gegenstände der Sammlungen darstellen, in *materieller Form* existieren.²¹⁰ Carl Niessen der Begründer des *Kölner Theatermuseums Schloss Wahn*, bezweifelte die Eignung von theatralen Sammlungen für die breite Öffentlichkeit.²¹¹ Für ihn liegt der alleinige Ort für theatrale Sammlungen in „Universitäts-Forschungs- und Lehrinstituten“²¹² begründet. Ein reines Theatermuseum ohne Institutsanknüpfung stelle nach Niessen nur „die zerbröckelte Mumie eines schönen Körpers [dar], wenn nicht ein Kundiger mit der Magie des lebendigen Wortes die Teile in der mitgerissenen Phantasie ergänzend zusammenzufügen vermag“²¹³. Des Weiteren plädierte Niessen für eine geringe Anzahl an theaterwissenschaftlichen Instituten, da er sonst eine Zersplitterung des theaterwissenschaftlichen Materials befürchtete.²¹⁴ Mittlerweile hat sich die

203 Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.25

204 Ebd. S.25

205 Ebd. S.33

206 Ebd. S.35

207 Ebd. S.31

208 Ebd. S.35

209 Ebd. S.35

210 Vgl. Ebd. S.33

211 Vgl. Seehaus, Günter (Hg.) *Carl Niessen. Kleine Schriften. Zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*. Lechte Verlag, Emsdetten 1971, S.6

212 Ebd. S.6

213 Ebd. S.6

214 Ebd. S.16

starke Bindung an die theaterhistorischen Institute gelöst. Theatermuseen dienen nun „auch als Spezialsammlungen für die allgemeine kulturhistorische Forschung“²¹⁵. Fest steht, dass an den Museen entscheidende Beiträge zur Konstituierung einzelner Wissenschaften geleistet wurden und umgekehrt Museen ohne Wissenschaftsbezug nicht denkbar sind.²¹⁶ So vielfältig die einzelnen Entstehungsgeschichten und Gründungsintentionen sind, die Mehrzahl der Sammlungen ist erstaunlich jung, wenn gleich sie auf ältere Initiativen zurückgehen.

1.2.3 Theatermuseumsgründungen

Die Gründungsgeschichten der Theatermuseen und -sammlungen sind verschieden. Die Chronologie der Theaterausstellungen zeigt, dass diese der Institutionalisierung von Sammlungen und Theatermuseumsgründungen zeitlich vorausgingen. Die Hochphase des Ausstellungswesens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht mit der Wirkung der Londoner Weltausstellung von 1851 in Verbindung²¹⁷, wobei der Ursprung der Weltausstellungen bis ins Jahr 1798 zurück reicht.²¹⁸ In Paris begann man bereits zu dieser Zeit eine Reihe von Gewerbeschauen auszurichten. Diese Pariser Ausstellungen bildeten den Grundstein für die erste Weltausstellung *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* 1851 in London.²¹⁹ Laut Buhlan schwankten die ersten Ausstellungen im kulturellen Bereich zwischen „Leistungsschau und aktueller Vorbildersammlung“²²⁰. Das zunehmende Interesse an Theatralia spiegelte sich 1892 deutlich in der Wiener *Internationalen Musik- und Theaterausstellung* wieder. Diese erste große Schau zeigte was an theatralem Material in Europa erhalten geblieben war. Trotz der vorwiegend literarischen Dokumente hinterließ die Ausstellung eine so nachhaltige Wirkung, dass viele Künstler und Gelehrte in ihr den Anstoß für ihre Bemühungen zur Gründung einer dauerhaften Erinnerungsstelle des Theaters sahen.²²¹ In der Folgezeit wurde unter anderem in Paris das *Musée de l'Opéra* und in Mailand das *Museo Teatrale alla Scala* gegründet. Genauer betrachtet, gehen die Pariser Theatermuseumsanfänge bis auf das Jahr 1866 zurück, wodurch es zu den ersten Institutionen dieser Art zählt.²²² Bereits einige Jahre später, 1894 gründete der Großindustrielle Alexej

215 Trilse, Christoph/ Hammer, Klaus/ Kabel, Rolf. *Theater Lexikon*. S.238

216 Vgl. Klein, Hans-Joachim/ Bachmayer, Monika. *Museum und Öffentlichkeit*. S.22

217 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.124

218 Vgl. Wörner, Martin. *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2000, S.10

219 Vgl. Ebd. S.10

220 Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S.124

221 Vgl. Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. S.70

222 Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. In: Hürlimann, Martin. *Das Atlantisbuch des Theaters*. Atlantis Verlag, Zürich 1966, S.421

Bachruschin in seinem Wohnhaus in Moskau das *Bachruschin-Theatermuseum*²²³. Zu sehen waren Ausstellungstücke aus der Geschichte des russischen Theaters und Balletts seit dem 17. Jahrhundert. Die Sammlung verfügte über Kulissen, Fotografien und Filme von Wsewolod Meyerhold und Konstantin Stanislawski bis zu Kostümen von Sergej Diaghiljews Balletttruppen.²²⁴ Die Familie Baruchschin zählte, als eine der reichsten Familien Russlands, zu den größten karitativen und kulturellen Mäzenen dieser Zeit. 1913 schenkte der private Sammler, der bis zu seinem Tode 1929 als Direktor tätig blieb, seine komplette Sammlung der *Kaiserlichen Akademie der Wissenschaft*.²²⁵ Bis heute ist das Bachruschin-Theatermuseum eine wichtige Forschungsstätte der Theatergeschichte in Russland.

Wenige Jahre nach der Gründung des russischen Theatermuseums wurde die „universellste Theatersammlung Italiens“²²⁶, die auf der Theaterbibliothek Renato Simoni beruhte, 1913 gegründet.²²⁷ Ein Jahr nach der Gründung des *Hausmuseums* der Scala wurde 1914 in Kopenhagen ebenfalls ein Theatermuseum eröffnet. Seit 1922 befindet sich dieses im alten, königlichen Hoftheater Kopenhagens.²²⁸ Neben diesen Institutionen begannen aber vor allem auch Schauspieler selbst, Objekte, die mit ihrer Kunst in Verbindung stehen, zu sammeln. In diesem Sinn sammelte auch die Münchner Schauspielerin Clara Ziegler nach ihrem Besuch der Wiener Theaterausstellung 1892, *Theatralia*.²²⁹ Clara Ziegler, Ehrenmitglied des damaligen *Königlichen Münchner Hof- und Nationaltheaters*, verfügte aufgrund ihres Berufes über ein beachtliches Vermögen. Mit ihrem Testament setzte sie den Grundstein für das „erste unabhängige Theatermuseum“²³⁰. 1907 bestimmte sie testamentarisch, dass ein Teil ihres Vermögens, für wohltätige Zwecke, der Stadt München und der andere Teil samt ihre Villa an der Königinstraße, mit der sich darin befindlichen Sammlung, der *Deutschen Bühnengenossenschaft* vermacht werde, mit der Auflage die Villa als Theatermuseum unter dem Namen *Clara-Zielger-Stiftung* zu führen.²³¹ In ihren eigenen Worten drückte sie es wie folgt aus:

„Ich habe nun mit meiner Stiftung den Zweck im Auge, unserer Kunst eine Heimstätte in

223 Vgl. Bachruschin-Theatermuseum. *Geschichte*. <http://gctm.ru/museum/history/> [Stand 7.08.2011]

224 Vgl. Ebd.

225 Vgl. Bachruschin-Theatermuseum. *A.A.Bachruschin*. <http://gctm.ru/museum/bakhrushin/> [Stand 7.08.2011]

226 Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. S.421

227 Ebd. S.421

228 Vgl. Rapp, Franz. *Denschrift über Theatermuseen im Allgemeinen und das Münchner Theatermuseum im Besonderen (1928)* In: Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. Theaterkultur-Verlag, Zürich 1977, S.71

229 Angelaeas, Babette. *Das Deutsche Theatermuseum. Seine Entstehung und Geschichte*. In: Deutsches Theatermuseum (Hg.) *Deutsches Theatermuseum. Entdecken, was dahinter steckt*. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010, S.2

230 Ebd. S.2

231 Ebd. S.8

vornehmen Sinn zu gründen, welche unserem Stand zur Ehre gereichen, und zugleich nutzbringend sein soll. [...] Mein Haus soll dieser Sammelpunkt sein, und es soll somit aus unserem eigenen Stande die Gründung eines Theatermuseums hervorgehen, das der deutschen Schauspielkunst bis heute noch fehlt, und das zu errichten ich als die schönste Aufgabe meines Lebens betrachte.“²³²

Nach Zieglers Tod, am 19. Dezember 1909, wurde durch ein königliches Dekret am 19. Juni 1910 die Clara-Ziegler-Stiftung offiziell als Stiftung anerkannt.²³³ Bereits fünf Tage später, am 24. Juni 1910 war daraufhin die Ziegler Villa für Besucher geöffnet. In dieser kurzen Zeit hatte man im Haus selbst nichts verändern können, weshalb man in diesem Anfangsstadium eher von einer Gedenkstätte reden müsste.²³⁴ Neben Erinnerungsstücken aus Clara Zieglers Leben, befanden sich dort bereits zu diesem Zeitpunkt einige Bildnisse und Erinnerungsstücke anderer Bühnenkünstler, welche zusammengenommen die Basis des Münchner Theatermuseums darstellten. Bereits 1916 erinnerte nur noch der *gelbe Salon* als Clara-Ziegler-Zimmer an die Stifterin.²³⁵ Nach ihrem Tod, bestand in der Münchner Bevölkerung ein großes Interesse daran, die Villa der bekannten Künstlerin zu besichtigen. Doch auf lange Sicht musste sich die Stiftung hinsichtlich der Entwicklung zu einem Theatermuseum neu positionieren. Ab 1919 verhalf Franz Rapp dem Institut, als erster wissenschaftlich ausgebildete Museumsleiter, sich von einem *Schauspielmuseum* in ein *Theatermuseum* zu verwandeln.²³⁶ Der jährliche Zuwachs an Besuchern und die wachsende Sammlung verlangten bald nach größeren Räumlichkeiten. 1930 wurden daraufhin, die Odysee-Säle in dem Hofgartentrakt der Münchner Residenz angemietet.²³⁷ Diese positive Entwicklung wurde „durch das Naziregime und den Krieg jäh gebremst“²³⁸. Franz Rapp *enthoben* die Nationalsozialisten im Herbst 1935 von seinem Amt.²³⁹ Sein Nachfolger, Günter Schöne, konnte es nicht verhindern, dass nach Ausbruch des Krieges die kurz vorher bezogenen Räume in der Residenz für die Wehrmacht geräumt werden mussten. Da aufgrund eines Bombenangriffs die gesamten Räume der Residenz ausbrannten, wurde das Theatermuseum nach dem Krieg provisorisch in der Arcisstraße 8 untergebracht. Diese neuen Räumlichkeiten eigneten sich nicht für die museale Präsentation, weshalb das Theatermuseum

232 Ziegler, Clara. *Auszüge aus dem Testament der Stifterin*. In: Schöne, Günter (Hg.) *Theatermuseum – Clara Ziegler-Stiftung. Schriften zum Wiederaufbau* Sommer 1953. München Buchgewerbehaus GmbH, München 1953, S.31

233 Vgl. Angelaeas, Babette. *Das Deutsche Theatermuseum. Seine Entstehung und Geschichte*. S.10

234 Vgl. Ebd. S.10

235 Vgl. Ebd. S.14

236 Vgl. Ebd. S.16

237 Vgl. Ebd. S.22

238 Ebd. S.24

239 Vgl. Ebd. S.24

seine Ausstellungen zu dieser Zeit an anderen Orten veranstaltete.²⁴⁰ Diese, auf langer Sicht, nicht tragbare Situation veranlasste Günter Schöne, das Stiftungsgelände zu verkaufen. Ein Neubau auf dem Gelände der abgebrannten Ziegler Villa wäre finanziell zu kostspielig gewesen, weshalb man sich für einen Ausbau der Galeriebauten des Hofgartens entschied. Mit dem Erlöse, des verkauften Stiftungsgeländes konnten die 1952 begonnenen Bauarbeiten im Hofgarten finanziert werden. Ein Jahr später am 19. Dezember 1953 wurde das Theatermuseum mit der Sonderausstellung *Große Schauspieler um Max Reinhardt* feierlich eröffnet.²⁴¹ Seit der Erklärung, zu einem staatlichen Museum durch den Freistaat Bayern im Jahre 1979, trägt das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung den Namen *Deutsches Theatermuseum früher Clara-Ziegler-Stiftung*.²⁴²

Neben diesem Ausbau der Clara-Ziegler-Stiftung zum Deutschen Theatermuseum 1910 in München entstanden Jahr für Jahr weitere Museen dieser Art. So konnte 1922 im Schloss Drottningholm bei Stockholm ebenfalls ein Theatermuseum eröffnet werden.²⁴³ Angeregt von der ersten deutschen Theaterausstellung in Berlin wurde bereits 1919 in Stuttgart ein Theatermuseum eröffnet, welches jedoch ein Jahr später wieder schloss und seine Sammlung komplett nach Kiel verkaufen musste. Auf diesen Stuttgarter Beständen beruhend, wurde 1924 durch Eugen Wolff, Professor für deutsche Literatur- und Theatergeschichte in Kiel, die Einrichtung des Kieler Theatermuseums veranlasst.²⁴⁴ Nach Wolfs Tod 1928 wurde Wolfgang Liepe sein Nachfolger, bis er 1933 emigrieren musste. Die Arbeiten in Kiel wurden eingestellt und die Sammlung verblieb lediglich Bestandteil des Literaturwissenschaftlichen Institutes.²⁴⁵ Auch die Holländer eröffneten 1925 in Amsterdam, das vom *Verein Toneel Museum* schon lang geforderte Theatermuseum.²⁴⁶ Nur zwei Jahre darauf gründete Oskar Eberle die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und zeitgleich die Schweizerische Theatersammlung in Bern.²⁴⁷ Karl Gotthilf Kachler sieht rückblickend jedoch erst den 27. Juli 1943 als eigentliches Gründungsdatum der Schweizerischen Theatersammlung.²⁴⁸ In seinem 1994 erschienen Buch *50 Jahre Schweizerische Theatersammlung* beschreibt er, dass der Ausgangspunkt der späteren Schweizerischen Theatersammlung in der Wanderausstellung

240 Vgl. Ebd. S.25

241 Ebd. S.26

242 Vgl. Ebd. S.29

243 Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. S.422

244 Ebd. S.422

245 Theatermuseum Kiel. *Geschichte. Hätten Sie's gewusst?*

<http://www.theatermuseum-kiel.de/geschichte.htm> [Stand 28.07.2011]

246 Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. S.422

247 Ebd. S.422

248 Vgl. Kachler, Karl Gotthilf. *50 Jahre Schweizerische Theatersammlung 1994*. Eigenverlag, Birsfelden/ Basel, 1994, S.100

Volk und Theater 1942/43 zu sehen ist.²⁴⁹ Diese Ausstellung, die auf seine Initiative vom Gewerbemuseum Basel und vom Kunstgewerbemuseum Zürich veranstaltet wurde, war in Basel, Zürich, Luzern und St. Gallen zu sehen. Erst nach dem großem Erfolg dieser Wanderausstellung erkannten, laut Kachler, die Mitveranstalter der Stadt Bern, dass „dieses umfangreiche und instruktive Sammelgut nicht wieder zerstreut werden müsse, sondern beisammen bleiben könne“²⁵⁰. Die ursprünglichen Hauptveranstalter, die Museen für Gestaltung von Basel und Zürich, überließen das Ausstellungsmaterial nach Abschluss der Ausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.²⁵¹ Diese Spende ermöglichte es die schon lange geforderte Theatersammlung zu realisieren.

Die Magdeburger Theaterausstellung 1927 bewirkte wiederum, dass in Köln neben dem theaterwissenschaftlichen Institut der Universität das sogenannte *Theatermuseum Schloss Wahn* gegründet wurde.²⁵² Carl Niessen, Leiter des theaterwissenschaftlichen Instituts, vereinte seine private theatergeschichtliche Sammlung und die Sammlung des theaterwissenschaftlichen Institutes im Schloss Wahn vorerst jedoch nur, um die wissenschaftliche Lehre zu unterstützen.²⁵³

Kurz darauf, 1928, entstand in Hannover in einem Seitenflügel des Opernhauses ein eigenständiges Theatermuseum. Dieses Hausmuseum der Oper verfolgte das Ziel „das persönliche Verhältnis des Besuchers mit *seinen* Schauspielern und *seiner* Bühne zu vertiefen“²⁵⁴. 1943 beim Großbrand des Opernhauses wurde jedoch, wie oft in der Geschichte des Theaters, das Museum samt Sammlung vernichtet. Erst mit der Spielzeit 1961/62 konnte das Museum in provisorischen Räumen unter dem Dach der Oper wiedereröffnet werden. 1992 ergab sich für das Theatermuseum Hannover die Möglichkeit in das neu eröffnete Schauspielhaus in Hannover einzuziehen.²⁵⁵

Ebenfalls durch die erste deutsche Theaterausstellung in Berlin 1910 und die Magdeburger Theaterausstellung 1927 angeregt, eröffneten die preußischen Staatstheater am 21. Mai 1929 im Dachboden eines ehemaligen Pferdestalls des alten Kronprinzenpalais unter den Linden ein *Museum der Staatstheater*.²⁵⁶ Dieses Museum der Preußischen Staatstheater bezog am

249 Ebd. S.9

250 Ebd. S.97

251 Vgl. Ebd. S.97

252 Vgl. Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. S. 422

253 Ebd. S.421

254 Kesting, Hanjo. *Das Theatermuseum Hannover*.

http://www.schauspielhannover.de/schauspiel/index.php?m=105&f=07_seiten&ID_Seite=42
[Stand 12.02.2011]

255 Vgl. Ebd.

256 Vgl. Freydank, Ruth. *Aus der Geschichte des Berliner Theatermuseums*.

http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/Freydank_Berlins-ThM-undseineGeschichte-2010.pdf[Stand 25.06.2011]

7. Januar 1937 die deutlich repräsentativeren Räume des Berliner Schlosses. Den Hauptbestandteil der Museumsexponate stellten zu diesem Zeitpunkt Objekte aus der Sammlung Louis Schneiders dar.²⁵⁷ Acht Jahre später nach dem schweren Bombenangriff am 3. Februar 1945 wurde das Berliner Schloss mit dem Theatermuseum komplett zerstört. Die wichtigsten Exponate, die bereits vorher in einem Bergwerkstollen bei Phillipsthal in Sicherheit gebracht wurden, stellten die Basis für die 1965 im Märkischen Museum gebildete Fachabteilung Theatergeschichte.²⁵⁸ Bis heute stellt die Theatersammlung lediglich eine Fachabteilung innerhalb des Berliner Stadtmuseums dar.

Nach der *Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* 1892 in Wien begann man auch hier Theatralia zu sammeln. Hugo Thimig, Schauspieler und Direktor des Burgtheaters, setzte „von da an seinen ganzen Ehrgeiz darein, alles nur irgend Erreichbare an theatergeschichtlich wertvollem Material aus vielen Zeitaltern in einer ungewöhnlich reichhaltigen Privatsammlung zusammenzutragen“²⁵⁹. Als „zentrale Sammelstelle für Theatralia aller Art“²⁶⁰ wurde die *Österreichische Nationalbibliothek* zwar erst offiziell 1923 gegründet, die Vorstufen des theatralen Sammelns an der vormaligen Hofbibliothek reichten jedoch bis in die Barockzeit zurück.²⁶¹ Im bereits 1726 eröffneten Prunksaal der Hofbibliothek waren durch die Festliteratur „reich illustrierte Berichte über pompöse theatralische Festivitäten an herrschaftlichen Höfen“²⁶² vorhanden.²⁶³ Ein großer Teil dieser sogenannten *Ludusliteratur* wurde der später gegründeten Theatersammlung angegliedert.²⁶⁴ Die erste Präsentation von Theatralia in Wien fand durch die bereits erwähnte, vom Theaterhistoriker Karl Glossy veranstalteten, *Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen* im Wiener Prater 1892 statt. Joseph Gregor, der nach Glossys Tod 1904 dessen Amt bei den Wiener Städtischen Sammlungen übernahm, verfolgte Glossys Ziel, ein Theatermuseum in Wien einzurichten. 1922 veranstaltete Gregor eine erste große theatrale Ausstellung mit dem Titel *Komödie* in den Prunksälen der Nationalbibliothek. Diese erfolgreiche Veranstaltung war

257 Vgl. Initiative Theater Museum Berlin e.V. *Besuch der Theatersammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin* <http://initiative.theatrumuseumberlin.de/download/ThMimStadtMuseumBerlin-20110525.pdf> [Stand 25.06.2011]

258 Vgl. Freydank Ruth. *Aus der Geschichte des Berliner Theatrumuseums*.

259 Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. S.419

260 Pausch, Oskar. *Von Hanswurst zu Wieland Wagner: Autographen und Manuskripte im Theaterbereich. Sammlungsstrategien und Sammlungsprobleme am Beispiel des Österreichischen TheaterMuseums*. Turia & Kant Verlag, Wien 1999, S.140

261 Vgl. Nics, Peter. *Das Österreichische Theatrumuseum*. In: Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Österreichisches Theatrumuseum, Wien 2000, S.2

262 Ebd. S.2

263 Pausch, Oskar. *Zur Geschichte des Österreichischen TheaterMuseums*. In: Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. Und Co. KG, Wien Köln Weimar, 1991, S.70

264 Vgl. Ebd. S.70

der Auslöser für den Kauf der „größten damals existierenden privaten Theatralia-Sammlung“²⁶⁵ Hugo Thimigs. Ein Jahr nachdem dieser Kauf abgeschlossen wurde, am 14. Juni 1923, bestätigte das damalige Unterrichtsministerium die Gründung der Theatersammlung.²⁶⁶ Die Theaterabteilung wurde anfänglich in einem Teilbereich der Österreichischen Nationalbibliothek untergebracht. Ab 1931 konnte die Theatersammlung unter der Leitung Joseph Gregors einige Zimmer im linken Flügel des Burgtheaters übernehmen und bis zur Machtübernahme Hitlers in Österreich als *Bundestheatermuseum* bestehen.²⁶⁷ In der Kriegszeit wurde die Theatersammlung in *Theaterabteilung* umbenannt und 1943 in Räumlichkeiten der Michaelerkuppel untergebracht.²⁶⁸ Als Gregors Nachfolger trat 1954 Franz Hadamowsky an. Hadamowskys größte Ausstellung war die 1955 in Wien veranstaltete *Europäische Theaterausstellung*. Im Katalog zur Ausstellung schrieb der Generaldirektor der Österreichischen Nationalbibliothek, Dr. Josef Stummvoll:

„Es wäre nur zu wünschen, dass die *Europäische Theaterausstellung* Anregung und Anlaß ist, in Wien ein europäisches Theatermuseum zu errichten und dann unserer Stadt ein lebendiges Bild dieser Kunst von jener Umfang zu geben, die sie hier seit langem besitzt.“²⁶⁹

Jedoch erst Hadamowskys Nachfolger Josef Mayerhöfer konnte 1975 mit der Ausstellung *Theater in Wien. Vom Barock zur Gegenwart* in einer geräumigen Wohnung in der Hanuschgasse 3, das Österreichische Theatermuseum eröffnen.²⁷⁰ Ab diesen Zeitpunkt stellte der Direktor der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek gleichzeitig den Direktor des Österreichischen Theatermuseums dar. Erst ein Erlaß des Jahres 1990 des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung machte die Theatersammlung zu einem Teil des Österreichischen Theatermuseums.²⁷¹ Ein Jahr später am 26. Oktober 1991 fand eine räumliche Vereinigung der beiden Institutionen statt. Im Palais Lobkowitz verfügt das Österreichische Theatermuseum erstmals über Räumlichkeiten, die seine Sammlung aufnehmen können.

Die Anfänge des Theatermuseums der Stadt Düsseldorf sind in dem 1938 gegründeten Theaterarchiv des Schauspielhauses Düsseldorf zu sehen.²⁷² Luise Dumont und Gustav Lindemann, die 1905 bereits das Schauspielhaus gründeten, übergaben 1947 ihr privates

265 Nics, Peter. *Das Österreichische Theatermuseum*. S.2

266 Vgl. Pausch, Oskar. *Zur Geschichte des Österreichischen TheaterMuseums*. S.70

267 Vgl. Ebd. S.72

268 Vgl. Ebd. S.72

269 Hadamowsky, Franz/ Kindermann, Heinz. *Europäische Theaterausstellung. Wien Künstlerhaus. 20. September – 5. Dezember 1955*. Wilhelm Frick Verlag, Wien 1955, S.14

270 Vgl. Pausch, Oskar. *Zur Geschichte des Österreichischen TheaterMuseums*. S.74

271 Vgl. Ebd. S.74

272 Vgl. Theaterforschung. *Theatermuseum Düsseldorf*

<http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=376> [Stand 5.08.2011]

Archiv samt Bibliothek der Stadt Düsseldorf.²⁷³ Seit 1988 ist das daraus hervorgegangene Theatermuseum, das sich auf die Theatergeschichte der eigenen Stadt und Region beschränkt, an seinem jetzigen Standort, „zwischen Schauspielhaus und Opernhaus“²⁷⁴, im Hofgärtnert Haus untergebracht.

Vergleichsweise spät wurden in Meiningen die Pläne für das *Theatermuseum Zauberwelt der Kulisse* umgesetzt. Die seit den 70-iger Jahren bestehenden Bestrebungen zur Nutzung der Meininger Reithalle des Schlosses Elisabethenburg als Theatermuseum wurden erst 1998 realisiert.²⁷⁵ Das Theatermuseum zeigt ausschließlich Exponate, die im Zusammenhang mit dem Hoftheater Meiningen stehen. In jährlichem Wechsel wird ein original Bühnenbild des Meininger Hoftheaters, ergänzt durch die dazugehörigen Kostüme, szenografische Entwürfe, Theaterzettel und Rollenfotos präsentiert.²⁷⁶

In den 20-iger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden neben den damals schon eigenständigen Museen auch zahlreiche Theaterabteilungen in bereits bestehenden Museen gegründet. Bedeutende Kunstsammlungen wie die „Pinakothek in Bologna, die Graphische Sammlung der Biliothèque National in Paris, das Kunstgewerbemuseum in Berlin“ und das „Viktoria- und Albert-Museum“²⁷⁷ in London besaßen fortan eigenständige Theaterabteilungen. So vielfältig die Gründungsgeschichten der Theatermuseen sind, so aktuell sind diese Bewegungen heute noch.

1.3 Aktuelle Tendenzen

Aktuell setzen sich drei verschiedene Organisationen im deutschsprachigen Raum für die Gründung eines Theatermuseums in ihrer Stadt ein. In Berlin und Kiel streben eingetragene Vereine nach einer Wiedereröffnung eines Museums der theatralen Künste in ihrer Stadt. In Köln gibt es Bestrebungen die vorhandene *Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn* in ein öffentliches Museum umzuwandeln.

273 Vgl. Ebd.

274 Theatermuseum Landeshauptstadt Düsseldorf. *Lieben Sie Theater?*
<http://www.duesseldorf.de/theatermuseum/> [Stand 5.08.2011]

275 Vgl. Meininger Museen. Theatermuseum Zauberwelt der Kulisse. *Die ehemalige herzogliche Reithalle*
<http://www.meiningermuseen.de/pages/theater/ueber-das-museum/das-gebäude.php>
Stand [8.08.2011]

276 Vgl. Meininger Museen. Theatermuseum Zauberwelt der Kulisse. *Zauberwelt der Kulisse – Herzog Georg II. und sein Theater* <http://www.meiningermuseen.de/pages/theater.php> [Stand 8.08.2011]

277 Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. S. 74

1.3.1 Berlin - *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Zwischen 1929 und 1945 verfügte Berlin mit dem *Museum der Staatstheater* über ein repräsentatives Theatermuseum.²⁷⁸ Nach dem Bombenangriff auf das Berliner Staatsschloss im Februar 1945 wurde diese Institution, obwohl viele Exponate den Zweiten Weltkrieg unbeschädigt überstanden, bis heute nicht wieder aufgebaut. Diese, auf zahlreiche Archive der Stadt verteilten Exponate möchte der 2011 gegründete Verein *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.* in einem Theatermuseum vereinen. Hervorgegangen ist der Verein aus der Zusammenlegung der zwei Vereine *Freunde und Förderer zur Gründung eines TheaterMuseums in Berlin e.V.*, gegründet 1994 in Berlin, und dem 1996 in München gegründeten *Förderverein zum Erhalt historischer TheaterTechnik und – Architektur e.V.* In der Satzung des neu gegründeten Vereines wird erklärt, dass „Berlin mit seiner nationalen wie internationalen Strahlkraft [...] der ideale Ort für ein WeltTheaterMuseum, in dem traditionelle Museumsstrukturen aufgebrochen und neu definiert werden [...]“²⁷⁹ sei. Was die Umsetzung betrifft, wird davon ausgegangen, dass ein Museum, gleich welcher Art, in der heutigen Zeit anders aussehen muss als bisherige Museen.²⁸⁰ In der Vereinssatzung unter § 2, *Zweck des Vereines*, wird erläutert, dass im Vordergrund die „[...] Initiierung der Gründung eines Theatermuseum mit einer Zentrale in Berlin im Sinne der Förderung von Kunst und Kultur“²⁸¹ stehe. Dabei möchte der Verein das

„[...] Sammeln, Dokumentieren und den Erhalt von Materialien aus allen Bereichen der performativen Kunst, sowohl aus der Vergangenheit als auch der Gegenwart durch intensive Zusammenarbeit mit den zuständigen Institutionen und den vor Ort vorhandenen Bühnen und Spielstätten“²⁸²

fördern. Bereits im Oktober 2010 zeigten die damals noch getrennt agierenden Vereine gemeinsam die Verwirklichung einiger ihrer Ideen in der Ausstellung *Faszination der Bühne - Barockes Welttheater in Bayreuth - Barocke Bühnentechnik in Europa*²⁸³ der Öffentlichkeit. Den inhaltlichen Schwerpunkt bildete dabei das von dem Bayreuther Arbeitskreis *Theatergeschichte des Christian- Ernestinum Gymnasiums* zusammengestellte gleichnamige Projekt.²⁸⁴ Diese von der EU geförderte Arbeit wurde seit 2008 bereits an verschiedenen Orten

278 siehe 1.2.3 Theatermuseumsgründungen

279 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Vereinssatzung*

<http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/ThM-Satzung.pdf> [Stand 5.08.2011]

280 Ebd.

281 Ebd.

282 Ebd.

283 01.10.2010 – 31.10.2010 KulturRaum Zwingli-Kirche Berlin

284 Bayerische Staatsregierung. *Bayern in Berlin. Staatsministerin Müller auf der Bayreuther Ausstellung „Faszination der Bühne“ in Berlin.*

<http://bayern.de/Veranstaltungen-.899.10328333/index.htm> [Stand 5.08.2011]

unter anderem in Dänemark und Schweden gezeigt. Das Ziel der Ausstellung bestehe darin „die barocke Bühnentechnik, die nur noch an wenigen Bühnen in Europa erhalten ist, wieder lebendig werden zu lassen“²⁸⁵. Dank der Bemühungen der zwei bereits erwähnten Vereine, war es möglich, dieses Projekt auch in Berlin zu zeigen. Als Veranstaltungsort wurde der Kulturraum der Zwinglikirche gewählt. Auf der seit September 2010 bestehenden Facebook-Seite des Vereins *TheaterMuseum Berlin e.V.* ist zu lesen, dass der Verein die Ausstellung als einen Anfang verstand, um erstmals „eine größtmögliche Öffentlichkeit zu schaffen, Gespräche zu initiieren, Kontakte auszubauen und zu vertiefen“²⁸⁶. Da die barocken Nachbauten überwiegend funktionsfähig waren, wurde vom Verein betont, dass in dieser ersten Ausstellung bereits gezeigt werden konnte, „dass sich der Besuch einer Theaterausstellung [...] nicht im Betrachten von Fotos und im Lesen entsprechender Texte erschöpfen muss“²⁸⁷. Nach einer positiven Besucherresonanz, wurden die Initiatoren nach Ausstellungsende auch Eigentümer des Projektes. Durch Spendengelder war es dem Verein möglich, die komplette Ausstellung zu übernehmen und so einen ersten „Grundstock für ein zukünftiges TheaterMuseum in Berlin“²⁸⁸ zu legen. Des Weiteren machte der Verein durch eine Podiumsdiskussion zum Thema *Ein TheaterMuseum für Berlin* am 9. Januar 2011, in der Deutschen Oper Berlin auf sich aufmerksam. Wie der Journalist Nikolaus Bernau in seinem Artikel *Keine Zeit für ein Theatermuseum* in der Berliner Zeitung schrieb, waren jedoch bereits vor Beginn der Diskussion einige Teilnehmer von der Einladung des Vereins irritiert, da auf dieser geschrieben stand, „es gäbe nirgendwo ein Museum, das sich dem Gesamtphänomen Theater widme“²⁸⁹. Abgesehen von dieser laut Bernau „typisch berlinerischer Unbescheidenheit“²⁹⁰, waren sich die Diskussionsteilnehmer, unter anderem Kirsten Harms, Intendantin der Deutschen Oper, Uwe Eric Laufenberg, Intendant der Oper Köln und die Theaterwissenschaftlerin Ruth Freydank²⁹¹ darüber einig, dass der theatrale Fundus Berlins zweifellos gezeigt werden müsse. Nur die Frage, ob es dazu eines neuen Museums bedarf, blieb unbeantwortet. Die aktuellsten Tätigkeiten des Vereines beschränken

285 Ebd.

286 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Facebook Seite*
<http://www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin?sk=info> [Stand 5.08.2011]

287 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Besuch der Theatersammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin*

288 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Der Verein*
<http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/ThM-Falter2011-web.pdf> [Stand 5.08.2011]

289 Bernau, Niklas. *Keine Zeit für ein Theatermuseum. Aber wird denn eines gebraucht? Eine Diskussion.* <http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv.bin/dump.fcgi/2011/0110/feuilleton/0048/index.html> [Stand 5.08.2011]

290 Ebd.

291 Vgl. Winter, Andrea. *Berlin braucht ein Theatermuseum!*
<http://siegestaue.de/queer-berlin/berlin-braucht-ein-theatermuseum.html> [Stand 5.08.2011]

sich auf kleinere Ausstellungen in Görlitz und in Putbus im Sommer 2011.²⁹² Laut eigenen Aussagen, ist die *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.* stets bemüht „Ideen zu sammeln, Visionen zu entwickeln und diese letzten Endes immer wieder in kleinen Ausstellungen“²⁹³ zu erproben. Als Zielpublikum für ihr geplantes Museum sieht der Verein Theaterschaffende und das Theaterpublikum selbst.²⁹⁴ Das zukünftige Theatermuseum Berlin soll ein „Forum schaffen für das lebendige Theater, die Historie jedoch reflektieren und bewahren“²⁹⁵. Wie dieses Forum auszusehen hat, wurde im Verein unter anderem mit Theatertechnik-Studierenden der Berliner Beuth-Hochschule diskutiert.²⁹⁶ Neben diesen kleineren Aktivitäten wie die Organisation von Diskussionen zum Museumsgedanken, plant der Verein „mit weiteren Kooperationspartnern für 2012 in Magdeburg anlässlich des 85-jährigen Jubiläums der großen deutschen Theaterausstellung“²⁹⁷ eine *größere*²⁹⁸ Theaterausstellung vor Ort. Anträge auf Fördermittel seien in Vorbereitung.²⁹⁹

1.3.2 Kiel – *Theatermuseum Kiel e.V.*

Durch die Initiative der Kammerschauspielerin Rosemarie Kilian entstand bereits 2004 in Kiel der Verein *Theatermuseum Kiel e.V.*³⁰⁰ Wie bereits unter II. 1.2.3 *Theatermuseumsgründungen* erwähnt, verfügte Kiel, ebenso wie Berlin, bereits in der Vergangenheit über ein eigenständiges Theatermuseum. 1933, nachdem der zweite Leiter des damaligen Theatermuseums, Wolfgang Liepe, emigrieren musste, wurden in Kiel sämtliche Arbeiten eingestellt und die gesammelte Sammlung an das literaturwissenschaftliche Institut der Stadt übergeben. 20 Jahre später, 1952, entstand in Kiel erneut ein Theatermuseum. Zu dem Grundstock der früheren Sammlung wurden in den 70iger Jahren neue Objekte, wie zum Beispiel die Fotografien der Theaterfotografin Erika Haendler Krahn, hinzugefügt.³⁰¹ Diese Fotografien bezeichnet der Verein auf seiner Homepage noch heute als einen seiner *größten Schätze*, da sich „mit diesem Material [...] mehr als 25 Jahre Kieler Theatergeschichte

292 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Besuch der Theatersammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin*

293 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. *Facebook Seite*

294 Vgl. Ebd.

295 Ebd.

296 Ebd.

297 Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. Pressemitteilung
<http://initiative.theatermuseumberlin.de/> [Stand 5.08.2011]

298 Vgl. Ebd.

299 Vgl. Ebd.

300 Vgl. Theater Kiel. *Theatermuseum Kiel e.V.*

<http://www.theater-kiel.de/theater/freunde/theatermuseum> [Stand 5.08.2011]

301 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Geschichte. Hätten Sie`s gewusst?*

fotografisch dokumentieren³⁰² lassen. Im Gegensatz zu Berlin, konzentriert sich der Verein *Theatermuseum Kiel e.V.* ausschließlich auf das regionale Theatergeschehen in Kiel.³⁰³ Nachdem sich in den späten 70-iger Jahren das zweite Theatermuseum Kiels auflöste, blieb die theatergeschichtliche Sammlung der Universität Kiel lediglich als Archiv bestehen. Da es bis heute in Kiel keinen angemessenen Ort gibt, diesen Fundus zu präsentieren, ist der Verein bestrebt, in ersten Schritten die vorhandene „theatergeschichtliche Sammlung wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken“³⁰⁴. Durch *Gesprächs- und Diskussionsveranstaltungen* versucht der Verein die Öffentlichkeit für die positiven Auswirkungen dieses Museumsprojektes zu sensibilisieren.³⁰⁵ Seit 2004 plante und gestaltete *Theatermuseum Kiel e.V.* bereits immer wieder Ausstellungen an unterschiedlichen Orten der Stadt zu verschiedenen theatergeschichtlichen Themen. Unter anderem stellte der Verein 2007 in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek eine Ausstellung zur 100-jährigen Geschichte des Theaters in Kiel³⁰⁶ zusammen.³⁰⁷ 2009 erarbeiteten die ausschließlich ehrenamtlichen Mitglieder des Kieler Vereins gemeinsam mit Mitarbeitern des Düsseldorfer Theatermuseum das Konzept für die Honoré Daumler Ausstellung im Kieler Kirchenkai.³⁰⁸ Zu der letzten großen Aktion des Vereines zählt die Organisation der Ausstellung *Theaterschätze zum Greifen nah*. Im August 2010 konnten Besucher des Citti-Parks, einem Einkaufszentrums in Kiel, Kostüme aus dem Theaterfundus des Kieler Theaters betrachten.³⁰⁹ Anlässlich der Eröffnungsfeier beantwortete die Kieler Stadtpräsidentin Cathy Kietzer in ihrer Rede die Frage, ob „Kultur und Konsum überhaupt zusammenpassen“ mit „einem eindeutigen Ja“³¹⁰. Der Reiz des Austragungsortes liege laut Kietzer „im Gegensatz zwischen aufregendem Shopping und anregender Kultur“³¹¹. So lange der *Theatermuseum Kiel e.V.* über keine eigenen Ausstellungsräumlichkeiten verfügt, wird er von derartigen Gelegenheiten abhängig sein. Abgesehen von diesen temporären Ausstellungsmöglichkeiten organisieren die Kieler Vereinsmitglieder parallel zu laufenden Inszenierungen ständig wechselnde Ausstellungen im

302 Ebd.

303 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Unsere Ziele*
<http://www.theatermuseum-kiel.de/Ziele.htm> [Stand 5.08.2011]

304 Ebd.

305 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Satzung des Vereines Theatermuseum Kiel e.V.*
<http://theatermuseum-kiel.de/Satzung/satzung2010.pdf> [Stand 5.08.2011]

306 *100 Jahre Theater Kiel 8.09.2007 - 21.10.2007*

307 Vgl. Theatermuseum Kiel. *100 Jahre Theater Kiel*
<http://www.theatermuseum-kiel.de/100jahre.htm> [Stand 5.08.2011]

308 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Was macht der Verein?*
<http://www.theatermuseum-kiel.de/wasmacht.htm> [Stand 5.08.2011]

309 Vgl. Landeshauptstadt Kiel. *Pressespiegel*. Landeszeitung. *Theaterschätze zum Greifen nah*
http://www.foerdereverein-stadtgalerie-kiel.de/assets/downloads/schliessung_stadtgalerie-pressespiegel-landeshauptstadt_kiel_060810-pdf [Stand 5.08.2011]

310 Ebd.

311 Ebd.

Foyer des Schauspielhauses Kiel.³¹² Neben diesen kuratorischen Tätigkeiten arbeitet eine Arbeitsgruppe des Vereines regelmäßig an der Erstellung einer elektronischen Datenbank. Alle seit 1907 in Kiel gespielten Opern und Schauspiele, sowie die relevanten Daten zu Künstlern und Künstlerinnen des Kieler Theaters, sollen dort registriert werden.³¹³ Diese, sich im Aufbau befindende Datenbank, soll laut Aussagen des Vereins, das „Herzstück des [geplanten] Museums sein“³¹⁴. Zusätzlich veranstaltet der Verein Führungen durch seine Archivräume, Lesungen mit Schauspielern und nimmt immer wieder aktiv an Stadtereignissen wie zum Beispiel der Museumsnacht in Kiel teil.³¹⁵ Für ihr geplantes Ziel, in Kiel eine Dauerausstellung und verschiedene Wechsausstellungen in eigenen Museumsräumen aufzubauen, bemüht sich der Verein ständig um die Erweiterung der Sammlung.³¹⁶

1.3.3 Köln – *TheaterMuseum*

Anlässlich des 14. Kölner Museumsfestes und dem Internationalen Museumstag, eröffnete die *Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn* in ihren Räumlichkeiten, vom 16. Mai bis zum 31. Juni 2010, ein *TheaterMuseum*.³¹⁷

Wie bereits erwähnt, befindet sich die in den 1920-iger Jahren von Prof. Carl Niessen gegründete theaterwissenschaftliche Sammlung seit 1955 im Schloss des Kölner Vorortes Wahn.³¹⁸ Entgegen der 1955 angedachten kurzfristigen Unterbringung der theaterwissenschaftlichen Sammlung, wurde 1980 von der Universität Köln die Entscheidung getroffen, die Sammlung dauerhaft auf Schloss Wahn unterzubringen.³¹⁹ Seit 1993 trägt die Sammlung mit eindeutig akademischer Ausrichtung, den Titel *Theaterwissenschaftliche Sammlung*.³²⁰ Zur wissenschaftlichen Nutzung sind die Bibliothek und die Archive der Sammlung, außer im August wochentags geöffnet.³²¹ Zusätzlich zeigte die Theaterwissenschaftliche Sammlung ihre Objekte in der Vergangenheit immer wieder in

312 Vgl. Theatermuseum Kiel. Schaukästen

<http://www.theatermuseum-kiel.de/schaukaesten.htm> [Stand 5.08.2011]

313 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Magazin*

<http://www.theatermuseum-kiel.de/magazin.htm> [Stand 28.07.2011]

314 Ebd.

315 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Was macht der Verein?*

316 Vgl. Theatermuseum Kiel. *Unsere Ziele*

317 Vgl. Theaterwissenschaftliche Sammlung. *Schloss Wahn eröffnet mit einer Ausstellung von Bildern das TheaterMuseum*. <http://www.schloss-wahn.de/5019.html> [Stand 5.08.2011]

318 Vgl. siehe II. 1.2.3 Theatermuseumgründungen S.32

319 Vgl. Theaterwissenschaftliche Sammlung. *Geschichte*.

<http://www.schloss-wahn.de/geschichte2.html?&L=0> [Stand 5.08.2011]

320 Vgl. Ebd.

321 Vgl. Theaterwissenschaftliche Sammlung. *Information*.

<http://www.schloss-wahn.de/sammlung.html> [Stand 5.08.2011]

unterschiedlichen Ausstellungen. Seit den 1990-iger Jahren befindet sich in den Räumlichkeiten der Sammlung die Dauerausstellung *Spektakel in 10 Stationen*, welche von der Sammlung selbst als eine „puristische Präsentation von Archivalien“³²² beschrieben wird. Durch das erfolgreiche Veranstaltungsprogramm *TheaterMuseum* konnte die Sammlung sich neu positionieren und ausprobieren. Laut Aussagen auf der Homepage der Sammlung, stellte sich das wissenschaftliche Archiv der Universität Köln, mit dem elf wöchigen Programm *TheaterMuseum* „den Erfordernissen der modernen Kulturlandschaft“³²³. In diesem Zeitraum wurden den Besuchern Führungen durch die Ausstellung und durch Abteilungen des Hauses, die sonst für die Öffentlichkeit nicht zugänglich sind, angeboten. Des Weiteren fanden einmal wöchentlich Workshops für Kinder im Grundschulalter zu Themen wie Wassily Kandinsky, Karl Valentin sowie Schatten- und Papiertheater statt.³²⁴ Gastdozenten hielten zu unterschiedlichen Themen wissenschaftliche Vorträge. Freitagabends fand die After-Work-Partyreihe *TanzTee* im extra dafür eingerichteten Museumsclub statt. Zusätzlich wurden verschiedene Abendevents wie beispielsweise eine historische Modenschau angeboten.³²⁵ An all diesen Programmpunkten konnten die Besucher bei freiem Eintritt teilnehmen. Was den Ausstellungsbereich betraf, eröffnete das Projekt *TheaterMuseum* mit einer *Ausstellung von Bildern*. Diese Präsentation zeigte zwei farbgetreue Kopien aus Wassily Kandinskys Zyklus *Bilder einer Ausstellung*. Diese 1,5-fach vergrößerten *High-Tech-Scans* sollten durch ihre Präsentationsform, den „Diskurs um die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes neu“³²⁶ entfachen.

Nach diesem erfolgreichen Veranstaltungsprogramm setzte die Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn ihre Ausstellungstätigkeiten aktiv fort. 2011 organisierten sie die zwei Ausstellungen *Die Kamera als Publikum* und *Expression/Wahn*. Nach der Emeritierung des Direktors der Sammlung, Prof. Dr. Elmar Buck, ist die Leitung der Theatersammlung zur Zeit nur kommissarisch von der Dekanin der Philosophischen Fakultät Christiane Bongartz besetzt. Wie es nach der Neubesetzung mit den Theatermuseums Plänen in Köln weitergeht, ist noch nicht absehbar.

322 Theaterwissenschaftliche Sammlung. *TheaterMuseum Programm*.

http://www.schloss-wahn.de/fileadmin/WEB_Leporello.pdf [Stand 5.08.2011]

323 Theaterwissenschaftliche Sammlung. *Schloss Wahn eröffnet mit einer Ausstellung von Bildern das TheaterMuseum*.

324 Vgl. Ebd.

325 Ebd.

326 Ebd.

III. FALLBEISPIEL: *Gustav Mahler und Wien - „leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“*

1. Die Ausstellung und ihre Räumlichkeiten

Im folgendem Abschnitt soll anhand einer praktischen Untersuchung eine Fokussierung erfolgen. Fern von allgemeinen Betrachtungen steht nun die vom 11.03. bis 3.11.2010 im Österreichischen Theatrumuseum gezeigte Ausstellung *Gustav Mahler und Wien - „leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“* im Fokus. Das Medium Ausstellung, das „aus einem Zusammenspiel von Exponaten, ihrer Präsentation und der dazugehörigen Information besteht“³²⁷, wurde mit den Methoden der wissenschaftlichen Befragung und Beobachtung untersucht.

1.1 Das Haus – Palais Lobkowitz

In den Jahren 1681-1691 erwarb Philipp Sigmund Dietrichstein jenes Grundstück, auf dem sich heute das Palais Lobkowitz befindet. Nach Abriss der sich auf dem Grundstück befindenden Gebäude, ließ er von dem kaiserlichen Hofingenieur Giovanni Pietro Tencala ein repräsentatives Palais errichten.³²⁸ Zusätzlich beauftragte Dietrichstein in der letzten Bauphase, den königlichen Hofingenieur Johann Bernhard Fischer von Erlach, den Mittelrisalit des Palais zu gestalten. Nach mehrmaligem Besitzerwechsel ging 1745 das Palais in den Besitz der Familie Lobkowitz über, welche Namensgeber für das Gebäude wurde.³²⁹ Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der neben einem beträchtlichen Vermögen auch das Palais Lobkowitz von seinem Vater Fürst Ferdinand Philipp von Lobkowitz erbt, widmete sich seit seiner Kindheit mit Begeisterung der Musik. Von besonderer musikgeschichtlicher Bedeutung ist Lobkowitz' Förderung Ludwig van Beethovens. Beethoven, der oft zu Gast im Palais war, um dort zu musizieren, widmete Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz seine Dritte Symphonie *Sinfonia Eroica*, welche im Festsaal des Palais 1804 das erste Mal aufgeführt wurde. Anschließend erhielt der Festsaal des Hauses, der

327 Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert.(Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. Transcript-Verlag, Bielefeld 2002, S.10

328 Vgl. Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. Und Co. KG, Wien Köln Weimar, 1991, S.32

329 Vgl. Nics, Peter. *Das Palais Lobkowitz*. In: Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Österreichische Theatrumuseum, Wien 2000, S.4

1799 als Konzertsaal eingerichtet wurde³³⁰, den Namen *Eroica-Saal*.³³¹ Bereits zwischen 1724 und 1729 erhielt der Eroica-Saal sein heutiges Aussehen. Graf von Althan, der damalige Besitzer des Palais, beauftragte Jacob van Schuppen, den damaligen Direktor der Akademie der bildenden Künste in Wien, mit der Deckenbemalung des Festsaaes.³³² Dieser stellte in seinem Deckenfresko eine „Allegorie auf alle in der Akademie der bildenden Künste vertretenen Sparten“³³³, wie die Ingenieurbaukunst, Mess- und Gartenkunst, sowie die Künste der Musik, Poesie, Optik und Geographie dar.³³⁴ Trotz der zahlreichen Umbauten des Palais, wurde das Gebäude nach seiner Fertigstellung 1694 von seinen wechselnden Besitzern in seinem architektonischen Grundkonzept bis heute nicht verändert.³³⁵ 1869 verlegte die Familie Lobkowitz ihren Hauptsitz in das Schloss der Familie nach Raudnitz und zog sich aus Wien zurück.³³⁶ Die ersten zehn Jahre vermieteten sie das Palais an die französische Botschaft. Danach wurde das Gebäude unter anderem von der tschechoslowakischen Gesandtschaft, der französischen Besatzungsmacht und anschließend von dem französischen Kulturinstitut genutzt.³³⁷ 1979 erwarb der Österreichische Staat das Barockpalais Lobkowitz von den Erben der Familie.³³⁸ Drei Jahre später wurde entschieden, dass das Österreichische Theatermuseum in diesem Palais untergebracht werden soll.³³⁹ Für diesen Zweck war unter Beachtung des Denkmalschutzes eine Generalsanierung und ein Umbau des Gebäudes notwendig. Nach der eingehenden Planung der Architekten Karl Mang und Eva Mang-Frimmel wurde im Januar 1985 mit den Bauarbeiten begonnen.³⁴⁰ Das Gebäude mit seinen architektonischen Voraussetzungen war für die neue Nutzung als Theatermuseum gut geeignet. „Die durchgehende Reihe der Repräsentationsräume im 1.Stock mit dem Eroica-Saal als Höhepunkt bot sich für Schauräume der Ausstellung des Museums an.“³⁴¹ Auch die zentrale Lage der Prunkstiege ermöglichte einen direkten Zugang vom Erdgeschoss in die 1. Etage. Die zwei Räume im Erdgeschoss sollten vom Beginn der Planungen für Sonderausstellungen genutzt werden. Die für Ausstellungszwecke angedachten Räume

330 Vgl. Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. S.50

331 Vgl. Nics, Petter. *Das Palais Lobkowitz*. S.4

332 Vgl. Ebd. S.6

333 Ebd.

334 Vgl. Ebd.

335 Vgl. Ebd. S.4

336 Vgl. Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. S.61

337 Vgl. Nics, Peter. *Das Palais Lobkowitz*. S.4

338 Vgl. Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. S.64

339 Vgl. Ebd.

340 Vgl. Ebd.

341 Ebd. S.83

wurden „neutral“³⁴² und im Sinne ihrer zukünftigen Nutzung mit technischen Mitteln wie einer variablen Beleuchtungstechnik ausgestattet. Die restlichen Baumaßnahmen, wie die „Stuckarbeiten an den Fassaden und im Stiegenhaus, die Steinskulpturen auf der Attika und im Inneren des Gebäudes, die Deckengemälde im Eroica-Saal und im Stiegenhaus, Stuckmarmor und vergoldeter Gipsstuck im Eroica-Saal sowie die historischen Tore und Türen aus Naturholz wurden unter Aufsicht des Bundesdenkmalamtes von Spezialisten fachkundig restauriert.“³⁴³

Am 26. Oktober 1991 wurde das Palais Lobkowitz offiziell als *Österreichisches Theatermuseum* eröffnet.³⁴⁴

1.2 Die Ausstellung

Die 150. Jährung des Geburtstags Gustav Mahlers, am 7. Juli 2010, nahm das Österreichische Theatermuseum zum Anlass, dem Komponisten und Hofoperndirektor eine Ausstellung „unter anderen und neuen Blickwinkeln“³⁴⁵ zu widmen. Die Kuratoren Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch setzten sich hierbei das Ziel,

„die wechselseitige Beziehung Mahlers und Wien zu untersuchen und zu zeigen, wie einerseits Wien mit seinen vielen Strömungen den jungen Menschen während der Jahre seines ersten Aufenthaltes in dieser Stadt prägte, und andererseits, welchen Einfluss das Wirken Mahlers nicht nur in Wien, sondern auch auf Wien selbst hatte.“³⁴⁶

Um dieses Spannungsverhältnis zwischen Mahler und Wien bereits im Titel widerzuspiegeln, wurde für die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* zusätzlich der Untertitel „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ gewählt. Dieses Zitat stammt aus einem 1908 in New York verfassten Brief an Misa Gräfin Wydenbruck und zeigt, dass Mahler, trotz negativer Erfahrungen, Wien stets als seine Heimat ansah.³⁴⁷ Die von dem Wiener Architekturbüro *Blaich + Delugan* gestaltete Ausstellung entstand unter anderem in Kooperation mit der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, der *Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft*, der *Österreichischen Nationalbibliothek*, dem *Wien Museum*, der *Wienbibliothek im Rathaus*, dem *Arnold Schönberg Center* und dem *Archiv der Wiener Philharmoniker*.³⁴⁸ Neben der

342 Ebd. S.84

343 Ebd. S.84

344 Vgl. Nics, Peter. *Das Palais Lobkowitz*. S.4

345 Trabitsch, Thomas. *Zum Geleit*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ *Gustav Mahler und Wien*. Christian Brandstaeetter Verlag, Wien 2010, S.6

346 Ebd.

347 Vgl. Hefling, Stephen E. „*Freuet euch des Lebends*“: *Die ängstlich erwartete „Neunte*“. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ *Gustav Mahler und Wien*. S.186

348 Vgl. Trabitsch, Thomas. *Zum Geleit*. S.6

Ausstellung wurden vom Österreichischen Theatrumuseum Vorträge und Konzerte im *Eroica-Saal*, in der *Neuen Burg* und im *Arnold Schönberg Center* veranstaltet.

1.2.1 Dramaturgie und Ausstellungsarchitektur

All das, „was sich auf den Gang des Besuchers vom Eingang bis zum Ausgang ereignet“³⁴⁹ definiert der Wiener Kurator Werner Hanak-Lettner in seiner als Buch erschienenen Doktorarbeit *Die Ausstellung als Drama – Wie das Museum aus dem Theater entstand* als Dramaturgie der Ausstellung. Folglich versteht Hanak-Lettner Dramaturgie als die Qualität des Ablaufs, all Jenem, was sich zwischen einem gesetzten Anfang und Ende befindet.³⁵⁰ Die Dramaturgie einer Ausstellung bezeichnet „im engeren Sinne eine Handlung, einen vorgestellten Ereignisverlauf in einem definierten Rahmen“³⁵¹. Jeder Ausstellungsbesuch bleibt trotz Dramaturgie einzigartig, da Museumsbesucher die Möglichkeit haben, einzelne Passagen zu wiederholen oder zu überspringen. Im Folgenden soll trotzdem die Dramaturgie, das bedeutet, all Jenes, was dem Theatrumuseumbesucher begegnete, der die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* „leider bleib ich ein eingefleischter Wiener“ von Anfang bis Ende durchlaufen war, beschrieben werden. Unabhängig davon, ob ein Film oder eine Ausstellung geplant wird, am Anfang steht immer ein Plot.³⁵² Die Grundidee der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* bestand laut den Kuratoren in dem Versuch, „die Wechselbeziehung zwischen Mahler und Wien nachzuzeichnen“³⁵³. In der Ausstellung sollten jene Stationen behandelt werden, die zwischen Mahlers Wiener Studienzeit und dessen Tod in Wien lagen.³⁵⁴ Wien bildete somit einen Rahmen für die inhaltlichen Stationen der Ausstellung. Der Schwerpunkt dieser Stationen lag „naturgemäß bei der Darstellung von Mahlers Tätigkeit als Direktor der Wiener Hofoper“³⁵⁵. Reinhold Kubik vergleicht in seiner Einführung des Ausstellungskataloges *Ein eingefleischter Wiener?* das Konzept der Ausstellung mit dem Aufbau einer Symphonie.³⁵⁶ Der erste Satz der Symphonie widmete sich demnach Mahlers

349 Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. S.116

350 Vgl. Ebd. S.107

351 Vgl. Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.) *Storyline Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis Band 2*. Turia und Kant Verlag, Wien 2009, S.8

352 Vgl. Schwarz, Ulrich/ Teufel Philipp (Hg.). *Handbuch Museografie und Ausstellungs-gestaltung*. AV Editions Verlag, Ludwigsburg 2001, S.121

353 Kubik, Reinhold. *Ein Eingefleischter Wiener? Anstelle einer Akademischen Einführung*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) „leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ *Gustav Mahler und Wien*. S.7

354 Vgl. Trabitsch, Thomas. *Zum Geleit*. S.6

355 Vgl. Ebd.

356 Vgl. Kubik, Reinhold. *Ein Eingefleischter Wiener? Anstelle einer Akademischen Einführung*. S.7

Studienjahren in Wien, der zweite seiner Zeit als Direktor an der Wiener Hofoper und der dritte der Zeitspanne zwischen seiner Auswanderung nach Amerika und seinem Tod 1911 in Wien. Drei weitere Themenabschnitte der Ausstellung vergleicht Kubik mit dem Präludium, dem Zwischenspiel und dem Postludium einer Symphonie.³⁵⁷ Das Präludium sah er in dem ersten Raum der Ausstellung, welcher sich mit dem gründerzeitlichen Wien beschäftigte, gegeben. Der zweite Raum der Ausstellung setzte sich mit Mahlers Engagements an verschiedenen Theatern auseinander und verkörperte somit das Zwischenspiel. Das Postludium der *Ausstellungs-Symphonie* stellte der letzte Raum der Ausstellung, der das Nachwirken Mahlers nach seinem Tod thematisiert, dar.³⁵⁸ Da die Dramaturgie dieser biografischen Ausstellung einen chronologischen Aufbau vorsah, erzielte sie einen logischen Erzählfluss. Dieser Effekt wurde dadurch verstärkt, dass sich die jeweiligen Ausstellungsräume separat mit einzelnen Lebensabschnitten Mahlers beschäftigten.³⁵⁹ Nach dem Kauf der Eintrittskarte und der eventuellen Anmietung eines Audioguides, betrat der Besucher der Ausstellung *Mahler und Wien* in der Regel³⁶⁰ den ersten Ausstellungsraum und besichtigte, da es sich um einen Rundgang handelte, die zehn Räume nacheinander. Der erste Raum thematisierte *Mahlers Jugendzeit in Wien von 1875 bis 1880*. „Die musikalische Souveränität des Iglauer Wunderkindes, sein Klavierspiel, seine Improvisationsgabe und seine kompositorischen Versuche wurden bald [...] auch über Iglau bekannt.“³⁶¹

Der Ökonom Gustav Schwarz erkannte Mahlers Talent und wurde zu einem seiner ersten Förderer, indem er Mahler aus seiner Heimatstadt Iglau nach Wien brachte und dem Musikprofessor Julius Epstein vorstellte.³⁶²

Im September 1875 wurde Gustav Mahler daraufhin am Konservatorium der Gesellschaft für Musikfreunde als Schüler aufgenommen.³⁶³ Im ersten Ausstellungsraum wurde die Stadt vorgestellt, die Mahler als 15-Jähriger betrat. Eine historische Videomontage von Werner Hannak und Natalie Lettner versetzte den Besucher in jene Zeit, in der Mahler in Wien eintraf. Neben dem Abschnitt, *Der Junge Mahler in der großen Stadt*, wurde unter *Bühne Wien* versucht, dem Besucher einen Eindruck von der Theaterwelt zu vermitteln, die dem

357 Vgl. Ebd.

358 Vgl. Ebd.

359 Vgl. Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. S.182

360 Wie unter III. 3.2 *Der Theatermuseumsbesucher in der Ausstellung – Ergebnisse der Beobachtung* gezeigt wird, war dies nicht immer der Fall. Vereinzelt begannen die Ausstellung am Ende, Andere übersprangen ganze Räume oder wiederholten Räume in beliebiger Reihenfolge.

361 Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. Fritz Molden Verlag, Wien 1969, S.29

362 Vgl. Ebd. S.32

363 Vgl. Ebd. S.32

Jungen Mahler zu seiner Anfangszeit in Wien begegnet sein könnte. Neben Bühnenbildentwürfen von *Der Freischütz* und *Die Königin von Saba* befanden sich hier Szenenbilder aus *Der Ring des Nibelungen* von Josef Hoffmann. Zusätzlich wurde ein Bühnenbildmodell der *Zauberflöte* ausgestellt. Neben diesen Rekonstruktionsversuchen des Eindruckes, den Wien auf den jungen Mahler in seinen ersten Studienjahren ausgeübt haben könnte, wurde seine *Zeit am Conservatorium* behandelt. Neben Fotografien der engsten Studienfreunde, seiner Professoren und ihm selbst, wurden Briefe Mahlers aus dieser Zeit und Programmzettel der ersten Konzerte in Vitrinen ausgestellt. Der abschließende Themenschwerpunkt des ersten Ausstellungsraumes stellte das *Klagende Lied* dar. Nach dem Abschluss seines Studiums, arbeitete Mahler zunächst als Musiklehrer. In dieser Zeit „entstand das erste vollgültige Werk, *Das klagende Lied*, auf einen selbstverfassten Text.“³⁶⁴ Mit diesem Stück bewarb sich Mahler, ohne Erfolg, um den Beethoven Preis. Um den in Intervallen abgespielten 3. Satz des klagenden Liedes visuell zu unterstreichen, wurde eine Videoinstallation von Claudia Rohrmoser in einer 360° Projektion gezeigt. Neben dem Partiturentwurf Mahlers, wurden das Ausschreiben des *Beethoven Wettbewerbs* des Jahres 1881 und das Protokoll über dessen Preisgericht gezeigt. Des Weiteren befanden sich im ersten Raum eine Tafel mit einem Stadtplan Wiens, der Mahlers Wohnorte aus dieser Zeit zeigte. In der Ausstellung wurde versucht,

„erstmal eine möglichst lückenlose Auflistung jener Adressen in Wien und Umgebung zu erstellen, die aufgrund von Primärquellen, Archivalien und der sonstigen Fachliteratur nachweisbar mit Gustav Mahler in Verbindung gebracht werden können.“³⁶⁵

Erfasst wurden bekannte Wohnungen, Lokalitäten und Orte, an denen sich Mahler aus beruflichen und privaten Gründen aufhielt.³⁶⁶ Nach dem Verlassen des ersten Raumes betrat der Museumsbesucher planmäßig das *Zwischenspiel* der Ausstellung, den zweiten Raum. Da es sich hierbei eher um einen Gang handelt, wurden hier, thematisch passend, die frühen Wanderjahre Mahlers von 1880 bis 1897 vorgestellt. Nach seiner Studienzeit in Wien nahm Mahler fast jährlich ein neues Engagement an.³⁶⁷ Die Stationen der *Wanderung* beinhalteten Bad Hall, Laibach, Ölmütz, Kassel, Prag, Leipzig, Budapest und Hamburg. All diese Lebensabschnitte Mahlers wurden durch Fotos von ihm, der Theater, Programmzettel,

364 Demmler, Martin. *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1999, S.273

365 Brenner, Helmut/ Kubik, Reinhold. *Mahlers Wien – Eine Spurensuche*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) *„Leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ Gustav Mahler und Wien*. S.32

366 Vgl. Ebd. S.32

367 Vgl. Hocker, Ramona/ Lodes, Birgit/ Tröster, Sonja. *Das Wandern – Ein Lebensmotiv Mahlers*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) *„Leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ Gustav Mahler und Wien*. S.116

Verträge und Zeitungskritiken veranschaulicht. Aus seiner Zeit in Hamburg wurden zusätzlich Briefe ausgestellt, die die ersten Erfahrungen Mahlers mit dem Fahrradfahren schildern. Daraufhin betrat der Museumsbesucher den dritten Raum der Ausstellung und somit *Das Theater des Kaisers*. Architekturzeichnung und Fotos zeigten die Oper des Kaisers Franz Joseph I., der die Förderung der Künste als politische Aufgabe ansah.³⁶⁸ Eine Gala-Uniform eines obersten Hofchargen und zahlreiche Fotos von Gönnern der Hofoper standen als Stellvertreter für diese Zeit. Unter dem Titel *Der Generalstabsplan* wurden die Aktivitäten Mahlers und seiner Förderer, die zur Erlangung des Direktortitels der Hofoper nötig waren, geschildert. Ein Foto zeigte den Hamburger Michel, jene Kirche, in der sich Mahler 1897 taufen ließ und damit zum Christentum konvertierte. Diese Maßnahme betrachtete Mahler als notwendig, um durch seine Zugehörigkeit zum Judentum keine Benachteiligung bei der Wahl des Direktors befürchten zu müssen. Am *11. Mai 1897* gab Mahler seine Antrittsvorstellung als Kapellmeister an der Wiener Hofoper und wurde bereits am 12. Oktober des gleichen Jahres zum *artistischen Direktor* ernannt.³⁶⁹ Im vierten Ausstellungsraum *Der Gesamtkünstler: Direktor – Dirigent – Regisseur* wurden neben den Pflichten Mahlers, die in der *Dienstes-Instruction* nachzulesen waren, auch seine *Verfügungen und Maßnahmen* im Bezug auf die Ensemblearbeit anhand von zahlreichen Briefen und satirischen Karikaturen dargestellt. „Da die fotografische Technik der Jahrhundertwende keine Innenaufnahmen bei künstlicher Beleuchtung erlaubte, bemächtigten sich die Zeichner und Karikaturisten Mahlers ungewöhnlicher Erscheinung am Dirigentenpult häufig mit besonderer satirischer Schärfe.“³⁷⁰ Neben diesen Karikaturen, wurden Fotografien einiger Mitglieder des Hofopernorchesters in Vitrinen oder auf darüber befestigten Tafeln abgebildet. Neben Programmzetteln der frühen Konzerte an der Hofoper, wurden auch die Konzerte der Wiener Philharmoniker, die Gustav Mahler in einer Doppelfunktion ab 1898 ebenfalls dirigierte, mit historischen Dokumenten belegt. Des Weiteren wurde in diesem vierten Ausstellungsraum Mahlers Bearbeitungen von Opern, seinen eigenen Werken und Regiearbeiten Platz geschaffen. Mahlers *Adagietto* seiner V. Symphonie, erklang wie im ersten Raum durch Claudia Rohrmosers Videoinstallation begleitet, in Intervallabständen. Das *Adagietto* komponierte Mahler im Winter 1901/02 „in Folge des Eintritts von Alma Schindler in sein Leben“³⁷¹. Wenige Wochen nach der ersten

368 Vgl. Willnauer, Franz. Katalog. *Raum III. Das Theater des Kaisers. Kaiser – Obersthofmeister – Adelige Gönner*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ *Gustav Mahler und Wien*. S.260

369 Vgl. Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. S.157

370 Willnauer, Franz. Katalog. *Raum V. Der Gesamtkünstler: Direktor – Dirigent – Regisseur. Der Direktor am Pult* S.274

371 Kubik, Reinhold. Katalog. *Raum V. Der Gesamtkünstler: Direktor – Dirigent – Regisseur. Alma und das Adagietto*. S.286

Begegnung wurde am 28. Dezember 1901 die Verlobung der Generalintendanz der Wiener Hofoper mitgeteilt.³⁷² Im anschließenden fünften Museumsraum *Vom Experiment zum Modell*, wurde die Zusammenarbeit Mahlers mit Alfred Roller thematisiert. Mit der Neueinstudierung von *Tristan und Isolde* im Februar 1903, begann jene gemeinsame Arbeit.³⁷³ Zum ersten Mal wurde an der Hofoper „Licht konsequent eingesetzt, um *Stimmungen* heraufzubeschwören“³⁷⁴. In diesem Ausstellungsraum standen Rollers Figurinen, Bühnenbildentwürfe, Modelle und Kostüme im Vordergrund. Zusätzlich verdeutlichte eine filmische Dokumentation Rollers architektonisch innovative Lösung der *Bühnentürme*.

Im angrenzenden sechsten Raum wurde nochmals eingehend Mahlers Arbeitsweise samt vermeintlichen *Glücksfällen und Schmerzenskindern* in der Opernwahl dieser Zeit thematisiert. Abschließend wurden die *Bühnenstars Mahlers*, die *singenden Darsteller* durch Portraitfotos, Gemälde, persönliche Briefe, Kostüme und Büsten dem Museumsbesucher vorgestellt. Raum sieben, *Das Ende an der Hofoper und die letzten Jahre*, verdeutlichte durch Presseartikel, Einnahmennachweise und Programmzettel die letzten Erfolge Mahlers vor seinem *Machtverlust*. Neben Verrissen der ersten Aufführung seiner VI. Symphonie, musste Mahler weitere Angriffe gegen seine Person erdulden. Aufgrund seiner Konzertreisen, warf man ihm die „Vernachlässigung seiner Amtsgeschäfte“³⁷⁵ vor. Im August 1907 bat Mahler um seine Amtsenthebung und begab sich nach seinem Abschiedskonzert am 24.11.1907 nach Amerika, um dort sein Engagement an der New Yorker Metropolitan Opera antreten zu können.³⁷⁶ Im siebten Raum der Ausstellung befand sich wie im ersten und vierten Ausstellungsraum ebenfalls neben einem Plan mit Mahlers Stationen in Wien eine Videoinstallation Claudia Rohrmosers. In diesem Fall erklang der 1. Satz der IX. Symphonie Mahlers. Während seiner *Amerika Jahre* verbrachte Mahler die Sommermonate in Toblach in Südtirol.³⁷⁷ 1909 entstand dort die Komposition der IX. Symphonie, die Mahler in Briefen als „das Persönlichste, was er jemals gemacht habe“³⁷⁸, bezeichnete. Nachdem der Theatermuseumsbesucher den siebten Raum durchlaufen hatte, begab er sich in den Eroica-Saal. In diesem Veranstaltungsraum des Museums fand das Begleitprogramm der Ausstellung statt. Neben Sitzreihen befand sich in diesem Raum eine mobile Stellwand mit Zitaten berühmter Persönlichkeiten im Zusammenhang mit Gustav Mahler. Der neunte Raum *Tod*

372 Vgl. Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. S.198

373 Vgl. Ebd. S.200

374 Vgl. Greisenegger-Georgila, Vana. Katalog. *Raum VII. Vom Experiment zum Modell. Alfred Roller*. S.290

375 Willnauer, Franz. Katalog. *Raum IX. Das Ende an der Hofoper und die letzten Jahre.Machtentfaltung, Machtverlust*. S.314

376 Vgl. Demmler, Martin. *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. S.278

377 Vgl. Ebd. S.278

378 Ebd. S.278

und *Nachleben* zeigte neben Totenhemd und Maske, Mahlers Krankenbefunde bis hin zu Fotos seines Begräbnisses. In New York erkrankte Gustav Mahler an einer „langsam fortschreitenden Herzzinnenhautentzündung“³⁷⁹. Ärzte in Paris und Wien konnten diese Diagnose lediglich bestätigen. Nach einer Untersuchung in Paris, ließ sich Mahler im Wiener Sanatorium Loew behandeln, wo er am 18. Mai 1911 im Alter von 50 Jahren verstarb.³⁸⁰ *Erste Reaktionen nach Mahlers Tod* wie Arnold Schönbergs Gemälde *Begräbnis von Gustav Mahler*; Nachrufe und Telegramme an Alma Mahler konnte der Besucher in diesem Raum betrachten. Inhaltlich schloss der vorletzte Raum der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* mit Mahlers 10. Symphonie. Dieses unvollendete letzte Werk Mahlers entstand in der Zeit der Ehekrise Mahlers. Der zehnte und letzte Raum der Ausstellung *Das Erbe* lässt die Dramaturgie in ein *Happy-End* münden. Selbst bei Ausstellungsgeschichten, „wo ein Happy-End völlig unangebracht wäre, etwa bei Ausstellungen zum Holocaust, erscheint es allerdings auch unangebracht, lediglich Betroffenheit auszulösen.“³⁸¹ Vielmehr sollte das Ziel einer Ausstellung darin bestehen, dass der Besucher mit einer positiven, in die Zukunft gerichteten Stimmung die Ausstellung verlässt.³⁸² In die Gegenwart verweisend, schloss die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* durch Interviews mit den bedeutendsten Dirigenten der Werke Mahlers. Die Ausstellungsmacher konstruierten eine geschlossene biografische Handlung, „auch wenn sie nie sicher sein können, dass diese auch in der von ihnen intendierten Weise rezipiert wird“³⁸³, mit einer Wende von Glück auf Unglück bis hin zu einem offenen positiven Ende.³⁸⁴

Da Ausstellungen in erster Linie visuelle Erlebnisse sind³⁸⁵, spielt die Ausstellungsarchitektur neben der Dramaturgie eine essentielle Rolle. Die Präsentationsform von Ausstellungen versucht die Handlung nicht nur über das Wort, sondern durch eine ästhetische Dimension zu transportieren.³⁸⁶ „Durch Design wird das Auge des Betrachters geleitet.“³⁸⁷ Das physische Wohlbefinden eines Museumsbesuchers hängt eng „mit der Gestaltung der Umwelt einer musealen Ausstellung zusammen“³⁸⁸. Raumdimensionen, Beleuchtung, Einrichtung und

379 Willnauer, Franz. *Katalog. Raum XI. Tod und Nachleben. Krankheit – Tod – Begräbnis*. S.326

380 Vgl. Demmler, Martin. *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. S.279

381 Schwarz, Ulrich/ Teufel Philipp (Hg.) *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. S.123

382 Vgl. Ebd. S.123

383 Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. S.116

384 Vgl. Ebd. S.116

385 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert.(Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. Transcript-Verlag, Bielefeld 2002, S.10

386 Vgl. Korff, Gottfried/ Roth, Martin (Hg.). *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1990, S.24

387 Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H. & Co. KG, Wien Köln Weimar 1993, S.460

388 Ebd. S.460

Raumfarben sind für das Gelingen einer Ausstellung entscheidend mitverantwortlich. Dabei darf die ästhetische Dimension ihre „dienende Funktion“³⁸⁹ jedoch nicht überschreiten. Das Ausstellungsthema soll durch die Architektur unterstützt und nicht dominiert werden. Die Umsetzung des Konzeptes der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* „*leider bleib ich ein eingefleischter Wiener*“ gestalteten die Wiener Architekten Dieter Blaich und Kaj Delugan. Nach einem kompletten Umbau der Ausstellungsräume im ersten Obergeschoss des Österreichischen Theatermuseums wurden von dem Wiener Architektenduo zusätzlich neue Vitrinensysteme zur Präsentation der Sammlungsobjekte entworfen. Dabei konstruierten sie zwei Arten von Vitrinen. Die *Objekt- / Kostüm*vitrinen basieren „auf gleichartigen Sockel- und Deckenelementen, die sich zu einzelnen Vitrinen oder auch Gruppen unterschiedlicher Höhen zusammenfügen lassen“³⁹⁰. In ihnen wurden neben zahlreichen Kostümen und Partituren auch Mahlers Totenhemd und Maske präsentiert. In den *Tisch- / Wand*vitrinen befanden sich schriftliche Dokumente und Fotos der Ausstellung. Diese Tisch- / Wandvitrinen bestehen aus einem Vitrinenkorpus, der entweder auf ein Tischgestell oder an die Wand montiert und dabei in unterschiedlichen Neigungen fixiert werden kann.³⁹¹ Die dunkelblau eingefassten Vitrinen wurden in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* ebenfalls in der gleichen Farbe unterlegt und mit weiß beschriftet. Die in den Vitrinen untergebrachten Objekte waren nummeriert und wurden am Rand der Vitrinen näher erläutert. Neben diesem Ausstellungsmobiliar dominierten die an den Decken montierten Rundpanoramas die optische Erscheinung des ersten, vierten und siebten Ausstellungsraumes. Im ersten und siebten Ausstellungsraum befanden sich zusätzlich unter den Panoramas Sitzflächen. Einfache Rechtecke bestückt mit Sitzkissen ermöglichten ein bequemes Betrachten der Videopräsentationen. Durch diesen Eingriff in die Ausstellungsarchitektur wurde den Videopanoramen „unwillkürlich ein höherer Wert beigemessen“³⁹². Die Sitzflächen signalisieren einen *lohnenden Stopp*. Hier wurde von den Ausstellungsmachern eine Pause, ein Innehalten eingeplant. Bei der Ausstellungsgestaltung müssen die *Grundregeln der Wahrnehmung* immer beachtet werden.³⁹³ In welcher Weise beeinflussen Formen und Farben die Sinneswahrnehmung von Museumsbesuchern? Albert Mehrabian schildert in seinem Buch *Räume des Alltags – Wie die Umwelt unser Verhalten bestimmt* seine Beobachtung, dass

389 Lepenies, Annette. *Wissen vermitteln im Museum*. Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2003, S.15

390 Blaich + Delugan. projects. Ausstellungen. *Vitrinen*.
<http://www.blaichdelugan.com/projektseiten/nurejewdat.html> [Stand 7.10.2011]

391 Vgl. Ebd.

392 Muttentahler, Roswitha/ Wonisch, Regina. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Transcript Verlag, Bielefeld 2006, S.122

393 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.419

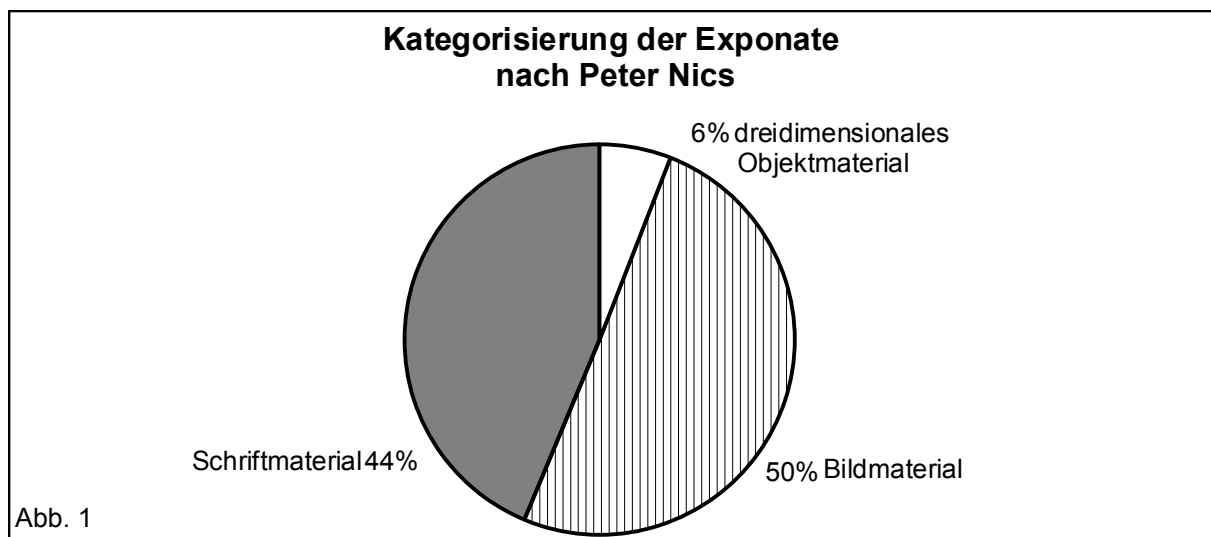
„Museumsbesucher pro Zeiteinheit mehr besichtigten, wenn die Wände dunkelbraun waren, als wenn sie hellbraun waren“³⁹⁴. Die dunklere Farbe wirkte laut Mehrabian auf Museumsbesucher anregender, was zu einem aktiveren Verhalten führte. Auch in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* wurde das Konzept einer unterschiedlichen Farbgestaltung der Räume angewendet. Die ersten Jahre Mahlers in Wien, seine Jugendzeit und der Beginn seiner beruflichen Laufbahn wurden in leuchtend hellgrünen Räumen thematisiert. Der vierte Raum, in dem die Zeit geschildert wurde, in der Mahler seine zukünftige Frau Alma Schindler kennenlernte und beruflich als Hofopern - Direktor erste Erfolge feierte, ist hingegen in einem warmen Rotton gehalten. Der siebte Raum, der das Ende an der Hofoper und die letzten Jahre Mahlers zum Inhalt hat, wurde in einem dunklen Lila eingerichtet. Schon beim Betreten des neunten Raumes konnte der Museumsbesucher erahnen, dass dieser komplett schwarz ausgekleidete Raum, Mahlers Tod zum Inhalt haben werde. Die gesamte farbliche Gestaltung der Ausstellung gab den Besuchern der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* die Möglichkeit, schon mit ihrer ersten Wahrnehmung des Raumes auf den Inhalt zu schließen.³⁹⁵ Das hellgrün des ersten Raumes, könnte Assoziationen wie Frische, Neugier, Hoffnung und Jugendlichkeit beim Besucher aufkommen lassen. Rot könnte hingegen Leidenschaft und Lebensfreude symbolisieren. Das dunkle Lila im siebten Raum strahlt vielmehr eine gedrückte, melancholische Stimmung aus. Das Schwarz des nächsten Ausstellungsraumes verstärkte jene Stimmung, die im letztem, weißen Raum gelöst werden konnte.

394 Mehrabian, Albert. *Räume des Alltags. Wie die Umwelt unser Verhalten bestimmt*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main, 1987, S.157

395 Vgl. Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. S.183

1.2.2 Ausstellungsobjekte

Wie unter *II.1.2.1 Sammlungskanon* bereits erläutert wurde, können Theatermuseen, im Gegensatz zu Kunstmuseen, ihre Kunst nicht präsentieren. Was die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* betrifft, konnte diese ebenfalls nur versuchen durch greifbare Objekte die Operaufführungen Mahlers zu rekonstruieren. Um dem Theatermuseumsbesucher diese vergänglichen Werke und die Person Gustav Mahlers näher zu bringen, griffen die Ausstellungsgestalter auf eine Vielzahl unterschiedlicher Exponate zurück. Wendet man auf das Quellmaterial dieser Ausstellung Peter Nics Einteilung von *Theatralia* in die Gruppen *Schrift-, Bild- und dreidimensionales Objektmaterial*³⁹⁶ an, ergibt sich die in Abb.1 dargestellte Aufteilung:



Die Hälfte der Exponate fallen unter Nics Kategorie des *Bildmaterials*. Dazu zählen nach seiner Definition Handzeichnungen, Bilder in verschiedenen Techniken, Druckgraphiken und Fotos.³⁹⁷ In der gesamten Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* konnte der Museumsbesucher allein 146 Fotos betrachten. 15 Fotografien bildeten Gustav Mahler ab und stellten mit lediglich ca. 10% keine herausragende Größe dar. Zu fast jedem Themenschwerpunkt der Ausstellung wurde Mahlers Person zu der jeweiligen Zeit abgebildet. Der Museumsbesucher konnte Bilder aus Mahlers Studienzeit bis hin zu der letzten fotografischen Aufnahme von ihm auf der Überfahrt von New York nach Cherbourg betrachten. Neben diesen Fotografien Mahlers enthielt die Ausstellung zahlreiche Abbildungen von Gebäuden. Angefangen von Mahlers Geburtshaus, dem Musikvereinsgebäude, den zahlreichen Theatern an denen Mahler

³⁹⁶ Vgl. Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. S.240

³⁹⁷ Vgl. Ebd. S.240

angestellt war, bis hin zur Hofoper und der Metropolitan Opera, von seinen Rückzugsorten wie der Villa Moll, seinen Komponierhäuschen bis zum Sanatorium Loew in dem Mahler starb, verbildlichten diese Fotografien, die in der Ausstellung dargestellten Lebensstationen Mahlers. Die restlichen Fotos bildeten Personen ab, denen Mahler begegnete und die daraufhin meist eine wichtige Rolle in seinem privaten und beruflichen Leben spielten. In chronologischer Reihenfolge stellten die Fotografien der Ausstellung Mahlers Eltern, seine Lehrer des Konservatoriums, die zahlreichen Vorgesetzten seiner ersten Engagements, Förderer und Befürworter seines Schaffens, seine Frau Alma, die Schwiegereltern, seine erste Tochter Marie, seine Arbeitskollegen wie Kostümbildner, Sänger, Musiker und Dirigenten bis hin zu seinen letzten behandelnden Ärzten dar.

Zu den greifbaren Zeugnissen der Operngeschichte Mahlers zählen die Bühnenbildentwürfe, Szenenbilder und Figurinen, die in der Ausstellung zu sehen waren. Des Weiteren zeigte *Gustav Mahler und Wien* eine Vielzahl an Portraits in verschiedenen Maltechniken. Ölbilder, Pastellzeichnungen, Tintenzeichnungen und Radierungen bildeten Sänger, Arbeitskollegen und Freunde Mahlers ab. Außerdem fanden sich unter den Gemälden Aquarelle, Zeichnungen und Ölbilder von Gebäuden wie dem des Musikvereins, der Hofburg und der Villa Moll. Zusätzlich fielen unter die Kategorie des Bildmaterials noch Schattenrisse, Architektenzeichnungen, Pläne und Karikaturen.

Die zweitgrößte Exponatengruppe der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* stellte mit 44% das *Schriftmaterial* dar. Zum Schriftmaterial zählt Nics „Bücher, Zeitschriften, Handschriften, Typoskripte, Autographen, Theaterplakate, Theater- und Filmprogramme und Theaterzettel“³⁹⁸. Einen weiteren Beitrag zur Rekonstruktion der inszenierten Bühnenwerke Mahlers leisteten die Programmzettel, Aufführungsplakate, Kritiken und privaten Briefe, die in den Wandvitrinen ausgestellt waren. Allein die von Mahler selbst verfassten Briefe machten bereits 14% des Schriftmaterials aus. Neben offiziellen Dankes- und Rücktrittsbriefen befanden sich darunter zahlreiche private Briefe an Freunde und Familie. Neben einer Vielzahl an Verträgen, wie zum Beispiel dem mehrmals überarbeiteten Kapellmeistervertrag, fielen unter das Schriftmaterial auch die Protokolle und Berichte, die in fast jedem Ausstellungsraum zu finden waren. Darunter befanden sich Besetzungslisten der Sänger, Tageseingänge der Hofoper, Bezügelisten und Regieprotokolle. Eine weitere Gruppe des Schriftmaterials stellten die in der Ausstellung ausgelegten Bücher dar. Neben dem Hamburger Taufbuch, in dem Mahlers Taufdatum notiert ist, Textbüchern zu Inszenierungen und Tagebüchern, befanden sich die bekanntesten Mahler Biographien in den Vitrinen der

398 Ebd. S.240

Ausstellungsräume. Als eine der letzten Schriftquellen wurden in der Ausstellung die Todesanzeige Mahlers und ein Einlassschein des Begräbnisses gezeigt. Eine weitere große Gruppe des Schriftmaterials stellten die Notenblätter dar. Diese Exponate der Ausstellung waren lediglich für musikalisch gebildete Besucher lesbar. Jedoch auch weniger musikalisch gebildete Ausstellungsbesucher konnten aus diesen teilweise autographischen Skizzenblättern, Reinschriften und den von Mahler handschriftlich mit Ergänzungen versehenen Partiturentwürfen, Rückschlüsse auf die Person Mahler und sein Schaffen ziehen.

Die *dreidimensionalen Objekte* verkörperten mit lediglich 6% die am wenigsten vertretene Objektkategorie in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien*. Bei dieser letzten, von Peter Nics aufgestellten, Gruppe von Theatralia handelt es sich um „Träger theatralischer Darstellungen beziehungsweise Relikte des Theaterbetriebes und seiner Verehrung“³⁹⁹. Neben Objekten aus Mahlers Alltag wie sein Taktstock, seine Reisekappe und sein Zwicker wurde es den Besuchern besonders durch die Ausstellung seiner Totenmaske und seines Totenhemdes ermöglicht, mit der intimsten Seite Mahlers in Kontakt zu kommen. Bei dem ersten Objekt, das dem Museumsbesucher der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* bereits im Treppenhaus begegnete, handelte es sich um die berühmte Mahler Büste Auguste Rodins. Im Laufe der Ausstellung konnte der Museumsbesucher weitere dreidimensionale Objekte wie Ziegelsteine vom Bau des Parlaments, einer Gala Uniform eines obersten Hofchargen, Orden und Medaillen, mehreren Kostümen berühmter Sänger und Bühnenbildmodelle von Mahlers Inszenierungen betrachten.

1.2.3 Ausstellungstext

Der Begriff *Ausstellungstext*, oder *Ausstellungsdidaktik*, beschreibt „ein eigenes, umfassendes Aufgabengebiet, in dem es um die Vermittlung von Information geht, die sich allein durch die Präsentation der Objekte noch nicht erschließen“⁴⁰⁰ lässt. Die Gestaltung dieser Erklärungsebene umfasst die Produktion aller „Informationsflächen, Ausstellungstafeln und Beschriftungen“⁴⁰¹ eines Museums bzw. einer speziellen Ausstellung.

Texte übernehmen jene Funktionen, die im Falle einer Museumsführung, die mündliche Wissensvermittlung darstellt.⁴⁰² Sie „erläutern und erklären das Ausgestellte oder stellen

399 Ebd. S.258

400 Schwarz, Ulrich/ Bertron, Aurelia/ Frey, Claudia. *Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals*. Birkhäuser – Publishers for architecture, Basel 2006, S.127

401 Ebd. S.127

402 Noschka-Roos, Annette. *Besuchersforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer*. Leske & Budrich, Opladen 1994, S.149

Zusammenhänge her, die nicht präsentiert werden können⁴⁰³. Dabei soll der Text nicht allein für sich stehen, sondern „ausdrücklich dem Objekt und seiner Entschlüsselung dienen“⁴⁰⁴. Evelyn Dawid und Robert Schlesinger gehen in ihrem Buch *Texte in Museen und Ausstellungen* noch einen Schritt weiter, indem sie behaupten:

„Gute Ausstellungstexte funktionieren wie die Stimme aus dem Off bei einem Dokumentarfilm. Die Bilder stehen im Vordergrund, die Information wird dazu geliefert, ohne das es den Betrachter anstrengt [...]“⁴⁰⁵.

Auch in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* wurde mit Ausstellungstexten sparsam umgegangen. Nicht das Lesen der Texte, sondern das *Lesen der Objekte* sollte im Vordergrund stehen. Allein 44% der ausgestellten Objekte konnten im wahrsten Sinne des Wortes gelesen werden. Wollte der Besucher die zahlreichen Briefe, Kritiken und Ankündigungen näher studieren, musste er bereits unabhängig vom Ausstellungstext diese Objekte lesen.

Das von Ulrich Schwarz und Phillip Teufel vorgestellte Konzept der *drei Wahrnehmungsebenen*⁴⁰⁶ von Ausstellungstexten wurde in der Ausstellung fast durchgehend angewendet. Schwarz und Teufel unterscheiden zwischen Bereichs- bzw. Einführungstext, Thementext und Objekttext. Durch diese „Hierarchisierung der Informationsebene“⁴⁰⁷ war es dem Theatermuseumsbesucher möglich, zwischen den verschiedenen Informationstiefen zu wählen. Wollte er sich mit einem Themengebiet näher auseinandersetzen, standen ihm neben den einführenden Texten tiefer gehende Informationen durch die Objekttexte zur Verfügung. Jeder der zehn Ausstellungsräume enthielt mindestens zwei Thementexte, die abgesehen vom vorletzten Raum, aus schwarzen selbstklebenden Buchstaben an der Wand bestanden. Der vorletzte Raum, mit seiner schwarzen Wandfarbe, bedingte eine weiße Wandbeschriftung. Die Objekttexte, die sich am Vitrinенrand befanden, waren ebenfalls in weiß gehalten, um sich dadurch vom dunkelblauen Vitrinенuntergrund abzuheben. Da Museumsbesucher in Ausstellungen im Stehen lesen, sollte sie dieses nicht zusätzlich anstrengen.⁴⁰⁸ Laut Evelyn Dawid und Robert Schlesinger sind „Texte in Ausstellungen und Museen [...] eine eigene Textgattung, die ganz eigenen Regeln [...]“⁴⁰⁹ unterliegt. Selten liest ein Museumsbesucher alle Ausstellungstexte.⁴¹⁰ Die meisten Museumsbesucher wählen gezielt aus, zu welchen

403 Ebd. S.149

404 Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert.(Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. transcript-Verlag, Bielefeld 2002, S.160

405 Ebd. S.12

406 Vgl. Schwarz, Ulrich/ Teufel Philipp (Hg.) *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. S.77

407 Vgl. Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005, S.56

408 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert(Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen*. S.12

409 Vgl. Ebd. S.12

410 Vgl. Ebd. S.35

Themen sie sich eingehender informieren möchten. Damit der Besucher je nach Interessenlage bestimmte Thementexte leichter auffinden kann, müssen diese, wie bereits erwähnt, hierarchisch und somit übersichtlich gegliedert werden. Durch die gesamte Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* zog sich, um den Besuchern die Orientierung zu erleichtern, das gleiche Textkonzept. Jeder Raum verfügte über die bereits geschilderten Wandtexte. Diese enthielten jeweils eine in Großbuchstaben verfasste und fett gedruckte Überschrift, um dadurch dem Besucher bereits beim Betreten des Raumes deutlich zu machen, wo der inhaltliche Schwerpunkt des Raumes, und somit des Textes lag. Im ersten Ausstellungsraum befand sich zusätzlich ein Einführungstext, der in knappen Worten die Zielsetzung der Ausstellung erläuterte. Das Regelwerk, auf das sich Evelyn Dawid und Robert Schlesinger in ihrem Buch *Texte in Museen und Ausstellungen* beziehen, wurde von Traudel Weber und Annette Noschka-Roos entwickelt und von ihnen nur stellenweise modifiziert.⁴¹¹ Eine der von ihnen aufgestellten Regeln besagt, dass Ausstellungstexte in der Sprache der Besucher geschrieben werden sollen.⁴¹² Fremdwörter seien in Ausstellungen, sofern sie „nicht zu einem festen Bestandteil der deutschen Sprache geworden sind“⁴¹³, zu vermeiden. Abgesehen von einzelnen Ausnahmen, wie zum Beispiel der Gebrauch des Wortes „Verfemung“⁴¹⁴, wurde großen Wert auf einen leicht verständlichen Wortschatz der Ausstellungstexte gelegt. Eine weitere Regel beschäftigt sich mit den Überschriften von Ausstellungstexten. Ob Besucher Texttafeln lesen oder nicht, wird zu großem Maße durch deren Überschrift beeinflusst.⁴¹⁵

Die Überschriften der Texte der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* fassen mit *Der Junge Mahler in der großen Stadt*, *Die Eroberung der Hofoper* oder etwa *Nachleben* den folgenden Inhalt knapp zusammen. Um die Neugier der Besucher zu wecken, bietet es sich an, die Überschriften als *spannende Fragen verpackt*, zu präsentieren.⁴¹⁶ Ob Ausstellungsüberschriften als Schlagzeilen formuliert sein sollten, die dem „Besucher ins Auge springen“⁴¹⁷, wie es Dawid und Schlesinger vorschlagen, ist im Einzelfall zu überprüfen. Dass Ausstellungstexte in einfachen Satzstrukturen verfasst werden sollten, ist hingehen leicht nachvollziehbar. Auch kurze Zeilenlängen tragen zur leichteren und schnelleren Erfassung des Inhalts bei. 60 Anschläge pro Zeile sollten laut Dawid und

411 Vgl. Ebd. S.51

412 Vgl. Ebd. S.52

413 Ebd. S.52

414 Vgl. Kubik, Reinhold. *Nachleben*. Ausstellungstext Raum 10.

415 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert (Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen*. S.53

416 Vgl. Ebd.

417 Ebd. S.53

Schlesinger nicht überschritten werden.⁴¹⁸ Wie folgender Wandtext⁴¹⁹ der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* zeigt,

STUDIENZEIT

AM CONSERVATORIUM

1875 kam der erst fünfzehnjährige Mahler nach Wien, um am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Klavier und Komposition zu studieren und - nach Ablegung der Matura – Vorlesungen an der Universität zu hören. Er wechselte ständig den Wohnsitz, gab Klavierunterricht, verkehrte im „Wiener Akademischen Wagner-Verein“ und im „Pernersdorfer Kreis“. Regelmäßig besuchte er Vorstellungen an der Hofoper und Konzerte im Musikverein. Von seinen kompositorischen Anfängen hat sich nur ein Satz für ein Klavierquartett und die Chorkantate *Das klagende Lied* erhalten. (R.K.)

Abb.2

wurden 49 Anschläge pro Zeile nicht überschritten. Eine weitere Regel Dawids und Schlesingers, die besagt, dass jede Zeile einer Sinneinheit entsprechen sollte, wurde ebenfalls, soweit dies in der Praxis möglich war, umgesetzt. Entspricht jede Zeile einer Sinneinheit, beschleunigt dies die Lektüre, was wiederum Besuchern das Lesen im Stehen erleichtert.⁴²⁰ Wie der Ausstellungstext *Studienzeit am Conservatorium* verdeutlicht, waren die Texte in der Ausstellung kurz gefasst und überschritten das von Dawid und Schlesinger aufgestellte Maximum von 20 Zeilen nicht (Abb. 2).

Was die Objektbeschriftung der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* betraf, wurde zwischen Objektbeschriftungen unterschieden, die nur aus einer Kennung bestanden und Angaben wie Urheber, Entstehungszeit, Herkunftsort etc.⁴²¹ enthielten und Objekttexten, die zusätzlich einen erläuternden Text beinhalteten. Dabei waren die in den Vitrinen ausgestellten Objekte mit einer Nummer versehen, unter der der Museumsbesucher am Vitrinenrand die Kennung und in der Mehrheit der Fälle auch eine weitere Erläuterung auffinden konnte.

418 Vgl. Ebd. S.60

419 Kubik, Reinhold. *Studienzeit am Conservatorium*. Ausstellungstext Raum 1.

420 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert (Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen*. S.61

421 Vgl. Ebd. S.67

1.2.4 Medieneinsatz

Dias, Videos und Filme sind Medien, die seit langem in Ausstellungen und Museen genutzt werden, um Inhalte zu verbildlichen oder ergänzende Aspekte zu erläutern.⁴²² Die Zeiten, in denen Medien in Ausstellungen das „Odium des Besonderen“⁴²³ anhaftete und Museumsexperten fürchteten, elektronische Medien würden die Aufmerksamkeit von Originalen ablenken⁴²⁴, sind vorbei. Stattdessen werden Medien in ihren zahlreichen Erscheinungsformen in vielfältigster Art und Weise im Museumsraum eingesetzt. Dabei ist die Menge der angebotenen Information an keine räumlichen Schranken gebunden. „Datentiefe und damit die Informationsmenge erfordert lediglich Speicherkapazität, keine Ausstellungsfläche.“⁴²⁵ Je nach Interesse können sich Museumsbesucher so gezielt Informationen beschaffen. Ein weiterer Vorteil der medialen Informationsbereitstellung besteht darin, dass die Information meist in beliebig vielen Sprachen abgerufen werden kann und zusätzlich den Besucher aus seiner passiven Rezeptionshaltung in eine interaktive Nutzung einbindet.⁴²⁶ Des Weiteren können der *statischen Museumswelt* durch Medieneinsatz dynamische Elemente wie Ton und Bewegung hinzugefügt werden.⁴²⁷ Wie die Forschungen des Museumsexperten Hans-Joachim Klein bestätigen, werden Museen immer noch wegen originalen Exponaten besucht.⁴²⁸ Aus diesem Grund soll der Medieneinsatz als „integrierter Bestandteil der Ausstellung“⁴²⁹ fungieren und diese nicht dominieren.

In der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* wurden Medien gezielt eingesetzt, um dem Besucher die musikalische Welt Mahlers vermitteln zu können. Neben den Videopanoramen, die Teile von Mahlers Symphonien akustisch wiedergaben und bildlich interpretierten, bestand für Besucher, die sich einen Audioguide ausgeliehen hatten, zusätzlich die

422 Vgl. Reuter, Helga. *Neue Kommunikationsmedien in Museen Bereicherung oder Verarmung?* In: Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. K.G.Saur Verlag, München 1989, S.230

423 Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. S.87

424 Vgl. Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumpsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005, S.57

425 Schwarz, Ulrich/ Bertron, Aurelia/ Frey, Claudia. *Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals*. S.94

426 Vgl. Treinen, Heiner. *Ausstellungen und Kommunikationstheorie*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.68

427 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Besuchersforschung als Antwort auf neue Herausforderungen*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, S.83

428 Vgl. Graf, Bernhard. *Veränderungen der Besucherstrukturen*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, S. 222

429 Schwarz, Ulrich/ Bertron, Aurelia/ Frey, Claudia. *Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals*. S.94

Möglichkeit weitere Musikbeispiele zu hören. Im ersten Raum der Ausstellung wurde die Videomontage *Mahlers Stadt* von Werner Hanak und Natalie Lettner gezeigt. Rollers Arbeitsweisen wurden durch die Videoinstallation *Alfred Rollers Inszenierung von Mozarts Don Giovanni* nochmals genauer erläutert. Im letzten Raum der Ausstellung *Das Erbe* bestand für die Museumsbesucher die Möglichkeit, Interviews der bekanntesten *Mahler-Dirigenten* unserer Zeit zu betrachten. Diese Dirigenten-Interviews beruhen auf dem 2009 gestarteten *Interview-Projekt* der Universal Edition.⁴³⁰ Ziel dieses Projektes ist es, die persönlichen Beziehungen der bedeutendsten Dirigenten zu Mahler aufzuzeigen. Auf der Homepage der Universal Edition wird dies wie folgt beschrieben: „Die Video-Interviews leuchten das Phänomen Mahler von unterschiedlichsten Perspektiven aus, geben aber auch Einblick in die *Werkstätte* der Dirigenten.“⁴³¹ Für die Theater Museumsbesucher standen drei Touch-Screen-Monitore mit jeweils zwei Kopfhörern und Sitzwürfeln zur Verfügung. Auf der Oberfläche der Monitore konnte der Besucher zwischen den verschiedenen Interviewpartnern wie beispielsweise Franz Welser Möst, Ingo Metzmacher, Herbert Blomstedt und Christoph Eschenbach auswählen. Der Aufbau der gezeigten Interviews war jeweils identisch. Die Einstiegsfrage der komplett auf Englisch geführten Interviews lautete immer: „Do you remember the first time you heard the music of Gustav Mahler?“⁴³² Darauf folgten jeweils weitere Fragen wie, „When did you start to conduct Mahler?“, „What would be the message of Mahler, from the spiritual point of view?“ oder etwa „What ist the main thing you have to take care of performing Mahler?“⁴³³ Die folgende Besucherbeobachtung wird zeigen, dass dieses Angebot von den Besuchern in sehr unterschiedlicher Intensität genutzt wurde. Das *Medien-Highlight* der Ausstellung stellten jedoch vermutlich⁴³⁴ die Videopanoramen Claudia Rohrmosers dar. Wie Claudia Rohrmoser auf ihrer Homepage beschreibt, widmet sich ihre Gestaltung der Videopanoramen „den sprachlich nicht fassbaren Dimensionen der Symphonien Gustav Mahlers“.⁴³⁵ Dabei sei ihre Videoarbeit „keine unmittelbare Visualisierung der Musik, sondern ein Dialog mit Mahlers musikalischer Stimme und ein Spiel mit den Assoziationen und der Phantasie des Betrachters.“⁴³⁶ Die vier Panoramen der Ausstellung waren an der Decke befestigt und ermöglichten dem Besucher durch ihre

430 Vgl. Universal Edition. *Gustav Mahler-Interviews auf Tournee*.

<http://www.universaledition.com/newsdetail/items/gustav-mahler-video-interviews-auf-tournee> [Stand 11.10.2011]

431 Ebd.

432 Ebd.

433 Ebd.

434 In der anschließenden Besucherbefragung/ -beobachtung soll dieser Vermutung nachgegangen werden.

435 Claudia, Rohrmoser. *Gustav Mahler – Videopanoramen*.

<http://rohrmoser.tv/projects/mahler.html> [Stand 10.10.2011]

436 Ebd.

zylindrische Form ein intensives 360° Erlebnis. Im ersten Ausstellungsraum wurde *Das klagende Lied* von Mahler abgespielt und an eine abstrakte Traumwelt erinnernde visuelle Interpretation Claudia Rohrmosers gezeigt, welche in eher dunklen, gedeckten Farben gehalten war. Im vierten Ausstellungsraum *Der Gesamtkünstler* wurde hingegen ein Panorama gezeigt, welches auf Mahlers *Adagietto* abgestimmt war, und in „kontinuierlicher Dynamik zwischen Aufstieg und Fall [...] die visuelle Interpretation zu Mahlers fünften Symphonie“⁴³⁷ darstellte. Das dritte Panorama der Ausstellung zeigte laut Rohrmoser eine „Metamorphose verschiedener Farb- und Lichträume“, welche „vom extremen Erleben der Natur jenseits romantischer Verklärung“⁴³⁸ inspiriert ist und somit eine Interpretation Mahlers IX. Symphonie darstellt. Im vorletzten Raum der Ausstellung *Tod und Nachleben* befand sich das letzte Deckenpanorama. Jedoch erklang weder eine Symphonie Mahlers, noch war eine visuelle Bearbeitung zu sehen. Unter dem in schwarz gehaltenen Panorama befanden sich in einer Einzelvitrine Mahlers Totenmaske und Totenhemd.

Was die filmischen Beiträge der Ausstellung betraf, wurde der Museumsbesucher bereits beim Betreten des ersten Ausstellungsraumes mit der Videomontage *Mahlers Stadt* konfrontiert. Werner Hanak und Natalie Lettner verwendeten für diese Montage die Filmquelle *Eine Fahrt durch Wien* aus dem Jahre 1912 und zahlreiche Fotoquellen aus den Jahren 1863-1914, die die Bauphase der Ringstraße dokumentierten.⁴³⁹ Der zweite filmische Quelleneinsatz erfolgte im Raum fünf *Vom Experiment zum Modell*. Museumsbesucher, die sich näher für Alfred Rollers *Don Giovanni* Inszenierung interessierten, konnten das Angebot der Videoinstallation nach dem Konzept Vana Greisenegger-Georgilas und Reinhold Kubiks wahrnehmen. Zwei Kopfhörer an einem an der Wand befestigten Flachbildschirm ermöglichten eine Rezeption im Stehen.

Ein weiteres Medium, das in den meisten Ausstellungen Verwendung findet, stellen Audioguides dar. Dieses bewusst vom Besucher vor Ausstellungsbeginn gewählte auditive Medium, liefert über gesprochene Texte Informationen zu Ausstellungsobjekten. Dabei wird jeder Besucher einzeln *über das Ohr angesprochen*⁴⁴⁰. Häufig werden Audioguides für verschiedene Zielgruppen und in verschiedenen Sprachen angeboten.⁴⁴¹ Einen Audioguide, der speziell auf die Bedürfnisse von Kindern ausgerichtet war, wurde zur Gustav-Mahler-Ausstellung nicht angeboten. Der für erwachsene Besucher konzipierte Guide, der in

437 Ebd.

438 Ebd.

439 Vgl. Katalog. *Der Junge Mahler in der großen Stadt*. S.246

440 Vgl. Reuter, Helga. *Neue Kommunikationsmedien in Museen Bereicherung oder Verarmung?* S.231

441 Vgl. Ebd. S.231

mehreren Sprachen erhältlich war, verfügte zusätzlich über Musikbeispiele. Wenn in der Ausstellung neben Objekten das Symbol einer Note angebracht war, konnte sich der Besucher unter Eingabe der daneben stehenden Nummer Musikbeispiele zu den jeweiligen Ausstellungsobjekten anhören. Bestanden reine Textinformationen zu Exponaten, wurde dies durch das Symbol eines Kopfhörers ausgewiesen. Ein weiterer Vorteil eines Audioguides ist die Möglichkeit, durch die fortlaufende Nummerierung der Audioguideinformation den Besucher gezielt eine Route entlangzuführen.⁴⁴² Ob dies gelang und wie viele Besucher überhaupt das Angebot eines Audioguides in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* annahmen, soll ebenfalls im Folgenden näher erläutert werden.

2. Methode

Im folgenden Abschnitt wird zunächst kurz auf die Geschichte der Besucherforschung in Museen eingegangen. Anschließend werden die Fragestellungen der folgenden Besucherbefragung und -beobachtung in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* im Österreichischen Theatrumuseum dargestellt. Die verwendeten Arbeitsmethoden werden abschließend näher erläutert.

2.1 Besucherforschung im Museum

Die in den 20-iger Jahren durchgeführten Studien des Amerikaners Edward Steven Robinson markieren den Beginn der Besucherforschung in Museen.⁴⁴³ „Die Attraktivität der Exponate und die Effizienz einer Ausstellung definierte er durch die Stoppzahl und die Verweilzeit der Besucher.“⁴⁴⁴ Robinson maß die Reaktionen von Besuchern in Kunstmuseen und „ordnete diese Reaktionen verschiedenen Hängungs- und Beschriftungstypen zu“⁴⁴⁵.

In den 30-iger Jahren führten Arthur W. Melton und William S. Robertson, im Auftrag der *American Association of Museum*, eine „Reihe von empirischen Studien zum Besucherverhalten von Erwachsenen und Kindern durch“⁴⁴⁶. Dabei wandten sie die Methode

442 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert (Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen*. S.108

443 Vgl. Noschka-Roos, Annette. *Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer*. S.169

444 Ebd.

445 Kirchberg, Volker. *Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen*. In: Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. transcript Verlag, Bielefeld 2010, S.171

446 Lepenies, Annette. *Wissen vermitteln im Museum*. S.89

der „direkten Beobachtung“ an, welche sie als „tracking and timing“⁴⁴⁷ bezeichneten. Melton und Robertson notierten die Laufwege der Besucher und die Zeit, die sie in der Ausstellung und vor einzelnen Objekten verbrachten. Die gesamte Besuchszeit bezeichneten sie als *gallery time*, die verbrachte Zeit vor einzelnen Objekten als *object time*⁴⁴⁸. Des Weiteren wurde, wie bereits bei Robinson, die Anzahl der *stops* der Museumsbesucher festgehalten. Dabei differenzierten Melton und Robertson zwischen der *Anziehungskraft* und der *Haltekraft* von Museumsexponaten.⁴⁴⁹ Anziehungskraft „drückt sich im Prozentsatz von vorübergehenden Besuchern aus, die stehenbleiben, um ein Expositum zu besichtigen; ihr höchstmöglicher Wert ist 100%, d.h. jeder Besucher bleibt stehen.“⁴⁵⁰ Die Haltekraft, bezeichnet jene „Zeitspanne, während [...] Besucher ein Expositum besichtigen.“⁴⁵¹ Je länger diese Zeitspanne andauert, um so höher ist die Haltekraft des Exponats bzw. der Exponatgruppe.

Um den Erfolg von Ausstellungen definieren zu können, stellte Harris Shettel 1968 seine *Drei-Faktoren-Theorie* auf.⁴⁵² Jene Faktoren, die laut Shettel, für Aussagen über die Effizienz einer Ausstellung notwendig sind, bezeichnete er als *attracting power*, *holding power* und *learning power*.⁴⁵³ Darunter verstand Shettel, die Stoppzahl der Besucher an den Ausstellungseinheiten, deren Verweilzeit und den Lernertrag des Besuchers.⁴⁵⁴ Im Gegensatz zu den Faktoren *attracting power* und *holding power*, ist für die Definition der *learning power* eine Besucherbeobachtung nicht ausreichend. Hierfür ist eine Besucherbefragung nötig, wobei auch bei einer Befragung der Lernerfolg schwierig zu messen bleibt.

Aufbauend auf Meltons und Robertsons Theorie der Anziehungskraft und Haltekraft von Exponaten, definierte Stephen Bitgood 1986 Faktoren, die dieses Verhalten verstärken. Laut Bitgood wird die Haltekraft eines Objektes durch Bewegung und Größe erhöht.⁴⁵⁵

Neben diesen Anfängen der Besucherforschung in Museen in der USA, spezialisierten sich ab den 80-iger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in den Niederlanden, Frankreich, Großbritannien und Deutschland Wissenschaftler in diesem Forschungsfeld.⁴⁵⁶ Der Bochumer Soziologe Heiner Treinen prägte beispielsweise 1988 den Begriff des *cultural window*

447 Ebd.

448 Vgl. Ebd.

449 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.438

450 Ebd.

451 Ebd.

452 Vgl. Noschka-Roos, Annette. *Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer*. S.170

453 Vgl. Ebd.

454 Vgl. Ebd.

455 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.438

456 Vgl. Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert.(Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen*. S.15

*shopping*⁴⁵⁷. Treinen bezeichnete mit diesem Begriff, das von einer „nur wenig zielgerichteten Aufmerksamkeit und einer flanierenden Art der Fortbewegung“⁴⁵⁸ geprägte Besucherverhalten. Ein Jahr darauf stellte der Kölner Psychologe Rolf Klein eine These über zwei verschiedenen Arten von Neugier bei Museumsbesuchern auf. Klein unterschied dabei zwischen der *perzeptuellen* und der *epistemischen Neugier*.⁴⁵⁹ Perzeptuelle Neugier bezeichnet jene Neugier, die das Gesehene sofort in vertraute Kategorien einordnen kann. Die epistemische Neugier entsteht hingegen, wenn Besucher Objekte nicht gleich Bekanntem zuordnen können. Diese Form der Neugier provoziert Unruhe und Fragen, was wiederum bedingt, dass Besucher sich an das Gesehene länger erinnern können.⁴⁶⁰

In den Jahren 1984-86 führte der Museumswissenschaftler Hans-Joachim Klein die erste großangelegte Besucherbefragung in Deutschen Museen durch.⁴⁶¹ In diesem Zeitraum organisierte Klein an 33 Museen Besucherbefragungen. Durch die Erhebung der Daten von 50 000 Besuchern, konnte Klein im Gegensatz zu den Verhaltensstudien der Anfänge in der Besucherforschung auch soziodemographische Merkmale der Besucher gewinnen, und so Besuchertypen für verschiedene Museumsarten erkennen.⁴⁶² In der folgenden Auswertung der Besucherbefragung der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* wird immer wieder vergleichend auf diese Untersuchung, welche unter dem Titel *Der gläserne Besucher - Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*, 1990 als Buch erschienen ist, verwiesen. Neben diesem wichtigen Forschungsbericht über Besucherbefragungen wird im Folgenden, neben weiteren Ansätzen von Museumsexperten, zusätzlich noch auf die Theorien des Marketingexperten Christian Mikunda eingegangen. Für Mikunda stellen Museumsbesucher ebenso wie Besucher eines Einkaufszentrums Konsumenten dar, die es zu involvieren und aktivieren gilt.⁴⁶³ Das Museum an sich ist laut Mikunda zu einem *Playground* geworden, der für *Museumskonsumenten* „einen ähnlichen Erlebniswert wie die berühmten Ausstellungstücke selbst“⁴⁶⁴ liefert. Was für eine Rolle in diesem Zusammenhang die *Eigenzeit-Struktur*⁴⁶⁵ von Ausstellungen für das *Besuchserlebnis* spielen, wird in der

457 Vgl. Paatsch, Ulrich. *Evaluation im Wattenmeerhaus*. In: Scher, Martina Anna (Hg.) *Auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen- (Umwelt-)Ausstellungen und ihre Wirkung. Tagung vom 29. bis 31. Januar 1998 im Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg*. Isensee Verlag, Oldenburg 1998, S.166

458 Vgl. Ebd.

459 Vgl. Ebd. S.167

460 Vgl. Ebd. S.167

461 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1990, S.23

462 Vgl. Ebd.

463 Vgl. Mikunda, Christian. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*. Econ Verlag GmbH, Düsseldorf 1996, S. 28

464 Ebd. S.10

465 Vgl. Mikunda, Christian. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*. S.72

anschließenden Auswertung der Befragungs- und Beobachtungsergebnisse näher erläutert.

2.2 Fragestellungen

Mit der Besucherbefragung und -beobachtung in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* im Österreichischen Theatermuseum wurde versucht, verschiedene Fragestellungen zu beantworten. Die zentrale Frage der Untersuchung beschäftigte sich damit, ob es einen typischen Theatermuseumsbesucher gibt und wenn ja, wie er sich von anderen Museumsbesuchern unterscheidet. Ist er ein Theaterliebhaber oder vielmehr beruflich mit dem Theater verbunden? Da es in ganz Österreich nur ein Theatermuseum gibt, beschäftigte sich eine weitere Frage mit den Entfernungen, die Besucher für einen Theatermuseumsbesuch zurücklegen. Wie viele Besucher kommen aus dem Ausland? Neben den soziodemographischen Merkmalen wie Alter, Geschlecht, Herkunft und Bildungshintergrund war der soziale Kontext des Besuchers von Interesse. Kommt *der* Theatermuseumsbesucher, eher allein, mit Freunden, Familie und/ oder Kindern? Aus welchem Grund haben sich die Besucher für einen Theatermuseumsbesuch entschieden? Hat sie das Thema der Wechsausstellung angesprochen oder die Theatraliensammlung des Hauses? Durch die Befragung der Besucher sollten zudem Einblicke in deren Bewertung der Ausstellung im Allgemeinen und von spezifischen Ausstellungsbereichen gewonnen werden. Was hat ihnen gefallen und was hat sie gestört? Hat ihnen etwas gefehlt? Haben sie neue Informationen durch die Ausstellung erhalten?

Neben der Präsentationsform der Ausstellung stand der Medieneinsatz im Fokus. Wie gefiel den Besuchern die visuelle Interpretation Gustav Mahlers Kompositionen durch Claudia Rohrmosers Videopanoramen? Nahmen sie das Angebot wahr? Wie viele Besucher mieteten sich einen Audioguide und wenn ja, wie sah das Nutzungsverhalten in der Ausstellung aus? Welche Objekte bleiben nach einer Ausstellung im Gedächtnis des Besuchers? Handelt es sich dabei um typische Theatermuseumsexponate?

Ergänzend zu diesen thematischen Schwerpunkten der Besucherbefragung sollte die verdeckt durchgeführte Beobachtung das tatsächliche Verhalten der Besucher in der Ausstellung untersuchen. Nehmen die Besucher das Medienangebot der Ausstellung tatsächlich wahr? Interessiert sich der Theatermuseumsbesucher verstärkt für Bühnenbilder, -Modelle und Figuren? Wie lange hielt sich der Besucher in den einzelnen Ausstellungsräumen auf? Wie lange bleibt er vor Exponaten bzw. Exponatengruppen stehen? Liest der

Theatermuseumsbesucher Ausstellungstexte oder ist er eher von optischen Eindrücken gesteuert? Wie gestalten sich die Besucherwege? Wird die vorgegebene inhaltliche Gliederung eingehalten?

Neben diesen inhaltlichen Aspekten wurde auch der Frage bezüglich der Öffentlichkeitswahrnehmung nachgegangen. Wie ist der Besucher auf die Ausstellung aufmerksam geworden? Handelt es sich um Spontanbesuche oder wird der Theatermuseumsbesuch tendenziell eher längerfristig geplant?

Durch die Beantwortung all dieser gestellten Fragen wurde versucht, der übergeordneten Fragestellung, ob es *den Theatermuseumsbesucher* gibt bzw. wer die mehrheitlichen Besucher sind, nachzugehen.

2.3 Arbeitsmethode

Als Instrumente der durchgeführten Besucherforschung in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* des Österreichischen Theatermuseums wurden die Methoden der wissenschaftlichen Befragung und Beobachtung gewählt. Die Stichprobengröße betrug insgesamt 300 Befragungen. Der Untersuchungszeitraum erstreckte sich auf 16 Tage und teilte sich auf die drei Abschnitte 12. - 16. Mai, 13. - 18. Juni und 27. - 31. Juli 2010 auf. Es wurde darauf geachtet, alle Öffnungstage des Museums zu unterschiedlichen Tageszeiten zu berücksichtigen.

Die Stichprobengröße der Besucherbeobachtung belief sich auf 200 Stück, die sich aus 20 Besucherbeobachtungen pro Ausstellungsraum zusammensetzte. Der Erhebungsrahmen der 14 Beobachtungstage teilte sich ebenfalls auf drei Phasen auf. Im Zeitraum vom 2. - 22. April 2010 wurden sechs Beobachtungstage durchgeführt. Im Juni (27.07.-29.07.) und September (22.09.-26.09.) fanden jeweils nochmal an drei bzw. fünf Tagen Besucherbeobachtungen statt. Die jeweiligen Untersuchungszeiträume erfassten somit die eher wenig frequentierten heißen Sommertage der Hauptreisezeit, aber auch gut besuchte Ausstellungstage wie die Oster- und Pfingstfeiertage.

2.3.1 Methode der wissenschaftlichen Befragung

Bei der wissenschaftlichen Befragung „werden durch gezielte Fragestellungen Fakten, Ansichten, Bewertungen, Meinungen, Einstellungen oder Motive von Personen oder Personengruppen ermittelt.“⁴⁶⁶ Im Rahmen der durchgeführten Besucherbefragung im Österreichischen Theatrumuseum wurde die Form der schriftlichen Befragung gewählt. Die Vorteile einer schriftlichen Befragung gegenüber einer mündlichen liegen zum einen in der Möglichkeit leichter und schneller große Personenkreise erreichen zu können und dadurch größere Informationsmengen zu erhalten.⁴⁶⁷ Des Weiteren können *ehrlichere Antworten*, als in einem direktem Interviewgespräch, erwartet werden, da bei einer schriftlichen Befragung die Zusicherung der Anonymität überzeugender wirkt.⁴⁶⁸ Zusätzlich kann bei einer schriftlichen Befragung mit *überlegteren Antworten* gerechnet werden, da dem Befragten mehr Zeit beim Beantworten der Fragen zur Verfügung steht.⁴⁶⁹

Ein Nachteil der schriftlichen Befragung stellt die Tatsache dar, dass die Datenerhebungssituation nicht vollständig kontrolliert werden kann. Eine vollständige Beantwortung aller Fragen ist nicht zu beeinflussen, was wiederum zu Informationsverlust führen kann.⁴⁷⁰ Um den Verlust von Informationsdaten zu vermeiden, wurden die Besucher der Gustav- Mahler- Ausstellung persönlich angesprochen und während der gesamten Zeit des Ausfüllens des Fragebogens betreut. Unklarheiten beim Beantworten der Fragen konnten so minimiert werden. Zudem motiviert eine persönliche Ansprache Besucher eher zur Teilnahme und „unterstreicht die Wichtigkeit und professionelle Durchführung der Maßnahme.“⁴⁷¹ Die Besucher der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* wurden nach dem Verlassen des letzten Ausstellungsraumes persönlich mit der Bitte, an einer wissenschaftlichen Befragung im Rahmen einer Diplomarbeit teilzunehmen, angesprochen. Das Ausfüllen des Fragebogens wurde durch die Bereitstellung eines Tisches und Stühlen erleichtert. Um den Befragten die Möglichkeit zur anonymen Teilnahme zu gewähren, konnten die Fragebögen in einer Urne abgegeben werden.

Der Fragebogen, *Besucherbefragung im Theatrumuseum*, siehe Anhang, enthielt geschlossene und offene Fragen. Außerdem wurden *subjektive Schätzskalen*⁴⁷² verwendet. Der Einsatz von offenen Fragen, Fragen ohne vorgegebene Antwortmöglichkeiten ist „dann sinnvoll, wenn

466 Stachnik, Ingeborg. *Besucherbefragungen in Bibliotheken. Grundlagen, Methodik, Beispiele.* Die Deutsche Bibliothek, Berlin 1995, S.35

467 Vgl. Ebd.

468 Vgl. Ebd.

469 Vgl. Ebd.

470 Vgl. Ebd.

471 Ebd.

472 Vgl. Ebd. S.28

Anzahl und Qualität der Antwortmöglichkeiten nicht oder nur ungenügend bekannt⁴⁷³ sind. Im Falle der *Besucherbefragung im Theatermuseum* gab beispielsweise die erste Frage keine Antwortmöglichkeiten vor. Die Besucher wurden gebeten, spontan ein Exponat aus der Ausstellung zu nennen und dieses auf einer Schätzskaala zu bewerten. Laut Ingeborg Stachnik, die sich in ihrem Buch *Besucherbefragung in Bibliotheken* mit der Methodik der wissenschaftlichen Befragung befasst hat, entscheidet sich bereits bei der 1. Frage, „wie engagiert der Befragte den gesamten Fragebogen ausfüllen wird.“⁴⁷⁴ Aus diesem Grund empfiehlt sie, die erste Frage interessant zu gestalten und eng am Thema zu orientieren.⁴⁷⁵ Des Weiteren sollte die Beantwortung der ersten Frage wenig Zeit beanspruchen. Rückblickend war dies bei der gewählten Einstiegsfrage des Fragebogens *Besucherbefragung im Theatermuseum* nicht immer der Fall. Das spontane Nennen eines Exponates bereitete den Besuchern mehr Schwierigkeiten als erwartet, weshalb diese Frage auch in der ersten Durchführungsphase der Befragung häufiger unbeantwortet blieb. In den darauffolgenden Durchführungsphasen wurden die Besucher, die dieses Antwortfeld offensichtlich frei ließen, nochmals zum Beantworten der Frage motiviert und darauf hingewiesen, dass es sich lediglich um eine spontane Äußerung handle.

Neben dieser Einstiegsfrage, wurden die geschlossenen Bewertungsfragen zusätzlich durch offene Fragen ergänzt, um detailliertere Informationen erhalten zu können. Die Befragten wurden gebeten, näher zu erläutern, was ihnen an der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* gefiel oder sie eventuell störte.⁴⁷⁶ Auch die Fragen nach dem höchsten Bildungsabschluss und der derzeitigen Tätigkeit wurden offen gestaltet.

Geschlossene Fragen wurden hingegen beispielsweise bei der Frage nach dem Anlass des Theatermuseumsbesuches⁴⁷⁷ verwendet. In diesem Fall waren fünf Antwortmöglichkeiten vorgegeben. Zusätzlich zu diesen Vorgaben bestand für den Befragten die Möglichkeit, unter *Sonstiges*, die an sich geschlossene Frage, falls für ihn keine Antwortvorgabe zutraf, offen zu beantworten.

Durch Einschätzskaalen sollte „der Ausprägungsgrad eines Merkmals oder der Grad für die Akzeptanz einer Aussage“⁴⁷⁸ mittels einer nummerisch abgestuften Skala ermittelt werden. In dem für die Gustav-Mahler-Ausstellung konzipierten Fragebogen wurden siebenstellige Einschätzskaalen vorgegeben. Um das Bewertungssystem zusätzlich zu erläutern, wurden die

473 Ebd. S.58

474 Ebd.

475 Vgl. Ebd.

476 siehe Angang S.138, Frage 16

477 siehe Anhang S.134, Frage 2

478 Stachnik, Ingeborg. *Besucherbefragungen in Bibliotheken. Grundlagen, Methodik, Beispiele*. S. 28

Enden dieser Skalen mit Gesichtern die unterschiedliche Mimik aufwiesen, versehen. Auf der einen Seite der Skala befand sich ein Gesicht mit heruntergezogenen Mundwinkeln, auf der anderen Seite ein lachendes Gesicht. Bei einer siebenstelligen Skala stellt die Bewertungskategorie *vier* die Mitte dar und gleicht somit einer *Weiß-nicht-Antwort*.⁴⁷⁹ Die Kategorie *sieben* bedeutete eine völlige Zustimmung wohingegen *eins*, die völlige Ablehnung ausdrückt. Die zusätzlichen Kategorien ermöglichten den Befragten ein Abstufen zwischen diesen Extremwerten. Eine Gesichterskala ist laut Stachnik „sehr beliebt, weil sie ohne große Instruktion für jedermann praktikabel ist, den Fragebogen auflockert und damit das Ausfüllen motiviert.“⁴⁸⁰ Im Falle des Fragebogens der *Besucherbefragung im Theatermuseum*, wurden Einschätzskalen zur Bewertung von beispielsweise der Präsentation der Ausstellung und dem Gefallen der Videopanoramen und des Filmes eingesetzt.

Nach der Erstellung des gesamten Fragebogens in einer deutschen und englischen Version wurde zunächst mit einer kleinen Stichprobe überprüft, ob Unklarheiten vorhanden waren und wieviel Zeit das vollständige Beantworten des Fragebogens beanspruchte. Daraufhin wurden kleinere Korrekturen vorgenommen und die Befragung mit der endgültigen Version durchgeführt.

2.3.2 Methode der wissenschaftlichen Beobachtung

Annette Lепенies vertritt in ihrem Buch *Wissen vermitteln im Museum* die Ansicht, dass

„der Erfolg einer Ausstellung weder durch entsprechende Marketinganalysen noch durch die Einträge in den Besucherbüchern hinreichend gemessen werden kann, sondern einzig durch das beobachtbare Verhalten der Ausstellungsbesucher.“⁴⁸¹

Das vorrangige Ziel der Besucherbeobachtung in der untersuchten Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* bestand in der Ermittlung der Gehrouten, der Verweilzeiten und der Interaktionen der Besucher vor und mit einzelnen Ausstellungsensembles bzw. Objekten. Während der Beobachtung wurde nicht aktiv in das Geschehen eingegriffen. Die Beobachtung der Besucher bei ihrem Gang durch die Ausstellung erfolgte verdeckt. Bewusst wurde sich gegen eine Beobachtung des gesamten Ausstellungsbesuches entschieden. Das Beobachten eines Besuchers durch alle zehn Ausstellungsräume erschien zu auffällig, weshalb das Verhalten eines Besuchers immer nur in einem Raum verfolgt wurde. Je nach Raumaufteilung fand die Beobachtung von einer Stelle des Raumes aus statt, an der man die

479 Vgl. Ebd. S.58

480 Ebd. S.38

481 Lепенies, Annette. *Wissen vermitteln im Museum*. Böhlau, S. 90

komplette Ausstellungsfläche überblicken konnte. Auf einem Beobachtungsbogen wurde die Eintritts- und Austrittszeit des Besuchers notiert. Für den Fall eines wiederholten Besuches des gleichen Raumes, wurde die erneute Besichtigungszeit zu der vorigen addiert, um so die Gesamtzeit zu erhalten. Besuchermerkmale wie das Geschlecht wurden notiert und das Alter grob eingeschätzt. Zusätzlich wurde erfasst, ob der Besucher den Raum allein oder in Begleitung betrat. Im ersten Ausstellungsraum war diese Beobachtung noch aussagekräftig, in den Beobachtungen der folgenden Ausstellungsräume konnte nicht mehr festgestellt werden, ob ein Besucher alleine erschienen war oder ob sich seine Begleitung in anderen Ausstellungsräumen aufhielt. Was das Besucherverhalten betraf, wurde die Eintrittsrichtung und der anschließende Verlauf der Wege innerhalb des Raumes festgehalten.

Nach der Methode Meltons und Robertsons⁴⁸² wurde die gesamte Aufenthaltszeit pro Raum und die verbrachte Zeit vor einzelnen Objekten erfasst. Die Anzahl und die Dauer der Stopps wurde festgehalten, um ebenfalls wie Melton und Robertsons, Aussagen über die Anziehungs- und Haltekraft der Exponate machen zu können.⁴⁸³ Da der Medieneinsatz bei der Besucherbefragung im Fokus stand, wurde bei der Besucherbeobachtung ebenfalls verstärkt auf die Interaktion der Besucher mit den verwendeten Medien der Ausstellung geachtet. Beim Betreten des Ausstellungsraumes wurde notiert, ob der Besucher einen Audioguide bei sich führte und wenn ja, wann und an welcher Stelle er ihn benutzte. In den Räumen in denen Videopanoramen oder Filme präsentiert wurden, wurde festgehalten, ob die Besucher für diese ihren Laufweg unterbrachen und wenn ja, wie lange sie sich vor den entsprechenden Medien aufhielten.

Neben der Gewinnung neuer Denkanstöße durch ungewöhnliche Verhaltensweisen der Besucher, sollte durch die Besucherbeobachtung die Befragung ergänzt und teilweise überprüft werden.

3. Ergebnisse

Bei der Betrachtung der folgenden Ergebnisse der durchgeführten Besucherbefragung und -beobachtung muss berücksichtigt werden, dass es sich, im Vergleich zu großangelegten Besucherforschungen mit 300 Befragten und 200 Beobachtungen, um eine relativ kleine Stichprobe handelt. Zudem stellt eine Besucherforschung immer nur eine Momentaufnahme dar. Um die Repräsentativität der Ergebnisse zu wahren, wurde jeder Besucher, der die

482 Vgl. III. 2.1 *Besuchersforschung im Museum*. S.66

483 Vgl. Ebd.

Ausstellung verließ, um eine Teilnahme an der Befragung gebeten. Dabei ergab es sich, dass eine Schulklasse aus Luxemburg den Schnitt der Besucherherkunft verfälschte. Das 16% der Theatermuseumsbesucher, die aus dem Ausland kommen, aus Luxemburg stammen, ist sicher nicht der Regelfall.

3.1 Der Theatermuseumsbesucher – Ergebnisse der Befragung

Nach Abschluss jeder einzelnen Erhebungsphase, wurden die Daten der Fragebögen in eine Rohdatentabelle des Tabellenkalkulationsprogramms *Open Office calc* eingegeben. Die gewonnenen Informationen konnten in Form von kodierten Werten als auswertbarer Datensatz gespeichert werden. Für die Auswertung der Befragungsergebnisse erfolgte die Berechnung von Verhältnissen, welche wiederum als Grafiken dargestellt wurden.

3.1.1 Demographische Daten

„Demographische Variablen werden in der Regel erhoben, um statistische Zusammenhänge zwischen demographischen Eigenschaften von Personen und ihren Einstellungen, Überzeugungen und Verhaltensweisen nachzuweisen.“⁴⁸⁴

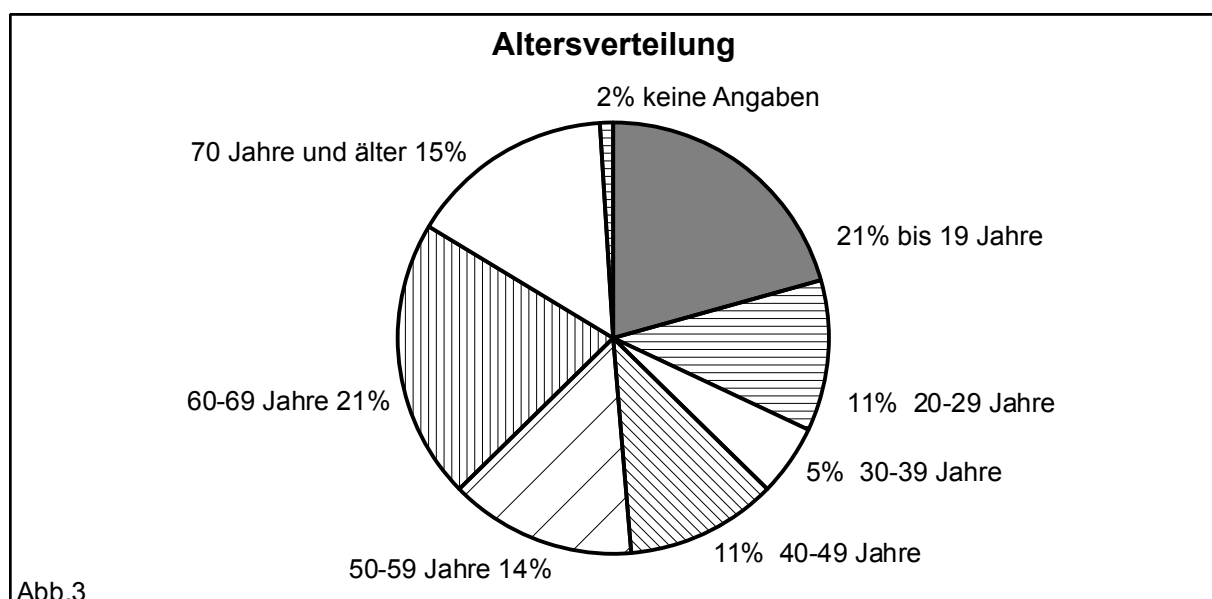
Die Fragen nach Herkunft, Alter, Geschlecht, Bildungsabschluss und derzeitiger Tätigkeit sollten bei der Beantwortung der Fragestellung nach *dem Theatermuseumsbesucher* helfen. Zusätzlich sind demographische Daten für eine zielgerichtete Öffentlichkeitsarbeit von großem Interesse. Erst wenn bekannt ist, wer die Besucher und Nichtbesucher eines Museums sind, kann die Öffentlichkeitsarbeit punktuell ansetzen.⁴⁸⁵ Die folgenden Befragungsergebnisse sind in demographische Angaben und museumsbezogene Angaben der Besucher untergliedert.

484 Stachnik, Ingeborg. *Besucherbefragungen in Bibliotheken. Grundlagen, Methodik, Beispiele.* S.52

485 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft.* S.190

3.1.1.1 Alter

Bei der Frage nach dem Alter der Besucher standen sieben Kategorien zur Auswahl. Berücksichtigt wurden bei dieser geschlossenen Fragestellung nur Personen über 13 Jahren.⁴⁸⁶ Beginnend bei *bis 19 Jahren*, erfolgte eine Abstufung der Kategorien in Zehnerschritten bis *70 Jahre und älter*. Das Durchschnittsalter der 300 Befragten zu ermitteln, stellt sich als wenig aussagekräftig dar.⁴⁸⁷ Stattdessen sollen die Anteile der sieben Altersklassen betrachtet werden. Aus Abb.3 ist ersichtlich, dass in der Altersverteilung der Theatermuseumsbesucher keine eindeutige Tendenz bestand. Mit jeweils 21%, und damit die am stärksten vertretenen Alterskategorien bildeten die *60-69-Jährigen* und die *bis 19-Jährigen*. Fasst man jedoch alle Besucher über *50 plus* in eine Kategorie zusammen, stellten sie mit 50% die am stärksten vertretene Besucherschicht dar. Bei der Betrachtung der Gruppe der unter 19-Jährigen muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass 85% von ihnen als Teil einer organisierten Gruppe erschienen sind. Auffällig ist auch, dass die Altersjahrgänge 20 und 40, die laut Klein zu der größten Besucherschicht von Museen zählen, im Theatermuseum unterrepräsentiert waren.⁴⁸⁸ Mit Insgesamt 16% fallen die 20 bis 39-Jährigen in der Altersverteilung deutlich hinter der *50 plus-Kategorie* mit 50% zurück. Die Unterrepräsentanz der Senioren, die Klein gemeinsam mit Bachmayer feststellte, ist im Theatermuseum nicht gegeben.⁴⁸⁹



486 ca.13, da beim ersten Ansprechen das Alter geschätzt werden musste, kam es vereinzelt vor, dass Kinder unter 13 Jahren den Fragebogen beantworteten.

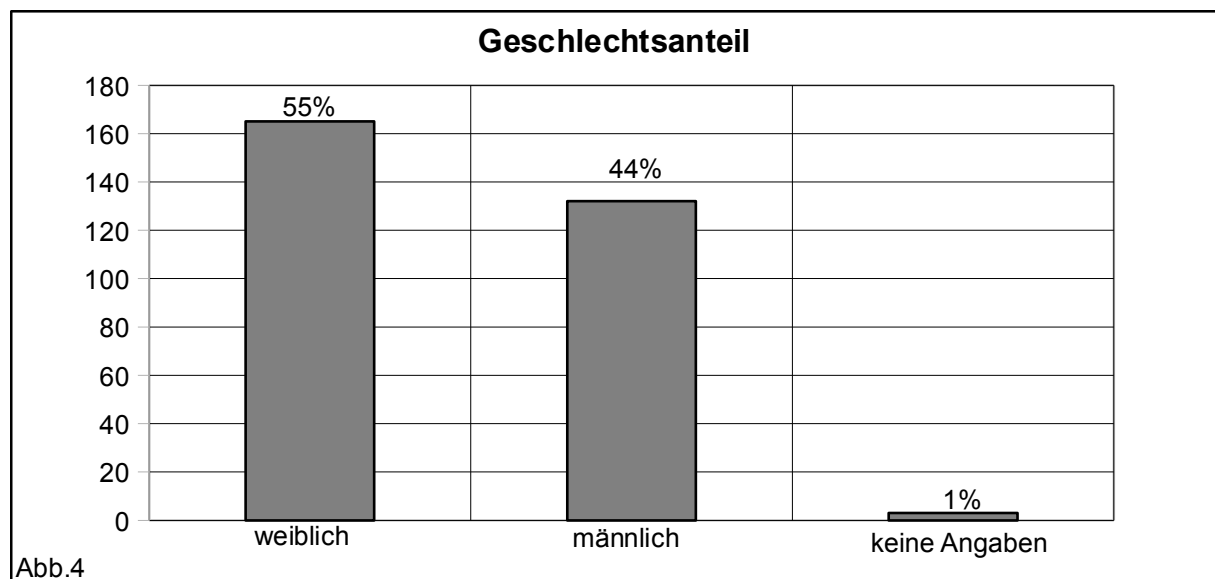
487 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. S.144

488 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Besucherbeforschung als Antwort auf neue Herausforderungen*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.81

489 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. S.141

3.1.1.2 Geschlecht

Wie in Abb. 4 ersichtlich ist, waren von den 300 befragten Besuchern 55% weiblich und 44% männlich.



Dies bedeutet, dass die Geschlechterproportion der Theatermuseumsbesucher recht ausgeglichen war. Der geringe Frauenüberschuss widerspricht Kleins Forschungen, die einen generellen leichten Männerüberschuss der Museumsbesucher ausmachten.⁴⁹⁰

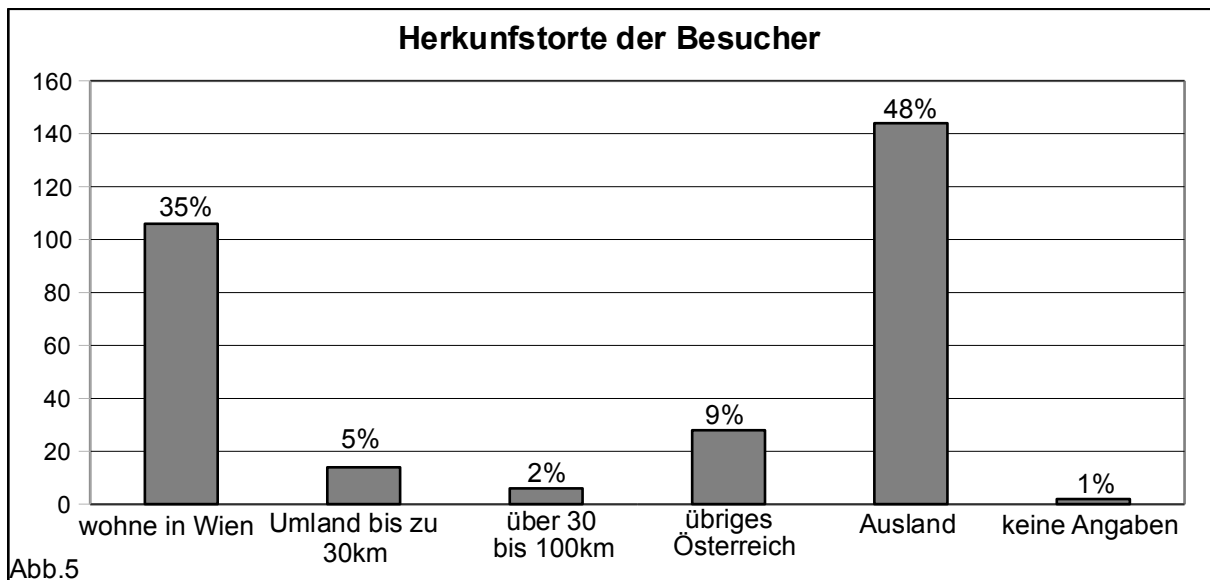
3.1.1.3 Wohnort

Als Wohnort gaben 35% der Befragten Wien, 5% das Umland Wiens bis 30 km, 2% über 30 km außerhalb, 9% übriges Österreich und 48% das Ausland an. Dass ein großer Teil der Besucher aus dem Ausland kam, dürfte damit zusammenhängen, dass der Untersuchungszeitraum eine Zeit mit großen Touristenströmen erfasste. Die Aussage Hans-Joachim Kleins, dass Jugendliche stets höhere Anteile unter den örtlichen als unter den auswärtigen Besuchern darstellen⁴⁹¹, konnte in diesem Fall nicht bestätigt werden.

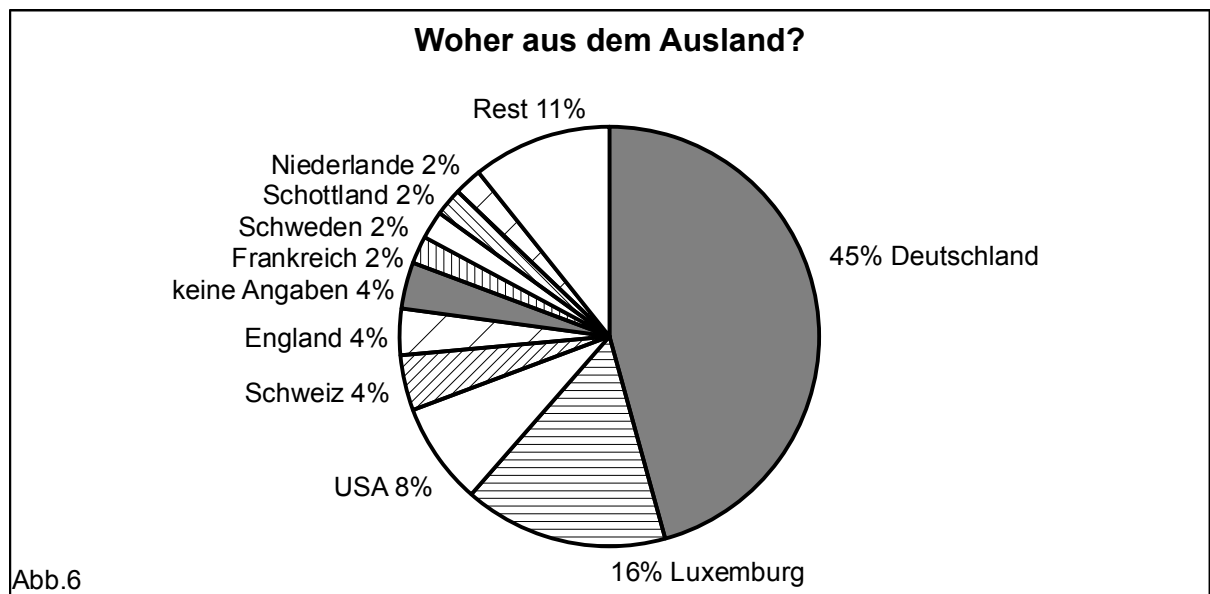
Von den aus Wien stammenden Besuchern betrug die Kategorie der *bis 19-Jährigen* lediglich 9%, wohingegen die Gruppe der *60 bis 69-Jährigen* am stärksten vertreten war. Fasst man hier wiederum die Kategorie *50 plus* zusammen, überschritt diese mit 56% sogar die für die Gesamtbesucher ermittelten 50% dieser Kategorie.

490 Vgl. Ebd. S.143

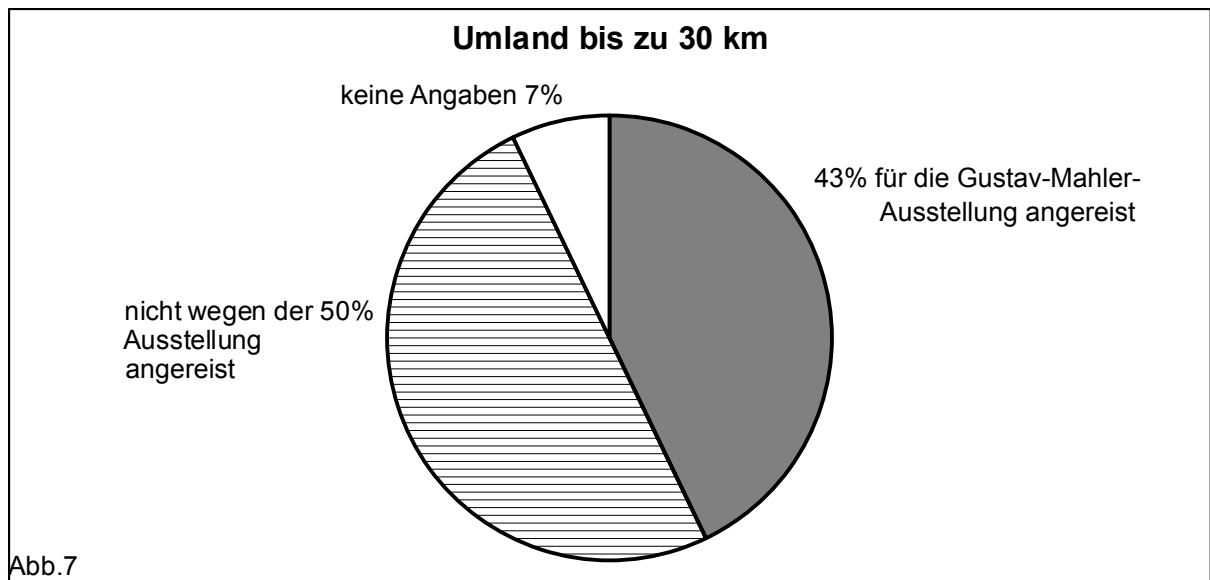
491 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. S.222



Wie in Abb.6 ersichtlich ist, kam mit 45% der größte Teil der ausländischen Besucher aus Deutschland. Das die Besucher aus Luxemburg mit 16% vertreten waren, erklärt sich durch die bereits unter III. 3. *Ergebnisse* erwähnte Schulklasse.



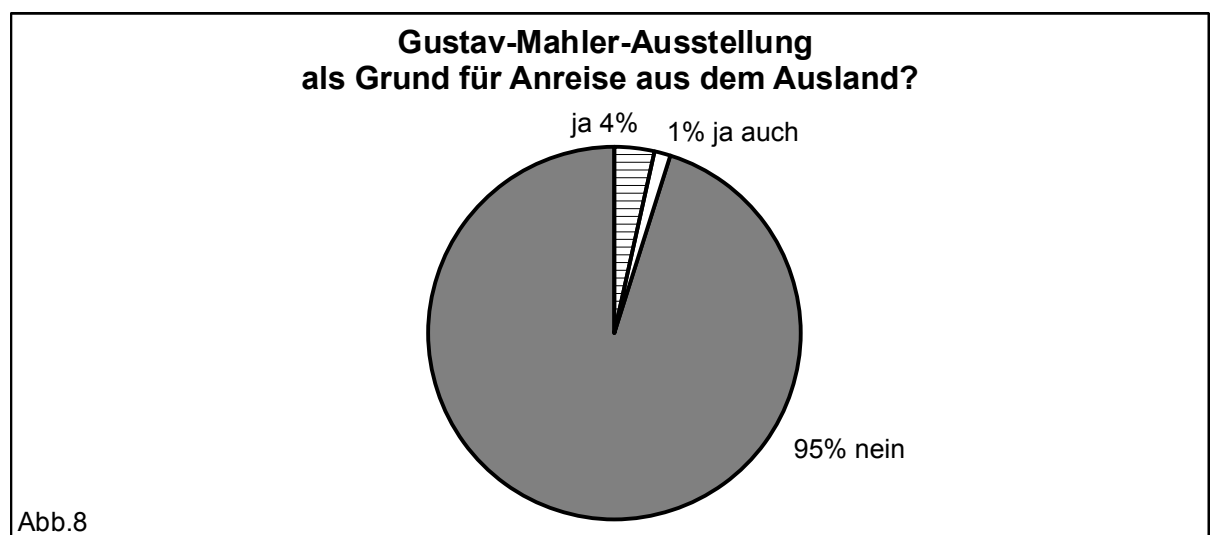
Neben der Herkunft wurden die Besucher zusätzlich danach gefragt, ob die Gustav-Mahler-Ausstellung der Grund ihrer Anreise darstellte. Von den bis zu 30 km von Wien entfernt lebenden Besuchern bejahten 43% diese Frage.



50% der 30 bis 100 km von Wien entfernt lebenden Befragten gaben die Gustav-Mahler-Ausstellung als Grund für ihre Anreise an.

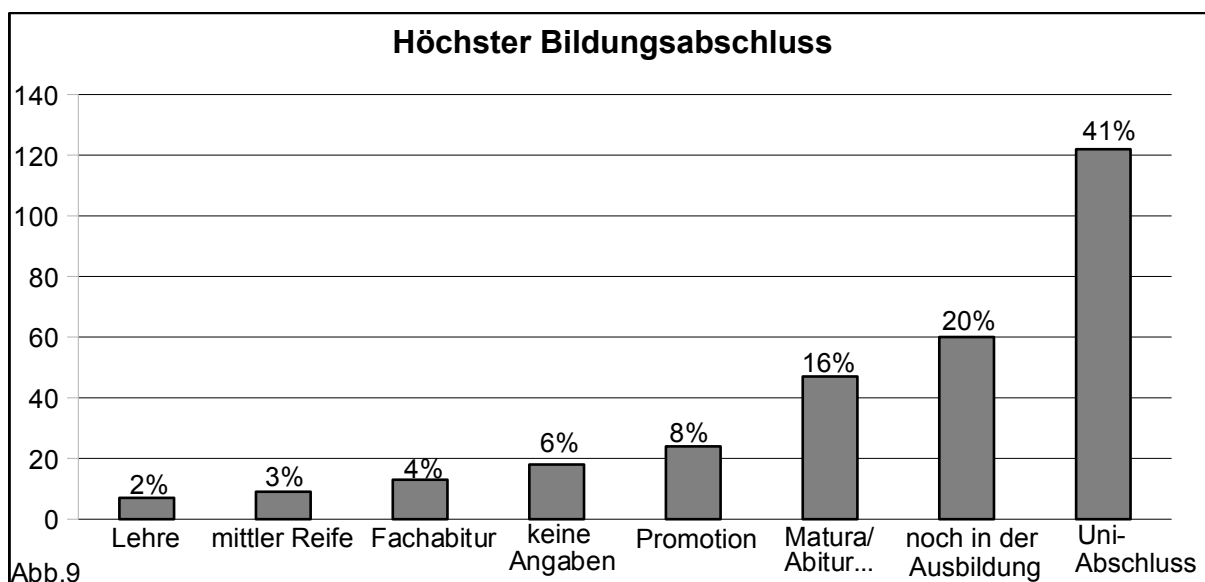
Von den restlichen aus Österreich stammenden Besuchern reisten lediglich 7% speziell für die Gustav-Mahler-Ausstellung nach Wien.

Wie Abb.8 zeigt, gaben von den aus dem Ausland stammenden Besuchern 4% an, für die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* angereist zu sein.



3.1.1.4 Höchster Bildungsabschluss

Eine weitere ermittelte Eigenschaft zur Charakterisierung des Theatermuseumsbesuchers stellte das Bildungsniveau dar. Wie in Abb.9 ersichtlich ist, bestätigte sich in diesem Fall, der selektive Ausfall der niederen Bildungsschichten, wie es bereits in zahlreichen Studien bestätigt wurde.⁴⁹² Laut Klein wirkt sich Schulbildung *massiv* auf den Museumszugang aus.⁴⁹³ „Akademiker sind – nicht zuletzt in Fortsetzung ihrer studentischen Kulturpraktiken – hoch überrepräsentiert, das junge Publikum an Kunstmuseen weist zu 85% Hochschulreife oder -abschluss auf.“⁴⁹⁴ Fasst man die Besucher des Theatermuseums, die als höchsten Bildungsabschluss Fachabitur, Matura bzw. Abitur, Hochschulabschluss und Promotion angaben zusammen, ergibt sich ein Wert von 69%. Dabei muss berücksichtigt werden, das mit den 20% der Besucher, die angaben noch in Ausbildung zu sein auch diejenigen erfasst wurden, die eine Hochschulreife anstreben.



3.1.1.5 Derzeitige Tätigkeit

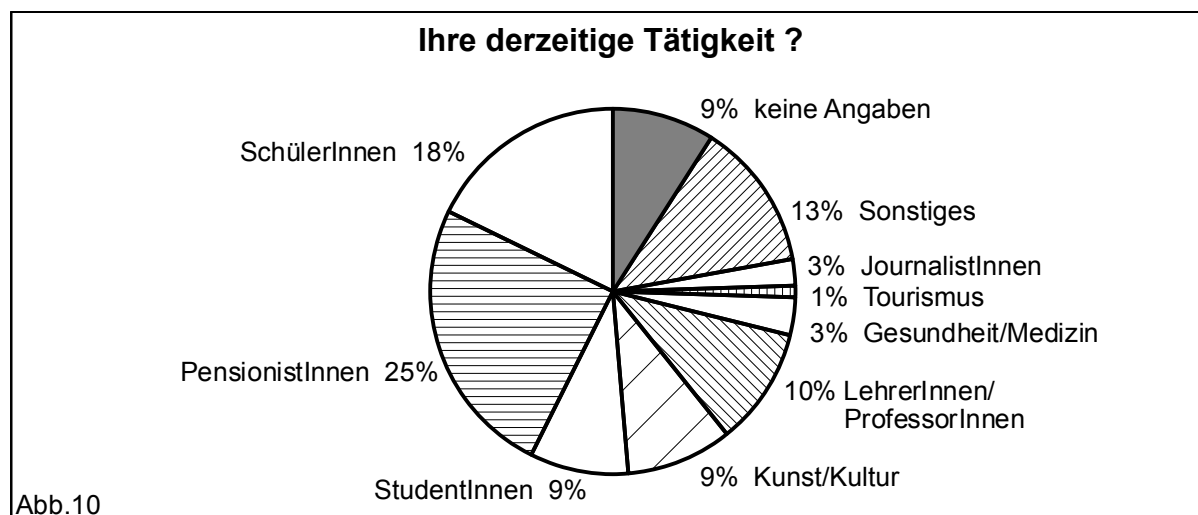
Die Fragestellung nach der derzeitigen Tätigkeit der Besucher wies mit 9% *keine Angaben* eine hohe Verweigerungsrate auf. Der größte Teil der befragten Museumsbesucher gehörte mit 52%, der Kategorie der Nichtberufstätigen an. Die Pensionisten stellten, wie aus der

492 Vgl. Schuster, Martin. Psychologie und Kunstmuseum. IN: Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005, S. 89

493 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. S.189

494 Ebd.

Altersverteilung der Museumsbesucher bereits gefolgt werden konnte, mit 25% die am stärksten vertretene Gruppe unter den nichtberufstätigen Museumsbesuchern dar, gefolgt von 18% Schülern und 9% Studenten. Unter den berufstätigen Museumsbesuchern stachen die zwei Berufskategorien der *Lehrer/ Professoren* mit 10% und die Kategorie der Besucher, die beruflich mit *Kunst/ Kultur* zu tun haben, mit 9% heraus.

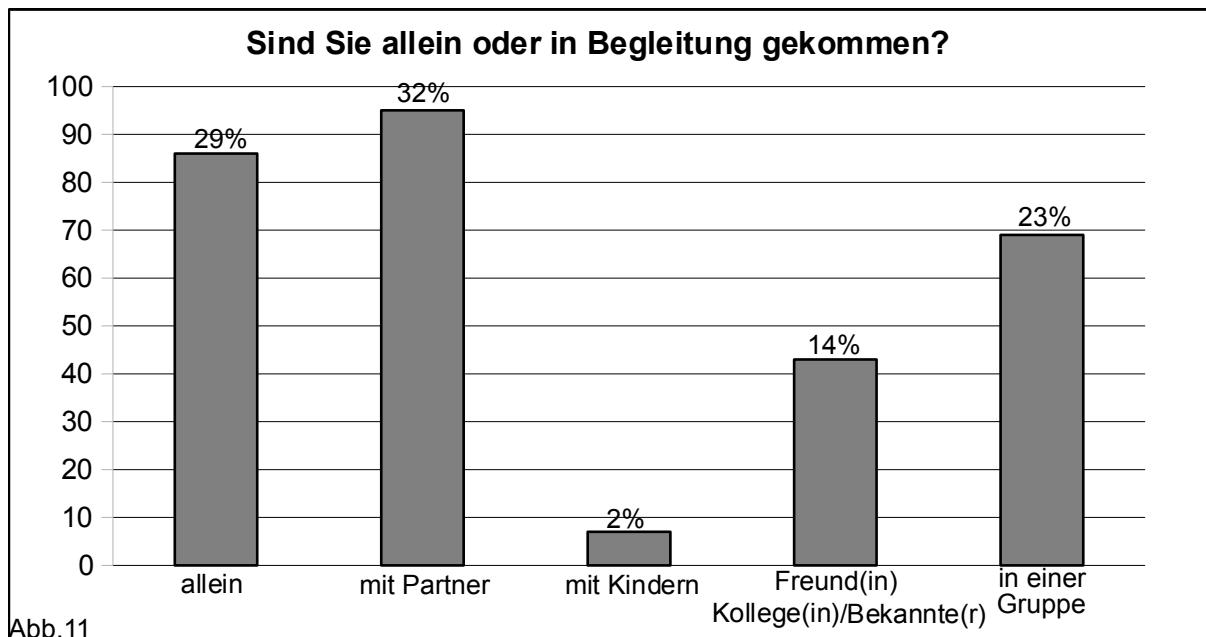


3.1.1.6 Allein oder mit Begleitung?

Außerhäusliche Kulturaktivitäten wie Museumsbesuche, erfolgen laut Hans-Joachim Klein „überwiegend in geselliger Art und Weise, d.h. in Begleitung anderer Menschen.“⁴⁹⁵ Wie in Abb. 11 ersichtlich, wurde dieses Tendenz auch durch die Theatermuseumsbesucher bestätigt. 71% der Besucher erschienen in Begleitung. Davon kamen 32% mit ihrem Partner, 14% mit Freunden, Kollegen oder Bekannten und 23% in einer organisierten Gruppe. Auffällig ist, dass lediglich 2% der Theatermuseumsbesucher mit Kindern erschienen.

Mit 29% der Befragten, entsprach der Wert derjenigen, die die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* alleine besichtigten, dem Wert, den Klein für kulturgeschichtliche Museen feststellte. In kulturgeschichtlichen Museen kommen 30% der Besucher allein. Sie weisen somit nach Kunstmuseen mit 40% den zweitgrößten Anteil an Besuchern ohne Begleitung auf.

⁴⁹⁵ Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft.* S.231



3.1.2 Museumsbezogene Angaben

Neben demographischen Daten sollten durch die Besucherbefragung hauptsächlich Daten bezüglich des Theatermuseums gewonnen werden. Gefragt wurde nach Gründen, die die Besucher in das Theatermuseum führten. Zusätzlich zu diesen Informationen sollte Wissen über das Besucherverhalten in der Ausstellung generiert werden. Verwendeten sie einen Audioguide? Nutzten sie die Filmangebote? Wie lange hielten sie sich in der Ausstellung auf? Letztendlich sollte den Besuchern Gelegenheit gegeben werden, die Ausstellung zu bewerten und mitzuteilen, was sie gestört oder was ihnen gefallen habe.

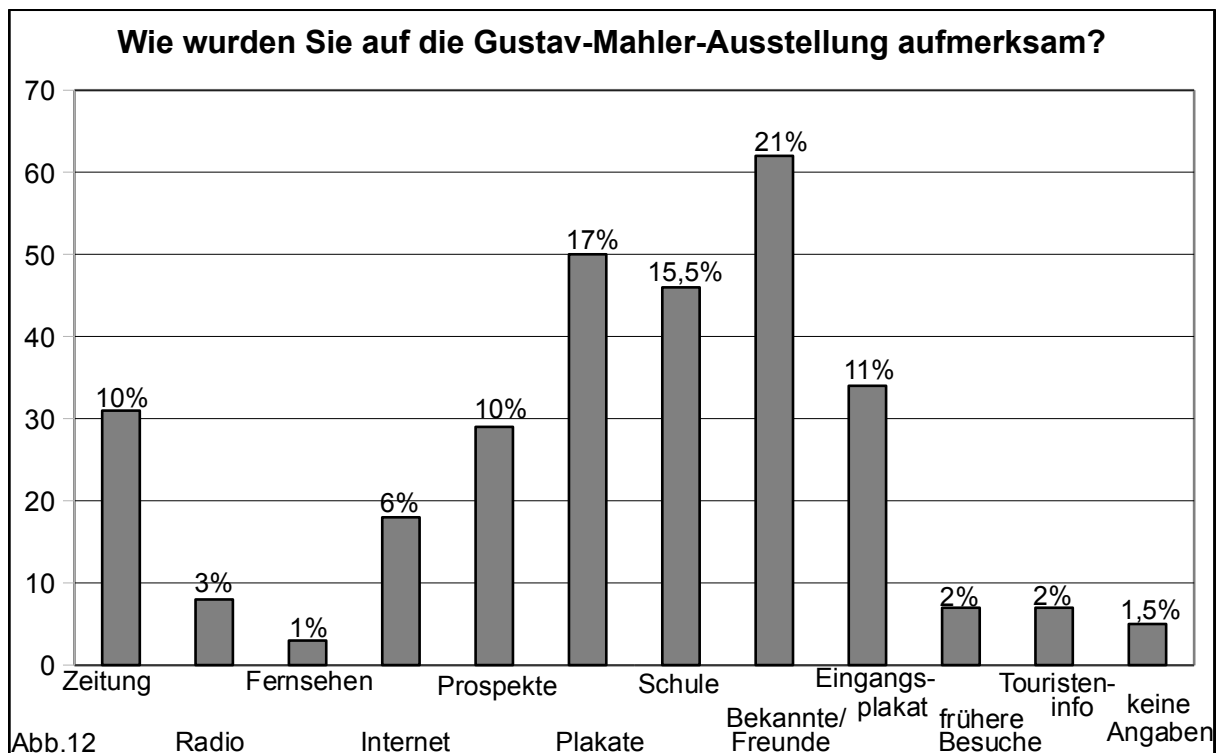
3.1.2.1 Wie wurden Sie auf die Ausstellung aufmerksam?

21% der Befragten wurden durch *Freunde und Bekannte* auf die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* aufmerksam gemacht. Dass, laut Klein Bekannte und Freunde „von mehr als jedem dritten Besucher außerhalb des 30 km-Entfernungsrings als Hinweisgeber genannt“⁴⁹⁶ werden, bestätigte sich lediglich teilweise am Theatermuseum. Neben den 41% der ausländischen Besucher, gaben 44% der aus Wien stammenden Besucher an, die Ausstellung von Freunden oder Bekannten empfohlen bekommen zu haben. Von den restlichen aus Österreich stammenden Besuchern gaben lediglich 15% an, dass sie durch Freunde oder Bekannte auf

⁴⁹⁶ Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft.* S.252

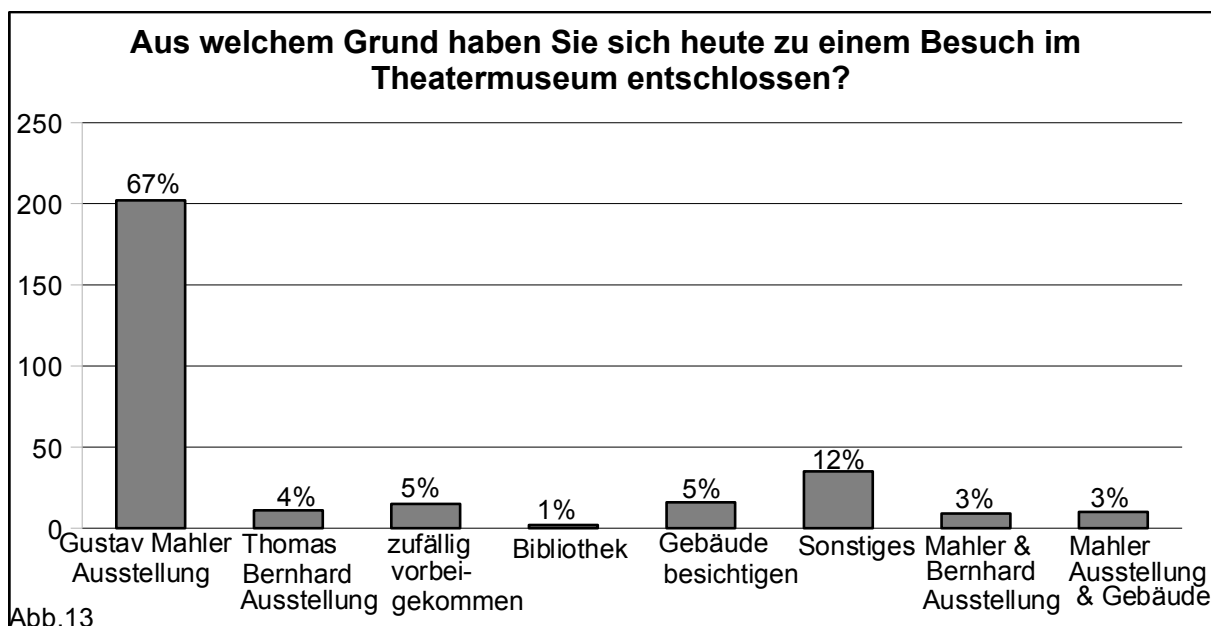
die Ausstellung aufmerksam gemacht worden waren.

11% der Befragten gaben an, spontan durch das Eingangsplakat zu einem Theatermuseumsbesuch animiert worden zu sein. Generell durch Plakate und durch Prospekte erfuhren laut der Befragung, siehe Abb.12, 38% der Besucher von der Ausstellung. Mit nur 2% spielten *frühere Besuche* und die *Touristeninformation* für den Besucher eine untergeordnete Rolle in der Informationsgewinnung.



3.1.2.2 Warum haben Sie sich zu einem Besuch entschieden?

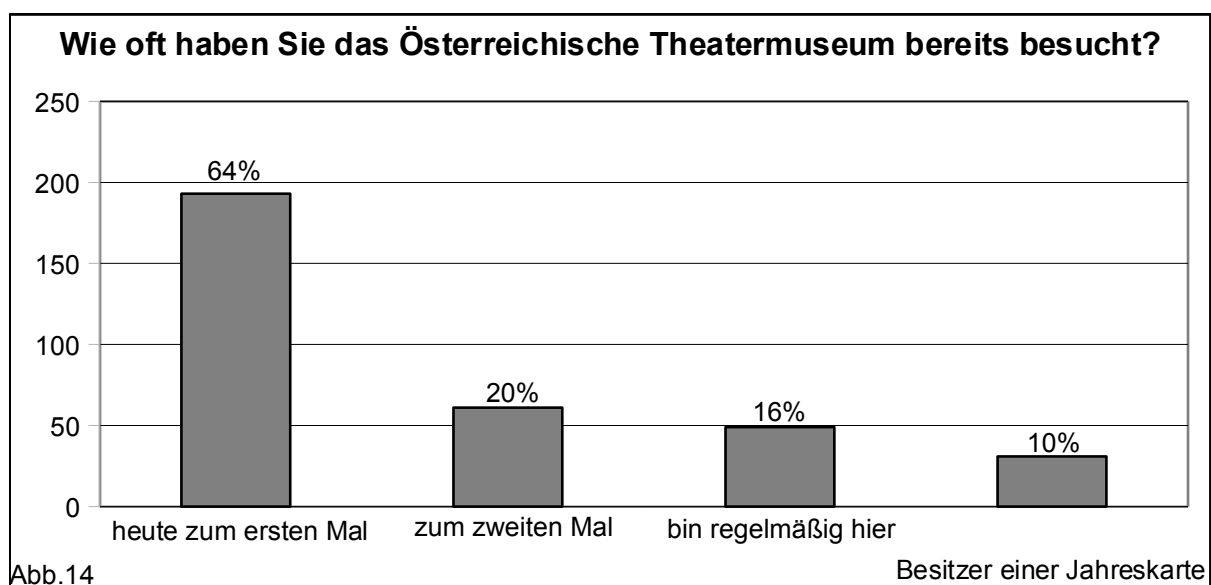
Ein Großteil der Besucher, 67%, gaben als Grund für ihren Theatermuseumsbesuch die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* an. 3% kamen, um sich neben der Gustav-Mahler-Ausstellung, noch die gleichzeitig im Haus stattfindende Thomas-Bernhard-Ausstellung, anzuschauen. 5% der Befragten seien zufällig vorbeigekommen und hätten sich spontan für einen Besuch entschieden.



3.1.2.3 Wie oft haben Sie das Theatermuseum bereits besucht?

„Für Studien über Rezeptionsverhalten innerhalb des Museums ist das Wissen darüber, ob man es mit einem erstmaligen oder *Folgebesucher* zu tun hat, von erheblicher Bedeutung.“⁴⁹⁷

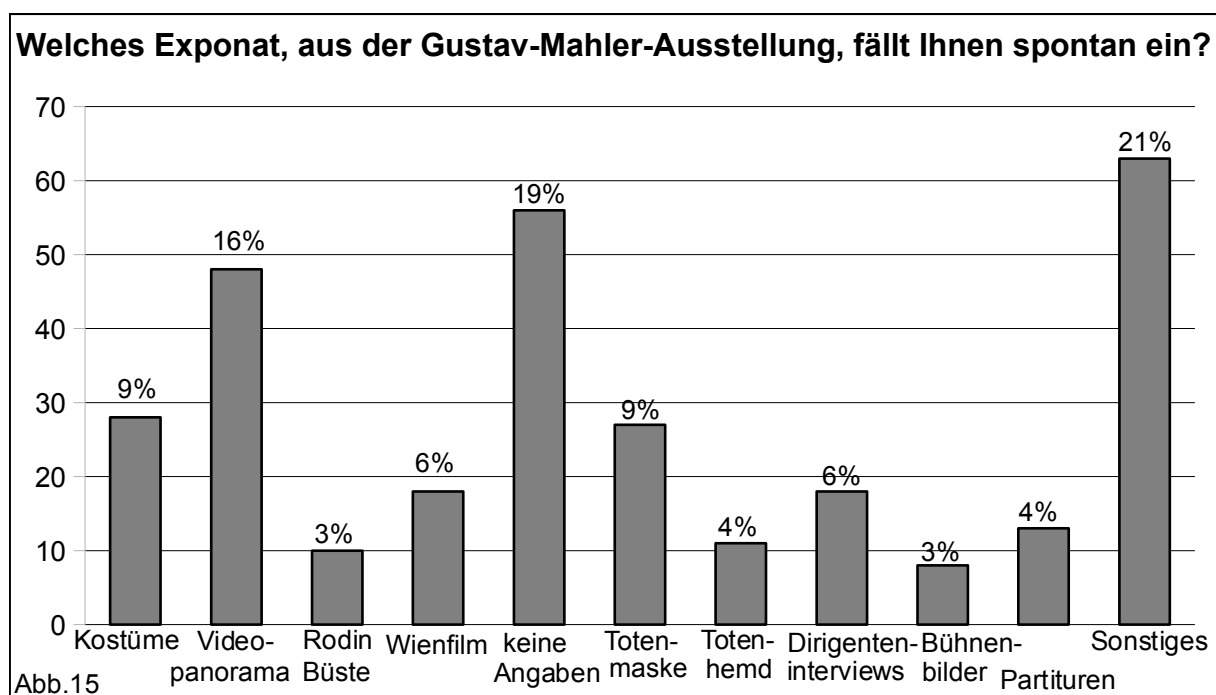
Von den Befragten der Gustav-Mahler-Ausstellung gaben 64% an, *heute zum ersten Mal* im Theatermuseum gewesen zu sein. 16% der Besucher seien *regelmäßig da*, 20% der Befragten zum *zweiten Mal*.



497 Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. S.224

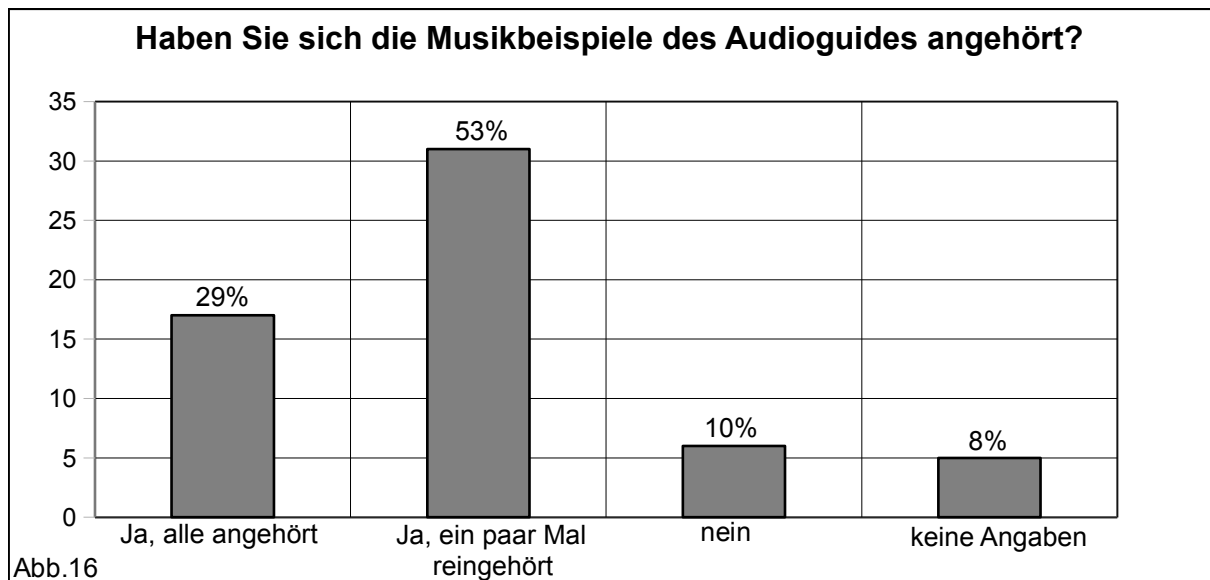
3.1.2.4 Welches Exponat fällt Ihnen spontan ein?

Wie unter III. 2.3.1 *Methode der wissenschaftlichen Befragung* erläutert wurde, soll die Einstiegsfrage einer Befragung interessant und nah am Thema gestaltet werden. Die Aufforderung spontan ein Exponat der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* zu nennen, bereitete einigen Besuchern Schwierigkeiten, was die 19% der Verweigerungsrate erklärt. Von den Befragten, die die erste Frage beantworteten, nannten 16% die Videopanoramen, 9% Kostüme, 4% Partituren und 3% Bühnenbilder. Mit 6% Wienfilm und 3% Rodin Büste nannten insgesamt 9% der Besucher Exponate vom Beginn der Ausstellung. Mit 9% Totenmaske, 4% Totenhemd und 6% Dirigenteninterviews gaben 19% der Befragten Exponate an, die ihnen am Ende der Ausstellung begegnet waren.

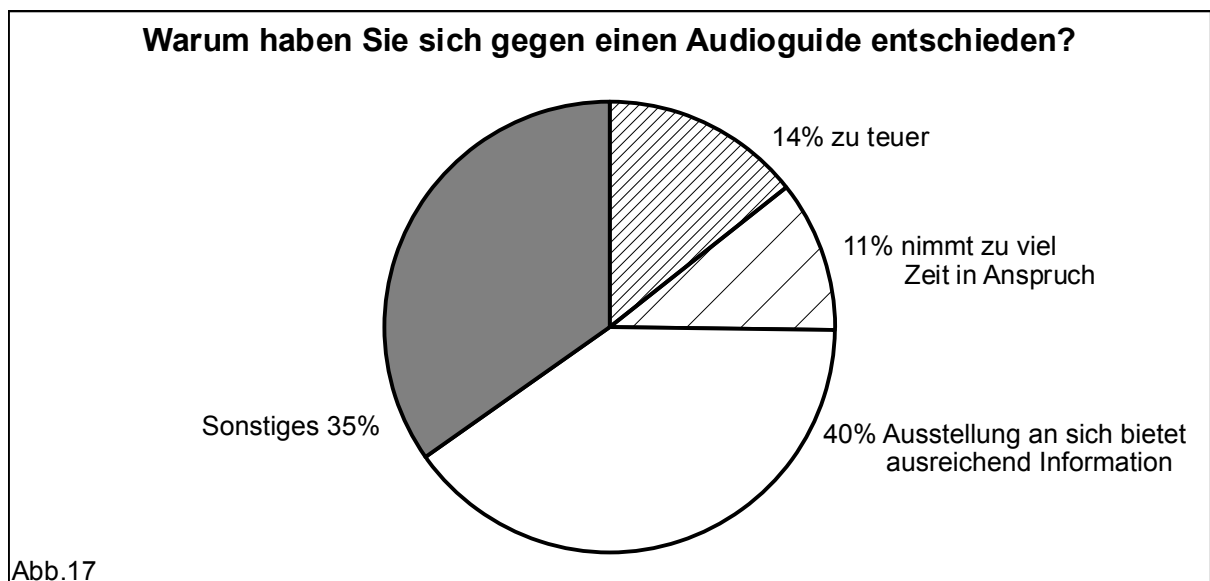


3.1.2.5 Audioguide

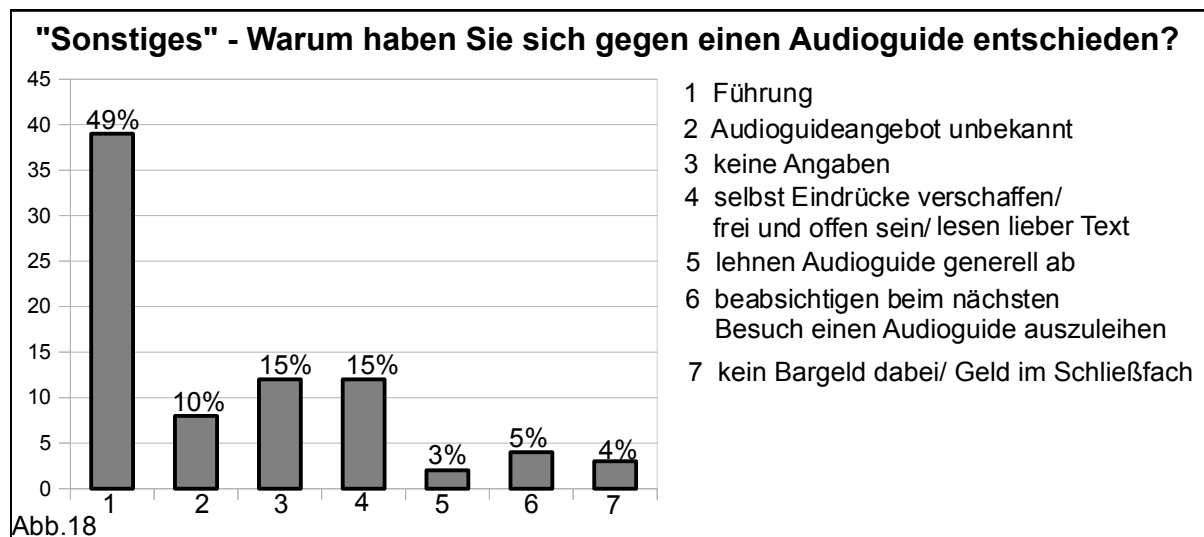
Die Frage, ob sich die Besucher einen Audioguide ausgeliehen hatten, bejahten lediglich 20%. Von den Befragten, die sich einen Audioguide ausgeliehen hatten, hörten sich 82% die zusätzlich auf dem Audioguide angebotenen Musikbeispiele an (siehe Abb.16). 29% der Audioguide-Nutzer hörten sich dabei *alle*, 53% nur *ein paar Beispiele* an. 10% der Befragten nutzten dieses Zusatzangebot nicht.



Von den 80% der Befragten, die keinen Audioguide nutzten, gaben 40% an, dass ihnen die Ausstellung an sich ausreichend Information geboten habe (siehe Abb. 17). Für 14% der Besucher war die verlangte Audioguide-Gebühr zu hoch, 11% nahm die Nutzung *zu viel Zeit in Anspruch*.



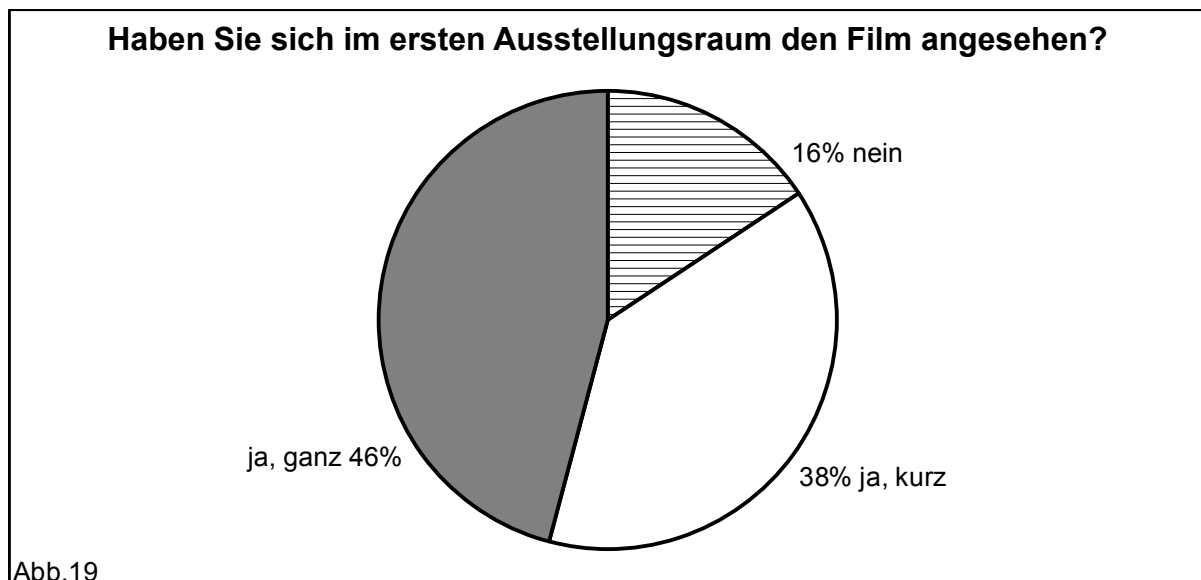
35% der Besucher, die sich gegen eine Audioguide-Nutzung entschieden hatten, wählten die Antwortmöglichkeit *Sonstiges*. Wie in Abb.18 ersichtlich, gaben von diesen 35% der Befragten, 49% eine *Führung* als Grund für die Entscheidung, das Audioguide-Angebot abzulehnen an. 15% wollten sich *selbst einen Eindruck* verschaffen bzw. die *Texte lesen*. 3% der Befragten gaben an, Audioguides generell abzulehnen. 10% der Museumsbesucher war das Audioguide-Angebot unbekannt und 4% hatten kein Bargeld dabei oder es im Schließfach eingeschlossen.



3.1.2.6 Film

46% der Befragten gaben an, sich die historische Videomontage im ersten Ausstellungsraum vollständig angeschaut zu haben. 38% der Besucher antworteten auf die Frage, ob sie sich den Film angesehen haben mit *ja, kurz*. Mit *nein* antworteten 16% der Befragten.

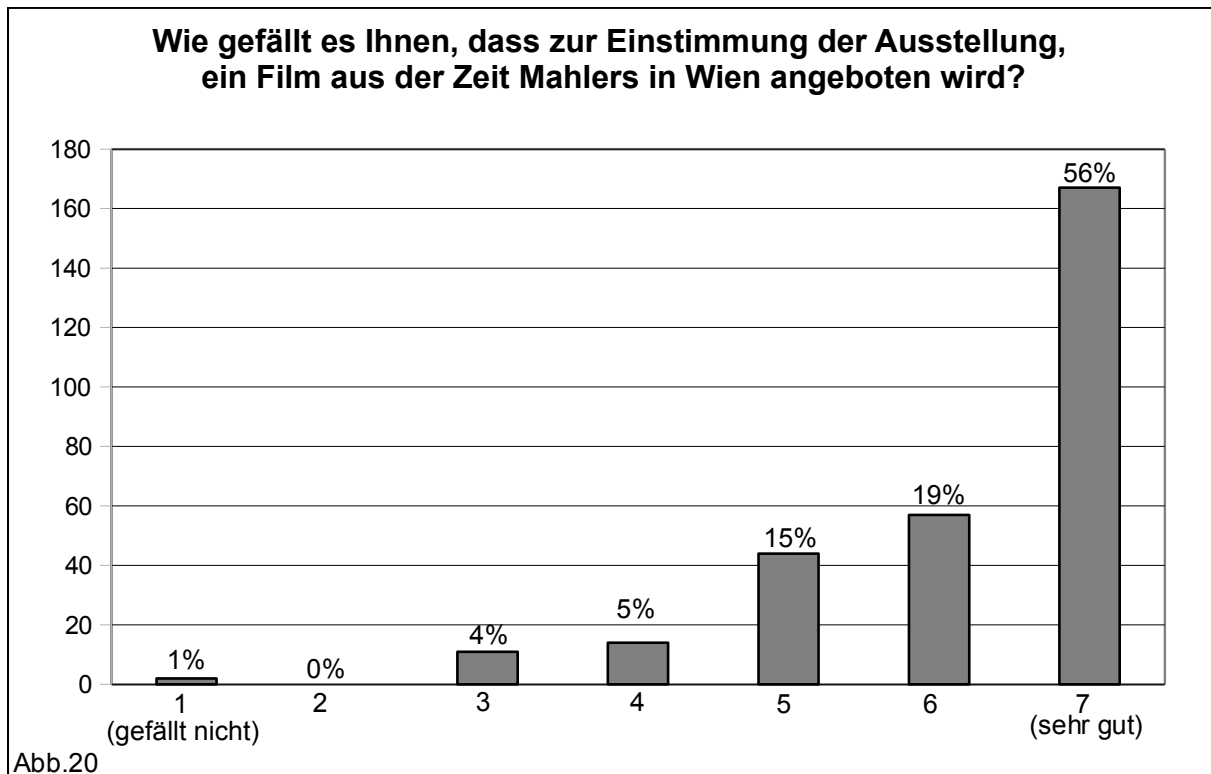
Die Behauptung Ulrich Schwarz', „dass vor allem junge Besucher das neue Medium im Museumskontext bevorzugt aufsuchen [...]“⁴⁹⁸, greift für das Theatermuseum nicht. Von den *bis 19-Jährigen* gaben 10% an, sich den Film vollständig angesehen zu haben, von den *60 bis 69-Jährigen* hingegen 27%.



Zusätzlich wurden die Besucher gebeten, durch eine Einschätzskala anzugeben, wie ihnen das Angebot eines Filmes zur Einstimmung der Ausstellung gefiel (siehe Abb.20). Über die Hälfte

⁴⁹⁸ Schwarz, Ulrich/ Teufel Philipp(Hg.) *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. S.105

der Befragten, 56%, gaben an, dass ihnen die Präsentation des Filmes *sehr gut* gefiel. 19% der Befragten bewerteten das Angebot des Filmes mit *gut*. Unter den 56% der Befragten, die die Präsentation des Filmes als sehr gut bewerteten, befanden sich 7% der Besucher, die angaben, sich den Film nicht angesehen zu haben. Befragte bewerteten folglich das Angebot des Filmes mit *sehr gut*, obwohl sie angaben, es nicht wahrgenommen zu haben.



3.1.2.7 Videoinstallation

37% der Besucher, der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien*, haben sich laut ihren Aussagen die Videoinstallationen Claudia Rohrmosers in jedem der drei Ausstellungsräume vollständig angeschaut. Über die Hälfte der Besucher gaben an, sich die Videopanoramen zumindest *kurz* angeschaut zu haben, 12% verneinten diese Frage.

Im Falle der Panoramen konnte ein erhöhtes Interesse in den jüngeren Alterskategorien festgestellt werden. 31% der Befragten, die angaben sich die Installationen vollständig angeschaut zu haben, fielen unter die Kategorie der *bis 19-Jährigen*. Von der Altersgruppe *60 bis 69 Jahre* gaben lediglich 14% an, sich Claudia Rohrmosers Installationen vollständig angeschaut zu haben.

Haben Sie sich die Videoinstallationen von Claudia Rohrmoser angeschaut?

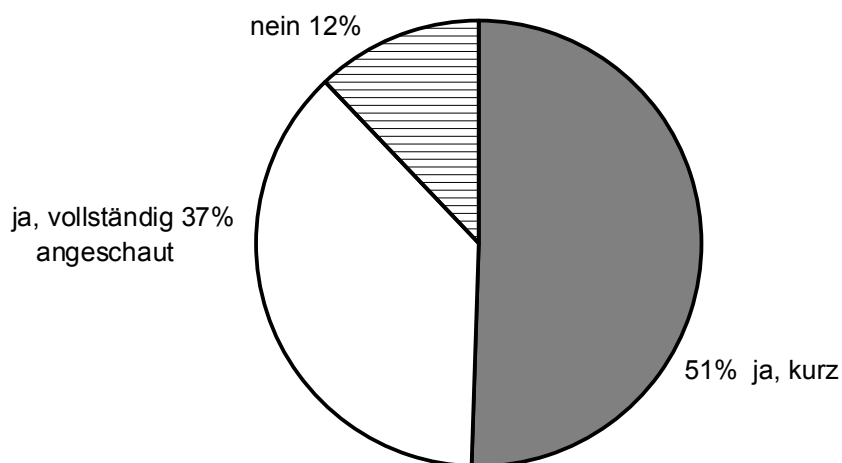
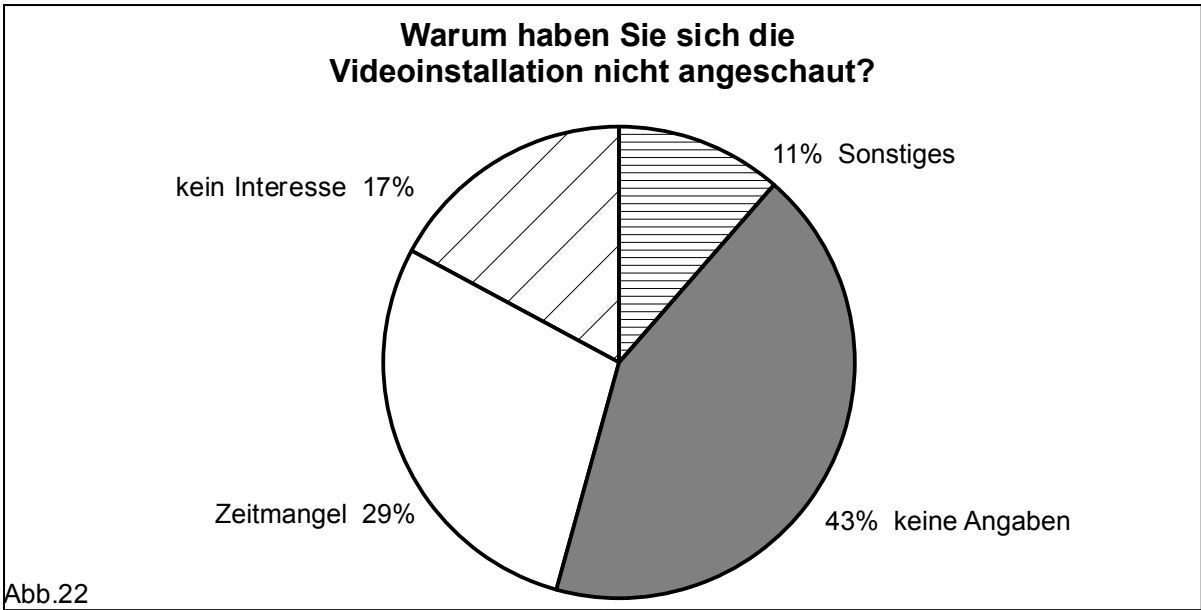


Abb.21

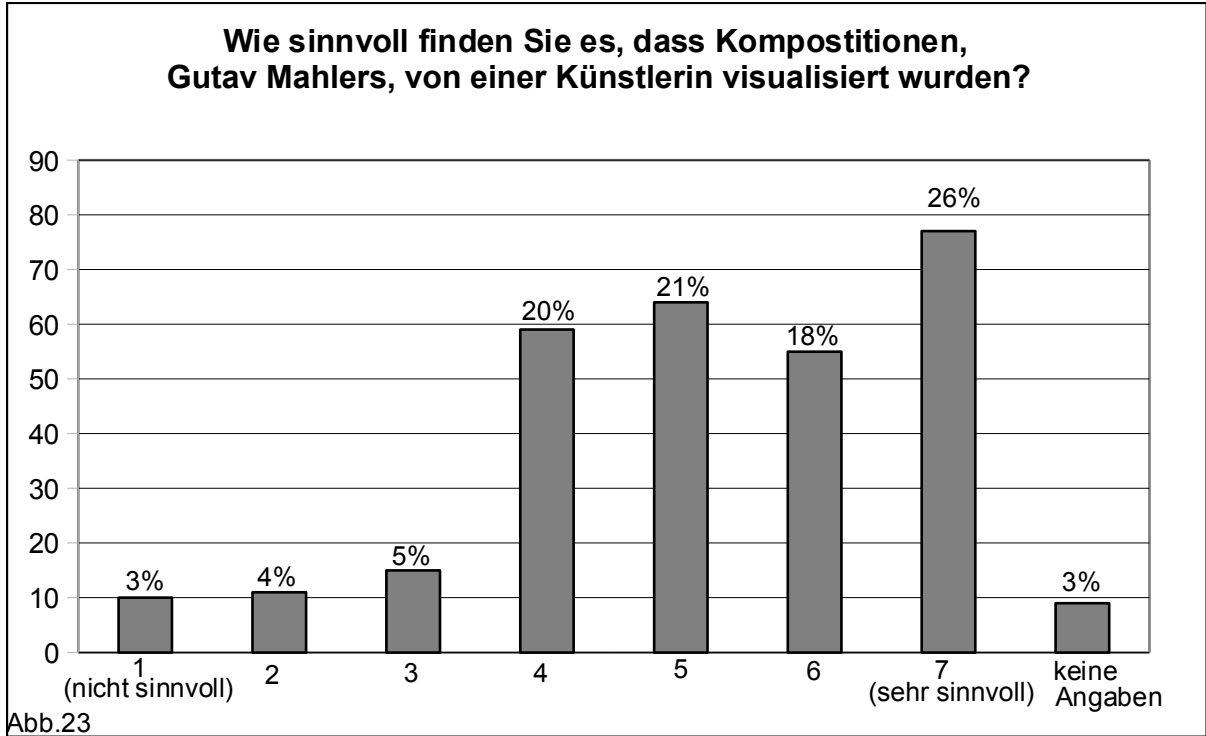
In einer zusätzlichen Frage wurden die Besucher, die angaben sich die Videoinstallationen nicht angeschaut zu haben, gebeten, Gründe dafür zu nennen. Da es sich bei der Frage, „*Warum haben Sie sich die Videoinstallationen nicht angeschaut?*“⁴⁹⁹, um eine offene Frage handelte, können für eine Auswertung nur Tendenzen festgestellt werden. 29% der Besucher gaben *Zeitmangel*, 17% *mangelndes Interesse* als Grund an. Die unter 11% als *Sonstiges* zusammengefassten Antwortmöglichkeiten enthielten Äußerungen wie: „weil ich eher an Information als an Impression interessiert bin“ (60-69Jahre), „konzentriere mich lieber auf weniger, dafür aber intensiv“ (40-49Jahre), „Frau Rohrmosers subjektive Impressionen von Mahlers Musik interessieren mich nicht primär, sondern die historischen Fakten über Mahler“ (30-39Jahre), „Videoästhetik entspricht nicht Mahlers kompositorischer Intention.“(50-59Jahre)⁵⁰⁰

499 siehe Anhang. *Besucherbefragung im Theatermuseum*. S.135

500 Zitate aus der Besucherbefragung



Abschließend wurden die Theatermuseumsbesucher gebeten, auf einer Einschätzskala anzugeben, wie sinnvoll sie die visuelle Interpretation Mahlers Kompositionen empfanden. In diesem Fall konnte, im Gegensatz zu der Bewertung des historischen Filmes des ersten Ausstellungsraumes, keine klare Tendenz der Ergebnisse festgestellt werden (siehe Abb. 20). 26% der befragten Besucher schätzten die visuelle Interpretation Rohrmosers als *sehr sinnvoll* ein, 18% als *sinnvoll*. Die Bewertungskategorie 4, die einer *weiß-nicht-Kategorie* gleichkommt, wurde von 20% der Besucher gewählt. Im negativen Bereich der Skala setzten insgesamt 12% der Befragten ihre Bewertung an.



3.1.2.8 Wie lang in der Ausstellung?

Beim Verlassen der Ausstellung wurden die Besucher gebeten ihre Aufenthaltszeit in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* in vier Zeitkategorien einzuschätzen. Dabei gaben 46% der Befragten an, sich *1 bis 2 Stunden* in der Ausstellung aufgehalten zu haben. Die zweitgrößte Kategorie bildete mit 37% die Gruppe der Befragten, die angaben *30 Minuten bis zu einer Stunde* für ihren Ausstellungsbesuch benötigt zu haben. 7% der Besucher hielten sich laut eigenen Aussagen *unter 30 Minuten* und 9% der Befragten *über 2 Stunden* in der Ausstellung auf.

Die Aussagen Kleins, dass sich in größeren Museen, 80% der Besucher über eine Stunde aufhalten, und dass in kleineren Häusern eine Regelverweilzeit von 30 bis 60 Minuten zu beobachten ist⁵⁰¹, bedeutet für das Theatrumuseum, dass es mit seinen ermittelten Besuchszeiten zwischen großen und kleineren Häusern liegt. 83% der befragten Theatrumuseumbesucher gaben an, sich über 30 Minuten in der Ausstellung aufgehalten zu haben.

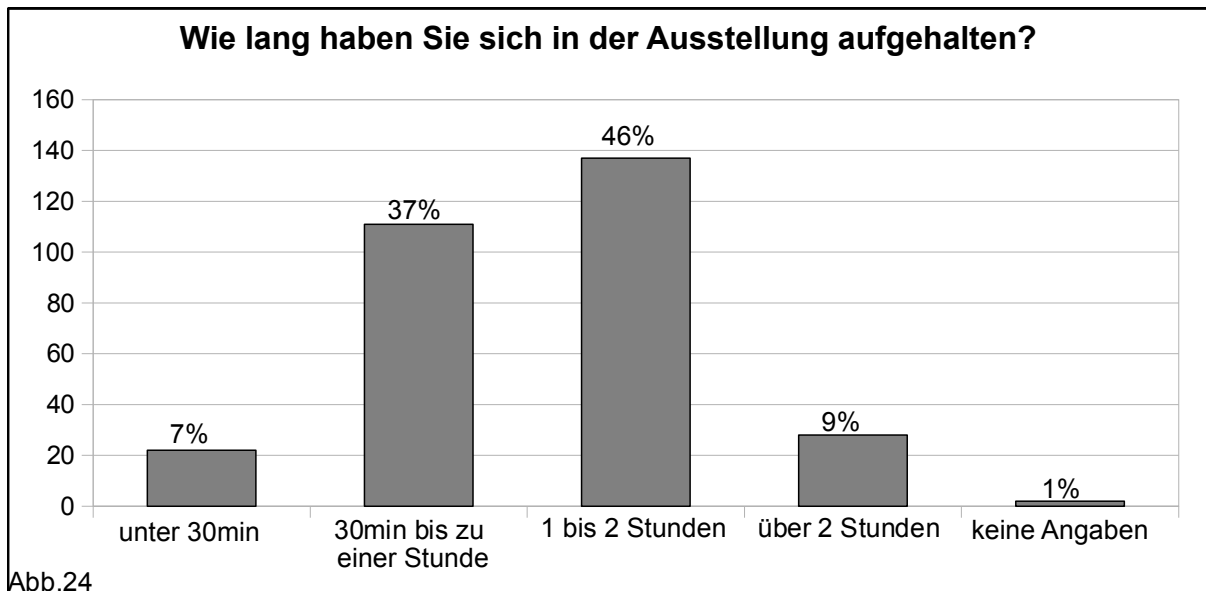
Die Feststellung Kleins, dass bei Besuchern mit einem längeren Anreiseweg, kurze Aufenthalte die Ausnahme bilden⁵⁰², ließ sich im Theatrumuseum nicht nachweisen. Von den in Wien lebenden Besuchern gab die Mehrheit mit 46% der Befragten an, sich *1 bis 2 Stunden* in der Ausstellung aufgehalten zu haben. Von den aus dem Ausland stammenden Besuchern gaben ebenfalls 49% an, sich *1 bis 2 Stunden* in der Ausstellung aufgehalten zu haben. Von den bis 100 km von Wien entfernt lebenden Besuchern wählten 51%, von den übrigen aus Österreich stammenden Besuchern 25% diese Zeitkategorie. Abgesehen von den 25% der aus Österreich stammenden Besuchern war eine gleichmäßige Verteilung der Besuchszeiten festzustellen.

Auch der Trend, dass Besucher in Begleitung sich länger in Ausstellungen aufhalten⁵⁰³, bestätigte sich im Theatrumuseum nicht. 62% der allein erschienenen Besucher hielten sich länger als eine Stunde in der Ausstellung auf.

501 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S.268

502 Ebd. S.273

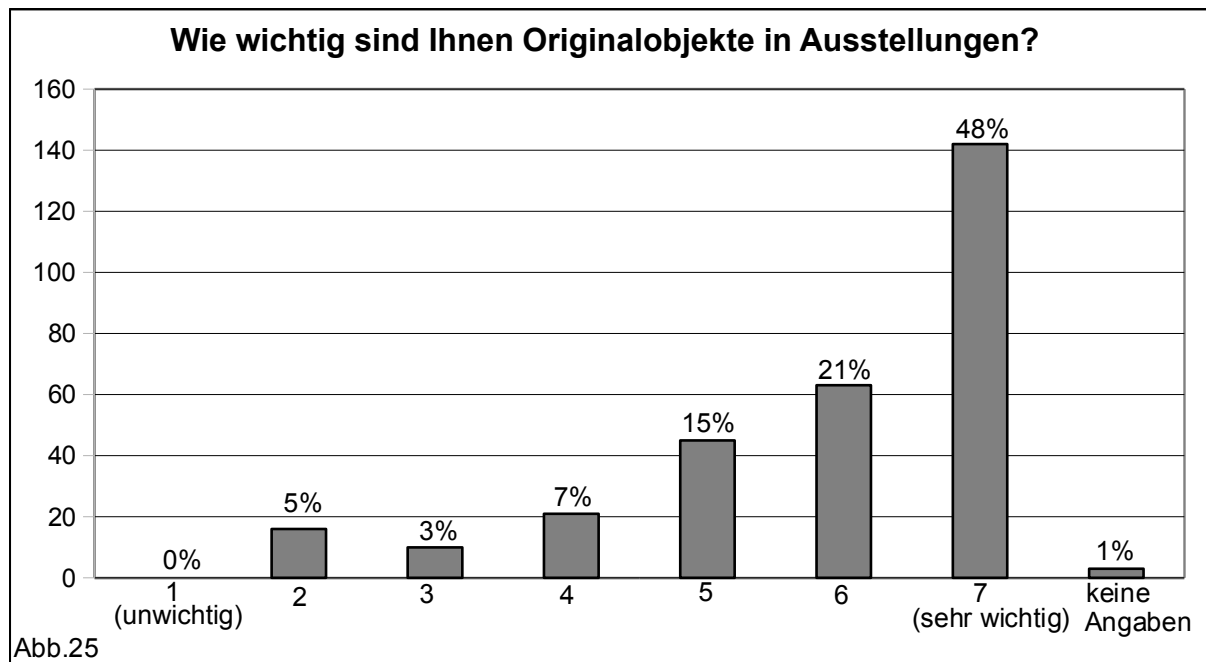
503 Ebd. S.276



3.1.2.9 Wie wichtig sind Ihnen Originalobjekte?

Die Theatermuseumsbesucher wurden gebeten, mittels einer Einschätzskala, anzugeben, wie wichtig Originalobjekte in Ausstellungen für sie sind. Wie Martin Schuster in seiner Studie zu Originalobjekten feststellte, lösen Originale signifikant mehr Faszination auf die Besucher aus als Kopien.⁵⁰⁴ Unter Berücksichtigung dieser Feststellung erstaunt das Ergebnis der Besucherbefragung nicht. 48% der Befragten gaben an, dass ihnen Originalobjekte in Ausstellungen *sehr wichtig* seien. 21% wäre es *wichtig und* lediglich 8% der Theatermuseumsbesucher gaben an, dass Originalobjekte in Ausstellungen für sie *nicht wichtig* sind (siehe Abb.25).

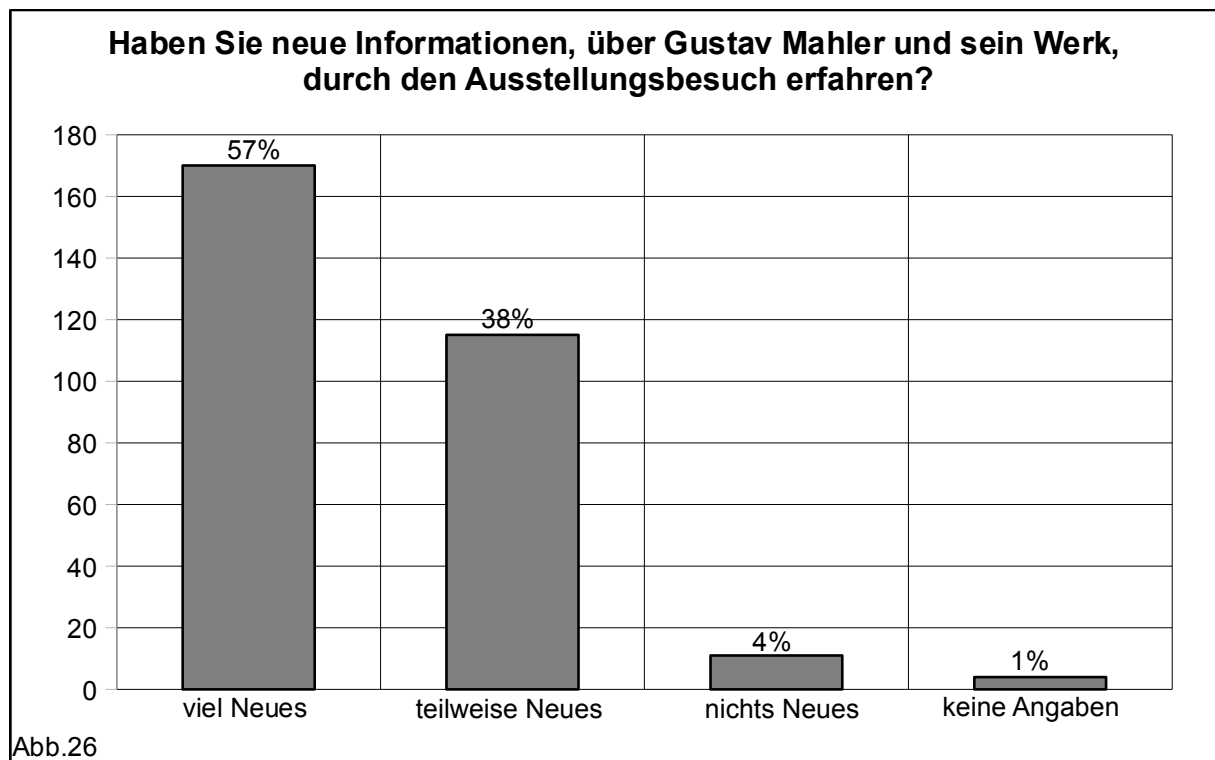
⁵⁰⁴ Schuster, Martin. Psychologie und Kunstmuseum. IN: Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. S.22



3.1.2.10 Neue Information erfahren?

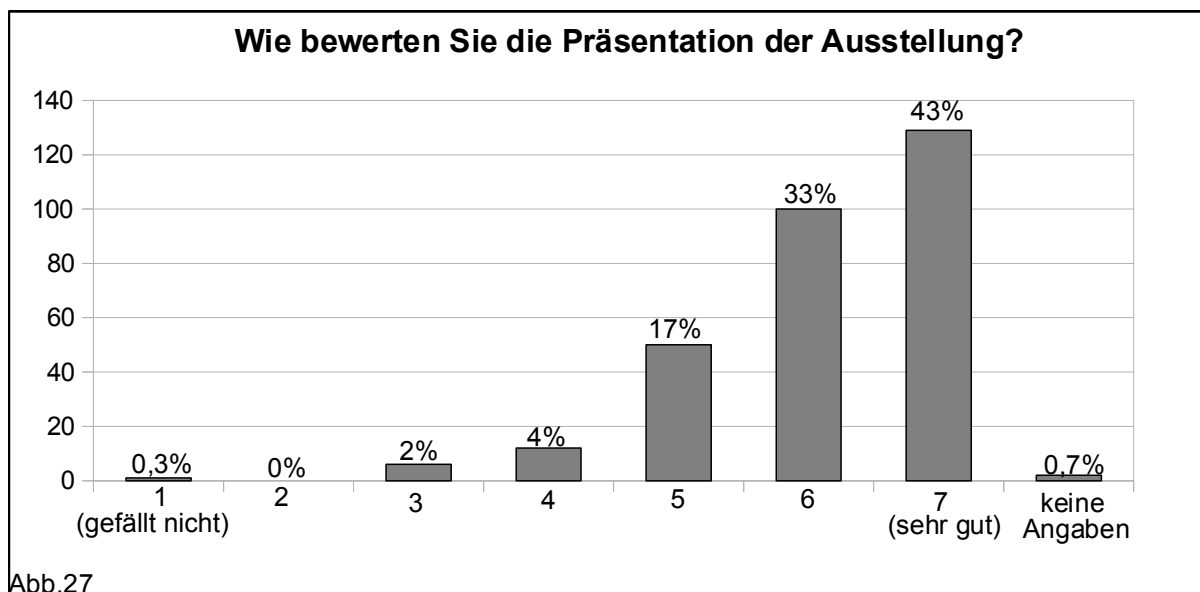
Bei den Ergebnissen der Frage, wie viel neue Informationen die Besucher durch den Besuch der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* erhalten haben, handelt es sich um *weiche Daten*.⁵⁰⁵ Die Einschätzungen der Besucher, wie viel neue Informationen sie über Gustav Mahler und sein Werk erfahren haben, ist prinzipiell nicht nachprüfbar. Da ein Wissenstest kaum durchführbar ist, wurde eine Selbsteinschätzung der Besucher gewählt. Den Informationsgehalt der Ausstellung schätzten die Befragten hoch ein. 57% der Ausstellungsbesucher gaben an *viel Neues*, 38% *teilweise Neues* über Gustav Mahler und sein Werk erfahren zu haben (siehe Abb.26).

⁵⁰⁵ Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S.280

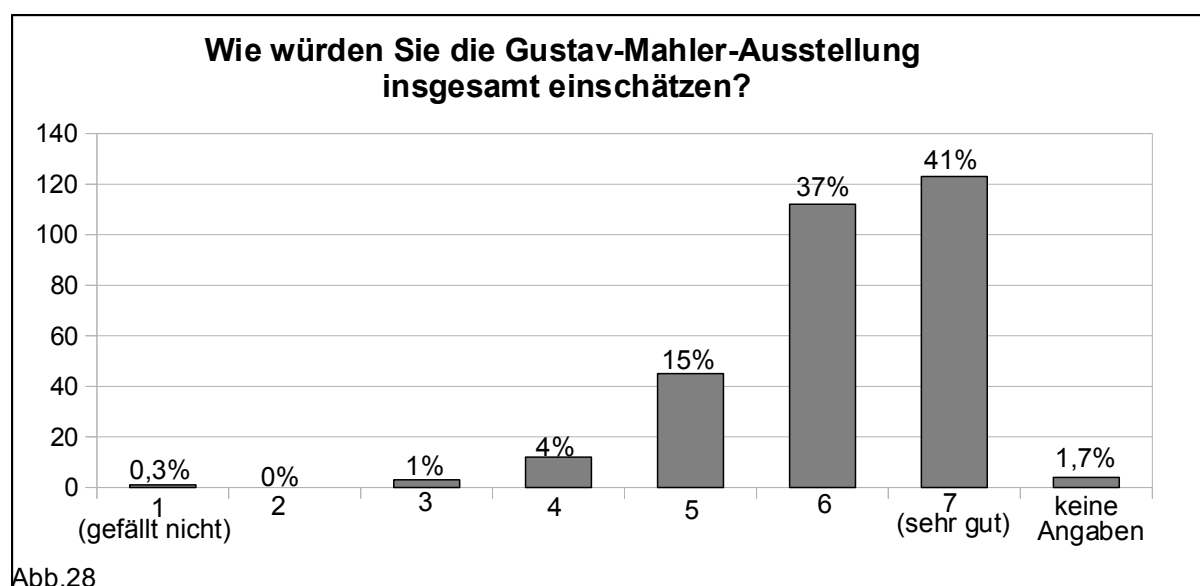


3.1.2.11 Bewertung

Wie bereits unter *III. 1.2.1 Dramaturgie und Ausstellungsarchitektur* erläutert, sind Ausstellungen in erster Linie visuelle Erlebnisse. Daher spielt die Präsentation im Rahmen des Ausstellungserlebnisses für die Besucher eine entscheidende Rolle. 48% der Befragten bewerteten die Präsentation der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* als *sehr gut*, 33% als *gut*. 2% der Theatermuseumsbesucher setzten ihre Bewertung der Präsentation im negativen Bereich der Einschätzskala an (siehe Abb.27).



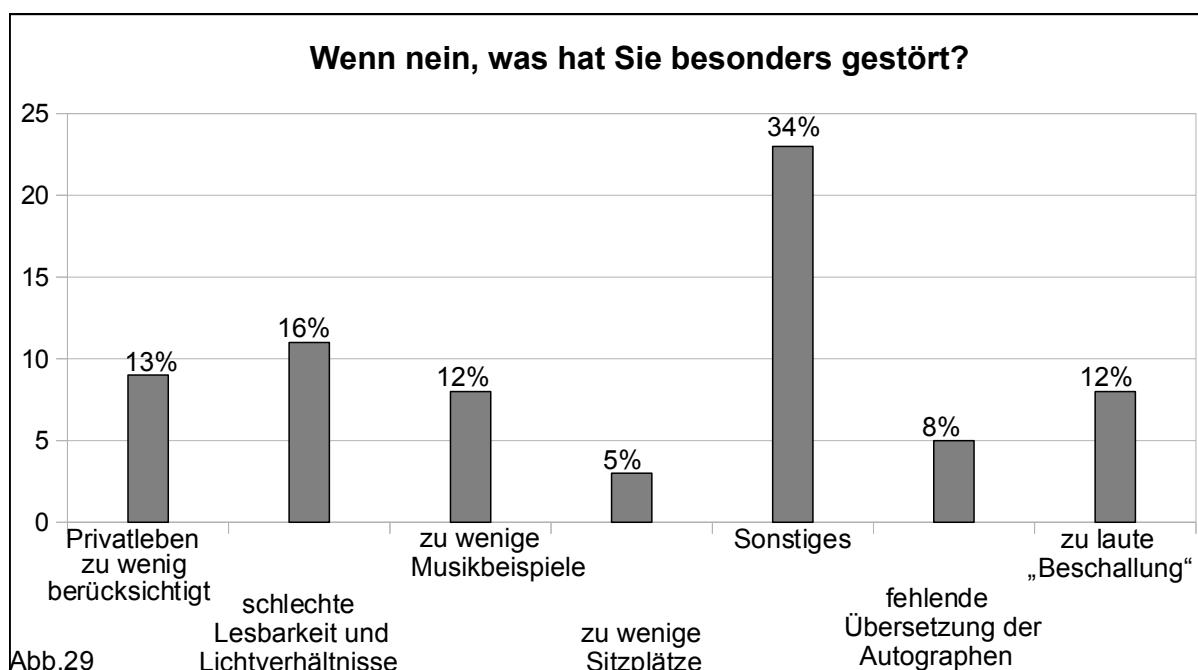
Die Bewertung der gesamten Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* erreichte ähnliche Werte, wie die Bewertung der Präsentation. 41% der Ausstellungsbesucher bewerteten die gesamte Ausstellung mit einem *sehr gut*, 37% mit einem *gut* und lediglich 1% der Besucher gaben der Ausstellung eine negative Bewertung (siehe Abb.28).



Neben diesen Bewertungen wurden die Besucher zusätzlich gebeten, anzugeben, ob die Ausstellung ihren Erwartungen entsprach. 82% der Befragten beantworteten diese Frage mit *ja*, 2% mit *nein*. Ergänzend zu dieser Fragestellung wurden die Theatermuseumsbesucher aufgefordert anzugeben, was sie an der Ausstellung störte und was ihnen besonders gefiel. Obwohl nur 2% der Besucher angaben, dass die Ausstellung nicht ihren Erwartungen

entsprach, gaben 22% der Befragten an, dass sie an der Ausstellung etwas störte. Da es sich um eine offene Frage handelte, konnten aus den Antworten nur Tendenzen abgeleitet werden. 16% der Ausstellungsbesucher störten sich daran, dass aufgrund der Lichtverhältnisse einige Texte schlecht lesbar waren. Dabei bezogen sich die Aussagen der Befragten meist auf den vorletzten, komplett in schwarz verkleideten Ausstellungsraum. Zudem wurde die Anbringungshöhe der Erläuterungstafeln, die sich über den Vitrinen befanden, kritisiert. 13% der Besucher bemängelten, dass nach ihrer Einschätzung, dass Privatleben Mahlers in der Ausstellung zu wenig berücksichtigt wurde. Mehrfach erwähnten Besucher, dass sie sich mehr Informationen zu Mahlers Kindheit, Elternhaus und vor allem zu seinem Verhältnis zu Alma Mahler gewünscht hätten. 12% der Befragten hätten sich mehr Musikbeispiel in der Ausstellung erwartet. Weitere 12% fühlten sich wiederum durch die *Beschallung der Videopanoramen* gestört. 8% der Befragten kritisierten die fehlende Übersetzung der Autographen. Dieser Kritikpunkt wurde nicht nur von ausländischen Besuchern angebracht, auch deutschsprachigen Besuchern fiel es, laut ihren Aussagen, schwer, die handschriftlich verfassten Briefe zu lesen. Des Weiteren kritisierten hauptsächlich ältere Besucher, dass die *Dirigenten-Interviews* im letzten Ausstellungsraum nicht vom Englischen ins Deutsche übersetzt wurden.

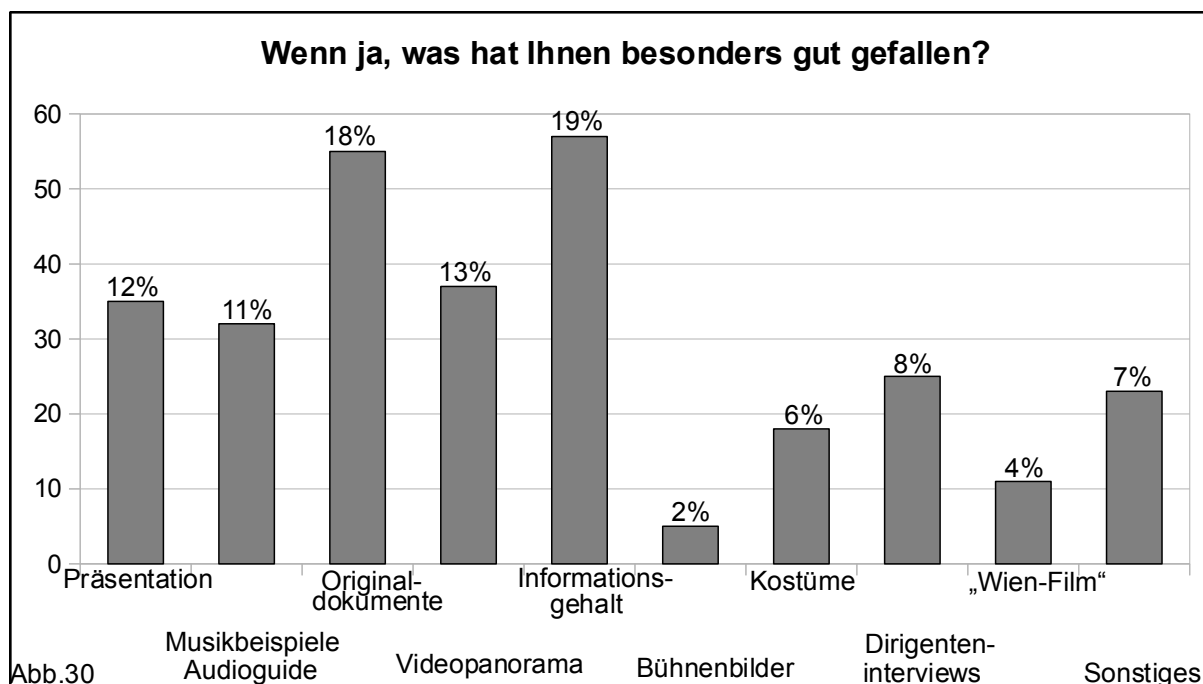
Unter den 34% der Besucheranmerkungen, die unter *Sonstiges* zusammengefasst wurden, befanden sich gezielte Anmerkungen oder Verbesserungsvorschläge, wie der von einigen Besuchern gebrachte Vorschlag, im Zusammenhang mit Mahlers Adagietto, der V. Symphonie, Ausschnitte des Visconti Filmes *Tod in Venedig* zu zeigen.



298 der 300 Befragten nannten etwas, das ihnen besonders gut in der Ausstellung gefiel. 19% lobten den *Informationsgehalt* und 18% die *Originaldokumente* der Ausstellung. 13% gefielen die *Videopanoramen* und 12% die *Gesamtpräsentation* der Ausstellung besonders gut. 11% betonten, dass ihnen die *Musikbeispiele*, die sich auf dem Audioguide befanden, positiv aufgefallen wären. Weitere 8% der Befragten bewerteten die im letzten Ausstellungsraum befindlichen *Dirigenten-Interviews* als besonders interessant.

4% der Museumsbesucher blieb der im ersten Raum präsentierte *Wien-Film* positiv in Erinnerung. Mit 6% *Kostüme* und 2% *Bühnenbilder*, nannten insgesamt 8% der Besucher typische Theatermuseumsexponate als von ihnen besonders positiv wahrgenommene Objekte.

Unter den Antworten auf die Frage, was den Besuchern besonders an der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* gefiel, befanden sich neben allgemein gehaltenem Lob wie „Gesamteindruck ist fantastisch!!!“ (70 Jahre und älter), einzelnen Zitaten aus Briefen wie: „besonders gefiel mir, Gustav Mahlers Brief an die Familie Bösendorfer: *Ich kann mir kein Klavier halten...*“ (60-69 Jahre) auch spezielle Bühnenbildentwürfe und Kostüme, die Besuchern besonders gefielen.



3.2 Der Theatermuseumsbesucher in der Ausstellung – Ergebnisse der Beobachtung

„Die Besucherinnen und Besucher sind einzigartig unter den Kunst- und Kulturrezipienten, da ihre Rezeption mit ihrer eigenen physischen Bewegung gekoppelt ist.“⁵⁰⁶ Im Folgenden werden die durch Beobachtungen erfassten Bewegungen von 200 Besuchern der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* dargestellt. In dem daran anschließenden Gliederungspunkt, *Diskussion der Ergebnisse*, werden die Besucherbefragung und -beobachtung gemeinsam ausgewertet.

3.2.1 Geschlecht

Von den demographischen Daten, die durch die Besucherbefragung ermittelt wurden, lässt sich durch eine Beobachtung lediglich das Geschlecht bestimmen. Der durch die Besucherbefragung ermittelte geringe Frauenüberschuss von 55% der Befragten⁵⁰⁷, wurde durch die Besucherbeobachtung bestätigt. Die Beobachtung der 200 Ausstellungsbesucher ergab einen Anteil von 37% männlichen und 63% weiblichen Besuchern.

3.2.2 Aufenthaltsdauer

46% der Besucher gaben bei der Befragung an, sich *1 bis 2 Stunden* in der Ausstellung aufgehalten zu haben. 27% der Befragten wählten die Zeitkategorie von *30 Minuten bis zu einer Stunde*.⁵⁰⁸

Wie unter *III. 2.3.2 Methoden der wissenschaftlichen Beobachtung* erläutert, erfolgte die Besucherbeobachtungen für jeden Ausstellungsraum getrennt. Hierdurch konnte durch die gewonnene durchschnittliche Aufenthaltsdauer in den Räumen auf eine durchschnittliche Gesamtbesuchszeit von *62,6 Minuten* geschlossen werden (siehe Abb. 31).

Betrachtet man die einzelnen Aufenthaltszeiten der jeweiligen Ausstellungsräume, fällt auf, dass der erste und letzte Ausstellungsraum mit 10,6 bzw. 8,1 Minuten die Räume mit den längsten Aufenthaltsdauern darstellten. Was die Besuchszeit des ersten Ausstellungsraumes betrifft, entspricht diese Friedrich Waidachers Feststellung, dass Besucher am Beginn einer Ausstellung meist unverhältnismäßig viel Zeit verbringen.⁵⁰⁹ Die durchschnittlich ermittelte

⁵⁰⁶ Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama*. S.107

⁵⁰⁷ siehe *III. 3.1.1.2 Geschlecht*. S.72

⁵⁰⁸ siehe *III. 3.1.2.8 Wie lang in der Ausstellung?* S.91

⁵⁰⁹ Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.466

Besuchszeit von 8,1 Minuten des letzten Ausstellungsraumes widerspricht jedoch Gilmans Theorie der *Museumsmüdigkeit*. Dieser Begriff wurde 1916 von Benjamin Gilman geprägt, nachdem er Studien zum Ermüdungsverhalten von Museumsbesuchern durchgeführt hatte.⁵¹⁰ Gilman verstand unter Museumsmüdigkeit, „die mit dem Besuchsverlauf wachsende körperliche Ermüdung als auch eine nachlassende geistige Aufnahmebereitschaft“⁵¹¹ der Museumsbesucher. Diese körperliche Ermüdung und abnehmende Aufnahmebereitschaft müsste, laut Gilman, eine stetig abnehmende Aufenthaltsdauer in den voranschreitenden Ausstellungsräumen bedingen. Betrachtet man jedoch die Ergebnisse der Besucherbeobachtung, fallen starke Schwankungen in den durchschnittlich ermittelten Besuchszeiten der Räume auf. Raum vier wurde mit durchschnittlichen 7 Minuten Besuchszeit von den Besuchern länger besichtigt als beispielsweise Raum zwei und drei. In Raum fünf, *Vom Experiment zum Modell*, in welchem Mahlers Zusammenarbeit mit Alfred Roller thematisiert wurde, hielten sich die Besucher ebenfalls durchschnittlich 7 Minuten auf. Nach dem, wieder deutlich kürzer besuchten, sechsten Ausstellungsraum, wies Raum sieben *Das Ende an der Hofoper und die letzten Jahre*, wieder deutlich längere Besuchszeiten auf. Die Beobachtung des achten Ausstellungsraumes, der Eroica Saal des Theatermuseums, welcher keine Exponate enthielt, sondern für Veranstaltungen des Rahmenprogramms außerhalb der normalen Besuchsöffnungszeiten genutzt wurde, ergab wiederum eine durchschnittliche Besuchszeit von 3,6 Minuten. In Raum neun und zehn hielten sich die beobachteten Besucher wieder deutlich länger auf. Die maximal beobachtete Besuchszeit des zehnten und somit letzten Ausstellungsraumes *Das Erbe*, betrug 55 Minuten. Die Besucherbeobachtung zeigte große Unterschiede zwischen den einzelnen Aufenthaltszeiten der Besucher, was in Zusammenhang mit Raumgröße und Anzahl der ausgestellten Objekte stehen mag. Von minimalen Besuchszeiten, die mit weniger als einer Minute einem Durchlaufen des Raumes glichen, bis hin zu den geschilderten 55 Minuten pro Ausstellungsraum, wiesen die Besuchszeiten eine große Streuung auf.

510 Vgl. Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. 2006, S.92

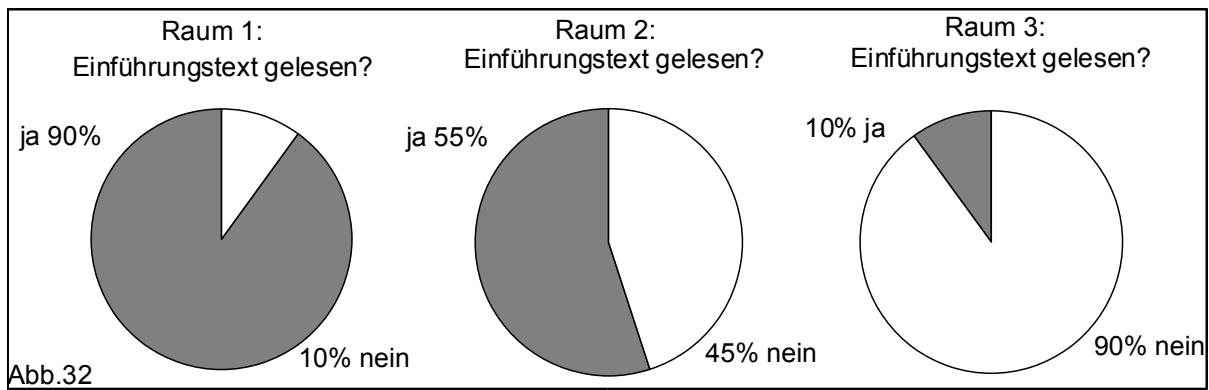
511 Klein, Hans-Joachim/ Bachmayer, Monika. *Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981, S.60

Abb.31	durchschnittliche Aufenthaltsdauer	maximal Zeit	minimal Zeit
Raum 1	10,6min	25min	3min
Raum 2	4,2min	10min	unter 1min
Raum 3	4,2min	14min	unter 1min
Raum 4	6,9min	17min	unter 1min
Raum 5	7,1min	15min	unter 1min
Raum 6	3,4min	11min	unter 1min
Raum 7	7,8min	24min	unter 1min
Raum 8	3,6min	15min	1min
Raum 9	6,7min	18min	unter 1min
Raum 10	8,1min	55min	unter 1min
SUMME	62,6min	--	--

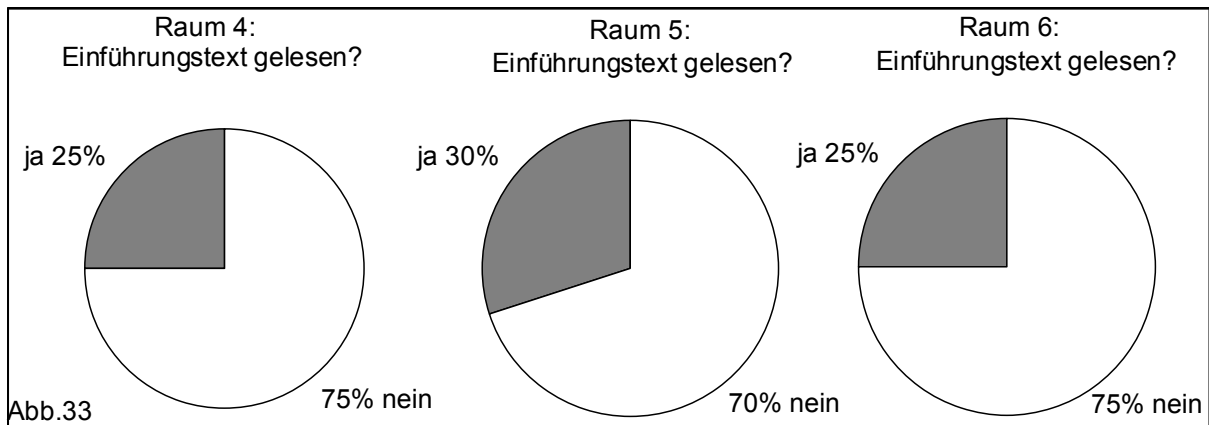
3.2.4 Ausstellungstext

Wie unter *III. 1.2.3 Ausstellungstext* bereits erläutert, enthielt jeder Raum der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* einen Einführungstext zum inhaltlichen Schwerpunkt des Raumes. In der Besucherbeobachtung wurde erfasst, ob die Ausstellungsbesucher an diesen Wandtexten stoppten und diese lasen. Bei einer Beobachtung kann nicht festgestellt werden, ob die Besucher die Tafel wirklich intensiv lasen, oder lediglich davor standen. Es wurde jedoch davon ausgegangen, dass Besucher, die vor den Texten stoppten, diese auch gelesen haben. Laut Friedrich Waidacher lesen nur fünf Prozent der Museumsbesucher sorgfältig jedes Wort von jeder Beschriftung.⁵¹² Die Besucherbeobachtung ergab jedoch, dass im ersten Ausstellungsraum zumindest 90% der beobachteten Besucher die Einführungstafel lasen. Im zweiten Ausstellungsraum blieben nur noch 55% der Besucher, im dritten Ausstellungsraum sogar nur 10% vor dem Einführungstext stehen (siehe Abb.32).

⁵¹² Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S. 228



Im vierten bis sechsten Ausstellungsraum wurde ein in etwa gleichbleibender Anteil von 25 bis 30% der beobachteten Besucher ermittelt, die das Angebot der Einführungstexte wahrnahmen. (Abb.33).



Im siebten Ausstellungsraum erhöhte sich der Anteil der Ausstellungsbesucher, die die Einführungstexte lasen auf 50%. Raum acht, der Eroica Saal, wurde, da er keine Texttafeln enthielt in der Auswertung nicht berücksichtigt. Die Beobachtungen in dem neunten Ausstellungsraum *Tod und Nachleben* ergaben eine 100%-ige Verweigerungsrate. Im zehnten Ausstellungsraum lasen 15% der beobachteten Besucher den letzten Einführungstext der Ausstellung.



3.2.5 Audioguide

Der in der Befragung ermittelte Wert von 20% der Besucher, die einen Audioguide benutzten, wurde durch die Beobachtung bestätigt.⁵¹³

Des Weiteren ist durch die Beobachtung eine Betrachtung des Zusammenhangs zwischen durchschnittlicher Aufenthaltszeit pro Ausstellungsraum und einer Audioguide-Verwendung möglich. Die durchschnittliche Aufenthaltsdauer der Besucher, die einen Audioguide verwendeten, betrug eine Stunde und 28 Minuten, wohingegen Besucher, die keinen Audioguide gemietet hatten, im Durchschnitt lediglich 59 Minuten in der Ausstellung verbrachten (siehe Abb.35).

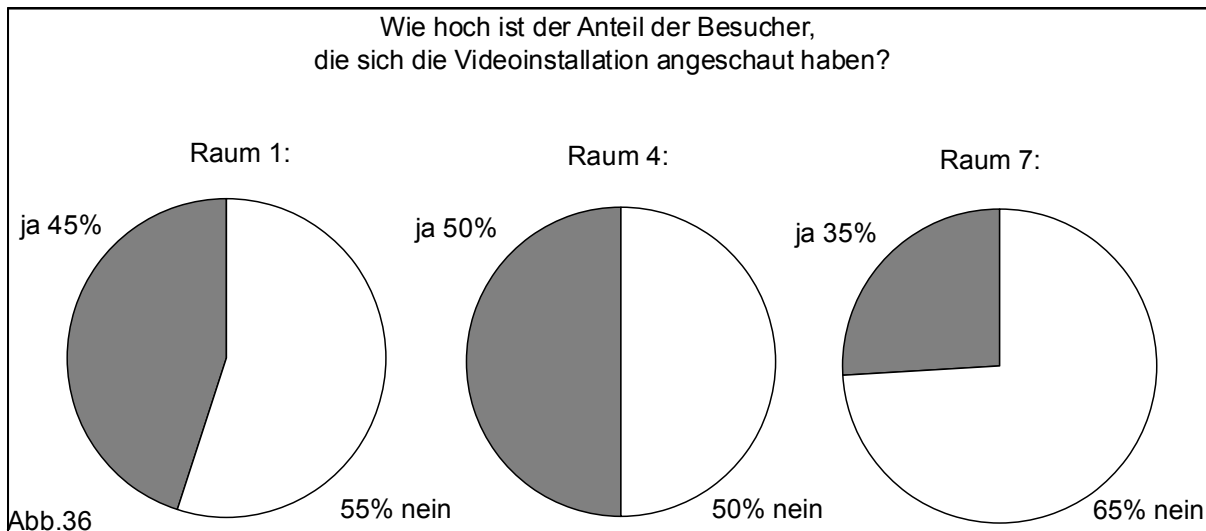
Abb.35	Audioguide ausgeliehen	Durchschnittliche Aufenthaltszeit pro Raum	keinen Audioguide ausgeliehen	Durchschnittliche Aufenthaltszeit pro Raum
Raum 1	25,00%	13,6min	75,00%	9,6min
Raum 2	30,00%	5,5min	70,00%	3,6min
Raum 3	25,00%	3,0min	75,00%	4,5min
Raum 4	30,00%	9,6min	70,00%	5,7min
Raum 5	20,00%	10,0min	80,00%	6,3min
Raum 6	10,00%	4,5min	90,00%	3,2min
Raum 7	20,00%	5,5min	80,00%	8,4min
Raum 8	15,00%	3,0min	85,00%	3,7min
Raum 9	25,00%	6,6min	75,00%	6,8min
Raum 10	5,00%	27,0min	95,00%	7,1min
	Ø 20,5%	88,3min	Ø 80,00%	58,9min

3.2.6 Videoinstallation

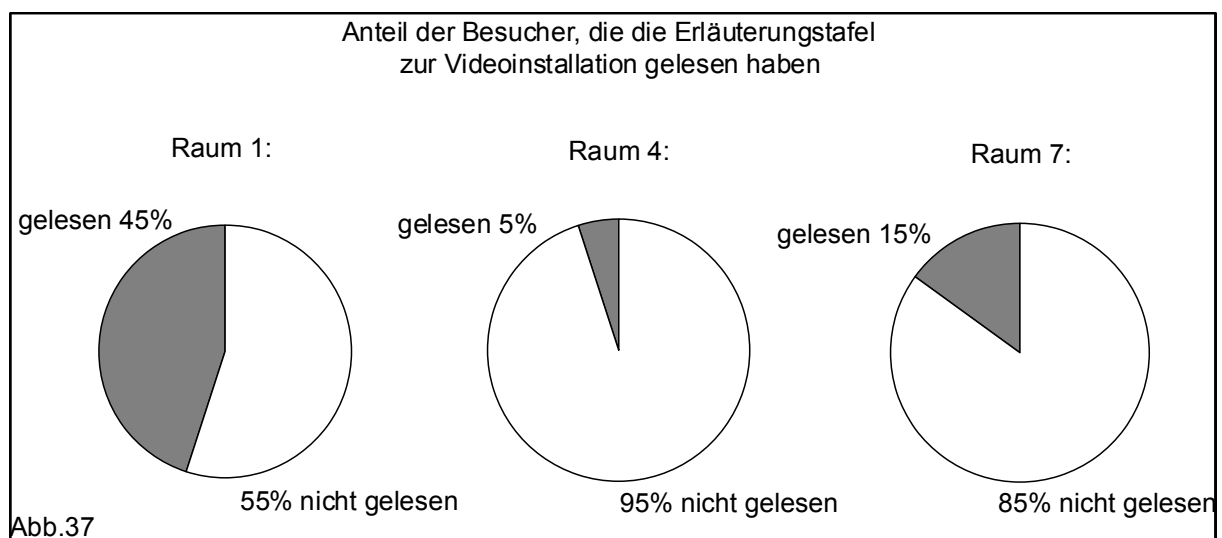
Bei der Beobachtung wurden neben den Stopps auch die Verweilzeit der Besucher vor den jeweiligen Objekt festgehalten. Unter *III. 3.2.8 Besucherwege, Anziehungskraft und Haltekraft einzelner Exponate* wird auf die Verweilzeiten näher eingegangen werden. Im Folgenden wurde lediglich ausgewertet, ob die beobachteten Besucher sich die Videoinstallation angeschaut haben oder nicht. Wie lange die Besucher die Videoinstallation dabei im einzelnen betrachteten, wurde hier außer Acht gelassen. Die Beobachtungen des ersten Ausstellungsraumes ergaben, dass 45% der Besucher das Panorama betrachteten. Im vierten Ausstellungsraum stoppten 50% der Besucher, um sich das Videopanorama

⁵¹³ siehe *III. 3.1.2.5 Audioguide. S.85*

anzusehen. Im siebten Raum der Ausstellung sahen sich nur noch 35% der Besucher die Videoinstallation an (siehe Abb.36).



Zusätzlich wurde bei der Besucherbeobachtung notiert, ob sich die Besucher die Erläuterungstafeln zu den drei Videopanoramen der Ausstellung durchlasen. In diesem Fall bestätigt sich weitgehend die unter *III. 3.2.2 Aufenthaltsdauer* geschilderte These der Museumsmüdigkeit. Im ersten Ausstellungsraum informierten sich noch 45% der beobachteten Besucher durch die Texttafel über das dargestellte Videopanorama. Im vierten und siebten Ausstellungsraum lasen nur noch 5 bzw. 15% der Besucher die Erläuterungstafeln zur Videoinstallation (siehe Abb.37).



3.2.7 Film

Durch die Beobachtung im ersten Ausstellungsraum konnte festgestellt werden, dass 65% der Besucher, für die Videomontage stoppten. Laut Aussagen der befragten Besucher sahen sich von ihnen 37% den Film vollständig und 51% kurz an. Wie die Antwortmöglichkeit *ja, kurz* von den Befragten ausgelegt wurde, bleibt im Nachhinein offen. Bei der Beobachtung wurden nur jene Besucher notiert, die klar erkennbar für den Film stehen blieben. Ein kurzer Seitenblick im Vorbeigehen auf den Film, der im Fragebogen eventuell den Anlass für die Antwort *ja, kurz* gab, blieb bei der Beobachtung unberücksichtigt.

3.2.8 Besucherwege, Anziehungskraft und Haltekraft einzelner Exponate

Ausstellungen verraten „im Normalfall die empfohlene Gehrichtung, nicht immer aber etwas über die Position ihres Endes bzw. Ausgangs“⁵¹⁴. Die Besucherbeobachtung zeigte, dass einige Theatermuseumsbesucher auf dem Weg in den ersten Stock kurz zögerten, ob sie den letzten Treppenabsatz nach links oder rechts folgen sollten. Dass Besucher beim Ausstellungsende anfangen wollten, kann dadurch bedingt worden sein, dass sich, für die zeitgleich durchgeführte Befragung, ein Tisch vor dem Ausgang der Ausstellung befand, an dem sich Personen aufhielten, was eventuell wie eine Einlasskontrolle gewirkt haben könnte. Nachdem die Besucher aufgeklärt wurden, dass sie sich am Ausgang der Ausstellung befanden, wechselte die Mehrheit von ihnen zum Eingang. Jedoch kam es vereinzelt vor, dass Besucher bewusst am Ende der Ausstellung anfangen wollten. Was das Ende der Ausstellung betraf, traten bei manchen Besuchern ebenfalls Unklarheiten auf. Die Beobachtung im Eroica Saal ergab, dass einige Besucher dachten, dass dies der letzte Raum der Ausstellung sei. Nachdem einige Besucher den Raum betreten hatten, kehrten sie um und verließen die Ausstellung durch den Eingang.

Was die Eintrittsrichtung von Besuchern betrifft, stellte Arthur W. Melton bereits 1935 fest, „dass etwa 75 Prozent der Besucher sich nach rechts wenden, nachdem sie einen Ausstellungsraum betreten haben.“⁵¹⁵ Dieser *Rechstdrall* konnte auch in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* in abgeschwächter Form festgestellt werden. Insgesamt wendeten sich 51% der Besucher beim Betreten der einzelnen Räume nach rechts. 34% entschieden sich für die linke Seite und 15% für die Mitte des Raumes (siehe Abb.38). Auffallend ist, dass sich

514 Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama*. S.177

515 Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.226

im letzten Raum der Ausstellung 65% der Besucher nach links wendeten. Dies mag damit zusammenhängen, dass sich auf dieser Seite die Dirigenten-Interviews befanden. Die Tendenz der Besucher sich beim Betreten eines Raumes in eine bestimmte Richtung zu wenden, scheint folglich auch von der Anziehungskraft der im Raum befindlichen Objekte abhängig zu sein.

Abb.38	LINKS	RECHTS	GERADE
1.Raum	10,00%	90,00%	-
2.Raum	50,00%	40,00%	10,00%
3.Raum	10,00%	70,00%	20,00%
4.Raum	55,00%	25,00%	20,00%
5.Raum	40,00%	50,00%	10,00%
6.Raum	55,00%	35,00%	10,00%
7.Raum	10,00%	70,00%	20,00%
8.Raum	15,00%	55,00%	30,00%
9.Raum	25,00%	55,00%	20,00%
10.Raum	65,00%	20,00%	15,00%
Ø	34,00%	51,00%	15,00%

Bei jeder Beobachtung wurde neben der Eintrittsrichtung des Besuchers sein gesamter Weg innerhalb des Raumes festgehalten. Vor welchen Exponaten bzw. Exponatengruppen stoppte er und wenn ja, wie lange? Durch die so gewonnenen Daten konnten die *beliebtesten Objekte* der einzelnen Ausstellungsräume ermittelt werden.

Im ersten Ausstellungsraum, den die Besucher durchschnittlich 10,6 Minuten besichtigten, stoppten die Besucher durchschnittlich vor neun Objekten. Der Einführungstext und die Bühnenbildentwürfe Josef Hoffmanns erzielten die meisten Besucherstopps. Von 20 beobachteten Besuchern stoppten 19 am Einführungstext, was eine Anziehungskraft von 95% darstellt. Für die Anziehungskraft der Bühnenbilder des ersten Raumes konnte sogar ein Wert von 100% ermittelt werden. Die Haltekraft der einzelnen Exponate bzw. Exponatengruppen zeigte, dass die Besucher im ersten Ausstellungsraum mit 1 Minute und 52 Sekunden, die meiste Zeit vor der historischen Videomontage verbrachten. Die Videoinstallation von Claudia Rohmoser wurde von den Besuchern im Durchschnitt 1 Minute und 7 Sekunden betrachtet. Für die Haltekraft der Vitrinen wurde der Wert 1 Minuten und 27 Sekunden

ermittelt. Die Bühnenbilder, die die meisten Besucherstopps aufzeigten, verfügten über eine Haltekraft von 1 Minute 21 Sekunden.

Da sich im zweiten Ausstellungsraum die Bilder und Wandtexte sehr nah bei einander befanden, konnten keine sinnvollen Werte für einzelne Exponate ermittelt werden.

Im dritten Raum der Ausstellung, *Das Theater des Kaisers*, stoppten die Besucher nur noch durchschnittlich viermal. Die linke Vitrine des dritten Ausstellungsraumes wurde von jedem beobachteten Besucher angelaufen, was eine Anziehungskraft von 100% ergab. Mit 85% übte der ausgestellte Frack eines obersten Hofchargen auch eine hohe Anziehungskraft auf die Besucher aus. Die Anziehungskraft des rechten Wandtextes konnte hingegen mit lediglich 5% ermittelt werden. Die höchste Haltekraft des Raumes wies mit 1 Minute die Vitrine auf der linken Seite auf.

Beim Betreten des vierten Ausstellungsraumes, *Gesamtkünstler: Direktor – Dirigent-Regisseur*, wendeten sich 55% der Besucher nach links. Auf dieser Seite befand sich eine Vitrine, die über eine Anziehungskraft von 100% verfügte. Es scheint, dass durch diese Vitrine das Eintrittsverhalten der Besucher beeinflusst wurde. 60% der Besucher stoppten für die Videoinstallation, Mahlers Reisekappe und die Notenblätter des *Adagiettos*.

Die Eintrittsrichtung des fünften Raumes war mit 40% der Besucher, die sich nach links und 50%, die sich nach rechts wendeten, eher ausgeglichen. Links befanden sich die Bühnenbildentwürfe und Figurinen Alfred Rollers, rechts eine Videodokumentation über Rollers Don Giovanni Inszenierung. 65% der Besucher stoppten an dem an der Wand montierten Flachbildschirm, um das Video zu betrachten. Interessant ist, dass von diesen 65% nur etwas mehr als die Hälfte, die am Fernseher befindlichen Kopfhörer, nutzten. 46% der beobachteten Besucher benutzten diese nicht und verzichteten somit auf den Ton. Mit 1 Minute und 25 Sekunden verfügte der Film über Alfred Rollers Don Giovanni Inszenierung über die längste Haltekraft der Ausstellungsobjekte dieses Raumes. Die Vitrine, die von 70% der Besucher angelaufen wurde, verfügte über eine durchschnittliche Haltekraft von 1 Minute und 11 Sekunden.

Für die ausgestellten Kostüme stoppten 80% der Besucher, blieben jedoch nur durchschnittlich 29 Sekunden davor stehen.

Im sechsten Ausstellungsraum, der durchschnittlich 3,4 Minuten lang besucht wurde, stoppten die Besucher im Durchschnitt vier Mal. 35% der Besucher stoppten an der ersten Vitrine, welche so das am meisten angelaufene Objekt darstellte. Vor der Vitrine blieben die Besucher im Durchschnitt 41 Sekunden stehen. Die im Raum befindlichen Kostüme, Mahlers Lohengrin Inszenierung, verfügten über eine durchschnittliche Haltekraft von 35 Sekunden.

70% der Besucher, die Raum sieben, welcher Mahlers Ende an der Hofoper und seine letzten Jahre thematisierte, betraten, wandten sich nach rechts. An der rechten Wand des Ausstellungsraumes waren ebenso wie an der linken, Vitrinen befestigt. Die Haltekraft aller Ausstellungsvitrinen ergab einen Durchschnittswert von 59 Sekunden. Die eindeutig feststellbare Rechtstendenz bei der Besichtigung dieses Ausstellungsraumes war ebenso an der Anziehungskraft der Vitrinen ersichtlich. Die Vitrine, die sich auf der rechten Seite des Raumes befand, verfügte über eine Anziehungskraft von 75%, die auf der linken Seite lediglich über 30%.

Im gesamten siebten Raum, der durchschnittlich 7,8 Minuten besichtigt wurde, stoppten die Besucher im Durchschnitt an sechs Ausstellungsobjekten bzw. -objektgruppen. Das dritte Panorama der Ausstellung, welches zu Ausschnitten aus Mahlers IX. Symphonie Rohrmosers bildliche Interpretation zeigte, verfügte mit 1 Minute und 49 Sekunden über die stärkste Haltekraft des Raumes. Seine Anziehungskraft nahm, verglichen mit den 60% des Panoramas im vierten Ausstellungsraum, um 20% ab.

Entgegen der bereits mehrfach erwähnten Theorie der Museums Müdigkeit, verfügten die Texttafeln des siebten Ausstellungsraumes mit 70% über eine hohe Anziehungskraft. Auch die Haltekraft von durchschnittlich 37 Sekunden widerspricht der allgemeinen Ansicht der Forschung, dass Texte im Verlauf von Ausstellungen kaum noch gelesen werden.⁵¹⁶

Das ausgestellte Lohengrin Kostüm, verfügte über eine Anziehungskraft von 45% und einer Haltekraft von 15 Sekunden.

Der Eroica Saal, der als achter Raum im Rundgang der Ausstellung abgesehen von der Stellwand mit Äußerungen berühmter Persönlichkeiten über Gustav Mahler, keine Ausstellungsexponate enthielt, wurde von den meisten Besuchern als eine Art *Pausenraum* angenommen. Abgesehen von den vereinzelt Besuchern, die dachten, dass hier die Ausstellung bereits zu Ende sei und daraufhin die Ausstellung wieder durch den Eingang

516 Vgl. Schwarz Ulrich/ Berton, Aurelia/ Frey, Claudia. Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals. S.127

verließen, nutzten viele Besucher den achten Raum der Ausstellung, um eine kurze Pause zu machen. Die im Eroica Saal aufgestellten Sitzreihen animierten viele Besucher sich auszuruhen und sich mit ihrer Begleitung zu unterhalten. Des Weiteren wurde beobachtet, dass einige Besucher so lange sitzen blieben, bis ihre Begleitperson ebenfalls den Eroica Saal betrat, um anschließend gemeinsam mit der Besichtigung der Ausstellung fortzufahren.

Auffällig war außerdem, dass die Lautstärke, in der sich die Besucher in diesem Raum unterhielten, deutlich höher war als in den restlichen Ausstellungsräumen.

Durchschnittlich hielten sich die Besucher im Eroica Saal 3,6 Minuten auf und stoppten dabei an 2 Stellen des Raumes. 80% stoppten an dem ersten der zwei Stehpulte, die Erläuterungen zu dem Deckenfresko des Raumes enthielten. 50% der Besucher stoppten, um einen Blick an die Decke zu werfen und betrachteten diese durchschnittlich 19 Sekunden. Die *Zitatwand* verfügte über eine Anziehungskraft von 70% und eine durchschnittliche Haltekraft von 2 Minuten und 11 Sekunden.

30% der beobachteten Besucher setzten sich nach Betreten des Raumes auf einen, der im Raum befindlichen Stühle.

Der neunte Ausstellungsraum, *Tod und Nachleben*, wurde im Durchschnitt 6,7 Minuten lang besichtigt. Die Vitrinen des Raumes verfügten mit 2 Minuten und 45 Sekunden über die stärkste Haltekraft und ebenso mit 85% über die stärkste Anziehungskraft der im Raum gezeigten Objekte.

Mahlers ausgestelltes Totenhemd und Totenmaske verfügten über eine Anziehungskraft von 70%. Die Haltekraft betrug im Durchschnitt 38 Sekunden. Dabei wurde beobachtet, dass eine Vielzahl der Besucher die Glasvitrine, die Totenhemd und Maske enthielt, mehrmals umschritten, um die ausgestellten Objekte eingehend betrachten zu können.

Von 80% der Besucher wurde mit durchschnittlich 24 Sekunden Arnold Schönbergs Ölgemälde *Begräbnis von Gustav Mahler* und sein direkt darunter befindliches Aquarell *Christus-Vision* betrachtet.

Der letzte Raum der Ausstellung, *Das Erbe*, wurde im Durchschnitt 8,1 Minuten lang besichtigt. Dabei muss berücksichtigt werden, dass dieses Ergebnis durch die ermittelten Extremwerte von 55 und 28 Minuten Besichtigungszeit stark beeinflusst wurde.

Im Durchschnitt stoppten die Besucher im zehnten Ausstellungsraum an zwei Exponaten. Die stärkste Haltekraft wiesen die gezeigten Dirigenten-Interviews auf. An den Filmwürfeln verweilten die Besucher durchschnittlich 8 Minuten und 3 Sekunden. Auch dieser Wert wurde

durch gemessene Extremwerte von 49 Minuten und 23 Minuten beeinflusst. Eliminiert man diese *Ausreißer*, ergibt sich ein Wert von 2 Minuten und 54 Sekunden.

Mit 75% verfügte die klassische Ausstellungsvitrine des letzten Raumes, jedoch über die stärkste Anziehungskraft der ausgestellten Objekte bzw. Objektgruppen.

Die Wandtexte des letzten Raumes wurden von 45% der Besucher für durchschnittlich 32 Sekunden betrachtet.

4. Diskussion der Ergebnisse

Das Ziel der durchgeführten Besucherbefragung und -beobachtung bestand darin, Erkenntnisse über die Theatermuseumsbesucher und ihr Besuchsverhalten zu erlangen. Je mehr man über die Ausstellungsbesucher und ihr Verhalten weiß, umso erfolgreicher können Ausstellungen gestaltet und vermarktet werden.⁵¹⁷

Die Gewinnung von Informationen über die Zusammensetzung des Publikums, gehört zu den grundlegenden Zielsetzungen von Befragungen in Museen.⁵¹⁸ Durch diese gewonnenen Daten lassen sich nicht nur Erkenntnisse über den erreichten Personenkreis, sondern auch über die „unausgeschöpfte Zielgruppe“⁵¹⁹ der *Nicht-Besucher* gewinnen.

Unter den demographischen Daten stellen Geschlecht und Alter, laut Hans-Joachim Klein, die Besuchsmerkmale dar, über die Museumsleute am besten Bescheid wissen.⁵²⁰ Viel weniger sei über Bildung und Wohnsitzverteilungen der Besucher bekannt.⁵²¹ Eine Unterrepräsentanz von beispielsweise Altersgruppen oder Bildungsschichten kann ein Merkmal einer mangelnden Zielgruppenansprache sein.⁵²²

Was die Ergebnisse der Besucherforschung im Österreichischen Theatermuseum betrifft, kann man in Brigitte Kaisers Worten sagen, dass es den *typischen Museumsbesucher* auch hier nicht gibt.⁵²³

Sehr wohl konnten jedoch bei der Befragung der Besucher der Ausstellung *Gustav Mahler*

517 Vgl. Scher, Martina Anna.(Hg.) *Auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen- (Umwelt-)Ausstellungen und ihre Wirkung. Tagung vom 29. bis 31. Januar 1998 im Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg.* Isensee Verlag, Oldenburg 1998, S.13

518 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Besucherforschung als Antwort auf neue Herausforderungen.* In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft.* Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.75

519 Ebd.

520 Ebd.

521 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher.* S.142

522 Vgl. Ebd.

523 Vgl. Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive.* S.56

und Wien Tendenzen festgestellt werden. Im Theatermuseumspublikum herrschte ein leichter Frauenüberschuss und was die Altersverteilung betraf, gehörten 50% der Besucher der Alterskategorie *50 plus* an. Erstaunlich ist die Tatsache, dass nur 9% der Besucher Studenten waren. Eine größere Zusammenarbeit mit dem theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien wäre ein erster Ansatz, um diese Zielgruppe verstärkt einzubinden und direkter anzusprechen. Die Ergebnisse der Besucherbefragung bestätigten auch den in anderen Untersuchungen festgestellten Trend, „das Kulturnutzung vor allem an ein hohes Bildungsniveau geknüpft“⁵²⁴ sei. 69% der Theatermuseumsbesucher verfügen über einen Hochschulabschluss oder eine Hochschulzulassung. Unter den berufstätigen Besuchern konnten 10% Lehrer und Professoren und 9% Berufstätige im Kulturbereich ermittelt werden. Hans-Joachim Klein vertritt die Ansicht, dass Museen oft als Kulisse für soziale Ereignisse dienen müssen.⁵²⁵ Die Zielgruppe der Kindern und Familien blieb im Theatermuseums unterrepräsentiert. Lediglich 2% der Befragten gaben an, mit ihren Kindern gekommen zu sein. Die Mehrheit der Besucher erschienen mit ihren Partner oder in einer organisierten Gruppe. 14% der Besucher kamen in Begleitung eines Freundes, Kollegen oder Bekannten. Insgesamt besichtigten 71% der Besucher die Ausstellung in Begleitung und nur 29% allein. Eine Möglichkeit Kinder und somit ihre Familien zu erreichen, könnte in einem speziellen Kinderangebot bestehen. Dies könnte beispielsweise in Form eines Kinderpfades⁵²⁶, der auf Augenhöhe kleinerer Besucher einen kindgerechten Ausstellungsrundgang ermöglicht oder über einen Audioguide, der speziell auf die Bedürfnisse von Kindern zugeschnitten ist, geschehen.

Auch die Frage nach der Herkunft der Besucher kann helfen, Öffentlichkeitsarbeit gezielter einzusetzen und den Bedarf an mehrsprachigen Informationsangeboten und Ausschilderungen zu erkennen.⁵²⁷ Laut Hans-Joachim Klein sollte aus diesen Gründen jedes Museum über seinen *Wirkungs- oder Einzugsbereich* informiert sein.⁵²⁸ 35% der befragten Theatermuseumsbesucher gaben an, in Wien zu leben. 7% der Besucher haben ihren festen Wohnsitz bis zu 100 km von Wien entfernt, wobei 50% der bis zu 30 km von Wien entfernt lebenden Besucherangaben, extra für die Gustav-Mahler-Ausstellung angereist zu sein. Unter den 48% aus dem Ausland stammenden Besuchern stellten die deutschen Besucher mit 45% die größte Gruppe dar.

524 John Hartmut/ Dauschek, Anja (Hg.) *Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*. transcript Verlag, Bielefeld 2008, S.77

525 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S. 245

526 Vgl. Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen*. S.97

527 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S. 190

528 Ebd.

Neben den geschilderten demographischen Daten wurden durch die Besucherbefragung und -beobachtung zusätzlich Informationen über museumsbezogene Daten gewonnen. Die Einstiegsfrage des Fragebogens forderte die Besucher zu einer spontanen Nennung eines in der Ausstellung gesehenen Exponates auf. Das höchste Ergebnis erreichten mit 16% Claudia Rohrmosers Videopanoramen. Entgegen der Erwartung, dass sich erste und letzte Wahrnehmungen stärker einprägen⁵²⁹, nannten lediglich 9% der Besucher ein Exponat das sich unmittelbar am Anfang der Ausstellung befand und 19% ein Exponat, dass sie am Ende der Ausstellung besichtigt haben. Die Kombination daraus, dass Videopanoramen selten in Ausstellungen zu sehen sind und die Tatsache, dass die Besucher damit gleich im ersten Ausstellungsraum konfrontiert wurden, mag die häufige Nennung dieser Exponate bedingt haben. Objekte, die der Besucher nicht sofort in vertraute Kategorien einordnen kann, erzeugen laut Rolf Klein *epistemische Neugier*, welche wiederum Unruhe und Fragen provoziert und folglich durch diese verstärkte Beschäftigung länger im Gedächtnis der Besucher bleibt.⁵³⁰

Des Weiteren sollte durch die Befragung ermittelt werden, wie die Besucher auf die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* aufmerksam geworden sind. 38% der Befragten nannten in diesem Zusammenhang Plakate und Prospekte, woraus sich schließen lässt, dass die Werbekampagne zur Ausstellung für Wien seine Wirkung gezeigt hat. 11% der Besucher wurden vom Eingangsplakat der Ausstellung angesprochen, was sicherlich auch durch die gut frequentierte Innenstadtlage bedingt wurde.

Das *beste Werbemittel*, stellt für jede Institution die persönliche Empfehlung im Bekanntenkreis dar.⁵³¹ *Mund-zu-Mund-Botschaften*, die auf eigenen Erfahrungen beruhen, zählen zu den „wichtigsten, wirksamsten und kostengünstigsten Werbeträgern“⁵³². 21% der Befragten gaben an, die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* von Freunden und/oder Bekannten empfohlen bekommen zu haben. Lediglich 2% der Besucher haben durch frühere Besuche oder durch die Touristeninformation in Wien von der Ausstellung erfahren. Diese niedrigen Werte zeigen, dass die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* einige Besucher zum Erstbesuch im Theatrumuseum veranlasste. Dies kann, wie 67% der Besucher angaben, mit dem Thema der Ausstellung zusammenhängen oder aber mit der Umgestaltung des ersten Stockwerkes des Theatrumuseums. Warum nur 2% der Besucher von der

529 Vgl. Schuster, Martin. *Psychologie und Kunstmuseum*. S. 20

530 Vgl. Kirchberg, Volker. *Besuchersforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen*. In: Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. transcript Verlag, Bielefeld 2010, S. 175

531 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S.327
532 Ebd.

Touristeninformation etwas über die Ausstellung erfahren haben, müsste näher untersucht werden. Zufällig vorbeigekommen seien laut eigenen Aussagen 5% der Befragten.

Ob es sich um erstmalige, Folge- oder Stammbesucher handelt, bedingt die Erwartungshaltung und die zu erwartenden Vorkenntnisse der Besucher und ist somit für die Gestaltung von zukünftigen Ausstellungen von großem Interesse.⁵³³ Wie bereits erläutert, sprach die Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* sehr viele Erstbesucher an. 64% der Befragten gaben an, für diese Ausstellung das Österreichische Theatermuseum das erste Mal besucht zu haben. 20% der Besucher waren bereits zum zweiten Mal da und 16% der Befragten gaben an, regelmäßig im Theatermuseum zu sein.

Bei der Befragung und Beobachtung der Theatermuseumsbesucher wurde zusätzlich ein Fokus darauf gelegt, wie die Besucher, die in der Ausstellung verwendeten Medien, nutzten. Audioguides, die an einem im ersten Stock vor dem Eingang der Ausstellung befindlichen Stand ausgeliehen werden konnten, wurden lediglich von 20% der Besucher genutzt. Neben Aussagen der Befragten, dass die Ausstellung an sich genug Information geboten habe oder sie zu wenig Zeit für eine Audioguide-Nutzung zur Verfügung gehabt hätten, sind die Angaben, dass Besuchern das Angebot unbekannt war oder das sie kein Bargeld dabei bzw. im Schließfach eingeschlossen gehabt hätten, für das Museum von größerem Interesse. Die Tatsache, dass die Audioguides nicht, wie sonst üblich beim Kartenverkauf angeboten wurden, bedingte wahrscheinlich die geringe Zahl der Audioguide-Nutzer. Was das Verhalten der Besucher, die sich für einen Audioguide entschieden, in der Ausstellung betraf, konnte festgestellt werden, dass sich diese durchschnittlich 29,4 Minuten länger in der Ausstellung aufhielten als Besucher, die auf einen Audioguide verzichteten. Das zusätzliche Angebot, der auf dem Audioguide befindlichen Musikbeispiele, nutzten 82% der Nutzer. 11% der befragten Besucher erwähnten diese auch in den Bewertungsfragen als etwas, das ihnen besonders gut gefallen hat. Des Weiteren wurde mehrfach beobachtet, dass Paare sich lediglich einen Audioguide ausliehen und diesen gemeinsam nutzten. Dies führte teilweise dazu, dass der Audioguide so laut gestellt wurde, dass nicht nur das Paar angenehm dem Inhalt des Audioguides folgen konnte, sondern auch andere Museumsbesucher unfreiwillig mithören mussten. Dieses Verhalten könnte beispielsweise dadurch verhindert werden, das Audioguides mit zwei Kopfhörern angeboten werden. Möglicherweise würde dieser *Pärchen-Audioguide* Paare eher zur Nutzung animieren. Die Gefahr, dass sich andere Besucher durch die Geräuschkulisse gestört fühlen, könnte dadurch vermindert werden. Eine weitere Möglichkeit würde in der Beschränkung der Lautstärke des Audioguides liegen.

533 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher*. S.224

Das Medium Film wurde in der Gustav-Mahler-Ausstellung dreimal eingesetzt. Im ersten Ausstellungsraum konnte beobachtet werden, dass 65% der Besucher das Angebot des Stummfilms wahrnahmen. Die Auswertung der Befragung ergab, dass 56% der Besucher der Film *sehr gut* und 19% *gut* gefallen hat. Der zweite Film, der in der Ausstellung betrachtet werden konnte, befand sich im fünften Raum. In diesem Fall stand im Gegensatz zum ersten Raum keine Sitzgelegenheit zur Verfügung. Die Dokumentation über Alfred Rollers Don Giovanni-Inszenierung konnten die Besucher lediglich im Stehen verfolgen. An dem an der Wand befestigten Flachbildschirm befanden sich zwei Kopfhörer, so dass jeweils zwei Besucher das Filmangebot mit Ton zeitgleich wahrnehmen konnten. Die Beobachtung ergab jedoch, dass nur 54% der Besucher, die den Film betrachteten diese Kopfhörer benutzten. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Besucher in diesem Fall im Gegensatz zu den Dirigenten-Interviews im letzten Raum, allein über die visuelle Komponente des Films viele Informationen erhalten konnten.

Die Messungen der Haltekraft ergab für die Filme der Ausstellung jeweils Werte über einer Minute. Damit zählten sie mit den klassischen Vitrinen und den Videopanoramen zu den Ausstellungsobjekte mit der stärksten Haltekraft.

Die Besucherbeobachtung ergab, dass die in der Ausstellung befindlichen Videopanoramen über eine Anziehungskraft von 45 bis 60% verfügten. Laut Aussagen der Befragten empfanden 26% der Ausstellungsbesucher den Einsatz von Claudia Rohmoser Videopanoramen als sehr sinnvoll und 8% als sinnvoll. 20% der Befragten wählten die *Weißnicht-Kategorie* und 12% setzten ihre Bewertung im negativen Bereich der Werteskala an. Die anfängliche Vermutung, dass die in der Gustav-Mahler-Ausstellung verwendeten Videopanoramen das *Medien-Highlight* der Ausstellung darstellen, konnte nicht vollständig bestätigt werden. Die in der Ausstellung gezeigten Filme wurden von den Besuchern ebenso gut angenommen wie die Videopanoramen. Die Bewertung des Einsatzes der Filme wurde sogar mit weniger Negativstimmen der Befragten bewertet. Von den 22% der Besucher, die angaben, dass sie etwas an der Ausstellung gestört habe, gaben 12% die zu den Videopanoramen gehörende Beschallung der Räume an. Von 298 Besuchern, die die Frage nach ihrem *Highlight* beantworteten, nannten hingegen 13% die Videopanoramen. Dies allein zeigt, dass es unmöglich ist, mit einer Ausstellung die Bedürfnisse aller Besucher zu befriedigen. Jeder Besucher, abhängig von seiner Person und Vorgeschichte empfindet unterschiedlich und bewertet folglich anders. Kein Ausstellungsbesuch gleicht dem Anderen, da der Ausstellungsrezipient frei entscheiden kann, *was* und *wie lange* er etwas betrachtet. „Obwohl sich audiovisuelle Ausstellungsbereiche ausbreiten, bleibt der Ton ein

verhältnismäßig vernachlässigter Aspekt.⁵³⁴ Oft werden Installationen, die eine Akustik benötigten von anderen Ausstellungsbereichen isoliert, um so die Geräuschkulisse einzudämmen.⁵³⁵ Wie die Befragungsergebnisse zeigten, bewerteten Besucher den Geräuschpegel der Videopanoramen sehr unterschiedlich. Die einen empfanden die Beschallung als störend, die anderen wiederum als animierend. Während der Beobachtung konnte festgestellt werden, dass Besucher, wenn die Musik der Videopanoramen in den Ausstellungsräumen erklang, ihre Bewegungen rhythmisch der Musik anpassten. Nicht unberücksichtigt darf der Aspekt bleiben, dass durch den Einsatz von Ton der statischen und an sich stummen Museumswelt ein dynamisches Element hinzugefügt werden kann.⁵³⁶

Die Befragung und Beobachtung ergab, dass sich die Besucher im Durchschnitt eine bis eineinhalb Stunden in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien* aufhielten. Die durchschnittlich ermittelten Aufenthaltszeiten der Besucher in den jeweiligen Ausstellungsräumen schwankten zwischen Werten von 3 bis 10 Minuten. Dabei konnte die in vielen Studien beschriebene Museumsmüdigkeit nur teilweise bestätigt werden, da die Besuchszeiten nicht kontinuierlich vom ersten bis zum letzten Raum abnahmen. Bei der Konzeption von Ausstellungen muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass die meisten Besucher über ein selbst auferlegtes Zeitlimit⁵³⁷ verfügen, welches unabhängig vom Ausstellungsinhalt ist. Um diesem Zeitlimit entgegenzuwirken, sollten die Bedürfnisse der Besucher berücksichtigt werden. Ruhezonen und genügend Sitzflächen können zu einem für die Besucher angenehmeren und dadurch zu einem eventuell längeren Aufenthalt führen. Wie unter *III. 3.2.8 Besucherwege, Anziehungskraft und Haltekraft einzelner Exponate* beschrieben, wurde von einigen Ausstellungsbesuchern der Eroica Saal des Theaternuseums als eine Art Ruhezone empfunden. Vermutlich hängen die vergleichsweise langen Durchschnittszeiten der letzten zwei Ausstellungsräume mit der davor im Eroica Saal stattgefundenen Ruhephase zusammen. Der Marketingexperte Christian Mikunda spricht in diesem Zusammenhang von der inneren *Time Line* der Besucher.⁵³⁸ Bleibt diese Time Line unstrukturiert, beginnt sie sich zu dehnen, was dazu führt, dass sich Besucher fremdbestimmt fühlen.⁵³⁹ Mikunda vertritt die Meinung, dass Zeitintervalle für Besucher, sobald sie sie überblicken können, scheinbar schneller vergehen. Selten geben Ausstellungen im Gegensatz

534 Dornie, David. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*. avedition GmbH, Ludwigsburg 2006, S.163

535 Vgl. Ebd.

536 Vgl. Klein, Hans-Joachim. *Besuchersforschung als Antwort auf neue Herausforderungen*. S.83

537 Vgl. Klein, Hans-Joachim/ Bachmayer, Monika. *Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981 S.62

538 Mikunda, Christian. *Marketing spüren: Willkommen am Dritten Ort*. Wirtschaftsverlag Carl Ueberreuter, Frankfurt Wien 2002, S.47

539 Vgl. Ebd.

zu Theaterstücken oder Kinofilmen im Voraus bekannt, wie viel Zeit der Besucher für die Rezeption benötigen wird. Dies hängt wiederum damit zusammen, dass der Museumsbesucher unter den Rezipienten eine Sonderstellung inne hat, die es ihm ermöglicht, sein eigenes Rezeptionstempo festzulegen. Christian Mikunda schildert in seinem Buch *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung* eine mit typisch britischem Humor verbundene Möglichkeit, den Museumsbesuchern eine Zeitstruktur anzubieten. Im MOMI, dem *Museum of the Moving Image* in London, wurden um den Rundgang für die Besucher angenehmer zu gestalten, *Meilensteine* eingesetzt.⁵⁴⁰ Alle 20 Meter verdeutlichten Fotos nackter Füße, welchen Teil der Wegstrecke der Besucher bzw. die maroden Füße bereits hinter sich gebracht haben und wie viel noch auf ihn bzw. die mittlerweile roten Füße zukommt.⁵⁴¹ Dieses humorvolle Beispiel kann natürlich auf unterschiedlichste Weise umgesetzt werden. Im Theatermuseum würde sich eine Abbildung mit Theaterbezug anbieten, wie beispielsweise ein Vorhang, der sich mit dem Fortschritt im Rundgang zuzieht. Gleich wie diese Umsetzung erfolgt, Meilensteine dienen für den Besucher als Anhaltspunkte und vermitteln ihm wo er sich gerade in einem Zeitintervall befindet.

Trotz all dieser Vorkehrungen wird die Aufnahmefähigkeit von Museumsbesuchern begrenzt bleiben. Auch die Möglichkeiten von Pausen, die für das Wohlbefinden der Besucher unerlässlich sind, können die produktive Verweildauer nur begrenzt verlängern.⁵⁴² Die erlebte Zeit in Ausstellungen erscheint für den Besucher dann kurzweilig, „wenn sie durch viele Ereignisse in kleine Einheiten zerfällt“⁵⁴³. Dies kann, wie in der Ausstellung *Gustav Mahler und Wien*, durch eine abwechslungsreiche Raumgestaltung geschehen. Verschiedene Farben, Materialien, Lichtstimmungen und Variationen der gezeigten Ausstellungsobjekte spielen in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle.⁵⁴⁴

Durch den Fragebogen sollte zusätzlich ermittelt werden, wie wichtig Besuchern Originalobjekte in Ausstellungen sind. 69% der Befragten gaben an, dass ihnen Original-Exponate *wichtig* sind, 48% empfanden Originale sogar als *sehr wichtig*. Je nach Ausstellungstyp mag die Bedeutung von Originalen und dem, was als Original angesehen wird, variieren.⁵⁴⁵ Laut den Befragungsergebnissen sollte im Theatermuseum jedoch das

540 Vgl. Mikunda, Christian. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*. Econ Verlag GmbH, Düsseldorf 1996, S. 71

541 Vgl. Ebd.

542 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S. 436

543 Mikunda, Christian. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung*. S. 66

544 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S. 436

545 Vgl. Graf, Bernhard. *Besucherorientiert Ausstellungsplanung: Projekte, Konzeptionen, Ergebnisse*. In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.) *Besuchersforschung und Vermittlungsstrategien in historischen Ausstellungen: Kolloquiumsbericht zu den Ergebnissen der Ausstellung*. Haus der Bayerischen Geschichte, München 1991, S.14

Original als Grundbaustein der Ausstellung bestehen bleiben. Durch die den Originalen zugesprochenen Eigenschaften können diese „als Zeichenträger, Symbole und als Zeugen“⁵⁴⁶ fungieren. Die Wirkung des Original-Objekts wird zusätzlich erhöht, wenn es wie im Fall der Gustav-Mahler-Ausstellung mit einer bestimmten Person oder Gruppe bzw. einem historischem Ereignis verknüpft wird.⁵⁴⁷

Mahlers Brille gewinnt beispielsweise ihren Reiz allein durch die Assoziationen, die beim Betrachter hervorgerufen werden. Erst die Art und Weise der musealen Präsentation hebt Beziehungen und Bedeutungen von Exponaten hervor.⁵⁴⁸ Die Präsentation der Gustav-Mahler-Ausstellung wurde von 48% der Besucher mit *sehr gut* und von 33% mit *gut* bewertet. Im negativen Skalenbereich setzten lediglich 2% der Befragten ihre Bewertung an. Auch das Urteil der Besucher über die gesamte Ausstellung, fiel durchweg positiv aus. Abgesehen von einer Minderheit von 1% Negativstimmen, fand die Ausstellung großen Zuspruch. 78% der Besucher bewerteten die Ausstellung mit einem *gut* bis *sehr gut*. In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, dass Personen bei allgemeinen Bewertungsfragen „stets eine ausgeprägte Tendenz zum Positiven haben“⁵⁴⁹. Dennoch kann, basierend auf den Ergebnissen der Befragung, die Gustav-Mahler-Ausstellung als erfolgreich angesehen werden. Trotz einiger Verbesserungsvorschläge überwogen die positiven Anmerkungen zur Ausstellung. 82% der Befragten gaben an, dass die Ausstellung ihren Erwartungen entsprochen habe. Bei der Betrachtung der Gesamtbewertung kann darauf geschlossen werden, dass im Besucherkreis ein allgemein positives Image des Theaternuseums bestehe. Trotz dieser zufriedenstellenden Bewertungsergebnisse machten 22% der Gesamtbesucher kritische Anmerkungen oder Verbesserungsvorschläge im Zusammenhang mit der Ausstellung. 16% fühlten sich durch die Lichtverhältnisse der Ausstellung gestört. In den meisten Fällen wurde die Lichtsituation des vorletzten, komplett in schwarz ausgekleideten Ausstellungsraumes kritisiert. Beleuchtungsfehler wie zu geringe Beleuchtungsstärken oder indirekte Blendungen durch Reflexion des Lichtes sollten vermieden werden, da neben einer Einschränkung der Wahrnehmbarkeit zusätzlich Unbehagen beim Besucher erzeugt werden kann.⁵⁵⁰ „Neben Fragen der Luftqualität, Temperatur und Luftfeuchtigkeit hat die Belichtung der Ausstellungsumgebung einen wesentlichen Anteil am Erlebnis des Besuchers.“⁵⁵¹ Des

546 Matinz-Turek, Charlotte. *Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum*. In: Matinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.) *Storyline Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis* Band 2. Turia und Kant Verlag, Wien 2009, S.23

547 Vgl. Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit*. S. 112

548 Vgl. Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. S.460

549 Paatsch, Ulrich. *Evaluation im Wattenmeerhaus*. S.161

550 Vgl. Dornie, David. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*. S.136

551 Ebd.

Weiteren wurde nach Aussagen von 13% der Besucher, das Privatleben Mahlers zu wenig berücksichtigt. 12% der Befragten hätten sich mehr Musikbeispiele gewünscht. Dieser Wunsch wurde dadurch verstärkt, dass lediglich 20% der Besucher das Angebot der Audioguides wahrnahmen, und somit nur diese Besucher die Möglichkeit hatten, die zusätzlichen Musikangebote zu nutzen. Einen weiteren wichtigen Kritikpunkt stellten die fehlende Übersetzung der Autographen und der im letzten Ausstellungsraum gezeigten Dirigenten-Interviews dar. Wie unter *III. 1.2.4 Medieneinsatz* erwähnt, liegt ein Vorteil vom Einsatz von technischen Medien darin, dass sie problemlos in einer Vielzahl von Sprachen angeboten werden können. Da es sich bei den Dirigenten-Interviews nicht um eine hauseigene Produktion des Theatermuseums handelte, stellte das nachträgliche Einfügen von Untertexten sicherlich ein Problem dar. Für zukünftige eigene Produktionen sollte dieser Punkt jedoch berücksichtigt werden. Auch die in deutsch verfassten handschriftlichen Briefe waren für eine Vielzahl der Besucher, laut ihren Aussagen, nicht lesbar. Auch hier könnte für die Zukunft in Betracht gezogen werden, ähnliche Exponate zu *übersetzen*.

Was das positive Feedback der Besucher betraf, erwähnten 18% die Originaldokumente, 13% die Videopanoramen, 12% die Gesamtpräsentation und 11% die Musikbeispiele des Audioguides. Was wiederum zeigt, dass den 20% der Besucher, die einen Audioguide nutzten, das zusätzliche Angebot der Musikbeispiele positiv in Erinnerung blieb. Mit 6% Kostümen und 2% Bühnenbildern nannten lediglich 8% der Besucher Exponate, die *typisch* für Theatermuseen sind. Auch die Ergebnisse der Beobachtung ließen kein erhöhtes Interesse an *typischen* Theatermuseums-Exponaten erkennen. Im Durchschnitt verfügten die Kostüme über eine Haltezeit von 15 bis 35 Sekunden. Die klassischen Ausstellungsvitrinen verfügten über eine Haltekraft von mindestens einer Minute und übten mit Werten von 70 bis 100% die größte Anziehungskraft aus.

19% der Befragten erwähnten, dass ihnen der Informationsgehalt der Ausstellung besonders gut gefallen habe. 57% der Befragten gaben an, durch die Ausstellung *viel Neues* und 38% *teilweise Neues* erfahren zu haben. Insgesamt bewerteten folglich 95% der Besucher den Informationsgehalt der Ausstellung als positiv. Dieses Ergebnis zeigt, dass die Kuratoren Dr. Thomas Trabitsch und Dr. Reinhold Kubik ihr Ziel „eine Ausstellung unter anderen und neuen Blickwinkeln“⁵⁵² zu zeigen, erreicht haben.

552 Trabitsch, Thomas. *Zum Geleit*. In: Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) „*leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener*“ *Gustav Mahler und Wien*. S.6

SCHLUSSBETRACHTUNG

All die Argumente, die dafür sprechen, dass Theateraufführungen nicht museal erschlossen werden können, da mit dem Ende der Vorstellung der Abend nur noch in den Erinnerungen der Zuschauer bestehe, haben nicht dazu geführt, dass theatrale Ausstellungen aufgegeben wurden.

Im Gegenteil, zur Zeit gibt es im deutschsprachigen Raum drei Organisationen, die sich für eine Wiedereröffnung eines Theatermuseums in ihrer Stadt einsetzen. In Berlin und Kiel streben eingetragene Vereine nach einer Wiedereröffnung eines Museums der theatralen Künste in ihrer Stadt. In Köln gibt es Bestrebungen die vorhandene *Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn* in ein öffentliches Museum umzuwandeln.

Trotz der aktiven Tätigkeit dieser Initiativgruppen gibt es bis heute im deutschsprachigen Raum lediglich drei eigenständige Publikationen, die sich mit Theatermuseen beschäftigt haben. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Geschichte von Theatermuseumsgründungen, das Sammeln von Theatralia und den daraus entstehenden Sammlungskanon darzustellen. Diese Betrachtung von Theatermuseen aus theaterwissenschaftlicher Sicht kann in zukünftigen Arbeiten weitergeführt werden.

Was die Ergebnisse der Besucherbefragung und -beobachtung im Österreichischen Theatermuseum betrifft, können diese, Anstöße und Entscheidungsgrundlagen liefern, jedoch keine Entscheidungen vorwegnehmen.⁵⁵³ Sie umschreiben einen Ist-Zustand, aber noch keine Maßnahmen. Museumsverantwortliche definieren den Soll-Zustand und damit die folgenden Entwicklungs- und Entscheidungsprozesse. Den größten Nutzen für zukünftige Ausstellungen können Evaluationen stiften, wenn sie nicht erst nachträglich, sondern schon in der Planungsphase in die Konzipierung einer Ausstellung mit einbezogen werden.⁵⁵⁴ Der Besucherforscher Roger Miles entwickelte bereits 1982 ein flexibles Modell für die Konzeption von Ausstellungen, welches in allen Entwicklungsphasen Besucherforschung integriert.⁵⁵⁵ An den Beginn der Ausstellungsplanung setzt Miles eine *Vorab-Evaluation*, die auf der Prämisse basiert, dass „man um so eher eine effektive Ausstellung planen kann, die anzieht, fesselt und informiert, je mehr über die Interessen, Einstellungen, Kenntnisse und vor allem Missverständnisse der potentiellen Besucher zu dem geplanten Ausstellungsthema bekannt“⁵⁵⁶ ist. *Formative Evaluationen* sollen den Entwicklungsprozess von Ausstellungen

553 Vgl. Paatsch, Ullrich. *Evaluation im Wattenmeerhaus*. S.169

554 Ebd.

555 Vgl. Kaiser Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen*. S. 76

556 Shettel, Harris H. *Aktueller Stand der Besucherforschung*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, S. 15

begleiten, indem sie die Verständlichkeit von „Texttafeln, Beschriftungen, Grafiken, Objekten, *Hands-on-Exponaten* und dergleichen“⁵⁵⁷ mit einer ausgewählten Testgruppe vor Ausstellungsbeginn prüfen. Die *Summative Evaluation*, „die mit dem gleichen Ziel in der schon eröffneten Ausstellung stattfindet“, ermöglicht nachträgliche Verbesserungen und gleichzeitig die Ermittlung der Wirkung von einzelnen Ausstellungseinheiten, Serviceleistungen und öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen.⁵⁵⁸

Wie einzelne Besucher über konkrete Ausstellungen denken, lässt sich ohne Evaluation oft nur anhand von Besucherbüchern ablesen. Um die eigenen Besucher besser kennenzulernen, sollte ganz im Sinne der in der Psychologie herrschenden Diskussion über Beobachtungen auch in Museen mehr beobachtet werden.⁵⁵⁹

557 Ebd.

558 Vgl. Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen*. S.76

559 Vgl. Greve, Werner/ Wentura, Dirk. *Wissenschaftliche Beobachtung*. S. 22

LITERATURVERZEICHNIS

Angelaeas, Babette. *Das Deutsche Theatermuseum. Seine Entstehung und Geschichte.* In: Deutsches Theatermuseum (Hg.) *Deutsches Theatermuseum. Entdecken, was dahinter steckt.* Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010, S.1-34

Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee.* K. G. Saur Verlag, München 1989

Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatermuseum und seine Sammlungen.* Österreichisches Theatermuseum, Wien 2000

Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes.* transcript Verlag, Bielefeld 2010

Bauer, Joachim. *Was ist ein Museum?* In: Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes.* transcript Verlag, Bielefeld 2010, S.16-43

Bitgood, Stephen. *Nachbesserungsevaluation und der Prozess der Ausstellungsevaluation.* In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft.* Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.49-59

Blaukopf, Herta/ Blaukopf, Kurt (Hg.) *Gustav Mahler. Leben und Werk in Zeugnissen der Zeit.* Gerd Hatje Verlag, Stuttgart 1994

Blaukopf, Kurt. *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft.* Fritz Molden Verlag, Wien 1969

Brauneck, Manfred/ Schneiling, Gérard. *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2007

Brinkman, Manus. *Mehr qualitative und kompatible Daten!* In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft.* Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.232-255

Brunner, Herbert/ Schmid, Elmar D. *Landshut Burg Trausnitz. Amtlicher Führer.* Bayerische Schlösserverwaltung, München 2003

Buhlan, Harald. *Theatersammlung und Öffentlichkeit: Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“.* Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1983

Danielczyk, Julia. *Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 und ihre imagebildende Funktion*. In: Hulfeld, Stefan/ Peter, Birgit (Hg.) *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jahrgang 2009 Heft 1-2, S.11-22

Dawid, Evelyn/ Schlesinger, Robert (Hg.) *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. transcript Verlag, Bielefeld 2002

Demmler, Martin. *Komponisten des 20. Jahrhunderts*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1999

Dernie, David. *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*. avedition GmbH, Ludwigsburg 2006

Deutsches Theatermuseum (Hg.) *Deutsches Theatermuseum. Entdecken, was dahinter steckt*. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010

Diemer, Alwin. *Elementarkurs Philosophie Hermeneutik*. Econ Verlag, Düsseldorf Wien 1977

Dimberger, Franz. *Burgtheater in Dokumenten. Katalog der Theaterausstellung Sept. 1976 – März 1977*. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien 1976

Ebeling, Susanne/ Hügel, Hans Otto/ Lubnow, Ralf (Hg.) *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland Deutsche Demokratische Republik Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*. K.G. Sauer Verlag, München 1991

Eberspächer, Martina/ König, Gudrun Marlene/ Tschofen, Bernhard. *Gottfried Korff. Museumsdinge – deponieren – exponieren*. Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2002

Erenstein, Robert L. *Die große Theaterausstellung in Amsterdam 1922 und ihr Einfluss auf die amerikanische Bühne*. In: Greisenegger, Wolfgang/ Losert, Katja Maria/ Windholz, Sascha (Hg.) *Theaterwelt Welttheater. Tradition & Moderne um 1900*. Springer Verlag, Wien 2003

Fischel, Oskar. *Theatermuseen*. In: Roessler, Rudolf (Hg.) *Thespis. Das Theaterbuch 1930*. Bühnenvolksbundverlag, Berlin 1930, S.202-206

Freydank, Ruth. *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*. Argon Verlag, Berlin 1988

Fröse, Dirk H. *Ein Theatermuseum schläft den Dornröschen-Schlaf. Nichtöffentlich hinter den Mauern von Schloß Wahn: Neue Chancen für eine der bedeutendsten Sammlung Europas*. In: Deutscher Bühnenverein/ Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.) *Die Deutsche Bühne* Nr. 5, 49. Jahrgang Mai 1978, S. 7-8

Galitz, Robert/ Reimers, Brita. *Aby M. Warburg. „Ekstatische Nympe... trauernder Flußgott“ Portrait eines Gelehrten*. Dölling und Galitz Verlag, 1995

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.) *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*. Spielzeit 2009/2010. Verlag der Bühnenschriften-Vertriebs GmbH, Hamburg 2010

Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek (Hg.) *Führer durch die Internationale Ausstellung für Theaterkunst. Wien, September – Oktober 1936.* Verlag der Gesellschaft der Freunde der Nationalbibliothek, Wien 1936

Giesing, Michael. *Theatersammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West). Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.* Heft 33. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., Berlin 1985

Goppel, Thomas. *Die Museen als Kulturträger.* In: Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee.* K.G.Saur Verlag, München 1989

Graf, Bernhard. *Besucherorientiert Ausstellungsplanung: Projekte, Konzeptionen, Ergebnisse.* In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.) *Besuchersforschung und Vermittlungsstrategien in historischen Ausstellungen: Kolloquiumsbericht zu den Ergebnissen der Ausstellung.* Haus der Bayerischen Geschichte, München 1991, S.14-19

Graf, Bernhard. *Veränderungen der Besucherstrukturen.* In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft.* Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.220- 231

Greisenegger, Wolfgang/ Losert, Katja Maria/ Windholz, Sascha (Hg.) *Theaterwelt Welttheater. Tradition & Moderne um 1900.* Springer Verlag, Wien 2003

Greve, Werner/ Wentura, Dirk. *Wissenschaftliche Beobachtung. Eine Einführung.* Beltz Psychologie-Verlag, Weinheim 1997

Hadamowsky, Franz. *Caspar Nehers szenisches Werk. Ein Verzeichnis des Bestandes der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.* Brüder Hollinek Verlag, Wien 1972

Hadamowsky, Franz. *Kleines Lexikon des Sammelns.* Residenzverlag, Salzburg 1965

Hadamowsky, Franz/ Kindermann, Heinz (Hg.) *Europäische Theaterausstellung. Wien Künstlerhaus. 20.September – 5.Dezember 1955.* Wilhelm Frick Verlag, Wien 1955

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

Hartnoll, Phyllis (Hg.) *The Concise Oxford Companion to the Theatre.* Oxford University Press, Oxford 1983

Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.) *Besuchersforschung und Vermittlungsstrategien in historischen Ausstellungen: Kolloquiumsbericht zu den Ergebnissen der Ausstellung.* Haus der Bayerischen Geschichte, München 1991

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft.* Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996

- Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatrumuseum*. Theaterkultur-Verlag, Zürich 1977
- Hudson, Kenneth. *Perspektiven für ein Museum des nächsten Jahrhunderts*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.256-269
- Hufnagel, Erwin. *Einführung in die Hermeneutik*. Gardez! Verlag, St. Augustin 2000
- Hürlimann, Martin. *Das Atlantisbuch des Theaters*. Atlantis Verlag, Zürich 1966
- John, Hartmut/ Dauschek, Anja (Hg.) *Museen neu denken. Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit*. transcript Verlag, Bielefeld 2008
- Kachler, Karl Gotthilf. *50 Jahre Schweizerische Theatersammlung 1994*. Eigenverlag, Birsfelden/ Basel 1994
- Kaiser, Brigitte. *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. transcript Verlag, Bielefeld 2006
- Kindermann, Heinz. *Europäische Theaterausstellung 1955*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft*. 2. Jahrgang. 1956, S.81-88
- Kindermann, Heinz. *Das neue Theatrumuseum in Amsterdam*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift zur Theaterwissenschaft*. 6. Jahrgang. 1960
- Kindermann, Heinz. *Theaterwissenschaft*. In: Hürlimann, Martin. *Das Atlantisbuch des Theaters*. Atlantis Verlag, Zürich 1966, S.414-433
- Kirchberg, Volker. *Besuchersforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen*. In: Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. transcript Verlag, Bielefeld 2010, S.171-186
- Kirchhoff, Sabine/ Kuhnt, Sonja/ Lipp, Peter/ Schlawin, Siegfried. *Der Fragebogen. Datenbasis, Konstruktion und Auswertung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008
- Klara, Winfried. *Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systematische Ordnung und Katalogisierung*. Otto Elsner Verlagsgesellschaft, Berlin 1936
- Klein, Hans-Joachim. *Besuchersforschung als Antwort auf neue Herausforderungen*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.72-84

Klein, Hans-Joachim. *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1990

Klein, Hans-Joachim. *Schauspielszenen in Ausstellungen – lebendige Präsentation von Kontexten*. In: Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. K. G. Saur Verlag, München 1989

Klein, Hans-Joachim/ Bachmayer, Monika. *Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981

Korff, Gottfried/ Roth, Martin (Hg.) *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1990

Kubik, Reinhold (Hg.) *Mahleriana. Vom Werden einer Ikone*. Mandelbaum Verlag, Wien 2005

Kubik, Reinhold/ Trabitsch, Thomas (Hg.) *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ Gustav Mahler und Wien*. Christian Brandstaetter Verlag, Wien 2010

Kutscher, Artur. *Die Comèdia dell`arte und Deutschland*. Lechte Verlag, Emsdetten 1955

Lachmayer, Herbert. *Kunst braucht Vermittlung, Kultur auch*. In: Forum- Freunde und AbsolventInnen der Kunstuniversität Linz (Hg.) *k60 Kunstuniversität Linz*. Verlag Kunstuniversität Linz, Linz 2007, S.106-117

Lachmayer, Herbert. *„Mozart“ Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006

Lachmayer, Herbert. *„Staging Knowledge“ Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis*. In: Bast, Gerald/ Felderer, Brigitte (Hg.) *Art and now. Über die Zukunft künstlerischer Produktivitätsstrategien*. Springer Verlag, Wien New York 2010, S.61-74

Lachmayer, Herbert. *Zum Geleit*. In: Lachmayer, Herbert. *„Mozart“ Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006, S.7-9

Lachmayer, Herbert/ Heigermoser, Theresa/ Eisendle, Reinhard. *SALERI SULLE TRACCE DIE MOZART*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 2004

Langer, Friedrich. *Endlich: Ein Österreichisches Theatrumuseum institutionalisiert*. In: *Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*. 21. Jahrgang 1976, Heft 145, AMK-Verlag, Innsbruck

Laver, James. *Theatersammlung am Victoria und Albert Museum in London*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft*. Verlag Böhlau, 1.Jahrgang. Böhlau Verlag Wien Köln Weimar 1955, S.171-172

- Leeuwe de, Hans. *Die Amsterdamer Theaterausstellung 1957*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft*. Jahrgang 1958, Heft 1, Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar
- Lepenes, Annette. *Wissen vermitteln im Museum*. Böhlau Verlag, Wien Köln Weimar 2003
- Mahler-Werfel, Alma Maria. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Bermann-Fischer Verlag, Wien 1949
- Maier-Solgg, Frank. *Die neuen Museen*. Dumont-Verlag, Köln 2002
- Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG, Wien Köln Weimar, 1991
- Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.) *Storyline Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis Band 2*. Turia und Kant Verlag, Wien 2009
- Martinz-Turek, Charlotte. *Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum*. In: Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika.(Hg.) *Storyline Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis Band 2*. Turia und Kant Verlag, Wien 2009, S.15-29
- Mayerhöfer, Josef. *Die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und das österreichische Theatermuseum*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*. 23. Jahrgang. 1977, S.375-377
- Mehrabian, Albert. *Räume des Alltags. Wie die Umwelt unser Verhalten bestimmt*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main, 1987
- Mette, Hanns-Ulrich. „Musik zum Sehen“ im Museum IN: Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumpsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005
- Mikunda, Christian. *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie*. Econ Verlag GmbH, Düsseldorf 1996
- Mikunda, Christian. *Marketing spüren: Willkommen am Dritten Ort*. Wirtschaftsverlag Carl Ueberreuter, Frankfurt Wien 2002
- Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft M.B.H. (Hg.) *Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburger 1927. Amtlicher Katalog*. Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg 1927
- Museo Teatrale alla Scala (Hg.) *Das Theater-Museum der Scala. Ein kurzer Führer*. Museo Teatrale alla Scala, Mailand, 1962
- Muttentahler, Roswitha/ Wonisch, Regina. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. transcript Verlag, Bielefeld 2006

Muttentahler, Roswitha/ Wonisch, Regina. *Oberfläche und Subtext. Zum Projekt „Spot on Spaces“*. In: Muttentahler, Roswitha/ Posch, Herbert/ Sturm, Eva S. (Hg.) *Seiteneingänge: Museumsidee & Ausstellungsweisen. Museum zum Quadrat N° 11*. Turia und Kant Verlag, Wien 2000

Muttentahler, Roswitha/ Posch, Herbert/ Sturm, Eva S. (Hg.) *Seiteneingänge: Museumsidee & Ausstellungsweisen. Museum zum Quadrat N° 11*. Turia und Kant Verlag, Wien 2000

Nics, Peter. *Das Österreichische Theatrumuseum*. In: Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Österreichisches Theatrumuseum, Wien 2000, S.2

Nics, Peter. *Das Palais Lobkowitz*. In: Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Österreichisches Theatrumuseum, Wien 2000, S.4

Nics, Peter. *Der Eroica-Saal*. In: Balić, Haris/ Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.) *Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Österreichisches Theatrumuseum, Wien 2000, S.6

Nics, Peter. *Vorhang auf. Die Theatersammlung*. In: Mazal, Otto/ Duchkowitsch, Wolfgang. *Ein Weltgebäude der Gedanken. Die Österreichische Nationalbibliothek*. Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, Graz 1987

Noschka-Roos, Annette. *Besuchersforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer*. Leske & Budrich, Opladen 1994

Offe, Sabine. *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*. Philo Verlagsgesellschaft, Berlin Wien 2000

Paatsch, Ulrich. *Evaluation im Wattenmeerhaus*. In: Scher, Martina Anna (Hg.) *Auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen- (Umwelt-)Ausstellungen und ihre Wirkung. Tagung vom 29. bis 31. Januar 1998 im Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg*. Isensee Verlag, Oldenburg 1998

Pausch, Oskar. *Von Hanswurst zu Wieland Wagner: Autograph und Manuskripte im Theaterbereich. Sammlungsstrategien und Sammlungsprobleme am Beispiel des Österreichischen TheaterMuseums*. Turia & Kant Verlag, Wien 1999

Pausch, Oskar. *Zur Geschichte des Österreichischen TheaterMuseums*. In: Mang, Karl/ Feller, Barbara/ Mayr, Friedrich (Hg.) *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. Und Co. KG, Wien Köln Weimar, 1991, S. 70-78

Peter, Birgit/ Payr, Martin (Hg.) *„Wissenschaft nach der Mode?“ Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Lit-Verlag, Wien 2008

Pomian, Krzysztof. *Der Ursprung des Museum. Vom Sammeln*. Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 1998

Pomian, Krzysztof. *Museum und kulturelles Erbe*. In: Korff, Gottfried/ Roth, Martin (Hg.) *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1990

Rapp, Franz. Vorwort. In: Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft M.B.H. (Hg.) *Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburger 1927. Amtlicher Katalog*. Mitteldeutsche Ausstellungsgesellschaft, Magdeburg 1927

Rapp, Franz. *Wesen und Bedeutung der Theatermuseen. Mit besonderer Berücksichtigung des Theatermuseums der Clara Ziegler-Stiftung in München*. In: Deutscher Bühnenverein/ Bundesverband der Theater und Orchester (Hg.) *Die deutsche Bühne*, 20. Jahrgang, Januar 1928

Rapp, Franz. *Denkschrift über Theatermuseen im Allgemeinen und das Münchner Theatermuseum im Besonderen (1928)* In: Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 -1951) und das Münchner Theatermuseum*. Theaterkultur-Verlag, Zürich 1977, S.70-78

Reuter, Helga. *Neue Kommunikationsmedien in Museen Bereicherung oder Verarmung?* In: Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. K.G.Saur Verlag, München 1989

Rischbieter, Henning. *Durch den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*. Propyläen Verlag, Berlin 1999

Roessler, Rudolf (Hg.) *Thespis. Das Theaterbuch 1930*. Bühnenvolksbundverlag, Berlin 1930

Ross, J. Loomis. *Museen und Besucherforschung*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.26-37

Schärer, Martin R. *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. Dr. C. Müller-Straten-Verlag, München 2003

Schärer, Martin R. *Vom Teller in die Vitrine – Ist Ernährung museogen?* In: Auer, Hermann (Hg.) *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. K.G.Saur Verlag, München 1989

Scher, Martina Anna (Hg.) *Auf dem Weg zu effektiven Ausstellungen-(Umwelt-)Ausstellungen und ihre Wirkung. Tagung vom 29. bis 31. Januar 1998 im Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg*. Isensee Verlag, Oldenburg 1998

Schiller, Friedrich. *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 2004

Schöne, Günter (Hg.) *Theatermuseum – Clara Ziegler-Stiftung. Schrift zum Wiederaufbau Sommer 1953*. Münchner Buchgewerbehaus GmbH, München 1953

- Schuster, Martin. *Psychologie und Kunstmuseum*. In: Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005
- Schuster, Martin/ Ameln-Haffke, Hildegard (Hg.) *Museumspsychologie. Erleben im Kunstmuseum*. Hogrefe-Verlag, Göttingen 2005
- Schwarz, Ulrich/ Teufel Philipp (Hg.) *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. AV Editions Verlag, Ludwigsburg 2001
- Schwarz, Ulrich/ Bertron, Aurelia/ Frey, Claudia. *Designing exhibitions: a compendium for architects, designers and museum professionals*. Birkhäuser – Publishers for architecture, Basel 2006
- Seehaus, Günter (Hg.) *Carl Niessen. Kleine Schriften. Zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*. Lechte Verlag, Emsdetten 1971
- Shettel, Harris H. *Aktueller Stand der Besucherforschung*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.11-25
- Singer, Herta. *Europäische Theaterausstellung 1955*. In: *Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V. (Hg.) Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater*. Januar 1956, Heft 1, S.27-29
- Sommer-Sieghart, Monika. *(Kultur-) Historische Museen als Gegenwartsrelevante Diskursräume*. In: Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.) *Storyline Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis Band 2*. Turia und Kant Verlag, Wien 2009, S.74-87
- Stachnik, Ingeborg. *Besucherbefragungen in Bibliotheken. Grundlagen, Methodik, Beispiele*. Die Deutsche Bibliothek, Berlin 1995
- Steinbeck, Dietrich. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. De Gruyter Verlag, Berlin 1970
- Storck, Willy F. *Moderne Theaterkunst. Geleitworte. 13. Ausstellung des Freien Bundes. Kunsthalle Mannheim. Januar – Februar 1913*. Haas Verlag, Mannheim 1913
- Sturm, Eva. *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Reimer Verlag, Berlin 1991
- Stümcke, Heinrich. *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Band XVII. Die Deutsche Theaterausstellung Berlin 1910*. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1911
- Sucher, Bernd C. *Theaterlexikon Band 2. Epoche, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1996

- Trenkler, Thomas. *Über die Kunst das Publikum zu gewinnen*. In: *morgen* 02/09 S.14-22
- Thiemeyer, Thomas. *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*. In: Bauer, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. transcript Verlag, Bielefeld 2010, S.74-94
- Treinen, Heiner. *Ausstellungen und Kommunikationstheorie*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*. Haus der Geschichte, Bonn und Argon Verlag, Berlin 1996, S.60-71
- Treinen, Heiner. *Besuchersforschung und Vermittlungsstrategien in kulturhistorischen Ausstellungen*. In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.) *Besuchersforschung und Vermittlungsstrategien in historischen Ausstellungen: Kolloquiumsbericht zu den Ergebnissen der Ausstellung*. Haus der Bayerischen Geschichte, München 1991, S.11-13
- Trilse, Christoph/ Hammer, Klaus/ Kabel Rolf. *Theater Lexikon*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1977
- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch./ Hammer, Klaus. *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag, Berlin 1995.
- Vieregg, Hildegard Katharina. *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München 2008
- Vieregg, Hildegard Katharina. *Museumswissenschaft. Eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München 2006
- Vittadini, Stefano. *Das Museo Teatrale alla Scala. Sein universeller Charakter und sein Zweck*. In: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Hg.) *Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft*. 1.Jahrgang. Böhlau Verlag Wien Köln Weimar 1955, S.173-178
- Wörner, Martin. *Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2000
- Waidacher, Friedrich. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Böhlau Verlags G.m.b.H. & Co. KG, Wien Köln Weimar 1993
- Ziegler, Clara. *Auszüge aus dem Testament der Stifterin*. In: Schöne, Günter (Hg.) *Theatermuseum – Clara Ziegler-Stiftung. Schrift zum Wiederaufbau Sommer 1953*. Münchner Buchgewerbehaus GmbH, München 1953, S.30-31

INTERNETQUELLEN:

Alimentarium Museum der Ernährung.

<http://www.alimentarium.ch/> [Stand 27.06.2011]

Bachruschin-Theatermuseum.

A.A.Bachruschin. <http://gctm.ru/museum/bakhrushin/> [Stand 7.08.2011]

Geschichte. <http://gctm.ru/museum/history/> [Stand 7.08.2011]

Bayerische Staatsregierung.

Bayern in Berlin. Staatsministerin Müller auf der Bayreuther Ausstellung

„Faszination der Bühne“ in Berlin. <http://bayern.de/Veranstaltungen-.899.10328333/index.htm> [Stand 5.08.2011]

Bernau, Niklas.

Keine Zeit für ein Theatermuseum. Aber wird denn eines gebraucht? Eine Diskussion.

<http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv.bin/dump.fcgi/2011/0110/feuilleton/0048/index.html> [Stand 5.08.2011]

Blaich + Delugan.

projects. Ausstellungen. *Vitrinen.* <http://www.blaichdelugan.com/projektseiten/nurejewdat.html> [Stand 7.10.2011]

Claudia, Rohrmoser.

Gustav Mahler – Videopanoramen. <http://rohrmoser.tv/projects/mahler.html> [Stand 10.10.2011]

DA PONTE Research Center.

Ausstellungsformat „Staging Knowledge“ und künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis. <http://www.daponte.at> [Stand 6.06.2011]

Freydank, Ruth.

Aus der Geschichte des Berliner Theatermuseums. http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/Freydank_Berlins-ThM-undseineGeschichte-2010.pdf [Stand 25.06.2011]

Herderschule Weimar.

Man wird doch wohl noch träumen dürfen. http://www.phwien.ac.at/fileadmin/phvie/user/37/pdf2009/Traeumen_duerfen_Doku_6_MB [Stand 8.06.2011]

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Besuch der Theatersammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin. <http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/ThM-imStadtmuseumBerlin20110520.pdf> [Stand 25.06.2011]

Der Verein. <http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/ThM-Falter2011web.pdf> [Stand 5.08.2011]

Facebook Seite. <http://www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin?sk=info> [Stand 5.08.2011]

Pressemitteilung. <http://initiative.theatermuseumberlin.de/> [Stand 5.08.2011]

Vereinssatzung. <http://initiative.theatermuseumberlin.de/download/ThM-Satzung.pdf>
[Stand 5.08.2011]

Kesting, Hanjo.

Das Theatermuseum Hannover. http://www.schauspielhannover.de/schauspiel/index.phpm=105&f=07_seiten&ID_Seite=42#p [Stand 12.02.2011]

Kunstuniversität Linz.

Staging Knowledge – Inszenierung von Wissensräumen und performative Kulturvermittlung. <http://www.ufg.ac.at/?id=5589> [Stand 8.06.2011]

Landeshauptstadt Kiel.

Pressespiegel. Landeszeitung. *Theaterschätze zum Greifen nah*
http://www.foerdereverein-stadtgalerie-kiel.de/assets/downloads/schliessung_stadtgalerie-pressespiegel_landeshauptstadt_kiel_060810-pdf [Stand 5.08.2011]

Meininger Museen.

Theatermuseum Zauberwelt der Kulisse. Die ehemalige herzogliche Reithalle
<http://www.meininger Museen.de/pages/theater/ueber-das-museum/das-gebäude.php>
[Stand 8.08.2011]

Theatermuseum Zauberwelt der Kulisse.

Zauberwelt der Kulisse – Herzog Georg II. und sein Theater
<http://www.meininger Museen.de/pages/theater.php> [Stand 8.08.2011]

Nobis, Margit.

Zu den „Hermeneutic Wallpapers“ http://www.margitnobis.at/hw_herderschule_d.htm
[Stand 5.06.2011]

Theater Kiel.

Theatermuseum Kiel e.V. <http://www.theater-kiel.de/theater/freunde/theatermuseum>
[Stand 5.08.2011]

Theatermuseum Kiel.

Geschichte. Hätten Sie's gewusst? <http://www.theatermuseum-kiel.de/geschichte.htm>
[Stand 28.07.2011]

Magazin <http://www.theatermuseum-kiel.de/magazin.htm> [Stand 28.07.2011]

Satzung des Vereines Theatermuseum Kiel e.V. <http://theatermuseum-kiel.de/Satzung/satzung2010.pdf> [Stand 5.08.2011]

Schaukästen <http://www.theatermuseum-kiel.de/schaukaesten.htm> [Stand 5.08.2011]

Unsere Ziele <http://www.theatermuseum-kiel.de/Ziele.htm> [Stand 5.08.2011]

Was macht der Verein? <http://www.theatermuseum-kiel.de/wasmacht.htm>
[Stand 5.08.2011]

100 Jahre Theater Kiel <http://www.theatermuseum-kiel.de/100jahre.htm>
[Stand 5.08.2011]

Theatermuseum Landeshauptstadt Düsseldorf.

Lieben Sie Theater? <http://www.duesseldorf.de/theatermuseum/> [Stand 5.08.2011]

Theaterforschung. Theatermuseum Düsseldorf

<http://www.theaterforschung.de/institution.php4?ID=376> [Stand 5.08.2011]

Theaterwissenschaftliche Sammlung.

Geschichte. <http://www.schloss-wahn.de/geschichte2.html?&L=0> [Stand 5.08.2011]

Information. <http://www.schloss-wahn.de/sammlung.html> [Stand 5.08.2011]

TheaterMuseum Programm.

http://www.schlosswahn.de/fileadmin/WEB_Leporello.pdf [Stand 5.08.2011]

Schloss Wahn eröffnet mit einer Ausstellung von Bildern das TheaterMuseum.

<http://www.schloss-wahn.de/5019.html> [Stand 5.08.2011]

Universal Edition.

Gustav Mahler-Interviews auf Tournee. <http://www.univeraledition.com/newsdetail/items/gustav-mahler-video-interviews-aufturnee> [Stand 11.10.2011]

Universität Oldenburg.

Seminare für Kunst, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik. Prof. Dr. Eva Sturm

<http://www.kunst.uni-oldenburg.de/39104.html> [Stand 28.06.2011]

Winter, Andrea.

Berlin braucht ein Theatermuseum! <http://siegessaule.de/queer-berlin/berlin-braucht-ein-theatermuseum.html> [Stand 5.08.2011]

ANHANG

BESUCHERBEFRAGUNG IM THEATERMUSEUM

LIEBE MUSEUMSBESUCHER!

Vielen Dank, dass Sie sich bereiterklärt haben, an dieser Untersuchung teilzunehmen. Mit dieser Umfrage helfen Sie bei der Erstellung einer Diplomarbeit. Sie wurden durch das Zufallsprinzip ausgewählt. Bitte unterstützen Sie durch einige kurze Auskünfte dieses Vorhaben. Selbstverständlich bleiben Ihre Angaben anonym und werden nur zu Forschungszwecken verwendet.

VIELEN DANK!

1. Bitte nennen Sie spontan ein Exponat aus der Gustav-Mahler-Ausstellung und geben Sie an, wie es Ihnen gefallen hat.

_____ Bewertung ☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

2. Aus welchem Grund haben Sie sich heute zu einem Besuch im Theatermuseum entschlossen?

- a) Ich bin wegen der Gustav-Mahler-Ausstellung hier.
- b) Ich bin wegen der Thomas-Bernhard-Ausstellung hier und habe mir zusätzlich noch die Mahler Ausstellung angeschaut.
- c) Ich bin zufällig vorbeigekommen und wurde von den Plakaten angesprochen.
- d) Ich bin wegen der Bibliothek hier.
- e) Ich wollte das Gebäude des Theatermuseums besichtigen.
- f) Sonstiges: _____

3. Sind Sie heute zum ersten Mal hier im Österreichischen Theatermuseum oder sind Sie früher schon hier gewesen?

- a) heute zum ersten Mal
- b) zum zweiten Mal
- c) bin regelmäßig hier
- d) bin Besitzer(in) einer Jahreskarte des Kunsthistorischen Museums

4. Haben Sie sich einen Audioguide ausgeliehen?

- a) ja
wenn ja, haben Sie sich Musikbeispiele angehört?
 - ja, habe mir alle angehört
 - ja, habe ein paar Mal reingehört
 - nein, habe mir keine Beispiele angehört

- b) nein
wenn nein, warum haben Sie sich gegen einen Audioguide entschieden?
 - zu teuer
 - nimmt zu viel Zeit in Anspruch
 - Ausstellung an sich bietet ausreichend Information
 - Sonstiges: _____

5. Haben Sie sich die Videoinstallationen von *Claudia Rohmoser* angeschaut?

- a) ja, kurz
- b) ja, vollständig angeschaut
- c) nein
wenn nein, warum haben Sie sich die Videoinstallationen nicht angeschaut?

6. Wie sinnvoll finden Sie es, dass Kompositionen Gustav Mahlers, von einer Künstlerin visualisiert wurden?

- ☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺
-

7. In der Gustav-Mahler-Ausstellung finden sich neben den Original-Partituren viele handschriftliche Briefe Mahlers. Wie wichtig sind Ihnen Originalobjekte in Ausstellungen?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

8. Haben Sie sich im ersten Ausstellungsraum den Film angesehen?

- a) nein
- b) ja, kurz
- c) ja, ganz

9. Wie gefällt es Ihnen, dass zur Einstimmung der Ausstellung, ein Film aus der Zeit Mahlers in Wien angeboten wird?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

10. Haben Sie neue Informationen, über Gustav Mahler und sein Werk, durch den Ausstellungsbesuch erfahren?

- a) viel Neues
- b) teilweise Neues
- c) nichts Neues

11. Wie bewerten Sie die Präsentation der Ausstellung?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

12. Wie wurden Sie auf die Gustav-Mahler-Ausstellung aufmerksam?

- a) Zeitung
- b) Radio
- c) Fernsehen
- d) Internet
- b) Prospekte
- e) Plakate
- f) Schule
- g) Bekannte, Einladung
- h) Eingangsplakat
- i) von früheren Besuchen bekannt
- j) Touristeninfo

13. Sind Sie allein oder in Begleitung gekommen?

- a) allein
- b) mit Partner
- c) mit Kindern
- d) Freund(in), Kollege(in), Bekannte(r)
- e) in einer organisierten Gruppe

14. Wie lange haben Sie sich in der Ausstellung aufgehalten?

- a) unter 30 Minuten
- b) 30 Minuten bis zu einer Stunde
- c) 1 bis 2 Stunden
- d) über 2 Stunden

15. Wie würden Sie die Gustav-Mahler-Ausstellung insgesamt einschätzen?

- ☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺
-

16. Hat die Gustav-Mahler-Ausstellung Ihren Erwartungen entsprochen?

- a) ja
- b) nein

a) Wenn ja, was hat Ihnen besonders gut gefallen?

b) Wenn nein, was hat Sie besonders gestört?

Abschließend bitte ich Sie noch um einige Informationen zu Ihrer Person. Wie bereits erwähnt, werden Ihre Angaben völlig vertraulich und anonym behandelt.

Geschlecht:

- weiblich
- männlich

Alter:

- bis 19 Jahre
- 20-29 Jahre
- 30-39 Jahre
- 40-49 Jahre
- 50-59 Jahre
- 60-69 Jahre
- 70 Jahre und älter

Höchster Bildungsabschluss: _____

Ihre derzeitige Tätigkeit: _____

Wie weit ist ihr Heimatort vom Museum entfernt?

- a) wohne in Wien
- b) Umland bis zu 30km
- c) über 30 bis 100km
- d) übriges Österreich
- e) Ausland: _____

wenn b) – e): Sind Sie der Gustav Mahler Ausstellung wegen
angereist?

- ja
- nein

PLATZ FÜR ANMERKUNGEN:

Vielen Dank für Ihre Teilnahme!

VISITOR SURVEY AT THE THEATRE MUSEUM

Dear visitor,

Thank you very much for agreeing to participate in this research project. You have been selected by random choice. Of course all information will be treated anonymously and confidential.

1. Please name one of the exhibits spontaneously and evaluate it.

_____ ☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺
□ □ □ □ □ □ □

2. Why did you come to the Theatre Museum today?

- a) because of the Gustav-Mahler-exhibition
- b) because of the Thomas-Bernhard-exhibition, but I visited the Gustav-Mahler exhibition additional
- c) I passed by the museum accidentally and was attracted by the posters.
- d) because of the library
- e) I wanted to take a tour through the building.
- f) others: _____

3. Is this your first visit to the Austrian Theatre Museum?

- a) first visit
- b) already been here 1-3 times
- c) I visit regularly
- d) I am the owner of a annual seasons ticket of the KHM

4. Did you use an audioguide?

- a) yes

if yes, did you listen to the music examples?

- yes, I did listen to all of them
- yes, I did listen to some of them
- no, I didn't listen to the music examples

- b) no

if no, why didn't you use an audioguide?

- too expensive
- takes too much time
- the exhibition offers enough information
- others: _____

5. Did you watch the video installation by *Claudia Rohrmoser*?

- a) yes, briefly
- b) yes, completely
- c) no

if no, why didn't you watch the video installation?

6. How reasonable is it in your eyes, that the composition of Gustav Mahler was visualised by an artist?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

7. In the Gustav-Mahler-exhibition are some handwritten letters of Gustav Mahler. How important are original objects in an exhibition for you?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

8. Did you watch the movie of the first room of the exhibition?

- a) no
- b) yes, briefly
- c) yes, completely

9. How do you like the idea of showing a movie of vienna from Mahlers times as an accomodation for the exhibition?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

10. Did you get new information about Gustav Mahler and his work in the exhibition?

- a) a lot of new information
- b) some new information
- c) no new information

11. Please evaluate the presentation of the exhibiton?

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

12. By what medium was your attention drawn to this museum?

- | | |
|---------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> a) newspaper | <input type="checkbox"/> f) friends |
| <input type="checkbox"/> b) radio | <input type="checkbox"/> g) invitation |
| <input type="checkbox"/> c) TV | <input type="checkbox"/> h) entrance sign |
| <input type="checkbox"/> d) posters | <input type="checkbox"/> i) already known through earlier visits |
| <input type="checkbox"/> e) school | <input type="checkbox"/> j) tourist information |

13. Are you alone or with company?

- a) alone
- b) with partner
- c) with child(ren)
- d) friend, colleague
- e) in an organized group

14. How much time did you spend at the museum?

- a) up to 30 minutes
- b) 30 minutes to 1 hour
- c) 1 to 2 hours
- d) over two hours

15. Please evaluate the Gustav-Mahler-exhibition on the whole.

☹ 1 2 3 4 5 6 7 ☺

16. Did the Gustav-Mahler-exhibiton meet your expectation?

a) yes

b) no

a) if yes, what did you like best?

b) if no, what didn` t you like?

Finally I would like to ask you to provide some personal information.
As mentioned before, your data will be treated confidentially.

Sex:

female

male

Age:

up to 19

20-29 years

30-39 years

40-49 years

50-59 years

60-69 years

70 years and older

What is your highest education level?

What is your current profession?

Where do you live?

- a) in Vienna
- b) surrounding districts up to 30 km
- c) 30-100 km away
- d) rest of Austria
- e) abroad: _____

Did you come to Vienna because of the Gustav-Mahler exhibition?

- yes
- no

Space for comments:

THANK YOU FOR YOUR INFORMATION!

Zusammenfassung

Theateraufführungen als unwiederbringliche Ereignisse, können nicht musealisiert werden. Theater lässt sich nur durch seine Überreste, die als Zeichen auf Vergangenes verweisen, ausstellen. Im Gegensatz zu anderen Künsten wie der Malerei, der Dichtung oder der Architektur kann Theater nicht noch Jahre später analysiert werden. Trotz dieser *Unausstellbarkeit des Theaters*, bestand seit Beginn des Theaters die Sehnsucht, diese flüchtige Kunst festzuhalten. Die vorliegende Diplomarbeit *Als Besucher im Theatermuseum*, die sich in drei Teile gliedert, beschäftigt sich mit der Gründungsgeschichte von Theatermuseen, ihrem Sammlungskanon und den aktuellen Tendenzen in der Theatermuseumsgeschichte. Im ersten Teil der Arbeit werden zur Einführung die Ansätze der drei, im deutschsprachigen Raum, eigenständig erschienenen Publikationen zum Thema Theatermuseum und in einem Exkurs Herbert Lachmayers Ansatz der Inszenierung von Wissensräumen vorgestellt. Des Weiteren setzt sich die Arbeit mit dem Akt der Musealisierung auseinander.

Im empirischen Teil der Arbeit wurde Mittels Besucherbefragung und -beobachtungen die Ausstellung *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“ Gustav Mahler und Wien* des Österreichischen Theatermuseums untersucht, um statistisches Material über die Theatermuseumsbesucher und ihr Verhalten in der Ausstellung zu erhalten.

Abstract

As irretrievable events, performances can't be converted into exhibits. The theatre itself can only be exhibited by the use of remains that point into the past. In contrast to other arts like painting, poetry and architecture, theatre can't be analysed after many years. Despite the fact, that a performance can't be exhibited, the desire to conserve this most elusive of all arts exists as long as theatre. The diploma thesis *As a visitor in a theatre museum* deals with the history of theatre museums, their collections and current tendencies in the history of theatre museums. As an introduction, the first part presents the three self-contained publications about theatre museums in the German-speaking countrys and includes an excursus on Herbert Lachmayers *Staging knowledge*. Furthermore the *act of turning theatre into an exhibit* is discussed in this thesis. To gather statistical material about the visitors of theatre museums and their behaviour, the exhibition "*leider bleibe ich ein eingefleischte Wiener*" *Gustav Mahler und Wien* in the Austrian theatre museum was analysed in the experimental part of this thesis, using visitor's survey and monitoring.

LEBENS LAUF

Josephine Dratwa

Persönliches

Josephine Dratwa
23.12.1984

Ausbildung und Schule

03/09 - dato	Studium der Betriebswirtschaftslehre, Wirtschaftsuniversität Wien
04/11	2. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft abgeschlossen
10/08	1. Diplomprüfung Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/07 - dato	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Schwerpunkt: Kulturmanagement und Museumsmanagement
10/05 – 10/07	Studium der Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Nürnberg/ Erlangen, Schwerpunkt: Germanistik und Psychologie
05/05	Abitur Lindenaus Schule Grossauheim