



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

**Geschichte eine Bühne geben**

Theatrale Elemente in Museen anhand des Sisi Museums und der  
Kaiserappartements in der Wiener Hofburg

verfasst von / submitted by

**Mag. Renate Pölzl**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree  
of

**Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)**

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner



## INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG .....	3
I.1. THEMA, FRAGESTELLUNG UND METHODE DER ARBEIT .....	4
I.2. FORSCHUNGLITERATUR .....	6
II. MUSEUM/AUSSTELLUNG UND THEATER .....	11
II.1. DEFINITIONEN .....	14
II.2. DAS VERHÄLTNISS VON MUSEUM/AUSSTELLUNG ZU THEATER/FILM .....	21
II.2.1 Dramaturgie des Theaters .....	41
II.2.2 Dramaturgie des Ausstellens .....	50
II.3. DIE INSZENIERUNG UND IHRE MITTEL .....	63
II.3.1. Das Raumbild im Theater und Museum .....	71
II.3.2. Vermittlung .....	86
II.3.2.1. Raumtexte .....	87
II.3.2.2. Kulturvermittlerin und Kulturvermittler .....	88
II.3.2.3. Audioguide bzw. Katalog .....	90
II.3.2.4 Auftritt im WorldWideWeb .....	91
II.3.2.5 Museumstheater .....	92
II.3.2.6 Storytelling als theatrales Vermittlungskonzept .....	98
III. MUSEALES UND THEATRALES BEI HERRSCHERSITZEN .....	110
III.1. HERRSCHERSITZE ALS MUSEALE INSTITUTIONEN .....	110
III.2. SILBERKAMMER – SISI MUSEUM – KAISERAPPARTEMENTS .....	113
III.2.1. Die Kaiserappartements als Museum .....	113
III.2.2. Ausstellungsanalyse .....	117
III.2.2.1. Sisi Museum .....	117
III.2.2.1.1. Die Fabel .....	118
III.2.2.1.2. Die Dramaturgie .....	119
III.2.2.1.3. Die Inszenierung .....	122
III.2.2.2. Kaiserappartements .....	134
III.2.2.2.1. Die Fabel .....	134
III.2.2.2.2. Die Dramaturgie .....	135
III.2.2.2.3. Die Inszenierung .....	135
III.2.3. Die Vermittlung .....	140
III.2.3.1. Raumtexte .....	140
III.2.3.2. Audioguides und Katalog .....	140

III.2.3.3 Kulturvermittlerin und Kulturvermittler .....	141
III.2.3.4 Museumstheater .....	141
III.3. EXKURS: SIS(S)I IM FILM .....	142
III.3.1. Die Fabel .....	143
III.3.2. Die Dramaturgie.....	143
III.3.2. Die Inszenierung .....	143
IV. TV-DOKUS .....	146
IV.1. Theodor Grädler: Elisabeth von Österreich - Ich möchte eine Möwe sein .....	149
IV.1.1. Die Fabel .....	149
IV.1.2. Die Inszenierung .....	149
IV.2. Helmut Jedele: Unsterbliche Sisi .....	151
IV.2.1. Die Fabel .....	151
IV.2.2. Die Inszenierung .....	151
IV.3. Tom Matzek: Sissi – Die rätselhafte Kaiserin .....	152
IV.3.1. Die Fabel .....	152
IV.3.2. Die Inszenierung .....	153
IV.4. Die TV-Doku als Museumstheater .....	153
V. RESUMÉE .....	155
VI. QUELLENVERZEICHNIS.....	161
VII. BILDERVERZEICHNIS.....	169
Abstract in Deutsch.....	171
Abstract in English.....	172
Eidesstattliche Erklärung .....	173
Danksagung.....	175

## I. EINLEITUNG

„Theatre is everywhere, from entertaining districts to the fringes, from the rituals of government to the ceremony of the courtroom, from the spectacle of sporting arena to the theatres of war. Across these many forms stretches a theatrical continuum through which cultures both assert and question themselves.”<sup>1</sup>

So beginnt das Vorwort für eine englischsprachige Reihe „theatre &“, die sich mit Theater in Beziehung zu anderen Disziplinen auseinandersetzt. Hier wird sehr deutlich, dass der Begriff Theater und Inszenierung sich heute nicht mehr nur auf die szenische Aufführung eines literarischen Textes beschränkt. Theater als Synonym für Inszenierung findet sich in vielen Bereichen unseres Alltagslebens. So findet der Begriff Inszenierung auch Eingang in viele Bereiche, die nicht primär mit der Arbeitsweise des Theaters in Verbindung gebracht werden.

Einer dieser Bereiche ist das Museum mit seinen Spielformen. Diese Arbeit nähert sich dem Museum und der Ausstellung von der theater- und medienwissenschaftlichen Seite. Was verbindet Theater oder Film mit einem Museum, welche Strategien verfolgen sie? Welche medienspezifische Mittel im Sinn von Theater und Film verwenden sie? Bedeuten Begriffe, die in beiden Medien verwendet werden, auch wirklich dasselbe?

„[...] there is reference also to the performative, even theatrical, nature of the museum or historic site itself: the architectural arrangement of spaces and scenographic and narrative design of displays which invite visitors to respond in ways not similar to those of a theatre audience.“<sup>2</sup>

Es ist mir bewusst, dass ich in dieser Arbeit auf Grund der Heterogenität der beiden Medien nur Schlaglichter auf die verschiedenen Fragestellungen werfen und auch im Bereich der herangezogenen Vergleiche und deren Belege keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

Dass das Präsentieren im Museumsbereich sich nicht nur auf die Aufstellung der Objekte bezieht, sondern auch auf die Vermittlung, zeigen sowohl die immer größer werdende Professionalisierung im Bereich Kulturvermittlung sowie die Vielseitigkeit von

---

<sup>1</sup> Del LaGrace Volcano: Foreword, in: Dominic Johnson: theatre & the visual. Foreword by Del LaGrace Volcano, Houndmills: Palgrave Macmillen 2012, S.VII

<sup>2</sup> Anthony Jackson and Jenny Kidd (Ed.): Performing heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation, Manchester: Manchester University Press 2011, S. 2

Vermittlungskonzepten. Der Besucherin und dem Besucher sollen auf unterhaltsame Weise ein Thema nähergebracht werden und sie sollen einen Erlebniswert erfahren.

Um diesen Erlebniswert zu erreichen hat das Museum und die Ausstellung Methoden und Strukturen entwickelt, die ähnlich einer Theateraufführung auf das Publikum einwirken. Diese sollen im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden.

Ich habe mich bemüht in dieser Arbeit den weiblichen und männlichen Aspekt gleichberechtigt zu behandeln. Das allgemeine „man“ schließt immer beide Geschlechter mit ein.

Die Typographie und Rechtschreibung wurde in den Zitaten in der Publikationsform beibehalten.

## I.1. THEMA, FRAGESTELLUNG UND METHODE DER ARBEIT

Das Thema entstand aufgrund meiner Diplomarbeit über „Kaiserin Elisabeth und ihre Darstellung auf Bühne und im Film“ und meinem Beruf als Kulturvermittlerin in der „Silberkammer - Sisi Museum – Kaiserappartements“ in der Wiener Hofburg. Meine Diplomarbeit in der Fachrichtung Theater-, Film- und Medienwissenschaften untersuchte die verschiedenen Themenkomplexe in denen Kaiserin Elisabeth als dramatische Figur auftritt und analysierte ihre Darstellung. Im Beruf als Kulturvermittlerin bemerkte ich rasch, dass Teile der Ausstellung sich szenisch anfühlten. So wurde mein Interesse an szenischen und theatralen Elementen im Museumsbereich geweckt.

Sowohl im Theater/Film als auch im Museum/Ausstellung geht es um eine Darstellung. Während man sich bei den literarischen Bearbeitungen bewusst ist, dass man ein inszeniertes, also ein konstruiertes und auch oft nicht korrektes Abbild von Geschichte vor sich hat, erhebt das Museum den wissenschaftlichen, historisch-korrekten Anspruch. Nichtsdestoweniger sind die Ausstellungsgestalterinnen und -gestalter ebenfalls auf eine (Re-)Konstruktion für ihre Aussagen angewiesen.

Diese Arbeit setzt sich mit den theatralen Begriffen im Museums- und Ausstellungsbereich auseinander. Dazu werde ich zuerst Definitionen von diesen Begriffen erfassen und dann auf ihre Anwendung im theatralen und musealen Bereich untersuchen.

Ich möchte deren Funktionen nachgehen und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten.

Ich werde mich auf kulturhistorische Museen und Ausstellungen vor allem Herrscherhäusern – sowohl im architektonischen Bereich als Schloss oder Residenz, vor allem aber in Bezug auf deren historische Bewohnerinnen und Bewohner – beschränken. Diese weisen meist einen stärkeren inszenatorischen Aspekt auf als reine Kunstaussstellungen. Dabei sei dem Museum in kunsthistorischer Sicht eine gewisse Inszenierung nicht abzusprechen und es wird, wo notwendig, in diese Arbeit einfließen.

Der praktisch-analytische Teil wird sich mit der musealen Präsentation und musealen Inszenierung im Sisi Museum und in den Kaiserappartements beschäftigen. Auch hier wird die Kaiserin und das Kaiserhaus „dargestellt“. Diese Inszenierung betrifft aber nicht nur die retrospektive Darstellung, bereits die Selbstinszenierung des Kaiserhofes besitzt ein gewisses Naheverhältnis zu Theaterinszenierungen.

Das Sisi Museum und die Kaiserappartements sollen durch theaterwissenschaftliche Methoden wie Dramenanalyse auf ihre inszenatorischen Aspekte untersucht werden. Diese Analyse soll aufzeigen, in wie weit sich die historisch-wissenschaftliche Präsentation von der theatralen/filmischen Darstellung Kaiserin Elisabeths unterscheidet und ob Rückgriffe auf bekannte Bilder aus dem anderen Medium Verwendung finden. Dazu wird es auch einen kleinen Exkurs zur Ausstellung „Si(s)si im Film – Möbel einer Kaiserin“ im Hofmobiliendepot geben.

Meine Diplomarbeit hat auch eine Sparte der Darstellung der Kaiserin Elisabeth ausgespart, nämlich die der Dokumentarfilme in Form von Fernsehdokus. Sie hat in den Kontext der Unterhaltungsindustrie nicht gepasst und hätte auch den Umfang der Arbeit gesprengt. Diese fügen sich aber hier in den Kontext des musealen, ausstellenden und historisch fundierten Präsentierens ein. Ich werde einige Beispiele nicht aus der theater- und medienwissenschaftlichen Sicht analysieren, sondern hier die Frage nach der wissenschaftlich-musealen Präsentation stellen.

Die Methode wird sich sowohl im theaterwissenschaftlichen als auch im musealen Sinne stark auf empirische Forschung konzentrieren. Im Bereich der musealen Kommunikation wird auch auf die Semiotik zurückgegriffen.

## I.2. FORSCHUNGSLITERATUR

Literatur zu Ausstellung und Museum beschäftigt sich meist nur mit einem speziellen Standpunkt, entweder mit dem Sammeln, der Ausstellungstheorie oder mit Vermittlungsarbeit. Sie kann sich aber meist nicht ganz den anderen Teilbereichen entziehen, da diese Gebiete auch immer wieder ineinander verschwimmen. Das Gesamterlebnis in der Ausstellung findet erst in den letzten dreißig Jahren Beachtung. Diese Untersuchungen übernehmen den Begriff Inszenierung, um mediale Phänomene zu beschreiben, bieten aber selten eine genaue Definition.

Rosmarie Beier-de Haan beschäftigt sich in ihrer Publikation „Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte“<sup>3</sup> in einem interdisziplinären und konstruktivistischen Ansatz mit Geschichts- und Nationalmuseen in der Zweiten Moderne. Diese konstituiert sich für sie durch den Einfluss der Globalisierung, und Individualisierung aber auch durch Inszenierung.

Im Museumsbereich wird die Zweite Moderne auch als postkoloniales Ausstellen bezeichnet. Dies bezeichnet den Perspektivwechsel von passiver zu aktiver Geschichte, das heißt Geschichtsdarstellung wird nicht mehr als objektiv wahrgenommen, sondern ist durch verschiedene Blickweisen konstruiert. Die Frage, wessen Erinnerung überliefert wird, bestimmt die Rezeption der Präsentation. Dazu stellt sie die Sichtweisen von Pierre Nora, der Erinnerung als äußerliches Verhältnis zu Vergangenen sieht, der Position Peter Burkes, der die Geschichtswissenschaft als Erbe der Erinnerung sieht und der von Hans-Ulrich Wehler gegenüber, der sie als Korrektiv am Gedächtnis von Gemeinschaften ansieht.<sup>4</sup> Inszenierung ist bei Beier-de Haan einerseits als Inszenierung im theatralen Sinn zu verstehen, andererseits aber auch als Interpretation des kulturellen Gedächtnisses. Im theatralen Sinn ist sie notwendig, um eine Auswahl für Bedeutendes zu treffen, da in der medialen Welt von heute jedwede Erinnerung gespeichert werden kann und wird. Abschließend überprüft sie ihre Thesen an verschiedenen Ausstellungsformaten.

Vom Blickpunkt der Theater- und Filmwissenschaft hat sich Werner Hanak-Lettner dem Thema Ausstellung gewidmet. Er hat in seiner - auch als Buch veröffentlichten - Dissertation mit dem Titel „Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater

---

<sup>3</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005

<sup>4</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 114

entstand“<sup>5</sup> versucht, die Verwandtschaft der beiden Medien wissenschaftlich aufzubereiten. Er entwickelt an Hand der Poetik des Aristoteles und Bertolt Brechts Überlegungen zum Theater eine Dramaturgie der Ausstellung. An Hand dreier Ausstellungstheorien aus dem 16. und 18. Jahrhundert, zeigt er die Parallelentwicklung zum Theater auf. Außerdem macht er deutlich, dass Theater in diesen Epochen weit mehr beinhaltet hat, als die darstellende Kunst durch Schauspieler und dieser Begriff erst später eine Einschränkung erhalten hat. So sprechen die drei Theoretiker zum Beispiel auch vom Ausstellungstheater.

Hanak-Lettner macht die Objekte zu Akteuren und zeigt die aktive Bedeutung des Publikums. Das Theatrale führt er auf den Dialog zwischen den Objekten und den Besuchern zurück und er weist den Beschriftungen und Texterläuterungen die Rolle des antiken Chores zu, der kommentiert oder direkt in die Handlung eingreift.

Mariana Lino Agria zeigt in ihrer Diplomarbeit „Das Museum als Medium. Übertragung, Speicherung, Prozess“<sup>6</sup> (Wien 2012) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft das Museum als Medium. Sie betont dabei den kommunikativen Aspekt als Konstitutiv. Sie spricht von Inszenierungsstrategien, die diese Kommunikation ermöglichen, bringt auch praktische Beispiele dafür, bleibt aber ebenfalls eine museale Definition des Begriffes Inszenierung schuldig.

Brigitte Kaiser nähert sich dem Thema Ausstellungsdramaturgie in ihrer publizierten Dissertation mit dem Titel „Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive“<sup>7</sup> über den kommunikationswissenschaftlichen Ansatz. Sie verwendet immer wieder die Begriffe „Dramaturgie“ und „Inszenierung“, bietet aber keine eindeutige Definition, sondern nur eine Arbeitsdefinition an.

Auch weitere Diplom- und Masterarbeiten als auch Dissertationen sind im Bereich der Publizistik und Kulturwissenschaften vor allem zur Erinnerungskultur und deren Konstruktion entstanden.

---

<sup>5</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand Bielefeld: transcript 2011

<sup>6</sup> Mariana Lino Agria: Das Museum als Medium. Übertragung, Speicherung, Prozess, Dipl.Arb., Universität Wien 2012

<sup>7</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive. Bielefeld: transcript 2006

Daniel Ehrl widmet sich in seiner Diplomarbeit „Museum Denken. Architekturtheoretische Überlegungen zu einem „Haus der Geschichte für Österreich“<sup>8</sup> einem interdisziplinären Diskurs um die Errichtung eines Hauses der Geschichte. Im Titel liegt der Schwerpunkt zwar auf der Architektur, doch diese tritt ziemlich in den Hintergrund. Inhaltlich beschäftigt er sich überwiegend mit Erinnerungskultur, dem Aura-Begriff von Walter Benjamin und dem Begriff der Semiophoren von Krzysztof Pomian.

Gerhard Obermüller stellt in seiner Dissertation „Geschichte im Spannungsfeld von Marketing, Medienkunst und Wissenschaft. Zur multimedialen Konstruktion historischer Erinnerung“<sup>9</sup> drei verschiedene Formen von Geschichtsdarstellung gegenüber: eine kulturhistorische Ausstellung mit starker inszenatorischer und multimedialer Darstellung, einen Spielfilm über eine historische Persönlichkeit und Medieninstallationen eines kubanischen Künstlers mit dokumentarischem Charakter. Drei Bereiche, die keinen ursprünglichen Zusammenhang haben, auch thematisch lässt sich nur sehr weitgezogen der Begriff „historisch“ oder „dokumentierend“ finden. Obermüller betont bei allen drei Exempeln den interdisziplinären Zugang zwischen Geschichte/Erinnerungskultur und dem Darstellerischem durch die Multimedialität.

Wolfgang Hochbruck's „Geschichtstheater. Formen der >>Living History<<. Eine Typologie“<sup>10</sup> untersucht alle sich auf die reale Geschichte beziehenden Darstellungsformen und versucht die verschiedenen Spielarten zu klassifizieren. Er bezieht sich sehr stark auf den amerikanischen und britischen Raum, nennt aber auch deutsche und österreichische Beispiele. Hochbruck unterscheidet zwischen *Living History Interpretation*, *Museumstheater* und *Reenactment*, zeigt aber auch deren fließende Übergänge auf. Vor allem den ersten beiden Sparten spricht er eine pädagogische Wirkung zu, das *Reenactment* dient mehr einem persönlichen Erfahrungs- und Erlebniswert.

Susan Bennett's „Theatre & Museums“<sup>11</sup> erschien in einer Reihe, die die Zusammenhänge zwischen Theater und unterschiedlichen Disziplinen untersucht. Bennett

---

<sup>8</sup> Daniel Ehrl: Museum Denken. Architekturtheoretische Überlegungen zu einem „Haus der Geschichte für Österreich“, Dipl.arb., Techn. Univ. Wien 2009

<sup>9</sup> Obermüller, Gerhard: Geschichte im Spannungsfeld von Marketing, Medienkunst und Wissenschaft. Zur multimedialen Konstruktion historischer Erinnerung, Diss., Kultur- und gesellschaftswissenschaftliche Fakultät, Salzburg 2011

<sup>10</sup> Wolfgang Hochbruck: Geschichtstheater. Formen der >>Living History<<. Eine Typologie, Bielefeld: transcript 2013

<sup>11</sup> Susan Bennett: theatre & museums. Houndsmill: Palgrave Macmillan 2013

stellt fest, dass sowohl Theater als auch Museen wichtig für die Bildung und die Präsentation einer Identität sind, sei es eine kulturelle, eine nationale oder eine ethnische. Sie ist auch der Meinung, dass beide eine ähnliche, wenn nicht sogar die gleiche Infrastruktur brauchen, die gleiche Publikumsschicht ansprechen und Wissen vermitteln. Sie zeigt verschiedene Beispiele von Theatralität in Museen auf. Diese reichen von Performances in Kunstmuseen, die selbst der künstlerische Akt sind, über Theatermuseen, in denen das Theater und seine Produktionsbedingungen Ausstellungsgegenstand sind, bis zu den theatralen Vermittlungsformen, die vor allem kulturelles Erbe von ethnischen Gruppen zeigen und erhalten sollen.

Hedvig Mårdh betont in ihrem Artikel „Re-entering the House. Scenographic and Artistic Interventions and Interactions in the Historic House Museum“<sup>12</sup> das Theatrale und künstlerische Potential von *Historic House Museums*. Hauptsächlich am Beispiel des Dennis Server’s House in Spitalfields, London, zeigt sie die Schaffung einer historischen Atmosphäre durch die theatrale Inszenierung eines Lebensraumes. Es soll in diesem Haus bewusst der Eindruck entstehen, dass die Bewohner nur kurz den Raum verlassen haben. Mårdh zeigt, dass das in Dialog-Treten eines Schlosses wie Versailles mit moderner Kunst seine Berechtigung besitzt. Denn auch die bildende Kunst kann den historischen Raum neu interpretieren oder neue Beziehungen herstellen.

Im englischsprachigen Raum beschäftigt man sich viel stärker mit dem Darstellen von *heritage* (Kulturgut), nicht nur im Sinne des Präsentierens von Objekten und Themen, sondern auch von der performativen Seite – also durch Personen.

Die Publikationen von Catherine Hughes „Museum Theatre. Communicating with Visitors Through Drama“<sup>13</sup> und Tessa Bridal “Exploring Museum Theatre”<sup>14</sup> bieten Handbücher für Museumstheater, seine Bedingungen, Konzeption und Durchführung. Catherine Hughes bezieht sich großteils auf theatrale Vermittlungsprogramme in naturwissenschaftlichen Museen, während Tessa Bridal mehr von Besucherevaluierungen und Marketingstrategien ausgeht.

Das Sisi Museum wurde bereits in zwei sehr unterschiedlichen Arbeiten untersucht.

---

<sup>12</sup> Mårdh, Hedvig: Re-entering the House. Scenographic and artistic interventions and interactions in the historic house museum. In: Nordisk Museologi 2015, 1

<sup>13</sup> Catherine Hughes: Museum Theatre. Communicating with Visitors Through Drama. Portsmouth: Heinemann 1998

<sup>14</sup> Tessa Bridal: Exploring Museum Theatre. Walnut Creek: AltaMira Press 2004

Die Diplomarbeit von Elisabeth Walzer „Das Sisi-Museum zwischen Information und Unterhaltung. Eine Befragung der Museumsbesucher in der Wiener Hofburg“<sup>15</sup> erforscht deren Motive und Erwartungen. Die Evaluation verschafft einen Überblick über die Besucherinnen und Besucher. Weiters wird die Ausgewogenheit von Information und Unterhaltung untersucht und der Einfluss der „Sissi“-Filme von Ernst Marischka auf das Rezeptionsverhalten im Museum.

Aus museologischer Sicht hat Yunkyoung Nam „Das Sisi-Museum in der Wiener Hofburg als Modell für eine Ausstellung über die koreanische Kaiserin Myung Sung (1851-1895)“<sup>16</sup> analysiert. In ihrer Masterthesis des /ecm-Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie & Praxis an der Universität für Angewandte Kunst in Wien gilt das Interesse der Übertragbarkeit des Ausstellungsformats und seiner Inszenierung auf ein Museum über die koreanische Kaiserin Myung Sung.

---

<sup>15</sup> Elisabeth Walzer: Das Sisi-Museum zwischen Information und Unterhaltung. Eine Befragung der Museumsbesucher in der Wiener Hofburg, Dipl.arb., Universität Wien 2006

<sup>16</sup> Yunkyoung Nam: Das Sisi-Museum in der Wiener Hofburg als Modell für eine Ausstellung über die koreanische Kaiserin Myung Sung (1851-1895), Masterthesis, Univ. f. Angewandte Kunst Wien 2010

## II. MUSEUM/AUSSTELLUNG UND THEATER

Museum oder Ausstellung und Theater mögen auf den ersten Blick nicht viele Gemeinsamkeiten aufweisen, gehen beide doch von unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Im Theater erwartet das Publikum vielleicht eine historische Begebenheit zu sehen, ist sich aber des interpretativen und künstlerischen Zugangs bewusst. Im Museum hingegen setzt es auf wissenschaftliche Wahrheit und lehrreiche Information.

Beide Medien finden ihren Ursprung im Ritual. Das Theater in der griechischen Antike war eng mit dem Dionysos-Kult verbunden<sup>17</sup>, das Ausstellen mit der Götterverehrung und Opfergaben selbst<sup>18</sup>. Historisch gesehen hatten damit das Theater und das Museum eine erzieherische Funktion inne, nicht nur im rein didaktischen Sinn, sondern um Wissen und Traditionen weiterzugeben.<sup>19</sup>

Beide Medien können ein Thema nie in seiner Ganzheit erfassen. Sie können nur Ausschnitte auf die Geschichte geben, sich auf Standpunkte beziehen. Das Material, die Objekte und erläuternden Texte müssen interpretiert und dementsprechend neu geordnet werden, um einen Sinnzusammenhang zu konstruieren. Theater und Museum waren immer Lehranstalten, die das aktuelle gesellschaftliche System vertraten. Das erstere im moralischen, das letztere im wissenschaftlichen Sinn. Beiden ist immanent, dass sie über die Ästhetik auf die Betrachtenden einwirken.

"One of the hypotheses [...] is that such varieties of theatre, when most effective, constitute *wholly artistic forms*: that the education takes place through the theatrical form, rather than merely using theatre as a vehicle for message delivery. Theatre that sets out to educate a specific audience in a specific context, in other words and despite many views to the contrary, has an aesthetic function. And any theatre project that aims to educate will do so effectively only if it is also conceived as an artistic entity."<sup>20</sup>

Für Andreas Kotte konstituieren sich szenische Vorgänge im theaterwissenschaftlichen Sinn durch Hervorhebung und Konsequenzverminderung.<sup>21</sup> Dies bedeutet, dass die Handlung zum Ausstellungsobjekt wird (ich benutze hier absichtlich die

---

<sup>17</sup> Siehe Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung, 2. Aufl., Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2012, S. 220-221

<sup>18</sup> Siehe Andreas Ehrl: Museum Denken, S. 116-117

<sup>19</sup> Siehe Catherine Hughes: Museum Theatre, S. 31

<sup>20</sup> Anthony Jackson: Theatre, Education and the Making of Meaning. Art or Instrument. Manchester: Manchester University Press 2007, S. 4

<sup>21</sup> Siehe Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft, S. 53

museale Terminologie), die Auswirkungen sich aber der realen Verwirklichung entziehen oder nicht mehr veränderbar sind. Es entsteht ein Handlungsraum, den man auf Machtverhältnisse hin untersuchen kann.

Ein performativer Vorgang beinhaltet immer etwas Ephemeres.<sup>22</sup> Eine Inszenierung besitzt sowohl im Theater als in der Ausstellung durch Konzeptionsunterlagen einen dokumentierbaren Status. Als performativer Vorgang ist sie situationsbezogen und nicht mehr reproduzierbar. Sie ist damit nicht mehr fertiges Produkt, sondern Ereignis und somit einmalig.<sup>23</sup> Sind es auch nur geringe Kontextverschiebungen, so erfolgt die Wiederholung eines Theater- oder Ausstellungsbesuchs nie unter denselben Bedingungen. Der veränderte Bewusstseinszustand für die Rezeption der Handlung erweckt bei der Besucherin oder dem Besucher eine Aufmerksamkeitsverschiebung.<sup>24</sup> Es können neue Verbindungen hergestellt werden und neue Sinnproduktionen entstehen. Ich bin der Meinung, dass sowohl eine Theateraufführung als auch eine Ausstellung nach deren Absetzen nur mehr schwerlich greifbar sind und bei einer Rekonstruktion nur unter veränderten Bedingungen stattfinden können.

Beide Medien werden der Sparte Kunst zugerechnet. Auf den ersten Blick unterscheiden sich der Ausstellungsbereich – nennt man ihn jetzt Museum, Ausstellung, Schauraum, Expo oder Kunstkammer – und das Theater nicht nur durch unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen, sondern auch durch ihre Arbeitsweisen. Dennoch verwenden beide Sparten die gleichen Begriffe, um ihre Methoden zu beschreiben. Sprechen diese Begriffe dann aber wirklich von derselben Arbeitsweise, finden sich nur Ähnlichkeiten oder beeinflussen sich diese Kunstsparten gegenseitig? Die beiden Medien verbindet in ihrer postmodernen Erscheinungsform ein „Hang zur Selbstreflexion und Selbstthematisierung“<sup>25</sup>

Auffällig sind vor allem die Begriffe Inszenierung und Dramaturgie, die zwar vom Theater kommen, mittlerweile aber in der Ausstellungssprache nicht mehr wegzudenken sind. Hat sich wirklich der Ausstellungsbereich dem Theater angenähert oder verfolgen beide Medien schon immer ähnliche Ziele?

---

<sup>22</sup> Siehe Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft, S. 115

<sup>23</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, Bielefeld: transcript 2012 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10), S. 67-68

<sup>24</sup> Siehe Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999, S. 336-337

<sup>25</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 13

Werner Hanak-Lettner konstatiert eine verbindende Gemeinsamkeit zwischen Ausstellung und Drama.

„Beide Medien arbeiten vor allem mit Raum und Licht. Doch sie besitzen auch die Fähigkeit, sich alle anderen existierenden Medien und Präsentationstechnologien einzuverleiben und diese in ihre Dienste zu stellen.“<sup>26</sup>

Von dieser Prämisse ausgehend sollen im Weiteren die Charakterzüge des Theaters und der Ausstellung getrennt untersucht werden, um ihre Gemeinsamkeiten zu finden.

Ein weiterer verbindender Faktor ist, dass Ausstellung und Theater heute gleichbedeutend in der Freizeitindustrie angesiedelt sind und beide sich auch wirtschaftlich in dieser Umgebung strategisch ausrichten müssen.<sup>27</sup> Sie sind Teil einer bildungsbürgerlichen Kultur, die aber zunehmend Veränderungen in der Rezeption unterworfen sind. Sie stehen in Konkurrenz zu Themenparks, die ebenfalls eine auf „Neugier, Unterhaltung und Erbauung“<sup>28</sup> zielende Besuchererwartung implizieren. Ein weiterer Konkurrent ist das Internet, über das Inhalte jederzeit und überall und in allen Aspekten abrufbar sind.

Andere mediale Formen, die Arbeits- und Wirkungsweisen mit der Ausstellung teilen, sind der Film, das Fernsehen und mittlerweile auch das World Wide Web. Da ich aber in meinen Untersuchungen von einem körperlich-dreidimensionalen Besucherlebnis ausgehe, werden diese hauptsächlich als künstlerisches Gestaltungsmittel behandelt und nicht in ihren Bedingungen innerhalb ihrer Medialität.

Bevor ich diese Arbeits- und Wirkweisen untersuche, scheint es mir notwendig einige Begriffe zu klären. Sie sollen dadurch eindeutig dem Theater- oder dem Museumsbereich zuordenbar sein.

---

<sup>26</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 121

<sup>27</sup> Siehe Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum. Die Erweiterung des Museums in den digitalen Raum des Internets. Diss., Saarbrücken 2008, S. 51

<sup>28</sup> Siehe Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 52

## II.1. DEFINITIONEN

Man könnte meinen, Theater verhältnismäßig einfach definieren zu können. Es ist eine narrative Darstellungsform, die durch entsprechende Hilfsmittel wie Schauspieler, Bühnenbild und Requisiten einer Öffentlichkeit dargebracht wird.

Ein Blick in Manfred Braunecks Theaterlexikon lohnt sich allemal:

„Theater

(Griech. Theatron = Raum zum Schauen) 1. Urspr. techn. Begriff für den Zuschauerteil des antiken T., dann für den gesamten T.-Bau; 2. Veraltet nach frz. Vorbild, dramatisches Werk (<Das T. des Herrn Diderot>); 3. Der T.-Betrieb, das gesamte T.-Wesen, ein Mikrokosmos, in dem sich fast alle <realen> Berufe und Tätigkeiten noch einmal finden; 4. im Alltag: <T. oder Szenen machen> für übertriebenes, leidenschaftliches und/oder auf Effekt bedachtes Verhalten; 5. T. im Sinne von künstlerischer Praxis, zu der die Minimalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeit-räumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauer gehören. Diese Kombination ermöglicht die spezifische Kommunikation, die T. von anderen Kunstformen trennt. Hinzu kommen in der Regel (doch nicht notwendig) eine breite Skala möglicher T.-Zeichen: Stimme, Gestik, Mimik, Kostüm, Maske, Bewegung beim Schauspieler; Raumgestaltung, Lichteinsatz, Musik, Geräusche usw. Die T.-Semiotik analysiert und klassifiziert diese Zeichen (T.-Theorie).

Der Ursprung des T. liegt in kultisch-rituellen Handlungen und Tänzen [...], in denen der Mensch sich numinosen Wesen mimetisch anverwandelt. Den meisten neueren T.-Formen ist gemeinsam, daß sie die Rolle des literarischen Texts zugunsten der spezifischen Theatralität einschränken. T. ist heute nicht mehr vorrangig definiert als dienende Kunst, die das Drama nur szenisch realisieren soll, sondern autonome Kunstform als Inszenierungskunst.“<sup>29</sup>

Theater ist also ein vielschichtiger Begriff. Theater und Drama werden heute oft als Synonyme verwendet, auch wenn *Drama* eigentlich bloß den literarischen Text, *Theater* die Aufführung bezeichnet.<sup>30</sup> Hinzu gesellt sich noch, dass nach einem Theaterbesuch das *Stück* gefallen hat.<sup>31</sup> Ich gehe in dieser Arbeit von einem bildungsbürgerlichen Theaterbegriff aus, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der Herausbildung der festen Theaterhäuser und der stark zunehmenden Dramenproduktion manifestiert hat.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Hans-Thies Lehmann: Theater. In: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417), S. 880. Die Verweispeile im Text wurden für die bessere Lesbarkeit weggelassen.

<sup>30</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 90

<sup>31</sup> Siehe Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 48-49

<sup>32</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S.92-93

Gerade im Zusammenhang mit Museen muss man erkennen, dass wir den Theaterbegriff heute als Synonym für die szenische Aufführung eines Textes verwenden. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist für diese Aufführungspraxis der französische Terminus *spectacle* oder *comédie* verbreitet.<sup>33</sup> Man spricht in diesen Epochen andererseits auch vom „Ausstellungstheater“ und bezeichnete ebenfalls den Raum der Ausstellung gerne als „Theater“.<sup>34</sup> Im englischsprachigen Raum hat sich der Terminus *theatre* in Verbindung mit Ausstellungsraum bzw. Schauraum oder Vortragsraum erhalten. Seit dem 16. Jahrhundert wurden auch enzyklopädische Werke als *Theatrum*, *Theatrum Mundi* oder *Theatrum Sapientia* bezeichnet.<sup>35</sup> Die lexikalische wie museologische Sammlung versteht sich damit als Mikrokosmos im Makrokosmos und stellt einen Versuch dar, die Welt zu erklären.

„In ihrer Verwendung [der *Theatrum*-Metapher, R.P.] zeigen sich Strukturen des Denkens ebenso wie Möglichkeiten, Vorgehensweisen und Bedingungen des frühneuzeitlichen Umgangs mit dem gesammelten Wissen jener Zeit. Mit der *Theatrum*-Metapher wird also Wissen strukturiert: Bücher, Museen, Geschichte, Natur und Literatur werden über die Metapher verbunden. So können soziale und intellektuelle Phänomene, theoretische Konzeptionen und literarische Praktiken in Zusammenhang mit dem Weltbild der Frühen Neuzeit gestellt werden.“<sup>36</sup>

Die *Theatrum*-Metapher folgt einem theozentrischen Ordnungsprinzip, das sich auch als literarischer Topos manifestiert. Eine zentrale Macht – das Schicksal in der Antike, Gott in der Neuzeit – bestimmt im *Theatrum mundi* die Position, Rolle und Macht des einzelnen Menschen im Schauspiel des Weltgefüges<sup>37</sup>, aber auch von Materialien, die wiederum in den Kunstkammern der Fürstenhöfe präsentiert werden.

„Einen eigenständigen und vor allem den Manierismus dominierenden Typus stellt die Kunst- und Wunderkammer dar, die Repräsentation des *theatrum mundi*. Als Sammlung herausragender Produkte des Kunsthandwerks („Kunstkammerstücke“) zeigen sie die Verbindung von Naturalie mit

---

<sup>33</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 67

<sup>34</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 66

<sup>35</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 65-68

Marlies Raffler: Historische Museologie. In: Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004, S. 290

<sup>36</sup> Christian Weber: *Theatrum Mundi*. Zur Konjunktur der *Theatrum*-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14/2008, S. 339, [http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14\\_2008\\_weber.pdf](http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_weber.pdf), letzter Zugriff am 10.2.2017

<sup>37</sup> Siehe Adriana Hass: *Theatrum mundi*, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, 2. durchges. Aufl., S.1001

exzeptionellen Leistungen der Handfertigkeit, vielfach bieten sie aber auch alchemistischen Experimenten Raum.“<sup>38</sup>

Die Kunstkammern sind somit Ort der Erinnerung und Vergegenwärtigung im mnemotechnischen Sinn, aber auch Versuchsbühne für Techniken.<sup>39</sup>

Wenn nicht anders gekennzeichnet, verwende ich den Begriff Theater in unserer heutigen Bedeutung mit allen seinen medialen Mitteln, wie Bühnenbild und Darsteller. Eng mit diesem Begriff verbunden, aber doch anderer Bedeutung ist der Begriff der Theatralität. Er wird folgendermaßen definiert:

„Bezeichnung für das dem Theaterprozeß im Unterschied zum (dramatischen) Text, aber auch zu reproduzierenden Künsten Spezifische; die kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum in der konkreten Aufführungssituation einerseits, die dem Theater allein wesentliche zeit-räumliche Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung andererseits. T. bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen und sonstigen vorgegebenen linguistischen Text. Die Inszenierung bestimmt auch das vorgegebene Textmaterial: Durch Stimmart, Sprechweise, Lautstärke, Tempo, räumliche Disposition werden die sprachlichen Zeichen modifiziert, ergänzt, gedeutet. Der Begriff T. zielt auf Inszenierung als umfassende autonome Kunstpraxis im Gegensatz zur traditionellen Auffassung des Theaters als *mise en scène* des Dramas, dem die Inszenierung gerecht werden müßte. Theater nimmt aber notwendigerweise nicht die ganze Fülle des Textes auf (es muss sich für best. Auslegungen entscheiden, also andere mögliche unterdrücken), ergänzt andererseits unvermeidlich den Text durch Hinzufügen neuer Elemente. Der Begriff T. erfaßt auch, daß Theater nicht nur der vorgeführte Vorgang, sondern auch die spezifisch organisierte Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum einschließt. [...]“<sup>40</sup>

Hans-Thies Lehmann definiert hier den Begriff *Theatralität* als die Realisierungsmittel der Aufführung ohne linguistischen Text. Er bleibt damit im institutionalisierten Theaterbereich. *Theatralität* umfasst nach Andreas Kotte aber auch alle Ereignisse, die sich der Mittel des Theaters oder deren Kommunikationsmöglichkeiten bedienen.<sup>41</sup> Hierzu zählen Rituale, Feste, (höfische) Zeremonien und auch der Ausstellungsbereich.

---

<sup>38</sup> Marlies Raffler: Historische Museologie, S. 281

<sup>39</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama. S. 65-68

<sup>40</sup> Hans-Thies Lehmann: Theatralität. In: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (hg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417), S. 986-987

<sup>41</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 272

Erika Fischer-Lichte zeigt auf, dass der Begriff der *Theatralität* bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Nikolai Evreinov geprägt wurde. In seiner Schrift „Apologie der Theatralität“ (1908) fasst er *Theatralität* als „ein ästhetisches Verhalten [...], das gerade auch außerhalb des Theaters als Institution den Alltag der Menschen bestimmen und verändern könne“<sup>42</sup> auf. Evreinovs Abhandlung geriet in Vergessenheit, sein Begriff taucht erst in den 1970er Jahren wieder in den Kulturwissenschaften auf.<sup>43</sup> Er verwies auf „eine Inszenierung von Körperlichkeit im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung“, die „zur Aus- bzw. Aufführung gebracht wurde.“<sup>44</sup>

Theatralität ist hier ebenfalls stark mit Inszenierung und deren Rezeption verbunden. Erika Fischer-Lichte setzt den Begriff der Theatralität von dem der Performativität ab, die direkte Auswirkungen auf die Beteiligten herbeiführt. Eine Theateraufführung ist stets auch performativ, während eine performative Handlung nicht unbedingt theatral sein muss.<sup>45</sup>

„Während Theatralität sich auf den jeweils historischen und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.“<sup>46</sup>

Es gilt noch einen letzten Theaterbegriff zu bestimmen, den der Inszenierung<sup>47</sup>. Dieser Begriff entstand erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als sich der Beruf des Regisseurs herausbildete. Der Regisseur ist dafür hauptverantwortlich, den dramatischen Text in einen szenischen Text zu verwandeln, die verschiedenen Komponenten wie Dramaturgie, Bühnenbild, Kostümbildner und Schauspieler durch Spielanleitung zu koordinieren, sodass ein organisches Ganzes entsteht.

„Die Inszenierung gilt heute als umfassender Diskurs mittels der Aktion und Interaktion der szenischen Systeme, worin der Text nur eine – freilich grundlegende – Komponente darstellt.“<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 27

<sup>43</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 27-28

<sup>44</sup> Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 28

<sup>45</sup> Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 45

<sup>46</sup> Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 29

<sup>47</sup> Siehe Patrice Parvis: Inszenierung. In: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.); Theaterlexikon.

Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417), S. 423-425

<sup>48</sup> Patrice Parvis: Inszenierung, S. 425

Trotz der oft mehrdeutigen Definition gibt es subjektiv für jede oder jeden einzelnen eine sehr klare Vorstellung von Theater und Theateraufführungen, wohl auch von Theatralität und Inszenierung. Mein Ansatz von Theater geht in dieser Arbeit von einer als klassisch-geltenden Aufführungspraxis aus: ein Theaterabend von einem Stück mit einem durchgehenden dramatischen/dramaturgischen Handlungsbogen in einem klar als Bühne und Zuschauerbereich definierten Raum.

Eine Ausstellung oder ein Museum zu definieren erweist sich als noch komplexer. Die Spannweite an Inhalten, die präsentiert werden, ist weitaus größer. Gibt es doch reine Kunstaussstellungen, aber auch naturwissenschaftliche Museen oder eben kulturhistorische Ausstellungen und in Museen verwandelte Wohnsitze, auf die im Weiteren spezielles Augenmerk gelegt wird. Die beiden Begriffe Ausstellung und Museum werden meist als Synonyme verwendet und wohl auch in dieser Arbeit so behandelt.<sup>49</sup> Eine Unterscheidung zwischen den beiden gibt es für mich insofern, als ein Museum fest mit einem Ort verbunden ist, ein eigenes Haus besitzt, während eine Ausstellung an verschiedenen Orten gezeigt werden kann und den aktiven Vorgang des Präsentierens impliziert.

Doch betrachten wir vorerst einige allgemeine Definitionen. ICOM, der internationale Museumsverband, definiert Museum folgendermaßen:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”<sup>50</sup>

Die Museum's Association (UK) erweitert diese Definition um die Interpretation:

„A museum is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit.“<sup>51</sup>

Die genaue Beschreibung des Begriffes zeigt, dass hier alle „darstellenden“ Aufgaben eines Museums abgedeckt werden.

---

<sup>49</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums. Zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2012, S. 73-89. Anke te Heesen zeigt in ihrer Analyse, dass sich Museum und Weltausstellung parallel und doch auch gemeinsam entwickeln und so zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr zu Synonymen werden.

<sup>50</sup> <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, Zugriff am 17.11.2015

<sup>51</sup> Timothy Ambrose/ Crispin Paine: Museum Basics. The Heritage: Care – Preservation – Management. 2nd edition. London, New York: Routledge 2006, S. 8

„Interprets' is taken to cover such diverse fields as display, education, research and publication.“<sup>52</sup>

Die American Association of Museums zählt nicht nur die klassischen historio-kulturellen Ausstellungen zu den Museen, hier werden auch Botanische Gärten, Zoos und Aquarien, Planetarien und historische Gesellschaften eingeschlossen.<sup>53</sup> Also jede Institution, die Objekte – lebendig, materiell oder immateriell als Erinnerung – bewahrt und öffentlich zugänglich macht, wird hiermit zu einem Museum. Allen Definitionen ist das Sammeln und Präsentieren gemein, aber auch das Vermitteln (communicate/interpret), also in einen Sinnzusammenhang setzen und dadurch die Umgebung des Menschen zu erläutern und begreiflich zu machen. Dieses Vermitteln ist aber auch als informelles Lernangebot durch das kulturelle Gedächtnis zu verstehen.

„Museen können Freude bereiten, unterhalten und bewegen. Dadurch schaffen sie die Voraussetzung für individuelle weiterführende Bildung. Sie sind durch ihre Sammlungen und deren Dokumentation Zentren des Wissens und Schatz all der Informationen, die für das Verstehen und die Wertschätzung der Welt um uns wichtig sind.“<sup>54</sup>

Damit sind wir wieder beim *Theatrum mundi*, des Mikrokosmos im Makrokosmos, der hilft, die Welt zu verstehen.

Durch die Objekte in einem Kontext und das Interpretieren desselben wird die Ausstellung zu einem darstellenden Medium, denn sie vermittelt über ein visuelles Zeichensystem der Besucherin oder dem Besucher die bildende Kunst oder einen Themenkomplex genauso wie die Theaterraufführung den literarischen Text. Dies tritt in einem kulturhistorischen Museum stärker hervor als in einem Kunstmuseum. Theatrale Interventionen sind im Kunstmuseum heute ebenfalls fest verankert, wie zum Beispiel das Ganymed-Projekt am Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt.<sup>55</sup> Auch im Theater- und Konzertbereich belässt man es nicht mehr beim reinen Kunstgenuss. Immer öfter werden vor den Vorstellungen Werkeinführungsgespräche geführt und das Tätigkeitsfeld der Kulturvermittlerin oder des Kulturvermittlers ist nicht mehr nur auf den Museumsbetrieb beschränkt, sondern auch im Theaterbereich zu finden. Dies führt aber zu einem weiteren Problem in der gesellschaftspolitischen Definition von Museum. Ist es, wie bereits bei

---

<sup>52</sup> Timothy Ambrose/ Crispin Paine: Museum Basics, S. 8

<sup>53</sup> Siehe Timothy Ambrose/ Crispin Paine: Museum Basics, S. 8

<sup>54</sup> Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004, S. 15-16

<sup>55</sup> Siehe <http://www.khm.at/ganymedfemale/>, Zugriff am 5.4.2017

seiner Entstehung in der Renaissance, ein Ort des Lernens und der Erziehung oder ist es ein Freizeitfaktor? Museen und Ausstellungen sind heute eine Freizeitbeschäftigung, die vom Publikum auch als solche konsumiert werden wollen. Ein Tourismusziel wird heute oft nach der kulturellen Infrastruktur bewertet und da stehen Museen und Ausstellungen gleichwertig neben Theater- und Konzertangeboten.<sup>56</sup> Der Lernfaktor wird aber nicht gänzlich zurückgedrängt, sondern es kommt zu einer neuen Form des Lernens, dem Edutainment oder Infotainment, es gibt auch den Begriff des Museotainments.

Edutainment ist eine Zusammenziehung der beiden Begriffe Education und Entertainment - Infotainment, die aus Information und Entertainment - und zeigt ganz eindeutig, wie man Informationen oder Lerninhalte in seiner Freizeit präsentiert bekommen will: in einer möglichst unterhaltenden, leicht zu konsumierenden Form. Diese Informationsvermittlung bezieht den Rezipienten aktiv durch Identifikationsmöglichkeiten, Emotionen und ästhetische Effekte ein.<sup>57</sup>

Man darf auch nicht vergessen, dass sich die Seh- und Lesegewohnheiten geändert haben. Wie später gezeigt werden soll, war die visuelle Rezeption im Museum immer auch an die visuellen Konventionen und Veränderungen gekoppelt. Aus unserem heutigen Alltag sind elektronische Medien nicht mehr wegzudenken. Jederzeit kann man am Smartphone Infos in visuell aufbereiteter Form abrufen. Dem trägt die Ausstellung Rechnung, indem sie Methoden des Dramas oder des Filmes nutzt, aber sich auch selbst der webbasierten Medien aussetzt und diese nutzt.

---

<sup>56</sup> Siehe Timothy Ambrose/ Crispin Paine: Museum Basics, S. 10

<sup>57</sup> Siehe Elisabeth Walzer: Das Sisi-Museum zwischen Information und Unterhaltung, S. 17

## II.2. DAS VERHÄLTNISS VON MUSEUM/AUSSTELLUNG ZU THEATER/FILM

Ich gehe von der These aus, dass Museum/Ausstellung und Theater/Film von ihrem Beginn an vermittelnde Medien sind. Beide versuchen Wissen, Kunstwerke, Sichtweisen für ein Publikum zugänglich und begreifbar zu machen.<sup>58</sup> Beide verhandeln diese Themen durch ein Zeichensystem, das eine Wirklichkeit konstruiert.

„Theater ist per se schon eine Kunst der *Zeichen*, nicht der Abbildung.“<sup>59</sup>

Genauso ist eine Ausstellung mehr als Abbildung einer Historizität. Sie besitzt einen performativen Charakter, da sie auf die Betrachtende oder den Betrachtenden in ihrer Körperlichkeit einwirkt und bei diesen Veränderungen auszulösen vermag.<sup>60</sup> Während im Theater die Zeichen neben der dargestellten Handlung als Gedanken oder Emotionen auf einer Metaebene entstehen und entziffert werden müssen, besitzen sie im Museum eine Materialität. Die Objekte selbst sind konkrete und permanente Zeichen.<sup>61</sup> Gerade über diese Materialität leitet Gottfried Korff die Medialität des Museums ab. Diese konkreten Zeichen, von Krzysztof Pomian als Semiophoren<sup>62</sup> bezeichnet, vermitteln zwischen Gegenwart und Vergangenheit.<sup>63</sup>

„Eine Ausstellung von Objekten macht noch kein Museum aus. Es ist die Produktion und Veröffentlichung der Zeichen, die das Museum zum Medium machen. Ohne ihre mediale Eigenschaft, ohne dass das Museum *ein Medium* ist, würden tatsächlich keine Gegenstände als Semiophoren etabliert werden, bzw. vermittelt werden können. Innerhalb des medialen Dispositivs entstehen zwischen den Zeichen Beziehungen, die anderswo nicht möglich sind.“<sup>64</sup>

Ein Medium definiert sich also über die Produktion und Beziehung von Zeichen oder Zeichensystemen und deren Wahrnehmung. Während die Bildende Kunst selbst als eigenständiges Medium behandelt wird, hat sich das bei der Ausstellung, dem Veröffentlichungsprozess der Kunst, noch nicht verankert. Nichtsdestotrotz definiert Anke te Heesen Museum mit sehr vielen Ähnlichkeiten zum Theater.

---

<sup>58</sup> Siehe Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst*, S. 124

<sup>59</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 407

<sup>60</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 128

<sup>61</sup> Siehe Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte*, Bd. 43, Heft 1, Berlin: De Gruyter, 1992, S. 27

<sup>62</sup> Siehe Daniel Ehrl: *Museum Denken*, S. 135-148

<sup>63</sup> Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, S. 28

<sup>64</sup> Mariana Lino Agria: *Das Museum als Medium*, S. 31

„Das Museum ist ein Ort, der grundsätzlich zwar allen zugänglich ist, aber dennoch soziale Demarkationslinien zieht und immer noch bildungsbürgerlich definiert ist. Es ist ein Ort, an dem Wissen nicht nur mithilfe von Sprache und der Aktivierung entsprechender Verstandeskräfte vermittelt wird, sondern an dem sinnliche Erkenntnisweisen eine Rolle spielen, die nicht ohne Weiteres zu kalkulieren sind.“<sup>65</sup>

Sprache kann sich hier sowohl auf gesprochene bzw. zu lesende Texte beziehen oder auf ein nonverbales Zeichensystem, das zum Beispiel auch als Körpersprache verstanden werden kann. Diese besitzt nicht nur der menschliche Körper, sondern auch Objekte und somit sind auch diese an der Kommunikation beteiligt. Erst durch die leibliche Ko-Präsenz der Beteiligten entsteht ein medialer, performativer Prozess. Das Museum erweist mit der Dreidimensionalität und der Verwendung von Kommunikation seine Berechtigung als Medium. Die kommunikativen und kommunizierenden Mittel können wiederum selbst Medien sein, wie Bilder, Videos, oder auch Ausstellungskataloge.<sup>66</sup> Anke te Heesen weist auf einen weiteren Aspekt der Kommunikation hin, auf die alle Sinne ansprechende Wirkung, die vom Publikum unterschiedlich aufgenommen werden kann und nicht berechenbar ist. Die Rezeption der Kommunikation ist immer auch von einem interpretativen Prozess begleitet, der wiederum von den verwendeten Mitteln abhängt.

"An object appears on stage both as the object itself and as a sign of the dramatic situation or fictional space. What is understood about the object in real life informs understanding of the fictional stage image."<sup>67</sup>

Objekte bedienen sowohl im Theater als auch in der Ausstellung zwei Funktionen. Sie sind als das Ding selbst wahrnehmbar, aber auch als Zeichen, Semiophoren.

„Der Begriff Theaterzeichen soll in diesem Zusammenhang alle Dimensionen von Signifikanz einschließen, nicht allein Zeichen, die fixierbare Informationen tragen, also Signifikanten, die ein identifizierbares Signifikat denotieren oder unverkennbar konnotieren, sondern virtuell alle Elemente des Theaters. Werden doch schon eine auffallende Körperlichkeit, ein Stil des Gestischen, ein Bühnenarrangement allein durch den Umstand, daß sie, ohne zu >>bedeuten<<, mit einem gewissen Nachdruck präsent(iert) sind, als >>Zeichen<< im Sinne einer offensichtlich *Aufmerksamkeit fordernden Manifestation* oder *Gestikulation* aufgenommen, die durch den steigenden

---

<sup>65</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 10

<sup>66</sup> Siehe Mariana Lino Agria: Das Museum als Medium, S. 32

<sup>67</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, Cambridge: University Press 2009, S. 155

Rahmen der Aufführung >>Sinn macht<<, ohne begrifflich fixiert werden zu können.“<sup>68</sup>

Sie können aber nur als Zeichen verstanden werden, wenn man ihre ursprüngliche Intention kennt. Aus diesen zwei Ebenen erfolgt auf der Bühne und im Museum die Bedeutungskonstruktion.

Museen sind daher auch aus der Sicht einer konstruktivistischen Lerntheorie zu betrachten. Der Inhalt wird nicht nur interpretiert, sondern dadurch auch erst konstruiert. Dies bedeutet, dass der kommunikative, der aktive Konstruktionsprozess der Betrachterin oder des Betrachters, die sinnliche Erfahrung erst zur Entstehung der Ausstellung beiträgt. Die Wahrnehmung des Objekts findet in der Wahrnehmung der Beziehungen innerhalb der Ausstellung statt.

"Das heißt, aus kognitiver Sicht wird die Ausstellung vom Kurator und dem Besucher gemeinsam konstruiert. [...] Die Bedeutung des Objekts tritt zurück zu Gunsten der Erfahrung des Lernenden.“<sup>69</sup>

Auch wenn sich Publikationen in den letzten zwanzig Jahren vermehrt mit der Ausstellungsumgebung beschäftigen, liegt der Schwerpunkt des theoretischen Diskurses über Museen immer noch auf der Sammlung und deren Objekten selbst. Diese werden unabhängig von der Vermittlung – damit meine ich hier die Ausstellungsumgebung als auch die Kontextualisierung der Objekte – betrachtet und es entsteht der Eindruck, dass hauptsächlich deren kunstgeschichtlicher Wert beurteilt wird. So stellt Gottfried Korff 1990 fest, dass die „museologische Reflexion – zumal in Deutschland – [...] auf das Kunstmuseum bezogen“<sup>70</sup> ist und „historische Ausstellungen mehr und mehr als Höhepunkte einer florierenden Ereigniskultur“<sup>71</sup> gesehen werden. Diesen Eindruck kann man sich fast dreißig Jahre später noch immer nicht entziehen.<sup>72</sup> So verwundert es nicht, dass Museum und Ausstellung immer noch mit dem Vokabular der Kunsthistorik arbeiten, die aber die mediale Funktion ausschließen.

„Obwohl Ausstellungen zu den wichtigen Foren der Vermittlung von Kultur zählen, haben bislang weder Fach- noch öffentliche Diskurse adäquate

---

<sup>68</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 139

<sup>69</sup> Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 81

<sup>70</sup> Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik.

Frankfurt/New York: Campus Verlag. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, S. 8

<sup>71</sup> Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum, 1990, S. 9

<sup>72</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 15

Instrumente entwickelt, um Ausstellungen als Medien zu verstehen, zu analysieren und zu kritisieren.“<sup>73</sup>

Wenn Ausstellungen über den kunsthistorischen Aspekt hinaus in ihrer Ausstellungsumgebung analysiert werden, wird hingegen sehr oft das Vokabular des Theaters verwendet. Rosmarie Beier-de Haan konstatiert im Zusammenhang mit der Ausstellung „Preußen – eine Bilanz“ (1981), die den Beginn der inszenierten Ausstellungen im deutschsprachigen Raum markiert, dass das Theatervokabular den bestmöglichen Vergleich bot.<sup>74</sup>

Werner Hanak-Lettner findet eine weitere Erklärung für die vielen Theaterbegriffe in der Ausstellungsanalyse: Die Berichte und Kritiken, die uns über die erste breitenwirksame Ausstellung durch die Pariser Salons der Académie Royal in Paris im späten 18. Jahrhundert überliefert sind, stammen von Literaten, Gelehrten oder Beobachtern der „Kulturszene“, also Personen, die mit der Terminologie des Theaters, Dramas oder *comédie* vertraut sind. Folglich werden die „Fachbegriffe“ auf das neue Medium übertragen.<sup>75</sup>

Im Medium Ausstellung darf man nicht von den Einzelobjekten und den Objekten an sich als Kunstwerk ausgehen, sondern muss sie in ihren Beziehungen untereinander und zu ihrer Umgebung erfassen. Zur Umgebung zählt hier nicht nur die Architektur, sei es der Raum selbst oder die Gestaltung und Aufstellung der Vitrinen, sondern auch die Betrachterin und der Betrachter.

„Damit eine Aufführung stattfinden kann, bedarf es also der leiblichen Ko-Präsenz aller Beteiligten. Durch sie sind die medialen Bedingungen von Aufführung bestimmt. Während die einen etwas tun, ausführen, handeln, nehmen die anderen sie wahr und reagieren auf sie – das heißt sie handeln! Derartige Reaktionen lassen sich nun ebenfalls von allen anderen Anwesenden wahrnehmen – sie spüren, hören oder sehen sie.“<sup>76</sup>

Gerade kulturhistorische Ausstellungen, deren Objekte oft dem Alltag entnommen sind, sollten als darstellende Medien wahrgenommen werden. Das Kunstmuseum kann auch mit einzelnen unabhängigen Objekten bestehen. Der ästhetische Wert liegt hier im Kunstwerk selbst. Auch in der kulturgeschichtlichen Ausstellung finden sich Kunstwerke, die aber nicht autonom sind, sondern sich in einem Sinnzusammenhang mit anderen, oft

---

<sup>73</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 14

<sup>74</sup> Rosmarie Beier-de Haan: Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte, S. 196

<sup>75</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S.47-51

<sup>76</sup> Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 54

alltäglichen Objekten, fügen. Es kann nicht unabhängig von der immateriellen Information bestehen und seine Bedeutung entfalten. Der museale Wert eines Objektes kann hier nur in der Kontextualisierung erkannt werden.

„Damit nimmt die Museumsinformation eine zentrale Position in der Ausstellung und damit im physischen Museum ein, welches sie zu einem umfassenden, totalen Museum erweitert, das über die physisch vorhandenen Ausstellungsstücke hinausgeht.“<sup>77</sup>

Diese Informationen müssen dargestellt werden, um einen Handlungsraum öffnen zu können. Dies erfolgt durch eine Ästhetisierung und damit verbundene Konventionen. Eine Ästhetik in kulturgeschichtlichen Ausstellungen wird durch Stimmungsbilder erzeugt. Diese erzielt man durch eine bewusste Komposition oder ein Arrangieren, ein In-Szene-Setzen. Somit sind wir bei der musealen Inszenierung angelangt. Andreas Kotte bezeichnet das Drama als „Träger von Stoffen und Inhalten für die Auseinandersetzung zwischen Figuren, an der die Zuschauenden teilhaben.“<sup>78</sup> Lässt man hier „zwischen Figuren“ weg oder ersetzt es durch „Objekte“, bezeichnet dieser Satz genauso den dramatischen Aspekt des musealen Handlungsraumes.

In der Theateranalyse spricht man von *linguistischem Text*, dem *Inszenierungstext* und dem *Performance Text*. Gemeint sind damit das sprachliche Material, die Intention der Inszenierung und schlussendlich die alles umfassende Theatersituation.<sup>79</sup> Auch in der Museumsanalyse findet man diese drei Ebenen. Das Material sind die Objekte, der Ausstellungstext die intendierte Aussage, die in der Ausstellungssituation den Handlungsraum öffnen.

Dem Museum und dem Theater haften durch die Objekte eine „Authentizität“ an, eine sinnliche Anmutungsqualität. Die Objekte erzeugen gleichzeitig eine „sinnliche Nähe und historische Fremdheit“<sup>80</sup>.

Museumsinszenierungen – auch wenn man diese noch nicht so benannt hat – gibt es seit den Kunst- und Wunderkammern. Seit den 1980er Jahren werden sie explizit als Inszenierungen bezeichnet. Und spätestens ab diesem Zeitpunkt ist der Museumsbesuch nicht mehr nur dem klassischen Bildungsanspruch und seinem fachwissenschaftlichen

---

<sup>77</sup> Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 98

<sup>78</sup> Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 90

<sup>79</sup> Siehe Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 145

<sup>80</sup> Siehe Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, S. 27

Charakter verpflichtet, sondern wird als kulturelle Freizeitgestaltung mit seiner Unterhaltungsfunktion angesehen.

„Das wachsende Interesse an Inszenierungen findet seinen Ursprung in dem Anspruch auf gesteigerten Unterhaltungswert von Ausstellungen. Der so genannte Edutainment-Charakter moderner Museen stellt ein Charakteristikum der heutigen Museen als Teil der Erlebniskultur dar. Verbunden mit dem Unterhaltungswert ist auch ein Schlüsselphänomen unserer Zeit, nämlich die Ästhetik. Sie beeinflusst nicht nur die Kunst, sondern auch Politik, Kommunikation, Medien, Werbung, Wissenschaft, kurz unser gesamtes alltägliches Leben. Museale Inszenierungen können als Teil der postmodernen Ästhetisierung bezeichnet werden, deren Bandbreite von Farbakzenten in der Raumgestaltung und kontextschaffenden Objektpositionierung, [...], bis hin zur detailgetreuen Rekonstruktion historischer Szenarios reicht, welche teilweise sogar unter Einbezug menschlicher Darsteller, Geschichte in Szene zu setzen versucht.“<sup>81</sup>

Vor allem in kulturhistorischen Ausstellungen geht es meist nicht um die Objekte als zeitunabhängiges Kunstwerk, sondern sie erklären und erzeugen den Rahmen für die „Handlung“, meist ein Themenkomplex, ein historisches Ereignis oder das Leben einer historischen, manchmal auch einer fiktiven, Person. Es entsteht somit ein Narrativ. Ich möchte diese Funktionsweise des darstellenden Mediums aber dem kunsthistorischen Bereich nicht absprechen, denn auch hier wird in den letzten Jahren verstärkt auf Erzählstrukturen zurückgegriffen.<sup>82</sup>

Kulturhistorische Ausstellungen versuchen eine Epoche oder bestimmte Situation erfahrbar zu machen und zeigen somit ein Naheverhältnis zu den Medien Theater und Film. Vor allem das *period drama* bietet sich hier als Referenzobjekt an. Anhand der Fabel wird eine vergangene Epoche zum Leben erweckt und aus unserer Zeit heraus reflektiert. Denk- und Handlungsweisen werden durch die Inszenierung und Interpretation erläutert, ein historisch-atmosphärischer Raum erzeugt und dadurch aktualisiert.

„Im Unterschied zu den TV-Sozioexperimentserien konstruieren die seit den achtziger Jahren in der Regel mit einigem Aufwand historisch authentifizierten *Heritage Movies* rekonstruierte Vergangenheiten als nostalgische Sehnsuchtsräume.“<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 45-47

<sup>82</sup> z.B. verfolgt das Kunsthistorische Museum Wien – wie bereits erwähnt – einen erzählerischen, theatralen Ansatz mit seinem Ganymed-Projekt.

<sup>83</sup> Hochbruck, Wolfgang: Geschichtstheater, S. 128

Ausstellung als auch Theater und andere darstellende Medien agieren in zwei Zeitdimensionen. Einerseits die Zeit, die die Person im Theater, Kino, zu Hause vor dem Fernseher, beim Streamen am PC, Surfen im World Wide Web oder im Museum verbringt, um sich ein Theaterstück, einen Film oder visuell aufbereitete Informationen anzusehen. Andererseits die narrative Zeitstruktur, die Spielzeit, in der die „Handlung“ abgewickelt wird. Untersuchungen haben festgestellt, dass ein Museumsbesuch in etwa die selbe Zeitspanne umfasst, die auch ein Theaterstück oder Kinofilm benötigt.<sup>84</sup>

Beide medialen Formen verlangen aber, dass sich diese zwei Zeitebenen für die Dauer des Besuches überlagern. Damit sind das Objekt und die Inszenierung nicht mehr von der aktuellen Zeitstruktur unabhängig, sondern sie haben seine spezielle Bedeutung in derselben Zeit wie der Betrachter<sup>85</sup> und können nur so ihren Handlungsraum eröffnen.

Somit befindet sich das Publikum sowohl im Theater als auch im Museum in einer doppelten Zeitdimension. Einerseits befindet es sich zurückversetzt (möglicherweise auch vorversetzt, wenn die Ausstellung oder das Drama sich mit einer Zukunftsvision beschäftigen) in die Handlungszeit. Die Aktualisierung bedeutet aber, dass dies nur aus dem aktuellen Zeitverständnis heraus geschehen kann.

Durch den inszenatorischen Aspekt werden kulturhistorische Ausstellungen vermehrt als Freizeitaktivität betrachtet. Der Lehrcharakter der Sammlungen im akademisch-wissenschaftlichen Sinn ist in den Hintergrund getreten, vielmehr geht es um das Erleben einer Atmosphäre. Bereits die Nationalmuseen im 19. Jahrhundert haben diesen emotionalen Erkenntniswert genutzt, um ein historisches Gemeinschaftsgefühl zu fördern. Im Gegenzug ist das Theater nicht nur auf einen Unterhaltungswert ausgerichtet. Auch hier entstehen *Handlungsräume*, die sehr wohl eine bildende, erzieherische Funktion erfüllen wollen. Man denke nur an Brechts Lehrstücke oder die Historiendramen, die durch ihre Erzählung ein Nationalgefühl vermitteln wollten. Die Ausstellung und das Theater unterliegen somit einem speziellen Format der Kommunikation, die auf einer Metaebene abläuft. Der Lernerfolg offenbart sich nicht sofort.

„Da im Allgemeinen die Fixierung bestimmter Verhaltensweisen und Werthaltungen beim Menschen sehr stabil ist, darf von der musealen Kommunikation keine garantierte Bewusstseinsveränderung des Publikums

---

<sup>84</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 113

<sup>85</sup> Maria Muhle: The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media, in: Beatrice von Bismarck et al. (eds.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial. Sternberg Press 2014, S.49

erwartet werden, weil sich Folgen auch später einstellen können: Das „Gesehenhaben“ trägt das Potential in sich, zum Nachdenken und Weiterdenken anzuregen.“<sup>86</sup>

Die museale Kommunikation beruht stark auf einem konstruktivistischen Lernprinzip. Da nur ein Ausschnitt gezeigt werden kann, muss die Besucherin oder der Besucher selbst auf ein bekanntes Bild zurückgreifen oder ein neues aufbauen, um die Information für sich aufnehmen zu können. Damit ist sie oder er an der Bildung eines Narrativs beteiligt, ohne ihn kann es nicht zu Stande kommen.

Die Medien Theater und Ausstellung sind auch stark selbstreflektiert. Sie setzen Diskurse in Gang, die die Medien selbst analysieren, reflektieren und Innovationen vorantreiben.

Theatertheoretische Schriften gibt es seit der Antike, ein ausstellungstheoretischer Diskurs setzt in der Renaissance ein. So wie bereits Aristoteles für das Drama seine Idealvorstellung hatte, wollte man auch die ideale Kunstkammer (als Vorläufer unseres heutigen Museumsbetriebs) entwickeln.

Werner Hanak-Lettner ist der Meinung, dass das Theater bereits lange Zeit vor der Entstehung von Museen bestand. Andere sehen den Beginn des Sammelns und Ausstellens zeitgleich in der griechischen Antike mit den Tempeln der Musen.<sup>87</sup> Opfertgaben wurden dort öffentlich zur Schau gestellt, bekamen dadurch eine sakrosankte Bedeutung und wurden aus dem Alltag herausgehoben. Außerdem waren diese Tempel durch eine Bibliothek auch eine Wissenschaftsstätte. Bibliothek geht hier über unseren heutigen Sinn hinaus. Der Begriff Bibliothek in der Antike beinhaltete auch Objekte und naturwissenschaftliche Sammlungen.<sup>88</sup> Das Theater befand sich meist ebenfalls im heiligen Bezirk nahe den Tempeln.

Sammlungen in unserem heutigen Sinn können sich erst im 14. Jahrhundert in Italien als eigene Kunstgattung etablieren und verbreiten sich anschließend über Europa. Nicht nur Herrscher legen sich Kunst- und Wunderkammern an, auch Gelehrte, Juristen und Mediziner öffnen ihre fachspezifischen Sammlungen für Interessierte. Somit waren sie immer ein Ort des Lernens UND des Staunens.

---

<sup>86</sup> Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst, S. 124

<sup>87</sup> Siehe Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 116-117; Siehe auch Franz Grieshofer: Museen als Speicher des kulturellen Erbes. In: Annales Universitatis Apulensis Serie Historica, Nr. 1/2009, S. 8-9 Download über The Central and Eastern European Online Library, Zugriff am 7.5.2016

<sup>88</sup> Siehe Anke te Haan: Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2012, S. 20

Das Theater ist kein starres System, es erfährt im Wandel der Epochen verschiedene Bedeutungen, wendet sich an verschiedene soziale Schichten und verfolgt unterschiedliche Ziele. Ob es als erzieherisches Mittel eingesetzt wird oder nur reine Unterhaltungsfunktion besitzt, ein wichtiges Ziel bleibt immer vorhanden: die kathartische Wirkung, die bereits Aristoteles fordert.<sup>89</sup> Auch, wenn dieses Ziel später anders benannt wird, „*Jammer und Schaudern*“<sup>90</sup> soll für das Publikum einen Wiedererkennungswert besitzen und so zu einer „*lustvollen Reinigung*“<sup>91</sup> führen. Der Jammer besitzt eine „*ethische Komponente*“<sup>92</sup>, die später auch Brecht und Piscator in einer Radikalität zur Änderung politischer und sozialer Verhältnisse fordern. Dieser „*Jammer und Schaudern*“ soll bereits im literarischen Text erreicht werden, aber erst im Zusammenspiel mit Darstellern, Chor und Bühnenbild kann er beim Publikum auf eine tiefere psychologische Ebene gelangen. Erst durch das dreidimensionale Bild wird er begreifbar.

Die Wirkung und Bedeutung der Katharsis ist stark von der Auslegung der Komponenten „*Jammer und Schaudern*“ abhängig. Sie werden auch als „*Furcht und Mitleid*“ übersetzt und erzielen damit eine andere Konnotation. Die gewünschten Wirkungen der Katharsis sind „kein ahistorisches oder universelles Phänomen [...], sondern sind untrennbar an den jeweiligen historischen, kulturellen, sozialen, politischen, religiösen, ästhetischen Kontext gebunden [...]“<sup>93</sup>. Ich möchte mich an dieser Stelle nicht auf eine Diskussion der Katharsis einlassen, dies würde diese Arbeit sprengen. Katharsis soll in diesem Diskurs als „Erkenntnisprozess oder als Resultat eines solchen Prozesses“<sup>94</sup> verstanden werden.

Brecht fordert in seinem „*Kleinen Organon für das Theater*“ den epischen Stil und setzt sich von einem idealisierten Weltbild wie bei Aristoteles ab. Auch sein Theater ist lustvoll, soll aber nicht von den Emotionen befreien, sondern durch das Wiedererkennen der aktuellen sozialen Probleme zu einer politischen Agitation des Publikums führen, um die aktuellen Lebensumstände zu ändern. Dies erreicht er durch den Verfremdungseffekt.

---

<sup>89</sup> Siehe Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 19

<sup>90</sup> Aristoteles: *Poetik*, S.19

<sup>91</sup> Aristoteles: *Poetik*, S.16

<sup>92</sup> Aristoteles: *Poetik*, S. 16

<sup>93</sup> Erika Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 121

<sup>94</sup> Bernhard Huss: Die Katharsis, Jean Racine und das Problem einer ‚tragischen Reinigung‘ bei Hofe. In: Paul Gévaudan et al. (Hg.): *PhiN (Philologie im Netz)* [www.phin.de](http://www.phin.de), 49/2009, S. 40 (Zugriff am 16.11.2016)

Dadurch soll sich der Zuseher nicht mehr in die Figur einfühlen, sondern sie als „Kind des wissenschaftlichen Zeitalters“ in allen ihren Widersprüchlichkeiten erleben.<sup>95</sup>

Auch der Anspruch an Museen ändert sich immer wieder. Die ersten Ausstellungen, die den theoretischen Diskurs in Gang setzen, befanden sich an Fürstenhöfen, Klöstern und in Häusern von Gelehrten der Renaissancezeit. Sie wurden als Kunst- und Wunderkammern bezeichnet. Und spätestens sobald die Gelehrten sich auf Bildungsreisen begeben, setzt hier eine Diskussion über die verschiedenen Spielarten und Inszenierungen ein.

Hier begegnen wir Theater auch wieder in dem Sinne einer lexikalischen Sammlung. Die Traktate aus der Renaissance versuchen ein „Universalmuseum“, ein *theatrum sapientiae*, zu beschreiben, das eine Art „schaubare [...] Enzyklopädie alles irdischen Seins mit einem ausgesprochenen Bildungs- und Erziehungszweck“<sup>96</sup> ist.

Das erste Traktat im deutschsprachigen Raum, die „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ (1565), stammt von Samuel Quiccheberg (1529-1567), der in den Diensten Herzog Albrecht V. von Bayern stand und für dessen Sammlungen zuständig war. Es geht ihm um die „perfekte[n] Darstellung des Macrocosmos im Microcosmos“<sup>97</sup>, ein Thema, das auch in verschiedenen Epochen eine zentrale Bedeutung im Drama hat.<sup>98</sup>

„Sein 'Museum' ist das größte 'Theater der Welt', ein Theater des Wissens, welches einem zeitgenössischen Bildungsideal folgte, verbunden mit dem pädagogischen Zweck, dieses Wissen zu inventarisieren und zugänglich zu machen. Quiccheberg entdeckte – wie einige seiner Zeitgenossen –, daß nicht allein die Welt der Schrift ausreichen konnte, um die Welt faßbar zu machen, sondern die Entdeckung der Welt der Bilder in der Kürze des Augenblicks unermessbar viel mehr auslösen konnten als das geschriebene Wort.“<sup>99</sup>

Zentral für Quiccheberg ist die Schaffung von Bildern, die auf die emotionale Ebene des (Zu-)Schauers wirken sollen.

Eine Kunst- und Wunderkammer hat die Aufgabe, verschiedenste Dinge, wie Materialien, Arbeitsweisen, aber auch kulturhistorisch bedeutende Dinge zu sammeln, zu ordnen und einer ausgewählten Öffentlichkeit zu präsentieren. Und genau hier setzt eine

---

<sup>95</sup> Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater. Mit einem >Nachtrag zum Kleinen Organon<. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1960, S. 27

<sup>96</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg; lateinisch/deutsch. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 1

<sup>97</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 22

<sup>98</sup> Vgl. griechische Dramen, Shakespeare, Brecht

<sup>99</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 24

ähnliche Entwicklung zwischen Theater und Museum ein, beide brauchen die Öffentlichkeit, ein Publikum. Die schönste und wertvollste Kunstkammer erfüllt nicht ihren Zweck, wenn der Fürst sie nicht entsprechend präsentieren kann.

Während das Betreten einer Kunst- und Wunderkammer eher einer Simultanbühne ähnelt, gleicht die bildliche Darstellung in der Renaissance einer klassischen Bühnendarstellung.

„Blickt man auf die frühen Darstellungen der Kunst- und Wunderkammer, der Kuriositätenkabinette, wie sie später genannt wurden, so sind dies Abbildungen im Sinne einer Guckkastenbühne, die sich dem Betrachter zentralperspektivisch öffnet: [...]“<sup>100</sup>

Die Kunst- und Wunderkammern werden somit sowohl in der bildlichen Darstellung als auch in der realen Ausführung zu Schaubühnen, auf denen bereits ein Zusammenspiel von Objekt (Darsteller) und Architektur (Bühnenbild) und Betrachter (Publikum) stattfindet. Im Gegensatz zu heutigem Dokumentationsmaterial von Ausstellungen sind auf den Stichen der Studiolos und Wunderkammern auch Personen abgebildet, sie sind Teil der Interaktion.

„Es sind der haptische und der ästhetische Moment, die Materialität und die Sichtbarkeit des Objektes, eben das visuelle dreidimensionale Erlebnis- und Begriffsvermögen, welches dem Museum seine unverwechselbare und unwiederholbare Stellung vermittelt.“<sup>101</sup>

In der Ausstellung und im Theater ist das Publikum mit der Dreidimensionalität der Dinge konfrontiert. Das Ding möchte ich hier nicht nur als physisches Objekt begreifen, sondern auch als abstrakte Handlung, die durch die Bühnen- und die Museumsrealität fassbar ist. In den Theaterexperimenten der 1920er und 1930er Jahre, aber auch im postmodernen Theater kann und wird auch der menschliche Körper als Ding, als Objekt begriffen und dementsprechend auf der Bühne ausgestellt.

„Von den Futuristen bis zu den Bauhaus-Experten und der Piscator-Bühne war Theater immer auch Gesamtmaschine, die den Körper entstellte, mit Effekten umgab, ihn zur >>kinetischen Skulptur<< deformierte, um verborgene Möglichkeiten an ihm zu entdecken (Oskar Schlemmer), oder, von Servandoni bis Moholy-Nagy, Theater ohne Sprache oder menschliche Akteure.“<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Anke te Haan: Theorien des Museums, S. 35

<sup>101</sup> Harriet Roth (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 25

<sup>102</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 414

Sieht man sich hier die Namen an, sind es die selben Protagonistinnen und Protagonisten, die auch im Ausstellungsbereich arbeiten und sich mit der Darstellung und Körperlichkeit der Objekte befassen.

Diese physische Manifestation muss aber in der Zeit verankert werden. Das Objekt oder die Handlung sind in der Gegenwart Akteure einer anderen Zeitdimension. Am Ausstellungsobjekt wird eine abstrakte Vergangenheit physisch greifbar, auch wenn die Besucherin oder der Besucher es nicht betasten kann. Erst in der Gleichzeitigkeit der Zeitdimensionen kann das reale Objekt seine auratische Wirkung entfalten.

„Von daher begründet sich die Faszination des Museumsobjektes: das authentische Objekt ist historisch und gegenwärtig, fern und nah, es eröffnet den Horizont einer anderen Zeit und bleibt doch Bestandteil der gegenwärtigen Welt.“<sup>103</sup>

Das Theater entführt die Besucherinnen und Besucher ebenfalls in eine andere, wenn auch nicht unbedingt historische oder historisch-korrekte Welt. Diese Welt ist greifbar vor dem Publikum aufgebaut, berühren ist aber auch hier nicht erlaubt.

Zu dieser Dreidimensionalität gesellt sich spätestens im Barock verstärkt die Dramaturgie hinzu. Als noch – oder wieder – existierendes Beispiel sei hier das Grüne Gewölbe in Dresden, zwischen 1723 und 1730 errichtet<sup>104</sup>, zu nennen, die Kunstkammer August des Starken. Die Objekte werden nicht nur in Kategorien zusammengefasst, sondern auch mit einer speziellen Architektonik versehen. Der Architekt, Matthäus Daniel Pöppelmann, gestaltet eine Bühne, die die Objekte hervorhebt.

„Der dramaturgisch angelegte Rundgang beginnt mit dem Bernsteinkabinett. Von dort gelangt man über Elfenbeinzimmer, Weißsilberzimmer und silbervergoldetes Zimmer zum Pretiosensaal. Die prachtvolle Ausstattung erlangt hier ihren ersten Höhepunkt. Kostbare Gefäße aus farbigen Edelsteinen, aus Bergkristall, Seeschnecken und Straußeneiern werden durch die vielfachen Spiegelungen in ihrer Wirkung gesteigert. Durch ein schmiedeeisernes Gitter kann man in das ECKKabinett mit den von August dem Starken so geliebten kleinformatischen Pretiosen blicken. Über das Wappenzimmer gelangt man in das Juwelenzimmer, den grandiosen Höhepunkt des Besuchs. Der mit vergoldeten Spiegelwänden ausgestattete Raum bewahrt eine einmalige Kollektion repräsentativen Fürstenschmucks des 18. Jahrhunderts. Das Bronzenzimmer mit französischen Kleinbronzen und der Raum der Renaissancebronzen beenden den Rundgang. August der Starke realisierte von

---

<sup>103</sup> Franz Grieshofer: Museen als Speicher des kulturellen Erbes, S. 13

<sup>104</sup> Die Dresdner Residenz wurde größtenteils durch die Bombardierung im Zweiten Weltkrieg zerstört und ist seit 2006 rekonstruiert und wiederaufgebaut zu besuchen.

1723 bis 1730 mit der Schatzkammer seine Vision vom barocken Gesamtkunstwerk als Ausdruck von Reichtum und absolutistischer Macht.“<sup>105</sup>

Die Ausstattung und die Kostbarkeit der Objekte steigern sich von Raum zu Raum. Bevor man in den damals letzten Raum mit den wertvollsten Schmuckstücken kam, gab es mit dem eher schlichten Wappensaal einen Raum der Erholung, um die Steigerung nochmals zu verdeutlichen.

Architekten waren in der Renaissance und im Barock aber nicht nur für die Präsentation der fürstlichen Sammlungen zuständig. Sie inszenierten auch die Person des Fürsten selbst durch die Konzeption und Ausgestaltung von *Trionfi* oder *Masques*, Huldigungszüge und -spiele, die eindeutig dem Theatergenre zuzuordnen sind. Bei diesen Huldigungsspielen geht es ebenfalls darum, das richtige *Setting* zu finden und einen Stimmungsraum aufzubauen, in dem der Herrscher als strahlender Mittelpunkt erscheinen kann. Sowohl in diesen Huldigungsspielen als auch in der Kunst- und Wunderkammer ist der Fürst als Sammler die zentrale Figur. Werner Hanak-Lettner zeigt am Beispiel des „Mailänder Hochzeitsspiels“, dass Objekte, die auch in der Kunstkammer zu finden sind, hier inszeniert und als Staffage verwendet wurden.<sup>106</sup> Im Gegenzug finden mechanische Uhren und Tafeldekorationen später den Eingang in die Kunstkammern. Auch Samuel Quiccheberg fordert in seinen „Inscriptiones“, dass

„Schauspiele, Triumphzüge, Festlichkeiten, Spiele und andere Handlungen dieser Art, die irgendwie in einem Bild ausgedrückt werden können, wie Reiterkämpfe, die Feier königlicher Bewilligungen und andere alte und neue Bräuche. Außerdem Gladiatorenkämpfe, Schiffskämpfe, Bogenschützenwettkämpfe und Schauspiele“<sup>107</sup>

in die Sammlungen aufgenommen werden sollen. Somit werden diese Ereignisse gesammelt, konserviert und für die Zukunft erhalten.

Der Sammler in der Kunstkammer kann seinem eigenen Geschmack und seinen Interessen nachgehen. Er ist die Ideologie-bildende Instanz und schlussendlich nur seiner Sammlung verantwortlich. In der heutigen Institution Museum muss ein Kurator die Interessen einer breiten Öffentlichkeit vertreten.

---

<sup>105</sup> <http://www.skd.museum/de/museen-institutionen/residenzschloss/gruenes-gewoelbe/historisches-gruenes-gewoelbe/index.html>, Zugriff am 25.6.2012

<sup>106</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 98

<sup>107</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 45

„Im Museum hingegen folgen Auswahl und Präsentation von Objekten intersubjektiven Kriterien, welche aus der Wissenschaft, der Geschichte, der Kunstgeschichte oder auch einer öffentlichen Ideologie entlehnt werden. Ein Kurator ist mit seinem Handlungsspielraum bei der Gestaltung der Ausstellung im Gegensatz zum Sammler mehr eingeschränkt.“<sup>108</sup>

Genau im Schnittpunkt dieser beiden Ausstellungsgattungen finden sich die Schauräume in Adels- und Herrschersitzen. Sie sind einerseits dem Prinzip der Kunst- und Wunderkammer unterworfen. Die Ausstattung präsentiert außergewöhnliche handwerkliche Fähigkeiten in Form von Möbeln und Ziergegenständen. Sie ist aber heute ein Zeuge einer Vergangenheit und muss für das Publikum neu kontextualisiert werden.

Im 17. und zu Beginn 18. Jahrhundert beginnen sich die Sammlungen der Kunstkammer aufzulösen und in Sammlungsgattungen auszudifferenzieren. Die Naturwissenschaften trennen sich von der Gemäldegalerie, auch das Geschichtsbewusstsein bildet sich zu dieser Zeit aus und findet Einzug in das Museum.

„Zugleich erfolgt eine Rückbesinnung auf die einschlägigen Ressourcen der eigenen Umgebung und engeren Heimat mit einer starken Betonung der Naturgeschichte (Botanik, Geologie). Ebenso werden vermehrt Objekte gesammelt, welche die eigene Vergangenheit und Lokaltraditionen zu erhellen geeignet sind.“<sup>109</sup>

Diese Ausdifferenzierung bedingt auch eigene Ausformungen in der Architektur.<sup>110</sup> Die Sammlungen sind weiterhin hauptsächlich der Bildungselite zugänglich.

Eine Erweiterung der Öffentlichkeit im Museum fand in der Zeit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert statt. Mit der Ausbildung eines starken Bildungsbürgertums erobern diese Schichten auch vermehrt den Ausstellungsbereich. Die Fürsten machen ihre Sammlungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich oder öffnen ihre unbewohnten Schlösser<sup>111</sup>. Bürgerliche Privatpersonen widmen sich wieder vermehrt dem Sammeln und versuchen ebenfalls in den eigenen vier Wänden, ihre Sammlungen zu zeigen. Privatgelehrte und Forscher öffnen ihre Häuser, welche nach dem Tod der Besitzer

---

<sup>108</sup> Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 123

<sup>109</sup> Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst, S. 297-298

<sup>110</sup> Siehe Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst, S. 297

<sup>111</sup> Queen Victoria entschloss sich Kensington Palace und auch Hampton Court Palace für das Publikum gegen Entgelt zu öffnen, um deren Erhaltung bewerkstelligen zu können. Auch das Zeremonialappartement in der Wiener Hofburg (heute Präsidentschaftskanzlei) war an Tagen, an denen der Hof außerhalb der Hofburg weilte, gegen Anmeldung zu besichtigen.

selbst zum Museum werden, somit die Sparte der Haus- und Personenmuseen begründen und teilweise bis heute besucht werden können.<sup>112</sup>

Die Museen des 19. Jahrhunderts verstehen sich als Lehranstalten, sei es naturwissenschaftlich, der bildenden Künste oder auch der Geschichte. Durch die Entstehung von Nationalmuseen und ethnologischen Sammlungen kann man sich von den fremdländischen Kulturen abgrenzen und den menschlichen Fortschritt dokumentieren. Objekte werden in *rekonstruktive und abstrahierende Raumbilder*<sup>113</sup> zusammengefügt, um als Repräsentanten einer Region oder Epoche ein Ganzes zu bilden. Sie wurden in eine künstliche, der Theatermalerei nicht unähnliche, - was auch nicht verwundert, denn auch hier arbeiten in beiden Bereichen meist dieselben Künstler - historisierende Umgebung gesetzt. In Deutschland, wo sich die vielen kleinen Königreiche und Fürstentümer unter der Herrschaft Preußens zusammenschließen, wird durch diese Inszenierung eine neue Lesart der Geschichte erzeugt.

Die Kunst- und Wunderkammer im Sinne eines Trionfo<sup>114</sup> ist wie die Theateraufführung im Hier und Jetzt verankert. Das Museum, wie es sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ausbildet, bezieht sich auf die Vergangenheit. Es konserviert Kunstwerke, es bewahrt die durch die industrielle Revolution nutzlos gewordenen Werkzeuge. Die Gegenwart wird in Weltausstellungen<sup>115</sup> und Gewerbeschauen gezeigt. Um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert nähern sich das Museum und die Ausstellung immer mehr aneinander an. In den Weltausstellungen werden die verschiedenen Staaten und deren Produkte in Kojen präsentiert. Oft sind sie in eine künstliche und künstlerische Umgebung gesetzt. Diese Präsentationsform setzt sich im Museum in Form von Dioramen fort. Vor allem im naturwissenschaftlichen Museum zeigt man die Tiere und Pflanzen in den künstlichen Welten der Dioramen in ihrem Kontext. Im Kunstgewerbemuseum werden die neuen Handwerkstechniken oder maschinelle Fertigung den traditionellen Techniken

---

<sup>112</sup> Man denke an Schloss Tegel in Berlin, den Wohnsitz der Familie von Humboldt, oder das Sir John Soane House in London

<sup>113</sup> Diesen Begriff entlehne ich von Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 40

<sup>114</sup> Siehe Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 97-100

<sup>115</sup> Die erste Weltausstellung fand auf Betreiben Prinz Alberts von Sachsen-Coburg, dem Gemahl Queen Victorias, 1851 im Crystal Palace in London statt.

gegenübergestellt. Traditionelle Produktionsweisen werden in den ersten Freilichtmuseen<sup>116</sup> konserviert.

Aus den Gewerbeausstellungen entwickeln sich neue Museumformen. Wie bei Bertold Brecht und Erwin Piscator mit ihrem epischen Theater wird die Gegenwart ins Museum geholt. In Dresden entsteht aus einer Gewerbeausstellung im medizinischen Bereich das Deutsche Hygienemuseum, das sich mit anschaulichen Materialien nicht nur an die Mediziner, Medizinstudenten und -studentinnen wendet, sondern auch dem breiten Publikum Krankheitsbilder, deren Ursachen und deren Vermeidung und Behandlungsmöglichkeiten zugänglich und verständlich macht.

Diese Breitenwirksamkeit der Ausstellungen wird in den 1920er und 1930er Jahren auch von den politischen Systemen für Propagandazwecke und zur Neuinterpretation der Geschichte in totalitären Staaten genutzt. Vor allem die neuen Medien (elektrisches) Licht und Film sorgen für eine erweiterte Inszenierung und werden in den Ausstellungen des NS-Regimes für die Sakralisierung der Objekte und Inhalte genutzt.

„Das Museum beherbergte Objekte, die einen Zugang zur propagierten ruhmreichen Vergangenheit ermöglichten. Sie waren in ihrer Bedeutung nicht offen, sondern als zugehörig und nicht zugehörig, als zukünftig und entartet eindeutig gekennzeichnet.“<sup>117</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird im Museum einerseits eine Entpolitisierung durch das reine Präsentieren der Objekte versucht, andererseits kehrt mit den Happenings und Performances ab den 1960er Jahren die Theatralität ins Kunstmuseum zurück. Sie sind Mischwesen aus Bildender und Darstellender Kunst, sie verstören den Ausstellungsbetrieb oder bringen die Kunst in den öffentlichen Raum. Happenings und Performances entstehen aus dem Bedürfnis, die kanonisierte Kunstszene zu ändern, sich anderer Kunstsparten und deren Medien für sein Projekt anzueignen.

„A key characteristic of the work of this generation is therefore the actual importation of other formats into the exhibition, which substituted for systems of representation and illustration – music, magazines, cooking, journalism, advertising, television, new technologies, and particularly cinema.“<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Das erste Freilichtmuseum wurde von Arthur Hazelius 1881 in Skansen, Schweden gegründet. Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 82

<sup>117</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 142

<sup>118</sup> Claire Bishop: Performative Exhibitions. The Problem of Open-Endedness. In: Beatrice von Bismarck/Rike Frank/Benjamin Meyer-Krahmer/Jörn Schläffaff/Thomas Weski (eds.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial. Sternberg Press 2014, S. 241

Damit kommen wir auf die Feststellung Werner Hanak-Lettners zurück, dass sich sowohl Theater als auch Ausstellungen gerne des anderen Mediums bedienen.

Der Anspruch ans Museum ändert sich in den 1980er Jahren mit der Entwicklung der *New Museology*. In ihrem Kontext des postkolonialen Ausstellens werden die musealen Sammlungen nicht mehr getrennt von ihrem soziokulturellen Hintergrund betrachtet, Machtstrukturen und -verhältnisse verhandelt. Soziale Gruppen, die sich von den Kulturprojekten ausgegrenzt fühlen, werden verstärkt in die Vermittlungsarbeit eingebunden. Museum und Ausstellungen verstehen sich nicht mehr als erhabene Kunsttempel, sondern wollen Beziehungen zwischen Institution und Publikum, aber auch zwischen Objekt und Besucherin und Besucher eingehen.

„In den letzten Jahrzehnten hat das Museum allerdings eine fundamentale, den vorausgegangenen Epochen nicht vergleichbare Erneuerung vollzogen: War es bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts durch die zentralen und gleichberechtigten Aufgaben des >>Sammelns, Bewahrens und Ausstellens<< sowie durch das Postulat des >>Lernorts<< gekennzeichnet, so sind die Aufgaben des Museums heute vielfältiger, komplexer und diffuser geworden. Das Museum will heute Ort der *Erinnerung*, aber auch Ort der *Kommunikation* sein, ein Spiegel, in dem die *Identitäten* des Einzelnen wie der Gesellschaft aufscheinen.“<sup>119</sup>

Damit ändern sich auch die Methoden der Vermittlung. Man konsumiert das Museum oder die Ausstellung nicht mehr passiv und lässt sich belehren, sondern aktivierende, das Publikum einbindende Programme werden entwickelt. Aus der Museumspädagogik der 1970er Jahre entwickelt sich die Vermittlungsabteilung, die von einem interdisziplinären Standpunkt aus eine Perspektivierung vornimmt.<sup>120</sup> Die Erinnerung wird nicht mehr wie im Nationalmuseum des 19. Jahrhunderts kanonisiert, für ein großes kulturelles Gedächtnis genützt. Der individuelle Zugang, das individuelle Begreifen prägt den aktuellen Diskurs.

„Was die Erinnerung tatsächlich verändert hat, das ist eine neue öffentliche Aufmerksamkeit gegenüber dem *Einzelnen*. Also im Grunde etwas, was mit der Oral History in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzte. Doch im Unterschied zu dieser sprechen wir heute nicht mehr so leicht von kollektiven Identitäten wie noch vor zwanzig Jahren.“<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 56

<sup>120</sup> Siehe Anke te Heesen: *Theorien des Museums*, S. 188

<sup>121</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 117

Das Interesse an unterschiedlichen persönlichen Sichtweisen ermöglicht eine Aktualisierung für das Individuum, und hilft der oder dem einzelnen, sich in der Welt zu positionieren.

„Denn Individualisierung heißt ja, die Freiheit der Selbstbestimmung, Selbststilisierung und eigenen Lebensgestaltung zu nützen – und nützen zu müssen. Der Effekt ist, daß der Einzelne immer weniger bestrebt sein wird, vorgegebene Definitionen und Interpretationen zu folgen, als sein Recht auf die eigene Sicht der Dinge und der Geschichte durchzusetzen.“<sup>122</sup>

Auch vor den Geschichtswissenschaften macht die Globalisierung nicht halt. War deren Funktion im späten 18. und vor allem im 19. Jahrhundert die Herausbildung eines nationalen Zusammenhalts, eines Gemeinschaftsgefühls, wendet sie sich wieder mehr dem Individuum zu.

„Tradition, die daran beteiligt ist, die Vergangenheit in ein bestimmtes Verhältnis zur Gegenwart zu setzen (und umgekehrt), hat nicht mehr die ihr früher (in traditionellen Gesellschaften) eingeräumte bindende moralische wie emotionale Kraft. Daher dürften Ansätze neue Perspektiven in sich bergen, die die neue Bedeutsamkeit von Erinnerung als Zugewinn, als Beginn von etwas Neuem interpretieren – und dies insbesondere vor dem Hintergrund der Diskussionen zur Bedeutsamkeit des Individuums und des *eigenen Lebens* als Fixpunkt wissenschaftlicher Analysen tun. Ein Blick auf *diese* Debatte, auf den *Status des Individuums*, scheint hier sinnvoll für das Verständnis der Arbeit historischer Museen und Ausstellungen.“<sup>123</sup>

In den 1980er Jahren finden große kulturhistorische Ausstellungen statt, wie in Wien „1683 – Die Türken vor Wien“ (1983), „Traum und Wirklichkeit“ (1984/85), beide von Hans Hollein gestaltet oder in der BRD „Preußen – Versuch einer Bilanz“ (1981). Diese stellen Gemälde und Objekte nicht mehr getrennt - wenn nicht sogar in verschiedenen Museen aus -, sondern geben diesen wieder ihre verbindende, narrative Komponente. Vor allem „Preußen – Versuch einer Bilanz“ setzte mit seinem Ausstellungsarchitekten Jan Fiebelkorn einen starken inszenatorischen Aspekt, der ungewohntes mit den historischen Objekten in Verbindung setzte.<sup>124</sup> Auch hier verwendeten die Kritiker die Begriffe Schauspiel/Oper, um die Ausstellung und deren Wirkung beschreiben zu können.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 118

<sup>123</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 117

<sup>124</sup> Siehe Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 188

<sup>125</sup> Siehe Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 189

Mit diesen kulturhistorischen Themen werden Historiker für den Ausstellungsbetrieb wichtig. Sie bedienen sich schriftlicher Quellen und auch ihre Interpretation findet in schriftlicher Form statt. Diese sind zwar für die Konzeptionsarbeit wichtig, das Museum arbeitet wie das Theater mit der Übersetzung dieser Quellen in ein optisch rezipierbares System.

„Die Historiker haben – [...] - Einzug gehalten in einem Kulturbereich, der einem anderen Zeichen- und Bedeutungssystem zugehörig ist, als die historische Wissenschaft.“<sup>126</sup>

Auf der anderen Seite wird genau diese wissenschaftliche Aufbereitung in der Ausstellung erwartet. Historie ist aber etwas Abstraktes, nicht Dingliches. Daher können nur Stellvertreter ausgestellt werden, die durch ihre Kontextualisierung mit den visuell dargebotenen Informationen und durch ein konstruktivistisches Verfahren der Betrachtenden zur Geschichte wird.

„So erkannte bereits Wilhelm von Humboldt, dass die Historie an sich nicht ausstellbar sein kann, sondern lediglich ihre Zeugnisse und Bilder. Dem musealisierten Objekt kommt die Funktion des Informations- und Zeichenträgers zu. Mit Hilfe der Einbildungskraft muss der Besucher eine Verknüpfung zwischen seinem theoretischen Wissen oder seiner Imagination und dem realen Objekt herstellen und die musealisierten Dinge so in einen Bedeutungs- und Sinnzusammenhang bringen. Objekte im Museum unterliegen folglich einer narrativen Geschichtsdarstellung, welche die res factae umgibt und mit Sinn versieht.“<sup>127</sup>

Hier tut sich das Theater leichter. Die Geschichte wird selbst zum Ausstellungsobjekt und wird als konstruiert rezipiert. Im Theater ist das reale Objekt als Teil des Bühnenbildes, des optischen Zeichensystems, immer auch Symbol und wird in dieser Doppelfunktion wahrgenommen.

Ein Objekt im Museumskontext besitzt bereits durch die Dekontextualisierung aus dem Gebrauchszustand und die daraus entstehende Auratisierung<sup>128</sup> durch das Präsentieren eine Mehrdimensionalität in seiner Geschichte. Als Sachzeuge repräsentiert es eine historische Realität. Durch seine Auratisierung fügt es sich in ein deutendes Zeichensystem

---

<sup>126</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 176

<sup>127</sup> Daniel Brecht: *Museum Denken*. S. 141

<sup>128</sup> Zum Begriff der Aura siehe Daniel Ehl: *Museum Denken*, S. 145-147

ein und seine Interpretation wird von der physischen Umgebung abhängig und durch das soziale Umfeld konstituiert.<sup>129</sup>

„Hieraus ergibt sich für die Geschichtsschreibung ein Paradoxon, da ihre Objektivität ein Produkt von Subjektivitäten ist. Dem Museum kommt hier ein kleiner Vorteil gegenüber der Geschichtswissenschaft zugute, da es in Museen stets offenkundig ist, dass die dargestellte Geschichte konstruiert ist und nur eine mögliche Sichtweise darstellt.“<sup>130</sup>

Eine weitere Gemeinsamkeit von Theater und Ausstellung ist, dass sich ein eigenständiger wissenschaftlicher Diskurs erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat. Die Theaterwissenschaft löst sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von der Germanistik, die Museologie von der Kunstgeschichte. Beide Wissenschaften haben damit ihr Spektrum wesentlich erweitert. Theaterwissenschaft ist nicht mehr dem reinen dramatischen Text verhaftet, sondern beschäftigt sich mit dem ganzen physischen Theatererlebnis. Die Museologie bezieht „neben der Geschichte des Museums vor allem [...] Fragen der Klassifizierung, der sachgerechten Konservierung und Gestaltung sowie der administrativen Organisation“<sup>131</sup> ein. Beiden Wissenschaften ist auch gemeinsam, dass einem sehr breiten heterogenen Feld mit homogenen Ansätzen begegnet wird.<sup>132</sup>

Das Museum spricht von postmoderner Kunst, der theoretische Diskurs über postkoloniales Ausstellen. Auch das Drama beziehungsweise das Theater spricht von postmodern und postdramatisch ab den 1970er Jahren. Hier bezeichnet man damit das Auflösen des klassischen Theaterbegriffes und verstärkt das Augenmerk auf theatrale Zeichen.

Für die Theateraufführung gilt der Grundsatz, dass sie nur bedingt dokumentierbar ist und auch nicht reproduzierbar. Das heißt, selbst wenn man eine Theaterinszenierung öfters besucht, wird man nie dasselbe Besuchserlebnis erfahren. Es hängt von der eigenen Stimmung, der Stimmung der Schauspieler, aber auch vom Wissenshorizont ab. Zum Beispiel werden Überraschungsmomente in der Inszenierung bei wiederholter Betrachtung diesen Effekt verlieren. Ich bin der Meinung, dass dies genauso für einen Ausstellungsbesuch gilt. Selbst wenn die Inszenierung hier unverändert erscheint, ist auch

---

<sup>129</sup> Siehe Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 83

<sup>130</sup> Daniel Ehrlich: Museum Denken, S. 27

<sup>131</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 11

<sup>132</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 12

sie nur bedingt reproduzierbar, vor allem wenn es nur schriftliche oder spärliche Bild-Quellen gibt. Eine Reproduzierbarkeit stößt auch an seine Grenzen, wenn die Originalräume nicht mehr zugänglich sind. Und im Sinne einer Kommunikationstheorie ist der Ausstellungsbesuch auch vom Publikum selbst abhängig. Man hat beim ersten Besuch vielleicht Objekten weniger Aufmerksamkeit geschenkt, die beim zweiten Besuch plötzlich wichtig erscheinen.

Ich habe hier nun einige für mich grundsätzliche und konstituierende Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Medium Theater und Ausstellung dargelegt. Ein Bereich, der nun getrennt untersucht werden soll, ist die Dramaturgie.

## II.2.1 Dramaturgie des Theaters

Man sollte meinen, dass im Theater der Begriff Dramaturgie einfach zu definieren ist. Doch auch hier gibt es verschiedene Bedeutungen.

„Der Begriff ist ein reines Abstraktum. Und wie jedes Abstraktum sind die Interpretationen davon so vielfältig wie die Interpreten.“<sup>133</sup>

Also blicken wir auch hier in Manfred Brauneck's Theaterlexikon:

„1. Arbeitsbereich im Theater und Tätigkeit des -> Dramaturgen. 2. Das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des → Dramas, die Art seiner äußeren Bauform und inneren Struktur. 3. Die Theorie von der Kunst und Technik des Dramas als Teilgebiet der Poetik.“<sup>134</sup>

Dramaturgie bezeichnet im Theateralltag nicht nur die Erscheinungsform eines Stücks, sondern genauso die Abteilung, die für die Gestaltung des Spielplans und für die Vermittlungsarbeit verantwortlich zeichnet. Lukas Bärfuss meint sogar, es gibt keine Dramaturgie, nur einen Dramaturgen, der im deutschsprachigen Raum die Rolle eines Produzenten und Kommunikators einnimmt.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Lukas Bärfuss: Dramaturgie, wo bist du? Einige Fragmente aus der Welt des Theaters, in: Stapferhaus Lenzburg: Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder, Detlef Vögeli (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Bielefeld: transcript 2014 (Edition Museum 8), S.12

<sup>134</sup> Monika Sandhack: Dramaturgie. in: Manfred Brauneck: Theaterlexikon, S. 260

<sup>135</sup> Siehe Lukas Bärfuss: Dramaturgie, wo bist du?, S.12-13

Die wohl wichtigste Definition einer Dramaturgie ist wohl die der Theorie des Dramas, das Festlegen von Regeln für eine gute Gestaltung und somit seines Aufbaus, aber auch mit den Abläufen und Strukturen der Realisierung auf der Bühne und der Wirkung eines Dramas.<sup>136</sup> Das Narrative des Dramas in seiner textlichen und kontextlichen Struktur bildet damit auch den Untersuchungsgegenstand der Theaterwissenschaft. Eine Analyse der Dramaturgie fragt nach dem *wer*, *wann*, *was*, *wo* und *warum*, den inneren und den äußeren Bedingungen, durch deren Zusammenspiel erst szenische Vorgänge und Handlungen erzeugt werden.<sup>137</sup>

Die erste überlieferte Dramaturgie im Sinne eines Diskurses über die inneren und äußeren Strukturen stammt von Aristoteles. Mit der Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance setzt die Beschäftigung mit und die Fortführung von deren Diskursen ein. In den nächsten Jahrhunderten bezeichnet Dramaturgie eine theoretische Auseinandersetzung, die sich mit den Mitteln, der Art und der Wirkung des Dramas beschäftigt.<sup>138</sup> Natürlich ist diese dem Zeitgeschmack unterworfen und ändert sich fortwährend. Das Drama hat sich geöffnet, nicht nur in der Struktur, sondern auch dem Publikum gegenüber. Speziell im 20. Jahrhundert entstehen neue Formen von Dramenstrukturen, in Kunstmuseen die Gattung der Performance. Sie ist zwischen dem Theater und der Bildenden Kunst angesiedelt. Sie selbst stellt das Kunstwerk dar, ist aber wie das Theater nur bedingt fassbar und wiederholbar.

Diese Arbeit geht aber von der traditionellen Definition des Theaters aus. Also Theater als Synonym für den Besuch einer deutlich als Inszenierung gekennzeichneten Aufführung eines dramatischen Textes. Die *klassische* Dramaturgie des Theaters schreibt einen drei- oder fünftaktigen Aufbau vor, von dem nur selten abgegangen wird. Die Dreiteilung ist ein typisches Merkmal für ein Narrativ, das nicht auf den Bühnenraum beschränkt ist, sondern jeder Erzählform innewohnt. Auch wenn eine Theateraufführung heute meist zweigegliedert ist – vor und nach der Pause - zeigt der Spannungsbogen eine Einleitung, einen Höhepunkt und eine Auflösung des behandelten Themas.

Es erscheint mir für meine späteren Überlegungen wichtig, Aristoteles' Quintessenz über das „gute“ Drama hier wiederzugeben.

---

<sup>136</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S.203

<sup>137</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 205-206

<sup>138</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 14

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handlungen nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“<sup>139</sup>

Für Aristoteles besteht ein Drama nicht nur aus den formalen Elementen, sondern auch aus einer emotionalen Komponente, dem *Jammer und Schaudern*, die zu einer Reinigung von diesen Empfindungen, der *Katharsis* – führen soll. Diese sollen nicht nur durch die Inszenierung hervorgebracht werden, sondern auch schon beim bloßen Hören oder Lesen erlebbar sein.<sup>140</sup> Wichtig ist ihm die Zusammenfügung der Geschehnisse. Das Drama soll eine geschlossene und ganze Handlung besitzen, die Handlung eine bestimmte Ausdehnung, die übersichtlich ist und sich leicht ins Gedächtnis einprägt.<sup>141</sup> Aristoteles stellt die Tragödie in die Nähe des Epos, differenziert sie aber von der Geschichtsschreibung.

„Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>142</sup>

Die Rezeption der „Poetik“ des Aristoteles und die Definition des *Jammers und Schauderns* als auch der *Katharsis* variieren in den verschiedenen Epochen durch verschiedene Übersetzungen und Auslegungen dieser Begriffe.<sup>143</sup> Die verschiedenen Theatertheoretiker fassen sie entweder als „ethnische“ Komponente (zum Beispiel Gotthold Ephraim Lessing) oder als „ästhetische“ Komponente (zum Beispiel Johann Wolfgang Goethe) auf.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Aristoteles: Poetik, S. 19

<sup>140</sup> Aristoteles: Poetik, S. 25

<sup>141</sup> Aristoteles: Poetik, S. 25-27

<sup>142</sup> Aristoteles: Poetik, S. 29

<sup>143</sup> Siehe Monika Meister: Purgatorium – Katharsis – Subversion. Zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert, Habil.schrift, Wien 1991

<sup>144</sup> Siehe Monika Meister: Purgatorium – Katharsis – Subversion, S. 26-52

Bis zu Bertolt Brecht fußen alle folgenden Dramaturgien auf den Prinzipien, die Aristoteles dargelegt hat. Brecht ist dabei kein völliger Erneuerer. Er versucht, die gängige Theaterpraxis zu reformieren.

Brecht findet, dass das Theater in der Form der 1920er und 30er Jahre nicht mehr zeitgemäß ist und entwickelt mit seinen Dramen und Lehrstücken sein *episches Theater*. Seine theoretischen Überlegungen erscheinen oft anlassbezogen als Kommentare zu Stücken und deren Aufführungspraxis. Brecht legt sein Konzept zusammengefasst im „Messingkauf“ (1939/40), der nur Fragment bleibt, und in noch konzentrierterer Form im „Kleinen Organon fürs Theater“ (1948) dar. In beiden Werken lehnt er sich an den klassisch-griechischen Diskurs an. „Der Messingkauf“ ist selbst in Dramenform konzipiert und stellt die Position eines Philosophen als Erneuerer des Theaters der Position eines Schauspielers gegenüber, der das klassische Drama und seine Spielweise vertritt. Ein Dramaturg steht als Vermittler zwischen den beiden. Als Nebenfiguren stehen noch eine Schauspielerin, die durch ihren marxistischen Standpunkt charakterisiert ist, und ein Bühnenarbeiter, der die bis jetzt von der Kunst nicht-angesprochene Arbeiterklasse repräsentiert, zur Verfügung.

Brecht fordert von seinem Publikum, sich nicht in die Fabel und die Figuren einzufühlen, sondern eine „naturwissenschaftliche Erforschung der gesellschaftlichen Wirklichkeit“<sup>145</sup>. Emotionen sollen nicht verhindert werden, aber der Zuschauer soll sie nicht unkontrolliert aufnehmen, sondern sie untersuchen, um sich mit dem Hintergründen von gesellschaftlichen Prozessen auseinanderzusetzen.<sup>146</sup>

„Als eine Grundkategorie dieses Entwurfs von Theater denkt auch Brecht den Begriff und die definitorische Bestimmung von Emotionen als Basis szenischer Artikulation und deren Wirkungspotential. Die alte Katharsis-Formel wird in Hinblick auf die veränderte gesellschaftliche Funktion von Theater uminterpretiert, aber nicht aufgegeben.“<sup>147</sup>

Diese veränderten gesellschaftlichen Bedingungen schlagen sich auch in der Konstruktion der Stücke nieder. Brecht will mit der Gewohnheit brechen, die Handlung aus den Charakteren zu entwickeln. Durch das Imitieren der Handlungen leitet er seine

---

<sup>145</sup> Klaus-Detlef Müller: Der Philosoph auf dem Theater. in: Werner Hecht (hg.): Brechts Theorie des Theaters, 1986, S. 147

<sup>146</sup> Siehe Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963, S. 78

<sup>147</sup> Monika Meister: Purgatorium – Katharsis – Subversion, S. 6

Charaktere ab.<sup>148</sup> Somit kann er die Handlung, die gesellschaftlichen Prozesse, der Kritik aussetzen und diese werden nicht mehr als unveränderlich wahrgenommen. Das Publikum soll durch diese Darstellung das Theater als aktiver und handelnder Mensch verlassen.

*Episch* betont bereits den erzählerischen Aspekt des Theaters auf Grund seines „deutlich referierenden, beschreibenden Charakter[s]“ und da es „sich kommentierender Chöre und Projektionen bediente“<sup>149</sup>. Das *epische Theater* ist auch immer ein dialektisches Theater, d. h. beide Ebenen, die der Theaterwirklichkeit und die des Theaterspielens sollen jederzeit mitgedacht werden. Durch den erzählerischen – also epischen – Stil sollen sich bereits Schauspielerinnen und Schauspieler, aber auch das Publikum vom Geschehen distanzieren und es aus verschiedenen Blickwinkel betrachten können.

Brecht fordert einen wissenschaftlichen Schauspielstil, einen Gestus, der nicht interpretiert, sondern in allen seinen Facetten vor Augen führt.<sup>150</sup> Er verlangt, dass das Publikum sich nicht auf die Handlung, sondern auf den Gestus konzentrieren soll. Die Handlung soll durch Titel vorweggenommen werden. Der Gestus bezeichnet nicht das Gestikulieren, das körperliche Spiel selbst, sondern die Gesamthaltung, sowohl eines menschlichen Charakters als auch einer gesamten Szene.<sup>151</sup> Somit wird der Gestus zu einem V-Effekt (Verfremdungseffekt) und fördert die distanzierte Betrachtung.

„Eine Distanzierung war für Brecht die Voraussetzung für die Erkenntnis; er verlangte sie vom Spieler (von seiner Figur) und vom Zuschauer (von sich selbst). Bei genügender Entfernung mußte dann die Erkenntnis, vielleicht als erschreckende Selbsterkenntnis kommen.“<sup>152</sup>

Um sein Prinzip zu verdeutlichen, stellt Brecht im „Messingkauf“ einen Vergleich zwischen Karussell (K-Typus) und Planetarium (P-Typus) auf und überträgt ihn auf das Theater. Während das Karussell die eigene Bewegung vorgaukelt, man sich in die Bewegung einfühlt, erfährt man im Planetarium nicht persönlich die Bewegung, sondern die Gesetzmäßigkeit und die Hintergründe der Bewegung der Gestirne.<sup>153</sup> Der P-Typus hat „den Zweck, die Welt in ihren Darstellungen dem Menschen auszuliefern“<sup>154</sup>.

---

<sup>148</sup> Siehe Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 76

<sup>149</sup> Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 69

<sup>150</sup> Siehe Werner Hecht: Der Weg zum epischen Theater, in: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986 (suhrkamp taschenbuch 20784), S. 59

<sup>151</sup> Siehe Werner Hecht: Der Weg zum epischen Theater, S. 73

<sup>152</sup> Werner Hecht: Der Weg zum epischen Theater, S. 59

<sup>153</sup> Siehe Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 64

<sup>154</sup> Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 66

Brecht wendet sich gegen das naturalistische Theater und fordert die Auflösung der strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Für seine Lehrstücke fordert er, dass sie gespielt werden und damit für die Spielenden bereits einen Bewusstseinsprozess auslösen. Ein Publikum fand er dabei zwar nicht störend, aber auch nicht notwendig. Der Schauspieler soll sich seines Spielens bewusst sein, eine selbstreflexive Betrachtungsweise einführen. Auch die Zuschauer sollten sich nicht komplett der Illusion hingeben, die Wirklichkeit zu sehen, sondern sich der Darstellung einer Wirklichkeit bewusstwerden.

„Folgt die *Theaterszene* hierin der *Straßenszene*, dann verbirgt das Theater nicht mehr, daß es Theater ist, so wie die Demonstration an der Straßenecke nicht verbirgt, daß sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist. Das Geprobte am Spiel tritt voll in Erscheinung, das auswendig Gelernte am Text, der ganze Apparat und die ganze Vorbereitung.“<sup>155</sup>

Kunst ist jedoch kein Widerspruch für Brechts wissenschaftliches Theater.

„Kunst ist eine Weise, Einsicht zu gewinnen. Das Theater soll unterhaltend und lehrhaft sein, ist Brechts aufklärerische These. Sie bedeutet nicht die Verbindung zweier getrennter Faktoren, sondern die Synthese von Genuß der dahinterstehenden Einsicht und das bildende Vergnügen an den Lebensäußerungen der menschlichen Natur.“<sup>156</sup>

Gerade der Unterhaltungsaspekt bringt die erzählerische Form, die das Verständnis für die Vorgänge erleichtern soll.

Die Handlung soll durch Titel vorweggenommen werden und damit der Gestus der Szene vorweggenommen werden. Er soll auch die Hintergründe und Handlungsweisen der einzelnen Figuren aufdecken.

„Auch in der Demonstration an der Straßenecke stecken künstlerische Elemente. Geringe Grade künstlerischer Fähigkeiten finden sich in jedem Menschen. Es schadet nicht, sich bei großer Kunst daran zu erinnern.“<sup>157</sup>

Seine Fabeln sollen das Drama verdichten, aber trotz allem Realitätsbezug besitzen. Brecht möchte die kritische Distanz zwischen Handlung und Publikum durch Verfremdungseffekte erreichen. Mit Hilfe des V-Effekts soll das Gezeigte nicht mehr als unveränderbare Realität, sondern als veränderbare Geschichte charakterisiert werden. Einer

---

<sup>155</sup> Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 72

<sup>156</sup> Gerd Irrlitz: Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, 1986, (suhrkamp taschenbuch 2074), S. 24

<sup>157</sup> Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 81

dieser Effekte ist die Historisierung. Aktuelle Situationen sollen als vergänglich und somit veränderbar dargestellt werden.

Weitere epische Elemente sind bei ihm Übertitel und Projektionen. Er setzt damit die neuesten technischen Mittel ein. Requisiten werden zu Bedeutungsträger, das Bühnenbild wird reduziert und soll nicht von der Fabel ablenken. Bühnenbild und Szenografie sind als eigenständige Schwesternkünste zu verstehen und unterstützen dadurch den Verfremdungseffekt. Auch Musik wird zu diesem Zweck benutzt.

Durch das Nebeneinanderstellen der verschiedenen Gestaltungsmomente wird der Rhythmus in Brechts Stücken stärker strukturiert. Durch die Songs kommt die Handlung zum Stillstand. Dies soll auch vom Schauspieler durch Änderung seines Gestus angezeigt werden. Die musikalischen Adressen sind direkt ans Publikum gerichtet und nehmen Stellung zum Thema. Sie bieten dem Zuschauer als auch der Bühnenfigur die Zeit und die Möglichkeit, über das Geschehene zu reflektieren.

Die Bühne als Theaterraum beginnt sich aufzulösen und mit dem Zuschauerraum zu verschmelzen. Die räumliche Wahrnehmung der Bühne, das abgeschlossene System der theatralen Aktion verschiebt sich in Richtung eines *Handlungsraumes*, dessen Bedingungen hinterfragt werden können und sollen. Die Lösung der Fabel wird dem Publikum nicht mehr auf der Bühne präsentiert, sie wird nicht oder nur unbefriedigend gelöst, denn der kritische Zuschauer soll die Schlüsse selbst ziehen.<sup>158</sup>

„Die Funktion des Dramas begrenzt sich bei Aristoteles wie bei Lessing auf die Dauer des Theaterabends, die Geschlossenheit des Bühnenraums. Die Funktion der Brecht dramatik strebt über den Theaterabend und Zuschauerraum hinaus, will den Menschen belehren, auf Widersprüche des gesellschaftlichen Seins hinweisen, Erkenntnisprozesse auslösen, klares und einsichtsvolles Handeln im Leben provozieren.“<sup>159</sup>

Brechts Ziel ist es, vor allem die gesellschaftlichen Schichten anzusprechen, die von veränderten Lebensbedingungen am meisten profitieren würden, die Arbeiter. Das Theater soll in die Fabriken gebracht werden. Brecht setzt für sein Publikum bereits diesen analysierenden Blick auf die Handlung voraus, diese eher bildungsfernen Schichten

---

<sup>158</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 120

<sup>159</sup> Hans Mayer: Anti-Aristoteles, in: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986 (suhrkamp taschenbuch 2074), S. 37

müssten aber - wie auch das etablierte Theaterpublikum - erst dahingehend geschult werden.

„In a Brechtian performance, the world is exposed using simultaneous presentation of images, text and gestures which require active attention by the audience. The absence of a unified stage picture opens up gaps between one element and another which invite the audience to become imaginatively and critically involved in interpretation of the performance.“<sup>160</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ändert eine weitere Sichtweise die Rezeption der Aufführung. Durch einen körperbetonten Schauspielstil tritt die Bedeutung des Textes zurück und wird physisch erfahrbar.<sup>161</sup> Dadurch verlagerte sich das Interesse der Literaturwissenschaften und der Theaterkritiker von der Umsetzung des Textes auf der Bühne zum Verhältnis des Bühnengeschehens zum Publikum.<sup>162</sup>

Die 1950er und 60er Jahre bringen abermals neue Formen des Theaters mit sich, das Happening<sup>163</sup>, die Installation und die Performance.

„Von der bildenden Kunst her gesehen stellt sich die Performance Art als Erweiterung der bildlichen oder objekthaften Darstellung von Realität durch die *Dimension der Zeit* dar. Dauer, Momenthaftigkeit, Simultanität, Unwiederholbarkeit werden Zeiterfahrungen der in einer Kunst, die sich nicht mehr darauf beschränkt, das endliche Resultat ihres heimlichen Schaffens zu präsentieren, sondern den Zeit-Prozeß der Bildwerdung als >>theatralen<< Vorgang zu valorisieren. Die Aufgabe des Zuschauers ist nicht mehr die mentale Rekonstruktion, das Wiedererschaffen und geduldige Nachzeichnen des fixierten Bilds, sondern die Mobilisierung der eigenen Reaktions- und Erlebnisfähigkeit, und die offerierte Teilnahme am Prozeß zu verwirklichen.“<sup>164</sup>

Diese Theatralität beeinflusste vor allem Kunstmuseen, bei denen theatrale Inszenierungen selbst zum Kunstwerk werden. Diese Theaterformen sieht Andreas Kotte als Übergänge und Grenzen<sup>165</sup>. Sie bringen nochmals eigene Produktionsbedingungen mit sich und werden daher in dieser Arbeit keinen Niederschlag finden.

Mit dem *postdramatischen Theater* wird vor allem die Einheit der Handlung aufgelöst. Oft liegen mehrere unabhängige Handlungsstränge nebeneinander, die Handlung

---

<sup>160</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: A Cambridge Introduction to Scenography, S. 51

<sup>161</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 9-14

<sup>162</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 19-20

<sup>163</sup> Siehe Johannes Lothar Schröder: Happening. in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (hg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417), S. 393-395

<sup>164</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 242

<sup>165</sup> Siehe Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft, S. 141-155

kann sich auch ohne Konflikte konstituieren. Die „Materialität von Zeit und Raum und die Körperlichkeit der Akteure“ stehen im Vordergrund sowie die „Welthaftigkeit des Spielverlaufs“ selbst.<sup>166</sup> Die Akteure sprechen oft mehr gegeneinander als miteinander. Kommunizieren sie gemeinsam, dann als Chor.<sup>167</sup> Die Körperlichkeit spielt hier auch in der Sprache als Textkörper die Hauptrolle.

„Die eigentümliche Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Bühnenvorgangs selbst tritt mehr hervor. Mangelnde Deutbarkeit, rätselhafte Bewegungsmuster, Abläufe und Licht-Geschichten; das theatrale Bedürfnis ist keineswegs auf Handlungen fixiert. Das postdramatische Theater zeigt einen Widerwillen gegen organische Geschlossenheit, die Neigung zu Extremen, Verzerrung, Verunsicherung und Paradoxien.“<sup>168</sup>

Für Hans-Thies Lehmann steht im postdramatischen Theater „die provokante Präsenz des Menschen an Stelle der Verkörperung einer Figur im Vordergrund“<sup>169</sup>. Die hierarchische Struktur des theatralen Zeichengebrauchs wird aufgehoben, d. h. der Text ordnet sich die anderen theatralen Mittel nicht mehr unter, sondern die visuellen Zeichen sind dem linguistischen Text gleichgestellt, wenn nicht sogar überlegen. Das postdramatische Theater arbeitet stark über eine visuelle Dramaturgie.

„Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitution werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert. Es entsteht *Theater der Szenographie*.“<sup>170</sup>

Ein wichtiger Faktor in der Dramaturgie ist die Zeit. Diese ist ein sehr vielschichtiger Begriff, denn es überlagern sich hier sehr viele Zeitschichten.<sup>171</sup> Die am einfachsten zu definierende Zeit ist die Text-Zeit, sie ist die pragmatische Länge des literarischen Textes. Die „Zeit des Dramas“ als zweite Ebene, die „Dauer und Abfolge der einzelnen Szenen“<sup>172</sup> strukturiert das Drama selbst und ermöglicht eine Komprimierung der Zeit, nämlich der Dauer der Handlung selbst, also der narrativen Zeit.

„Die Zeit der fiktiven dramatischen Handlung und die Zeit des Dramas stehen offensichtlich in Analogie zu der in der Erzählforschung geläufigen Unterscheidung von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit*. Dauer und Rhythmus,

---

<sup>166</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 110

<sup>167</sup> Als Beispiel wären hier die Stücke von Einar Schleaf zu nennen.

<sup>168</sup> Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 111

<sup>169</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 243

<sup>170</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 159

<sup>171</sup> Siehe Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 310-316

<sup>172</sup> Siehe Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 310

Zeitfolge und Zeitschichtung der Erzählung muß von Dauer, Rhythmus, Zeitfolge und Zeitschichtung des Erzählten analytisch unterschieden werden, beide Ebenen können sich auf mannigfaltige Weise verbinden.“<sup>173</sup>

Diese Qualitäten sind jedem Text eigen und existieren unabhängig von Agierenden und Rezipierenden. Im Theater kommen noch die Dimension der Inszenierungs-Zeit und der Performance-Zeit dazu. Die Inszenierungs-Zeit wird zum Beispiel durch das Sprechtempo der einzelnen Agierenden oder Szenenanweisungen des Regisseurs bestimmt und kann von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich sein. Die Zeit des Performance-Textes kann im Zusammenhang mit dem sozialen Prozess betrachtet werden, sie ist der zeitliche Aufwand, die eine Rezipientin oder ein Rezipient braucht, um sich auf das Ereignis Theateraufführung einzulassen.

„Es gilt also allgemein, die >>reale Zeit<< des Theatervorgangs in seiner Gesamtheit, seinem Vor- und Nachspiel und begleitenden Umständen zu erfassen: den Umstand, daß seine Rezeption im ganz praktischen Sinn Zeit >>verbraucht<<, <<Theaterzeit<<, die Lebenszeit ist und nicht mit der Zeit der Inszenierung zusammenfällt.“<sup>174</sup>

Es zeigt sich hier, dass die Dramaturgie des Theaters sich ständig im Wandel befindet und nicht durch ein Statement zusammenfassbar ist. Es überlagern sich die Schichten der Narration mit denen der visuellen Gestaltungen, daraus resultierend die Körperlichkeit in der räumlichen Erfahrung. Das Theater spielt vor allem mit den verschiedenen Zeitebenen, um dem Publikum eine Geschichte zu erzählen und konstruiert damit eine Bühnenrealität.

## II.2.2 Dramaturgie des Ausstellens

Im Folgenden möchte ich mich dem Begriff der Dramaturgie im Museum beschäftigen. Worin zeigt sich eine Dramaturgie des Ausstellens? Gab es diese schon seit dessen Gründung oder fand sie erst später in diesen Bereich Eingang? Braucht eine Ausstellung überhaupt eine Dramaturgie?

---

<sup>173</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 311

<sup>174</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 317

Eine Dramaturgie, die auch für eine Ausstellung Gültigkeit besitzt, definiert Werner Hanak-Lettner folgend:

„Dramaturgie in ihrer einfachsten Definition, [...], ist nicht mehr und nicht weniger als der räumliche und zeitliche Ablauf zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt in einem Medium oder in einem Projekt“.<sup>175</sup>

Die einfachste Art einer Dramaturgie im Museum ist die Storyline. Als solche wird im Museumsbereich das bewusste Arrangieren von Objekten bezeichnet.<sup>176</sup> Herman Kossmann vergleicht dieses Arrangieren mit einer Perlenkette, die einen Zusammenhang suggeriert.<sup>177</sup> Dahinter steht noch nicht wirklich eine Narration im literarischen Sinn, sondern nur ein von der Kuratorin oder dem Kurator oder auch von der Besucherin und dem Besucher gesehener Sinnzusammenhang, ein Ordnungssystem. Die Storyline muss sich von diesen beiden Standpunkten aus nicht decken, sie kann durchaus divergierend sein.<sup>178</sup> Gerade im kulturhistorischen Museum lehnt sich die Storyline stark dem Narrativ der Geschichtsdarstellung an. Die historischen Fakten, Objekte können nur fragmentarisch für die Erzählung stehen, sie müssen mit fiktiven Elementen verbunden werden, um deutbar zu werden.<sup>179</sup> Für eine Erzählung brauchen die Fakten eine Struktur.

„Ähnlich wie im Theater geht es in einer Ausstellung um einen gegliederten Aufbau in Szenen mit zeitlichen und räumlichen Nischen, damit das Ganze atmen kann.“<sup>180</sup>

Folgt man in Analogie der Theaterdramaturgie, so fehlt hier ein Element. Es wird bei der Storyline zwar auf eine räumliche und eine gewisse zeitliche Struktur verwiesen, doch fehlt die Komponente der (emotionalen) Wirkung, des Spannungsaufbaus. Worin besteht aber in einer Ausstellung eine emotionale Wirkung und kann diese überhaupt erzeugt werden?

„Eine Ausstellung jedoch, die in der Lage ist, das Publikum zu berühren, vermittelt Erfahrungen, die nicht so schnell vergessen werden, weil sie zu neuen Erkenntnissen und einer Horizonterweiterung führen. Damit sich eine Ausstellung einprägt, ist es wichtig, mehr als nur *Erfahrung* anzubieten. Auch

---

<sup>175</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 14

<sup>176</sup> Siehe ARGE schnittpunkt (hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013, S. 190

<sup>177</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie, in: Stapferhaus Lenzing (hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld: transcript 2014, S. 51

<sup>178</sup> Siehe Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 51

<sup>179</sup> Siehe Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, S. 28-29

<sup>180</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 56

der Intellekt, das Lernen und Begreifen, kurzum das *Wissen*, muss angesprochen werden. Erfahrung hat einen eher subjektiven, konkreten Charakter und beruht auf Emotionen und Assoziationen, die abgerufen werden. Einsicht und Wissen wurzeln hingegen in der Reflexion, sie sind auf das Denken, auf Konzepte und Interpretationen ausgerichtet und haben daher einen eher abstrakten Charakter. Erfahrung und Wissen sind unterschiedliche, sich gegenseitig verstärkende Dimensionen der Einsicht.“<sup>181</sup>

Die Eigenart des Museums liegt nicht nur in der Ambiguität als Ort des Deponierens und Exponierens. Sie ermöglicht durch (historische) Sachzeugen – die Objekte – eine sinnliche Erkenntnis, ist Erfahrung und Wissenserweiterung, bietet Identifikationsmöglichkeiten oder erreicht eine Befremdungswirkung.<sup>182</sup> Derart werden auch in der Ausstellung Emotionen bei der Besucherin und dem Besucher hervorgerufen.

Ein Höhepunkt muss sich in der Ausstellung nicht unbedingt als narrativer Spannungsbogen darstellen, er kann sich auch als besonders hervorgehobenes Objekt manifestieren. Betrachtet man Quicchebergs Traktat, setzt bereits er eine gewisse Erwartung – und damit wird eine Spannung aufgebaut – an die Kunst- und Wunderkammer. In einer Kunstsammlung kann man sich z. B. mit dem Werk eines bestimmten Malers oder einer Epoche auseinandersetzen und die Meisterwerke werden wohl nicht am Anfang der Abteilung zu sehen sein, sondern erst nach einer Vorbereitung der Besucherin und des Besuchers durch eine Entwicklungslinie in den Werken und eine Kontextualisierung mit der historischen Umgebung. Eine kulturhistorische Ausstellung zielt meist auf ein besonderes Ereignis hin, das ebenfalls durch ein Umfeld erklärt wird. In einem großen Museum werden meist mehrere „Ereignisse“ – Themen – behandelt, dennoch wird man in den einzelnen Unterabteilungen auch hier das Hinarbeiten auf ein spezielles Ziel, z. B. ein Meisterwerk oder eine technische Errungenschaft, erkennen können.

Eine Dramaturgie oder ein Spannungsaufbau hilft die Neugier der Besucherinnen und Besucher zu wecken, sowohl im Theater, Film als auch im Museum. Wird diese nicht geweckt, wird das Thema wohl nicht als interessant angesehen werden. Als Neugier bezeichne ich hier die Erwartung an etwas Besonderes, aus dem Alltag Abgehobenes. Selbst ein Alltagsgegenstand wird, sobald er in den Ausstellungsbereich wandert, zu diesem Besonderen.<sup>183</sup> Ein Gegenstand, eine Alltagshandlung wird von außen betrachtet

---

<sup>181</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 61

<sup>182</sup> Siehe Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, S. 27

<sup>183</sup> Siehe Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 135

und besitzt dadurch eine andere Qualität. Durch diese Heraushebung erhält das Objekt oder der behandelte Gegenstand eine Auratisierung wie Walter Benjamin es nennt und wird dadurch emotionalisiert. Die Übertragung dieser Emotionalisierung auf die Betrachtenden ist hier wohl noch schwieriger zu dechiffrieren als im Theater. Ist das Publikum im Theater nicht mit den gesellschaftlichen Handlungen und Frames vertraut, kann es über die Handlung diese sehr wohl erlernen. So stellt auch Volker Klotz in Bezug auf Brechts Dramen fest: „Handlung wird hier nicht aus- sondern eingeübt.“<sup>184</sup>

Spätestens ab dem 19. Jahrhundert geht es im Museum um ein Einüben von Handlungen, wie dem Aufbau eines Nationalgefühls oder im späten 20. Jahrhundert dem Blick durch das postkoloniale Ausstellen, das das Aufdecken von Herrschaftsstrukturen ermöglichen soll.

Versteht man unter Dramaturgie einen theoretischen Diskurs über Konzepte, dann existiert eine Dramaturgie des Ausstellens seit der Renaissance.

„Theorien und Utopien über das Museum gibt es schon seit dem 16. Jahrhundert, als Samuel Quiccheberg die erste gedruckte Darstellung eines idealen Museums und seiner Gegenstände vornahm.“<sup>185</sup>

Samuel Quiccheberg findet bereits in seinen „Inscriptiones“ einen Ansatz einer Dramaturgie fürs Sammeln und Ausstellen, er entwickelt nicht nur ein Ordnungsprinzip, sondern auch ein Präsentationsprinzip. Er will

„[...] ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge, eines vollständigen seltenen Schatzes und kostbarer Ausstattung, Aufbauten und Gemälde, was hier alles gleichzeitig zum Sammeln im Theater empfohlen wird, damit man durch dessen häufige Betrachtung und die Beschäftigung damit schnell, leicht und sicher eine einzigartige, neue Kenntnis der Dinge sowie bewundernswerte Klugheit erlangen kann.“<sup>186</sup>

Quicchebergs *Theatrum* ist bereits stark auf ein Publikum und eine Wirkung fokussiert. Die Dinge werden nicht nur nach ihrer Materialität in Gruppen

---

<sup>184</sup> Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. Literatur als Kunst. München, Wien: Carl Hanser 1976, S. 235

<sup>185</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 11

<sup>186</sup> Harriet Roth (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S.37

Nicht viel anders klingt es bei Aristoteles in seiner „Poetik“ bei den Ursachen der Dichtkunst: „Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas zu lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle.“ (Aristoteles: Poetik, S. 11)

zusammengefasst, sondern vor allem nach ihren Beziehungen untereinander. Er gibt den einzelnen Abteilungen Übertitel, beschreibt dann, was sich darin befinden soll. Man liest von seltenen und kostbaren Objekten, weiters empfiehlt er, Fremdartiges (entweder nicht mehr benutztes oder auch fremden Kulturen zuzuordnendes)<sup>187</sup> zu zeigen. Quiccheberg will aber auch den darstellenden Bereich nicht aussparen, so sollen Theaterkostüme, Festumzüge oder Puppen mit fremdländischer Kleidung präsentiert werden.

„[...] Mit ihrer Hilfe treten ihnen irgendwann die beobachtenswerten Gebräuche der Heiden vor Augen, indem sich in diesen Puppen ausdrückt, welche Tracht sie zu Hause und auswärts tragen, was im Winter und im Sommer, was in Tempeln und bei Tisch, was zur Hochzeit oder in Trauer, was besonders die Vornehmsten gebrauchen“<sup>188</sup>

Die Kunst- und Wunderkammer ist im Hier und Jetzt verankert, auch wenn Quiccheberg nicht mehr benutzte Werkzeuge und solche aus fremden Ländern gesammelt wissen will. Sie ist Ausdruck der Macht des Fürsten, der auch zugleich Herrscher seiner Weltansicht wird. Sie stellt den Mikrokosmos des Herrschers mit seinen Beziehungen zum Makrokosmos der Welt dar und versucht dessen Funktionsweise daraus zu erklären. Auch die Ahnengalerie ist nur die Legitimation des herrschenden Fürsten und keine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Quicchebergs Sammlung vereint außerdem den Ausstellungsbereich mit einer Bibliothek, ist Schaubühne und Lernbühne. Das Display funktioniert wie ein „Trionfo“ oder eine „Masque“, es besitzt dadurch eine Dramaturgie, einen auf einen Höhepunkt zustrebenden Ablauf. Eine inszenierte Überhöhung und Verherrlichung der Macht und des Reichtums des Sammlers.

Quiccheberg ist nicht der erste, der sich mit dem Bau und der Ausgestaltung eines Ausstellungsbereiches beschäftigt. Auch er bezieht sich auf Vorgänge. Einer dieser Vorgänger ist Giulio Camillo. Sein „Gedächtnistheater“ soll in einem Amphitheater, oder wohl eher einem antiken römischen Theater, das man den wiederentdeckten Schriften Vitruvs entnimmt, stattfinden.<sup>189</sup> Sieben aufsteigende Ränge werden vertikal durch sieben Gänge getrennt und jedes dieser 49 Felder soll mit einer Bedeutung besetzt werden, um „die Essenz der Dinge [zu] erfassen und für immer [zu] memorieren“<sup>190</sup> zu können. Dafür

---

<sup>187</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 49

<sup>188</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland, S. 133

<sup>189</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 74

<sup>190</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 77

baut er eine Spannung auf, Ausgangsmaterialien steigern sich im wörtlichen Sinn zu den Wissenschaften und komplexen Leistungen der Menschen.<sup>191</sup>

Bereits bei Camillo findet durch die Dramaturgie eines systematischen Aufbaus eine Wissensvermittlung statt. Der Makrokosmos soll durch den hier vertretenen Mikrokosmos erklärt und im Gedächtnis behalten werden und somit ergibt sich auch ein gewisses narratives Element in dieser Konzeption.

Bis zur Französischen Revolution blieb das Sammeln und Präsentieren vor allem den adeligen Schichten vorbehalten und bis dahin bleibt das Museum und die Ausstellung auch dem Konzept der Kunst- und Wunderkammer verhaftet.

„Gerade die Französische Revolution gilt als Einschnitt in der Museumsgeschichte, denn die gewaltsame Profanisierung von Kostbarkeiten aus klerikalen und adeligen Besitz machte es notwendig, für die Bewahrung der „nationalisierten“ Kunstschatze Konzepte zu entwickeln und sie ihrer neuen Bestimmung im öffentlichen Raum zuzuführen.“<sup>192</sup>

Erst das Erstarken des Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts ermöglicht die Institution Museum in unserer heutigen Form. Die Kunstschatze werden – zumindest in Frankreich – zum Allgemeingut des Volkes, der Zugang erleichtert. Auch die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse erfordern eine neue Sicht der Dinge und daher eine neue Präsentation. Die Kunst- und Wunderkammer spaltet sich in verschiedene Teilbereiche auf, die auch ohne – oder vielleicht *gerade* ohne – den großen weltgeschichtlichen Zusammenhang ihre Berechtigung finden. Es entstehen die reinen Kunst- oder Gemäldegalerien, die vor allem durch ihren ästhetischen Wert definiert sind und die naturwissenschaftlichen Sammlungen, in denen der Lerncharakter verstärkt hervortritt. Die Dramaturgie zielt nun weniger auf das Staunen ab als auf den erzieherischen Wert, auch in der Kunstsammlung.

Mit dem 19. Jahrhundert und dem Entstehen der Nationalmuseen ändert sich die Funktion der Emotionalisierung. Nun soll mit dem kulturgeschichtlichen Sammeln vor allem in Deutschland eine Identifizierung und Identitätsstiftung mit den Werten des neu entstehenden Staates stattfinden.

„Das Öffnen der Kunst- und Wunderkammern und der Künstlerwerkstätten hat dieselbe Ursache wie das Einrichten nationaler Archive: Sie tragen maßgeblich dazu bei, dass ein Staat und sein Volk sich konstituieren können, kulturelle

---

<sup>191</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 77

<sup>192</sup> Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst, S. 300

Ursprünge und Genealogien belegt, vermittelt und auch erst gestiftet werden und ein gemeinsamer Erwartungshorizont abgesteckt wird, vor dem es möglich ist, Kultur in ihren Kontinuitäten und Fortschritten wahrzunehmen.“<sup>193</sup>

Ethnographische Museen entstehen, die Machtverhältnisse produzieren, verstärken und die Überlegenheit der Herrschenden zeigen sollen. Auch hierüber kann sich ein Zusammengehörigkeitsgefühl konstituieren. Durch das Abheben von dem Fremden wird die eigene Kultur und Gemeinschaft in den Vordergrund gestellt.

„Um sich selbst als einen Teil einer nationalen Öffentlichkeit im Sinne einer großen Gemeinschaft, zusammengesetzt aus Tausenden oder Millionen von Menschen, verstehen zu können, bedurfte es einer besonders großen Leistung – der Einbildungskraft. Gefühle der Zugehörigkeit mussten weit über die der unmittelbaren Erfahrung projiziert werden, jedoch nur bis zur Grenze der nationalen Gemeinschaft. Die eigene Identifikation mit dem Nationalstaat und den zahllosen unbekanntenen Brüdern kann sich auf keine erlebte soziale Beziehung stützen, muss folglich kulturell fundiert sein.“<sup>194</sup>

Der Historismus und seine Rückbeziehung auf die verschiedenen Baustile, spiegelt sich ebenfalls im Ausstellungsraum wieder. Die *period settings*, die nun dort präsentiert werden, zeigen die konstruierte historische Kontinuität der nationalen Werte. Gottfried Semper wünscht sich in seinem Entwurf für ein „Ideales Museum“<sup>195</sup> wieder ein Universalmuseum und stellt diese als beste Form hin. Kunst und Wissenschaft sollen wieder zusammenwachsen, um eine nationale, erzieherische Funktion zu erfüllen und einen „Index to the History of Culture“<sup>196</sup> darzustellen. Seine Dramaturgie bezieht sich auf vier Verarbeitungstechniken, nach denen geordnet werden soll.

„12. The roots or fundamental Motives of all human Works are identical with the first Elements of human Industry, which are the same every where, namely  
(A) Twisting, Weaving and Spinning (production of thin and pliable tissues by Art)  
(B) Ceramical Art. Working out the forms in Soft Plastic Materials and hardening them afterwards.  
(C) Carpenters [sic!] Art. (combination of bars into Systems of construction)  
(D) Masonry. (cutting of hard Materials into given forms and combining small hard pieces into objects of construction.)“<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Heike Gferer: Archiv, in: Heike Gferer, Thomas Thiemeyer, Bernhard Tschofen (hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen: Wallstein 2015 (marbacher schriften. neue folge, Bd. 11), S. 21

<sup>194</sup> Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 18

<sup>195</sup> Siehe Peter Noever (hg.): Gottfried Semper: The Ideal Museum. Pratical Art in Metals and Hard Materials. Schlebrügge. 2007

<sup>196</sup> Siehe Peter Noever (hg.): Gottfried Semper: The Ideal Museum, S. 46

<sup>197</sup> Peter Noever (hg.): Gottfried Semper: The Ideal Museum, S. 56

Sein Museumsentwurf sieht in der Skizze einen quadratischen Raum vor. Jede Seite ist einer Bearbeitungstechnik zugeordnet, die die Grundlage von menschlicher Produktion bilden. Fertigungsformen wie Gefäße, die in unterschiedlichen Verarbeitungstechniken und damit in unterschiedlichen Materialhärten vorkommen, weist er Plätze in den Schnittpunkten im Raum zu. In seiner Konzeption hat er eine klare Storyline und einen Spannungsbogen von den einfachen Verarbeitungstechniken zu den komplexen Methoden. Seine Dramaturgie ist damit sehr starr, erinnert aber in der theoretischen Ausführung und Ausführlichkeit sehr stark an Quicchebergs Traktat.

Semper spezialisiert sich in seinen Ausführungen auf die Metallverarbeitung, wünscht sich aber gleichzeitig ein Universalmuseum zurück, in dem die verschiedenen Sammlungen nebeneinander bestehen. Im Gegenzug zweifelt er aber mit seinen Forderungen gleichzeitig an, ob es sinnvoll und wünschenswert ist, so eine Idealsammlung zu errichten. Er wünscht aber, dass Teilsammlungen oder Spezialmuseen sich als Teil eines allumfassenden Museums verstehen und nach dessen Prinzipien aufgebaut werden sollen.<sup>198</sup> Sempers Dramaturgie findet sehr wohl Widerhall, wie in der Errichtung des South Kensington Museums, dem heutigen Victoria & Albert Museum, in London.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fordern auch die Museumstheoretiker neue Dramaturgien und Narrative für das Museum. Zeitgleich mit Brechts Konzipierung seines „epischen Theaters“ kommt es in den 1920er und 30er Jahren in Deutschland zum Faksimilestreit und es entstehen die Sozial- und Hygienemuseen.

Der Faksimilestreit bezieht sich hauptsächlich auf Kunstmuseen und auf die Möglichkeit mit den neuen Medien Fotografie und Film, Kunstwerke zu reproduzieren und somit deren Zugänglichkeit zu erhöhen. Die Dramaturgie hängt nun weniger vom originalen Objekt ab.

„Das neue Museum ist eine Art Beobachtungsmaschine, in der sich Stile und Entwicklungen der Kunst wie von selbst ergeben. Mittel dazu sind die Reproduktion und die Serie.“<sup>199</sup>

André Malraux entwickelt sein *Musée Imaginaire* (1947), das in Buchform erscheint und unterschiedlich große Kunstwerke wie Miniaturen oder Tapisserien durch ein einheitliches Bildformat nebeneinanderstellt und vergleichbar macht.<sup>200</sup> Auch das *Musée*

---

<sup>198</sup> Peter Noever (Hg.): Gottfried Semper: The Ideal Museum, S. 55.

<sup>199</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 118

<sup>200</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 116-117

*Imaginaire* bedient sich wie das epische Theater durch Fotografie und Film eines Verfremdungseffektes, um Entwicklungen darstellbar und begreifbar zu machen. Dieser Verfremdungseffekt ist ein zweifacher. Einerseits werden zum Beispiel sakrale Objekte bereits durch ihre Musealisierung de- und neukontextualisiert, andererseits wird das Objekt durch die Reproduktion in ein neues Medium übersetzt und in seinem Kunstwert verändert.

Die Sozial- und Hygienemuseen setzten sich wie das epische Theater mit gesellschaftlichen Problemen und möglichen Lösungsansätzen auseinander. Diese Museen sind nicht primär für die Bildungselite ausgerichtet, sondern wenden sich explizit an die Arbeiterklasse.

„Dieser neue Typus Museum war gänzlich auf Information ausgerichtet und versuchte informativ und handlungsorientiert gleichzeitig zu agieren. Dabei unterstützten vor allem die neuen Medien Film, Ton und Licht die Intention der Ausstellung, denn diese Mittel waren besonders gut geeignet, plakativ eine gewünschte Aussage hervorzuheben. Nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr diese Darstellungsmethode einen Aufschwung im Rahmen von sozialpolitischem [sic!] Maßnahmen, die die Lebenssituation der unteren Schichten verbessern sollten.“<sup>201</sup>

Das Museum vertritt hier wieder einen stark erzieherischen Standpunkt. Diesen behält sie auch in der Zeit des Nationalsozialismus bei. Durch Ausstellungen wird die Sichtweise und Ideologie in die Bevölkerung getragen. Es wird in diesen Ausstellungen sehr klar formuliert, was die Kultur des Deutschen Volkes ausmacht.

Die *New Museology* ab den 1980er Jahren verändert die Dramaturgie des Ausstellens. So wie Brecht mit seinem *epischen Theater* nicht mehr das Bildungsbürgertum, sondern das Proletariat ansprechen will – also eine Schicht, die sich mit dem Theater wenig identifiziert – öffnet die *New Museology*, die auch als postkoloniales Ausstellen bezeichnet wird, das Museum für Bevölkerungsschichten, die sich bisher nicht angesprochen oder vertreten fühlen. Die Vermittlung wird aus den Räumen des Museums geholt und durch Projekte nach außen getragen.

Auch steht nicht mehr die kanonische Kunstbetrachtung im Mittelpunkt, sondern die verschiedenen Aspekte des Themas sollen aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, behandelt und kritisch hinterfragt werden.

„This shift, from the object as separate from people to the object as representative of people’s stories, is a challenge facing museums today. It is

---

<sup>201</sup> Daniel Ehrh: *Museum Denken*, S. 129

also where museum theatre can take a proactive role by providing a way to confront these issues. The struggle over whose voice should be heard regarding an object is a difficult topic for museum professionals to discuss in conference forums and certainly one visitor might not want to approach on a family day out. However, set within the context of a play, a discussion over object meanings can provide enough distance to become safe and approachable. Visitors can place their minds within the conflict of the play without threatening themselves.”<sup>202</sup>

Auch dies soll sowohl bei der Kuratorin oder dem Kurator und dem Publikum stattfinden.

„Damit eine Besucherin wirklich berührt wird, muss die kritische Distanz gewahrt werden. Für den Ausstellungsmacher bedeutet dies, dass er eine Inszenierung realisieren muss, die das Potenzial hat, Veränderungen zu initiieren. Das Eintauchen soll bewirken, dass der Besucher das Dargebotene mit neuen Augen betrachtet oder, anders ausgedrückt, dass er die Ausstellung als anderer Mensch verlässt.“<sup>203</sup>

Der kulturgeschichtliche Aspekt tritt von nun an wieder verstärkt in den Vordergrund. Auch wenn es oft um ein historisches Ereignis geht, muss man sich einer gewissen Dialektik bewusst sein. Brechts Grundessenz über den K-Typus und P-Typus lässt sich sehr gut auf die Ausstellung übertragen. Es geht hier nicht nur um Nachbildung der Wirklichkeit, sondern um die Hintergründe und Bedingungen, die eine Entwicklung ermöglichen. Brecht setzt seine Dramen in die Vergangenheit, um sie als veränderlich zu zeigen. Die kulturhistorische Ausstellung verfolgt dasselbe Ziel. Sie zeigt das Thema aus der historischen Distanz, ermöglicht damit die Auseinandersetzung und führt möglicherweise auch nicht ausgeführte Alternativen auf.

„Das Gemeinsame der Struktur des von Brecht entworfenen epischen Theater und der Ausstellung, insbesondere der kulturhistorischen und der gesellschaftspolitischen, liegt in der Stoffwahl, im intendierten Realitätsbezug und im Willen der Macher, komplizierte Sachverhalte sinnlich, teilweise auch poetisch zu verdichten sowie präzise zu vermitteln, maßgeschneiderte konzeptive Lösungen für jeden einzelnen Inhalt zu liefern, vor allem eine kritische Auseinandersetzung der RezipientInnen zu fördern, dabei aber nie zu langweilen.“<sup>204</sup>

Die Auswirkung auf das Publikum bleibt aber die gleiche. Das Bewusstsein für die Vorgänge sollen die Besucherinnen und Besucher in die Gegenwart mit- und aus dem

---

<sup>202</sup> Catherine Hughes: Museum Theatre, S. 25

<sup>203</sup> Hermann Kossmann: Narrative Räume, S. 60

<sup>204</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, 2011, S.121

Museum herausnehmen. Dabei stehen sie dem selben Phänomen wie im epischen Theater gegenüber. Auch hier muss ein neues Sehen gelernt werden

„Die Museumskritik hatte das Museum erschüttert. Die neuen Medien hatten dem Museum zu einer neuen Utopie verholfen. Bei dem zukünftigen Betrachter kam es nicht so sehr darauf an, dass er mit einem bestimmten, bildungsbürgerlichen Wissenskanon ausgestattet war. Der zukünftige Betrachter sollte sich Wahrnehmungsformen aneignen, bei denen nicht die Kenntnis der Vergangenheit die notwendige Orientierung bot, sondern die adäquate Teilhabe an der Gegenwart. Diese Teilhabe musste erst erlernt werden.“<sup>205</sup>

Wie das Theater durch eine Szeneneinteilung ist die Ausstellung von Rhythmuswechseln geprägt. Die Ausstellungsgestaltung wird durch den Rhythmus strukturiert. Es handelt sich hier aber nicht um Takt oder Metrum, sondern um ein Ordnungsprinzip, dessen Form nicht gleichmäßig sein muss.<sup>206</sup> Dieser Rhythmus ersetzt die sprachliche Erzählung bzw. ist deren bildliche Umsetzung. Die Ausstellung bietet einen Vorteil gegenüber Theater und Film. Unterschiedliche Aspekte einer Erzählung können nebeneinander, d. h. gleichzeitig, präsentiert werden. Das heißt aber nicht, dass sie auch gleichzeitig vom Besucher konsumiert werden müssen. Das Museum bietet die Möglichkeit sich rhizomartig ein Wissen anzueignen. Im Film entsteht Spannung oft durch ein *plant and payoff*.<sup>207</sup> Dies bedeutet, dass ein Ereignis, ein wichtiger Fakt für die Geschichte erwähnt wird, die Umstände und die Auswirkungen darauf aber nicht beziehungsweise erst zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt und erklärt werden. Die Ausstellung kann ebenfalls auf dieses Prinzip setzen. Sie bietet aber durch seine räumliche Situation und die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Informationen die Möglichkeit, der Besucherin und dem Besucher die Freigabe der Information selbst zu steuern.

Gerade deshalb ist eine Schichtung und Strukturierung der Themen und Erzählstränge notwendig, damit eine Orientierung möglich ist. Diese Strukturierung bietet der Besucherin und dem Besucher die Möglichkeit, sich zu vertiefen, auch wenn er den Rhythmus seines Besuches selbst bestimmen kann. Die Anordnung und das In-Beziehung-

---

<sup>205</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 124

<sup>206</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 64

<sup>207</sup> Siehe Ariane Karbe: „Von Hollywood lernen?“ In: Vögeli, Detlef (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Bielefeld: transcript 2014 (Edition Museum 8), S. 26

Setzen der Objekte bestimmt deren Wichtigkeit. Je länger die Besucherin und der Besucher bei einem Objekt verweilen, desto tiefer können sie sich mit diesem auseinandersetzen.

„Der Rundgang durch eine Ausstellung ist nie zweckfrei, und sei es nur, dass die Ausstellungsmacherin eine Geschichte erzählen will. Der >>Wirkungsbereich<< dieser Erzählung hängt in hohem Maße von Momenten intensiver Aufmerksamkeit seitens des Besuchers ab. Nur wenn er stehen bleibt, ist Vertiefung möglich. Solche Momente eröffnen der Ausstellungsmacherin eine einmalige Chance, denn der Rhythmus dieser Momente der Intensität und Vertiefung wird maßgeblich durch die physische Struktur der Erzählung bestimmt.“<sup>208</sup>

Die physische Struktur bezieht sich hier auf die Szenographie, die räumlich-erzählerische Umsetzung. Auch in der Ausstellungsgestaltung muss auf Platz für Ruhephasen und Reflexionen geachtet werden. Mit einer solchen Dramaturgie wird deutlich, dass sich die Besucherin oder der Besucher in einer konstruierten Geschichte befindet, die einen Autor hat. Ausstellungen haftet aber immer etwas Überzeitliches, Allgemeingültiges, Natürlich-Gegebenes an. Die Kuratorin oder der Kurator treten selten persönlich in Erscheinung.

„So geläufig es in Spielfilmen und Büchern ist, über die Erzählperspektive, simultane Erzählstränge und Erzählstrukturen nachzudenken, so ungewöhnlich ist dies noch immer in Museen und Ausstellungen. Häufig kommt nur ein unbekannter Kurator zu Wort, ohne dass die Besucher erfahren, wer sich dahinter verbirgt. Filme und audiovisuelle Präsentationen werden meistens von anonymen Synchronsprechern gesprochen. Texte müssen ohne Signatur auskommen. Die Information wird seitens der Institutsleitung als Monolog vorgetragen.“<sup>209</sup>

Die Texte einer Ausstellung weisen keinen expliziten Erzähler aus. Sie sind ähnlich wie Bertolt Brechts Titel ein wichtiges dramaturgisches Instrument. Im Museum existieren sie als Wandtexte, die einem gleich beim Eintreten in einen Raum ins Auge stechen. Diese Wandtexte gehen aber über die reinen Titel im Brecht'schen Sinn hinaus. Sie erklären nicht nur den Gestus der Thematik. Ich bleibe hier absichtlich bei Brechts terminus technicus, denn diese Wandtexte sind mehr als eine reine Fabel, also die Essenz der Erzählung. Sie sind auch die Vermittlung, also die Geschichte selbst.

Im dramaturgischen Bereich der Szenographie setzt ein weiterer V-Effekt im Brecht'schen Sinn ein, der sich schon in den Musentempeln der Antike manifestiert.

---

<sup>208</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 52

<sup>209</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 62

Alltagsobjekte werden aus ihrem Wirkungskreislauf entnommen und werden zu Bedeutungsträgern. Sie repräsentieren einen Gestus, wie einen sozialen Stand oder eine technische Handlung.

Während Brecht die verschiedenen Schwesternkünste wie Schauspiel, Bühnenbild oder auch Musik gegeneinander ausspielt und sie als Einzelelemente betrachtet, die sich gegenseitig verfremden, steht in der theoretischen Auseinandersetzung mit Ausstellungsgestaltung im Moment die Betrachtung des Zusammenwirkens der verschiedenen Elemente im Vordergrund.

Im Theater ist der dramaturgische Aufbau eines Stückes nur noch bedingt änderbar. Eine Ausstellung kann mehrere Dramaturgien besitzen. Sie sind abhängig davon, ob die Ausstellung alleine besucht, ein Audioguide verwendet oder an einer Führung durch eine Kulturvermittlerin oder Kulturvermittler teilgenommen wird. In jedem einzelnen Fall findet eine andere Auseinandersetzung mit dem Thema statt. Bei der Konzeption einer Ausstellung sollten alle drei Möglichkeiten miteinbezogen werden, um ein gleichwertiges Besuchererlebnis zu garantieren.

Der dramaturgische Bogen im Museum beginnt mit dem Eingangsbereich, findet seinen Höhepunkt in der Ausstellung selbst und endet mit deren Auflösung im Shop.<sup>210</sup> Eine Auflösung im doppelten Sinn: es folgt nicht nur die Entspannung nach dem Besuch, sondern die Ausstellung wird nochmals in einzelne Bestandteile aufgelöst, wie Postkarten von Räumen und Objekten oder Reproduktionen von Ausstellungsstücken, um diese mit nach Hause nehmen zu können. Damit erfolgt auch eine Dramaturgie im Sinne von Marketing und Merchandising. Die Besucherin oder der Besucher wird mit diesen, im Begriff Souvenirartikel oder Merchandising zusammengefassten, Objekten an die Marke des Museums gebunden, erhält nochmals eine positive Bestärkung und trägt diese Marke auch aus dem Museum hinaus.

Die Dramaturgie, so wie ich sie hier als theoretische Auseinandersetzung mit der Ausstellungsgestaltung und als Erzählprinzip aufgefasst habe, braucht aber ihre praktische Umsetzung. Sie kann ihre Wirkung erst durch die Inszenierung entfalten.

---

<sup>210</sup> Auch im Theater beginnt der Spannungsbogen eigentlich bereits mit dem Betreten der des Gebäudes. Ebenfalls findet man oft kleine Verkaufsstände vor, die das Programm, im Musical-Bereich aber auch Merchandise-Artikel anbieten und das Erlebnis auch physisch nach Hause mitnehmen kann.

### II.3. DIE INSZENIERUNG UND IHRE MITTEL

Es ist mir wichtig, den Begriff der Inszenierung von dem der Dramaturgie abzusetzen. Die Dramaturgie bietet dem Thema Struktur, die Inszenierung setzt diese in eine rezipierbare Wahrnehmung um. Die Inszenierung erfährt ihre Vervollständigung, sobald sie im Theater mit ihrer Aufführung oder im Museum mit einem Besuch ihre Interaktionen zwischen den Akteuren und dem Publikum entfalten kann.

„Zweifellos sind es die Akteure, die ganz entscheidende Vorgaben für den Verlauf der Aufführung machen. Denn einer Aufführung geht eine Inszenierung voraus, die bestimmten Regeln folgt, seien dies Spielregeln, eine Liturgie, ein Protokoll oder im Laufe von Probenarbeit fixierte Handlungsabläufe. Nicht zuletzt deshalb ist es wichtig, zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung zu unterscheiden. Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Handlungen und Verhalten zwischen allen Beteiligten.“<sup>211</sup>

Inszenierung ist ein Begriff der eindeutig aus dem Theatervokabular kommt. Dennoch ist er aus dem Museumsalltag heute nicht mehr wegzudenken. In diesem Abschnitt soll untersucht werden, ob beide Medien von derselben Definition ausgehen und was sie damit beschreiben.

Der Begriff Inszenierung etabliert sich am Theater spätestens im 19. Jahrhundert mit dem Erstarren der Funktion des Regisseurs. Es ist auch oft der Ausdruck *mise-en-scène* gebräuchlich, wobei dieser mehr das Übersetzen des dramatischen Textes auf die Bühne in das andere Medium durch den Regisseur bezeichnet. Der Text ist damit noch von der Raumumgebung abgekoppelt. Die Inszenierung ist vielmehr ein *In-Szene-Setzen*, das alle audio-visuellen Mittel einbezieht. Eine Inszenierung ist ein Zusammenspiel von verschiedenen Elementen und somit ein eigener künstlerischer Prozess.<sup>212</sup> Sie umfasst die Wechselwirkung von dem Darzustellenden mit der Umgebung, hat aber auch einen stärkeren interpretatorischen Charakter.

---

<sup>211</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 55-56

<sup>212</sup> Siehe Thomas Thiemeyer: „Inszenierung“, in: Heike Gferer, Thomas Thiemeyer, Bernhard Tschofen (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen: Wallstein 2015 (marbacher Schriften. neue folge, Bd. 11), S. 47

"Inszenieren bedeutet damit, etwas [...] zu visualisieren und für die Bühne umzusetzen. [...] Inszenieren enthält damit immer auch ein visualisierendes Deuten und Interpretieren. An dieser Stelle berühren sich die Absichten von Theater und Museum."<sup>213</sup>

Im Ausstellungsbereich ist der Begriff der Inszenierung relativ jung. Er wird erst seit ca. 30 Jahren verwendet, um eine Objektaufstellung zu beschreiben.<sup>214</sup>

Thomas Thiemeyer stellt drei Merkmale als Definition der musealen Inszenierung heraus. Einerseits sieht er Inszenierung als Strategien, um eine Handlung zu erzeugen und Wahrnehmung zu lenken. Zweitens beruht sie auf der Materialität im Hier und Jetzt, die drittens einen „sinnlichen Mehrwert“ erzeugt, der einen offenen Zugang für den Rezipienten ermöglicht.<sup>215</sup> Auch Thomas Thiemeyer verortet eine Praxis der Inszenierung bereits in der frühen Kunst- und Wunderkammer.<sup>216</sup>

Grundsätzlich sei hier festgestellt, dass jedes Museum eine Inszenierung besitzt. Die Objekte werden „in Szene gesetzt“, das heißt bewusst in einer bestimmten Anordnung aufgestellt oder aufgehängt. In diesem Sinne wird im Ausstellungsbereich dieser Begriff in seiner einfachsten Ausführung verwendet.

Inszenieren beinhaltet auch eine ästhetische und eine kommunikative Komponente. Die ästhetische bezieht sich nicht nur auf die visuelle Erscheinung einer Inszenierung, sondern auch auf ihre Dramaturgie. Sowohl mit dem Bühnenbild/der Ausstellungsumgebung als auch mit der Dramaturgie können Erzählungen und Gegenerzählungen realisiert werden, Sehgewohnheiten werden verfestigt oder gebrochen. Dadurch setzt die Inszenierung einen Kommunikationsvorgang in Bewegung. Gesellschaftliche *Codes* und ihre *Frames* (Bedingungen) können von einer Rezipientin oder einem Rezipienten nur mit einem bestimmten Vorwissen erkannt und verstanden werden. Durch den Rahmen der Inszenierung werden diese Codes aus dem Alltagsleben herausgelöst und können auf ihre Wirkung hin ausprobiert werden.

„These frames enable us to decipher the codes of behaviour of other individuals or of the social rituals being enacted (in classroom, conferences, churches and coronations, to mention but a few). The most obvious theatrical analogy is the traditional practice in western theatre of framing the acting area by a proscenium arch and darkening the auditorium such that during a performance only the action within the frame can be seen, giving heightened significance to

---

<sup>213</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 34

<sup>214</sup> Siehe Thomas Thiemeyer: „Inszenierung“, S. 45

<sup>215</sup> Siehe Thomas Thiemeyer: „Inszenierung“, S. 47-48

<sup>216</sup> Siehe Thomas Thiemeyer: „Inszenierung“, S. 48

whatever signs are generated on stage. But of course frame has connotations beyond the merely technical one of the physical, visible frame. It is often used to describe a key feature of any performed work of art – that which makes it art rather than the flux of everyday life. In this respect, one might argue that it is one of the building blocks in the creation of aesthetic distance [...]. Theatrical frame could then be said to consist of the boundary line, visible or invisible, that theatre artists deliberately draw around the piece of experience that they wish to highlight or to examine. That boundary line enables the artist (writer, director and/or performer) to craft the action within it in ways that intensify and give particular significance to aspects of human experience. [...] Within the defined space will be enacted not ‘real life’ but versions of real life (whether highly stylised or naturalistic), conventionalised and depending upon the willing contracting-in of the spectators: the ‘willing’ suspension of disbelief of the audience.”<sup>217</sup>

Auch in diesem Sinn verbinden sich Theater und Ausstellung. In beiden Medien findet durch die Inszenierung eine Verdichtung statt und es können verschiedene Realitäten und Gegenrealitäten dargestellt werden. Beide agieren im dreidimensionalen Raum. Erst in ihm ist die Handlung körperlich erfahrbar.

„Ein Exponat ist mehr als ein Objekt einer Institution. Es ist immer ein Objekt im Raum, bei dem die Art und Weise, des Zeigens eine eigene Geschichte hat und dieses Zeigen wiederum Sehkonventionen beeinflusst, wenn nicht begründet. Das einzelne Objekt wird so vorgeführt, dass man es in Verehrung betrachte, durch Kontemplation zu verstehen sucht und das durch seine singuläre Position wertvoll erscheint. Das aufgereichte Objekt soll durch seine Nachbarschaft zu vielen anderen Objekten Zusammenhänge verdeutlichen und ein gegenseitiges Verständnis ermöglichen.“<sup>218</sup>

Die museale Inszenierung stellt also ein Objekt heraus und kontextualisiert es durch die Anordnung im Raum und seiner Nachbarschaft. Das Objekt steht im Mittelpunkt, egal ob es als Einzelnes präsentiert wird oder mit anderen gemeinsam. Adolphe Appia argumentiert für das Theater in ähnlicher Weise:

„Der erste Faktor der Inszenierung ist der Darsteller, der Schauspieler. Er ist der Träger der Handlung. Ohne ihn gibt es keine Handlung und somit kein Drama. Alles, so will einem scheinen, sollte diesem Element untergeordnet werden, das hierarchisch an erster Stelle steht. Nun ist der Körper aber lebendig, beweglich und plastisch: er besitzt drei Dimensionen. Der Raum und die für ihn bestimmten Gegenstände müssen dieser Tatsache mit peinlicher Sorgfalt Rechnung tragen. Die allgemeine Einrichtung der Bühne käme dann

---

<sup>217</sup> Anthony Jackson: Theatre, Education and the Making of Meaning, S. 161-162

<sup>218</sup> Heike Gfrerer: „Archiv“, S. 44

unmittelbar nach dem Darsteller; durch sie kommt der Darsteller in Berührung und Wirklichkeitsnähe mit dem Bühnenraum.“<sup>219</sup>

Die einfachste Inszenierung ist die einer Storyline. Sie benötigt nicht unbedingt zusätzliche Hilfsmittel, um ihre Aussage darzustellen. Es genügt, Objekte in einem für die Kuratorin oder den Kurator logischen Sinnzusammenhang zu präsentieren. Durch das Inszenieren entsteht ein Subtext. Er hilft der Besucherin oder dem Besucher die Intentionen der Ausstellung zu verstehen und Kontexte zu schaffen.<sup>220</sup> Dieser Subtext bietet aber auch eine Möglichkeit zur Auseinandersetzung, denn als nicht festgeschriebener Text lässt er sich verschieden interpretieren.

„Unter musealer Interpretation werden alle nichtpräsentierenden Kommunikationsformen verstanden. Sie ist notwendig, weil das Vorweisen von Objekten allein nicht alle Ebenen der Kommunikation abdecken kann. Interpretation ist eine verstehende, deutende Auslegung.“<sup>221</sup>

Die einzelnen Objektgruppen müssen inhaltlich nicht verbunden sein, sie können auch nur einen losen Zusammenhang besitzen. Inszenierung gibt ihnen aber den strukturierenden Ablauf und schreibt ihnen einen Charakter, einen Gestus zu. Brecht geht zwar von der umgekehrten Situation aus. Er will eine durchgängige Geschichte zur besseren Verständlichkeit in kleinere Bedeutungsgruppen aufteilen, daher fordert sein Dramaturg im „Messingkauf“ für das Theater die Struktur der Ausstellung.

„Wie wir erfahren haben, zerschneidet der Stückeschreiber ein Stück in kleine selbständige Stückchen, so daß der Fortgang der Handlung ein sprunghafter wird. Er verwirft das unmerkliche Ineinandergleiten der Szenen. Wie nun schneidet er, nach welchen Gesichtspunkten? Er zerschneidet so, daß der Titel, der einer Einzelszene gegeben werden kann, einen historischen oder sozialpolitischen oder sittengeschichtlichen Charakter hat.“<sup>222</sup>

Vor allem bei kulturhistorischen Ausstellungen bildet die Storyline in ihrer Gesamtheit eine einheitliche Geschichte. Die Inszenierung mit ihrer Ausstellungsarchitektur hilft diese zu erzählen.

Werner Hanak-Lettner argumentiert, dass das Drama der Ausstellung zwischen den Objekten und dem Publikum stattfindet, das Objekt zum Akteur, zum Darsteller wird.<sup>223</sup>

---

<sup>219</sup> Adolphe Appia: *Fuer eine Hierarchie der Ausdrucksmittel der Bühne in: Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller – Raum – Licht.* Zürich: Pro Helvetia 1979, S. 52

<sup>220</sup> Siehe Brigitte Kaiser: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen,* S. 36

<sup>221</sup> Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst,* S. 121

<sup>222</sup> Bertolt Brecht: *Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf,* S.149

<sup>223</sup> Werner Hanak-Lettner: *Die Ausstellung als Drama,* S. 140

Erst gegensätzliche Eigenschaften machen Objekte interessant und verleihen ihnen daher einen Figurenstatus.

„Dinge, die vielfältig erscheinen, haben eine ähnliche „Bühnenpräsenz“ wie Menschen, die im theatralischen Rampenlicht stehen oder die Handlung von Filmen vorantreiben. Ausstellungen sind voll von Dingen, die im grellen oder gedämpften Licht der Scheinwerfer, ebenfalls im Rampenlicht, stehen.“<sup>224</sup>

Die Objekte tragen in der Ausstellung den dramatischen Text, der erst durch eine Inszenierung für eine Öffentlichkeit zugänglich wird und dieser erfährt dadurch eine Aktualisierung. Das Objekt und die Betrachterin oder der Betrachter befinden sich zumindest für kurze Zeit in ein und derselben Zeitstruktur.<sup>225</sup> Dies ist eine Grundvoraussetzung, um einen kommunikativen Vorgang herzustellen. Diese Gleichzeitigkeit schafft eine Verbindung zum Objekt und zur musealen Zeitstruktur.

Die Inszenierung spielt mit der doppelten zeitlichen Dimension. Sie ist Gegenwart und Erzählzeit. Im Theater ist diese Zeitstruktur klar definiert. Die Erzählzeit findet auf der Bühne statt. Im Museum verschwimmen die Grenzen, da sich das Publikum auf demselben Gebiet wie die Objekte befindet. Die Inszenierung wirkt daher direkter auf die Besucherin oder den Besucher, kann aber je nach Ausprägung auch kaum wahrgenommen werden. Je stärker inszenatorische Strukturen in einer Ausstellung eingebaut werden, desto mehr nähert sie sich den Arbeitsweisen des Theaters an.

Wie bereits früher erwähnt, bedeutet Inszenieren aber auch Interpretieren. Spätestens seit Bertolt Brecht ist sich das Publikum bewusst, eine Fabel, ein *pars pro toto*, zu sehen, eine künstlerische Interpretation, etwas kaum Greifbaren.

Ich möchte als Beispiele auf Historienstücke oder das Dokumentartheater hinweisen: Das Publikum ist sich bewusst, hier nicht die wissenschaftliche Geschichte zu sehen, sondern bereits eine Interpretation eines historischen Ereignisses durch den Autor aus der Sicht seiner Zeit. Durch die Inszenierung erfolgt eine weitere Aktualisierung und Deutung durch den Regisseur. Dennoch sieht sich das Publikum einer eigenständigen Realität gegenüber.

---

<sup>224</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 141-142

<sup>225</sup> Siehe Maria Muhle: The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media, in: Beatrice von Bismarck et al. (eds.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial. Sternberg Press 2014, S. 49

Im Museum geht man von Vermittlung einer historischen Authentizität aus. Durch die Objekte werden Sachverhalte legitimiert.

„Die museale **Präsentation** ist eine Mitteilung. Sie stellt Abstraktes durch Konkretes dar. Ihre spezifische Bedeutung liegt darin, dass sie Erkenntnisse nicht nur vermittelt, sondern durch authentische Objekte auch beweist. Sie ist auch keinesfalls eine Imitation der Realität, sondern eine eigene kulturelle Realität.“<sup>226</sup>

Das Museum kann aber gleichzeitig nur von vorhandenem Material ausgehen und dies in einen Sinnzusammenhang setzen. Damit kann es keinen Totalitätsanspruch stellen, sondern muss ebenfalls interpretierend arbeiten.

„Sie [die Ausstellung, Anm. RP] ist auch nicht Schauausstellung, sondern deutende Darstellung, Präsentation, Vergegenwärtigung.“<sup>227</sup>

Das Museum ist aber auch in seinen eigenen Kontext eingebunden. Es besitzt genauso wie das Theater einen institutionellen Rahmen. Gerade die *New Museology* definiert sich mit ihren Inszenierungen genau in diesem Spannungsfeld. Sie versucht, diese aufzudecken und umzuformen. Genauso wie im Theater oder Film wird im Museum eine oder mehrere Perspektiven gezeigt.

“[...], it reminds us that, just as in framing a shot with a camera, we have to account not only for what is contained within the frame but for the point of view of the onlooker too – the angle of the camera, the depth of field, the distance from the object and so on. In identifying the frame, we must inevitably consider the position of the audience in relation to it – their point of view, and the attitude to the events that may be implicit in the frame. Just as in cinema, we may ask whose eyes the camera presents from moment to moment, so, in theatre, the director guides, if he or she does not dictate, our gaze.”<sup>228</sup>

Die Funktion des Regisseurs übernimmt im Museum die Kuratorin oder der Kurator. Sie beeinflussen durch ihre Recherche den Blickwinkel auf ein Thema und suchen die Objekte dafür aus. Gemeinsam mit der Ausstellungsgestalterin oder dem -gestalter setzen sie diese in Szene. Damit entsteht aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einem Thema ein künstlerischer Prozess.

„Um ihre Ziele zu erreichen, muss museale Präsentation als eigenständige Synthese von Wissenschaft und Kunst verstanden werden. Einzig so kann das Museum die seinem und nur seinem Wesen entsprechende Kognitions-

---

<sup>226</sup> Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst*, S. 121

<sup>227</sup> Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst*, S. 143

<sup>228</sup> Anthony Jackson: *Theatre, Education and the Making of Meaning*, S. 162

Memorial- und Kommunikationsfunktion angemessen erfüllen. Die Entwicklung einer musealen Ausstellung ist ein schöpferischer Akt *sui generis*. So wie jede Inszenierung am Theater ein Kunstwerk sein soll, das darauf abzielt, den ganzen Menschen zu erfassen, muss auch jede museale Ausstellung das, was sie ausdrücken will, in Form eines je individuellen Systems verschiedener aufeinander bezogener Faktoren gestalten. Diese sind vorwiegend ästhetischer Form: [...]<sup>229</sup>

Eine Theaterinszenierung entsteht durch das Zusammenspiel von Akteurinnen und Akteuren und der Umgebung. Ich benutze hier absichtlich nicht die Bezeichnung Schauspielerinnen und Schauspieler, da Gegenstände im Theaterbereich Handlungsträger oder die Besucherin und der Besucher aktiv in die Handlung eingebunden sein können. Auch die museale Kommunikation entsteht durch die verschiedenen Umgebungskomponenten.

Obwohl Museen und Ausstellungen einen öffentlichen Raum darstellen, werden sie sehr oft ohne Publikum gedacht. Selbst jetzt zeigen Ausstellungsfotos für Dokumentationszwecke meist kein Publikum. Aber genauso wie das Theater ist das Museum auf Besucher angewiesen und kann sich dann erst in seiner Funktion entfalten. Die Besucherin und der Besucher sind wichtiger Bestandteil und Akteur in der Dramaturgie, denn die ganze Wirkung einer Inszenierung ist auf sie hin ausgerichtet.

„Pauschal gefaßt sind somit unter >Dramaturgie des Publikums< zu verstehen: dramaturgische Maßnahmen, die am und vom Publikum vorgenommen werden. Das Publikum wird zum Objekt dramaturgischer Maßnahmen – mit dem Zweck, es als dramaturgisches Subjekt zu beteiligen.“<sup>230</sup>

Im Gegensatz zur Theateraufführung vertritt Volker Klotz die Meinung, dass Romane, Skulpturen, Filme aus Sicht der Produzenten bereits als fertiges Produkt auf das Publikum treffen<sup>231</sup> und es somit nicht mehr am sinnhaften Entstehungsprozess beteiligt ist.

Im Ausstellungsbereich wird dieses Zusammenwirken von Ausstellungsinhalt und Publikum als *Handlungsraum* bezeichnet.

„Mit dem spatial turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften in den 2000er-Jahren trat Raum als „sozialer Raum“ in den Blick. Das heißt, dass dieser nicht mehr nur als das, was uns umgibt, verstanden wird, sondern auch als das, was zwischen uns ist – als Raum, in dem wir agieren. So hatte Michel de Certeau in

---

<sup>229</sup> Friedrich Waidacher. *Museologie – knapp gefasst*, S. 142

<sup>230</sup> Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 17

<sup>231</sup> Siehe Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 19

den 1980er-Jahren geschrieben: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“ (de Certeau 1988; 217) Raum und Handlung sind damit nicht mehr voneinander zu trennen und konstituieren sich gegenseitig. Als Kunst des Handelns beschreibt de Certeau wiederum die alltäglichen Praxen innerhalb von Machtverhältnissen, die dennoch ständig subversive, schräge und widerständige Strategien und Taktiken entwickeln. Dabei eröffnen sich Perspektiven, die für die Ausstellungstheorie produktiv gemacht wurden. So werden Ausstellungen zunehmend an der Schnittstelle von Macht und Möglichkeit angesiedelt: Sie werden nicht mehr nur als Räume mächtiger Wissensregime kritisch analysiert, sondern auch als Handlungsraum begriffen.“<sup>232</sup>

Handlungsraum im Ausstellungsbereich fasse ich als dramaturgisches Prinzip auf, dass Identifikation oder Erkenntnisstand bietet. In diesem Sinn argumentiert Volker Klotz in seiner „Dramaturgie des Publikums“. Er beschäftigt sich mit den Wirkungsweisen und vor allem den Strategien eines solchen *Handlungsraums* im Theater.

„Es [das Publikum] wirkt mit an der öffentlichen Aktualisierung des dramatisch-szenischen Ereignistexts. In dem das Publikum, was es zu sehen und zu hören kriegt, als sinnvollen Zusammenhang verarbeitet, vollführt es selber dramaturgische Tätigkeiten. Durch Bewußtseinsakte, mit denen es für sich einordnet und zurechtrückt, was optisch und akustisch, in Bildern und Sprache von der Bühne kommt. Einiges heben sie hervor, anderes drängen sie ab. Sie stufen und gewichten den Andrang, je nachdem, oder sie ebenen ihn ein. So gehen sie in zweiter Instanz noch einmal dramaturgisch um mit dem dramatischen Material und den dramatischen Konstruktionsverfahren, wie das schon seitens der Theatermacher geschehen ist. Hier also, durchs gegenwärtig verarbeitende Publikum, findet die jeweils endgültige dramaturgische Herstellung des Texts erst statt.“<sup>233</sup>

Diese Meta-Ebene der Produktion wurde in der Museumsgestaltung lange nicht wahrgenommen, findet aber vor allem in kulturhistorischen Ausstellungen statt. Die Machtverhältnisse, die sie konstituieren, sind dem dramatischen Text vergleichbar. Auch dort wird eine bestimmte Position zur Handlung eingenommen und wird entweder von den handelnden Personen selbst hinterfragt oder durch die Interpretation des Regisseurs. Das Publikum kann diese annehmen oder ablehnen, wird aber auf dieser Meta-Ebene zur eigenen Positionierung angehalten. Im Ausstellungsbereich ist dies nicht anders.

„Das Museum ist zu einem individuellen Deutungsort geworden. In ihm werden nicht länger der allgemeine Kanon oder die Sicht der Wissenschaft

---

<sup>232</sup> Nora Sternfeld: Ausstellungstheorie und -praxis. UTB Böhlau 2013, S. 160

<sup>233</sup> Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums, S. 17

dargestellt, sondern es wird in ihm vielmehr der Anspruch des individuellen Zugangs zu Geschichte und Erinnerung kultiviert.“<sup>234</sup>

Für solche Ausstellungen fordert Anke te Heesen auch „Ausstellungsgestalter, die Regisseure gleich den Raum als Bühnenraum verstünden.“<sup>235</sup> Damit zeigt sich die Wichtigkeit der Raumgestaltung im Museum als Teil der Inszenierung. Zur Inszenierung gehören aber auch die verschiedenen sprachlich erzählerischen Vermittlungsmethoden. Diese Teilbereiche sollen in den folgenden Unterkapiteln umrissen werden.

### II.3.1. Das Raumbild im Theater und Museum

Nicht nur im dramaturgischen Aufbau gibt es Parallelen zwischen dem Theater und dem Museum. Auch die Architektur – und damit meine ich alle Objekte, baulichen Elemente bis hin zur Lichtgestaltung – weist diese auf. Ich verwende hier bewusst nicht den Begriff des Bühnenbildes, auch wenn es einen großen Raum einnehmen wird. Raumbild schließt hier die Beziehung zum Zuschauerraum mit ein. Dieses Kapitel ist stark von der physischen Wahrnehmung von Räumen und körperlichen Rezeption beeinflusst.

„Wie soll man den Raum erleben? Wie ihn erdenken, ihn strukturieren? Wie ihn darstellen? Auf diese Fragen hat jede Epoche, jede Zivilisation, jede Gesellschaft ihre eigenen Antworten gegeben, sie in ihren Rahmen, ihre Lebensformen eingebaut, sie in den Bildern festgehalten, die sie sich selbst und ihrer Nachwelt entgegenhielten.

Und doch ist es kein abstraktes Problem. Es stellt sich nicht ausserhalb von uns oder neben uns, sondern in den Beziehungen, die der Mensch ganz selbstverständlich mit dem Raum enthält, in den Räumen, die er schafft und die seine Symbole und seine Mythen in Erscheinung treten lassen, seine Ueberzeugungen und seine Ideologien, sei es auf der Ebene der Strukturierung oder jener der Darstellung.“<sup>236</sup>

Genauso wenig wie es *den* Bühnenraum nicht gibt, zeigt sich auch *der* Ausstellungsraum sehr unterschiedlich. Sie sind mehr als ein räumlicher Rahmen, sie sind Teil des Performativen. Beide sind von ihren jeweiligen gesellschaftlichen Konventionen und Zeichensprachen abhängig, aber auch von technischen Neuerungen.

---

<sup>234</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 174

<sup>235</sup> Anke te Heesen: Theorien des Museums. S. 170

<sup>236</sup> Denis Bablet: Appia und der Bühnenraum. Von der Revolte zur Utopie. In: Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller – Raum – Licht. Zürich: Pro Helvetia 1979, S. 8

Die Ausstellungsarchitektur wird in der Literatur seit Beginn der 1970er im deutschen Sprachraum auch als *Display* bezeichnet.<sup>237</sup> Dieser Begriff weist weit über die Funktion eines Bühnenbildes hinaus. Display beschreibt die einzelnen Vitrinen, die Gestaltung der Umgebung bis zur Narration der Ausstellung.<sup>238</sup> Dementsprechend schwierig ist es dieses Feld zu definieren und ihm Wirkungen zuzuschreiben. Dieser Begriff wäre für mich das geeignetste Äquivalent zur Theaterinszenierung.

Christine Haupt-Stummer sieht drei Definitionen von Display: als Oberfläche, als Präsentationsmittel oder als Handlung.<sup>239</sup> Als Oberfläche ist es rein formales Gestaltungsmittel, ist damit Schnittstelle zur Besucherin oder dem Besucher und bietet Orientierung.<sup>240</sup> Fasst man Display als Präsentationsmittel auf, schwingt bereits eine Interpretation mit. Hier werden die Beziehungen der Objekte, Vitrinen und Ausstellungsumgebung zueinander durch das Publikum rezipiert und erhalten eine Bedeutung.

Display als Handlung fasst die Ausstellung als Kulturpraktik<sup>241</sup> auf und damit als darstellendes Medium, wie diese Arbeit aufzeigen will. Es ist damit stark mit der Storyline verbunden bzw. konstituiert sie. Damit ist Display sowohl äußerer Rahmen als auch die Handlung selbst. In diesem Zusammenhang wird Display oft als Szenographie bezeichnet, ein Begriff, der vom Theater auf die Ausstellung übertragen wurde. Szenographie im Theaterbereich ist seit Beginn des 20. Jahrhunderts mehr als Kulissenmalerei. Auch hier fasst man ihn als *Handlungsraum* auf.<sup>242</sup>

Der Handlungsraum wird durch das Display konstituiert. Bei einer Theateraufführung ist dieser Handlungsraum klar durch die Konvention der Bühne und des Bühnenbildes definiert. Im Museum ist er schwieriger zu fassen, da sich das Publikum direkt im Handlungsraum befindet und aktiv daran mitarbeitet. Es muss zwischen den Objekten und Texten meist selbst die Machtverhältnisse herausfiltern.

Und schlussendlich kann Display auch als Handlung gelesen werden. Aktive Präsentation kontextualisiert die Objekte und vermittelt Wissen und Bedeutung. Anke te

---

<sup>237</sup> Siehe Christine Haupt-Stummer: „Display – ein umstrittenes Feld“, in: ARGE schnittpunkt (hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013, S. 93

<sup>238</sup> Siehe Christine Haupt-Stummer: „Display – ein umstrittenes Feld“, S. 93

<sup>239</sup> Siehe Christine Haupt-Stummer: „Display – ein umstrittenes Feld“, S. 96

<sup>240</sup> Siehe Christine Haupt-Stummer: „Display – ein umstrittenes Feld“, S. 96-97

<sup>241</sup> Siehe Christine Haupt-Stummer: „Display – ein umstrittenes Feld“, S. 97-98

<sup>242</sup> Siehe Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, S. 3

Heesen sieht in dieser Verschränkung von Erlebbarem und durch die Umgebung Deutbarem die gesteigerte Attraktivität des Ausstellungsbereichs.<sup>243</sup>

Der theatrale Handlungsraum besteht in der Antike aus einer Spielfläche, die im Hintergrund durch eine Bühnenmauer abgegrenzt ist, Türen in der Mauer bieten Auftrittsmöglichkeiten. Das Publikum sitzt um diese Spielfläche herum auf ansteigenden Tribünen. Diese Aufteilung hat sich im Grunde genommen in traditionellen Theaterbauten mit Guckkastenbühne bis heute gehalten. Wandlungen hat die Gestaltung des Bühnenraums selbst angenommen.

Eine Bühnendekoration als eigens konstruiertes Bühnenbild – Versatzstücke wurden bereits in der Antike verwendet – entsteht im 16. und 17. Jahrhundert. Rahmen mit bemalten Leinwänden bespannt sollen eine Lokalisierung der Handlung ermöglichen als auch durch die perspektivische Malerei eine Vergrößerung des Bühnenraums suggerieren. Es entsteht die Illusionsbühne, die bereits mit künstlichem Kerzen- oder Öllicht erhellt wird. Auch für die Trionfi und Masques werden illusionistische Bühnenaufbauten errichtet.

Die Ausstattung erfolgte bis ins späte 19. Jahrhundert keineswegs stückspezifisch, vielmehr konnten kanonisierte Dekorationsteile in Theaterwerkstätten gekauft werden.<sup>244</sup> Die *gute Stube* findet man in ähnlicher Ausführung sowohl im (National-)Theater als im (National-) Museum. Und auch das Museum arbeitet in dieser Zeit mit mehr oder weniger vorgegebenen Theatersettings. Das Diorama im naturkundlichen Museum arbeitet ebenfalls mit den Stereotypen der theatralen Landschaftsgestaltung, um die biologischen Sammlungen in Szene zu setzen.<sup>245</sup>

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnen mit dem Regietheater auch Überlegungen über die Bühnengestaltung als Emotionen widerspiegelnden Handlungsraum. Die Weiterentwicklung des künstlichen Lichtes durch Gaslampen und später dem elektrischen Licht rückten mit der neuen Helligkeit die Kulissen verstärkt in den Fokus.

Reformiert soll um die Wende zum 20. Jahrhundert nicht nur die Bühne werden, auch im Ausstellungsraum entfachen Debatten um die Gestaltung.

---

<sup>243</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 175

<sup>244</sup> Siehe Nora Eckert: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschel 1998, S. 19-20

<sup>245</sup> Siehe Tessa Bridal: Exploring Museum Theatre, S. 12

Im Theater wird mit indirekter Beleuchtung experimentiert (Mariano Fortuny)<sup>246</sup>, die in den Gemäldegalerien bereits seit dem späten 18. und dem vor allem im 19. Jahrhundert durch streuende Lichtdecken verwendet wird. Dieses große flächige Licht ermöglicht eine gute Ausleuchtung der Wände. Die Beleuchtung durch eine zentrale Lichtquelle ist aber nicht neu. Bereits Quiccheberg setzt sich mit dieser Beleuchtungssituation in der Kunst- und Wunderkammer auseinander. Er fordert einen Innenhof, durch den das Licht in die umliegenden Galerien eindringen kann.

Über das flächige Licht erfährt der Rundhorizont zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Renaissance und die auf das Wesentliche beschränkte Stilbühne entsteht. Die Emotionalisierung findet nicht mehr nur über den Inhalt statt, sondern wird genauso über die Raumumgebung evoziert.

Die Reformbühnen lassen auch das Publikum näher an die Bühne rücken, die strenge Trennung durch die Rampe und den Guckkasten sollen aufgelöst werden.

„Es koexistieren demnach im Theater miteinander der räumliche Rahmen des Proszeniums, der geistige Rahmen der Inszenierung und darin wiederum der Rahmen des dramatischen Verlaufs. [...] Alles Gerahmte wird einerseits als *interner* Zusammenhang konstituiert, andererseits der *externen* Realität als besonders, bedeutend, erhöht, gesteigert isoliert. Es ist diese Fähigkeit des Rahmens, die von jeder Theaterästhetik genutzt wird, wenn sie einfache und bedeutungslose Elemente zum Leuchten bringt. Der Rahmen steigert und konzentriert die Wahrnehmungsbereitschaft derart, daß auch das Alltägliche interessant wird.“<sup>247</sup>

Das Bühnenbild konstituiert einen baulichen Rahmen, die Räumlichkeit entsteht erst durch die Aufführung. Erst dieser sphärisch schwer zu bestimmende Raum, erzeugt im Theater genauso wie in der Ausstellung das theatrale Erlebnis. Der Bühnenraum und der Zuschauerraum gehen eine atmosphärische Verbindung ein, die ein Eindringen in die Bühnenwirklichkeit ermöglicht.

„Von diesem architektonisch-geometrischen Raum ist allerdings die Räumlichkeit der Aufführung zu unterscheiden. Denn jegliche Materialität der Aufführung, sei es Räumlichkeit, Körperlichkeit oder Lautlichkeit, wird erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht – sie wird performativ erzeugt. So entsteht die Räumlichkeit durch die jeweils genutzten Möglichkeiten, die verschiedenen Beteiligten bzw. Gruppen von Beteiligten zueinander in ein

---

<sup>246</sup> Siehe Nora Eckert: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, S. 23

<sup>247</sup> Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 289

Verhältnis zu setzen, ihre Bewegungen durch den Raum bzw. im Raum und ihre Wahrnehmung zu organisieren und zu strukturieren.“<sup>248</sup>

Jede Orientierung erfolgt über räumliche Beziehungen. So müssen auch die Bühne und das Museum sich einen räumlichen Beziehungsrahmen geben. Diese entstehen nicht nur aus architektonischen Gegebenheiten, sondern konstituieren sich auch aus der Anwesenheit der Akteure selbst.

Sowohl im Theater als auch im Museum findet ein kinetisches Erlebnis statt. Auf der Bühne wird der Raum durch die Körperlichkeit der Schauspielerinnen und Schauspieler bestimmt. Ihr Agieren in den Kulissen überträgt sich auf die Zuschauerinnen und Zuschauer. Versteht man Objekte als Akteure oder Darsteller, so verlangen sie einen Spielraum. Das Objekt selbst besitzt eine gewisse Größe und Ausdehnung, seine Körperlichkeit beansprucht Raum. Dies versetzt es in eine Beziehung mit seiner Umgebung. Überschneidungen mit Aktionsräumen anderer Objekte oder der Ausstellungsumgebung schränken die Wirkung ein, zwingen Beziehungsmuster auf. Daher sind Objekte als im Raum agierend und ihn konstituierend anzusehen.

„On the one hand it can be seen that scenographic space shapes the way performers physically inhabit the stage space and the way they negotiate it during the course of a performance. On the other hand, the way performers use space through their gestures, movements and physical action is a fundamental consideration for scenographers and a constituent part of the creation of scenography.“<sup>249</sup>

Dieses kinetische Erlebnis wirkt im Ausstellungsraum direkt auf die Besucherinnen und Besucher ein. Sie bewegen sich in den Zwischenräumen der Akteure. Die Besucherinnen und Besucher fordern aber als Mitakteure selbst Raum ein und sind daher bei der Ausstellungsgestaltung bereits mitzudenken.

Auch wenn eine Theaterinszenierung außerhalb des institutionellen Rahmens des Theatergebäudes stattfindet, wird sie grundsätzlich als ein Bühnenraum gedacht. Er bildet einen geschützten Raum, der vom Regisseur und Bühnenbildner geschaffen und auf dem eine Fabel umgesetzt wird. In diesem *Handlungsraum* können Aktionen ausprobiert werden, ohne direkte Auswirkungen im alltäglichen Leben zu erfahren.<sup>250</sup> Im Museum befindet man sich ebenfalls in einem geschützten Raum, der die Besucherin oder den

---

<sup>248</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: Performativität, S. 58

<sup>249</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, S. 123

<sup>250</sup> Siehe Andreas Kotte: Theaterwissenschaft, S. 40-44

Besucher von der Umwelt abschirmt und ihr oder ihm die ungestörte Auseinandersetzung mit dem Thema ermöglicht. Auch hier entsteht ein *Handlungsraum*.

"Wie Menschen, Räume, Sprache, Gedanken, Gerüche, Töne und Bewegung sind auch Dinge Bestandteile des Alltags und Handelns. Mit Dingen materialisieren wir permanent Vorstellungen, Emotionen und Beziehungen. Also nützen wir sie wie Aussagen oder als Stellvertreter für etwas. Gleichzeitig beanspruchen Dinge immer auch einen unmittelbaren Raum, Re-/Aktionen und viele haptische Ebenen. Und so sind sie sehr präsent, auch wenn sie häufig wie gegebene Bestandteile der Umgebung wirken. Dadurch sind sie aber auch problematisch. Denn Dinge werden meist lediglich als Nutzgegenstände begriffen, nicht jedoch als gestaltete Objekte mit Funktionskonzepten. [...] Aber sie entstehen in Kontexten und wirken in Konstellationen, weshalb Dinge als handelnde Akteure in doppelten Sinne ernst zu nehmen sind. [...]Im Geschichtsmuseum bekommen Dinge meist vor allem einen dokumentarischen Objektstatus; für Ausstellungen werden sie dann je nach kuratorischer Aussage als Beleg genutzt, mit einer entsprechenden Inszenierung zur Bekräftigung der Aussage. Und dabei fehlt eigentlich fast immer eine Vermittlung, dass Dinge auch Handlungsbestandteile mit unterschiedlichen Zeitlich-, Räumlichkeiten und Soziabilitäten sind."<sup>251</sup>

Wenn man die Objekte als handelnde Akteure behandelt, manifestiert sich der *Handlungsraum* als Bühnenraum. Er ist aber im Museum nicht vom Publikum getrennt, das Publikum eignet sich als weitere Akteure diesen Raum ebenfalls an. Auch bei Adolphe Appia gehen Bühnenraum und Zuschauerraum in einander über.

„Die Beziehung zwischen der Handlung auf der Bühne und den auf ihren gestuften Sitzreihen zusammengeschlossenen Zuschauern bleibt frontal, aber die eine wie die anderen sind in eine räumliche Einheit eingebettet, eine homogene Atmosphäre keine Rampe, kein Rahmen trennt das Publikum von der Spielfläche, einer geräumigen Ebene, die sich zu Füßen der Zuschauerreihen beginnend entfaltet und bereit ist, die Bühnenaufbauten aufzunehmen.“<sup>252</sup>

Museum wird von einigen Museumstheoretikern und -praktikern ebenfalls als ein einziger Raum in Kreis- oder Rechteckform gedacht. Ich erwähnte bereits Giulio Camillos' „Gedächtnistheater“ in Form eines Amphitheaters oder Gottfried Sempers „Ideales Museum“, das ebenfalls von der Präsentation in einem Raum ausgeht. Auch Samuel

---

<sup>251</sup> Natalie Bayer im Gespräch mit Nora Sternfeld: Museen umprogrammieren. Über Dinge, Aufschlüsse und Zugänge auf dem Prüfstand der Migrationsgesellschaft. in: Martina Griesser et al.: Gegen den Stand der Dinge, S. 132

<sup>252</sup> Denis Bablet: Appia und der Bühnenraum. Von der Revolte zur Utopie. In: Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller – Raum – Licht. Zürich: Pro Helvetia 1979, S. 12

Quicchebergs Kunst- und Wunderkammer ist um einen Hof herum angesiedelt. Von der Fläche im Mittelpunkt ist ein Überblick über das Ausgestellte möglich ist.

Es ist aber nicht nur der Raum, der die Ausstellung körperlich bestimmt. Das Museum ist „ein Archiv dreidimensionaler Dinge“<sup>253</sup>, das in dieser Dimensionalität auch präsentiert werden muss.

„[...] denn die Realie ist durch nichts zu ersetzen, nicht durch eine Beschreibung, nicht durch ein Bild. Dinge sind materiell verfasst, dauerhaft und sinnlich wahrnehmbar.“<sup>254</sup>

Im Theater geht es ebenfalls um die sinnliche, materielle Wahrnehmung der Ereignisse. Und für diese Wahrnehmung ist die Umgebung wichtig, denn erst durch die wird die Handlung zum Bild und begreifbar. Auch das Museum arbeitet mit Bildern. Es erzeugt Gedächtnis- und Erinnerungsbilder. Dazu bedient sich das Museum genauso wie das Theater eines Bühnen- oder Szenenbildes.

„Die materiellen Bilder entstehen durch die konkrete, im Raum vorhandene dreidimensionale Situation. Sie beziehen sich also nicht nur auf das klassisch zweidimensionale Bild, sondern im Sinne eines Bühnenbildes auf das Arrangement der einzelnen bildkonstituierenden Elemente im Raum. Diese materiellen Bilder stehen jedoch in direktem Zusammenhang mit den mentalen Bildern. Bei der Frage um die mentalen Bilder geht es um die Qualität der transportierten Inhalte und welche Vorstellungsbilder kreiert werden.“<sup>255</sup>

Dies kann in beiden Medien sehr realistisch oder naturalistisch geschehen, aber oft auch minimalistisch und abstrakt. Wichtig ist, dass durch das Bild der Inhalt kommuniziert wird.

Im Theater ist das Szenen- oder Bühnenbild klar definiert, zumeist auch vom Zuschauerraum abgetrennt. Die Zuschauerin und der Zuschauer akzeptieren die Konvention eines imaginierten, aber dennoch realen, Raumes, sobald sie sich der Situation Theater aussetzen. Dieser Raum kann durch reale Objekte, gemalte Kulissen oder durch die Sprache erzeugt werden.

Die Örtlichkeit wird im Elisabethanischen Zeitalter und damit bei Shakespeare vor allem durch die Sprache gegründet. Die Texte beschreiben den Schauplatz mit ihrer Architektur. Architektur umfasst hier nicht nur bauliche Elemente, sondern auch Natur,

---

<sup>253</sup> Franz Grieshofer: Museen als Speicher des kulturellen Erbes, S. 12

<sup>254</sup> Franz Grieshofer: Museen als Speicher des kulturellen Erbes, S. 12

<sup>255</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 29

denn diese wird ebenfalls im Theaterstück konstruiert. Auch die Lichtsituation wird geschildert. Einzelne Requisiten können diese Beschreibung unterstützen, wie z. B. die Laterne des Nachtwächters.

Die Guckkastenbühne bietet die Möglichkeit von perspektivisch-gemalten Kulissen oder dreidimensionale Rekonstruktionen von Innen- und Außenräumen. Der Bühnenbildner oder die Bühnenbildnerin ist aktiver und akzeptierter Teil des Entstehens der Produktion.

Mit den Inszenierungen von Richard Wagners Opern wird das Bühnenbild gleichbedeutend mit der Umsetzung des szenischen Textes. Alle Komponenten fügen sich zu einem Gesamtkunstwerk zusammen.

Trotz des geschlossenen Systems kann sich der Bühnenraum erweitern und ins Publikum erstrecken. Um 1900 wird von den verschiedenen Theaterpraktikern die Auflösung des Bühnenraumes verlangt. So geht Adolphe Appia „von der Vorstellung einer leeren, völlig ungegliederten Bühne aus, die auch zum Zuschauerraum hin keine feste Begrenzung, d. h. keine Rampe und keinen unveränderlichen starren Bühnenraum besitzt und auf der sich vor allem keinerlei vorgefertigte Dekorationen befinden dürfen [...]“<sup>256</sup> aus. In einer ähnlichen Situation befindet sich das Publikum im Museum.

Durch die neuen technischen Möglichkeiten des elektrischen Lichts wird das Bühnenbild als Kunstform bedeutend erweitert. Das Licht hilft den Bühnenraum ohne Dekoration zu strukturieren. Auch im Museumsbereich wird es in dieser Weise eingesetzt. Es rückt die Objekte ins „rechte Licht“, gibt ihnen so Bedeutung. Es strukturiert aber den Ausstellungsraum, wird Teil der Erzählung, indem es die Besucher durch Lichtinseln weiterführt.

Bei der Theateraufführung wird das Bühnenbild als konstituierender Teil des dramatischen Textes aufgenommen. Es ist Teil des Zeichensystems und trägt zur Kommunikation sowohl zwischen den Darstellern und Darstellerinnen als auch zwischen Bühne und Publikum bei. Auch ein Bühnenbild ohne Darsteller kommuniziert mit den Besucherinnen und Besuchern.

Bühnenbildner und Bühnenbildnerinnen kommen historisch gesehen sehr oft aus dem Arbeitsbereich der Architektur oder zumindest der bildenden Kunst und verstehen sich

---

<sup>256</sup> Dietrich Kreidt: *Kunsttheorie der Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs*. Inaugural-Diss., Berlin 1968, S. 65

daher bereits als Künstler. Im Museumsbereich sind ebenfalls Architekten und Bühnenbildner für die räumliche Gestaltung verantwortlich. Hier wird im Gegenzug der Architekt oder Designer in der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen und in Rezensionen nur selten erwähnt.

„Es ist in Anbetracht der Bedeutung, die der Inszenierung zukommt, erstaunlich, wie wenig über die Inszenatoren der Ausstellungen letztendlich bekannt ist. Wie sich der Ausstellungs-*raum* konstituiert hat, wie er in diesen >>Museen auf Zeit<< entwickelt wurde, das ist aufgrund der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Aufbauten (sie werden nur selten in den Museumsfundus übernommen) kaum Gegenstand festgehaltener Museums- und Ausstellungsgeschichte. Die Inszenierung, das >>Bühnenbild<< der Ausstellung, wird in den Feuilletons zumeist ignoriert und selten kommentiert und ist (über den *inner circle* der Ausstellungs>>szene<< hinaus) kaum Teil von öffentlicher Aufmerksamkeit und wissenschaftlicher Bearbeitung.“<sup>257</sup>

Diese Unaufmerksamkeit gegenüber der Ausstellungsumgebung resultiert meiner Meinung nach daraus, dass das Museum nicht als darstellendes Medium, sondern nur als Aufbewahrungsort der Sammlung wahrgenommen wird.

Auch wenn die Ausstellungsarchitektur nur beiläufig in den Museumstheorien behandelt wird, ist sie ein wichtiges Konstitutiv der Wirkungsästhetik und somit der Bildsprache, über die das Museum hauptsächlich kommuniziert.

„Nicht Semiotik ist der Schlüssel zur erfolgreichen Präsentation, sondern Ästhetik.

Museumskommunikation spricht ihre eigene Sprache. Diese Sprache ist optisch und darf nicht durch fremde Kommunikationsformen verdeckt werden. Objekte und Objektgruppen sind Metaphern, die direkt das Gemüt ansprechen. Es ist daher erforderlich, dass sie nicht durch Fachwissenschaftler oder Erzieher, sondern durch Künstler präsentiert werden, durch Menschen mit einem starken poetischen Instinkt, die gelernt haben, sich durch Bilder auszudrücken. Jedes Bild ist eine Aussage, jedes Objekt kann als eine Gruppe von Aussagen betrachtet werden (SJØRSLEV 1991).“<sup>258</sup>

Ein theoretischer Diskurs über die Gestaltung der Ausstellungsumgebung findet über die Raumsituation und die Sammlungsordnung statt. Schon Giulio Camillo setzt für sein *Theatrum sapientia* ein römisches Theater voraus. Er besetzt die Ränge mit den Objekten und lässt das Publikum die Bühne betreten. Auf sieben Rängen, durch sieben Gänge unterteilt, entstanden 49 Felder, die mit Bedeutung gefüllt wurden, um „die Essenz

---

<sup>257</sup> Rosmarie Beier-de Haan: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*, S. 223

<sup>258</sup> Friedrich Waidacher: *Museologie – knapp gefasst*, S. 142

der Dinge zu erfassen und für immer zu memorieren“<sup>259</sup>, also Mnemotechnik anzuwenden. Seine Ordnung lehnt sich an die 7 Planeten an und steigert sich von den einfachen Elementen über den Menschen zu den Künsten. Gemalte Bilder und „Inscriptiones“, also Übertitel, sollten die einzelnen Abteilungen erläutern.<sup>260</sup> Werner Hanak-Lettner zeigt, wie nahe Camillo eigentlich dem heutigen Erscheinungsbild einer Ausstellung ist:

„Wenn wir in unserer Vorstellung aber die stark ansteigende Zuschauertribüne durch eine vertikale Wand, auf der Bilder, Gegenstände und Texte hängen, ersetzen, so wird unmissverständlich klar, wie viel Camillos Theater tatsächlich mit der heutigen Ausstellungssituation zu tun hat.“<sup>261</sup>

Quiccheberg stellt in seinem Traktat eine Systematik der Sammlung und deren Display auf. In fünf Hauptgruppen gibt es thematische Untergruppierungen. Sie alle haben einen Bezug zum Sammler, dem Fürsten. Ihm ist es durch die Objekte möglich, ein Abbild der Welt im Kleinen darzustellen. Als Gebäude sieht er ein „Theatrum“, ein Amphitheater, vor sich, eine Galerie rund um einen offenen Innenhof, der zur Beleuchtung dient.<sup>262</sup> Er stellt aber die Betrachter und die Objekte auf dieselbe Ebene. Die Besucher sollen die Galerien abschreiten.

Quiccheberg setzt sich neben der Klassifizierung einer Sammlung auch mit deren Präsentation auseinander. Objekte befinden sich in Kabinetten, deren Türen vor den Betrachtenden geöffnet werden sollen. Er fordert, dass Flügel der Tafelbilder effektiv aufgeklappt werden und somit dem Besucher oder der Besucherin immer neue Ansichten gewähren,<sup>263</sup>

„[...] daß genauso auch von einzelnen Holzschnitzern Schreine in Turmform, oder durch eine andere hochbegabte Arbeit verziert, eingebracht werden sollten und daß am Ende zwischen die einzelnen Holzstücke etwas aus einem unterschiedlichen Stoff gelegt werden kann, zum Beispiel von Eisenschmieden, Messingschmieden, Silberschmieden, Bleigießern und anderen Schmieden, ebenso von Drechslern, Bildhauern, Steinschneidern, Stechern, Glasbläsern, Denglern und anderen Gefertigtes.“<sup>264</sup>

Für Samen, Früchte oder kleine Sammlungsobjekte empfiehlt er „[...] aber Laden zu verwenden, wie sie die Steinschneider benutzen, worin sie für die einzelnen Steine in

---

<sup>259</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 77.

<sup>260</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 30

<sup>261</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 78

<sup>262</sup> Siehe Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre S. 88

<sup>263</sup> Harriett Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 149-151

<sup>264</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 117

einem massiven Holzstück einzelne Mulden haben, in denen sie aufgereiht werden“<sup>265</sup>,  
Werkzeuge sollen in „tragbaren Schreinen“<sup>266</sup>, also Werkzeugkisten präsentiert werden. Er  
nimmt sich für diese Kisten, die Verwahrung von chirurgischen Geräten zum Vorbild,

„die unten mit seidigem Vlies ausgelegt und durch hakenförmige Hölzchen  
unterteilt sind, an denen die von den anderen vorsichtig getrennten einzelnen  
Werkzeuge hängen und befestigt bleiben.“<sup>267</sup>

Die Kunst- und Wunderkammer ist wie das Theater im Hier und Jetzt verankert,  
auch wenn Quiccheberg nicht mehr benutzte Werkzeuge und solche aus fremden Ländern  
gesammelt wissen will. Die Ahnengalerie ist nur die Legitimation des herrschenden Fürsten  
und keine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Sie vereint außerdem den  
Ausstellungsbereich mit einer Bibliothek, ist Schaubühne und Lernbühne. Das Display  
funktioniert wie ein „Trionfo“ oder eine „Masque“, sie besitzt eine theatrale Funktion in  
der Verherrlichung der Macht und des Reichtums des Sammlers.

Mit der Französischen Revolution und der Öffnung der Museen für breitere  
Gesellschaftsschichten ändert sich auch das Display, vor allem die Raumausstattung.  
Objekte werden in eine fiktionale Ausstellungsumgebung gesetzt. Es entstehen die *period  
settings*, Rekonstruktionen der Vergangenheit, die die kulturgeschichtlichen Leistungen der  
Nationen zeigen und gegen andere Staaten abgrenzen sollen. Und mit der Grand Exhibition  
1851 in London im Crystal Palace, der ersten Weltausstellung, verstärkt sich diese  
kulturgeschichtliche und kunstgewerbliche Präsentation. Spätestens jetzt sind  
Bühnenbildner und (Museums-)Architekten wieder in einer Person zu finden.<sup>268</sup> Es ist nicht  
mehr das Objekt alleine, sondern seine Ausstellungsumgebung, die es hervorheben sollen  
und in einen Beziehungsrahmen setzen. In diesem Sinne kann man auch die Ausgestaltung  
der Wände der Ägyptischen Abteilung im Wiener Kulturhistorischen Museum sehen. Die  
Wände stellen eine künstliche Grabsituation her, indem sie Darstellungen eines ägyptischen  
Totenbuches tragen, und präsentieren die Artefakte in diesem Kontext.

---

<sup>265</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 127

<sup>266</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 129

<sup>267</sup> Harriet Roth (hg.): Der Anfang der Museumslehre, S. 131

<sup>268</sup> Als Beispiel sei hier Gottfried Semper genannt. Er hat den Ausbau des Zwingers durch die  
Gemäldegalerie in Dresden geplant, entwarf Bühnenbilder und wurde von Henry Cole 1851 beauftragt,  
die Warenpräsentation für Kanada, Türkei, Dänemark und Schweden bei der Weltausstellung zu  
organisieren und setzt sich mit seinem „idealen Museum“ mit einem Präsentations- und  
Ordnungssystem theoretisch auseinander.

Siehe Peter Noever (hg.): Gottfried Semper: The Ideal Museum.

Diese Objektarrangements wurden im 19. Jahrhundert als *malerische Präsentation* bezeichnet und näherten sich stark den Bühnenbildern jener Zeit an.<sup>269</sup> Diese Präsentationsform findet sich hauptsächlich in kulturhistorischen Ausstellungen und Brigitte Kaiser unterteilt sie noch in rekonstruktive und abstrakten Raumbilder. Zu ersteren gehören *period room* und *period setting*. Sie finden sich in Freilichtmuseen, historischen Häusern (wie in Herrschersitzen) aber auch in Erlebnis- und Themenparks. Diese rekonstruieren einen historischen Zustand. Der *period room* versucht „die Gesamtheit eines Raumes und der Ausstattung nach dem ursprünglichen Zustand und Nutzen zu rekonstruieren“<sup>270</sup> und hat daher einen großen wissenschaftlichen Anspruch. Das *period setting* unterscheidet sich vom *period room* dadurch, dass es „durch Architektur und dekorative[n] Elemente[n] [...] den Prototyp eines authentischen Interieurs“<sup>271</sup> erschafft. Hierzu werden zwar historische Objekte verwendet, die aber erst nachträglich in diesen zusammengeführt wurden.

So erfüllen diese Raumbilder eindeutig die Funktion eines realistischen oder naturalistischen Bühnenbildes. Hier geht es ebenfalls darum, mit Versatzstücken eine wirklichkeitsnahe Illusion zu schaffen und das Publikum an einen anderen Ort zu versetzen. Brigitte Kaiser verortet im Museumsbereich noch eine Steigerung der rekonstruktiven Raumbilder, den historischen Erlebnisort.<sup>272</sup> Er vermittelt „quasi-authentische Erlebnisse eines Dort-Seins“<sup>273</sup>. Dieses Eintauchen in Lebenswelten erfolgt in Museumsdörfern und Freilichtmuseen, die somit zur Bühne werden. Auch im Theater erfolgt durch das Bühnenbild ein „Dort-Sein“. Wie im Museumsdorf betreten die Besucherin oder der Besucher den Ort der Handlung. Im Theater wird ihnen aber eindeutig die Rolle des Beobachters zugewiesen, während in der Ausstellung oder dem Freilichtmuseum die Besucherin und der Besucher selbst die Tiefe des „Dort-Seins“ bestimmt. Auch hier können sie nur Beobachter bleiben oder in die Handlung eingreifen.

Bei abstrakten Raumbildern spielt der interpretative Aspekt eine viel größere Rolle. Sie benutzen verstärkt inszenatorische Mittel, um eine emotionale Ebene anzusprechen.<sup>274</sup> Es tritt hier ein künstlerischer Aspekt ein. Es geht hier nicht so sehr um das Objekt selbst,

---

<sup>269</sup> Siehe Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 31

<sup>270</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorische Ausstellungen, S. 40

<sup>271</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorische Ausstellungen, S. 40

<sup>272</sup> Siehe Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 43-44

<sup>273</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 43

<sup>274</sup> Siehe Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorische Ausstellungen, S. 46-50

sondern um ein atmosphärisches Bild, den Ausdruck einer Gesamtidee.<sup>275</sup> Damit kann man diese Gestaltungsform mit der Stilbühne zu Beginn des 20. Jahrhunderts vergleichen. Auch hier steht der Gestus im Vordergrund, die Grundhaltung, die zum Ausdruck gebracht werden soll.

„Es geht nicht ausschließlich darum, dem Betrachter Sachinformationen zu liefern und etwas zu zeigen, sondern ihn an Erfahrungen teilhaben zu lassen.“<sup>276</sup>

Auch wenn das Publikum nicht direkt in das Bühnengeschehen eingreifen kann, sieht man sich einer konstruierten, aber realen Situation gegenüber. Die Besucherin oder der Besucher tritt durch ihre/seine Vorstellungskraft für die Zeit des Museumsbesuchs aus dem Alltag heraus und sie/er hat Anteil am Geschehen im Handlungsraum. Franz Grieshofer bezeichnet das Museum als „Verwandlungsort“ und „Verzauberungsort“<sup>277</sup>, Termini, die auch oft für das Theater verwendet werden.

Ein naturalistisches Setting gilt zum Wechsel vom 19. ins 20. Jahrhundert auch im Museum als unzeitgemäß und wird in Frage gestellt. Ab diesem Zeitpunkt rückt das Display in der theoretischen Auseinandersetzung in den Vordergrund. Man sucht aktualisierende Darstellungsweisen und setzt wie im Theater elektrisches Licht und das neue Medium Film ein.

Paulgerd Jesberg entwirft 1970 eine These für ein zeitgemäßes Museum. Es soll wieder ein Gesamtmuseum, ein Universalmuseum<sup>278</sup>, sein, in Art eines begehbaren Archivs.<sup>279</sup> Sieht man sich die Modellzeichnungen an, befindet man sich sowohl in einer Kunst- und Wunderkammer als auch in einem Bühnensetting.

Einerseits verwendet er Kabinette mit Einzelobjekten, die sich durch Knopfdruck auswechseln lassen. Er bezeichnet diese Kabinette als „Türme aus übereinandergestapelten Drehbühnen“, die das Exponat „in optimaler Weise durch Beleuchtung und gestalteter Umgebung präsentiert [wird]“.<sup>280</sup> Er nennt sie auch explizit „Bühnenräume“<sup>281</sup>.

---

<sup>275</sup> Siehe Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorische Ausstellungen, S. 46

<sup>276</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 46

<sup>277</sup> Siehe Franz Grieshofer: Museen als Speicher des kulturellen Erbes, S. 13

<sup>278</sup> Siehe Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, in: Gerhard Bött (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln: M. DuMont Schauberg 1970, S. 139

<sup>279</sup> Siehe Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 143

<sup>280</sup> Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 144

<sup>281</sup> Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 144

„[...] Ausstellungsraum als Bühne mit allen technischen Ansprüchen an die Verwandelbarkeit eines Bühnenraumes mit Hängeböden, versenkbaren Unterbühnen, Beleuchtungsbrücken und audio-visueller, apparativer Ausstattung, auf denen das Spiel von Vergangenheit und Zukunft immer neu inszeniert werden kann.“<sup>282</sup>

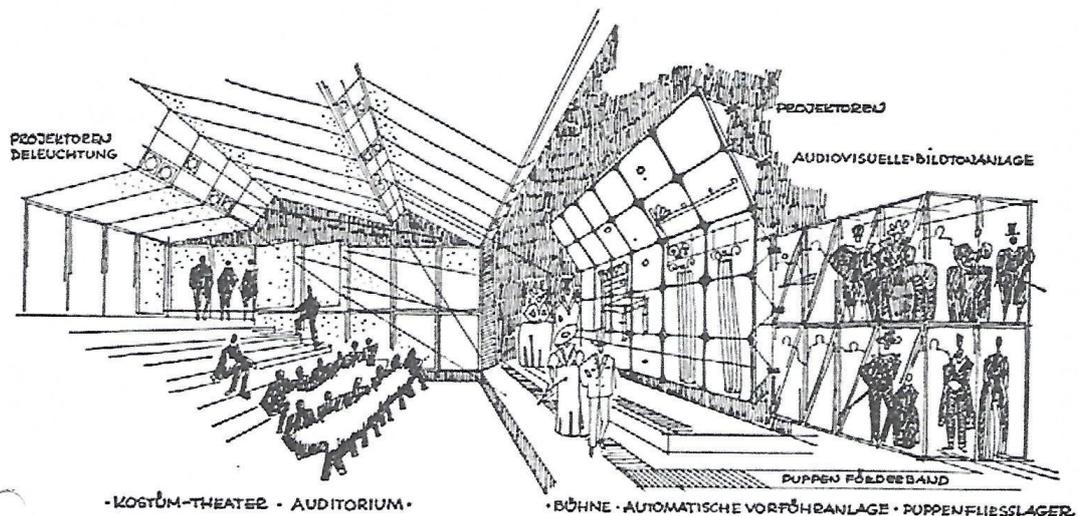


Abb.1

Bilder hängen wie Bühnenprospekte in einem Art Schnürboden, die ebenfalls von der Besucherin oder dem Besucher angewählt werden können. Puppen mit verschiedenen Kostümen wandern auf einer Bühne über ein Laufband.<sup>283</sup>

„Die Besucher sitzen wie im Theater in bequemen Sesseln und können Objekte in bestimmter Reihenfolge oder auch einzeln an sich vorbeiziehen lassen.“<sup>284</sup>

<sup>282</sup> Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 150

<sup>283</sup> Siehe Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 145

<sup>284</sup> Paulgerd Jesberg: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“, S. 145

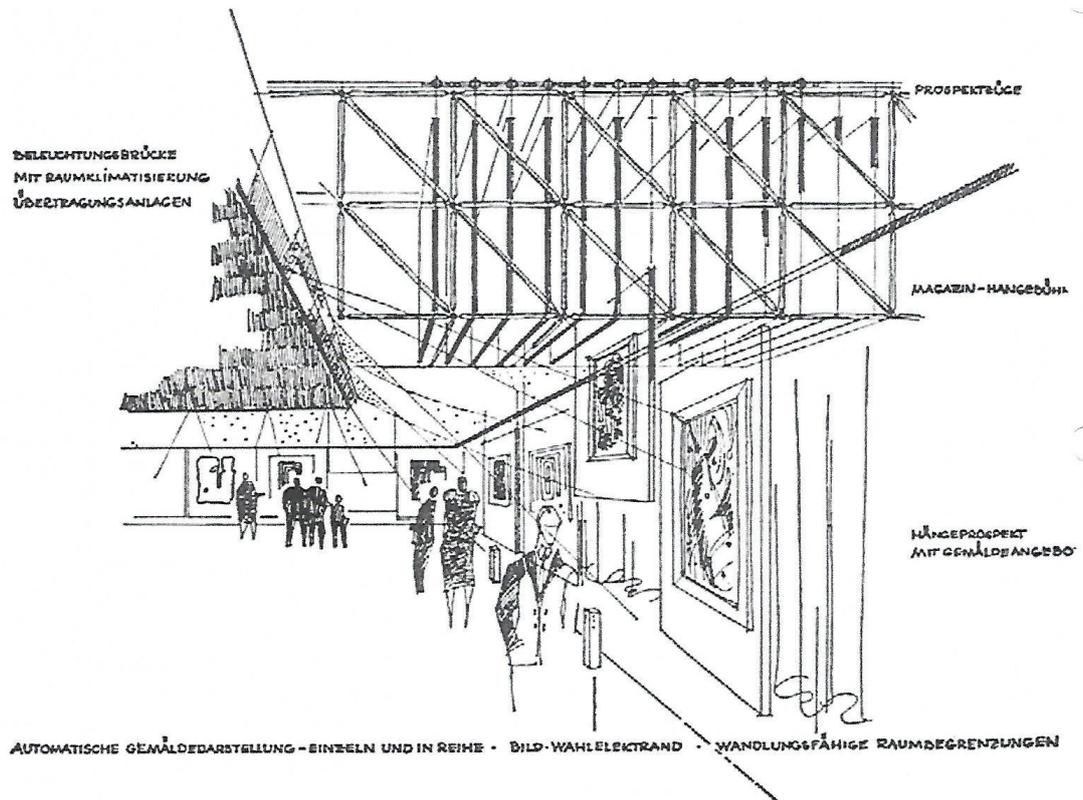


Abb.2

Das Display im Ausstellungsraum ist nicht nur mit dem Bühnenbild im Theater zu vergleichen, sondern eignet sich auch filmische Arbeitsweisen an. Es entsteht der Eindruck von Screenshots von schnellen Schnitten. Bildmaterial wirkt im Museumsbereich über den festgehaltenen Moment hinaus. Wie Screenshot weisen sie auf ein Vorher und ein Nachher hin. Werden zusammenhängende Bilder in kurzem Abstand zueinander präsentiert erhält man einen schnellen Schnitt.

Die Zusammenarbeit von Bühnenbildner oder Bühnenbildnerin und Regisseur oder Regisseurin ermöglicht erst eine Theateraufführung. Im Museum agieren Kurator/Kuratorin und Designer/Designerin oft getrennt. Bei der Theaterarbeit muss auch die Vermittlung, das Spiel der Schauspielerinnen und Schauspieler, mitbedacht werden. Im Museum ordnet sich die Vermittlung oft der Inszenierung oder, wenn sie ganz vom gestalterischen Prozess ausgeschlossen ist, muss sie sich in diese einfügen.

Museale und theatrale Präsentation wirken über Bilder im dreidimensionalen Raum, die körperlich vom Publikum rezipiert werden. Daher verwenden die beiden Bereiche dieselben Techniken, um diese zu erzeugen. Diese Bilder sprechen alle Sinne an. Sie senden nicht nur visuelle, sondern auch sensorische Reize aus. Im Museum ist es oft

schwieriger diese Bilder zu dechiffrieren, da sich die Besucherin oder der Besucher mitten in diesem Bild befindet. Im Theater hilft der dramatische Text den Raum und die Handlung zu verstehen. In der Ausstellung werden verschiedene Medien zur Vermittlung genutzt.

### II.3.2. Vermittlung

Der Ausstellungsbereich versteht unter Vermittlung alle Hilfsmittel, die der Besucherin oder dem Besucher eine Orientierung und Kontextualisierung der Inhalte anbietet. In wieweit diese Hilfsmittel genutzt werden, hängt von jeder/jedem einzelnen ab. Wie im vorigen Kapitel dargestellt wendet sich das Raumbild nicht nur an den visuellen Reiz. Die Vermittlung erweitert dieses Spektrum an Sinneswahrnehmungen und sorgt für ein möglichst ausgewogenes Verhältnis in einer guten Ausstattungs-gestaltung.

Die Vermittlung reicht aber über das sinnliche Erlebnis im Ausstellungsraum hinaus. Sie stellt Medien wie Kataloge zur Verfügung, die eine Beschäftigung über die im Museum bereitgestellten Informationen hinaus ermöglicht und die Ausstellung aus dem Gebäude hinausträgt.

Auch der Theaterbereich arbeitet mit diesem Spektrum an Vermittlungsmöglichkeiten. Die Geschichte wird auf der Bühne visuell aufbereitet, durch die Schauspieler erzählt und hörbar gemacht, die Unmittelbarkeit zum dreidimensionalen Bühnengeschehen machen es beinahe greifbar, Nachlesen kann man es im Programmheft oder man nimmt sich das Textbuch selbst her.

Das Museum besitzt meist eine eigene Abteilung, die sich mit dem Vermitteln der Inhalte durch verschiedene Medien beschäftigt. Im Theaterbereich ist der Vermittlungsvorgang größtenteils durch die Aufführung selbst abgedeckt. Trotzdem gibt es seit ca. zwanzig Jahren hier ebenfalls Vermittlungsabteilungen. Sie helfen das Theatererlebnis in einen größeren Kontext zu stellen. Vermittlungsformate im Theater sind Künstlergespräche, Werkeinführungen, aber auch Workshops zu den Aufführungen selbst oder den verschiedenen Theaterberufen.

Im Folgenden werde ich mich auf die Vermittlungsmöglichkeiten des Museums beschränken und für diese Äquivalente im Theater suchen.

### II.3.2.1. Raumtexte

„Beschriftungen werden nicht wie Geschriebenes erfasst, sondern – ähnlich den Sprechblasen in Comics – als gesprochene Texte. Daher nehmen Textautoren und -autorinnen sozusagen am Gespräch des Publikums teil und müssen diese Weise der Rezeption auch beim Verfassen ihrer Texte berücksichtigt werden (MCMANUS 1989). Sie sollen ihr Publikum ansprechen, nicht anschreiben.“<sup>285</sup>

Neben den Objekten selbst, sind es vor allem Texte, die mit dem Publikum sprechen. Sie befinden sich im selben Raum wie die Objekte und haben unterschiedliche Funktionen. Daher werden sie in verschiedene Untergruppen aufgeteilt.

Wandtexte sollen der Besucherin und dem Besucher eine Orientierung im Raum bieten. Sie sind leicht zu lesen und geben einen groben Überblick. Sie führen in das Thema ein. Sie weisen eine große Nähe zu Brechts Übertiteln in seinen Stücken auf oder zu Zwischentiteln im Stummfilm.<sup>286</sup> Sie bestimmen den Gestus, ermöglichen aber auch einen Dialog zu eröffnen. Sie repräsentieren die Handlung und bilden gemeinsam mit der visuellen Storyline das Narrativ.

„Es sind dann in der Tradition des Ausstellungswesens die Texttafeln, die Verbindungen zwischen den rudimentären Objekten schaffen. Sie konstituieren die Zusammenhänge, lassen als ein Ganzes erscheinen, wo nur partielle Gegenstände aus der Vergangenheit kenntlich werden. Gelingen kann ein solches Vorgehen nur, wenn die Objekte >>vitriiniert<< gleichsam dem linearen Muster eines Textes folgen und im Nacheinander wie der bebilderte Kommentar zum Text erscheinen.“<sup>287</sup>

Ergänzt wird dieses Narrativ von den Objekttexten. Sie dienen dem Spezifizieren von Informationen. Sie geben Beschreibungen für die einzelnen Objekte, bestimmen sie näher. Diese fallen deutlich kleiner aus als Wandtexte und sind manchmal aufgrund der Lichtverhältnisse im Museum nicht so gut lesbar. Werner Hanak-Lettner bezeichnet sie als Schummelzettel. Dort, wo die Erfahrung der Besucherin und des Besuchers nicht ausreicht, bringen sie sie wieder auf den Stand der Kuratorin und des Kurators.<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst, S. 168

<sup>286</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 106

<sup>287</sup> Rosmarie Beier-de Haan: Erinnerter Geschichte – Inszenierte Geschichte, S. 177

<sup>288</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 106

Bei diesen Texten muss die Besucherin oder der Besucher sehr viel selbst an der Kontextualisierung zu den Objekten beitragen.

### II.3.2.2. Kulturvermittlerin und Kulturvermittler

Kulturvermittlerin oder Kulturvermittler ist ein neuer, aber auch ein alter Museumsberuf. Der Besuch einer Kunst- und Wunderkammer war nur mit einer persönlichen Führung möglich.<sup>289</sup> Der Fürst/Sammler oder ein Beauftragter des Sammlers wählte einzelne Stücke aus, zeigte sie genauer, band sie in einen Kontext ein.

Bereits im 19. Jahrhundert gibt es in Großbritannien *demonstrators*<sup>290</sup>. Spätestens seit den 1970er Jahren kennt man sie als Mitarbeiterin und Mitarbeiter in der museumspädagogischen Abteilung. Da das Museum immer mehr zur Freizeitaktivität wurde, war diese Bezeichnung zu stark ans Schulische angelehnt und daher nicht mehr adäquat. Das Betätigungsfeld hat sich mit der *New Museology* bedeutend verändert und vergrößert. Die Kulturvermittlung ist nicht nur für die klassischen Führungen zuständig, sie trägt die Inhalte auch aus dem Museum hinaus und initiiert Begleitprogramme unter Einbeziehung verschiedener Gruppen.

Die Kulturvermittlerin oder der Kulturvermittler hilft der Besucherin oder dem Besucher der Storyline der Ausstellung zu folgen, sie zu interpretieren.

„Vermittlungsarbeit ist demnach immer eine Herstellung von Beziehung zwischen Inhalten, Personen und Dingen, die ohne diese nicht zustande kommen würde.“<sup>291</sup>

Die Vermittlerinnen und Vermittler sind nur indirekt an die Storyline gebunden. Sie können eine Gegenerzählung aufbauen und dadurch einen anderen Blickwinkel erzeugen. Sie können das Publikum ermuntern einen aktiven Dialog zu den Objekten, aber auch zu anderen Besucherinnen und Besuchern zu erzeugen.

Die Kulturvermittlerin oder der Kulturvermittler nehmen durchaus eine theatrale Position ein. Sie werden für die Dauer der Führung, Gastgeberin und Gastgeber, aber auch

---

<sup>289</sup> Siehe Anke te Heesen: Theorien des Museums, S. 47

<sup>290</sup> Renate Höllwart: „Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung“, in: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien: Böhlau 2013, S. 37-39

<sup>291</sup> Renate Höllwart: „Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung“, S. 39

Expertin und Experte für das Thema. Sie sind Erzählerin und Erzähler, verwenden Techniken des Impro-Theaters, da sie fähig sein sollten, jederzeit die Erzählrichtung zu ändern und neue Themen aufzunehmen. Sie agieren wie Schauspielerinnen und Schauspieler im Bühnensetting der Ausstellung. Sie sind Akteure im Brecht'schen Sinn. Sie sind die Demonstranten an der Straßenecke<sup>292</sup> und sollten sich ihrer eingeübten Rolle stets bewusst sein. Die Kulturvermittlerin oder der Kulturvermittler sollte nach der *New Museology* eine kritische distanzierte Haltung einnehmen. Sie sollten sich auch stets der doppelten Semantik und dem repräsentativen Gestus bewusst sein. Sie bilden mit ihrem Wissen ein interpretiertes Bild der Ausstellung und sind schlussendlich immer der Institution verantwortlich.

„Einem guten Erzähler gelingt es, durch seine Stimme, Haltung, Gestik, aber vor allem durch eine mitreißende Geschichte sein Publikum von Anfang bis zum Ende in den Bann zu ziehen. Ein lebender Erzähler hat die Möglichkeit, seine Geschichte anzupassen, indem er improvisiert und auf das Publikum reagiert. Ein Erzähler oder Museumsführer, der zugleich Diskussionsleiter, Schauspieler, Musiker oder Tänzer ist und zum Schrittmacher der Verständigung wird, erhöht die Aussagekraft einer Ausstellung immens.“<sup>293</sup>

Dieses Zitat von Hermann Kossmann beschreibt die Situation der klassischen Führung. Mehr oder weniger monologisch oder dialogisch – je nach Aktivitätslevel der Besucherinnen und Besucher – ersetzen die Kulturvermittlerinnen und -vermittler die Wand- und Objekttexte, gehen aber über diese Informationen noch hinaus und fügen nicht Sichtbares hinzu. Sie können durch Erzählen Szenen im theatralen Sinn im Ausstellungsraum entstehen lassen.

Werner Hanak-Lettner sieht in den Wand- und Objekttexten den musealen Erzähler. Er weist ihnen die Funktion des Chores im antiken Theater zu. Ein Schauspieler erzählt, der Chor stellt Fragen zum Geschehen, fordert Erklärungen für die Vorkommnisse und beginnt diese auch selbst zu interpretieren.<sup>294</sup> In dieser Analogie lässt sich eine Führung sehen. Als Chorleiter fungiert die Vermittlerin oder der Vermittler, das Publikum hat die Möglichkeit nachzufragen und kommentiert die Handlung zumindest gedanklich.

Die Kulturvermittlerin oder der Kulturvermittler bilden auch ein ästhetisches Ventil. Sie ermöglichen es der Besucherin oder dem Besucher sich die Distanz zum Geschehenen

---

<sup>292</sup> Siehe Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf, S. 70-71

<sup>293</sup> Herman Kossmann: Narrative Räume, S. 60

<sup>294</sup> Siehe Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S. 227-232

zu bewahren. Die Erzählungen sollen Anstoß für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema sein und stets den großen Überblick bewahren.

„Der Schauspieler Brechtscher Prägung aktualisiert in seiner Darstellung Historizität und wendet den Verfremdungseffekt an. Er vermittelt den für ihn vorgesehenen Ausschnitt des Geschehens und den Einblick in beziehungsweise den Überblick über das Ganze des Dramas und dies zu jedem Zeitpunkt.“<sup>295</sup>

Die Kulturvermittlerinnen und -vermittler fördern genauso die aktive Auseinandersetzung mit der Ausstellung durch Workshops, die das Gesehene vertiefen.

Vermittlungsprogramme finden meist nur zu festgegebenen Zeiten statt. Für eine klassische Führung bieten Audioguide oder Katalog eine Alternative.

### II.3.2.3. Audioguide bzw. Katalog

Audioguides oder Kataloge sind Hybride zwischen den Raumtexten und den Kulturvermittlerinnen und Kulturvermittlern. Die Ausführungsform kann bei diesen beiden Vermittlungsmedien sehr unterschiedlich ausfallen.

Audioguides lehnen sich an eine persönliche Führung durch eine Kulturvermittlerin oder einen -vermittler an. Sie sind meist in mehreren Sprachen, jederzeit verfügbar. Sie ermöglichen dadurch den Besucherinnen und Besuchern eine bessere Orientierung und Kontextualisierung im Ausstellungsbereich. Sie variieren vom Anbieten reiner Sachinformationen ohne ausdifferenzierter Storyline bis zur theatralen Ausgestaltung durch das durchgängige Erzählen einer Geschichte. Audioguides geben dem Publikum die Möglichkeit, die Stimmen der Kuratorinnen und Kuratoren zu hören. Oft werden auch eigene Textversionen für Kinder angeboten. Um Monotonie zu vermeiden, verwenden sie meist abwechselnd eine Frauen- und eine Männerstimme.

Audioguides geben den Objekten eine Stimme, bieten eine Interpretation der Ausstellung und sind daher stark der Institution verhaftet. Die Nummerierung der einzelnen Objekte folgt dem vorbestimmten Weg. Den Besucherinnen und Besuchern bleibt aber trotzdem die Wahl, Nummern vorzuziehen, abzubrechen oder komplett auszulassen.

---

<sup>295</sup> Michaela Geistler: Das epische Theater im Spiegel von Brechts *Der Messingkauf*. Dipl.arb., Universität Klagenfurt 2002, S. 35-36

Der Katalog ist eher fachspezifisch orientiert. Abbildungen der Objekte werden durch Aufsätze mit vertiefenden Informationen ergänzt. Der Katalog ist auch als Mitnehmobjekt gedacht. Selten wird eine Besucherin oder ein Besucher die Muße haben, sich damit im Museum selbst auseinanderzusetzen. Gekauft wird er auch meist erst nach dem Museumsbesuch.

Der Katalog kann auch als idealisierte Form der Ausstellung gesehen werden und rückt damit in die Nähe des *musée imaginaire* von Malraux.

„Hinzu kommt, dass der Katalog häufig eigentlich nicht die Ausstellung abbildet, für die er konzipiert wurde, sondern vielmehr eine nicht realisierte Idealform. [...] Damit ist der traditionelle Katalog nicht nur eine mediale Form der Vermittlung, sondern quasi eine virtuelle Erweiterung der Ausstellung und der Darstellung von Bedeutung.“<sup>296</sup>

Kataloge sind meist bereits zu Ausstellungsbeginn erwerbbar und können daher nur eine Ergänzung dazu sein, die Ausstellung aber nicht abbilden. Sie dienen daher nur zur Dokumentation der Inhalte, aber nicht der Ausstellungsgestaltung selbst.

Das theatrale Äquivalent ist ein Programmheft, das die vorstellungsspezifischen Informationen wie Stücktitel, Besetzung und Produktionsteam beinhaltet. Weiters können Materialien und Artikel zur Produktion selbst oder weiterführende Aufsätze enthalten sein.

#### II.3.2.4 Auftritt im WorldWideWeb

Im Zeitalter des Web 2.0 kann sich der Museumsbetrieb auch den elektronischen Medien nicht entziehen. Einerseits gibt der Internetauftritt der Besucherin und dem Besucher vorab die Möglichkeit, sich über die Ausstellung zu informieren. Sie gibt Auskunft über Öffnungszeiten und Ticketpreise. Andererseits macht das Museum damit auf sich aufmerksam und stellt sich optisch dar. Dafür entwickelt es eigene Dramaturgien.

Die Präsentation im WorldWideWeb ist ebenfalls bildlich orientiert. Sie reicht von Slideshows bis zu Imagefilmen, die den Museumsinhalt wiedergeben. Damit wird eine Erzählstruktur erzeugt. Grundsätzlich sei hier festgestellt, dass dieses Medium sich gerne filmischer Mittel bedient.

---

<sup>296</sup> Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 39

Im Web kann das Museum auch Objekte zeigen, die nicht ausgestellt sind und sein Archiv und Depot präsentieren. Die Webpräsenz rückt es dann in die Nähe von Malraux‘ *Musée imaginaire*.

Auch wenn Initiativen wie Google Arts & Cultures<sup>297</sup> mit 360°-Aufnahmen einen virtuellen Museumbesuch ermöglichen, bleibt das körperliche, dreidimensionale Erlebnis aus. Das Museum wird daher nie ein rein virtuelles Medium werden, da es seine Erlebnisräume über das physische Objekt errichtet. Nur deren Inhalte können digitalisiert und über dieses Medium vermittelt werden.<sup>298</sup>

### II.3.2.5 Museumstheater

„Surprisingly few writings on theatre for development, applied theatre, inventionist theatre or theatre in education (all of which for convenience I subsuming here under the title of educational theatre) deal directly with artistic concerns. There are eminent exception of course, but, considering the pivotal place of the word ‘theatre’ in our terminologies, it does seem strange, if not wholly surprising, that the artistic dimension of this theatre is so rarely addressed head-on.“<sup>299</sup>

Das Museumstheater stellt eine Sonderform der Vermittlungsprogramme dar. Das Museumstheater verwendet nicht nur theatrale Methoden, sondern es handelt sich hierbei um eine eigene Theaterform. Diese Programme haben eigene Produktionsbedingungen und werden meist auch speziell angekündigt und beworben. Es geht hier nicht um Künstler-Performances, die Bestandteil der Ausstellung sind. Es sind theatrale Programme, die auf einen Erkenntnisgewinn ausgelegt sind.

Im deutschsprachigen Raum ist Museumstheater noch kein etablierter Begriff und findet erst langsam Eingang in die Ausstellungen und Museen. Auch die theoretische Auseinandersetzung steht hier noch am Anfang. Im englischsprachigen Raum taucht der Begriff *Museum Theatre* bereits in den 1980er Jahren auf.

Die Definition ist noch sehr unterschiedlich. Wolfgang Hochbruck sieht *Living History Interpretation*, *Museumstheater* und *Reenactment* als zwar ineinander

---

<sup>297</sup> Siehe <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=de>, Zugriff am 7.6.2017

<sup>298</sup> Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 80

<sup>299</sup> Anthony Jackson: Theatre, Education and the Making of Meaning, S. 28

überfließende, aber drei verschiedene Formen von Geschichtstheater<sup>300</sup> an. Tessa Bridal hingegen verwendet Museumstheater als Überbegriff und sieht in *Living Theatre Interpretation*, *Reenactment* oder auch Puppentheater und festgeschriebenen Theateraufführungen unterschiedliche Ausformungen des *Museum Theatre*.

*Living History Interpretation* findet man oft in Freilichtmuseen und man versteht darunter

„jene historisch seit dem späten 19. Jahrhundert verwendete geschichtspädagogische Praxis, bei der Museumsmitarbeiter oder Mitglieder von *Living History*-Gruppen in materiell der historischen Periode angenäherter Kostümierung Fertigkeiten oder Verhältnisse einer von ihnen präsentierten Periode darstellen und erläutern.“<sup>301</sup>

Es handelt sich hier nicht um Führungen oder theatrale Formen im eigentlichen Sinn, sondern um die praktische Umsetzung von historischen Erkenntnissen, also um experimentelle Archäologie.<sup>302</sup> *Living History* kann bereits um 1890 in Schweden nachgewiesen werden. Arthur Hazelius gründete bereits 1881 in Skansen, Schweden, ein Museumsdorf mit Bauernhöfen und Schulen. Er war der Meinung, dass Artefakte nur in ihrem Kontext verstanden würden und hat sie in ihrer ursprünglichen Funktion in diesem Rahmen präsentiert.<sup>303</sup>

Den Wandel von der reinen Informationsweitergabe zu einem performativen Zugang zu Museumsinhalten ortet Tessa Bridal in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Objekte werden nicht mehr nur bestaunt, sondern mit interaktiven Zugängen und Hands-on Objekten erlebt. Wichtig für diese Entwicklung waren vor allem *Children's Museums* und naturwissenschaftliche Museen. So bezieht sich die englischsprachige Literatur auch sehr viel auf Museumstheater in diesem Bereich. Hier wird es benutzt, um zum Beispiel physikalische Vorgänge zu erklären. Es geht um den spielerischen Umgang mit Wissensvermittlung und ein Ausprobieren von Handlungsmustern.

Der Unterschied zwischen einem Vermittlungskonzept und Museumstheater besteht im Umgang mit dem Skript. Ein Vermittlungskonzept will zu allererst die Fakten als

---

<sup>300</sup> Ich möchte hier anmerken, dass auch der Begriff des Geschichtstheaters einer Definition bedürfte.

Wolfgang Hochbruck benutzt ihn hier nur für performative Formen, die reale Geschichtsverhältnisse in einem musealen Zusammenhang reproduzieren. Geschichtstheater könnte aber genauso für das Dokumentartheater der 1960er Jahre verwendet werden. Auch hier geht es um realhistorische Ereignisse, die aber durch eine künstlerische Bearbeitung neu verhandelt werden.

<sup>301</sup> Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 42

<sup>302</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 46

<sup>303</sup> Siehe Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S. 12

Information weitergeben. Museumstheater geht einen Schritt weiter. Die Handlungen werden nicht nur ausgeübt, sondern auch interpretiert. Man kann hier eine Nähe zu Brechts Lehrstücken finden.<sup>304</sup>

„Die Teilnehmenden des Geschichtstheaters sind nicht nur Besucher im Sinne passiver Rezeption, sondern Mit-Akteure in der Nachverhandlung von historischen Wissensständen.“<sup>305</sup>

Das erfordert aber auch Darsteller, nicht nur Demonstratoren. Im englischsprachigen Raum gibt es dafür schon länger spezialisierte Organisationen. In den 1990er Jahren wurden in den Vereinigten Staaten von Amerika zwei Organisationen, die International Museum Theatre Alliance (IMTAL) und das Museum Theatre Professional Interest Council gegründet.<sup>306</sup> In Großbritannien gibt es seit 1987 die Gruppe *Past Pleasures*<sup>307</sup>, die viele Museen und *heritage sites* bespielt. Im deutschen Sprachraum rekrutieren sich die Darsteller meist aus den Institutionen selbst, die diese Programme anbieten.

Das Museumstheater bespielt meist nicht das ganze Museum, sondern beschränkt sich auf einen Raum oder ein bestimmtes Ereignis, das zu einem oder verschiedenen ausgestellten Objekten führen kann. Im Falle des Ganymed-Projektes im Kunsthistorischen Museum ist es eine Art Stationentheater. Es gibt ein Generalthema, die Stationen bedienen sich aber unterschiedlicher Theaterformen.

Tessa Bridal fordert wegen der großen Vielfalt bereits im Vorfeld eine Definition der Darbietungsform, um Enttäuschungen entgegen zu wirken.<sup>308</sup>

“I believe that *what* is presented, *where*, *by*, and *for whom* define museum theatre, and that this definition matters to the institution utilizing theatre, to theatre practitioners, to audiences, and ultimately, to program funders”.<sup>309</sup>

Aus den verschiedenen Positionen lassen sich einige Parameter ableiten. Museumstheater kennzeichnet sich dadurch, dass eine Geschichte erzählt, eine andere Zeit und/oder ein anderer Ort imaginiert wird und speziell auf die Anforderungen des Museums zugeschnitten ist und in seiner Art aktiv mit dem Publikum interagiert. Allen Ansätzen zum

---

<sup>304</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 118

<sup>305</sup> Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 136

<sup>306</sup> Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S.12

<sup>307</sup> Siehe <http://pastpleasures.co.uk/>, Zugriff am 18.5.2017

<sup>308</sup> Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S. 5

<sup>309</sup> Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S. 5

Museumstheater ist eines gemeinsam: über ein direktes Involvieren in die Handlung soll das Lernen erleichtert werden.

“It tends to be a highly portable form of theatre, using minimal sets and lighting (if any), but practised by specialist professional companies who aim to bring high-quality performance work into the classroom, school hall or other venue. Above all, it will usually involve some element of interaction with the audience [...]”<sup>310</sup>

An diesem Zitat wird klar, dass im englischsprachigen Raum Museumstheater stark mit Theatre in Education verbunden ist und auch aus dem Ausstellungsraum hinausgeht. Vor allem das Reenactment ist weniger an eine Institution gebunden. Die bekannteste Form sind Rekonstruktionen von großen Schlachten. Es können aber auch andere Ereignisse und Episoden der Geschichte rekapituliert werden. Das Ziel des Reenactment ist weniger auf einen Wissenstransfer angelegt, als auf die persönliche Erlebniserfahrung bei der Rekonstruktion selbst.<sup>311</sup>

Die verschiedenen Formen verfolgen unterschiedliche Aussagen und Einbindung des Publikums. Man unterscheidet *First*, *Second* und *Third Person Interpretation-Techniken*<sup>312</sup>.

Eine *Third Person Interpretation* übersetzt Wolfgang Hochbruck als *Figurenbericht*.<sup>313</sup> Damit bezeichnet er eine Wissensvermittlung durch eine historisch gekleidete Person. Diese Person ist nicht als Charakter im theatralen Sinn zu verstehen, sondern verkörpert vielmehr einen Typus, eine Gesellschaftsschicht, eine Vertreterin oder Vertreter einer Handwerksform. Diese oder dieser erklärt oder führt etwas vor. Die Erzählform und der Inhalt stehen hier über dem Rollenspiel.<sup>314</sup> Für mich ist dies eine um die historische Dimension erweiterte klassische Führungssituation. Das Kriterium des Museumstheaters erfüllt sie, da ein spezielles Setting erforderlich ist und es in der doppelten Zeitebene operiert. Die Darstellerin oder der Darsteller imaginiert dadurch die historische Zeit, das Publikum verbleibt im Hier und Jetzt.

*Second Person Interpretation* involviert die Besucherin oder den Besucher in der Darstellung. Sie werden aufgefordert, Handlungen und Techniken selbst auszuprobieren.

---

<sup>310</sup> Anthony Jackson: Theatre, Education and the Making of Meaning, S. 133

<sup>311</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: Geschichtstheater, S. 93

<sup>312</sup> Ich bleibe hier wie Wolfgang Hochbruck bei den englischen Termini, da äquivalente deutsche sich noch nicht etabliert haben.

<sup>313</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: Geschichtstheater, S. 49

<sup>314</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: Geschichtstheater, S. 50

Dies würde nach Hochbruck auch Workshops in Museumsdörfern und Museen einschließen, die historische Handwerksformen lehren.<sup>315</sup> Auch hier steht der *Theatre in Education*-Standpunkt im Vordergrund, Hochbruck stellt diese Form des Erfahrungserwerbes in die Nähe der Brecht'schen Lehrstücke<sup>316</sup>. Für die Klassifizierung als Museumstheater wäre die Interaktivität der Besucherinnen und Besucher zu berücksichtigen.

Die *First Person Interpretation* zeigt den stärksten Bezug zum Theater. Neben der Kostümierung der Darstellerin oder des Darstellers entsteht hier ein verstärktes Authentizitätsgefühl beim Publikum. Es wird nicht nur die historische Zeitebene heraufbeschworen, sondern auch mit einem realen Charakter belegt, der die Geschichte auch kritisch hinterfragen darf.

„Sie sind nostalgische Identifikationsfiguren und Platzhalter für eine Periode der Geschichte, die in der Regel durch das ihr überformte Narrativ herangeholt und scheinbar vertrauter gemacht wird, und mit der eine Auseinandersetzung stattfindet, ohne dass man dafür irgendwelche Unannehmlichkeiten der dargestellten Periode in Kauf nehmen müsste.“<sup>317</sup>

Das Historisieren des Themas erzeugt einen V-Effekt und damit ist Museumstheater ein Theater im Brecht'schen Sinn. Die Aufführung dient nicht allein der Unterhaltungsfunktion. Es soll dem Publikum einen kritischen Blickwinkel auf das Thema ermöglichen. Sowohl die Schauspielerin oder der Schauspieler, als auch die Zuseherin und der Zuseher sind aufgefordert, zum Geschehen Stellung zu beziehen. Es erfüllt Brechts Anspruch an ein wissenschaftliches Theater.

“The chief aim of interpretation is not instruction but provocation.”<sup>318</sup>

Die Evaluierung solcher Vermittlungsprogramme in amerikanischen Museen hat folgende Auswirkungen auf den Besuch und die Teilnahme gezeigt:

1. Program made history personal, live or real
2. Program engaged visitor more than other exhibit components
3. Program increased visitor learning
4. Social experience enhanced visit
5. Program was entertaining“<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 52-53

<sup>316</sup> Siehe Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 53

<sup>317</sup> Wolfgang Hochbruck: *Geschichtstheater*, S. 181

<sup>318</sup> Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S. 14

<sup>319</sup> Tessa Bridal: *Exploring Museum Theatre*, S. 111

Einige dieser Punkte liefern wichtige Parameter für dieses Vermittlungsprogramm als Theaterform. Museumstheater braucht eine Gemeinschaftserfahrung, das heißt, das Publikum muss sich als solches definieren. Das Museumstheater transponiert ein Ereignis, ob historisch oder fiktional, von dem reinen Inhalt zu einem „angreifbaren“ Objekt. Und natürlich soll eine Unterhaltung erfolgen.

Der Vermittler muss sich beim Museumstheater bewusst sein, dass er eine Rolle übernimmt. Je nachdem welche theatrale Form angewendet wird, ist er Erzähler- *third-person interpretation* - oder historische Figur – *first-person interpretation*. Sowohl Figur als auch Erzähler heben sich durch ein entsprechendes Kostüm ab. Die Ausstellung wird zu seiner Bühne.

Ein Beispiel für *first-person interpretation* sind die Szenen von Past Pleasures in Hampton Court Palace.

“Everyday throughout the year, our costumed interpreters take visitors around the palace and give dramatic presentations of a living Tudor world; the historic events that happened at Hampton Court.”<sup>320</sup>  
You might meet Henry VIII himself or join his courtiers as they speculate on which lady has caught the royal eye this time.<sup>321</sup>

Ein Beispiel für eine *Third Person Interpretation*, einen Erzähler, sind Vermittler in Museumsdörfern, die alte Handwerkstechniken vorführen und erklären. Diesen Vorgang wird man eher als performativ beschreiben. Eine theatrale Funktion kann dieser Vermittlungsarbeit aber nicht abgesprochen werden. Denn die Handlung dient nicht primär der Fertigung eines Gutes, sondern zeigt Arbeitsbedingungen einer vergangenen Zeit. *Living History* ist zumindest als Vorläufer des Museumtheaters anzusehen.

Das Museumstheater kann den Blickwinkel des Publikums leichter verändern. Soziale Spannungen können dargestellt werden, ohne das Publikum zu überfordern. Zum Beispiel werden in einem Herrschersitz verschiedene Geschichten erzählt. Es können die Blickwinkel eines Bewohners, der adeligen Schicht durch seine Wohnung führt, eingenommen werden oder eines Diensthofen, der in diesen Räumen arbeitet.

Diese vermehrte Hinwendung zu performativen Vermittlungsprogrammen im Museum wird aber auch kritisch gesehen.

---

<sup>320</sup> <http://www.hrp.org.uk/HamptonCourtPalace/stories/costumedguidedtours>, Zugriff am 6.6.2014

<sup>321</sup> <http://www.hrp.org.uk/HamptonCourtPalace/stories/costumedguidedtours>, Zugriff am 6.6.2014

„Das moderne Museum entfernt sich in zum Teil bedenklicher Weise vom klassischen Museumsbild, wie es im 19. und 20. Jahrhundert entstand, als Direktoren und Kuratoren ihre Aufgabe hauptsächlich im Sammeln und Bewahren von Kulturgegenständen verstehen konnten und Besucher die Forschungstätigkeit eher störten. Es bewegt sich hin zu einem Publikumsforum, das mit seinen Angeboten immer breitere Schichten der Bevölkerung erreicht und damit Bildungsaufgaben, aber auch Wünsche nach Unterhaltung und Erholung erfüllt.“<sup>322</sup>

Durch die Erweiterung um den Unterhaltungsaspekt, durch das Einführen von persönlichen Sichtweisen, kann das Museumstheater nicht immer den Anspruch von Historizität und Authentizität entsprechen und steht somit im Gegensatz zur konservatorischen und objektiven Prämisse des Museums. Das Gleichgewicht zwischen korrekter Information und persönlichem Angesprochen-Fühlen stellt daher ein wichtiges Ziel bei der Konzeption solcher Vermittlungsprogramme dar.

Gutes Museumstheater verlangt auch Professionalität. Es muss sich ernst nehmen, darf nicht nur als hübsche Spielform der klassischen Führung gesehen werden. Museumstheater erfordert ein Skript, sei es mit ausformuliertem Text oder einem gesetzten Rahmen mit Zielforderungen bei einem improvisierenden Zugang. Die Gestaltung einer klassischen Führung bleibt letztendlich doch immer dem Vermittler über, der Rahmen der Themen ist sehr weit gefasst. Das Museumstheater konzentriert sich auf bestimmte Aspekte. Es agiert in einem viel engeren Rahmen als eine klassische Führung.

### II.3.2.6 Storytelling als theatrales Vermittlungskonzept

Storytelling hat sich als Fachbegriff für ein museales Vermittlungskonzept etabliert, das noch über das Museumstheater hinausgeht. Es geht hier nicht nur um die personelle dramatische Darstellung in kulturhistorischen Ausstellungen, sondern um eine Erzählung in der bildlichen Präsentation selbst. Diese geht auch noch über die Storyline und Dramaturgie des Ausstellens hinaus. Storytelling erzeugt ein performatives Zusammenwirken von Objekten und Vermittlungstexten (Raumtexten oder speziellen Vermittlungsprogrammen), die durch theatrale Mittel zu sehr starken Akteuren werden.

---

<sup>322</sup> Aurelia Bertron, Ulrich Schwarz, Claudia Frey: Projektfeld Ausstellung. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen. Basel: Birkhäuser 2012, S. 9

Eine große Konkurrenz zum Storytelling im Ausstellungsbereich ist natürlich Film und Fernsehen. Vieles lässt sich in diesen Medien leichter darstellen als im Museum.

„Spektakuläre historische Themen werden aktuell auch in anderen Medien, insbesondere in Film und Fernsehen (Stichwort Doku-Dramen), immer wieder erfolgreich aufbereitet. Die große Resonanz, die diese medialen Geschichtspräsentationen finden, (ver)führt Kuratoren und Gestalter von historischen Ausstellungen partiell dazu, immer stärker Show-Effekte und spielerische Elemente in ihre Konzepte mit einzubeziehen. Stark im Wachsen begriffen sind in historischen Ausstellungen ebenfalls der Einsatz medialer und interaktiver Elemente – selbst bei der musealen Aufbereitung älterer Epochen, aus denen keine medialen Zeugnisse übermittelt sind.“<sup>323</sup>

In diesem Zitat schwingt die Kritik der Disney-fizierung von Ausstellungen mit. Disney-fizierung gilt als Bezeichnung für eine Vermittlungsform, die nur auf den Showeffekt ausgelegt ist. Die Sachinformation wird gar nicht oder nur sehr verfälscht und romantisiert dargestellt. Das Publikum soll das Erlebnis genießen und sich völlig darin verlieren können.

Storytelling behält immer die kritische Distanz bei. Es kann die Möglichkeit des historischen Blickwinkels auf das Thema eröffnen, indem man in die Umstände der Zeit hineinversetzt wird, seinen eigenen Wissenshorizont aber beibehält. Es ist das gleiche Spiel wie bei einem Theaterbesuch; die Besucherin und der Besucher entscheiden selbst, in wie weit sie sich darauf einlassen.

Das Theatrale bei Storytelling ist dabei unterschiedlich stark ausgeprägt. Es ist eine interaktive Form, die in rekonstruktiven Raumbildern Anwendung findet. Viel stärker kann es in abstrahierenden Raumbildern seine Wirkung entfalten.

Ich möchte kurz ein paar Museen und Ausstellungen, die Storytelling verwenden und deren unterschiedliche theatrale Ausformung, charakterisieren.

#### II. 3.2.4.1. Nibelungenmuseum Worms

Da Worms und seine Umgebung wichtige Schauplätze des Nibelungenliedes darstellen, wurde 2001 das Nibelungenmuseum in Worms in einem Teil der

---

<sup>323</sup> Aurelia Bertron, Ulrich Schwarz, Claudia Frey: Projektfeld Ausstellung, S. 199

mittelalterlichen Wehrmauer mit 2 Türmen eröffnet. Natürlich kann man eine Handschrift des Nibelungenliedes ausstellen, aber das füllt kein Museum und erlaubt den Besuchern keinen Einblick in das Werk selbst. Die audiovisuelle Dauerausstellung soll den mythischen Charakter der Nibelungensage beleuchten. Für das Konzept zeichnen der Medienkünstler Olivier Auber und der Architekt Bernd Hoge verantwortlich. Auf der Homepage des Museums wird die Ausstellung auch als „begehbare Hörbuch“<sup>324</sup> bezeichnet. Ein Besuch des Museums ohne Audioguide ist daher auch nicht zu empfehlen. Die Dame beim Empfang hat aber gleich darauf hingewiesen, dass der Besuch bei komplettem Durchhören über 2 Stunden dauert.<sup>325</sup>

Man betritt den ersten Turm, der „Sehturm“ genannt wird. An der Wand schlängelt sich die Treppe empor. In der Mitte fällt sofort eine große Installation auf, die sich fast bis zur Decke des Turms erstreckt. Es ist eine goldglänzende Spindel, die das „Rütelin“, den Talisman aus dem Nibelungenschatz, darstellen soll. An dieser 12m hohen freipendelnden Spindel sind laut Wikipedia-Eintrag<sup>326</sup> 1200 leuchtende Bilder befestigt, die die Themenbereiche des Nibelungenliedes als auch deren Rezeption repräsentieren. An den einzelnen Stationen im Turm sind sehr sparsam Objekte eingesetzt, es gibt Bildschirme, die Stummfilmszenen aus dem Film von Fritz Lang aus dem Jahr 1924 zeigen. So erfährt man die literarischen Themen wie z. B. den Fluch, aber auch die Rezeption und Instrumentalisierung der Nibelungensage in den verschiedenen politischen Systemen und ihr Nachwirken.

„Ein Mythos ist ein ganzheitliches Phänomen. Keine einzelne, äußere Perspektive könnte ihn jemals objektiv beschreiben. Deshalb ist das Nibelungenmuseum kein traditionelles wissenschaftliches Museum, sondern eine künstlerische Schöpfung. Es liefert einen Überblick über die Jahrhunderte entstandenen Interpretationen und fügt ihnen eine weitere hinzu.“<sup>327</sup>

Durch die Ausstellung geführt wird man von dem unbekanntem Dichter (auf Deutsch von Mario Adorf gesprochen), der erklärt, aber auch kommentiert. In einer konventionellen Ausstellungssituation würde man hier von Objekttext (Erklärung) und

---

<sup>324</sup> <http://www.nibelungenmuseum.de/nibelungenmuseum/museum.php>, Zugriff am 30. 4. 2016

<sup>325</sup> Ich habe das Nibelungenmuseum Worms am 7. 6. 2015 besucht

<sup>326</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenmuseum\\_Worms](https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenmuseum_Worms), Zugriff am 30. 4. 2016

<sup>327</sup> Die Projektentwickler A+H: Die Bleibe des unbekanntem Dichters, <http://km2.net/nibelungenmuseum/Pressemitteilung/c4.htm>, Zugriff am 30. 4. 2016

Wandtext oder Übertitel (Kommentar) sprechen. Im Sinne eines Museumstheaters ist es eine *First Person Interpretation*.

Die Besucherin und der Besucher müssen den Turm wieder hinuntersteigen und durch den Wehrgang gelangen sie zum „Hörturm“. Dort hat man einerseits von der Plattform einen wunderbaren Blick über die Stadt, wird aber auch in das mittelalterliche Worms und seine Topographie eingeführt. Auf den verschiedenen Ebenen des Turms befinden sich immer zwei Stühle, die mittelalterliche Schreibstühle darstellen sollen. Hier wird man mit den verschiedenen Fassungen des Nibelungenliedes konfrontiert, aber auch mit Geschichten und Mythen, die es beeinflusst haben oder Nebenhandlungen des Nibelungenliedes sind wie zum Beispiel die Geschichten um Dietrich von Bern.

Den ganzen Besuch kann man abschließend im Mythenlabor im Untergeschoss noch einmal Revue passieren lassen. An Medienstationen kann man die Informationen zu einzelnen Themen nochmals abrufen oder in Form eines Quizes wiederholen.

Der Schwerpunkt des Storytellings liegt hier im mündlichen Erzählen. Es wird sehr schnell klar, dass ein fiktiver Charakter durch das Museum führt. In allen Sprachen wurde ein Schauspieler mit sehr charakteristischer Stimme ausgewählt. Der anonyme Verfasser des Nibelungenliedes gibt nicht nur Informationen, er kommentiert seine Beweggründe, die anderen Fassungen und nimmt auch Stellung zur Instrumentalisierung seiner Erzählung. Es ist, obwohl wissenschaftlich aufbereitet, eine sehr persönliche Erzählung. Da es kaum Objekte zu diesem Thema gibt, ist es eine sehr textlastige und auditive Ausstellung.

#### II.3.2.4.2. Deutsches Auswandererhaus Bremerhaven

Seit 2005 gibt es in Bremerhaven das „Deutsche Auswandererhaus“. Bremerhaven bildete mit Hamburg den wichtigsten Ausgangspunkt für Menschen deutscher oder osteuropäischer Abstammung, um in eine Neue Welt aufzubrechen. Das Museum versucht den Beweggründen, dem Weg des Auswanderns und den persönlichen Geschichten von Auswanderern nachzugehen.

Das Museum bedient sich sehr stark des Storytellings und bezieht die Besucherin und den Besucher aktiv in das Thema ein. Dafür wurde das Deutsche Auswandererhaus 2007 mit dem "European Museum of the Year Award" ausgezeichnet.

"Die emotionale Vermittlung von Geschichte über Inszenierungen, die dem Theater entlehnt sind, und die wissenschaftliche Aufbereitung des Themas waren ausschlaggebend für die Entscheidung der Juroren."<sup>328</sup>

Der Eingangsbereich des Museums weist noch keine Besonderheiten auf: Kassa, Shop, Café. Doch bereits das Ticket sieht anders aus. Man bekommt eine Bordkarte mit iCard, eine Plastikkarte mit RFID (Radio Frequency Identification)<sup>329</sup>, auf der ein Name steht. Man geht damit zum Eingang der Ausstellung, auch hier noch ein gewohntes "Objektmuseum". An einer Wand sieht man verschiedene Alltagsgegenstände aus verschiedenen Epochen. Man hat eine kurze Wartezeit und wird dann mit den anderen Besuchern in einen Raum eingelassen. Es ist die Wartehalle des Norddeutsche Lloyd um 1900. Nach ein paar erklärenden Worten gelangt man in den eigentlichen Ausstellungsbereich und steht mitten auf einer belebten Kaje<sup>330</sup>. Da es dämmrig ist, braucht man kurz, um sich zu orientieren. Es stehen Karren mit Koffern herum. Der Inhalt zeigt, welche Dinge die Auswanderinnen und Auswanderer in ein neues Leben mitgenommen haben. Lebensecht wirkende Puppen stehen in Gruppen oder einzeln, ihre Mode reicht von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Bei diesen Puppen gibt es Hörstationen, die mit der iCard aktiviert werden können. Die Besucherin oder der Besucher muss sich also aktiv unter die Puppen mischen. Die Ausstellung und das Publikum verschmelzen, durch die Bewegung der Besucherinnen und Besucher entsteht der Eindruck einer belebten Kaje.

Man geht weiter in die *Galerie der 7 Millionen*, eine Art Bibliothek, in der das Thema wissenschaftlich aufbereitet wird. Es werden die Gründe für das Verlassen der Heimat aufgezeigt. Hier gibt es Karteikästen mit den Namen der aus Deutschland Emigrierten und auch wieder Hörstationen, die die Vorgeschichte der Auswanderinnen und Auswanderer erzählen. Man beginnt den Namen von seiner Bordkarte zu suchen.

---

<sup>328</sup> Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus. 2. überarb. u. erw. Auflage. Bremerhaven: edition DAH 2009, S. 2

<sup>329</sup> „Den Details auf der Spur“, in: Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus, 2. überarb. u. erw. Auflage. Bremerhaven: edition DAH 2009, S. 38

<sup>330</sup> Kaje ist in Bremerhaven die übliche Bezeichnung für ein durch eine Mauer befestigtes Ufer, die sonst als Kai bezeichnet wird. [https://de.wikipedia.org/wiki/Kai\\_\(Uferbauwerk\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kai_(Uferbauwerk)) letzter Zugriff am 30.5.2017

Jetzt kehren die Besucherin und der Besucher in den Raum der Kaje zurück, besteigen aber über die steile Gangway das Schiff. Die am Pier Wartenden werden nun zu den Personen, von denen man Abschied nimmt. Am Schiff befindet man sich zuerst im Laderaum, auch hier wieder viele Koffer.

„Über die Gangway gehen Sie an Bord, wie damals die Auswanderer. Sie erfahren, was es heißt, in der III. Klasse über den Atlantik reisen zu müssen. Bei leichtem Seegang ist es eng, dunkel und stickig. Mit den Jahren wurden die Schiffe komfortabler – auch das erleben Sie bei dem Rundgang.“<sup>331</sup>

Drei Modelle zeigen als Prototypen die Schiffe für die drei stärksten Auswanderungswellen und ermöglichen eine weitere zeitliche Orientierung. Man befindet sich irgendwo zwischen 1800 und 1850, die Wende zum 20. Jahrhundert und die Zeit um den 2. Weltkrieg. Man erlebt, wie sich die Bedingungen auf den Schiffen entwickeln. Man sucht drei "Kabinen" auf. In der ersten Auswanderungswelle bediente man sich des Frachtraumes der Schiffe. Diese wurden einfach zu Passagierräumen umfunktioniert, um Leerfahrten zu vermeiden. Um 1900 wanderte man bereits auf Passagierschiffen in einfachen Kabinen aus. In den 1930er bis 1950er Jahren konnte man bereits einen Vorgeschmack auf den erhofften Luxus in den Kabinen erleben. Auch in diesem Bereich der eigentlichen Reise gibt es viele Regale zu öffnen, Hörstationen, um Geschichten zu entdecken bis man an Deck des Schiffes ankommt und bereits die Skyline von New York wahrnimmt.

Die Besucherin und der Besucher gehen nun den Gang auf Ellis Island entlang und landen bei der amerikanischen Einwanderungsbehörde. Hier hat man in den Wartezonen ein wenig Zeit zu verschnaufen, aber auch wieder Hörstationen, die ein weiteres Stück des Lebensweges der angenommenen Identität preisgibt. Es bietet sich die Möglichkeit über einen Touchscreen den Fragekatalog der Einwanderungsbehörde abzuarbeiten, dessen Auswertung über eine Aufnahme entscheidet.

Schlussendlich gelangt man in einen Raum, in dem die Lebensläufe nochmals aufgearbeitet und aufgelöst werden. Man erfährt, welches Schicksal der angenommenen Identität widerfahren ist. Es gibt aber auch Spuren, die sich im Nichts auflösen.

In einem Kinosaal kann man sich noch Kurzfilme zu Immigration und dem heutigen Leben der Auswanderer ansehen, bevor man in einem Medienraum die Passagierlisten der

---

<sup>331</sup> Informationsfolder des Deutschen Auswandererhaus, 2011

Auswandererschiffe an Terminals durchsuchen kann. Diese Terminals werden sehr gut genutzt, die Besucherinnen und Besucher recherchieren nach ausgewanderten Verwandten.<sup>332</sup>

Storytelling verleiht dieser Ausstellung einen nicht nur dramaturgischen, sondern dramatischen Handlungsbogen, die Geschichte einer Auswanderin oder eines Auswanderers von der Einschiffung bis zur Ankunft. Es verwendet Inszenierungen, schafft eine Art Bühnenbild. Man gibt auch offen zu, dass man sich der Theatermalerei bedient.

"Die Fertigkeit der alten Kunst der Theatermalerei sind eingesetzt, um den Besucher in die historische Situation zu versetzen. Rost, Schmutzflecken, Wasserspuren, Tropfnasen und Gebrauchsspuren helfen, die Geschichte der Auswanderer zu erzählen."<sup>333</sup>

Durch diese wird der Ausstellungsinhalt vermittelt und in die Gegenwart geholt. Die Puppen an der Kaje sind zwar den drei Auswanderungsperioden zuzuordnen, durch die sich dazwischen bewegenden Besucher und Besucherinnen wird dies aber wieder aufgelöst und die Problematik aktuell.

Reproduktionen und Originale stehen nebeneinander. Das Originalobjekt lädt die Inszenierung durch ihren Authentizitätsgehalt auf.

„Als Symbole stehen sie für eine Epoche, eine Entwicklung oder ein Ereignis.“<sup>334</sup>

Mit dem Erzeugen von Bildern anstelle der reinen Präsentation von Objekten wird aber auch eine kritische Ebene erzeugt. Die Besucherin oder der Besucher erfährt nicht nur die positiven Emotionen des Auswanderns, sondern auch die Probleme, die sich damit auftun. Es wurden geliebte Menschen zurückgelassen, die Zukunft war oft ungewiss.

"Mittels Inszenierung wird bewusst der Versuch unternommen, keine eindimensionale Erklärung zu geben, sondern Kontexte zu schaffen, die es dem Besucher ermöglichen, Inhalte im Zusammenhang kennenzulernen und somit auch Wechselwirkungen kritisch hinterfragen zu können.“<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Ich habe das *Deutsche Auswandererhaus* am 14.7.2011 besucht. Mittlerweile wurde es um eine Abteilung erweitert, die sich mit der Immigration nach Deutschland beschäftigt.

<sup>333</sup> „Den Details auf der Spur“, in: Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus, S. 40

<sup>334</sup> „Den Details auf der Spur“, in: Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus, S. 40

<sup>335</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 36

#### II.3.2.4.3. Kensington Palace: *Enchanted Palace* und *Victoria Revealed*

Der museale Bereich des Kensington Palace in London wurde 2010-2012 neu adaptiert. Während der Zeit des Umbaus konnte man ihn trotzdem besuchen. Er wurde von *Wildworks*<sup>336</sup> zum „Enchanted Palace“ verwandelt, einem verzauberten Palast, der die Geschichte der sieben Prinzessinnen erzählte, die hier gewohnt haben.

Nicht nur die Szenographie in den Räumen wich vom traditionellen Museumsdesign ab. Hier ging man noch einen Schritt weiter. Die Besucherin und der Besucher befanden sich nicht in dem für ein Haus-Museum typischen *period room* wieder. Sie befanden sich in einem atmosphärischen Raum, der weniger auf die kunsthistorische Bedeutung des Palastes als auf die Geschichte der ehemaligen Bewohnerinnen und Bewohner abzielt.<sup>337</sup> Hilfestellung leisteten sogenannte *detectors*.

„They have been in the palace for a very long time caring for the palace and its inhabitants. Now their world has been thrown upside down by the building work and their role is to detect change and recapture the stories which have escaped. **They are busy – but love visitors and sometimes can’t resist telling a story...**“<sup>338</sup>

Sie erzählten diese Geschichten, bewegten sich auch ständig im Haus, intervenierten in der Ausstellung auch durch Neuordnung von Objekten. Mit Hilfe eines Rätselheftes wurden die Besucherinnen und Besucher aufgefordert, selbst aktiv zu werden und Geschichten aufzudecken.

„Through a mix of fashion, performance, and spectacle, the history of Kensington Palace unfolds, in an experience which is surprising, immersive, social, and emotionally engaging.“<sup>339</sup>

Ziel war es, über einen märchenhaften Zugang, die alltäglichen Emotionen und Schicksale von Prinzessinnen, Königen und Königinnen zu zeigen. Sehr berührend empfand ich die Installation „18 Little Hopes“. 18 leere Kinderstühle standen für 18 Fehlgeburten von Queen Anne (6.2.1665 – 1. 8.1714). Sie führte der Besucherin oder dem Besucher ohne große Worte und Erklärungen die persönliche Tragödie der Königin vor

---

<sup>336</sup> [www.wildworks.biz](http://www.wildworks.biz), Zugriff am 8.5.2016

<sup>337</sup> Siehe Alexandra Kim: “The Enchanted Palace” at Kensington. In: *The Museum Journal*, Vol. 54, Nr. 4, Oktober 2011, S. 408

<sup>338</sup> Rätselheft zu *Enchanted Palace*, S. 2

<sup>339</sup> Alexandra Kim: “The Enchanted Palace” at Kensington, S. 404

Augen, andererseits auch die politische Komponente, denn ohne Nachkommen blieb Queen Anne die letzte Herrscherin aus der Stuart-Linie.

Aufgrund der starken inszenatorischen Ausrichtung wurde diese Ausstellung in *The Guardian* in der Rubrik Theater rezensiert.<sup>340</sup>

Nach diesen zwei Jahren änderte sich der Schwerpunkt wieder. Ein neuer Bereich, der sich intensiv mit Queen Victoria auseinandersetzt, war entstanden. Auch hier wurde das Prinzip von visuellem *Storytelling* weitergeführt. Es ermöglicht eine Verbindung von Authentizität und Ästhetik, aber auch Interaktivität. Vieles wird hier über Tagebuchnotizen Queen Victorias erläutert. In ihrem Arbeitszimmer erzählt die Tagebuchnotiz über den großen Schreibtisch, an dem sie mit ihrem Ehemann Albert gesessen hat. Und so ein Schreibtisch steht auch im Raum, wenn auch nicht das Original. Dies ermöglicht es aber an Victorias Stelle dort Platz zu nehmen.

Ein anderes Beispiel findet sich in einer Vitrine in dem Raum, der sich mit dem jungverheirateten Paar Victoria und Albert beschäftigt. Darin liegen originale Seidenstrümpfe und ein Rasierzeug aus dem Besitz Victorias bzw. Alberts. Grundsätzlich würde man zwischen diesen zwei Objekten keinen Zusammenhang herstellen. Die Tagebuchnotiz Victorias verrät hierzu sinngemäß:

„Mein geliebter Albert zog mir die Strümpfe an und ich beobachtete ihn anschließend beim Rasieren.“

Damit eröffnet sich ein völlig anderes Bild auf diese zwei Objekte, eine kleine Szene. Heimlich beobachtet der Besucher die Königin und deren Gemahl bei einer sehr intimen Handlung. Man braucht keine weiteren Erklärungen und die Objekte werden damit zu Protagonisten dieser Szene.

Im Kensington Palace bezieht sich das Theatrale auf eine ästhetische Szenographie. Es werden Stimmungsräume erzeugt, die die Emotionen der Protagonisten widerspiegeln. Dadurch kann der Textanteil auf ein Minimum reduziert werden. Kensington Palace ist wie die Kaiserappartements in der Wiener Hofburg vor allem ein touristisches Ziel. Die sehr bildhafte Ausstellungssprache ermöglicht auch Besucherinnen und Besucher, die nicht mit der englischen Geschichte vertraut sind, ein größtmögliches Erlebnis.

„Der Vorteil einer bildlichen Sprache ist ihre universelle Verständlichkeit“<sup>341</sup>

---

<sup>340</sup> Siehe Hedvig Mårdh: *Re-entering the House.*, S. 30

<sup>341</sup> Bertron, Aurelia/ Schwarz, Ulrich/ Frey, Claudia: *Projektfeld Ausstellung*, S. 17

#### II.3.2.4.4. Hampton Court Palace: Henry VIII

Auch Hampton Court Palace wird von Historic Royal Palaces betreut. Hier ist vor allem die Firma *Past Pleasures*<sup>342</sup> am Werk. Deren Ziel und Leitspruch ist: „Bringing History to Life“<sup>343</sup>. Es geht weniger um einen künstlerisch ästhetischen Zugang, sondern um ein Eintauchen in eine frühere Lebenswelt. *Storytelling* verbindet hier die Objekte mit realhistorischen Fakten. Die *Live-Interpreters* ermöglichen einerseits eine reale Begegnung mit historischen Persönlichkeiten, andererseits ermöglichen die Spielszenen auch eine Interpretation der Ereignisse. *Past Pleasures* verbindet die museale Inszenierung des Palastes mit Museumstheater.

Hampton Court Palace konzentriert sich auf Henry VIII. und das Leben an einem Renaissance-Hof. Die Besucherinnen und Besucher können sich einen Eindruck von der Geschäftigkeit und Größe einer Hofküche machen. Es werden alle Sinne angesprochen, es gibt frisches Gemüse und Gewürze, in der riesigen Feuerstelle lodern die Flammen. Sehr schnell wird klar, dass diese Küche weitaus mehr Menschen als nur die königliche Familie versorgt hat.

Einen Eindruck von der Größe dieses Hofes erhält man auch im Banquettesaal. Dort ist für ein Banquette gedeckt. An den langen Tafeln sind die Besucherin und der Besucher eingeladen Platz zu nehmen. Die Tische sind mit Tischtüchern bedeckt, allerdings ist das Gedeck nur darauf gezeichnet. Auf den Tellern finden sich Informationen, wie zum Beispiel über die Anzahl der Personen, die hier verköstigt wurden oder die Menge der verbrauchten Lebensmittel.

An verschiedenen Schauplätzen gibt es auch kleinere Spielszenen. Henry VIII. zeigt sich seinem Hofstaat. Die Besucherinnen und Besucher sind Akteurinnen und Akteure in dieser Inszenierung. Sie erweisen dem König Ehrenbezeugungen, er lässt sie aber auch an seinen Emotionen teilhaben. Es ist ein interpretierendes Spiel. Nach einer kurzen Szene, die die historischen Fakten darstellt, führen die *costumed interpreters* in einem Monolog an die Zuschauer die Beweggründe für ihre Aktionen aus.

---

<sup>342</sup> <http://pastpleasures.co.uk/>, Zugriff am 8.5.2016

<sup>343</sup> <http://pastpleasures.co.uk/>, Zugriff am 8.5.2016

## II.4. PRODUKTION

Auch in der Produktion selbst unterlaufen das Theater und die Ausstellung ähnliche Stadien. Beiden läuft eine mehr oder weniger lange Planungszeit voraus. Eine Regisseurin oder ein Regisseur bzw. eine Kuratorin oder ein Kurator und deren Team (Bühnenbildnerin /Bühnenbildner oder Architektin/Architekt) werden mit der Inszenierung beauftragt. Diese oder dieser muss sich mit der Geschichte beziehungsweise Objekten auseinandersetzen. Es stellt sich die Frage, wie das Thema dargestellt werden soll. Geht man den wissenschaftlichen/faktischen Weg oder lässt man mehr Platz für Interpretation.

Vor allem bei historischen Themen stellen sich in den Genres Theater und Ausstellung die gleichen Fragen. Die Geschichtswissenschaftler führen seit Jahrzehnten einen Diskurs, wie historisch genau ein Thema behandelt werden muss. Darf sich ein Theaterstück historisch genau nennen, wie weit dürfen Einschnitte und Kürzungen vorgenommen werden? Wird ein historisches Thema in einer Ausstellung wissenschaftlich aufbereitet, wird es schnell als zu universitär oder schulisch und vielleicht auch als langweilig empfunden. Nähert man sich von einem inszenatorischen Standpunkt aus, kann dies von dem eigentlich Dargestellten ablenken.

Ich möchte hier nochmals auf Aristoteles zurückkommen. Wie bereits zitiert trennt auch er strikt zwischen dem Dichter und Geschichtsschreiber. Der Dichter kann sich für einen speziellen Blickwinkel entscheiden, während der Geschichtsschreiber alle Positionen bedenken sollte.

Wie im Historiendrama sucht die Ausstellung eine Interpretation der Vergangenheit. Sie kann nie Rekonstruktion sein, sondern immer nur ein Konstrukt bleiben. Sowohl Historiendrama als auch Ausstellung ermöglichen die Auseinandersetzung mit Geschichte und die Ausbildung eines Geschichtsbewusstseins. Beide Medien versuchen die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen, sie aus der aktuellen Perspektive zu verstehen. Durch die Auswahl der Objekte wird ein bestimmter Standpunkt eingenommen. Der Blickwinkel auf die Geschichte war für die Gründung der Nationalmuseen im 19. Jahrhundert entscheidend.

„Traditionellerweise gelten nationale Geschichtsmuseen als Orte, an welchen die Geschichte eines Landes ausgestellt wird, an denen eine Geschichte von vielen als offizielle Sichtweise der Vergangenheit präsentiert wird.“<sup>344</sup>

Auch stellt der Zeitfaktor in Ausstellungen einen wichtigen Faktor dar. Wie bereits im vorigen Abschnitt dargelegt, ist der Zeitpunkt, von dem die Handlung/die Ausstellung aus betrachtet wird, ausschlaggebend. Aber auch die Zeitspanne, die im Theater und - noch viel bedeutender - in einer Ausstellung zugebracht wird, spielt eine wichtige Rolle.

Im Theater oder Kino ist der Zeitrahmen, der benötigt wird, konkret festgelegt. Erst mit dem Öffnen des Zuschauerraums kann der Besucher eintreten und nach Beendigung des Stückes muss er diesen wieder verlassen. Die Handlung kann nicht aufgehalten werden, es kann aber auch kein Handlungselement ausgelassen werden. Meist wird der Besucherin und dem Besucher nur eine kurze Erholungsphase in der Pause gegönnt.

Im Museum ist der Betrachtungszeitraum nicht definiert. Zwar sind die Besucherin und der Besucher an die Öffnungszeiten des Museums gebunden, wie lange sie sich aber darin aufhalten, bleibt jedem Einzelnen überlassen. Man kann Objekte oder Aspekte länger und genauer betrachten, sich jederzeit eine kleine Auszeit gönnen – indem man sich hinsetzt und über das bereits erfahrene reflektiert oder sich im Museumscafé eine Erfrischung gönnt – oder die Ausstellung frühzeitig verlassen, ohne sie komplett zu besichtigen.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> Siehe Daniel Ehrl: Museum Denken, S. 190

<sup>345</sup> Das Konsumverhalten einer Ausstellung kann wohl am besten mit einem Fernsehabend (sei es Senderprogramm oder in gespeicherter Form) verglichen werden. Hier ist man zwar immer noch an die Zeitspanne des Filmes oder Programmes gebunden, kann aber jederzeit unterbrechen.

### III. MUSEALES UND THEATRALES BEI HERRSCHERSITZEN

#### III.1. HERRSCHERSITZE ALS MUSEALE INSTITUTIONEN

Herrschersitze sind unter die Haus-Museen einzuordnen, die verschiedene Ausprägungen besitzen können. So können Haus-Museen sowohl Museen im klassischen Sinn sein, indem sie die Sammlung einer Person zeigen, als auch dem Besitzer/Sammler selbst gewidmet sein. Herrschersitze sind eine Mischform aus diesen Präsentationsmöglichkeiten.

Der Herrschersitz als Ausstellungsraum lässt sich also nicht leicht in museale Kategorien einordnen.<sup>346</sup> Er ist weder Kunstmuseum, selbst wenn Gemälde ein wichtiger Bestandteil der Ausstattung sind. Er ist aber auch mehr als bloßer Wohnraum. Er ist Teil des kulturellen Erbes, im Englischen als *heritage* bezeichnet. Am ehesten lässt er sich in die Kategorie *period room/rekonstruktives Raumbild* oder den ebenfalls von Brigitte Kaiser definierten *historischen Erlebnisräumen* einordnen. Dies bezeichnet eine Steigerung des rekonstruktiven Ansatzes und die Erlebniserwartung bringt diesen Ausstellungstypus dem Theaterbereich näher. Giles Waterfield, Kurator und ehemaliger Direktor der Dulwich Picture Gallery, bezeichnete diese Erlebniserwartung an Herrschersitze im Rahmen der Konferenz „Museums as Houses, Houses as Museums“<sup>347</sup> im September 2014 in London als *Royal Experience*. Wenn man schon nicht das Leben eines Prinzen oder einer Prinzessin führt, so möchte man wenigstens kurzfristig in diese Welt eintauchen. Dieses Eintauchen wird aber erst durch den Einsatz theatraler Mittel ermöglicht.

Das Interesse an (ehemaligen) Herrschersitzen ist aber kein Phänomen unserer Zeit. Bereits um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sind sie Rückzugsort in eine verklärte Vergangenheit.

„Museen besaßen bereits um die Jahrhundertwende nicht nur die einfache Funktion, Dinge aufzubewahren, stattdessen sollte den Dingen im Museum quasi der Geist der Geschichte wieder eingehaucht werden. Die Zeiterfahrung des 19. Jahrhunderts war von einer sich sehr rasch ändernden Alltagskultur geprägt. Gebrauchsgüter, Werkzeuge oder auch Lebensweisen wurden überflüssig und daher im Museum zu sinnhaften Ensembles geschichtlichen Fortschritts arrangiert. Im 20. Jahrhundert änderte sich die Einstellung der

---

<sup>346</sup>Siehe Hedvig Mårdh: Re-entering the House, S. 28

<sup>347</sup> Veranstaltet durch Museums and Galleries History Group vom 12.-13.9.2014

Gesellschaft zum Fortschritt und auch jene zu den geschichtlichen Museen. Diese wandelten sich im 20. Jahrhundert mehr und mehr zu verklärten Vergangenheitsszenarien, welche versuchten, der unwirklichen Gegenwart die Wirklichkeit der guten alten Zeit gegenüberzustellen.“<sup>348</sup>

Die Präsentation dieser Räume und Biographien ist noch stärker von der Ambivalenz des Vergangenen und Gegenwärtigen geprägt. Objekte, die hier ausgestellt sind, sind nicht nur Symbol für Geschichte und halten sie damit von der eigenen Realität fern, sondern sind mit einer bestimmten Person verbunden und holen diese in unsere Zeit. In diesem Spannungsverhältnis sieht Gottfried Korff jedes historische Objektensemble.<sup>349</sup> Diese Orte sind nicht nur der Geschichte verhaftet, sondern erzählen Geschichten. Die Authentizität der Ausstellungsumgebung ermöglicht der Besucherin und dem Besucher ein direkteres Erlebnis als das kulturhistorische Museum.

„Der Aspekt der Verehrung und Berührung kommt im Museumswesen vor allem in gesammelten Devotionalien – also in der materialisierten Verehrung von Kulturschaffenden – und Dingen aus dem Besitz von Persönlichkeiten zum Ausdruck. Sie zeugen vom im 19. Jahrhundert entstandenen Genie- und heutigen Celebritykult; [...] Zentral ist dabei die verbürgte Überlieferung.“<sup>350</sup>

Die Kontextualisierung der Objekte unterliegt nicht so stark einem abstrakten Inhalt. Sie kann auf Grund von persönlichen Erfahrungen der Besucherinnen und Besucher und dem Verbinden mit realen Personen leichter hergestellt werden.

„The power and attraction of the biographical museum lies in its use of domestic objects and buildings to produce new insights and a sense of intimate contact with the interior world of the biographee.“<sup>351</sup>

Gerade Biographien bieten die Möglichkeit einer Erzählstruktur in der Ausstellung. Sie bilden selbst ein Narrativ und sind Besucherinnen und Besuchern auch in literarischer Form bekannt. Als wissenschaftlicher Ort tritt das Museum den Anspruch auf historisch-korrekte Erzählung an. Wenn aber ein Gefühl für die Person oder eine Situation erreicht werden soll, muss es auch auf romanhafte und, da wir uns in einem optischen Medium befinden, auf theatrale Elemente zurückgreifen.

---

<sup>348</sup> Daniel Ehr!l: Museum Denken, S. 98

<sup>349</sup> Siehe Gottfried Korff: „Ausgestellte Geschichte“, S. 27

<sup>350</sup> Roswitha Muttenthaler: Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. in: Martina Griesser et al.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin, Boston: de Gruyter 2016, S. 46

<sup>351</sup> Kate Hill: Introduction, in: Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities, S. 6

Es geht dabei nicht nur um einzelne Personen, sondern auch um vergangene oder vom Alltag abgehobene Lebensstile und -weisen. So werden nicht nur die Schlösser von vergangenen Monarchien besucht. An der Sommeröffnung des Buckingham Palace in London, dem Wohnsitz Queen Elisabeth II. von Großbritannien, herrscht jährlich genauso großes Interesse. Es wird sehr leicht darüber hinweggesehen, dass auch hier nicht ein Einblick in das Privatleben der Königin gewährt wird, sondern die Repräsentationsräume geöffnet sind, die bereits einen Inszenierungscharakter besitzen. Denn diese Räume sind eng mit dem höfischen Zeremoniell verbunden, die den Herrscher als Machtsymbol selbst in den Mittelpunkt stellt.

Das Interesse an Herrschersitzen ist aber kein Phänomen unserer Zeit. Bereits im 19. Jahrhundert hat man begonnen, ungenutzte Wohnsitze der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sowohl von der Herrscherseite aus, als auch von den Regierungen. Der Grund war meist derselbe: Man wollte finanzielle Mittel lukrieren, um die Paläste zu erhalten und Schulden zu begleichen. Queen Victoria hat bereits Ende des 19. Jahrhunderts die *State Rooms* des Kensington Palace aus diesem Grund öffnen lassen. In Bayern wurde von Regierungsseite sehr schnell nach dem Tod Ludwig II. das eigentlich unvollendete Herrenchiemsee zur Attraktion gemacht. Auch die Zeremonialappartements der Wiener Hofburg waren bereits unter der Regierung Kaiser Josefs II. an speziellen Terminen zugänglich. Nach dem Ende der Monarchie in Österreich waren in der Wiener Hofburg nicht nur die Zeremonialappartements zu besichtigen, sondern auch die privaten Wohnräume Kaiser Franz Josefs I. und Kaiserin Elisabeths wurden zugänglich gemacht. Laut Eduard Irmisch wurden die finanziellen Erträge für den Innenausbau der Neuen Burg verwendet.<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> Siehe Eduard Irmisch: Beitrag zur Baugeschichte der Neuen Hofburg in Wien. Wien 1932, S. 24-25

## III.2. SILBERKAMMER – SISI MUSEUM – KAISERAPPARTEMENTS

„Silberkammer – Sisi Museum – Kaiserappartements“ in der Wiener Hofburg sind seit 1992 Teil der Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. (SKB). Sie verwaltet in Wien neben den Schauräumen in der Hofburg Schloss Schönbrunn, das Hofmobiliendepot, Schloss Hof und Schloss Niederweiden im Marchfeld und ist für die Präsentation und Bewirtschaftung dieser Standorte zuständig.

Am 24. April 2004 wurde das Sisi Museum in der Wiener Hofburg eröffnet. Als Eröffnungstermin wurde den 150. Hochzeitstag Kaiser Franz Josephs I. mit Elisabeth in Bayern gewählt.

### III.2.1. Die Kaiserappartements als Museum

Wie bereits erwähnt waren die Zeremonialappartements in der Wiener Hofburg schon seit dem späten 18. Jahrhundert zu besichtigen. Mit dem Ende der Monarchie haben die Privaträume des Kaisers und der Kaiserin ihren Zweck verloren. Da der letzte Kaiser Karl I. und seine Frau Zita die Hofburg kaum benutzt hatten, waren zumindest die Räume Kaiser Franz Josephs I. mit Einschränkungen im Originalzustand erhalten. Einschränkungen deshalb, da die Töchter Franz Josephs und Elisabeths, Gisela und Marie Valerie, einen Großteil der privaten Stücke geerbt hatten und aus der Hofburg entfernt hatten.

Bereits am 12. Oktober 1919 stand eine Notiz in der Wiener Zeitung:

„(Besichtigung der Appartements der Hofburg.) Die Besichtigung der Zeremonien- und sonstigen Appartements der Hofburg steht, wie berichtet, seit dem 8. d. M. dem Publikum am Mittwoch und Freitag (3Kronen) und an Sonn- und Feiertagen (2 Kronen) frei. An den ersten Besuchstagen haben viele Hunderte von der Möglichkeit, die bisher der Allgemeinheit nicht zugänglichen Prunkgemächer zu besichtigen, Gebrauch gemacht. Für Schüler der Volks- und Mittelschulen und gleichgestellter Lehranstalten ist der Besuch der Hofburg bei korporativem Erscheinen frei, doch müssen Besichtigungen durch Schulen vorher angemeldet werden, da auf die Zahltag für das Publikum, auf die Ermäßigungstage und auf den für die Reinigung bestimmten Tag Rücksicht genommen werden muß. Schriftliche Ansuchen mit genauer Angabe der Schülerzahl sind an die Burghauptmannschaft zu richten, die dann schriftlich

den für die Besichtigung anberaumten Tag bekannt gibt. Diese Erledigung gilt als Legimitation für den Eintritt.“<sup>353</sup>

Der Rundgang schloss neben den privaten Appartements die Zeremonialappartements und die sogenannten Radetzky- Appartements ein.

1949 wurde der Rundgang durch die Beletage der Hofburg eingeschränkt. Mit dem Einzug der Präsidentschaftskanzlei in den Leopoldinischen Trakt konnten nur noch die Stephan-Appartements, die Appartements Franz Josephs und Elisabeths und die Alexanderappartements besucht werden.

Kaiserin Elisabeth hat man hier nur als Bewohnerin dieser Räume wahrgenommen. Es befand sich nur eine Vitrine mit wenigen Erinnerungsstücken an die Kaiserin im Kleinen Salon ihrer Appartements.

In Budapest wurde noch während der Monarchie das erste Museum für die Königin<sup>354</sup> gegründet. Bereits 1907 konstituierte sich ein Damenkomitee, bestehend aus den engsten Vertrauten der Kaiserin, zur Gründung eines Gedenkmuseums.<sup>355</sup> Durch Schenkungen des Kaisers, der Töchter des Kaiserpaares und bereits vorhandener Objekten im ungarischen Nationalmuseum konnte eine Sammlung errichtet werden. Franz Joseph stellte für die Präsentation zwei Räume in der Ofener Burg zur Verfügung und sorgte für die Deckung der Instandhaltungskosten. Die langjährige Vorleserin der Kaiserin, Ida von Ferenczy, wurde mit der Einrichtung betraut. Im ersten Raum wurde das Schreibzimmer Elisabeths rekonstruiert, im zweiten Raum die Erinnerungsstücke und Andenken präsentiert. Am 15. Jänner 1908 wurde das „Königin Elisabeth Gedenkmuseum“ eröffnet. Durch weitere Schenkungen musste das Museum im darauffolgenden Jahr noch um einen Raum erweitert werden, einen Art Studiensaal, konnte aber bald nicht mehr alle Objekte ausstellen. Die Objekte wurden daher vierteljährlich ausgetauscht. Das Narrativ war natürlich stark auf Ungarn bezogen, die Bücher im Schreibzimmer waren von ungarischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die ausgestellten Kleidungsstücke waren nach ungarischer Mode. Elisabeth wurde als intellektuelle, belesene Privatperson dargestellt,

---

<sup>353</sup> Wiener Zeitung, Sonntag 12. Oktober 1919, S. 6, erste Spalte: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19191012&query=%22Hofburg%22&provider=P01&ref=anno-search&seite=6>, Zugriff am 2.4.2016

<sup>354</sup> Anlässlich des politischen Ausgleichs der deutschen und der ungarischen Reichshälfte 1867 wurden Franz Joseph und Elisabeth zu König und Königin von Ungarn gekrönt und ab da wurde sie in diesem Reichsteil auch nur noch als solche wahrgenommen.

<sup>355</sup> Siehe Sandra Prosenbauer: Der Beginn eines Mythos. Die mediale Darstellung der Kaiserin Elisabeth zwischen 1898 und 1918, Dipl.arb., Wien 2016, S. 179-191

aber auch als die *Dame in Schwarz*, die die verschiedenen Schicksalsschläge ertragen musste. Höhepunkt des Museums waren sicherlich die Kleidungsstücke, die die Kaiserin in ihren letzten Lebenstagen getragen hat und vor allem das Kleid, in dem sie ermordet wurde.

Erst mit einer Ausstellung des Wien Museums findet eine wissenschaftliche und museale Auseinandersetzung statt. „Elisabeth von Österreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit“ fand vom 22. März 1986 bis zum 22. März 1987 in der Hermesvilla statt. Die Hermesvilla im Lainzer Tiergarten war die Privatresidenz der Kaiserin und bot sich daher für dieses Thema an.

Eine weitere Ausstellung fand in Schloss Hof und Schloss Niederweiden statt. Der Titel war „Elisabeth/Erzsébet. Majestät, Mensch und Mythos“ und fand vom 4. April bis 31. Oktober 1993 statt.

Zum 100. Todestag der Kaiserin fand eine dreiteilige Ausstellung „Elisabeth-Schönheit für die Ewigkeit“ vom 2. April 1998 bis zum 16. Februar 1999 ebenfalls in der Hermesvilla, in Schloss Schönbrunn und den Kaiserappartements in der Hofburg statt.

Vor allem die Titel der ersten beiden Ausstellungen zeigen, dass man sich mit der Privatperson der Kaiserin beschäftigte und sich auch von den vielen literarischen Mythen der Kaiserin abheben wollte. Auf Grund des großen Interesses an der Ausstellung zum 100. Todestag und um die verschiedenen Standorte zu positionieren, entschloss sich die SKB eine eigene Ausstellung über das Leben Elisabeths einzurichten.

2004 wurde das Sisi Museum in der Wiener Hofburg eröffnet. Eigentlich war sie nur als temporäre Ausstellung gedacht<sup>356</sup>, blieb aber wegen des anhaltenden Erfolges Teil der Dauerausstellung.

Als künstlerischen Gestalter konnte der Bühnenbildner Prof. Rolf Langenfass gewonnen werden. Die kuratorische Leitung hatten Dr. Elfriede Iby und Mag. Katrin Unterreiner inne. Mit der Adaption des Sisi Museums wurde 2008 Mag<sup>a</sup>. Olivia Lichtscheidl beauftragt, die am 4. Mai 2009 abgeschlossen wurde. Diese wurde notwendig, da die SKB 2006 die Sammlung Klauda erworben hatte. Manfred Klauda<sup>357</sup> besaß die größte private Sammlung zu Kaiserin Elisabeth, die er in München öffentlich zugänglich machte. Einige Jahre nach dem Tod des Gründers wurde sein „Zentrum für

---

<sup>356</sup> Information von Mag<sup>a</sup>. Olivia Lichtscheidl, Gespräch am 15.5.2017

<sup>357</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Manfred\\_Klauda](https://de.wikipedia.org/wiki/Manfred_Klauda), Zugriff am 2.6.2017

außergewöhnliche Museen“ geschlossen und die Sammlungen verkauft. Damit konnte die Ausstellung in der Hofburg um viele Originalexponate erweitert werden. Dies hat die Ausstellung nicht in ihrer Struktur, aber teilweise in der Inszenierung verändert.

Kaiserin Elisabeth ist vorwiegend durch die Literatur und die szenischen Medien Theater und Film präsent.<sup>358</sup> Sie ist vielmehr ein Produkt der Unterhaltungsindustrie als auf ihre historische Persönlichkeit hin begründet. Ihr Bild ist geprägt von den Darstellungen auf der Bühne, wie das Musical „Elisabeth“ von Michael Kunze und Sylvester Levay oder die vielzähligen filmischen Bearbeitungen. Vor allem die Filme „Sissi“ (1955), „Sissi – Die junge Kaiserin“ (1956) und „Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin“ (1957) vom Regisseur Ernst Marischka mit Romy Schneider sind bis heute stärker im Bewusstsein nicht nur der Österreicher, sondern auch vieler Touristen. Auch wenn Elisabeth heute zum Nationalbewusstsein der Österreicher gehört (mag man sie nun verehren oder den Kult um ihre Person nicht verstehen), so war die Figur der Kaiserin nie geeignet, eine zukunftsweisende nationale Sicht zu produzieren. Es ist vielmehr das persönliche Schicksal, das interessiert.

Die Biographie einer Person in dem Haus zu präsentieren, in dem sie gelebt hat, ermöglicht der Besucherin und dem Besucher ein „authentisches“ Erlebnis.

„A historic house communicates an extraordinary sense of ‘the past’ as strange, awesome, perhaps rather forbidding and the bearer of secrets that are hard to unlock without the help of experts. The museum – in its impressive, often rather old-fashioned and intimidating premises – will seem to many to be authoritative source of all knowledge about the content of its collection which in turn may well seem remote, evoking a far-off or long-ago world from which the visitor has momentarily turned.“<sup>359</sup>

Das rückt für mich die Ausstellungsinszenierung in die Nähe eines Dramas oder Filmes. Auch hier wird eine Realität errichtet, die das Publikum in eine andere Welt entführt.

Im Museum erwartet man die Genauigkeit von Geschichtsschreibung. Geschichte ist aber ein reines Abstraktum und muss in das Zeichensystem des Museums übertragen werden. Über identifizierbare Bilder versuchen die Ausstellungsmacher Inhalte zu transportieren. Diese Bilder sind im Falle Elisabeths für viele Besucherinnen und Besucher von den theatralen und filmischen Darstellungen geprägt. In meiner Diplomarbeit habe ich

---

<sup>358</sup> Siehe Renate Pözl: Kaiserin Elisabeth auf Bühne und Leinwand. Dipl.arb., Wien 2008

<sup>359</sup> Anthony Jackson: Theatre, Education and the Making of Meaning, S. 233

dargelegt, dass aber gerade diese Bilder wiederum von den Portraits der historischen Person geprägt sind.

Damit wird der Mythos um Elisabeth nicht zu einem rein österreichischen Phänomen, sondern macht sie auch international interessant. Das bedeutet aber auch, dass die Bilder und Zeichen für ein sehr heterogenes Publikum<sup>360</sup> leicht verständlich sein sollen.

### III.2.2. Ausstellungsanalyse

Die Ausstellungsanalyse wird hier zwischen einer museologischen und einer theaterwissenschaftlichen angesiedelt. Einerseits sollen die spezifisch museologischen Zeichen und Systeme beleuchtet werden. Auf der anderen Seite interessiert an dieser Analyse vor allem das Zeichensystem, dass sich die Ausstellung vom Theater ausborgt. Die Analyse wird daher in zwei Schritten stattfinden. Zuerst versuche ich mich der Storyline in Form der Fabel anzunähern, anschließend soll deren visueller Umsetzung nachgegangen werden.

#### III.2.2.1. Sisi Museum

Das Sisi Museum wird in der Regel nach der Silberkammer besucht, das heißt man befindet sich bereits in der musealen Situation und ist durch das kaiserliche Tafelgeschirr auf die höfische Situation eingestimmt.

Der Mythos rund um Kaiserin Elisabeth – Mythos hier sowohl im Aristotelischen Sinn der Bezeichnung der theatralen Nachahmung der Geschehnisse als auch im modernen Sinn von Vergötterung von Personen – bringt alle notwendigen Elemente für das „Ausstellungsdrama“ mit. Er enthält das Moment des *Jammers und Schauderns*, der *Peripetie* und der *Wiedererkennung* und löst alles in der Katharsis auf.

---

<sup>360</sup> Siehe Elisabeth Walzer; Das Sisi-Museum zwischen Information und Unterhaltung, S. 55-63

### III.2.2.1.1. Die Fabel

Im Prolog der Ausstellung (Leichenbegängnis/Mythos) befindet sich die Besucherin und der Besucher in einer Welt zwischen Leben und Tod. Man lernt die Stilisierung und Instrumentalisierung Elisabeths sowohl zu ihren Lebzeiten als auch nach ihrem Tod kennen. Den Höhepunkt findet man hier in den verschiedenen Statuen der Kaiserin und der Filmwand, die Plakate und Sequenzen von verschiedenen Bearbeitungen zeigt.

Mit dem Raum „Jugend“ beginnt die eigentliche Handlung. Elisabeth wird in der Umgebung ihrer Kindheit dargestellt. Das unbeschwerte Leben auf Schloss Possenhofen wird durch die über den Köpfen der Besucherinnen und Besucher schaukelnden Sisi-Figur dargestellt. Hier erfolgt aber auch sofort der erste Einschnitt in Elisabeths Leben, die Verlobung mit Kaiser Franz Joseph I..

Im Bereich „Am Hof“ erlebt man die Bemühungen Elisabeths ihrer „Rolle“ gerecht zu werden. Das Polterabendkleid des ersten offiziellen Auftrittes als Kaiserin von Österreich wird dem Krönungskleid zur ungarischen Königin gegenübergestellt. An der dahinterliegenden Wand finden sich die offiziellen Repräsentationsportraits Elisabeths und Franz Josephs I. von Franz Xaver Winterhalter. Hier erscheint Elisabeth im Galakleid mit den Diamantsternen im Haar. Mit dem letzten offiziellen Portrait Elisabeths anlässlich der Silberhochzeit 1872 beginnt ihr Rückzug aus der Öffentlichkeit. Man erlebt die Enttäuschung, der Erwartung an sich selbst und der anderen nicht gerecht zu werden.

Letzte Versuche ihren Platz zu finden und der Rückzug in das Privatleben wird in den anschließenden Räumen, die mit „Die Flucht“ bezeichnet werden, thematisiert. Dokumentiert werden Elisabeths exzessive Reitleidenschaft, ihr Schönheitskult und die „Dame in Schwarz“, die „Mater Dolorosa“. Mit dem Selbstmord ihres einzigen Sohnes Rudolf entzieht sie sich schlussendlich komplett der Öffentlichkeit.

Ihr unstetes Leben in den späteren Lebensjahren dokumentiert sich hier in einer Wand auf der die Lieblingsresidenzen der Kaiserin gezeigt werden, Objekten vor allem aus dem Achilleion auf Korfu und ihrer Reiseleidenschaft durch eine Meereslandschaft, die Reproduktion eines Teiles ihres Hofsalonwaggon und einer Europakarte mit den wichtigsten Reisezielen.

In der Auflösung zieht sich die Kaiserin in ihre Reisen zurück, um schlussendlich in Genf mit dem Tod erlöst zu werden.

#### III.2.2.1.2. Die Dramaturgie

Der Biographie Elisabeths folgend ergibt sich eine Storyline. Der dramaturgische Aufbau lässt das Sisi Museum als geschlossene Dramenform beschreiben. Es enthält einen klassischen Spannungsbogen im aristotelischen Sinn mit mehreren Peripetien. Dieser Umschlag von Glück ins Unglück oder umgekehrt kann an drei Punkten festgemacht werden: der Verlobung in Ischl mit Kaiser Franz Joseph I., der Krönung zur Königin von Ungarn und dem Selbstmord Rudolfs.

Die geschlossene Dramenform wird hier in eine abstrakte, ästhetische Umgebung gesetzt. Die historischen Räumlichkeiten sind bis auf zwei Ausnahmen nicht oder nur verfremdet wahrnehmbar. Der *Handlungsraum* eröffnet sich hier in den aus dem persönlichen Besitz der Kaiserin stammenden Objekten.

Die Fabel nimmt die Themenkreise auf, die auch von den filmischen Bearbeitung oder denen der Bühne bekannt sind. Die Bereiche werden intern auch mit den Schlagworten für diese Themen bezeichnet. Dem Mythos folgt Kindheit/Verlobung, „am Hof“, die Flucht und das Attentat. Man sieht also das ganze „Lebensdrama“, allerdings bewegen sich die Besucherinnen und Besucher durch die Schauplätze. Die einzelnen Räume sind als kleine dramatische Einheiten zu sehen.

Den Museumsbesuch kann man in Akte und Szenen einteilen:

Akt	Szene	Raum	Fabel
Prolog	1. Szene: Tod	Totenmaske	Die Ermordung der Kaiserin Elisabeth und ihr Leichenbegängnis wird medienwirksam umgesetzt
	2. Szene: Souvenirartikel und Denkmäler	Blauer Gang	Die anhaltende Produktion von Souvenirartikel und das Aufstellen von Denkmälern halten die Erinnerung an die Kaiserin wach
	3. Szene: Verklärung der Person in darstellenden Medien	Blauer Gang	Die Figur Elisabeths entwickelt ein Eigenleben vor allem in Medium Film
1. Akt	1. Szene: Kindheit	Jugend	Elisabeths unbeschwerte Kindheit in Possenhofen, Einführung der Familie
	2. Szene: Verlobung in Ischl	Jugend	Aufeinandertreffen und Verlobung Franz Josephs und Elisabeths
2. Akt	1. Szene: Hochzeit	Am Hof	Erste Feierlichkeiten und Eintreffen am Wiener Hof
	2. Szene: Repräsentation	Am Hof	Erfüllung der repräsentativen Pflichten durch offizielle Portraits
	3. Szene: Ungarn	Am Hof	Krönung zur Königin von Ungarn
3. Akt	1. Szene: Reiterei	Flucht	Elisabeth als beste Reiterin ihrer Zeit
	2. Szene: Schönheitskult	Flucht	Schönheitsrezepte und Körperkult
	3. Szene: Mater dolorosa	Flucht	Rückzug aus der Öffentlichkeit durch die Trauer um den einzigen Sohn
	4. Szene: Residenzen	Flucht	Flucht aus den repräsentativen Residenzen in private Refugien
	5. Szene: Gedichte	Flucht	Erschaffung einer Parallelwelt in den Gedichten
	6. Szene: Reisen	Hofsalonwaggon	zunehmende Ruhelosigkeit Elisabeths
	7. Szene: Tod	Attentat	Ermordung Elisabeths in Genf



### III.2.2.1.3. Die Inszenierung

Die Inszenierung beginnt eigentlich schon am Eingang unter der Michaelerkuppel. Auf den Fahnen, die den Eingang markieren, sieht man Elisabeth, wie sie im Portrait von Franz Xaver Winterhalter erscheint. Im Stiegenhaus erscheint sie das erste Mal als Schattenrissfigur, die an Portraits der älteren Elisabeth angelehnt ist. Diese Schattenrissfigur Elisabeths mit einem Fächer in der Hand ist zugleich das Markenzeichen des Museums.

Am Treppenabsatz zu den Kaiserappartements im ersten Stock begegnet die Besucherin und der Besucher wieder der Schattenrissfigur. Yunkgyoung Nam hat diese Figur als Wegweiser identifiziert<sup>361</sup>. Ihre Blickrichtung und der Fächer weisen innerhalb des Sisi Museums Übergänge aus. Hier im ersten Stock verweist sie in den Eingangsbereich mit Drehkreuz. Dieser dient auch als Wartezone und Einstimmung. Im kaiserlichen Rot ausgemalten Raum kann man sich einen groben Überblick über Elisabeths Lebensstationen verschaffen. Auf drei Wänden hängen Tafeln, die mit den entsprechenden Elisabeth-Darstellungen wichtige Ereignisse dokumentieren.

Wenn man das Drehkreuz durchschreitet, verweist eine kleine Schattenrissfigur auf die Credits, die Gestalter des Ausstellungsbereiches. Die Besucherin oder der Besucher können sich im Vorraum des Sisi Museums an Hand eines Modelles der Hofburg im Planungszustand von 1910 orientieren. Eine Fahne in der links gegenüber des Einganges gelegenen Ecke bereitet thematisch auf das Sisi Museum vor. Von dort zieht sich ein wandhoher Scherenschnitt der Kaiserin auf die linke Wand, wo sich im Rockteil ein Durchgang mit schwarzen Samtvorhängen befindet, die gleich einem Theatervorhang halb hochgezogen sind.

Der Aufbau der Inszenierung des Sisi Museum selbst erinnert sehr stark an das Musical „Elisabeth“ beziehungsweise an Mayerling-Filme<sup>362</sup> aus den 1950er und 1960er Jahren. Diese besitzen eine Rahmenhandlung, in der das Ende, d. h. der Tod der Hauptfigur

---

<sup>361</sup> Siehe Yunkgyoung Nam: Das Sisi-Museum in der Wiener Hofburg als Modell für eine Ausstellung über die koreanische Kaiserin Myung Sung (1851-1895), S. 11

<sup>362</sup> Als Mayerling-Filme bezeichne ich jene, die sich mit dem Selbstmord Kronprinz Rudolfs auseinandersetzen. In den Titeln dieser Filme findet sich sehr oft der Name des Ortes Mayerling, wo sich Rudolfs Jagdschloss befand. Mayerling wurde zum literarisch-filmischen Synonym für die Ereignisse um den Tod des Kronprinzen.

bereits am Anfang vorweggenommen wird. In einer Rückblende wird die eigentliche Handlung erzählt.

Die Besucherin oder der Besucher stehen symbolisch am Sarg der Kaiserin. Auf einer Stele befindet sich die Totenmaske der Kaiserin, darunter die Trauerschleife des Kranzes ihrer Schwester Marie, Ex-Königin von Neapel. Links Photographien des Trauerzuges der Kaiserin, rechts Zeitungsdarstellungen der Aufbahrung. Ein Zitat Elisabeths über der Totenmaske auf einer baldachinartigen Drapierung angebracht, symbolisiert die erlösende Wirkung des Todes.

Auch die Farbregie ist sehr stark theatral geprägt und geht eine untrennbare Symbiose mit der Raumgestaltung ein. Das Schwarz des Todes geht in ein dunkelblau der Verklärung über. Das Lichtkonzept stammt von Friedrich Rom<sup>363</sup> Unter der Web-Adresse [http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=28](http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php?option=com_wrapper&Itemid=28) verdeutlichen Bilder die Beleuchtungssituation. In einem dämmrigen Licht erhalten die Objekte in den Vitrinen Schlaglichter.

Das Spiel des Sich-Zeigens und Verweigerns als Kaiserin wird in diesem ersten Bereich durch das Symbol des Fächers erzielt. Die Vitrine mit den Merchandising-Artikeln, die teilweise bereits zu Elisabeths Lebenszeiten vertrieben wurden, ermöglicht die Einblicke mittels gläserner Fächerblätter. Den Souvenirartikeln gegenüber stehen kleinformatige Entwürfe für Denkmäler.

Beherrscht wird dieser Bereich durch die mit den Originalmaßen der Kaiserin gefertigte Gips-Statue von Hermann Klotz. Sie steht einem Spiegelfächer gegenüber, der in der Mitte nicht das Spiegelbild der Statue zeigt, sondern eine Abbildung des Monuments vor dem Salzburger Hauptbahnhof.

Die LED-Lichtachsen bilden die Fächerstäbe. Dieses halbrunde Kreissegment spiegelt auch das Fenster zur Michaelerkuppel hin, das den Hintergrund der Klotz-Statue bildet.

---

<sup>363</sup> Friedrich Rom ist seit 1999 Leiter der Abteilung Licht im Burgtheater, hatte diese Funktion zwischen 1996 und 1999 bereits in der Volksoper Wien inne. Er ist für das Lichtdesign vieler Produktionen an Wiener, aber auch an internationalen Bühnen verantwortlich. <http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php>, Zugriff am 16.5.2017



Abb. 4

Der Fächer verdeckt hier Elisabeth nicht, sondern vervielfältigt sie. Die Besucherin und der Besucher sind von Elisabeth umgeben. Sie können sich ihrem Mythos hier nicht entziehen.

Die ästhetische Verbindung des Spiegelfächers zum Markenzeichen der Columbia-Filmfirma, die Yunkgyoung Nam anstellt<sup>364</sup>, finde ich hier nicht gegeben und viel zu weit hergeholt. Der Film „The King Steps Out“ (1936) von Josef von Sternberg ist weder im deutschsprachigen Raum noch in seinem Produktionsland USA bekannt. Daher wird man dieses Markenzeichen auch nicht mit der Mythisierung der Kaiserin gleichsetzen. Sehr wohl verbindet man die historische Figur Elisabeths mit dem Fächer, der sie von der Öffentlichkeit abschirmt. Dieses gestalterische Element findet, wie bereits angeführt, schon bei den Souvenirartikeln Verwendung.

Die verschiedenartigen Realisierungen von Statuen im öffentlichen Raum auf der Wand appliziert, leitet über zu den vielfältigen Darstellungen im Film. Die Abbildungen der Statuen befinden sich schräg gegenüber den Filmplakaten. Der Mythisierende Bereich

---

<sup>364</sup> Yunkgyoung Nam: Das Sisi-Museum in der Wiener Hofburg als Modell für eine Ausstellung über die koreanische Kaiserin Myung Sung (1851-1895), S. 32

der Statuen und Denkmäler wird hier durch die Kommerzialisierung durch Souvenirs und den Film eingerahmt.

Die Filmleinwand soll als Kino wahrgenommen werden. Drei Kinositze gegenüber der Wand mit unterschiedlichen Filmplakaten und Filmausschnitten laden zum Platznehmen ein. Als große Projektion werden Ausschnitte aus der „Sissi“-Trilogie von Ernst Marischka mit Romy Schneider gezeigt. Darunter zeigt ein kleiner Screen links Szenen aus nachfolgenden Produktionen, wie Luchino Viscontis „Ludwig II.“ ebenfalls mit Romy Schneider als Elisabeth und zwei TV-Dokus. Der rechte kleine Bildschirm zeigt Ausschnitte aus Filmen, die vor der Marischka-Trilogie entstanden sind, also Stummfilme und Produktionen aus den 1930-er Jahren. Die Bühnenpräsenz der Kaiserin wurde komplett außer Acht gelassen. Hier begegnen wir wieder der Schattenrissfigur auf einer Tür, die einen Manipulationsbereich des Museums abtrennt. Sie weist den Besucherinnen und Besuchern den Weg in den querliegenden Raum.

Der Raum über die Kindheit und Jugend Elisabeths wird von einer Schaukel, die in der Mitte des Raumes hängt dominiert.



Abb. 5

Im Eröffnungskonzept befand sich hier in dem sehr kleinen Raum eine Vitrine mit dem sogenannten Polterabendkleid. Aus technischen Gründen bestand beim Relaunch 2009 der Wunsch, diese Vitrine in den nächsten Raum zu verlegen. Prof. Langenfass befand aber, dass sich der Raum um etwas drehen solle und so kam er auf die Idee, das Rosenmotiv der Vermählungsanzeige des Kaiserpaares aufzunehmen. Die Rosen ranken sich um eine Schaukel mit einer Kinderfigur Elisabeths.<sup>365</sup> Als Vorlage dienten sowohl Elisabeths Portraitkopf von Anton Fernkorn als auch ein Aquarell Elisabeths mit ihrem Lieblingsbruder Karl Theodor im Hinblick auf ihre Kleidung. Die Schaukel, beziehungsweise Akrobatisches steht auch in den Bühnen- und Filmbearbeitungen als Symbol der liberalen und unkonventionellen Erziehung Elisabeths. Im Musical „Elisabeth“ vollzieht sie auf einem Trapez Kunststücke<sup>366</sup>, im Film wird sie sehr oft bei ihrem ersten Erscheinen auf dem Pferd charakterisiert<sup>367</sup>. Beim Film „Prinzessin Wildfang“ kann man die herzoglichen Familienmitglieder kaum von denen einer Zirkusfamilie unterscheiden<sup>368</sup>.

Die Vitrinen orientieren sich hier in ihrer Gestaltung an den Weißgoldmöbeln, die man später in Elisabeths Appartements wiederfindet. Die Vitrine auf der linken Seite wird unterschiedlich bespielt. In der Vorweihnachtszeit bis Mitte April wird dort die Taufgarnitur der herzoglichen Kinder und somit auch Elisabeths ausgestellt. Den Rest des Jahres werden ein Spieleskoffert und Zeichnungen Elisabeths oder das Album der Stadt Linz anlässlich des Aufenthaltes der Kaiserbraut gezeigt.

Die Vitrinen rechts zeigen Elisabeth in ihrem familiären Umfeld. Eine widmet sich ihrer Familie in Bayern und dem Sommersitz Possenhofen. Die andere zeigt sie bereits im Kontext mit ihrer neuen Familie in Wien. Neben der Vermählungsanzeige sieht man auch Faksimile der Trousseau-Listen<sup>369</sup>. Die Erzählung zieht hier die Brautzeit in der ersten Vitrine rechts der Kindheit voraus.

Ihre neue öffentliche Rolle als Kaiserin von Österreich versinnbildlicht eine kleine szenische Intervention im Raum Jugend. Vor dem Hintergrundprospekt einer historischen Landschaftsmalerei des Ortes Ischl befinden sich auf einem grasbewachsenen Hügel

---

<sup>365</sup> Information aus einem internen Protokoll vom 27.3.2008, Einsicht mit dankenswerter Genehmigung der SKB

<sup>366</sup> Siehe Michael Kunze/Sylvester Levay: Elisabeth, Textbuch, Grünwald bei München: Butterfly 1992, S. 17

<sup>367</sup> Siehe Renate Pölzl: Kaiserin Elisabeth und ihre Darstellung auf der Bühne und im Film, S. 71-72

<sup>368</sup> Siehe Renate Pölzl: Kaiserin Elisabeth und ihre Darstellung auf der Bühne und im Film, S. 32-35

<sup>369</sup> Als Trousseau wurde die Brautausstattung bezeichnet.

Kopien der Porzellanfiguren Elisabeths und Franz Joseph. Kurz nach der Verlobung wurden diese von der Wiener Porzellanmanufaktur angefertigt, um das Bild der zukünftigen Kaiserin publik zu machen. In diesem Sinne kann man auch diese Installation verstehen. Mit der Verlobung wird Elisabeth zur öffentlichen Person und muss sich an der Seite des Kaisers zeigen. Andererseits stellen sie das Brautpaar in einer privaten Atmosphäre dar.



Abb. 6

Die Figuren zeigen das Paar in höfischer und in ländlicher Kleidung. Sie zeigen damit den Widerspruch zwischen dem Privatleben des Kaiserpaars und dem Zeremoniell. Die Aufstellung kann in ihrer Abfolge als privater Spaziergang des Paares rezipiert werden. Liest man diese Szene als schnellen Schnitt im Film repräsentieren sie die vielen Termine, die das Paar als öffentliche Personen wahrnehmen muss.

Diese Porzellanfiguren – die Originale sind in den Einblicken in der Wand zu sehen – haben das Bild Elisabeths stark geprägt. Auch Ernst Marischka lehnt in den Sissi - Filmen Bildkompositionen an diese Porzellanfiguren an.<sup>370</sup> Dieses Arrangement steht im

---

<sup>370</sup> Siehe Renate Pözl: Kaiserin Elisabeth und ihre Darstellung auf der Bühne und im Film, S. 59

Gegensatz zur Sisi-Figur auf der Schaukel, die diesen Raum beherrscht. Gemeinsam decken sie den ersten dramatisch-filmischen Themenkreis ab. Die Darstellung der kindlichen Elisabeth erfolgt in den Bearbeitungen fast ausschließlich im Zusammenhang mit der Verlobung.

Das Publikum befindet sich nun in der Gegenrichtung des Eingangsbereichs.

„Am Hof“ wird das offizielle Bild der Kaiserin präsentiert. Das Polterabendkleid der schüchternen 16-jährigen Braut steht dem Krönungskleid der Königin von Ungarn gegenüber, für deren Rolle sich Elisabeth aktiv entschieden hat. Auch die drei Repräsentationsbilder zeigen ihre öffentliche Funktion. Dies wird vor allem durch die Schmuckstücke, die Elisabeth darauf trägt, erkenntlich. Es handelt sich um die berühmten Diamantsterne, den ungarischen Krönungsschmuck und den Rubinschmuck. Diese Schmuckstücke werden auch in Repliken in diesem Raum ausgestellt. Ursprünglich befanden sie sich auf drei Elisabeth-Büsten aus rotem Samt mit dicken roten Wollfrisuren direkt unter den Portraits und gingen somit eine aktive Verbindung mit diesen ein. Bei einer Umstrukturierung wurden sie gemeinsam flach in eine Vitrine auf die Fensterseite gelegt und können diese direkte Verbindung zu den Portraits nicht aufnehmen.

Ebenfalls auf der Fensterseite beim Eingang zu diesem Raum zeigt eine Vitrine Andenken an die Silberhochzeit des Kaiserpaares. Auch diese kann von diesem Punkt keine Beziehung zum Portrait Elisabeths eingehen.

Die Räume „Jugend“ und „Am Hof“ sind die einzigen im Sisi Museum, die die originale Wandgestaltung zeigen und somit das Leben bei Hof versinnbildlichen. Die übergroßen Portraits beherrschen den Raum. Zum Greifen nahe ist die Kaiserin durch die zwei Kleidervitrinen. Als Zeichen für ihre repräsentativen Pflichten fungieren das Polterabendkleid und das ungarische Krönungskleid. Die Vitrinen schließen sie dabei einerseits ein, andererseits auch von der Außenwelt ab. So werden die zwei Seiten der kaiserlichen Rolle gezeigt. Die Vitrinen präsentieren die Kaiserin auch leicht erhöht. Sieht man diesen Raum im Verhältnis zur Inszenierung der Jugend, sagen diese Vitrinen sehr viel über ihre Kaiserwürde aus. Die Präsentationen der ungezwungen aufwachsenden Elisabeth sind frei im Raum zugänglich. Hier am Hof, auch wenn sich die Kaiserin scheinbar auf der selben Ebene – auch auf derselben Zeitebene – befindet, bleibt sie unberührbar.

„The distance between performers, or the way they approach one another, might convey something of the understanding between them. Scenography shapes proxemical relations on stage.“<sup>371</sup>

An diesem Beispiel kann man sehr gut die aktive Rolle des Publikums in der Ausstellungsgestaltung sehen. Als Akteurinnen und Akteure stellen sie Beziehungen im Raum und zu den Objekten her. Sie definieren hier erst durch ihre Anwesenheit die gesellschaftlich erhöhte Stellung der Kaiserin.

Die folgenden zwei Räume bilden einerseits eine Einheit, da sie sich farblich wieder vom mythischen blau ins schwarz ziehen und führen daher optisch wieder zurück zum Anfang des Museums, dem Tod der Kaiserin. Andererseits sind sie durch Wandeinbauten in kleinere Szenen unterteilt und verbergen die Originalausstattung. Als „Die Flucht“ wird Elisabeths Rückzug aus der Öffentlichkeit behandelt. Elisabeth herrscht hier in Zeichnungen und Fotoreproduktionen in Kinoleinwandgröße an den Wänden. Diese Fotos gelten als private Darstellungen der Kaiserin. Die erste Vitrine zeigt Objekte zu Elisabeths Reitleidenschaft, die nächste beschäftigt sich mit Elisabeths Schönheitskult. Schräg gegenüber wird eine Vitrine mit einem Reiseneccessaire von zwei Bildschirmen eingerahmt. Diese zeigen Fotografien verschiedener Damen aus dem Fotoalbum der Kaiserin und verdeutlichen so den Ruhm Elisabeth als eine der schönsten Damen ihrer Zeit.

Wie man aus der vorangestellten Skizze sieht, befindet sich das Publikum in der Höhe der Souvenirvitrine und der ersten Denkmalentwürfe. Hier gibt es den einzigen Durchblick im Ausstellungsbereich. In einem Türdurchgang befindet sich eine Vitrine, die mit Originalkleidungsstücken Elisabeths bespielt wird. So verbinden sich die Souvenirs mit den Reliquien der Kaiserin.

Eine künstlerische Installation befindet sich im Zentrum dieses Teiles. In einem Alkoven steht eine schwarze Sisi-Samtstatue in einer Kopie eines schwarzen Hofkleides. Die Kuppel des Alkoven ist mit brechenden Spiegelflächen ausgekleidet.

Josef Svoboda, ein tschechischer Bühnenbildner, verwendete diesen Effekt in seiner „Zauberflöten“- Inszenierung bereits 1961 in Prag.

„[...] a series of large triangle mirrors at different angles created a space which comprised fragmented reflections of the stage, the wing space and the auditorium. This use of mirrors was profoundly theatrical in that it pointed to the essential craft and artificiality of stage space. Delight was also offered

---

<sup>371</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, S. 124

through the created illusion of an impossible space. The effect consisted of a collage of spaces which summoned forth a new and imaginary space.”<sup>372</sup>



Abb. 7

Auch hier im Sisi Museum geht es um einen unendlichen Raum, eine Imagination des unendlichen Horizontes am Meer. Unterhalb der Spiegelflächen werden kurze Statements projiziert, die Elisabeths Einsamkeit und Abschottung von der Gesellschaft zusätzlich unterstreichen. Hier gibt es auch die einzige Soundinstallation. Man hört Mowengeschei. Dies stellt Beziehung zu einem Topos her, den Elisabeth in ihren

---

<sup>372</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, S. 115

Gedichten eingeführt hat. Sie vergleicht sich mit einer Möwe, die keinen fixen Bezugsort besitzt. Ihre Unruhe wird durch Blitze dargestellt, die sich unendlich widerspiegeln.

Auch diese Installation hebt Elisabeth aus dem Alltag des Kaiserhofes heraus. Als „schwarze Dame“ folgt sie der Ikonographie nach dem Tod des einzigen Sohnes Rudolf. Nur durch ihre Stilisierung zur „Mater dolorosa“, zur „Schmerzensmutter“, konnte vom Hof der Rückzug Elisabeths und ihre Lebensweise rechtfertigen.<sup>373</sup>

Dem Ausgang des Alkovens gegenüber steht eine Vitrine mit Trauerschmuck und Accessoires mit denen sich nochmals ein Bezug zum Selbstmord Rudolfs ziehen lässt.

Das Möwengeschrei aus dem Alkoven leitet weiter zu Lieblingsaufenthaltsorten der Kaiserin, die bildlich an der Außenwand des Alkovens zu sehen sind. Demgegenüber wird ein Kaffeeservice Elisabeths aus dem Achilleion ausgestellt. Auch an dieser Vitrine befindet sich das Symbol der Möwe.

Die Flucht in eine Parallelwelt wird beim Achilleion durch mythische Figuren aus der griechischen Antike und im darauffolgenden Bereich „Gedichte“ durch allegorische Figuren aus dem Sommernachtstraum an den Wänden symbolisiert.

Die Reproduktion des Hofsalonwaggon benützt zwei verschiedene Medien für ihre Inszenierung. Einerseits ist der reproduzierte Teil des Hofsalonwaggon ein *period room*, also ein Bühnensetting. Andererseits läuft in den Fenstern eine Videoschleife, die den Eindruck der Bewegung erzeugt. Scheinbar endlos wird an einem Waldstück vorbeigefahren.

„Space and time in the theatre can be extended through augmentation with film.“<sup>374</sup>

Auch der Zeitablauf in der Ausstellung wird auf diese Weise verändert. So werden Elisabeths Reisen in den letzten Lebensjahren als Endlosschleife inszeniert. Dies imaginiert die Länge einer Reise aber auch ein Nie-Ankommen. Der Hofsalonwaggon bringt die Besucherinnen und Besucher aber auch an die letzte Station Elisabeths nach Genf.

Elisabeths Ermordung findet in einer Rauminnszenierung statt, die das Publikum unbewusst einbindet.<sup>375</sup> Auf den zwei gegenüberliegenden Wänden sehen die Besucherinnen und Besucher einerseits ein historisches Foto des Grand Hotel Beau Rivage

---

<sup>373</sup> Siehe Sandra Prosenbauer: Der Beginn eines Mythos, S. 81-82

<sup>374</sup> Joslin McKinney, Philip Butterworth: The Cambridge Introduction to Scenography, S. 135

<sup>375</sup> Leider konnten die Rechte für die zwei Wandbilder nicht ermittelt werden und so muss hier auf einen bildlichen Beleg verzichtet werden.

in Genf. Auf der anderen Seite ist eine Zeitungsillustration der Ermordung der Kaiserin aufgezo- gen. Die Besucherinnen und Besucher befinden sich also mitten auf dem Schauplatz der Ermordung und werden Augenzeugen. Die Illusion wird durch Verfremdung dieser zwei Montagen gebrochen. Das Beau Rivage ist komplett als Fotonegativ dargestellt, die Zeitungsillustration zeigt nur die Personen Elisabeths und ihres Mörders Luigi Lucheni im Positiv, alles andere herum verschwimmt ebenfalls in einer Negativdarstellung. Verstärkt wird diese Szene durch einen Originalmantel, Strohhut und Stiefletten der Kaiserin aus dieser Zeit. In der Inszenierung zur Eröffnung des Sisi Museums hat die Präsentation des originalen Mordwerkzeugs, einer Feile, diese Inszenierung noch zusätzlich aufgeladen.

Bereits die Bildpolitik nach der Ermordung der Kaiserin in der Presse nimmt diesen Blickwinkel ein.

„Da der/die BetrachterIn des Bildes sich aufgrund der gewählten Perspektive als Teil des dargestellten Publikums wahrnimmt, werden die Emotionen der umstehenden Personen auch auf ihn/sie übertragen.“<sup>376</sup>

Auch hier ging es um eine Beteiligung der Leserinnen und Leser. Durch die möglichst originalgetreue Darstellung sollten Emotionen evoziert werden. Auch diese Zeitungsillustrationen sind stark theatral geprägt. Sie zeigen die Figuren in ihren Handlungen. Der Mörder Luccheni wird nah bei der Kaiserin während der Tat oder kurz danach gezeigt. Die anderen Figuren wie die Hofdame sind nur Statisten. Die Betrachtenden nehmen die Beobachterrolle ein.<sup>377</sup>

Nach den Definitionen Brigitte Kaisers werden im Sisi Museum abstrahierende Raumbilder verwendet, die zur Erzeugung von Stimmungsbildern und weniger auf die ausgestellten Objekte ausgerichtet sind.

„Es geht nicht ausschließlich darum, dem Betrachter Sachinformationen zu liefern und etwas zu zeigen, sondern ihn an Erfahrungen teilhaben zu lassen.“<sup>378</sup>

Die Erfahrungen finden auf der persönlichen Ebene statt. Da Elisabeth nie ihre Rolle als Kaiserin ausgefüllt hat, kann sie auch nicht in einer politischen Situation, sondern nur als Privatperson inszeniert werden.

---

<sup>376</sup> Sandra Prosenbauer: Ein Mythos entsteht, S. 51

<sup>377</sup> Siehe Sandra Prosenbauer: Ein Mythos entsteht, S. 51

<sup>378</sup> Brigitte Kaiser: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, S. 46

Es finden sich aber auch rekonstruktive Raumbilder mit der Nachbildung eines Teiles des Hofsalonwaggons der Kaiserin oder der Gestaltung des Raumes, der die Ermordung der Kaiserin thematisiert. Ich ordne diesen Raum bewusst den rekonstruktiven Raumbildern zu, auch wenn es auf den ersten Blick nicht so scheint. Doch mit der Gegenüberstellung des Fotonegatives des Hotel Beau Rivage und der Zeitungsskizze der Ermordung befindet sich die Besucherin und der Besucher in einem rekonstruierten Bereich des historischen Platzes.

Die Figur Elisabeths durchfährt ähnlich wie in einem Drama eine innere Entwicklung. Von dem schüchternen Mädchen entwickelt sie sich in eine selbstbewusste Frau, die sich aber durch die Wandlung gleichzeitig immer mehr ihrer Rolle entzieht.

Elisabeth ist hier eindeutig die Protagonistin. Sie ist durch die Darstellungen und Portraits über groß präsent. Die Geschichte wird nicht aus ihrer Perspektive erzählt. Es ist ein unbekannter Erzähler, der je nach Interpretation entweder die kritische Sicht des Wiener Hofes vertritt oder ein Biograph ist. Elisabeth kommt zwar durch von ihr geschriebene Gedichtzeilen zu Wort. Sie sind eher Kommentare zu ihrem Leben als Lebenszeugnisse. Als Person wird sie an den Objekten aus ihrem Besitz greifbar.

Raumtexte sind sehr spärlich eingesetzt. Sie befinden sich an den Übergängen zwischen den einzelnen Kapiteln/Szenen und sind meist im Türrahmen angebracht. Sie sind kurz, vielleicht noch mit einem Zitat aus dem „Poetischen Tagebuch“ der Kaiserin ergänzt und erfüllen die Funktion der Titel bei Brecht.

Den Besucherinnen und Besuchern stehen hier als Vermittlungsmethode nur der Audioguide/Text oder die Teilnahme an einer Führung zur Verfügung. Objekttexte sind vorhanden, bieten aber keine zusätzliche Kontextualisierung.

Der starke inszenatorische Aspekt wirkt auf das Publikum und ergänzt die Vermittlungstools. Er war besonders zur Eröffnung 2004 notwendig, da noch nicht so viele Originalobjekte zur Person der Kaiserin vorhanden waren und das Theatrale diese Lücken füllen konnte.

### III.2.2.2. Kaiserappartements

An den atmosphärischen Raum des Sisi Museums schließen sich die Wohnräume des Kaiserpaares an. Diese sind weitgehend im Originalzustand erhalten und werden als Schauräume geführt. Eine Konzeption im Sinne einer Storyline konnte hier nicht stattfinden, da sie an die Gegebenheiten der kaiserlichen Hausführung gebunden ist. Aber gerade der konservierte historische Zustand macht diese Kaiserappartements selbst zu einem musealen Objekt.

#### III.2.2.2.1. Die Fabel

Die Handlung ist durch die historische Abfolge der Räumlichkeiten gegeben. Er beginnt mit dem öffentlichen Bereich des Appartements Kaiser Franz Joseph I. hin zu seinen Privaträumen. Man durchschreitet von der Trabantenstube über den Audienzwartesaal das Audienzzimmer. Daran schließen sich das Konferenzzimmer und das Arbeitszimmer an. Mit Schlafzimmer und großem und kleinem Salon endet die Raumfolge des Kaisers.

Das Appartement der Kaiserin Elisabeth folgt dem umgekehrten Weg, von den Privaträumen zu ihrem Eingangsbereich. Auf das Schlafzimmer folgt das Turn- und Toilettezimmer. Der anschließende Große Salon wird durch die Hinterräume, Badezimmer und Bergl-Zimmer, umgangen. Es folgen noch der Kleine Salon und das Großes Vorzimmer.

In den Alexander-Appartements wird nochmals das halb-öffentliche Leben am Hof gezeigt. Hier gibt es nach einem leeren Raum, den Roten Salon mit Rokoko-Möbeln und Goblins. Abgeschlossen wird der Besuch der Kaiserappartements im Speisesaal mit einer Allerhöchsten Familientafel.

Es wird hier das private Alltagsleben des Kaiserpaares dargestellt. Die Politik Franz Josephs wird kaum thematisiert.

#### III.2.2.2.2. Die Dramaturgie

Die Kaiserappartements tragen die Form eines offenen Dramas, die einzelnen Szenen könnten auch in einer anderen Reihenfolge erzählt werden. Das Narrativ bewegt sich hier von der Semi-Öffentlichkeit über das Private zurück zur Semi-Öffentlichkeit und ist an die Funktion der Räume gebunden. Eine alternative Narration bietet sich durch den Tagesablauf des Kaiserpaares an.

Der offenen Dramenform steht hier die historische Umgebung gegenüber. Der Handlungsraum ergibt sich aus der Raumausstattung selbst. Diese ist der Handlungsträger, die Figuren sind eher der Dekoration denn als vorantreibende Kräfte zu zuordnen.

#### III.2.2.2.3. Die Inszenierung

Die Inszenierung der Kaiserappartements stammt aus dem 19. Jahrhundert, auch wenn sie durch die ca. hundertjährige Geschichte als musealer Raum Änderungen durchgemacht hat. Die Einrichtung und Aufstellung ist durch die Zeichnungen Theodor Zashes und durch fotografische Dokumentation rekonstruiert worden. Vor allem die Photographien weisen selbst bereits einen starken inszenatorischen Aspekt auf. Während Zache seine Zeichnungen noch mit Personen in ihren Alltagshandlungen belebt, wirken die Photographien ohne Personen schon fast museal.

Die Raumabfolge der Kaiserappartements sind also Trabantenstube, Audienzwartesaal, Audienzzimmer, Konferenzzimmer, Arbeitszimmer, Schlafzimmer, großer und kleiner Salon auf Franz Josephs Seite. Dieses Appartement ist von dem der Kaiserin auch baulich getrennt. Die Besucherin oder der Besucher muss einen Niveauunterschied zwischen beiden mit 3 Stufen überwinden. Das Appartement Elisabeths folgt auch nicht geradlinig, sondern um neunzig Grad gedreht. Hier bewegt man sich vom Wohn- und Schlafzimmer über das Turn- und Toilettezimmer, Badezimmer, die Berglzimmer zum Kleinen Salon und dem Großen Vorzimmer. Das Narrativ schließt den großen Salon ein, der allerdings nicht durchschritten, sondern mit Badezimmer und Berglzimmer umgangen wird. Auch der Eintrittsbereich der Kaiserin wird mit Blick ins Türhüterzimmer und einer Fototapete der Adlerstiege nur angedeutet.

Die bauliche Substanz trennt auch wieder das Alexander-Appartement körperlich von den Kaiserappartements ab. Wieder ist ein Schwenk um neunzig Grad nötig. Hier werden noch 3 Räume durchschritten. Über ein Durchgangszimmer erreichen die Besucherin und der Besucher den Roten Salon und schlussendlich den Speisesaal mit einer allerhöchsten Familientafel.

Damit endet der Rundgang und die Besucherin und der Besucher werden in den Shop und danach aus dem Museum entlassen.

Die Räume sind dem *rekonstruierten Raumbild* verhaftet und repräsentieren eine Form der guten Stube. Sie stehen für den herrschaftlichen Wohnstil des späten 19. Jahrhunderts und sind dadurch einzeln besehen „leere“ Bühnenräume. „Leer“ möchte ich hier als unbelebt, ohne Narrativ verstanden wissen. Erst durch die Verknüpfung mit dem Alltagsleben des Kaisers werden sie zu Räumen mit Geschichte(n), zu Aktions- und Handlungsräumen.



Abb. 8

Dieses Bühnensetting wird durch einen Raumtext in der Fensternische beziehungsweise den Audioguidetext belebt. Erzählt wird eine Episode aus den Memoiren Eugen Ketterls. Es werden die begrenzten Räumlichkeiten und die Körperpflege des Kaisers thematisiert. Die Besucherin und der Besucher erhalten Informationen über die

Aufgaben des Badewaschlers, der morgens eine Gummibadewanne in diesem Zimmer aufstellen musste, da der Kaiser kein eigenes Badezimmer besaß. Die Szene entsteht erst dadurch, dass ein Badewaschler sich die Nächte in einem Weinkeller um die Ohren geschlagen hat und wie er in betrunkenem Zustand seine Pflichten erledigte.<sup>379</sup>

Eine erzählerisch-szenische Intervention entsteht in den Appartements Elisabeth in ihrem Turn- und Toilettezimmer.



Abb. 9

---

<sup>379</sup> Eugen Ketterl: Der alte Kaiser wie nur Einer ihn sah. Der wahrheitsgetreue Bericht des Leibkammerdieners Kaiser Franz Joseph I., Wien, München, Zürich, Innsbruck: Fritz Molden 1980, S. 24-25

Einerseits zeugen ihre Turngeräte vom Körperkult der Kaiserin, andererseits wird mit ihrem Toilettetisch die Haarpflege thematisiert. Da es in diesem Raum aber keine Raumtexte gibt, bleiben diese Szenen den Besucherinnen und Besuchern mit den Audioguides vorbehalten.

Daraus ergeben sich zwei Präsentationsschichten, die nebeneinander existieren, gleichzeitig aber auch ineinander verwoben sind. Es ist der Objektstatus der Räume, der sie als vergangene Wohnkultur ausweisen. Erst in Verbindung mit der Person des Kaisers und der Kaiserin werden diese Räume zu inszenierten Räumen im theatralen Sinn.

Vergleicht man die heutige Erscheinung der Kaiserappartements mit den Abbildungen früherer Guidebooks, hat sich die Szenographie stark verändert. Die Räume wirkten mit den wenigen Möbeln und Versatzstücken leer und lieblos. Durch Ankäufe und Recherchen im Hofmobiliendepot, durch Einsatz von kleineren Dekorobjekten befinden sie sich heute wieder fast im Originalzustand und wirken bewohnt. Durch diese Aufwertung haben sie den rein musealen Charakter, den sie noch bis in die 1980 Jahre hatten, verloren. Heute sind sie *Erlebnisräume*, diese *Royal Experience*, die ein Eintauchen in die Zeit und die Geschichte ermöglicht.

Ein Salon des Adels und des Großbürgertums enthielt im 19. Jahrhundert grundsätzlich einen inszenatorischen Aspekt. Man präsentierte sich und seine Sammlungen einer ausgewählten Öffentlichkeit. So schreibt auch Edmund de Waal über den Salon seines Urgroßonkel Charles Ephrussi:

“It is, of course, a stage set. All these things that Charles collected are objects that need a connoisseur's eye, all are things that speak of knowledge, history, lineage, of collecting itself.”<sup>380</sup>

Das Öffnen eines privaten Raumes hat immer etwas Theatrales an sich. Es vollzieht sich auch erst durch das Öffnen einer Tür, das Eintreten in eine Wohnung, einen Raum. Es ist eine kleine Wunderkammer in sich selbst, in deren Schrank man durch die Zimmertür Einblick gewährt. Man öffnet sich auch selbst, setzt sich einer Interpretation eines anderen aus. Um diese Interpretation zu beeinflussen, inszeniert man sich selbst, zeigt man sich, wie man selbst gesehen werden will. Man entscheidet, wie weit man jemanden in seine

---

<sup>380</sup> Edmund de Waal: *The Hare with the Amber Eyes*, London: Chatto & Windus, Random House 2010, S.

Privatsphäre lässt. Die privatesten Räume, wie das Schlafzimmer, werden der breiten Öffentlichkeit verschlossen bleiben.

Somit befinden sich die Besucherinnen und Besucher in einer Art Kunstkammer. Der Herrscher wird in das Zentrum der Schau gerückt.

„Das umfangreichste Theater, für das Quiccheberg Überschriften und Titel entwirft und in deren Mitte er den Renaissancefürsten als zentrale Figur installiert, kommt genau genommen einer in räumlicher Form gespeicherten Trionfo bzw. einem Huldigungsspiel für eben diesen Renaissancefürsten gleich.“<sup>381</sup>

In Quicchebergs Sinn kann das Appartement von Franz Joseph I. gelesen werden. Die Wände sind mit Schlachtenbildern, vor allem aus der Zeit der Niederschlagung der Revolution in Ungarn 1848/49 bestückt. Es ist eine Leistungsschau des Militärs. Den Sammlungsaspekt vertreten die Chinoiserien, Porzellangefäße in asiatischem Stil.

Vor allem hier in den Kaiserappartements geht es um das auratische Erlebnis. Durch die Originalobjekte kann die Besucherin oder der Besucher eine Verbindung zu Franz Joseph I. und Elisabeth aufnehmen. Die Geschichte ist hier zum Greifen nahe. Diese Räume werden zu *Erlebnisräumen*, die mit dem persönlichen Alltag des Kaisers und der Kaiserin verbunden sind.

Auch in den Kaiserappartements sind Raumtexte spärlich eingesetzt. Sie befinden sich in den Fensternischen auf Fahnen. Im oberen Teil befindet sich eine historische Fotografie des Raumes oder eine Zeichnung von Theodor Zasche. Darunter sind Texte zum Alltagsleben am Kaiserhof zu lesen. Diese sind wie Elisabeths Gedichtzeilen im Sisi Museum auch als Kommentar aufzufassen und bieten ein Innehalten in der Storyline. Die Erzählung bleibt weiterhin eine *Third Person Interpretation*. Es werden hauptsächlich Sachinformationen aus einer möglichst neutralen Position gegeben.

Es gibt hier auch die Ebene des Objekttextes, der den Räumen eine Bezeichnung gibt und die dazugehörige Audioguidenummer nennt. Sonst bleiben die Objekte im Raum selbst meist unkommentiert.

---

<sup>381</sup> Werner Hanak-Lettner: Die Ausstellung als Drama, S 95

### III.2.3. Die Vermittlung

Da die Kaiserappartements keinen eigenen Eingang besitzen, sind sie für die Besucherinnen und Besucher nur mit dem Sisi Museum gemeinsam erlebbar. Daher finden sich hier auch dieselben Vermittlungsmöglichkeiten mit Raumtexten, Audioguide und Führung. Durch die Kaiserappartements gibt es eine Sonderform der Führung, nämlich Taschenlampenführungen, die unter Museumstheater fallen und daher hier extra behandelt werden.

#### III.2.3.1. Raumtexte

Raumtexte sind im Sisi Museum sehr spärlich eingesetzt und eher als Überschriften zu verstehen. Sie erfüllen hier die Funktion der Übertitel im Brecht'schen Sinn, die den Gestus, die Atmosphäre einfangen sollen und die Handlung kurz vorwegnehmen. Eine persönliche Stimme bietet die Gedichtzeilen aus Elisabeths Hand. Sie sind Kommentare zu den verschiedenen Themen und führen die Geschichte in diesem Sinn nicht weiter. Sie erfüllen eine ähnliche Funktion wie die Songs bei Brecht. Sie bieten einen Moment der Reflexion. Auch das Schriftbild hebt diese Texte von den Raumtexten ab. Sie sind Faksimiles der Handschrift Elisabeths.

In den Kaiserappartements finden sich in den Fensternischen kurze Episodentexte, die den Raum mit einer Handlung füllen können. Auch hier sind diese Texte Kommentare. Sie stammen von Hofbediensteten, wie den Hofdamen Elisabeths oder dem Kammerdiener des Kaisers.

#### III.2.3.2. Audioguides und Katalog

Die Vermittlung wird Großteils über die Audioguides oder schriftliche Versionen des Textes abgedeckt. Sie sind wie eine personelle Führung aufgebaut und ersetzen diese.

Sie erweitern die Inszenierung des musealisierten Raumes. Sie erzählen von der Funktion der Räume und der Nutzung durch ihre Bewohner.

Das Durchhören der Audioguidenummern dauert ca. zwei Stunden – entspricht also der Verweilzeit im Theater oder bei einem Film – und schließt auch die Silberkammer ein.

Es gibt ein Guidebook zum Besuch der Silberkammer – Sisi Museum – Kaiserappartements. Es ist aber kein Katalog in Form der genauen Aufzeichnung aller Objekte. Es ist auch mehr für zu Hause gedacht, als zur Informationsweitergabe in den Räumen.

### III.2.3.3 Kulturvermittlerin und Kulturvermittler

Der Begriff Kulturvermittlerin oder Kulturvermittler hat sich in der SKB noch nicht durchgesetzt. Sie bezeichnen sich als Guides.

Sie ergänzen das Textangebot durch klassische Führungsprogramme. Sie werden drei Mal täglich in Deutsch und einmal in Englisch, in den Ferienzeiten auch zwei- bis dreimal in Italienisch bzw. auf Anfrage angeboten. Der Guide begleitet die Besucherinnen und Besucher dabei nur durch das Sisi Museum und die Kaiserappartements und die Dauer der Führung beträgt dabei ca. eine Stunde.

Es werden Themenführungen auf Anfrage angeboten, die sich der sportlichen Kaiserin, der Familie Elisabeths oder dem Alltagsleben am Hof widmen. Auch die Silberkammer kann mit einer persönlichen Führung gebucht werden.

Die Kulturvermittlerin und der Kulturvermittler setzen sich ähnlich wie eine Schauspielerin oder ein Schauspieler einem Publikum aus. Sie kommunizieren nicht nur über den sprachlichen Text, sondern beziehen die Objekte und Raumumgebung mit ein.

### III.2.3.4 Museumstheater

In den Wintermonaten findet ein spezielles Vermittlungsprogramm statt, sogenannte *Taschenlampenführungen*. Es handelt sich hier um eine *First Person Interpretation*. Bei

diesen schlüpft die Kulturvermittlerin in die Rolle einer Hofdame oder der Friseurin der Kaiserin beziehungsweise der Vermittler in die Rolle des Kammerdieners und führt durch die abgedunkelten Kaiserappartements. Die Besucherinnen und Besucher werden aufgefordert, ihre eigene Taschenlampe mitzubringen und müssen die Räume selbst ausleuchten. Dadurch tragen sie aktiv zur Führung teil. Die Hofdame oder der Kammerdiener können direkter auf das Publikum eingehen und es auffordern, Stellung zu beziehen.

Die fiktive Handlung spielt 1892. Es ist ein Spiel zwischen den Zeitebenen. Die Hofdame oder der Kammerdiener befindet sich in der Zeit des Wiener Hofes und vermittelt ein Bild dieser Gesellschaft und dem Alltagsleben bei Hof.

Eigentlich wurde es als Kinderprogramm entwickelt, erfreut sich aber mittlerweile auch bei Erwachsenen wachsender Beliebtheit.

### III.3. EXKURS: SIS(S)I IM FILM

Die Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. zollt an einem weiteren Standort, dem Hofmobiliendepot, dem Mythos Elisabeth Tribut.

Wie bereits mehrmals erwähnt, ist heute das Bild Elisabeths stark von der dramatischen Darstellung in den Medien Film und Theater beeinflusst und stellt ein eigenes Narrativ in der Rezeption dar.

Das Hofmobiliendepot eignet sich als Ort, um vor allem dem Mythos der „Sissi“-Filme von Ernst Marischka nachzugehen.

Das Hofmobiliendepot fungierte bis in die 1970er Jahre zahlreichen Filmen als Ausstattungslager. Auch Ernst Marischka bediente sich dort für seine „Sissi“-Trilogie. So wurde 2006 ein Themenpfad in der Dauerausstellung eingerichtet, der sich der Ambivalenz von Sisi (historisch-korrekte Schreibweise) und Sissi (die literarisch-mediale Figur) verschreibt. An verschiedenen Punkten der Ausstellung erhält man Informationen zur Produktion der „Sissi“-Filme.

### III.3.1. Die Fabel

Die Storyline erzählt hier keine durchgehende Geschichte. Sie geht einzelnen Aspekten in Elisabeths Leben nach und beleuchtet diese Themenbereiche anhand der Film-Trilogie von Ernst Marischka. Die Ausstellung zeigt Anhand von Filmsequenzen und rekonstruierter Teilaufstellung die Verwendung einzelner Möbelstücke. Auf der anderen Seite zeigt sie den Produktionsprozess der „Sissi“-Filme.

### III.3.2. Die Dramaturgie

Die Narration ist an die Dauerausstellung gebunden und muss sich in diese einfügen. Die einzelnen Stationen sind durch ein weißes S in einem fliederfarbenen Kreis, das von einem schwarzen Kamerasymbol überlagert ist, gekennzeichnet. Die markierten Stationen stellen ausschließlich Beziehungen zu den drei Filmen von Ernst Marischka her.

Der Rundgang beginnt auf der ersten Ebene, führt über den Sammlungssaal, den Habsburger Saal zu den Möbeln Franz II./I. beziehungsweise seiner dritten Gattin Maria Ludovica d’Este und denen Elisabeths und Rudolfs.

Der Rundgang setzt sich dann auf der zweiten Ebene mit den Biedermeierkojen und dem Schaudapot fort. In letzterem finden sich gegenüber den „Sissi“-bezogenen Kojen Texttafeln mit Informationen zu den Filmen.

### III.3.2. Die Inszenierung

Auf der ersten Ebene findet man sich einer klassischen Sammlungssituation gegenüber. Vor allem im vorderen Bereich ist es eine Ansammlung unterschiedlicher Objekte, die durch ihre Funktion eine Ordnung erfahren. So zeigt die erste Station verschiedene Büsten der Kaiserin.

Im Habsburgersaal findet eine Zuweisung zu einzelnen Persönlichkeiten statt. Hier ist genauso wie im Sisi Museum in der Hofburg das Winterhalter-Portrait dominant. Es

handelt es sich dabei um eine Kopie durch Franz Xaver Winterhalters Bruder. Es hängt auf einer eingezogenen Wand, die dem Raum Struktur gibt. Dahinter befindet sich eine Wachspuppe mit einem Originalkleid Elisabeths. Die Wachsfigur stammt von Madame Tussauds. Auch hier dominiert Elisabeth in ihrer Ikonographie. Ein Paravent ist mit zahlreichen Darstellung der Kaiserin in Repliken geschmückt.

Im hinteren Teil der ersten Ebene finden sich rekonstruierte Raumbilder. Die Möbel Franz II./I. sind zu unvollständigen Ensembles zusammengestellt. Hier interessieren vor allem die 4 Kariatyden – Kerzenleuchter – aus den Appartements Maria Ludoviccas. Sie fanden bronziert Verwendung im dritten Teil der Trilogie in der Szenerie eines Mailänder Palazzos.

Weiters finden sich hier Elisabeths Bauerngarnitur aus der Kammermeierei in Schönbrunn, Schlafzimmermöbel aus Schloss Gödöllö und ein Teil der Ausstattung der Gisela-Appartements in Schönbrunn. Diese drei Ensembles bilden einen inhaltlichen Schwerpunkt in Bezug auf die Sissi-Filme. Während sich in der Mitte die Originalausstattung des ungarischen Wohnsitzes befindet, wird sie links und rechts von den Filmmöbeln flankiert. Die Möbel Elisabeths aus der Kammermeierei fungierten in den Filmen als Möbel der Dienerschaft, die Ausstattung des Gisela-Appartements als Toilettezimmer der Kaiserin.

Eine Biedermeierkoje in der zweiten Ebene beherbergt ebenfalls Möbel der Filmausstattung. Im anschließenden Schaudapot wurden einzelne Kojen den Filmsettings nachgebaut.

Um die Möbel in den Ensembles leichter identifizieren zu können, gibt es bei den Stationen Bildschirme mit kurzen Sequenzen der Szenen. Die Ausschnitte laufen in einer Dauerschleife. Auf den Originalausschnitt folgt eine Schwarz-Weiß-Sequenz der Szene, in dem nur die ausgestellten Möbel in Farbe erscheinen.

Mit diesen Filmausschnitten wird gleichzeitig die internationale Verbreitung dieser Filme thematisiert. Bei jeder Station findet man eine unterschiedliche Synchronfassung.

Hier auf der zweiten Ebene bekommen die Besucherinnen und Besucher Informationen zu den Sissi-Filmen selbst. Die Texttafeln finden sich in Form von Schminktischen. Jeder dieser Tische widmet sich einem Produktionsaspekt der Trilogie.

### III.3.3. Die Vermittlung

Wie bereits erwähnt, sind die einzelnen filmbezogenen Ausstellungsobjekte an den Objekttexttafeln mit einem Filmkamera-Symbol in einem fliederfarbenen Kreis gekennzeichnet.

Zur Eröffnung des Pfades wurde ein Begleitheft in Form eines Requisitenbuches<sup>382</sup> eines Filmes in verschiedenen Sprachen angeboten. Dieses konnte auch käuflich erworben werden. Aus innerbetrieblichen Gründen sind diese aber nicht mehr verfügbar. Die Bedeutung und der Zusammenhang der einzelnen Stationen erschließen sich der Besucherin oder dem Besucher daher nur schwer. Die Kontextualisierung zwischen den Filmen und der historischen Persönlichkeit ist für den Besucher schwierig, da keine biographischen Informationen zu Elisabeth bereitgestellt werden.

Seit 2016 ist es jeden dritten Sonntag im Monat möglich, den Pfad mit einer Vermittlerin oder einem Vermittler zu erkunden.

---

<sup>382</sup> Presseführung „Sissi im Film – Möbel einer Kaiserin“, Presstext Wien August 2006

#### IV. TV-DOKUS

Das Bild Kaiserin Elisabeths ist heute ein mediales. Diese bildlichen Darstellungen verfolgten bereits zu ihren Lebzeiten eine Programmatik. Portraits und Drucke sollten die Rolle der Kaiserin hervorheben. Die Unterhaltungsindustrie des 20. Jahrhunderts nutzte es für ihre Fabeln und löste es großteils vom historischen Hintergrund. Ernst Marischka benutzte die Biographie Elisabeths sehr großzügig, um die glanzvolle Zeit der Monarchie wiederaufstehen zu lassen. Auch andere Bearbeitungen der Unterhaltungsindustrie setzen mehr auf ein atmosphärisches Bild, selten zeichnet man ein kritisches. Die Geschichte Elisabeths setzt oft einen Handlungsraum frei, der nicht dem des 19. Jahrhunderts verhaftet ist, sondern viel mehr der Entstehungszeit des Filmes oder Theaterstücks.

Das Medium Film benutzt die Figur der Kaiserin Elisabeth nicht nur in der Unterhaltungsindustrie. Vor allem im Bereich Fernsehen gibt es seit den 1980er Jahren immer wieder Versuche, sich Elisabeth vor dem historischen Hintergrund und historisch korrekt zu nähern. Dazu dient der Dokumentarfilm oder die TV-Doku. Diese Form habe ich bewusst in meiner Diplomarbeit ausgespart, da sich diese mit der Darstellung in der Unterhaltungsindustrie beschäftigt hat. Sie fügen sich hier in den Kontext und es soll die These Werner Hanak-Lettners untersucht werden, dass sich das Theater und das Museum gerne der anderen Präsentationsweisen des anderen Mediums bedient.

Die TV-Doku steht der Ausstellung sehr nah und sie soll daher hier Eingang finden. In diesen beiden Bereichen liegen die Schwerpunkte an der festzumachenden Historizität. Es stellt sich hier immer die Frage, in wie weit Historisches korrekt darstellbar und wieviel Interpretationsspielraum vorhanden sein kann. Eine TV-Doku kann erst durch wissenschaftliche, historische Recherche entstehen.

Das Medium Film und Fernsehen wird von der Geschichtswissenschaft noch immer sehr kritisch betrachtet, da durch die Suggestionskraft der Bilder, dem Text von Spielszenen und der Montage der einzelnen Teile eine starke interpretative Aussage getroffen wird.

„Als eine dramatische Einheit erlebt der Zuschauer einen Film durchgängig. Er wird emotional ergriffen und mitgerissen, wird aber nie den letztlich fiktiven Charakter des filmischen Geschehens vergessen. Anders die Geschichts-Doku, die mittlerweile eigentlich zur Imitation und Simulation der dokumentarischen Form geworden ist. Dazu gehört auch der Trend, durch immer schnelleren Schnitt und die „Hybridisierung“ heterogener Quellen ein perfektioniertes und

vermeintliches Nachstellen der historischen Wirklichkeit zu erreichen. Das geht so weit, die „Medialität“, also die sichtbaren und erahnbaren Schnittstellen des „Machens“ und „Konstruierens“ zu verwischen. Das wurzelt in den Unterhaltungstrends, die immer mehr mediale „Immersion“ erzwingen.“<sup>383</sup>

Die Geschichtswissenschaft vergisst in diesem Zusammenhang sehr gerne, dass auch sie eine interpretierende Wissenschaft ist. Sie bewertet Quellen, stellt sie zusammen und konzentriert sich oft auf einen Aspekt oder eine Sichtweise. Genauso wie ein Spielfilm in Europa gewisse Rahmenbedingungen, Konventionen und einen europäischen Blickwinkel besitzt, wird Geschichte zum Beispiel aus amerikanischer Sicht andere Tendenzen und Bewertungen aufzeigen. Auch werden die Schnittstellen in der Geschichtswissenschaft überbrückt und aufgefüllt, um eine homogene Sichtweise präsentieren zu können.

Das Medium Fernsehen bietet wie das WorldWideWeb die Möglichkeit, sich die Inhalte ins Haus zu holen. Die Rezipientin oder der Rezipient sind nicht mehr gezwungen, sich an einen speziellen Ort zu begeben. Das Medium Fernsehen verändert aber die Aufnahme der Information. Sie erreicht zwar eine große Teilnehmeranzahl, es kommt aber nicht mehr zu dem kollektiven Erlebnis. Der Umgang mit den Informationen bleibt der oder dem Einzelnen überlassen.

„Wurde und wird Geschichte in separierten Räumen und zu separierten Zeiten unterrichtet, feierlich begangen und zumindest in Zusammenkünften vorgetragen, so ist nun ganz individuell am Bildschirm jederzeit zu Hause Geschichte präsent zu machen. Damit aber ist zwischen Material und Individuum als Korrektiv nicht mehr eine Lehrkraft, ein öffentlicher Raum, eine gemeinschaftsbildende Situation geschaltet. So losgelassen scheint grundsätzlich erst einmal jeder Umgang mit allen Erinnerungen möglich.“<sup>384</sup>

Das Fernsehen löst die Geschichte insofern von seinem historischen Umfeld, da es nicht mehr an den Erinnerungsort gebunden ist, sondern einen virtuellen aufmacht. Die Informationsweitergabe hängt nicht vom Objekt ab, sondern nur von deren Visualisierung. Die Unmittelbarkeit der Vermittlung ist nicht mehr so stark. Zwischen der musealen Information ist ein weiteres Medium zwischengeschaltet, das seine eigenen Bedingungen mitbringt.

---

<sup>383</sup> Gerhard Obermüller: Geschichte im Spannungsfeld von Marketing, Medienkunst und Wissenschaft, S. 30

<sup>384</sup> Rosmarie Beier-de Haan: Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte, S. 116

„Dies trägt wesentlich zur Reduzierung der Bedeutung des physischen Objekts bei und damit zur Virtualisierung des Museums, denn die Geschichte, die erzählt werden soll, kann unabhängig vom physischen Raum des Museums über Medien und im digitalen Raum des Internets vermittelt werden. Das Museum als Gebäude wird dazu – zumindest theoretisch – nicht mehr zwingend benötigt, ebenso wenig wie das Objekt. Beide können aber anregende und verstärkende Funktionen bei der realen Museumserfahrung übernehmen, indem sie Besuchern ein unmittelbareres Erlebnis erlauben als dies derzeit im virtuellen Raum des Internets möglich ist.“<sup>385</sup>

Im Museum erfüllen kleine filmische Spielszenen eine andere Funktion. Sie sind Teil der Inszenierung und können den Handlungsraum erweitern. Sie erhalten Objektstatus und gehen als diese Beziehungen mit der Umgebung ein.

Zu Hause bildet der Fernseher einen in sich abgeschlossenen Raum und das Kommunikationsmodell beschränkt sich auf Sender (Fernseher) und Empfänger (Zuschauende). Der Schwerpunkt liegt weniger in der körperlichen Erfahrung des Themas, sondern im Infotainment.

Dokumentarfilme können verschiedene Erscheinungsformen besitzen. Sie nähern sich dem Schulfernsehen, das einen Erkenntnisgewinn und Lerneffekt in den Vordergrund stellt. Trotz des historisch-wissenschaftlichen Anspruches möchten manche nicht auf Spielszenen verzichten. Dokumentarfilme können aber auch Spielfilmform besitzen und ihre Informationen durch die Handlung vermitteln.

„Die meisten TV-Dokumentationen operieren mittlerweile in sentimentalisiertem *Docudrama*-Format, oft aus der Perspektive einer homodiegetischen Ich-Erzählerfigur (Breitbart 1981:120), zum Teil mit gestaffelten historischen Ebenen und entweder stummen Kostümszenen, über die eine Erzählerstimme gelegt wird, oder mit kurzem Dialog-Rollenspielen.“<sup>386</sup>

Im Folgenden möchte ich an drei Beispielen von Dokumentarfilmen zu Kaiserin Elisabeth ihre Nähe zur Ausstellung untersuchen.

---

<sup>385</sup> Werner Schweibenz: Vom traditionellen zum virtuellen Museum, S. 84

<sup>386</sup> Wolfgang Hochbruck: Geschichtstheater, S. 123

#### IV.1. Theodor Grädler: Elisabeth von Österreich - Ich möchte eine Möwe sein

Regie: Theodor Grädler, Jörg A. Eggers

Darsteller: Elisabeth: Marisa Mell

Franz Joseph: Peter Fröhlich

Sprecher: Wolfgang Gasser

Produktion: Dürerfilm im Auftrag für ORF und ZDF

Österreich 1972

Dies ist der erste Versuch, dem Fernsehpublikum die historische Elisabeth näherzubringen.

##### IV.1.1. Die Fabel

Vom Elisabeth-Denkmal im Volksgarten ausgehend wird durch Bilddokumente mit Off-Kommentar und Spielszenen Elisabeths Leben erzählt. Es spannt sich von ihrer Geburt bis zu ihrem gewaltsamen Tod und dem Nachleben der Kaiserin.

Historische Fakten werden mit Bildmaterial wie Landkarten, Drucken und Portraits belegt. Die Person Elisabeth wird in kleinen Spielszenen gezeigt.

##### IV.1.2. Die Inszenierung

Dieser TV-Dokumentarfilm zeigt zu Beginn das Elisabeth-Denkmal im Volksgarten. Der Off-Kommentar wird von einer männlichen Stimme gesprochen. Es werden weitere Portraits und Fotos in schnellem Schnitt gezeigt. Die Stimme zeichnet ein kurzes Charakterbild Elisabeths über Aussagen von Zeitgenossen und führt in das Thema ein.

Die Off-Stimme berichtet von der Geburt Elisabeths und charakterisiert ihren Vater Herzog Max. Dieser Kommentar ist den ersten stummen Spielszenen überlegt. Elisabeth läuft auf ihren Vater zu und dieser hebt sie auf ein Pferd. Man sieht Herzog Maximilian und die Kinder beim Reiten auf einer Koppel. In die Totale der Koppel wird die Einzelfigur Elisabeths hineingeschnitten. Es wird ein sehr idyllisches Bild vermittelt.

Die Verlobung in Ischl bringt die erste Spielszene mit Text. Franz Joseph redet auf seine Mutter Erzherzogin Sophie ein. Er bringt klar seinen Wunsch zu einer Verbindung mit Elisabeth zum Ausdruck, bittet aber keinen Druck auf das Mädchen auszuüben. Der Text, den Franz Joseph aufsagt, ist Briefen entlehnt. Es wird aber kein gemeinsames Bild von Franz Joseph und Elisabeth gezeigt.

Eine große Landkarte von Österreich-Ungarn bildet den Eingang für die nächste Spielszene und leitet zur politischen Situation über. Elisabeth erhält in Possenhofen Geografie und Geschichtsunterricht. Der ungarische Lehrer freut sich zwar am Interesse Elisabeths an Ungarn, erklärt ihr aber auch, dass die Ungarn ihn wegen der noch nicht erfolgten Krönung, nur bedingt als ihren Herrscher sehen. Die Off-Stimme erklärt vor Bildern der ungarischen Revolution die Hintergründe zu Franz Josephs Thronbesteigung und den Widerstand gegen ihn aus der ungarischen Bevölkerung. Eine Rückblende zeigt in einer Spielszene das Attentat Libyenis auf den Kaiser auf der Bastei.

Der Off-Kommentar tritt immer mehr in den Hintergrund, bis ganz darauf verzichtet wird. Die Spielszenen werden daraufhin immer wichtiger, je mehr Elisabeth als Privatperson dargestellt wird. Dialoge lehnen sich in der textlichen Gestaltung an den Briefverkehr der Personen an. Um Elisabeths Person zu charakterisieren, werden ihre Gedichte als innere Monologe zitiert.

Erst nach der Darstellung des Attentats auf Elisabeth wird wieder ein Off-Kommentar verwendet. Es werden die Hintergründe des Attentats beleuchtet. Abschließend erklärt der Sprecher die Mythisierung der Kaiserin an Hand der Portraits, die bereits zu Lebzeiten der Kaiserin kein aktuelles Bild mehr abgaben. Der Dokumentarfilm schließt wieder mit dem Denkmal im Volksgarten.

Gedreht wurde teilweise in den Kaiserappartements in der Hofburg. Man sieht das Arbeitszimmer Franz Josephs, das Wohn- und Schlafzimmer Elisabeths und das Turn- und Toilettezimmer.

Ein museales Element in diesem Dokumentarfilm bildet der neutrale Off-Kommentar, der vor allem die Kontextualisierung des Lebens Elisabeths mit den historischen Ereignissen ermöglicht. Weiters werden historische Gemälde und Drucke als Zeugnisse der Ereignisse eingeschnitten. Die textliche Komponente in den Spielszenen versucht sich an Wortlaute in Briefwechseln zu halten.

## IV.2. Helmut Jedele: Unsterbliche Sisi

Zweiteilige Fernsehdokumentation

Regie: Helmut Jedele

Drehbuch: Helmut Jedele, Inge Jahn

Produktion: Mavis für BR und ORF

Deutschland/Österreich 1998

Zu Elisabeths 100. Todestag entstand diese Fernsehdokumentation.

### IV.2.1. Die Fabel

Eine männliche und eine weibliche Offstimme erzählen ausführlich Elisabeths Biographie zu historischen Gemälden und Darstellungen. Wo das historische Material nicht reicht, werden zeitgenössischen Videosequenzen genutzt.

### IV.2.2. Die Inszenierung

Es gibt auch keine Darstellerin Elisabeths oder einen Darsteller für Franz Joseph I..

Wie in einer Ausstellung werden Gemälde und graphische Darstellungen zur Illustration der Biographie Elisabeths genutzt. Die Bilder sind nicht statisch aufgenommen, sondern es wird oft in sie hineingezoomt und dadurch Details hervorgehoben. Neben Portraits der handelnden Personen, sieht man vor allem Landschaftsdarstellungen. Kurze Videosequenzen erzeugen einen atmosphärischen Raum. Physische Darsteller und Spielszenen gibt es kaum. Werden sie eingesetzt, so soll auch hier ein Stimmungsbild erzeugt werden. So wird die mondäne Welt Ischls mit Darstellern charakterisiert. Für die reinigende Wirkung der Natur steht ein rauschender Wasserfall.

Es dürften auch Teile älterer Fernsehdokumentationen eingeschnitten worden sein.

Die männliche und weibliche Offstimme wechseln sich wie bei Audioguides ab. Der Wechsel zeigt auch meist einen Themenwechsel an.

Dies ist wohl die TV-Doku, die am meisten die Präsentationsmittel des Museums nutzt. Sie ist ein verfilmter Museumsbesuch. Auch die Off-Stimmen sind in der Funktion des Audioguides genutzt. Selbst die kleinen Spielszenen sind der malerischen und atmosphärischen Präsentation verhaftet.

#### IV.3. Tom Matzek: Sissi – Die rätselhafte Kaiserin

Fernsehdokumentation

Regie: Tom Matzek

Drehbuch: Tom Matzek

Darsteller: Elisabeth: Ariane Swoboda

Produktion: ORF

Österreich 2006

Es handelt sich hierbei um ein Pendant zur historischen Dokumentation über Kaiser Franz Joseph I. zu dessen 90. Todestag.

##### IV.3.1. Die Fabel

Die Fernseh-Doku beginnt ebenfalls mit dem Tod bzw. dem Nachleben der Kaiserin. Als Zitat für den Rahmen dient eine Notiz der Lieblingstochter Marie Valeries, dass es von Elisabeth kein getreues Abbild gab.

Ariane Swoboda verkörpert in stummen Szenen Elisabeth in einem abstrahierenden, aber doch historischen Setting. Es befinden sich Spiegel, Turngeräte und Personenwaage darin.

Zwei Experten erläutern ihre Forschungsergebnisse. Ein Historiker rekonstruiert mit Pappfiguren der Beteiligten das Attentat am Genfer See. Ein Psychologe erläutert seine Recherchen zu Elisabeths Gesundheitszustand.

#### IV.3.2. Die Inszenierung

Die Experteninterviews übernehmen hier die Funktion der Wandtexte. In ihnen kann die Geschichte erzählt werden. Sie setzen Schlaglichter auf Themen, die in Zusammenhang mit Kaiserin Elisabeth interessieren. Durch sie kann man sich in der Thematik vertiefen. Sie sind statisch, auch wenn sie in ein eigenes Setting gesetzt werden.

Die Off-Stimme treibt die Erzählung weiter. Sie wird mit verschiedenen Bildern unterlegt. Diese sind ebenfalls bewegt, es gibt Kamerafahrten innerhalb der Bilder oder schnelle Schnitte.

Die Spielszenen mit einer Schauspielerin als Elisabeth befinden sich in einem *period setting*, das mit den Versatzstücken Turngeräte, Spiegel und Personenwaage spielt, aber die Konstruiertheit aufdeckt

#### IV.4. Die TV-Doku als Museumstheater

Dokumentarische Fernsehformen haben ein ebenso großes unterschiedliches Erscheinungsbild wie Ausstellungsgestaltungen und Museumstheater.

In der Gestaltung im Sinne des Bühnenbildes beziehungsweise des Filmsettings nutzen sie *rekonstruktive* und *abstrakte Raumbilder*. Es gibt sowohl *period rooms* als auch *period settings*. In ihrer dokumentarischen-historischen Form werden Originalschauplätze benutzt. Dies schließt hier sowohl Bauwerke von außen, die Originalräume als auch Gemälde und Graphiken ein. Das *period setting* verwendet einzelne Versatzstücke, um einen historischen Schauplatz zu imaginieren. Sie weisen damit Ähnlichkeit mit der Brecht'schen Bühne auf, die ebenfalls auf das notwendigste reduziert wird. *Abstrakte Raumbilder* werden eher spärlich benutzt und sollen atmosphärische Bilder schaffen.

In Spielfilmform sind sie *First Person Interpretations*. Sie werden aus der Perspektive der dargestellten Personen selbst erzählt oder zumindest eine persönliche Sichtweise auf sie ermöglichen.

Die *Third Person Interpretation* in der TV-Doku benutzt einen Off-Kommentar. Sie kontextualisiert das Leben der Kaiserin mit politischen oder gesellschaftlichen Faktoren.

Experteninterviews stehen außerhalb dieser beiden Interpretationen. Diese würde ich eher als Raumtext sehen, der ein Thema aufmacht und durch die Objekte oder durch biographische Details verhandelt wird.

## V. RESUMÉE

„I believe that museums *are* theatres, rich with stories of human spirit and activity and the natural forces of life. Theatre and museums are storytellers, tapping into an elemental human consciousness. Both museums and theatre present us with ourselves in different contexts, holding the mirror up and showing us what we have done and what we might do.“<sup>387</sup>

Dieser Text hat versucht, die Theatralität des Museums und Ausstellungsbereiches aufzuzeigen. Dazu musste ich das Museum als gleichberechtigtes darstellendes und erzählendes Medium gegenüber dem Theater definieren. Beim Kunstmuseum ist dies schwieriger, da die Kunstwerke selbst als Medium gelten und für sich selbst wirken. Die kulturhistorische Ausstellung hingegen präsentiert ihre Medien, die Objekte in einem Kontext und initiiert dadurch eine Interpretation und Darstellung. Sie besitzt einen starken narrativen Charakter. Im Gegensatz zum Geschichtsbuch sehen sich die Besucherinnen und Besucher im Museum einer dreidimensionalen Umgebung und körperlichen Objekten gegenüber, die als Belege für die Narration dienen. Die Verbindung der Narration mit einer wirklichkeitskonstituierenden Umgebung legt die Annäherung und Verwendung inszenatorischer Vorgehensweisen nahe.

Die Medien Theater und Ausstellung stehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts tiefgreifenden Krisen und technischen Änderungen gegenüber. Die nun breitenwirksamen neuen Medien Fotografie und Film, das elektrische Licht verändern die Seh- und Rezeptionsgewohnheiten des Publikums rasant. Die Verfügbarkeit und Zugänglichkeit von Inhalten wird erleichtert. Das Bildungsideal ist nicht mehr auf eine herrschende Schicht beschränkt, sondern die Kultur soll alle gesellschaftlichen Schichten ansprechen.

Die Kultur muss sich daher stärker über Bilder und Inszenierungen manifestieren. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist eine zunehmende Performativität der Kultur zu konstatieren. Inszenatorische Elemente sind nicht mehr nur Festtagen und Festveranstaltungen vorbehalten.

“Die >>Entdeckung<< des Aufführungscharakters von Kultur um 1900 zielt insofern nicht nur auf ihre theatrale, sondern zugleich auf ihre performative Dimension.“<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> Catherine Hughes: *Museum Theatre*, S. 10

<sup>388</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte: *Performativität*, S. 45

Das Museum und die Ausstellung haben sich seit ihrem Entstehen mit inszenatorischen Elementen beschäftigt. Bereits ein Besuch in der Kunst- und Wunderkammer gleicht einem performativen Akt. Es geht um das Öffnen und Verschließen von Schränken und Räumen. Es geht um das In-Beziehung-Setzen von Objekten zueinander. Sie sollen eine Sinneinheit begründen. So besaßen bereits die Kunst- und Wunderkammern eine Dramaturgie oder Storyline.

Diese Arbeit wollte sich den Theaterbegriffen Dramaturgie und Inszenierung in ihrer Verwendung im musealen Bereich nähern. Eine Definition werde auch ich nicht liefern können. Dazu sind diese beiden Begriffe bereits im Theaterwesen dermaßen heterogen und verschiedenen Wandlungen unterworfen, sodass sie immer nur Teilaspekte oder Zeitaspekte berücksichtigen können. Sie haben im musealen Bereich sicher wichtige Funktionen und sind auch hier im theatralen Sinn zu verstehen.

Mit Dramaturgie kann eine Erzählstruktur beschrieben werden. Sie muss keine durchgängige Geschichte ergeben, es genügt, wenn sie den „roten Faden“ durch die Ausstellung markiert. Sie bietet Struktur und Orientierung, so wie sie es auch im Theater macht. Sie markiert aber auch die Tiefe der Beschäftigung mit einem Thema. Je nach Auslegung begnügt man sich mit einer allgemeinen Abhandlung durch beispielhaftes Verhalten oder einer wissenschaftlichen Genauigkeit für Einzelheiten.

Dramaturgien sind auch programmatische Schriften und auch diese Funktion erfüllen sie im Ausstellungsbereich. Sie sind Idealvorstellungen eines Museums. An ihnen kann man die Gewichtung der einzelnen Aspekte in verschiedenen Epochen ablesen. Der Schwerpunkt eines Museums kann auf seiner Sammlung, seiner Vermittlung von Inhalten oder auf seiner Inszenierung liegen.

Damit bin ich beim zweiten Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit angelangt. Während ich die Dramaturgie des Theaters und des Museums getrennt betrachtet habe, schien es mir sinnvoll den Inszenierungsbegriff parallel zu erörtern.

Der Begriff Inszenierung erklärt sich selbst. Es ist ein In-Szene-Setzen, ein Präsentieren. Dazu bedienen sich das Theater und das Museum derselben Mittel, benennen sie nur anders. Sie nutzen Bühnenbilder oder *period rooms*, um Räume darzustellen. Sie rekonstruieren diese historisch genau oder nur atmosphärisch und abstrakt. Die Ausstatter überlegen sich die Wirkung von Licht und wie sie dieses Steuern können.

Die Inszenierung bestimmt auch die körperliche Involviertheit in die Aufführung oder den Museumsbesuch. Durch ihre Körperlichkeit wirken sie auch physisch auf die

Besucherin und den Besucher ein. Zwischenräume in der Szenographie übertragen sich auf das Publikum und ermöglichen *Handlungsräume*. Das Publikum muss im Museum aktiv auf die Inhalte und Objekte zugehen, damit sie sich ihnen erschließen.

Die Inszenierung bietet den Objekten eine Bühne, um sich zu Präsentieren und bringt sie zum Sprechen. Die Objekte in Ausstellungen erzählen von sich selbst aus Geschichten. Sie begründen mit ihrer auratischen Aufladung ihre Anwesenheit im Museum. Durch ihre Nachbarschaft mit anderen Objekten und durch Wand- und Objekttexte beginnen sie zu kommunizieren. Die Inszenierung setzt nicht nur die Objekte untereinander in Beziehung. Sie involviert auch die Besucherinnen und Besucher in diesem Prozess.

Durch die Inszenierung werden sowohl im Museum als auch im Theater Machtstrukturen offengelegt. Sie fordert das Publikum nicht nur räumlich zum Handeln auf, sondern ermöglichen Sichtweisen und zeigen deren Spannungen auf. In diesem Punkt überlagern sich Dramaturgie und Inszenierung.

Diese Begriffe haben also durchaus in beiden Medien ihre Berechtigung. Das Theater kann freier mit diesen umgehen, das kulturwissenschaftliche Museum ist immer an seine wissenschaftliche Selbstreflexion gebunden. Das Theater ist daher flexibler, sie für seine neuen Arbeitsweisen zu adaptieren und neu zu definieren. Im Museum habe ich das Gefühl, dass Begriffsdefinitionen stets hinterherhinken. Es haftet ihnen daher oft etwas Schwammiges und Unbestimmtes an.

Die Anwendung von Dramaturgie und Inszenierung in ihrer Performativität an einem praktischen Beispiel schien mir nur im Kontext eines kulturwissenschaftlichen Museums sinnvoll. Ich wählte dazu eine Sonderform, ein Haus- und Personenmuseum aus. Dieses bot einen ähnlichen Rahmen zu einer Theateraufführung. Es besitzt ein Bühnenbild und Figurenpersonal. Besonders in der Ausgestaltung von musealisierten Herrschersitzen bieten sie auch ein gewisses Maß an Eskapismus aus der Alltagswelt.

Herrschersitze und die Geschichten deren Bewohner haben immer schon die Phantasie der Menschen beflügelt. Sie liegt zwischen zeitweiligem sozialen Aufstieg und rekonstruierter Vergangenheit. Mit dem *period drama* und Fernsehserien wie *Downton Abbey*, *Young Victoria* oder Dokudramas wurde eine mediale Form entwickelt, die die perzeptive Wahrnehmung einer Epoche oder Biographien beeinflusst. Im Fall des Sisi Museums und der Kaiserappartements gibt es zumindest im deutschsprachigen Raum ein imaginiertes Idealbild. Besonders das Bild der Kaiserin Elisabeth ist untrennbar mit den

„Sissi“-Filmen vom Regisseur Ernst Marischka oder dem Musical „Elisabeth“ von Michael Kunze und Sylvester Levay verbunden. In deren Narrativen werden Identifikationsmöglichkeiten für das Publikum geboten. Sie produzieren aber im Gegenzug durch die große Verbreitung auch festgelegte Bilder. Um mit diesen Theatermedien konkurrieren zu können, muss sich auch das Museum dieser Bildwelten bedienen.

Ich habe versucht, das Sisi Museum und die Kaiserappartements auf die Produktion beziehungsweise Reproduktion dieser festgelegten Bilder zu untersuchen. Es stellte sich heraus, dass vor allem das Sisi Museum sich an eine Dramaturgie im Theatersinn anlehnt. Dies liegt in der großteils stringenten Erzählweise einer Biographie. Es benutzt atmosphärische Bilder, um das Publikum emotional zu involvieren. Es bietet den Besucherinnen und Besuchern bekannte Bilder, um den Wiedererkennungseffekt zu nutzen. Dies hängt sicher auch mit der starken Ikonographie Elisabeths zusammen, die bereits zu ihren Lebzeiten durch ihren Rückzug aus der Gesellschaft entstanden ist.

Als letzten Punkt untersuchte ich das Museumstheater in der Institution selbst und stellte einen Vergleich zu TV-Dokus an. Im Museum selbst ermöglicht das Museumstheater die Sichtweise von der institutionellen Seite zu brechen, da es einen subjektiven Blickwinkel und einen größeren Interpretationsraum ermöglicht. Die TV-Doku bedient sich der musealen Präsentation durch Sachinfos, um einen objektiven Standpunkt zu imaginieren. Auch sie bleibt schlussendlich ein interpretierendes Medium, vor allem, wenn sie für persönliche Sichtweisen kleine Spielszenen benutzt.

In Zeiten, in denen ein Museum nicht mehr nur den innerinstitutionellen Anforderungen des Sammelns, Bewahrens, Forschen und Vermittelns genügen muss, sondern finanzielle Erfolge verbuchen soll, treten die theatralen Medien in Konkurrenz zur wissenschaftlichen Darstellung. Daher verschränken sie sich immer mehr und werden auch von dem anderen benutzt, um einen Mehrwert bei der Besucherin oder dem Besucher zu erreichen.

Andererseits wecken diese Verschränkungen das Interesse an dem anderen Medium oder werden für die eigene Positionierung im Kultursektor benutzt. In den U-Bahnstationen in Central London warb im November 2016 der Kensington Palace, der einen eigenen Bereich Queen Victoria widmet, mit dem Satz „Real life drama doesn’t come in a box-set“. Damit nahm er direkten Bezug auf die Ausstrahlung der Serie „Young Victoria“ beziehungsweise deren Erwerbbarkeit auf DVD.

Ich weiß nicht, ob ich den Begriffen Dramaturgie und Inszenierung im musealen Bereich nähergekommen bin. Durch die Analyse dieser Arbeitsweisen und Strukturen hat sich sicher mein Verständnis als Kulturvermittlerin für das Medium Museum verändert. Theatrale Präsentationen in der Ausstellung sind kein Widerspruch zu wissenschaftlich fundierten Informationen. Sie helfen dem Publikum sich zu orientieren, sie ermöglichen eine emotionale Involviertheit in das Thema und überbrücken Lücken, die durch Objekte oder Texte nur schwer beschreibbar sind.



## VI. QUELLENVERZEICHNIS

### VI.1. LITERATURVERZEICHNIS

- Ambrose, Timothy/Paine, Crispin: *Museum Basics. The Heritage: Care – Preservation – Management*. 2nd edition. London, New York: Routledge 2006
- Agria, Mariana Lino: *Das Museum als Medium. Übertragung, Speicherung, Prozess*. Dipl.arb., Wien 2012
- Adolphe Appia 1862-1928. *Darsteller – Raum – Licht*. Zürich: Pro Helvetia 1979
- Appia, Adolphe: *Fuer eine Hierarchie der Ausdrucksmittel der Bühne* in: *Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller – Raum – Licht*. Zürich: Pro Helvetia 1979
- Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982
- ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013
- Bärfuss, Lukas: *Dramaturgie, wo bist du? Einige Fragmente aus der Welt des Theaters*, in: *Stapferhaus Lenzburg, Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder, Detlef Vögeli (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*. Bielefeld: transcript 2014 (Edition Museum 8)
- Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005
- Bennett, Susan: *theatre & museums*. Houndsmill: Palgrave Macmillan 2013
- Bertron, Aurelia/ Schwarz, Ulrich/ Frey, Claudia: *Projektfeld Ausstellung. Eine Typologie für Ausstellungsgestalter, Architekten und Museologen*. Basel: Birkhäuser 2012
- Bishop, Claire: *Performative Exhibitions. The Problem of Open-Endedness*. In: *Beatrice von Bismarck/Rike Frank/Benjamin Meyer-Krahmer/Jörn Schlafaff/Thomas Weski (Eds.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial*. Sternberg Press 2014
- von Bismarck, Beatrice et al. (eds.): *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial*. Sternberg Press 2014,

- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417)
- Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 5. 1937-1951. Der Messingkauf. Übungsstücke für Schauspieler. Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1963
- Brecht, Bertold: Kleines Organon für das Theater. Mit einem >Nachtrag zum Kleinen Organon<. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1960
- Bridal, Tessa: Exploring Museum Theatre. Walnut Creek: AltaMira Press 2004
- Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus. 2. überarb. u. erw. Auflage. Bremerhaven: edition DAH 2009
- „Den Details auf der Spur“. In: Das Buch zum Deutschen Auswandererhaus, 2. überarb. u. erw. Auflage. Bremerhaven: edition DAH 2009
- Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschel 1998
- Ehrl, Daniel: Museum Denken. Architekturtheoretische Überlegungen zu einem „Haus der Geschichte für Österreich“. Dipl.arb., Techn. Univ., Wien 2009
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Bielefeld: transcript 2012 (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10)
- Gferer, Heike: Archiv, in: Heike Gferer/Thomas Thiemeyer/Bernhard Tschofen (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen: Wallstein 2015 (marbacher schriften. neue folge, Bd. 11)
- Gferer, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis. Göttingen: Wallstein 2015 (marbacher schriften. neue folge, Bd. 11)
- Grieshofer, Franz: Museen als Speicher des kulturellen Erbes. In: Annales Universitatis Apulensis Serie Historica, Nr. 1/2009, Download über: The Central and Eastern European Online Library, Zugriff am 7.5.2016
- Griesser, Martina et al.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin, Boston: de Gruyter 2016

- Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld transcript 2011
- Hass, Adriana: Theatrum mundi, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, 2. durchges. Aufl., S.1001-1002
- Haupt-Stummer, Christine: Display – ein umstrittenes Feld. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013
- Hecht, Werner: Der Weg zum epischen Theater. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986 (suhrkamp taschenbuch 2074)
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Eine Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2012
- Hochbruck, Wolfgang: Geschichtstheater. Formen der >>Living History<<. Eine Typologie. Bielefeld: transcript 2013
- Höllwart, Renate: Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung. In: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien: Böhlau 2013
- Hughes, Catherine: Museum Theatre. Communicating with Visitors Through Drama. Portsmouth: Heinemann 1998
- Irmisch, Eduard: Beitrag zur Baugeschichte der Neuen Hofburg in Wien. Wien 1932
- Irrlitz, Gerd: Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, 1986, (suhrkamp taschenbuch 2074)
- Jackson, Anthony: Theatre, Education and the Making of Meaning. Art or Instrument. Manchester: Manchester University Press 2007
- Jackson, Anthony/Kidd, Jenny (Ed.): Performing heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation. Manchester: Manchester University Press 2011
- Jesberg, Paulgerd: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln: M. DuMont Schauberg 1970, S. 138-156

- Johnson, Dominic: theatre & the visual. Foreword by Del LaGrace Volcano. Houndmills: Palgrave Macmillen 2012
- Kaiser, Brigitte: Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive. Bielefeld: transcript 2006
- Karbe, Ariane: „Von Hollywood lernen?“ In: Vögeli, Detlef (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Bielefeld: transcript 2014 (Edition Museum 8)
- Ketterl, Eugen: Der alte Kaiser wie nur Einer ihn sah. Der wahrheitsgetreue Bericht des Leibkammerdieners Kaiser Franz Joseph I. Wien, München, Zürich, Innsbruck: Fritz Molden 1980
- Kim, Alexandra: “The Enchanted Palace” at Kensington. In: The Museum Journal, Vol. 54, Nr. 4, Oktober 2011, S. 403
- Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/New York: Campus Verlag. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990
- Korff, Gottfried: „Ausgestellte Geschichte“. In: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 43, Heft 1. Berlin: De Gruyter, 1992, S. 21-35
- Kossmann, Herman: Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie. In: Stapferhaus Lenzing (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld: transcript 2014
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2012 (2. Aufl.)
- Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Elisabeth. Textbuch. Grünwald bei München: Butterfly 1992
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999
- Mayer, Hans: Anti-Aristoteles, in: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986 (suhrkamp taschenbuch 2074)

- Mårdh, Hedvig: Re-entering the House. Scenographic and artistic interventions and interactions in the historic house museum. In: Nordisk Museologi 2015, 1
- McKinney, Joslin, Butterworth, Philip: The Cambridge Introduction to Scenography. Cambridge: University Press 2009
- Meister, Monika: Purgatorium – Katharsis – Subversion. Zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. Und 20. Jahrhundert, Habil.schrift, Wien 1991
- Muhle, Maria: The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media, in: Beatrice von Bismarck et al. (eds.): Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Cultures of the Curatorial. Sternberg Press 2014
- Müller, Klaus-Detlef: Der Philosoph auf dem Theater. In: Werner Hecht (Hg.): Brechts Theorie des Theaters, 1986 (suhrkamp taschenbuch 2074)
- Muttenthaler, Roswitha: Beredsam und wirkungsvoll. Dimensionen der Dinge aus museologischer Perspektive. in: Martina Griesser et al.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin, Boston: de Gruyter 2016
- Nam, Yunkgyoung: Das Sisi-Museum in der Wiener Hofburg als Modell für eine Ausstellung über die koreanische Kaiserin Myung Sung (1851-1895). Masterthesis. Univ. f. Angewandte Kunst Wien 2010
- Obermüller, Gerhard: Geschichte im Spannungsfeld von Marketing, Medienkunst und Wissenschaft. Zur multimedialen Konstruktion historischer Erinnerung. Kultur- und gesellschaftswissenschaftliche Fakultät, Diss., Salzburg 2011
- Pözl, Renate: Kaiserin Elisabeth auf Bühne und Leinwand. Dipl.arb., Wien 2008
- Prosenbauer, Sandra: Der Beginn eines Mythos. Die mediale Darstellung der Kaiserin Elisabeth zwischen 1898 und 1918, Dipl.arb., Wien 2016
- Raffler, Marlies: Historische Museologie. In: Friedrich Waidacher: Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004
- Roth, Harriet (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg; lateinisch/deutsch. Berlin: Akademie Verlag 2000

Schröder, Johannes Lothar: Happening. in: Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990 (re 417), S. 393-395

Schweibenz, Werner: Vom traditionellen zum virtuellen Museum. Die Erweiterung des Museums in den digitalen Raum des Internets. Diss., Saarbrücken 2008

Vögeli, Detlef (Hg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis. Bielefeld: transcript 2014 (Edition Museum 8)

de Waal, Edmund: The Hare With the Amber Eyes. Ebook. London: Chatto & Windus, Random House 2010

Walzer, Elisabeth: Das Sisi-Museum zwischen Information und Unterhaltung. Eine Befragung der Museumsbesucher in der Wiener Hofburg. Dipl.arb., Wien 2006

## VI.2. MEDIENQUELLEN

Grädler, Theodor: Elisabeth. Kaiserin von Österreich. Dürerfilmproduktion im Auftrag von ORF und ZDF, Österreich 1972, DVD

Jedele, Helmut: Unsterbliche Sisi. Fernsehweiteiler. Mavis für BR und ORF, Deutschland/Österreich 1998, private Aufzeichnung VHS

Matzek, Tom: Sissi – Die rätselhafte Kaiserin. Fernsehdokumentation. ORF, Österreich 2006, private Aufzeichnung VHS

## VI.3. ONLINEQUELLEN

Huss, Bernhard: Die Katharsis, Jean Racine und das Problem einer ‚tragischen Reinigung‘ bei Hofe. In: Paul Gévaudan et al. (Hg.): PhiN (Philologie im Netz) [www.phin.de](http://www.phin.de), 49/2009, S. 35-55, Zugriff am 16.11.2016

Weber, Christian: Theatrum Mundi. Zur Konjunktur der Theatrum-Metapher im 16. und 17. Jahrhundert als Ort der Wissenskompilation und zu ihrer literarischen Umsetzung im Großen Welttheater. In: *metaphorik.de* 14/2008, S. 333-360

[http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14\\_2008\\_weber.pdf](http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/14_2008_weber.pdf), Zugriff am 10.2.2017

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19191012&query=%22Hofburg%22&provider=P01&ref=anno-search&seite=6>, Zugriff am 2.4.2016

[https://de.wikipedia.org/wiki/Kai\\_\(Uferbauwerk\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kai_(Uferbauwerk)), Zugriff am 1.6.2017

[https://de.wikipedia.org/wiki/Manfred\\_Klauda](https://de.wikipedia.org/wiki/Manfred_Klauda), Zugriff am 2.6.2017

[https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenmuseum\\_Worms](https://de.wikipedia.org/wiki/Nibelungenmuseum_Worms), Zugriff am 30. 4. 2016

<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=de>, Zugriff am 7.6.2017

<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, Zugriff am 17.11.2015

<http://km2.net/nibelungenmuseum/Pressemitteilung/c4.htm>, Zugriff am 30. 4. 2016

<http://pastpleasures.co.uk/>, Zugriff am 18.5.2017

<http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php>, Zugriff am 16.5.2017

[http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php?option=com\\_wrapper&Itemid=28](http://rom-lichtdesign.at/cms/index.php?option=com_wrapper&Itemid=28), Zugriff am 16.5.2017

<http://www.nibelungenmuseum.de/nibelungenmuseum/index.php>, Zugriff am 30. 4. 2016

<http://www.khm.at/ganymedfemale/>, Zugriff am 5.4.2017

<http://www.skd.museum/de/museen-institutionen/residenzschloss/gruenes-gewoelbe/historisches-gruenes-gewoelbe/index.html>, Zugriff am 25.6.2012

#### VI.4. GESPRÄCHE, PRESSETEXTE, PROTOKOLL

Gespräch mit Mag.<sup>a</sup> Olivia Lichtscheidl, Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., Abteilung Forschung und Dokumentation am 15.5.2017

Presseführung „Sissi im Film – Möbel einer Kaiserin“, Presstext Wien August 2006

internes Protokoll vom 27.3.2008, mit freundlicher Genehmigung der Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H.

## VII. BILDERVERZEICHNIS

- Abb. 1 Jesberg, Paulgerd: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln: M. DuMont Schauberg 1970, S. 145
- Abb. 2 Jesberg, Paulgerd: „Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb“. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. Köln: M. DuMont Schauberg 1970, S. 142
- Abb. 3 Rolf Langenfass: Entwurfsskizze des Sisi Museum, mit freundlicher Genehmigung der Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H
- Abb. 4 „Die Ikone“. Sisi Museum. Inszenierung von Rolf Langenfass. 2004 © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Lois Lammerhuber, SI 102001
- Abb. 5 „Das Mädchen“. Sisi Museum. Inszenierung von Rolf Langenfass. 2004 © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Lois Lammerhuber, SI 103002
- Abb. 6 „Das Mädchen“. Sisi Museum. Inszenierung von Rolf Langenfass. 2004 © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Lois Lammerhuber, SI 103003
- Abb. 7 „Die Flucht“. Sisi Museum © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Edgar Knaack, SI 105002
- Abb. 8 Schlafzimmer des Kaiser Franz Josephs/Bedroom of the Emporer Francis Joseph © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Johannes Wagner, HB.109.002
- Abb. 9 Turn- und Toilettezimmer der Kaiserin Elisabeth/Exercise Room/Dressing Room of the Empress Elisabeth © Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H/ Fotograf: Tina Dietz



## **Abstract in Deutsch**

Theater und seine Begriffe werden heute auf alle Bereiche des Lebens angewandt. Das Museum hat dies durch die verschiedenen Epochen unterschiedlich stark gemacht. Vor allem seit den 1980er Jahren findet sich das Fachvokabular des Theaters in den Beschreibungen der Ausstellungsgestaltung.

Diese Arbeit versucht, die Verwandtschaft von Theater und Museum aufzuzeigen. Die Autorin nähert sich aus der theaterwissenschaftlichen und der museologischen Sicht an das Thema an. Sie sucht Berührungspunkte der beiden Bereiche in der Darstellung von Themen und Erzählungen. Um diese Phänomene zu beschreiben, benutzen beide Fachrichtungen die Begriffe Dramaturgie und Inszenierung. Während es in der Theaterwissenschaft Definitionen oder zumindest klare Vorstellungen für diese Begriffe gibt, fehlen sie in der Museologie noch weitgehend. Dramaturgie und Inszenierung sind im Theaterbereich bereits sehr vielschichtig, da sie einem Wandel der Darstellungsform, vor allem aber gesellschaftlichen Konventionen unterworfen sind. Im musealen Bereich sind sie ein noch viel stärkeres Abstraktum.

An historischen Theorien und Konzeptionen aus dem Bereich Theater und Museum werden die Begriffe Dramaturgie und Inszenierung untersucht. Das Zusammenführen der Ergebnisse zeigt Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten auf. Die Untersuchung geht von einem klassischen Theaterbegriff aus, also einer Aufführung in einem als Theater definierten Raum, in der eine Geschichte erzählt wird. Die Gestaltung des Raumes hilft eine Bühnenwirklichkeit aufzubauen und unterstützt die Erzählung. Ein Regisseur interpretiert die Fabel des Stückes und bietet Sichtweisen an. Akteure stellen sie dar und es entsteht eine Kommunikation zwischen den Bühnenvorgängen und dem Publikum.

Vor allem kulturhistorische Ausstellungen stehen dem Theater in diesem Sinne nahe. Sie versuchen über einen Spannungsbogen Themen abzuhandeln und entwickeln dafür eine Storyline. Ein Kurator setzt sie ähnlich einem Regisseur um. Die Gestaltung des Ausstellungsraumes soll das entstandene Narrativ unterstützen. Die Akteure kommunizieren als Objekte durch ihre Gestalt selbst oder sprechen durch Raumtexte.

In den letzten zwei Jahrzehnten wurde auch eine Mischform der beiden Medien populär, das Museumstheater. Es nützt die Form der szenischen Aufführung, um Museumsinhalte zu transportieren und neue Kontexte zu schaffen.

Die angestellten Thesen werden anhand des Sisi Museums und der Kaiserappartements in der Wiener Hofburg überprüft. Abschließend wurde eine theatrale/mediale Form gesucht, die sich der Methoden des Museums bedient und wurde in Form von TV-Dokus über das Leben der Kaiserin Elisabeth von Österreich gefunden. Diese werden abschließend in Analogie zur Museumsanalyse untersucht.

## **Abstract in English**

Theatre and its terms are used in every part of our lives today. Museums have over time used them to a greater or lesser extent. Especially since the 1980s, theatre vocabulary has been used to describe exhibitions.

This thesis tries to show the connections of theatre and museum. The author approaches this topic from two sides, the one of Theatre Studies and the one of Museum Studies. She looks for points where the two domains meet in the presentation of topics and stories. In this context, these two disciplines use terms like dramaturgy and staging. While theatre has definitions or at least a clear idea of these terms, that is largely missing for museums. Dramaturgy and staging are already very complex in theatre, as they are subject to changes in how we express ourselves and in social norms. These terms are far more abstract in museums.

The terms dramaturgy and staging are examined on the basis of historical theories and concepts in the field of theatre and museums. The comparison of the results shows similarities and common ground. The examination emanates from a classical definition of theatre, a performance in a room determined as a stage and a story to be told. The layout of the room helps to develop the scene on the stage and supports the storytelling. The director interprets the plot of the play and offers his views. Actors then play out these ideas on the stage and a communication is developed between the stage and the audience.

Above all, exhibitions dedicated to cultural history and heritage show a close relationship to theatre performances. They try to negotiate a topic through a kind of suspense and create a “storyline”. A curator stages the exhibition as if he were a director. The arrangement of the exhibition room aims to support the story. In this case, the objects are the actors which communicate with you through their form or through the wording of the labels

In the last two decades, a mixed form of these two media has become popular – museum theatre. It uses scenic performances to transport contents and create new contexts.

The assumptions made are verified by an analysis of the Sisi Museum and the Imperial Appartements located in the Hofburg Palace in Vienna. Finally, the author tries to find a theatrical/medial form that uses the methods of the museum and finds it in TV-documentaries about the life of Empress Elisabeth of Austria. They are analysed as you would a museum exhibition.

### **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 15. Juni 2017

Mag. Renate Pözl



## Danksagung

Mein Dank gilt der Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H., vor allem der Abteilung Forschung & Dokumentation unter der Leitung von Dr.<sup>in</sup> Elfriede Iby, die mir Materialien zur Entstehung des Sisi Museum zur Verfügung gestellt hat. Weiter danke ich Mag.<sup>a</sup> Olivia Lichtscheidl, der Kuratorin des Sisi Museums, für Hintergrundinformationen und den fachlichen Austausch.

Meine Kolleginnen und Kollegen in der Besucherbetreuung in *Silberkammer – Sisi Museum- Kaiserappartements* seien hier genauso erwähnt. Schließlich waren sie in den letzten Jahren oft die ersten, denen meine Ideen vorgetragen wurden und deren Sichtweisen oft weitergeholfen haben. Ich danke Dr. Bernhard Macek für die vielen Hinweise zur Hofburg und den Habsburgern selbst, die wenn hier auch nicht erwähnt, doch viel zum Verständnis der Ausstellung beigetragen haben.

Herzlichen Dank an Dr.<sup>in</sup> Margarete Wenzel und Daniela Fohn, die die Dissertation häppchenweise gelesen und Anstöße gegeben haben.

Ich bedanke mich bei meinem Doktorvater, Prof. Johann Hüttner, der immer Vertrauen in die Arbeit und sehr viel Geduld bewiesen hat.

Und schlussendlich sei hier meine Familie erwähnt, die mich immer unterstützt hat. Besondere Geduld haben meine Nichten Alexandra und Stephanie bewiesen, wenn sie mich in die verschiedenen Museen und Ausstellungen seit ihrer Kindheit begleiten mussten. Behaltet Eure Neugierde und auch die kritische Sicht auf die Dinge bei!