



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierung/Museum.
Eine Analyse der Ausstellung
Verkleiden – Verwandeln – Verführen
im Österreichischen Theatermuseum.“

Verfasserin

Susanne Jaritz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Gliederung	4
2. Vergangenheit verbindet: Theater, Inszenierung, Museum.....	6
2.1 Vielfalt Museum.....	7
2.2 Wortherkunft.....	8
2.3 Leitmotiv Selbstdarstellung und die Weltaneignung	10
2.3.1 Die Reliquienschatzkammern des frühen Mittelalters.....	11
2.3.2 Kunst- und Wunderkammern	12
2.3.3 Studioli	14
2.4 Theatrum Amplissimi – Gedächtnistheater.....	16
2.5 Entwicklungen im Museumswesen ab 1700.....	19
2.5.1 Museum ab 1970	21
2.6 Museologie, Museumswesen.....	23
2.6.1 Musealität.....	26
2.7 Musealisierung.....	26
2.7.1 Musealisierung und Geschichtsverlust.....	27
2.7.2 Vergangenheit und Museum	31
2.8 Exkurs in die Österreichische Museumslandschaft.....	32
3. Ausstellungsinszenierung.....	36
3.1 Begriffsdefinition Inszenierung	37
3.1.1 Der Inszenierungsbegriff heute	38
3.1.2 Theatralität und Inszenierung	40
3.1.3 Aufführung und Inszenierung.....	42
3.1.4 Vom Sinn der Anwendung des Begriffs nach Fischer-Lichte.....	42
3.2 Kulturphilosophischer Diskurs - Ausstellung	43
3.2.1 Semiotik und Ausstellung	43
3.2.1.1 Signifikant, Signifikat	46
3.2.1.2 Zeichen in der Ausstellung	48
3.2.2 Das Objekt vs. das Ding und seine Aura	48
3.2.3 Aura.....	50
3.2.4 Raum und Zeit	52
3.3 Debatte Ausstellungsinszenierung	55
3.3.1 Inszenierung in Ausstellung und Museum	56
3.3.1.1 Authentizität und Inszenierung - zwei Gegenpole.....	57
3.3.2 Die Theatralität des Museums	58
3.3.3 Gesamtkunstwerk.....	61
3.3.4 Szenographie.....	63
3.3.5 Der Kurator als Regisseur bzw. Szenograph des Gesamtkunstwerks.....	65
3.3.6 Texttafeln als Kommunikationsmittel in der Ausstellung	67
3.3.7 Die Rolle des Objekts und sein Dialog mit dem Besucher.....	69
3.3.8 Ausstellungen als Experimentierfeld.....	71
3.4 Weitere Entwicklungen in der Ausstellungspraxis	72

3.4.1	Ausstellungs-Display und virtuelles Museum	72
3.4.2	Erfüllung von Besuchererwartungen – ein Projekt der Zukunft.....	74
4.	Ausstellungsanalyse.....	76
4.1	Auswahl des Analyseinstruments.....	77
4.1.1	Inszenierungsanalyse – erste Schritte nach Christopher Balme.....	78
4.1.1.1	Inszenierungsanalyse und Aufführungsanalyse	79
4.1.2	Strukturanalyse nach Fischer-Lichte.....	81
4.1.2.1	Der „transitorische“ theatralische Text.....	82
4.1.2.2	Der theatral(isch)e Code	83
4.1.3	Semiotik als Analyseverfahren nach Jana Scholze	85
4.1.3.1	Das semiotische Verfahren.....	86
4.2	Anwendung Analysemethode.....	88
4.2.1	Segmentierung.....	89
4.3	Fallbeispiel Ausstellungsanalyse	91
4.3.1	Die Betrachtung der Institution ÖTM als metakommunikativer Code... 93	
4.3.1.1	Geschichte des Österreichischen Theatermuseums	93
4.3.1.2	Das Palais Lobkowitz.....	93
4.3.1.3	Die Ursprünge des Österreichischen Theatermuseums.....	95
4.3.2	Sammlung.....	96
4.3.2.1	Die Bühnenkostümsammlung	97
4.3.3	Struktur Theatermuseum.....	98
4.4	Analyse	101
4.4.1	Überblick Ausstellungssituation.....	101
4.4.2	Bühnenkostüm: Spiegel der Gesellschaft	105
4.4.2.1	Das (Bühnen-)Kostüm in der Ausstellung: Klassen und Isotop.....	106
4.4.2.2	Inszeniertes Kostüm – Vorgetäuschte Realität?	109
4.4.3	Die Ausstellungsmacher und ihre Intentionen.....	110
4.5	Leitmotive - Isotopien.....	113
4.5.1	Der Raum	114
4.5.1.1	Das Wesen des Raums.....	114
4.5.1.2	Der „räumliche Weg“ durch die Ausstellung	115
4.5.2	Die sieben Themenkreise	116
4.5.3	Licht	117
4.5.4	Texttafeln.....	118
4.5.5	Musik.....	119
4.5.6	Multimedia	119
4.5.7	Objektpräsentation.....	120
4.6	Die Überprüfung des Raums und der Figuren.....	121
4.6.1	Das Foyer	122
4.6.1.1	Prolog.....	123
4.6.2	Raum 1.....	125
4.6.3	Raum 2.....	126
4.6.4	Raum 3.....	128
4.6.5	Raum 4.....	130
4.6.6	Raum 5.....	131
4.6.7	Zwischenraum.....	134

4.6.8 Raum 6.....	134
4.6.9 Raum Kostümaccessoires.....	136
4.6.10 Raum 7.....	137
Conclusio.....	139
5. Methode	141
5.1 Forschungsmethode „Qualitative Sozialforschung“	141
5.1.1 Grundlagen empirischer Sozialforschung.....	142
5.1.2 Das offene Experteninterview nach Gläser & Laudel.....	142
5.1.3 Aufbereitungsverfahren.....	143
5.1.4 Auswertungsverfahren.....	144
5.1.5 Qualitative Inhaltsanalyse.....	145
5.2 Analyse der Interviews	147
5.2.1 Auswahl der Experten.....	147
5.2.2 Vorstellung der Experten	148
5.2.2.1 Museumsdirektor Dr. Thomas Trabitsch.....	148
5.2.2.2 Kuratorin Dr. Ulrike Dembski.....	149
5.2.2.3 Ausstellungsgestalter Mag. Christian Sturminger.....	149
5.2.2.4 Künstlerin Ute Neuber.....	150
5.2.2.5 Textilrestauratorin Mag. Isabelle Zatschek.....	151
5.2.3 Einführung der Interviewpartner in das Interview	151
5.2.4 Verlauf der Interviews.....	152
5.2.5 Auswertung durch Kategorienbildung.....	153
5.2.5.1 Kategorie „Ausstellung“	153
5.2.5.1.1 Subkategorie „Das Bühnenkostüm in der Ausstellung“.....	153
5.2.5.1.2 Subkategorie „Kostümbearbeitung“	154
5.2.5.1.3 Subkategorie „Körperbau nach Ute Neuber“	156
5.2.5.1.4 Subkategorie „Finanzierung“	157
5.2.5.2 Kategorie Ausstellungsinszenierung.....	158
5.2.5.2.1 Subkategorie „Ausstellungsinszenierung – Österreich/ÖTM“	158
5.2.5.2.2 Subkategorie „Besucherwahrnehmung“	159
5.2.5.2.3 Subkategorie „Ausstellungsraum“	160
5.2.5.2.4 Subkategorie „Die sieben Themenkreise“	160
5.2.5.2.5 Subkategorie „Theater ausstellen“	161
5.2.5.2.6 Subkategorie „Licht“	161
5.2.5.2.7 Subkategorie „Farbe“	162
5.2.5.3 Kategorie „Österreichisches Theatermuseum“	162
5.2.5.3.1 Subkategorie „ÖTM – Geschichte und Kostümsammlung“	162
5.2.5.3.2 Subkategorie „Bespielungskonzepte“	163
5.2.5.3.3 Subkategorie „ÖTM – Entstehen und Bestehen“	164
5.2.5.3.4 Subkategorie „Museumsphilosophie“	165
Fazit.....	166
Anhang	169
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	169
Interviews.....	186
Onlinequellen.....	186

Abbildungsverzeichnis.....	188
Abstract.....	193

Dankbarkeit und Liebe sind Geschwister. (Christian Morgenstern).

An meine Mama, meine Oma und meine Schwester...

Vorwort

Aus Gründen der Lesbarkeit benutze ich in vorliegender Arbeit durchgängig das generische Maskulinum, welches männliche und weibliche Personen einschließt.

1. Einleitung

Im gegenwärtigen Zeitalter der medialen Reproduzierbarkeit, der raschen Informationsbeschaffung und den immer größer werdenden Angeboten am Kunst- und Kulturmarkt zeigt sich das Museum als etablierte Institution sowie als eines der einflussreichsten Medien unserer Zeit. Kunst aus allen möglichen Epochen und Richtungen sowie Gegenstände von geschichtlichem Wert werden zur Erhaltung der Vergangenheit und der Bildung unserer Gesellschaft präsentiert. Mag die Forschungsgeschichte dieser Herbergen der Kunst und Kultur kurz sein, wesentlich länger ist die Geschichte ihrer Existenz. So beruht das Museum seit jeher auf dem Sammeln, das aus dem Sehnen des Menschen nach einer Darstellung seiner selbst sowie seiner und fremder Kulturen entspringt.

Fragt man jedoch nach dem Charakter des Museums, wird nicht primär die *Selbstdarstellung* mit ihm in Verbindung gebracht. Vielmehr ist es als *Ort der Sammlung, des Aufbewahrens und des Zeigens* in unserer Gesellschaft verankert und musste sich bisher Assoziationen, wie *verstaubt, veraltet* bis hin zu positiveren wie *Ort des Lernens und der Interaktion* ergeben.

Zu einer museumsbejahenden Entwicklung kam es schließlich in den 1970er Jahren, als auf die aberkennenden Meinungen von Seiten der Verfechter¹ mit Reformation geantwortet wurde. Die wissenschaftliche Forschung begann das Wesen und die Wirkkraft des Museums zu hinterfragen, u.a. um die Präsentationstechniken von Ausstellungen optimieren zu können. Seither wird es als „Ort der Erinnerung, die der Vergewisserung der Vergangenheit dient, um die Gegenwart zu erklären und die Zukunft zu perspektivieren“² erkannt. Es handelt sich um ein Verlangen nach individueller und kollektiver Sinnbildung, das innerhalb der Alltagskommunikation und auch im Rahmen institutionalisierter *Vergangenheitsherbergen* vollzogen wird. Die *kulturelle Formgebung*, wie sie sich im

¹ Bei sämtlichen Personenbezeichnungen und Anreden spreche ich selbstverständlich beiderlei Geschlechter an, auch wenn ich die generische Form verwende. Ich verstehe dies nicht als Konservatismus, sondern als geistigen Fortschritt, ungeachtet auf den Artikel beiderlei Geschlechter zu assoziieren, wie wir es beispielsweise vom Wort „Person“ gewohnt sind.

² Borsdorf, Ulrich/ Grütter, Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum.* Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999. S. 2.

musealen Rahmen manifestiert, ist dabei von grundlegender Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis.

Und obwohl das Museum eine Herberge der Vergangenheit ist, speist sich daraus nicht nur die Geschichtswissenschaft. Stattdessen wird ihm eine Besonderheit durch den interdisziplinären Charakter zuteil, mit dem eine gewisse Unübersichtlichkeit und darüber eine Disparität der Wissenschaften einhergeht.³

Durch die „positive Wende“ des Museums kehrte jedoch ein Schlüsselbegriff in die Museumspraxis ein, der eine Brücke zwischen den Wissenschaften schlug: *Inszenierung*. Als begriffliches Bindeglied soll dieses Ausstellungsinhalte und -kritiken aufwerten, was sich folglich mit dem erweiterten Begriff *Ausstellungsinszenierung* einbürgerte. Da der Begriff Inszenierung aus der Theaterwelt stammt, machte ich es mir als Theaterwissenschaftlerin zur Aufgabe, seine Einkehr in die Museumspraxis sowie das Museum selber zu hinterfragen.

Anhand der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*, die von 25. November 2010 bis 12. Dezember 2011 im Österreichischen Theatermuseum stattfand, möchte ich zeigen, wie man den „Inszenierungscharakter“ einer Ausstellung mittels Analyse feststellen kann. Hierfür habe ich eine Kombination aus der Strukturanalyse nach der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die für das Theater konzipiert wurde und der semiotischen Ausstellungsanalyse der Kuratorin Jana Scholze erstellt.

Außerdem führte ich Interviews mit den Ausstellungsbeteiligten, um ihre Intentionen zur Ausstellung, auch betreffend der Inszenierung, in die Analyse integrieren zu können. Dafür folgte ich der qualitativen Sozialforschung nach Philipp Mayring sowie der von Jochen Gläser und Grit Laudel und entschied mich für das Verfahren des qualitativen Experteninterviews. Um den Bezug zum Theater aufrecht zu halten, entlieh ich dem Werk *Die Ausstellung als Drama* von Werner Hanak-Lettner dem Theater zugehörige Begriffe und schuf so eine Analogie zwischen den Medien Theater und Museum.

³ Vgl. Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010. S. 8.

Meine zentrale Forschungsfrage lautet: Inwiefern hat das Österreichische Theatermuseum die Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen*⁴ inszeniert? Meine dazugehörige Hauptthese: „Wenn die Ausstellung *Bühnenkostüme* inszeniert wurde, muss dies anhand einer Inszenierungsanalyse überprüfbar sein.“

Um die Forschungsfrage beantworten zu können, habe ich folgende sechs Teilforschungsfragen aufgestellt:

- Was bedeutet Ausstellungsinszenierung?
- Ist es zu einer Notwendigkeit geworden eine Ausstellung zu inszenieren?
- Womit kann eine Ausstellung inszeniert werden?
- Wie kann man die Ausstellung in Analogie mit dem Theater betrachten?
- Wie vollzieht man die Inszenierungsanalyse an einer Ausstellung?
- Was möchte das ÖTM⁵ mit der Ausstellung *Bühnenkostüme* vermitteln und ist dies geglückt?

⁴ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwende ich im Zuge meiner Arbeit auch gekürzte Formen zur Bezeichnung der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*, wie *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* und *Bühnenkostüme*. Auch wenn ich von *der Ausstellung* schreibe, beziehe ich mich auf jene.

⁵ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwende ich im Zuge meiner Arbeit zeitweise „ÖTM“ als Abkürzung für Österreichisches Theatermuseum.

1.1 Gliederung

Im ersten Block werde ich das Wesen des Museums anhand der Begriffe „Museologie und Musealisierung“ sowie seine Geschichte beleuchten. Außerdem betrachte ich die Selbstdarstellung und die „Vergangenheitssehnsucht“ des Menschen und bringe diese in Bezug dazu. Hierfür halte ich mich an theoretische Schriften, wie etwa *Museumswissenschaften*⁶ von Hildegard Vieregg, Joachim Baur *Museumsanalyse*⁷, Gabriele Beßlers *Wunderkammern* und Gottfried Korffs *Bildwelt Ausstellung*⁸.

Im zweiten großen Themenblock erläutere ich die Ausstellungsinszenierung als interdisziplinäres Forschungsfeld und gehe näher auf die Relevanz ein, eine theaterwissenschaftliche Untersuchung vorzunehmen. Zum besseren Verständnis der Ausstellungsinszenierung stelle ich die Semiotik, welche die Kultur durch das Bedeutungskonstrukt von Zeichen erklärt, voran. Dadurch möchte ich zeigen, dass die Rezeptionssituation in Ausstellungen von den Objektkonstellationen abhängen kann und erkläre weiters wie dieser Vorgang passiert.

Folgend leite ich in einen kulturphilosophischen Diskurs zu Raum, Zeit, Aura und Objekt ein, um diese Elemente sowohl für die Debatte zur Ausstellungsinszenierung als auch für meine Analyse besser verständlich zu machen. Dafür lehne ich mich an Werke von u.a. Erika Fischer-Lichte *Das Drama und seine Inszenierung* und von Werner Hanak-Lettner *Die Ausstellung als Drama*. Letzterer ist einer der Theoretiker, die sich aktuell mit der Dramaturgie in der Ausstellung auseinandersetzen. Aus seinem Werk konnte ich einige wichtige Denkanstöße in Bezug auf den Vergleich zwischen Theater- und Ausstellungsschaffenden gewinnen. So erklärt er weshalb der Kurator mit dem Regisseur in Verbindung zu bringen ist und weshalb dem Besucher mehrere „Rollen“ zustehen. Der Begriff des *Dinges* stützt sein Werk.

⁶ Vieregg, Hildegard Katharina: *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2006.

⁷ Baur. 2010.

⁸ Korff, Gottfried: „Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum.“ In: Borsdorf. 1999. S. 319-335.

Der Analyse der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* unter Berücksichtigung der Geschichte und der Arbeitsweisen des Österreichischen Theatermuseums, widme ich mich im dritten Themenblock. Was möchte uns das ÖTM bzw. was möchten uns die Ausstellungsmacher durch die Ausstellung mitteilen? Was ist das Anliegen in Bezug auf die Vermittlung der Direktion des ÖTM?

Hinsichtlich dieser Gedanken stelle ich mir die Frage: Wie ist die Ausstellung konzipiert? Was wurde bedacht und was nicht?

Diese Fragen lasse ich in die Analyse einfließen, um so eine kritische Betrachtung von Ausstellungen aufzeigen zu können. In diesem Teil der Arbeit kommen auch die von mir geführten Interviews zum Tragen.

Das Verfahren der qualitativen Experteninterviews wird im letzten Teil meiner Arbeit behandelt. Hierfür stelle ich die dabei zur Anwendung gekommene Methodik der qualitativen Sozialforschung nach Philipp Mayring sowie Jochen Gläser und Grit Laudel vor. Mithilfe ihrer vorgeschlagenen Kategorienbildung konnte ich die Interviews auswerten und infolgedessen einbauen. Auch jene Kategorien führe ich in diesem Teil der Arbeit aus.

2. Vergangenheit verbindet: Theater, Inszenierung, Museum

Möchte man das Museum als „Ort der Inszenierung“ verstehen, so muss in seiner Geschichte und der des Theaters als originäre Herberge der Inszenierung gesucht werden. Trugschluss oder womöglich ein Weg zum Verständnis?

„MVSEVM heisset sowol ein Tempel darinnen die Musen verehret werden, als auch eine Kunst-Kammer, ein Müntz-Cabinet, Rarität – und Antiquitäten-Kammer, wovon unter besonderen Artickeln nachzusehen ist. Ins besondere aber ein Gebäude, darinnen die Gelehrten beysammen wohnten, mit einander aßen, und ihr Studieren abwarteten, welche letztere Bedeutung nach der Zeit, wegen einiger darunter befindlichen Gleichheit auf die Studir-Stuben einzelner Gelehrter sich erstreckt hat.“⁹

In dieser zu heute unterschiedlichen Definition von Museum, die aus dem Jahre 1739 von Johann Heinrich Zedler stammt, ist auf den ersten Blick kaum Theater bzw. Inszenierung, wie wir es heute verstehen¹⁰, zu entdecken. Nur die Musenverehrung weist mit ihrem Aufführungscharakter eine Parallele auf. Die bloße Suche nach *dem* Inszenierungsbegriff in Niederschriften von Gelehrten ist demnach zu wenig. Viel effektiver wird die Suche, wenn man zwischen den Zeilen der Niederschriften zu lesen beginnt und die Inszenierung nicht als „nur“ dem Theater zugehörig behandelt. So meine ich, dass es nicht darum geht den Inszenierungsbegriff zu finden, sondern den Ursprung von Inszenierung. So stellte ich fest, dass die Inszenierung dem Verlangen des Menschen entspringt, sich in der Gesellschaft zu behaupten sich „sichtbar“ zu machen.

Das Theater wie auch das Museum sind demnach Institutionen die sich dieser Sichtbarmachung widmen. Die Inszenierung als ein „Nach-Außen-Kehren des Inneren“ bzw. Extrovertieren existiert damit nicht erst seit den Revolutionen am Theater oder in der Museumswelt, sondern seit wir Interesse an unserer Vergangenheit haben, was in direktem Verhältnis zur *Selbsterkenntnis* steht.

⁹ Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...] Halle und Leipzig: Verleger Johann Heinrich Zedler. Bd. 22 1739. S. 1375.

¹⁰ Besteht heute kaum Zusammenhang zwischen dieser Museums-Darstellung und dem Theater, so müsse dies zu Lebzeiten Zedlers (18. Jahrhundert) nicht der Fall gewesen sein. Denn auch der Theaterbegriff in befunde sich in einem ständigen Wandel, der vor allem im 18. Jahrhundert durch den „>bürgerlichen< Anspruch[] auf kulturelle Definitionsmacht [...]“. (Fischer-Lichte, Erika/Schönert, Jörg (Hg.): *Theater im Kultuwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein Verlag. 1999. S. 9.) geprägt wurde.

2.1 Vielfalt Museum

Das Museum ist neben den elektronischen Medien „die am stärksten expandierende kulturelle Institution im nordatlantischen Kulturkreis [...]“¹¹, so der Soziologe Heiner Treinen. Im Laufe seiner Geschichte, die geprägt ist von Umbrüchen wie dem *performative turn* in den Kulturwissenschaften, hat es sich mit unterschiedlichen Funktionen, Bedeutungen und Namen hervorgetan. Diese werde ich, soweit es für den Zweck meiner Arbeit relevant ist, erwähnen.

Jene Veränderungen reflektieren gleichermaßen die Gesellschaft, von der man heute behaupten kann, dass sie sich durch den technischen Fortschritt verändert hat. Evoziert wurde dadurch eine Schnelllebigkeit, die auch die Museen betraf: Eine Vielzahl von ihnen sprossen empor, was es nun schwierig macht, das Museum begrifflich zu vereinheitlichen.

Bevor ich mich den historischen Gründen für die Änderungen widme, möchte ich aus dem Werk des polnischen Philosophen und Historikers Krzysztof Pomian *Der Ursprung des Museums* zitieren, worin auch auf das Problem des Begriffs Museum aufmerksam gemacht wird:

„Das erste Problem ist der Begriff Museum an sich. Können wir ihn sinnvoll im Singular verwenden oder müssen wir im Sinn, der der Klarheit zwischen verschiedenen Museumstypen nach Größe, Lage, Status, Trägerschaft und Funktion differenzieren?“¹²

Im Zuge meiner weiteren Recherche nach der Definierbarkeit von Museum stieß ich auf eine Museums-Taxonomie die Joachim Baur in seinem Werk *Museumsanalyse* aufgestellt hat. Er beschreibt darin die Existenz sehr großer und sehr kleiner Museen, hinüber zu Museen in staatlicher, privater oder sonstiger Trägerschaft bis hin zu »standardisierten« und »rührenden« Museen und so fort.¹³ Bei diesen Ausführungen lehnt er sich an die

¹¹ Treinen, Heiner: „Das Museumswesen: Fundus für den Zeitgeist.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsgestaltung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 27-40, hier S. 33.

¹² Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 1988. S. 16.

¹³ Die genaue Taxonomie ist in Baur. 2010. S. 16-19 zu finden.

Erkenntnis Pomians und Richard Groves, dass es nicht *das* Museum, sondern nur Museen gibt.¹⁴

Der Architekt David Dernie unterscheidet in seinem Buch *Ausstellungsgestaltung: Konzepte und Techniken* nicht die Museen an sich, aber die darin stattfindenden Ausstellungen. Diese weisen entweder kulturelle oder kommerzielle Themen auf.

„Sie können entweder ständig oder temporär sein und ihre Bandbreite umfasst Informationszentren, Messen, Brand Experiences, Markteinführungen und Verbraucherpavillons sowie Museen aller Art - von Kunstgalerien bis zu Wirtschaftsmuseen.“¹⁵

Diese Differenzierungen sollen jedoch nicht verwirren: Ein Museum definiere sich heute primär durch seinen institutionellen Rahmen und dadurch, dass es ein Ort des Sammelns, Bewahrens und Vermittelns sei.¹⁶

2.2 Wortherkunft

Ein Blick auf die Wortherkunft von Museum könnte bei der Suche nach *dem ursprünglichen* Museum behilflich sein. So recherchierte ich und stieß auf zwei mögliche Varianten. Einmal soll es aus dem Lateinischen *musaeum* abzuleiten sein, wie es Paula Findlen beschreibt und dann wiederum, laut Hildegard Vieregg, aus dem weitaus älteren griechischen Begriff *Museion*. In Findlens Wortherkunftserklärung bündeln sich zwei Bedeutungen, wovon eine auch auf das *Museion* verweist.

„Zum einen (und als älteste Tradition) meinte er den mythischen Ort, an dem die Musen wohnen, das Refugium der Schutzgöttinnen der Künste, den Versammlungsort der Töchter von Zeus und Mnemosyne. [...] Spezieller bezeichnet musaeum, zum zweiten, die berühmte Bibliothek in Alexandria, das Museion, das als Forschungszentrum und Treffpunkt der Wissenschaftler der antiken Welt diente.“¹⁷

Das *Museion* (das Musenheiligtum), wie es Vieregg erklärt, bezeichnet die große Bibliothek und das Forschungsinstitut in Alexandria/Ägypten, dem wohl berühmtesten

¹⁴ Ebd. S. 16.

¹⁵ Dernie, David: *Ausstellungsgestaltung: Konzepte und Techniken*. Ludwigsburg: Avedition. 2006. S. 6.

¹⁶ Vgl. Vieregg. 2006. S. 26-47.

¹⁷ Findlen, zitiert nach Baur. 2009. S. 20.

Museion Ägyptens.¹⁸ Es hat sich durch Ptolemäus I. Soter um 290 v. Chr. in Alexandria/Ägypten etabliert und war sowohl eine Bibliothek als auch ein Musentempel.¹⁹ In erster Linie sei es ein Ort gewesen, an dem sich „Forscher und Gelehrte unter dem Schutz der Musen unter optimalen Bedingungen ihren Studien widmen konnten.“ Auch wurde es als „Schatzhaus“ bezeichnet, das der „Förderung von Literatur und Wissenschaften diene und gleichzeitig Museum, Forschungszentrum, ein Kolleg der freien Künste sowie ein Institut für anspruchsvolle Aufgaben war“²⁰. Es handelte sich somit um einen Ort an dem Forschung betrieben wurde, aber auch um einen, der als eine Art Literaturmuseum zu bezeichnen sei, so Vieregg.²¹ Dem entgegen stellt sich die österreichische Kulturwissenschaftlerin Marlies Raffler, die das *Museion* zwar als Geber des Namens ausweist, dies jedoch nicht als ausreichenden Beweis zur Musenverehrung in den Tempeln bzw. Bibliotheken kennzeichnet.²²

Hier gelange ich an einen Punkt, der mich die Ursprünge im Menschen suchen und finden lässt. Krzysztof Pomian hält in seinem Werk *Ursprung des Museums* dafür, dass die Parallele zwischen den antiken, griechischen und römischen Musentempeln und unseren Museen durch ihre primäre Aufgabe des „Sich-In-Erinnerung-Rufens bei Menschen und Göttern“²³ entsteht.

Kehren wir nun zurück zur Begriffsklärung wird aus ihr ersichtlich, dass der später geborene Begriff *musaeum* zwar mehr Bedeutungsspielraum lässt, das *Museion* aber trotz Unsicherheiten als Ausgangspunkt für den Begriff gelten kann. Das *Museion* der griechischen Antike ist sozusagen der erste mit dem heutigen (Standard-)Museum vergleichbare Ort, der sich auf eine räumlich festgelegte Institution begrenzt.²⁴

Für meine Arbeit ist hierbei der eigentliche Ursprung im *Erinnern-Wollen* und damit im

¹⁸ Vgl. Vieregg, Hildegard Katharina: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2008. S. 18.

¹⁹ Diese Darstellung des *Museion* entspricht eher einem Mythos, wie aus mehreren Quellen zur Museumsgeschichte hervorgeht. (Vgl. Ebd.)

²⁰ Ebd. S. 65.

²¹ Vgl. Ebd. S. 18.

²² Vgl. Raffler, Marlies: *Museum - Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien: Böhlau Verlag. 2007. S. 82.

²³ Pomian. 1988. S. 112-114.

²⁴ Vgl. Findlen, Paula: „The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy.“ In: Messias Carbonell, Bettina (Hg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden: Blackwell. 2004. S. 23-50, hier S. 30. In der Renaissance etwa wurde das Museum als imaginärer Raum verstanden.

Verlangen nach Selbstfindung relevant, da sich die Inszenierung als Prozess einer Darstellung und auch als heuristisches Werkzeug auf die „Vergangenheit“ beruft.

2.3 Leitmotiv Selbstdarstellung und die Weltaneignung

Dass sich das Museum seit seinen Anfängen in der griechischen Antike gewandelt hat, geht aus den vorangehenden Ausführungen hervor und wird in nachfolgenden vertieft. Sowohl Zweck der Institution, Bedeutung und Raumzuordnung als auch der Begriff selber änderten sich nicht nur einmal. Dennoch ist auch eine konstante Eigenschaft des Museums von damals bis heute festzustellen: das *Sammeln aus dem Selbst*.

Hildegard Vieregg geht hinsichtlich der Frühgeschichte von Museum davon aus, dass das „Sammeln von Raritäten und Merkwürdigkeiten [...] eine besondere menschliche Eigenschaft“²⁵ sei. Sie erwähnt hierbei den Versuch Gegenstände zu ordnen bzw. zu systematisieren und verweist weiters auf den Drang nach „Selbstdarstellung und Identifikation“ im Menschen um sich von anderen abzuheben. Davis Dornie erklärt hierzu, dass das Ausstellen bereits in den eigenen vier Wänden beginnt, um sich und andere verorten zu können:

„Ausstellungen ins Leben zu rufen ist angeboren: Jedes Zuhause ist in gewisser Weise ein Ausstellungsstück, Menschen stellen Gegenstände aus, um sich und andere über ihr Leben und ihre Bedürfnisse zu informieren.“²⁶

Dieser Drang nach Selbstverwirklichung sei das psychologische Motiv hinter dem Sammeln von Gegenständen.²⁷ Jener Ursprung des Museums (und des Theaters) aus dem *Selbst* ist das „Leitmotiv“ meiner Arbeit. Er basiert auf der Selbstdarstellung von Kulturen und Gesellschaften bzw. der Selbstvergewisserung von Gesellschaften.

Neben dem Motiv der Selbstdarstellung sieht Vieregg auch das Bedürfnis zu lernen als Ursache für das Sammeln. Darauf würden die Schatzkammern der kirchlichen und weltlichen Fürsten aller Epochen hinweisen.²⁸

²⁵ Vieregg. 2006. S. 63.

²⁶ Dornie. 2006. S. 6.

²⁷ Vgl. Vieregg. 2006. S. 63.

²⁸ Vgl. Ebd.

Gabriele Beßler spricht wiederum das „museale“ Streben einen Mikrokosmos im Makrokosmos zu schaffen an. Das Bemühen die große Welt in einer kleinen zusammenzufassen, äußere sich vor allem in den Wunderkammern der Spätrenaissance.²⁹ Auch hier dreht es sich um das Aneignen der Welt zugunsten des Selbst. Wir können also davon ausgehen, dass die Dinge die wir tun niemals *selbstlos* sind und repräsentative Medien, wie das Museum oder das Theater, erzeugen und umgekehrt.

2.3.1 Die Reliquienschatzkammern des frühen Mittelalters

Bevor ich die Welt der Wunderkammern betrachte, möchte ich kurz auf die Übergangszeit von der Antike zum Mittelalter eingehen, als manche antike Präsentationstechniken wiederbelebt wurden. So etwa die Präsentation von Tempelschätzen bzw. Thesauri in den sogenannten Pinakotheken (*pinakos* = das Bildwerk; *theke* = Aufstellung). Reiche Römer sahen dies als Statussymbol und nahmen sich griechische Plastiken in Besitz.³⁰ Diese Form ist im Mittelalter von der Kirche wieder aufgenommen und gemeinhin als „[...] *Reliquienkult* und [...] Darstellung von Heiligen-Gebeinen bei Prozessionen und in Kirchen“³¹ bekannt geworden, so Vieregg.

Auch Krzysztof Pomian schreibt, dass das Christentum erst „[...] mit der Verbreitung des Heiligenkults auch den Kult der Reliquien [...] zur vollen Blüte brachte“³². Bei Reliquien handelt es sich um Gegenstände, die angeblich körperlich mit einem Gott, Heroen oder Heiligen oder aber mit der Geschichte der Kirche³³ in Berührung kamen. Selbst der „Ort, an dem sich eine Reliquie befand“³⁴ wurde so verehrt, als halte sich der/die Heilige dort nach wie vor auf. Man glaubte daran, dass Reliquien heilen, Krankheiten fernhalten oder Königreiche schützen können.³⁵ Daher unterscheiden sie sich von den heutigen Museumsgegenständen durch ihre Funktion eine positive oder negative Wirkkraft zu haben.

Da der Besitz an Reliquien sehr groß war, erfolgte ihre Präsentation aufgrund ihrer

²⁹ Vgl. Beßler. 2010. S. 33.

³⁰ Vgl. Vieregg. 2006. S. 63.

³¹ Ebd. S. 63-64.

³² Pomian. 1988. S. 30.

³³ Dies konnten Dinge aus der Natur, Opfergaben wie Altäre oder Kelche etc. sein.

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Ebd.

Kostbarkeit in kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern.³⁶

Der „museale“ Rahmen wurde lange Zeit auf jene religiösen Zur-Schaustellungen begrenzt, bis sich die Kunst- und Wunderkammern aufboten.

2.3.2 Kunst- und Wunderkammern

Museum heißt eine Studier-Stube, ingleichen ein Münz-Cabinet,
Rarität und Antiquitäten-Cammer, welche von curiosen
Liebhabern angelegt worden.³⁷

Der Ursprung der Bezeichnung „Wunderkammer“ ist unbekannt, doch wie aus einigen Sammlungsbeschreibungen hervorgeht, war es die geläufigste. Andere aufkommende Begrifflichkeiten zur damaligen Zeit waren: *Thesaurus*, *Museum*, *Studiolo* oder auch *theatrum* oder *theatrum sapientiae* (Theater des Wissens).³⁸ Bei letzteren beiden Begriffen ist eine Parallele zum Theater zu verorten, auf die auch Werner Hanak-Lettner in seinem Werk *Die Ausstellung als Drama* Bezug nimmt.

Als es zu einer Abkehr von den Säkularisierungstendenzen³⁹ kam, begannen sich auch die „Sammlungen“ weiterzuentwickeln. Beßler erörtert, dass die Idee der Präsentation von Gegenständen im 15. Jahrhundert wiederaufgenommen wurde, um den eigenen Prestige zu steigern und zum anderen, um Erkenntnis durch Objekte zu erlangen. Folglich errichtete man „in ganz Europa Wunderkammern, Naturalien- und Raritätenkabinette als Orte des Sammelns, Bewahrens, Forschens, und Vermittelns“⁴⁰. Vor allem beim Hochadel entstanden „Sammlungsräume, im Sinne von Kleinkosmen, die den Makrokosmos spiegeln“ mit dem Ziel eine Enzyklopädie zu schaffen. Hierdurch sollte die Bildung und

³⁶ Vgl. Vieregg. 2006. S. 64.

³⁷ Hübner, Johann: *neu ver-mehrtes und verbessertes reales Staats- und Zeitungs- und Converstions-Lexicon: ...* Regensburg und Wien: Verlegung Emerich Felix Baders. 1759. S. 724.

³⁸ Vgl. Beßler, Gabriele: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 2009. S. 14-15.

³⁹ Krzysztow Pomian erklärt, dass der Vergangenheitsbezug durch die Kirche und ihren Reliquienkult ein sehr eingengerter war und sich fast ausschließlich zu Gunsten der Kirche, mittels Opfern, Grabbeigaben usw. usf., entwickelte. (Vgl. Pomian. 1988. S. 13-38.)

⁴⁰ Natter, Tobias G.: *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 49.

die Potenz jener Herrschaften demonstriert werden.⁴¹ Beßler nennt folgende Gegenstände die in Wunderkammern ausgestellt wurden und damit die Welt bündeln sollten:

„[...] die nach den bekannten Erdteilen strukturierte Anordnung von Tischen mit unzähligen Exponaten [...], die übereinander hängenden Bilder an den Wänden bis hin zum Miniatur-Paradies – und schließlich der Zerrspiegel, der all die Vielheiten im Auge des Betrachters bündelt.“⁴²

Aus dieser Beschreibung einer typischen Wunderkammer geht hervor, dass zur Versammlung der Welt innerhalb eines Raums auch dementsprechend viele wundersame Dinge verwendet wurden. „Es handelte sich um skurrile Sammlungen prunksüchtiger Potentaten oder aber merkwürdige Auswüchse einer primitiv-wundergläubigen Weltsicht“⁴³. Nach einiger Zeit hat man diese Orte in Studierzimmern oder eigens dafür geschaffene Orten eingerichtet.⁴⁴

Die Museumsforscherinnen Melanie Blank und Julia Debelts erklären, dass es sich hierbei um „Orte der Gelehrsamkeit, Orte des Wissens“⁴⁵ handelte, die allerdings in erster Linie in privatem Gebrauch waren. Durch die Festlegung eines Raums fand erstmals eine programmatische, geordnete Präsentation statt, die sich inhaltlich fast ausschließlich auf die weltliche Macht bezog. Exponate, die eine „unverwechselbare Geschichte“ oder „exotischen Charakter“⁴⁶ besaßen, waren bevorzugt. Geordnet wurden die gesammelten Objekte nach folgenden Termini: „antiquitates“ „naturalia“, „exotica“ „artificialia“, „scientifica“ und „mirabilia“⁴⁷.

⁴¹ Vgl. Beßler. 2009. S. 15.

⁴² Beßler, Gabriele: „Ordnung versus Theatralik? Überlegungen zu den Raum- und Strukturprinzipien der Wunderkammern.“ In: Natter, Tobias G. (Hg.): *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 31-64, hier S. 33.

⁴³ Beßler. 2009. S. 14.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 15.

⁴⁵ Blank, Melanie/Debelts Julia: *Was ist ein Museum? >... eine metaphorische Complication ...< Museum zum Quadrat 9*. Wien: Turia + Kant. 2002. S. 25.

⁴⁶ Beßler. 2009. S. 15

⁴⁷ Vgl. Raffler. 2007. S. 64. „Antiquitates: Altertümer im weitesten Sinne.; naturalia: Dazu werden alle von der Natur, nicht vom Menschen geschaffenen oder bearbeiteten Objekte gerechnet.; exotica, d.h. Seltene, auffällige oder bis dahin unbekannte naturkundliche Realien (Elfenbein, Kokosnüsse, Korallen, Krokodile etc.) befinden sich vorwiegend in den Kunst und Wunderkammern (z.B. Ambras).; artificialia oder Artefakte: sind von Menschen geschaffene oder ausgeformte Objekte; oft Spitzenprodukte technischer und/oder künstlerischer Handfertigkeit.; scientifica: „wissenschaftliche“ Geräte, technische Hilfsmittel, Apparate und Automaten; mirabilia: Sie bezeichnen das Unbekannte, Ungewöhnliche, außerhalb der Konvention Stehende, Überraschende; mirabilia sprechen eher die Schaulust an, als dass sie Reflexion fördern.“

Die Ordnung der Exponate stellt eine Parallele zu unseren heutigen Museen dar.

Beßler findet noch einen Anknüpfungspunkt zwischen Vergangenheit und Gegenwart:

„Die Erscheinungsform von Wunderkammern sind auch in der Gegenwart vielfältig, sowohl in der realen Welt aber auch im virtuell-vernetzten, über das Monitorfenster erfassbaren Internet, das das archaisch scheinende Sammlungsprinzip der Wunderkammer in spezifischer Weise fortführt.“⁴⁸

Anhand dieser Beispiele sieht man, dass die Institution Museum aus der Leidenschaft zu Sammeln und damit der Selbstidentifikation geboren wurde und dass sich dies bis heute hält.

2.3.3 Studioli

Die Wunderkammer war ein kleiner Makrokosmos, der durch das Streben den „äußerlichen Raum sichtbar machen zu wollen“ entstand. Beßler geht davon aus, dass die Wunderkammern daher die frühesten Modelle einer 3-D Welt waren.⁴⁹ Ein Wandel des Raumempfindens vollzog sich: weg von der *perspectiva naturalis* hin zur *perspectiva artificialis*, der Zentralperspektive. Dies bedeutete, dass von da an „natürliche Wahrnehmungseindrücke auf einer ebenen Fläche künstlich/künstlerisch nachvollzogen wurden“ und sich so „die gesamte visuelle Kultur der neuzeitlich-westlichen Hemisphäre entwickelte“. Der Mensch habe mithilfe der neuen Perspektive „seine irdische Verortung gefunden“⁵⁰, was bedeutet, dass die Wahrnehmung abhängig von unseren Sehgewohnheiten und unseren Lebensbedingungen ist.

Zur gleichen Zeit (im 16. und 17. Jahrhundert) änderten sich auch die Begriffe der Sammlungsherbergen. Hier wies der Sprachgebrauch der Humanisten eine enge Korrespondenz zwischen den Begriffen *musaeum* und *studio* auf, wie aus einer Schrift aus dem Jahr 1659 von Johann Comenius hervorgeht. Er bekräftigt darin den Zusammenhang zum antiken Studierzimmer, worin nicht nur studiert wurde, sondern sich auch wertvolle, beflügelnde Gegenstände befanden.⁵¹ Es handelte sich demnach um einen privaten Rahmen

⁴⁸ Beßler. 2009. S. 14

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 19.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁵¹ Vgl. Findlen. 2004. S. 28.

und nicht um einen, der auf die Öffentlichkeit ausgerichtet war, wie wir es von unseren heutigen Museen kennen.⁵²

Weiters kam es zum Entstehen der *studioli*, die eine „frühneuzeitliche Form der Wunderkammern in Italien“ waren. Diese glichen Studierzimmern und damit dem studio. Erst ab dem 17. Jahrhundert fanden sich hierzu Dokumente, obwohl diese bereits zuvor existieren mussten.⁵³

Vor allem eines dieser *studioli* erwies sich in Bezug auf die Zentralperspektive und die weitere Entwicklung der Museen wichtig: das *montefeltrische Studiolo in Urbino*. Der Maler Piero della Francesca aus Borgo San Sepolcro wirkte dort und es wird vermutet, dass er „die bildnerische Konstruktion des Raumes – durch den gerahmten Blick – die Bewusstwerdung des 'tatsächlichen' Raumes (Raumwahrnehmung) vorbereitete“⁵⁴. Das *studiolo* wurde als erstes unter zentralperspektivischen Gesichtspunkten gestaltet und fand so seinen Eingang in die Geschichte.⁵⁵ Die der Zentralperspektive angepassten Wand-Intarsien ließen diese mit dem Auge des Betrachters mitwandern, so Weibel.⁵⁶ Dadurch entstand eine Nähe und Fassbarkeit, die ausschlaggebend für die weitere Entwicklung des „Sammlungs- und Inszenierungsformats“ wurde. Der Fluchtpunkt lag, wie bei der vorangehenden *perspectiva naturalis*, nach wie vor im Unendlichen, doch wurde der Blickpunkt nun vom Auge des Betrachters abhängig, was ihn in den Mittelpunkt rückte. Ein neues räumliches Empfinden entstand – man begann den Raum als Teil des ganzen Kunstwerks zu sehen und stellte Überlegungen zur Ordnung der Objekte an.⁵⁷

„Indem der Künstler die Realität des Handlungsablaufes konkret erfahrbar zu machen sucht, stellt er sich ganz auf die Subjektivität des Betrachters ein. Die zentralperspektivische Konstruktion vermittelt einen individuellen Standpunkt, gleichzeitig aber auch einen ordnenden, indem sie alle Gegenstände aufeinander bezieht. [...]“⁵⁸

⁵² Vgl. Ebd. S. 24.

⁵³ Vgl. Beßler. 2009. S. 16.

⁵⁴ Ebd. S. 18.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Weibel, Peter: *Peter Weibel. Inszenierte Kunstgeschichte. Mise-en-scène of Art-History*. Wien: Museum für angewandte Kunst, Österreichisches Museum für angewandte Kunst. 1988. S. 171.

⁵⁷ Vgl. Beßler. 2009. S. 19-20.

⁵⁸ Luther, zitiert nach Ebd. S. 20.

Durch Erschaffung einer Ordnung ähnlich eines Handlungsablaufes innerhalb der Objektpräsentation sollte dem Betrachter eine vereinfachte Aufnahme der Schau geboten werden.⁵⁹ Die Besucherorientierung, welche heute eine wichtige Rolle für die Ausstellungsgestaltung bzw. Inszenierung spielt, wurde demnach bereits im 17. Jahrhundert zentrales Thema in Schau-Sammlungen.

2.4 Theatrum Amplissimi – Gedächtnistheater

Der Kunsthistoriker Samuel Quiccheberg, einer der berühmtesten Männer des 16. Jahrhunderts⁶⁰, schrieb im Jahre 1565 über das umfangreichste Theater der Welt in seiner gleichbedeutenden Schrift: *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*⁶¹ und begründete damit die Museumslehre in Deutschland.⁶² Der volle Titel zu Deutsch lautet:

„ÜBERSCHRIFTEN ODER TITEL DES UMFANGREICHSTEN THEATERS,
welches einzelne Stoffe aus der Gesamtheit aller Dinge und herausragende Bilder
UMFAßT, so daß man mit Recht auch sagen kann:
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. Vom belgischen Autor Samuel
von QUICCHEBERG.“⁶³

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass es sich bei seiner Schrift um eine Enzyklopädie von Gegenständen handelt, die sich durch ihre Rarität und Besonderheit auszeichnen. Quiccheberg schuf ein Ordnungssystem der Welt, was Werner Hanak-Lettner nicht zuletzt wegen der direkten Anwendung des Begriffs Theater mit einem „Narrativ der Welt“⁶⁴, ähnlich den Erzählstrukturen am Theater, gleichsetzt.

⁵⁹ Siehe Kapitel 2.6.1. Objektgruppierungen.

⁶⁰ Vgl. Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Memotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*. 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag. 1994. S. 123.

⁶¹ Quiccheberg, Samuel: „*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*.“ In: Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin. 2000. S. 36-225.

⁶² Vgl. Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones del Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin: Akademie Verlag. 2000. S. 1.

⁶³ Ebd. S. 37.

⁶⁴ Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 84.

Wie Hanak-Lettner in seiner Dissertation *Die Ausstellung als Drama* beginne auch ich die Erzählung im venezianischen Portoguarò, einige Jahre bevor die Schrift Quicchebergs entstand. Ein Mann namens Giulio Camillo schuf dort Theatermodelle, von denen man *einem* besonders viel Aufmerksamkeit zukommen ließ.

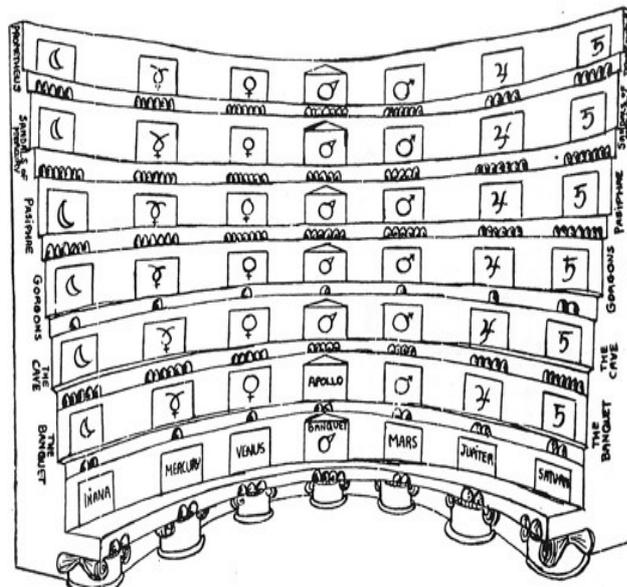


Abb. 1: Matussek, Peter: *The Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo*, Dissertation, Pittsburgh 1970.

Zugriff: 12.09.2011. Online-Archiv: http://peter-matussek.de/Sfb-Website_SK/seiten/b7_passwort/b7_Demos_CaG/CaG_Dateien/Camillo_1544_777.html

Es handelte sich um ein Auftragswerk des Königs Franz I. von Frankreich, welches in Form eines Amphitheaters konzipiert werden sollte, mit dem Zweck die Zuschauer darin die „Welt“ beschauen zu lassen.⁶⁵ Die Rede ist von einem Gedächtnistheater, das einer zügigen Wissensaneignung dienen sollte, indem es sich auf die *Mnemotechnik*⁶⁶ bezog. Erasmus von Rotterdam, Kritiker jener Kunst, war gegen „alle magischen Abkürzungen

⁶⁵ Vgl. Yates. 1994. S. 123.

⁶⁶ Die Mnemotechnik, auch Gedächtniskunst, wird auch heute noch als Lernhilfe angewandt. Begriffe wie *Ars memorativa* ist gleichbedeutend. Als Begründer der Kunst gilt der Grieche Simonides von Keos (556 bis 468 v. Chr.), der erkannte, „daß eine planmäßige Anordnung entscheidend für ein gutes Gedächtnis ist“. (Vgl. Yates. 1994. S. 34-35.)

zum Gedächtnis⁶⁷, wie es diese war: Dies veranlasste ihn dazu, sich darüber via Briefkontakt bei einem Freund Camillos namens Wigles von Aytta (Vigilius) zu erkundigen. Da aus diesen einzig bestehenden schriftlichen Überlieferungen nicht eindeutig hervorgeht, ob das „Amphitheater der Dinge“ tatsächlich existierte und vor allem wie es genau aussah, könne hier nur von einem Modell gesprochen werden.

Die Historikerin Frances Yates deutet jedoch aus einzelnen Phrasen des Briefverkehrs, dass dieses Amphitheater wirklich existiert haben müsste: „Du sollst also wissen, daß Vigilius in dem Amphitheater war und alles sorgfältig angesehen hat“(1532)⁶⁸. Daraus geht hervor, dass sich Vigilius in Lebensgröße im „Amphitheaters des Gedächtnisses“ aufgehalten hat. Vigilius schreibt weiter:

„Das Werk ist aus Holz, im inneren mit vielen Bildern versehen und voll von kleinen Kästchen; es gibt verschiedene Ordnungen und Zonen darin. Er gibt jeder Figur und jedem Ornament seinen Platz [...] Er gibt vor, daß alles, was der menschliche Geist erfassen kann und was wir mit dem körperlichen Auge nicht sehen können, nachdem es durch sorgfältige Meditation gesammelt sei, durch gewisse körperhafte Zeichen in einer solchen Weise zum Ausdruck gebracht werden könne, daß der Betrachter mit seinen Augen sogleich alles begreifen kann, was sonst in den Tiefen des menschlichen Geistes verborgen ist. Und wegen dieser körperlichen Anschauung nennt er es Theater.“⁶⁹

Vigilius beschreibt, dass die Dinge in jenem Theater einer gewissen Anordnung unterliegen, wodurch das Assoziationsvermögen im Betrachter angeregt werden soll.⁷⁰ In selbem Brief wird jedoch neben diesen verheißenden Beschreibungen auch angedeutet, dass es nicht zur Erbauung kam: „Als ich ihn fragte ob er etwas zur Verteidigung seiner Überzeugung geschrieben habe, [...] antwortete er, dass er zwar viel geschrieben, aber außer einigen kleinen Dingen auf Italienisch, die dem König gewidmet seien, nichts veröffentlicht habe.“⁷¹

Bezogen auf die florentinische Schrift Giulio Camillos *L'idea del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*⁷² gibt Frances Yates folgende Beschreibung, durch welche sich auch Modellzeichnungen anfertigen lassen, wieder (siehe Abb. 1):

⁶⁷ Ebd. S. 122-125.

⁶⁸ Ebd. S. 124.

⁶⁹ Allen, zitiert nach Ebd.

⁷⁰ 100 Jahre später wurden Sammlungen wieder *Theatrum* genannt. (Vgl. Hanak-Lettner. 2010. S. 72.)

⁷¹ Allen, zitiert nach Yates. 1994. S. 124-125.

⁷² *L'idea del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*, Titel zitiert nach Hanak-Lettner. 2011. S. 75.

„Das Theater steigt in sieben Rängen oder Stufen an, die durch sieben Gänge, als Repräsentanten der sieben Planeten, unterteilt werden. Wer es erforscht, soll sozusagen ein Zuschauer sein, vor den die sieben Maßeinheiten der Welt „in spettacolo“, in einem Theater, gestellt sind. Und weil im antiken Theater die angesehensten Personen ganz unten saßen, befinden sich auch in diesem Theater die größten und wichtigsten Dinge ganz unten.“⁷³

In diesem Theater befinden sich die Zuschauer sozusagen auf der Bühne und die Objekte in den Zuschauerrängen. Die Situation der Beschau bleibt die gleiche wie am Theater nur, dass sich in dem Fall die Besucher bzw. Zuschauer bewegen und die Objekte in den Zuschauerrängen in Ruhe bleiben. Dass sich die Rollen von Objekt und Zuschauer überschneiden, findet auch in den aktuellen Debatten zur Ausstellungsinszenierung viel Platz für Diskussion, worauf ich in Kapitel 3 näher eingehen werde.

2.5 Entwicklungen im Museumswesen ab 1700

Ein Museum aber nenne ich ein solches Gemach, Stube, Kammer oder Ort, wo zugleich allerley natürliche und künstliche Raritäten nebst guten und nützlichen Büchern beysammen zu finden. [...] Denn einen großen Hauffen Raritäten zu besitzen, und davon keinen Begriff zu haben, ist nur mühsam, und bringet mehr Beschwerde als Lust. Wo man aber im Gegentheile, aus vorhin geschehener fleißiger Durchblätterung der Bücher, welche uns davon Verstand und Licht geben können, es so weit gebracht hat, daß nicht allein das blosser Auge, sondern am meisten das Gemüthe sein Vergnügen darinnen finden kan; so bin ich versichert, daß ein ieder frey mit mir bekennen wird, wie nichts in der Welt besser vermögende sey, des Menschen Geist und Sinne zu belustigen, als eben die Wunder, welche man in wohl angelegten und schönen Museis antrifft. [sic]⁷⁴

Bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert begann ein Umdenken innerhalb des Museumswesens stattzufinden: Man wollte ungeordnete Sammlungen vervollständigen und nach einem Prinzip gestalten. Es waren darin die ersten Anzeichen der Moderne zu erkennen, welche gesicherte Strukturen mithilfe der Wissenschaft und der Strukturierung hinsichtlich der Meta-Erzählebene ansteuerten.⁷⁵ „Die Moderne hat im historischen

⁷³ Yates. 1994. S. 128.

⁷⁴ C.F. Neickelio, zitiert nach Pircher, Wolfgang: „Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums.“ In: Erber-Groiß, Maragarete [u.a.] (Hg.): *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Wien: Universitätsverlag. 1992. S. 26-34, hier S. 26.

⁷⁵ Vgl. Habsburg-Lothringen, Bettina: „Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte.“ In: Natter, Tobias G.: *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 49-64, hier S. 52-54.

Denken die Vorstellung von „Geschichte“ erzeugt. Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte man von so etwas wie „der Geschichte“ nicht reden“⁷⁶. Geschichte meint eine Ganzheit aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.⁷⁷ Es ist also unser Bewusstsein, das verändert wurde und mit dem sich die Museen gewandelt haben.

Der Wandel spricht weiterhin für eine Instabilität innerhalb der Begriffszuweisungen. So deutete Museum um 1800 noch auf mehrere Orte hin und im Überbegriff auf einen „Ort der Geselligkeit“, der seinem Sinn nach u.a. Kaffeehäuser, Akademien oder Leihbibliotheken meinte. Es war sozusagen ein „Ort des Diskurses, des Umgangs mit Menschen, meist unter Männern.“⁷⁸ Die zuvor gesellschaftlich eingeschränkten Räume entwickelten sich demnach zu Orten der Geselligkeit. Dieses Umdenken passierte im Jahre 1675, als die Pariser Akademie eröffnet wurde und eine ihrer ersten Ausstellungen öffentlich machte. Die endgültige Neuerung der Qualitäten „Gleichheit“ und „Öffentlichkeit“ innerhalb der Gesellschaft wurde nur wenige Jahre später in der Französischen Revolution gefestigt.⁷⁹ Mit den Gründungen der Museen der Französischen Revolution vereinheitlichte sich das Verständnis für den Begriff Museum. Von da an verstand man darunter keinen „Gesellschaft beherbergenden Raum“ mehr, sondern einen „Sammlungen beherbergenden Ort“. Wegen des Interesses verschiedener Wissenschaften am Museum wurden hierfür weitere Räume geschaffen. Auch die Abtrennung der Sammlungsdepots von den Ausstellungsräumen war Folge dessen und außerdem wurde die Innenraumgestaltung ins Zentrum gerückt. „Es tauchten Spezialgebiete mit eigener Fragestellung auf und mit ihnen der Zweifel an der Möglichkeit die Welt in Sälen, seien diese noch so groß, je fassen zu können.“⁸⁰

Auf der Bedeutungsebene wurde dann im 19. Jahrhundert eine klare Grenze gegenüber „alten Sammel- und Veröffentlichungspraktiken“ gezogen und stattdessen eine „neue öffentliche Zugänglichkeit zu Sammlungen“, die auf „öffentliche Verfügungs- und veränderte Präsentationsformen“⁸¹ abzielten, geschaffen. Es handelte sich bereits um die ersten mit heute vergleichbaren Museen, die sowohl mehrere Ausstellungsräume besitzen

⁷⁶ Rösen, Jörn: „Über die Ordnung der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft in der Debatte über Moderne, Postmoderne und Erinnerung.“ In: Borsdorf. 1999. S. 79 -100, hier S. 89.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Blank/Debelts. 2002. S. 176.

⁷⁹ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 118.

⁸⁰ Habsburg-Lothringen. 2010. S. 55.

⁸¹ Blank/Debelts. 2002. S. 177.

als auch für die Öffentlichkeit konzipiert sind.

Der Museumsbegriff wandte sich im Laufe des Jahrhunderts noch einmal in Richtung vergangener Deutungen, weshalb wir auch heute noch Dokumente über ältere Begriffsverständnisse besitzen.

2.5.1 Museum ab 1970

Nach Durchlaufen der Weltkriege galt das Museum als verstaubt. Bildung geschah andernorts und die Museen erlebten nicht gerade ihre *Hochblüte*. Erst in den 1970er Jahren gelang den Museumsverfechtern durch den Verweis auf das Museum als Ort des Lernens und der Ästhetik, dieses wiederzubeleben. Es ereignete sich ein wahrer Museumsboom, der bis heute anhält.⁸² Neue museale Formen kamen auf, wie etwa die mittlerweile verbreitete *Living History* bzw. *Gelebte Geschichte*⁸³ aus England, die frühere Lebensformen möglichst realitätsgetreu darzustellen versucht. Im deutschsprachigen Raum ist diese Methode zwar ebenso geläufig, doch überschneidet sie sich in der Definition mit anderen neuen Formen wie dem *Reenactment* oder der *Experimentellen Archäologie*⁸⁴. Die *Living History* wird dabei auch mit dem Theater in Bezug gebracht.⁸⁵ Zu den enormen Entwicklungen im Museumswesen schreibt der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff in *Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum*⁸⁶, dass das Museum zu einem Trend avancierte und „in historisch unvergleichlicher Weise“⁸⁷ Karriere machte. Er stellt hierfür drei Gründe fest: Ersterer findet sich in der *Kompensationstheorie* nach dem deutschen Philosophen Hermann Lübke, worin er den „Vertrautheitsschwund moderner Gesellschaften“⁸⁸ für den Museumsboom verantwortlich macht. Zweitens sei die „Authentizität der im Museum aufbewahrten

⁸² Vgl. Baur. 2010. S. 8.

⁸³ Vgl. Carstensen, Jan (Hg.): *Living history im Museum. Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform*. Münster: Waxmann. 2008. S. 7ff.

⁸⁴ Vgl. Walz, Markus: „Sehen, Verstehen. Historisches Spiel im Museum – zwischen Didaktik und Marketing.“ In: Carstensen. 2008. S. 15-44, hier S. 16.

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 18.

⁸⁶ Korff, Gottfried: „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. (2000).“ In: Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 2007. S. 167-180.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 168.

⁸⁸ Vgl. Lübke, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grad unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London: The 1981 Bithell Memorial Lecture. 1982. S. 18.

Dinge“ Grund für sein Aufleben. Dabei ergebe sich die Authentizität einerseits daraus, dass die Objekte Zeugnis sind und zum anderen „Anmutungsqualität“⁸⁹ konstituieren. Als dritten Grund nennt er das Museum als befremdenden Ort bzw. „xenologische Institution“⁹⁰, was die „Rahmung fremder und unvertrauter Sachverhalte ermöglicht“⁹¹.

Es erscheint mir plausibel, den Verlust des Vertrauens unserer Gesellschaft, als Ausgangspunkt für die weiteren Faktoren, dem Verlangen nach Authentizität und die Suche nach dem Fremden, wahrzunehmen. Jener Verlust ist wiederum auf die Ausdehnung unseres Lebensraums, mit dem technischen Fortschritt zu erklären, der die Kultur der Massenmedien hervorgerufen hat. Die Massenmedien, einschließlich das Museum, seien Vermittler von (neuen) Werten, zur Sicherung unserer Identität. Dies bekräftigen Herbert Willems und Martin Jurga in ihrem Sammelwerk *Inszenierungsgesellschaft*:

„Die Artikulation des in der Gesellschaft dominierenden Bildes der Realität, die Einbeziehung der einzelnen Mitglieder in ein verbindliches Wertesystem, die Affirmation gesellschaftlicher Ideologien und Mythen, die das Vertrauen in die Angemessenheit des kulturellen Systems stützen, und – im umgekehrten Sinne – die Thematisierung von dysfunktionalen Entwicklungen, die die Stabilität des Systems bedrohen, sowie die Überzeugung der Zuschauer von dessen dauerhaftem Erhalt, der ihnen Statur und ihre Identität sichert. Dadurch wird ein Gefühl der Sicherheit und der gesellschaftlichen Einbezogenheit vermittelt.“⁹²

Das Museum dient demnach als Reflexionsort - als Ort der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität.

Da sich die Medien unseres Zeitalters nicht mehr ausschließlich auf den Text beziehen, sondern auf unterschiedliche Darstellungsmittel, die sich primär im Bereich des Visuellen abspielen, veränderte sich auch die Sichtweise der Kultur- und Geisteswissenschaften. So kam es innerhalb dieser zum Paradigmenwechsel: Vom *interpretive turn* zum *performative turn*⁹³, welcher die Kultur nun durch den performativen Charakter erklären möchte.⁹⁴ Dabei kehrten performative Begriffe wie *Inszenierung* in die kulturwissenschaftlichen Debatten und auch ins Museum ein. Darauf werde ich noch in Kapitel 3 eingehen – vorweg sei

⁸⁹ Vgl. Korff. 2007. S. 168.

⁹⁰ Vgl. Sloterdijk, Peter: Museum: Schule des Befremdens. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Magazin 17. März 1989.

⁹¹ Vgl. Korff. 2007. S. 168.

⁹² Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1998. S. 70.

⁹³ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. performative turn*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag. 2006. S. 104.

⁹⁴ Vgl. Borsdorf/Grütter.1999. S. 3.

erwähnt, dass die Vereinigung der Theaterwissenschaft mit der Ausstellungspraxis, eine von vielen Möglichkeiten ist, um das Museum i.d.F. mit der Inszenierungsanalyse kritisch zu betrachten.

Jene kritische Betrachtung ist notwendig, da sie zur Verbesserung gesellschaftlicher Entwicklung und Bildung beitragen kann. Damit ist der Fokus des Museums nunmehr darauf ausgerichtet Inhalte so zu vermitteln, dass das „Massenpublikum“ sie versteht bzw. es zum Nachdenken animiert wird. Das Museum als „Sammlung beherbergender Ort“⁹⁵, mit der Aufgabe Wissen durch Fachleute an den Laien zu vermitteln, gilt seither als geläufigste Beschreibung. Das Sammeln, Bewahren, Forschen, Präsentieren und Vermitteln sind die offiziellen Hauptaufgaben des Museums.⁹⁶

„Unter dem Anliegen, das Wissen von Fachleuten an Laien vermitteln zu wollen, werden die Lexika zum Sprachrohr einer fachwissenschaftlich und/oder bürokratisch orientierten Museumselite und popularisieren jenen verengten Museumsbegriff, der das Museum – zugespitzt formuliert – zu einer Anstalt des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens des 20. Jahrhunderts macht.“⁹⁷

2.6 Museologie, Museumswesen

„Museologie“ ist ein wissenschaftstheoretischer Begriff, der bereits 1883 vom Literaturhistoriker Johann Theodor Graesse eingeführt wurde.⁹⁸ Hildegard Viereggs beschreibt ihn als „philosophische[] und geistesgeschichtliche[] Grundlage für die Museen der Welt und das gesamte Museumswesen mit seinen charakteristischen Aufgabenfeldern“⁹⁹. Sie sieht den Begriff als Teil der aktuellen Museumssituation und einer Vision für die Zukunft die Museologen für das Museum haben. In ihm versammeln sich alle „für das Museumswesen wichtigen Termini, wie sie die Statuten und der 'Code of Ethics' des Internationalen Museumsrates (ICOM/UNESCO) vorgeben.“¹⁰⁰

Gegenstand der Museologie ist es, so Katharina Flügel, „sich mit einer spezifischen historisch und gesellschaftlich bedingten Beziehung des Menschen zur Realität zu

⁹⁵ Blank/Debelts. 2002. S. 177.

⁹⁶ Vgl. Viereggs. 2006. S. 26-47.

⁹⁷ Blank/Debelts. 2002. S. 177.

⁹⁸ Vgl. Viereggs. 2006. S. 153.

⁹⁹ Ebd. S. 9.

¹⁰⁰ Ebd.

befassen¹⁰¹. Im Mittelpunkt dessen stehen die „Objekte des Natur- und Kulturerbes, deren Erfassung, Erforschung und Erhaltung für die Zukunft einerseits, deren Funktion zur Bildungs- und Erlebnisvermittlung in der Gegenwart andererseits als die elementare Verantwortung der Museen angesehen werden“¹⁰², so der ehemalige ICOM-Präsident Hermann Auer.

Die Wissenschaft der Museologie befasst sich einfach gesagt, mit der „Ganzheit Museum“.

Die Definition von Museum wird laut ICOM folgend definiert:

„Ein Museum ist eine nicht auf Gewinn ausgerichtete, dauernde Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, offen für das Publikum, die sammelt, bewahrt, forscht, kommuniziert und präsentiert, zu Zwecken des Studiums, der Bildung und des Vergnügens, der materiellen Grundlagen der Menschen und ihrer Umwelt. (ICOM Statutes, article 2, para. 1)“¹⁰³

Diese Definition entspricht einer sehr formalen, äußert Viereggs. Daher müsse diese „analog zu seiner gesellschaftlichen Relevanz weiter gedacht werden“. So war im Jahr 1946 noch eindeutig aus den Statuten zu entnehmen, dass „Erwerb und Konservierung sowie museumsgeschichtliche Fragen“¹⁰⁴ Vorrang hatten. Heute rücken hingegen Ausstellungstätigkeit, Kommunikation und Bildung in den Vordergrund. Die aktuellste Definition enthält die Declaration of Calgary aus dem Jahre 2005:

„The museum is an institution for the benefit of society, devoted to exploring and understanding the world by researching, preserving and communicating, notably through interpretation and exhibition, tangible and intangible evidence that constitutes the heritage of humanity. It is a not-for-profit-institution.“¹⁰⁵

Neben dieser Definition, die eindeutig darauf abzielt zugunsten einer Menschlichkeit Wissen zu vermitteln, gliedert der Gründer der europäischen Museologie Zbynek Z. Stransky diese in folgende Kategorien:

¹⁰¹ Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2005. S. 25.

¹⁰² Auer, Hermann: *Neue Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. München: Saur. 1989. S. 9.

¹⁰³ International Council of Museums (Ed.)/ICOM Code of Ethics for Museums. 2003, zitiert nach Viereggs. 2006. S. 16.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ ICOFOM in Calgary/Kanada (Juni/Juli 2005), zitiert nach Ebd. S. 19.

- „Meta-Museologie, worunter die interdisziplinären, wissenschaftlichen Wechselbeziehungen und die Position der Museologie im Wissenschaftssystem verstanden wird.
- Historische Museologie, die Geschichte des Museums und der Museologie umfassend.
- Theoretische Museologie als Hauptbestandteil des museologischen Lehrgebäudes, mit den drei Untergliederungen: Kognitiver Prozeß [sic] und Methodik der Auswahl potentieller Sammlungsobjekte; Thesaurierungsprozeß [sic] dieser Objekte als Träger spezifischer Werte sowie Schaffung, Erhaltung und Dokumentation von Sammlungen; deren soziale Funktion durch spezifische Präsentation und die daraus resultierende Zusammenarbeit mit verwandten Fachgebieten. Diese Prozesse müssen jeweils analysiert, diagnostiziert und methodisch erarbeitet werden.
- Museographie oder Angewandte Museologie.¹⁰⁶

Es zeigt sich, dass nicht nur die Museumsgeschichte, sondern auch die Wissenschaft auf mehrere Erklärungen zurückgreift und diese versucht das Museum in ein Ordnungssystem einzugliedern. Der ehemalige ICOM-Präsident Friedrich Waidacher meint zur Meta-Museologie, dass sie als „spezielle Wissenschaftstheorie“ diene, um den „Erkenntnisgegenstand der Museologie“¹⁰⁷ zu bestimmen. Hierfür werden Begriffsbeurteilungen, Thesen, Hypothesen und Theorien zur Verfügung gestellt, um ihre Glaubwürdigkeit zu hinterfragen.

Trotz des vorherrschenden Interesses dem Museum einen Platz in den Wissenschaften einzuräumen, wird die Museologie als wissenschaftliche Disziplin von ihren traditionellen Vertretern der empirischen Praxis angefochten.

¹⁰⁶ Aus den Unterlagen der International Summer School of Museology. 1988, zitiert nach Auer. 1989. S. 32.

¹⁰⁷ Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau Verlag. 1999. S. 29.

2.6.1 Musealität

Die Musealität und nicht das Museum bezeichne den eigentlichen Forschungsgegenstand der Museologie. Sie sei der Erkenntnisgegenstand und bestimme das Wesen der Museologie als Wissenschaft.¹⁰⁸

Musealität wird unterschiedlich beurteilt: 1. als „eine spezifisch erkennende und wertende Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit“. Hierbei wird angenommen, dass der Mensch zum Zeugnis Gegenstände sammle, was sich in unterschiedlichsten Formen, zuletzt in der des Museums äußere [...]. Waidacher erklärt dies folgend:

„Erkenntnisgegenstand der Museologie ist eine spezifisch erkennende und wertende Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit. Diese Beziehung wird als Musealität bezeichnet. Sie bedeutet, daß [sic] der Mensch ausgewählte Gegenstände als Zeugnisse bestimmter Sachverhalte für so wichtig erachtet, daß [sic] er sie unbegrenzt bewahren und der Gesellschaft vermitteln will.“¹⁰⁹

2. als eine einem Objekt, das in eine Sammlung aufgenommen wird, zugewiesene Qualität [...] und 3. wird sie als die Eigenschaft von einem gegenständlichen Kulturerbe verstanden, die in einer Realität eine andere dokumentiert. „Die museale Institution als objektive Form stellt also ein arteigenes Ausdrucksmittel der Musealität dar [...].“¹¹⁰

2.7 Musealisierung

Die persönliche Beziehung zum Objekt, seine Qualität sowie der Grad seines kulturellen Erbes bestimmen also, ob ein Gegenstand *Musealität* aufweist bzw. inwieweit er *museal* ist. Interessant ist hierbei, dass ein Gegenstand schon wegen seiner Aufbewahrung aus persönlichen Gründen, dem Prozess der sogenannten *Musealisierung* unterzogen wird. Es handelt sich dabei nicht nur um Museumsobjekte, sondern um alles was unter dem Deckmantel des „Besonderen“, im Sinne eines Kulturerbes oder persönlichen Wertes o.ä., gehalten, erhalten¹¹¹ bzw. gesammelt wird.¹¹² Demnach beinhaltet Musealisierung, so Wolfgang Zacharias, dass „Teile und Formen [...] von natürlichen oder sozialen

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 30.

¹⁰⁹ Ebd. S. 34.

¹¹⁰ Ebd. S. 66.

¹¹¹ Erhalten kann man etwa die Natur, was allseits als Natur- und Landschaftsschutz bekannt ist.

¹¹² Vgl. Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer. 1991. S. 14ff.

Zusammenhängen isoliert und ihres ursprünglichen Gebrauchswertes entkleidet [werden]¹¹³.

Eva Sturm geht von der Musealisierung als „Umgangsform von Subjekten und Objekten“¹¹⁴ aus, die „1. eine Kontextveränderung/Ent-Kontextualisierung, meist durch Entfunktionalisierung und/oder einen Deklarationsakt, 2. die Einfügung des Objektes in einen Neukontext, Entzeitlichung, eventuell Enträumlichung und 3. ein neues Subjekt-Objekt-Verhältnis“¹¹⁵ umfasst. Untersuchungsgegenstand der Musealisierung ist demnach die Erforschung konstruierter Welten und die Rezeption dieser durch die Gesellschaft. Hierfür stehen jene Prozesse, die im Menschen vorgehen und ausgelöst werden wenn er ein *vermeintlich*¹¹⁶ museales Objekt betrachtet bzw. es rezipiert. Auch die Darstellung von Geschichte im Museum und die Zusammenhänge mit gesellschaftlichen Vorgaben sollten dabei geprüft werden, um in weiterer Folge die „Konstruktionen“ besser nachvollziehen zu können.

2.7.1 Musealisierung und Geschichtsverlust

(Das) 'Gedächtnis der Orte' [...]: suggestiv ist die Wendung, weil sie die Möglichkeit nahelegt, daß [sic] die Orte selbst zu Subjekten, Trägern der Erinnerung werden können und womöglich über ein Gedächtnis verfügen, das weit über das der Menschen hinausgeht.¹¹⁷

Der Rezeptionsprozess von Theater und Museum basiert auf dem gleichen Gegenstand: der Verinnerlichung von Geschichte innerhalb eines dafür vorgesehenen Raums. Wie ich bereits in 2.6.1 angeführt habe, ist die Suche nach Geschichte eine Kompensation unserer „sozialen Entfernung“ von selbiger, die durch den Verlust von gesellschaftlichem bzw. sozialem Vertrauen entstand.¹¹⁸ Um sich der Geschichte zu erinnern, bedarf es gewisser

¹¹³ Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Musealisierung. Gespräche zum „Phänomen Musealisierung“*. München: (Dokumentation zur Tagung 8.-12. Januar 1986, Frauensee. Veranstalter und Impressum: Pädagogische Aktion e.V. (PA)). 1986. S. 1.

¹¹⁴ Sturm. 1991. S. 11.

¹¹⁵ Ebd. S. 104.

¹¹⁶ *Vermeintlich*, da das Objekt erst durch das Betrachten und die subjektive Bedeutungsbildung bzw. die Musealisierung, zu einem *musealen* Objekt wird.

¹¹⁷ Assmann, Aleida: „Das Gedächtnis der Orte.“ In: Borsdorf. 1999. S. 59-77, hier S. 59.

¹¹⁸ Vgl. Lübke. 1982. S. 18.

Anhaltspunkte oder Modelle, wie das Gedächtnistheater nach Giulio Camillo. Auch Ausstellungssituationen liefern durch die Objekte Anhaltspunkte, die v.a. durch bewusste Inszenierung Erinnerungen wachrufen können.

Gerald Siegmund betrachtet „das Theater als öffentliche[n] Ort [...], an dem Erfahrungsbilder deponiert und vor einem Publikum rezipiert werden. Das Theater rückt so als gesellschaftliche Institution in das Blickfeld, und als solche hat es Anteil an der Konstitution des Gedächtnisses einer Kultur.“¹¹⁹ Er meint, dass die Gedächtnisbildung im Theater durch den Gemeinschaftsbesuch entsteht, der einen an die grundlegenden, gesellschaftlichen Werte erinnert. Neben der Gemeinschaft rege außerdem die Erzählung das Gedächtnis an. Beide Argumente sind ebenso auf das Museum anwendbar.

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann spricht in ihrem gleichnamigen Aufsatz von einem „Gedächtnis der Orte“¹²⁰, als würden sich Orte erinnern können. Vielmehr jedoch sind es Orte die in uns Erinnerungen hervorrufen. Meist handle es sich um Erinnerungen die von Bedeutung seien, wie auch das Museum versuche Bedeutungsvolles darzubieten. Folgende Orte macht sie ausfindig: *heilige Orte*, *Gedächtnisorte*, *genius loci*, *Schauplätze* oder *Tatorte*. Der Gedächtnisort beschreibt das Museum am deutlichsten. Es handelt sich hierbei, so Assmann, um einen Ort „der die Stelle markiert, wo einmal etwas Bedeutungsvolles sich ereignet hat“¹²¹. Zwar hat sich in dem Sinn nichts Bedeutungsvolles dort ereignet, doch werden Momente und Dinge, die Bedeutung haben, dargestellt. Das Museum *markiert* wahre Geschichten und ist ein Ort, der Erinnerung *evoziert* oder sie vielleicht sogar *vortäuscht*. Durch die Musealisierung wird somit die (*verlorene*) „*wahre*“ *Geschichte* durch *neu inszenierte Geschichte* ersetzt.

Hermann Lübke meint anknüpfend daran, dass die Musealisierung „ein historisch beispielloses Ausmaß erreicht“¹²² habe. Für diese Kulmination werden in den meisten Fachbüchern die gleichen Faktoren genannt, wovon mehrere Theorien den „Verlust von Geschichte im Leben des einzelnen“¹²³ heranziehen, wie es Hubert Christian Ehalt tut. Hier

¹¹⁹ Siegmund Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr Verlag. 1996. S. 69.

¹²⁰ Assmann. 1999. S. 59-77.

¹²¹ Ebd. S. 59.

¹²² Lübke. 1982. S. 1.

¹²³ Ehalt, Christian: „Kult und Kultur des Ausstellens. Einleitung.“ In: Erber-Groiß. 1992. S. 5-8, hier S. 5.

ist anzumerken, dass der Verlust von Geschichte auch durch die Musealisierung angetrieben wird.

„Das Nationale, das Gemeinsamkeit Stiftende muß [sic] erst konstituiert werden – durch Geschichte und ihre Musealisierung. Sammeln, Forschen und Schaustellung der Überreste bilden kollektive Identität – als Rückgriff auf gemeinsam geteilte Vergangenheit – aus. Alles, was Natur, Geschichte („der Zeitwechsel“) und der Mensch hervorgebracht haben, kann Gegenstand des Museums werden.“¹²⁴

Die Bedeutung von Geschichte für unsere Konsumgesellschaft entpuppt „sich in ambivalenter Weise“, so Ehalt. Zum einen sei sie „einer allgemeinen Euphorie für Geschichte“ zuzuschreiben, welche sich mit einer „von Nostalgie getragene[n] Welle der Musealisierung mit einem wachsenden Bewußtsein [sic] über die Wichtigkeit von Geschichte als Faktor der Identität“ vereine. Zum anderen entstehe sie aus dem hierzu widersprüchlichen „Prozeß [sic] der Synchronisierung, der die historisch gewachsene Vielfalt und Buntheit der Kulturen mit ihren unterschiedlich langen Traditionen einebn[e], zerstör[e]“. ¹²⁵

Lutz Niethammer meint, dass Gedächtnis eine „traditionelle Form gesellschaftlichen Erinnerens“ bedeutet. „Räume, Orte, Symbole, Gebräuche und Institutionen des Erinnerens“¹²⁶ werden auf diesem Gedächtnis aufgebaut. Die Erinnerung braucht also ihren Raum: das Museum. Um dieses zu füllen, finde eine Art Überfall auf die unserem Alltag ferneren Objekte statt. Zum einen wollen wir Objekte besitzen, sie kennenlernen, sie in ihrer Mystizität bestaunen und zum anderen entmystifizieren wir sie dadurch. Einen der Gründe dafür sieht Ehalt auch im bereits erwähnten „Geschichtsverlust“ des Einzelnen sowie in der Bildung einer „Kollektive“. In der aktuellen Kulturdiskussion wird vom „Einheitsbrei“ gesprochen. Das Museum übernehme die Funktion der Familie, „die einmal im Medium der Genealogie eine Brücke zwischen den Anfängen, den Ahnen und dem Gegenwärtigen im Einzelleben hergestellt hat.“ Aus gegebenem Anlass stehe diese vor der Auflösung und die Gesellschaft bewege sich „von einer der Kollektive [...] zu einer der Individuen, [...] die in jeder Handlung einen Sinn suchen, der etwas mit ihrer individuellen Person zu tun

¹²⁴ Fliedl, Gottfried: „Das Joanneum - „...Kein normales Museum...“.“ In: Muttenthaler/Wonisch/Fliedl: *Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellugswesens.* Wien: Picus Verlag. 1992. S. 14.

¹²⁵ Ehalt. 1992. S. 5.

¹²⁶ Niethammer, Lutz: „Postskript zu Geschichte und Gedächtnis.“ In: Borsdorf. 1999. S. 101-110, hier S. 101.

ha[be] und deren Leben in diesem Sinn ohne Verbindung zur kollektiven Geschichte“ sei. Dies komme u.a. vom Verlust der „Macht der Religionen“, die mit ihrer Heilsgeschichte überhaupt erst „Geschichtsbewußstein [sic] in die Welt gebracht“ haben. Der dritte Grund für den Geschichtsverlust betreffe den bereits erwähnten „regionalen Qualitäten zerstörenden Prozeß [sic] der Internationalisierung.“¹²⁷

Hermann Auer beschreibt passend dazu, dass die Industrialisierung nur einem kleinen Prozentsatz der Bevölkerung unserer Welt Wohlstand bietet und dass die damit einhergehenden Gefahren noch nicht bewusst sind.¹²⁸ War „die Welt [vor 100 Jahren] reich an vielfältigen durch die Region geprägten Kulturen des Bauens, des Essens, der Kleidung, der Lebens- und Wahrnehmungsformen“, so werde diese Vielfalt nun durch die Vereinheitlichung verdrängt, die durch die Ökonomie und Technik entstehe. Es geht also um die „individuelle Selbstentfaltung und -gestaltung.“ Ehalt nennt hierbei das „Risiko, eines Eingehens in eine scheinbar zeitlose Welt, in der es die Kategorien Zeit, Macht und Interesse nicht mehr gibt“ und bemerkt die Postmoderne mit ihrem „Ende der Geschichte“. Doch auch die „Chance einer individuellen situationsbezogenen Kritik“¹²⁹ sei Resultat dieser Entwicklung.

Diese Gründe für den Geschichtsverlust, die Euphorie für Geschichte, die Synchronisierung derselben und die Internationalisierung gehen Hand in Hand mit dem Museumswachstum. Die Inszenierung ist dabei das Handwerk zur Hervorbringung von Geschichte. Demnach ist es einerseits wichtig ein kollektives Gedächtnis zu entwickeln, doch andererseits ist die Kollektive, die durch die Internationalisierung hervorgerufen wird, auch der zerstörende Faktor unseres Gedächtnisses, welches einst durch eine „kleinere Umwelt“ erbaut wurde. Der Umgang mit einer „größer werdenden Welt“, der uns zu Einzelkämpfern werden lässt, bedingt eine gesellschaftliche Suche nach unserer kollektiven Geschichte.

¹²⁷ Ehalt. 1992. S. 6.

¹²⁸ Vgl. Auer. 1989. S. 9.

¹²⁹ Ehalt. 1992. S. 6.

2.7.2 Vergangenheit und Museum

Zu Beginn dieses Diskurses möchte ich folgende Frage stellen: *Wie funktioniert Geschichtsbildung im Museum?*

Gottfried Korff spricht in seinem Aufsatz „Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum“ vom „Verhältnis von Erinnerung und Bild“.

„Wir stellen uns Geschichte in Bildern und mit Hilfe von Bildern vor, dass sich Erinnerung auch in und mit Bildern vollzieht scheint in der Tat eine Banalität zu sein. Entweder sind es „eingebildete“, fiktive Bilder oder überlieferte, authentische Arrangements, vermittels derer wir uns Vergangenes vergegenwärtigen. Mit Bildern, überlieferten und selbstgemachten, ist so etwas wie ein Theater des Gedächtnisses möglich. Niemand wird das bestreiten wollen.“¹³⁰

Die Intakthaltung der Vergangenheit durch restaurative Maßnahmen an geschichtsträchtigen Gegenständen jeglicher Art unterstreiche die Euphorie unserer Zeit, so Ehalt.¹³¹

Die Historiker Ulrich Borsdorf und Heinrich Theodor Gütter gehen von einem „kulturellen Gedächtnis“ aus, welches unsere Kultur ausmacht. Für unser Gedächtnis sei die „Formung der Erinnerung durch Kultur, durch Sets der kulturellen Überlieferung“ von enormer Bedeutung. Das kulturelle Gedächtnis sei Bildgedächtnis und „Kultur [sei] nichts anderes als ein großes Erinnerungsorgan“¹³². Korff würde hier entgegen, dass das Bild von Historikern kritisiert werde, da das Bild mit dem „Unseriös-Theatralischen“ in Zusammenhang stehe, daher irritiere und von der eigentlichen „Lerndefinition“ ablenke. Das Bild sei nicht definitiv, sondern uneindeutig und nicht überprüfbar.¹³³

Ausgehend davon, dass unsere Zeit sich u.a. durch die Konservierung von Geschichte mittels Bildern ausdrückt, was durch ein kollektives Bedürfnis des sozialen Zusammenhaltes entsteht, ist es kein Wunder, dass Museen an dieser Stelle einen Höhepunkt an Zuwachs erreicht haben. Dieser Zuwachs passiere zugunsten des Städte- und Kulturtourismus. Es gehe darum, die Sammlungen der Museen als ökonomischen Faktor zu betrachten, indem diese zugunsten einer höheren Besucherzahl, auf hohem Niveau

¹³⁰ Korff. 1999. S. 319.

¹³¹ Vgl. Ehalt. 1992. S. 5.

¹³² Borsdorf/Gütter. 1999. S. 2.

¹³³ Vgl. Korff. 1999. S. 320.

aufbereitet werden.¹³⁴ So werden von den Museen Wirklichkeiten konstruiert und konstituiert, die aus dem „Abbild einer Wirklichkeit“ entstehen.

Weiters zeigte sich, dass das Museum im Gegensatz zum Theater mit Bildern und Objekten arbeitet, die durch ihre Materialität mit der Vergangenheit in direktem Bezug stehen: Fotografien, Videos, persönliche Gegenstände bekannter Persönlichkeiten etc. Die Zeugenschaft am Theater wird u.a. durch das gesprochene Wort übernommen, welches in der Ausstellung vergleichsweise in den Gedanken der Besucher stattfindet und subjektiv „hörbar“ ist. Die subjektive Rezeption und Einordnung eines Gegenstandes oder von Sprache ist letztlich sowohl in der Ausstellung als auch im Theater entscheidend dafür, wie wir die Vergangenheit wahrnehmen und ob wir sie als Vergangenheit wahrnehmen.

2.8 Exkurs in die Österreichische Museumslandschaft

Nachdem ich die Vergangenheit als Charakter des Museums behandelt habe, möchte ich nun auf den Museumsboom bezogen auf Österreich zu „sprechen“ kommen. Seine Auswirkungen innerhalb der österreichischen Museumslandschaft werden folgend dargestellt, um in weiterem Sinn das ÖTM als Teil dieses erkennen zu können.

Die Kuratorin Gabriele Rath schreibt, dass sich den Statistiken zufolge die Anzahl der Museen (v.a. Kleinstmuseen) von etwa 1970 bis 1995 in Österreich auf das Doppelte erhöhte.¹³⁵ Mit nunmehr rund 1.600 heimischen Museen und Kultureinrichtungen bewege es sich im europäischen und internationalen Spitzenfeld.¹³⁶

Für diesen Anstieg stellte die Kunsthistorikerin Iris Brunnsteiner in ihrer Dissertation *Die Veränderung der Institution Museum und des modernen Werkbegriffs und deren rechtliche Konsequenzen* zwei Ursachen fest. Erstens sei es durch die Privatisierung der Museen seit den achtziger Jahren zu mehr Aktivitäten der Gemeinden, der Vereine und der Privatpersonen gekommen und zweitens habe die „Museumsmilliarde“, initiiert durch Wissenschaftsminister Erhard Busek, die im Jahre 1987 und 1990 im Zuge von

¹³⁴ Vgl. Erber-Groiß. 1992. S. 11.

¹³⁵ Vgl. Rath, Gabriele: *Museen für BesucherInnen. Eine Studie*. Wien: WUV. Univ. Verlag. 1998. S. 60.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 51.

Ministerratsbeschlüssen für notwendige Baumaßnahmen freigegeben wurde, die Popularität der Häuser gesteigert.¹³⁷ Im Zuge dessen habe Busek auch das ÖTM zu einem eigenständigen Haus gemacht. So ist in den Achtziger Jahren die „Theatersammlung aus der Nationalbibliothek“ herausgelöst und aus ihr ein „eigenständiges Museum“ gemacht worden, so die Kuratorin Ulrike Dembski. Das ÖTM war dann 10 Jahre unabhängig und hat Subventionen bekommen. Durch Aufkommen der Teilrechtsfähigkeit war es dann möglich „Drittgelder“ anzunehmen, die gegenüber einem Bundesmuseum, welches es früher war, einen Zuverdienst sicherten.¹³⁸

Die österreichischen Museen lassen sich in vier Gruppen eingliedern, die sich nach unterschiedlichen Sammlungsschwerpunkten richten: Kulturhistorische und naturhistorische Museen sowie Technik- und Kunstmuseen. Die Anzahl der kunsthistorischen Museen sei mit einer Marktauslastung von etwa 84% Spitzenreiter, was vor allem am hohen Anteil der Volks- und Heimatmuseen liege. Gefolgt werde dieses von naturhistorischen Museen mit 8%, weiters von technischen Museen mit 5% und den Kunstmuseen mit 3%.¹³⁹

Des Weiteren werden die österreichischen Museen nach ihrer Trägerschaft, in öffentlich finanzierte (Bundes-, Landes- und Gemeindemuseen) und in Museen, die von privaten Personen geleitet und zum Großteil auch von solchen finanziert werden, eingeteilt. Die Bundesmuseen finanzieren sich von den Förderungen, die von den zur Verfügung stehenden Mitteln des Bundes (1998 waren dies 78%) übrigbleiben.¹⁴⁰

Zu den Bundesmuseen werden laut BMuseen - G 2002 folgende Einrichtungen gezählt: Albertina, Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatrumuseum, Österreichische Galerie Belvedere, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Museum moderner Stiftung Ludwig Wien, Naturhistorisches Museum, Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek sowie Nationalbibliothek.¹⁴¹ Neben diesen bestehen noch zwei weitere Arten von Bundesmuseen: die Bundesmuseen in

¹³⁷ Vgl. Brunnsteiner, Iris: *Die Veränderung der Institution Museum und des modernen Werkbegriffs und deren rechtliche Konsequenzen*. Graz. Univ. Diss. 2010. S. 11 und Kulturbericht. 1998. S. 25.

¹³⁸ Vgl. Dembski, Ulrike: *Kuratorin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 02.12.2010. S. 20.

¹³⁹ Vgl. Rath. 1998. S. 56-59.

¹⁴⁰ Vgl. Kulturbericht. 1998. S. 21.

¹⁴¹ Vgl. Brunnsteiner. 2010. S. 9.

Eigenbetrieb des Bundes und jene, die an Universitäten angeschlossen sind und ebenfalls dem Bund zugerechnet werden können. Außerdem vertreibe jedes der neun österreichischen Bundesländer ein Landesmuseum, das es unterhalten müsse.¹⁴²

Prinzipiell zeigen sich die Museen mit unterschiedlichen Rechtsformen, jedoch stets als eigenständiger Rechtsträger, die ihnen zu größeren Freiheiten innerhalb der Projektentwicklung (Ausstellungen etc.) verhelfen. Aufgrund des größeren Spielraums habe sich in den letzten 20 Jahren auch ein eigenes Museumsmanagement herausgebildet, das Strategien zur Gestaltung beinhalte. Brunnsteiner schreibt hierzu: „Museen sind heute nicht nur 'Zurschausteller' von Sammlungen, sondern Anbieter von Entertainment-Centern.“¹⁴³ Dies habe in den 90er Jahren dazu geführt, dass sich Museen „als eigenständige Rechtsträger“ aus der Verwaltung zogen.

Eine weitere Entwicklung sei die Festlegung einer eigenen Museumsordnung gewesen, die u.a. die Struktur und auch das Angestelltenverhältnis regle.¹⁴⁴ Die bestehende Ordnung könne allerdings bei der Frage nach Finanzierung von Kunst rasch ins Wanken kommen. Hier geraten zwei Pole aneinander, die nur schwierig zu vereinen sind. Im Bmuseen-G 2002 existiere im Gegensatz zum Bundestheaterorganisationsgesetz (BthOG), das „die freie Entscheidung in allen künstlerischen Fragen“ vorsehe, keine solche Festlegung.¹⁴⁵

Auch das Österreichische Theatermuseum als Bundesmuseum, das sich an das Kunsthistorische Museum angliedert¹⁴⁶, ist laut Aussagen des Museumsdirektors Thomas Trabitsch in finanziellen Belangen u.a. nach der „Größe des Hauses“ zu bemessen.¹⁴⁷ Damit sagt er aus, dass die finanziellen Mittel des ÖTM eher gering sind, da es zu den „kleineren Häusern“ zählt und dies obwohl als von einem Theater losgelöste Institution beinahe einzigartig ist.¹⁴⁸ Zur Umsetzung eines größeren Projekts müsse man mit Institutionen, auch aus dem Ausland, zusammenarbeiten. Das ÖTM etwa kooperiere mit dem Theatermuseum in München und mit dem *New York Public Library* in New York.¹⁴⁹ Damit komme es zu einer Internationalisierung der Praxis von Museen (u.a. durch

¹⁴² Vgl. Rath. 1998. S. 60-66.

¹⁴³ Brunnsteiner. 2010. S. 11.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. 2010. S. 14 und BGBI I Nr. 136/2001, hier Nr. 52/2009, zitiert nach Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Kulturbericht. 2010. S. 51.

¹⁴⁷ Vgl. Trabitsch, Thomas: *Direktor des Österreichischen Theatermuseums*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 15.03.2011. S. 2.

¹⁴⁸ Vgl. Dembski: Interview. 2010. S. 19-20.

¹⁴⁹ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 3.

Wanderausstellungen), was auch das Risiko einer Beschädigung einzelner Objekte berge. Ein Zurückgreifen auf Objekte aus dem eigenen Sammlungsbestand sei daher von Vorteil.¹⁵⁰ Daher zähle die Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* als kleinere Ausstellung trotz teurer Restaurierungsarbeit, zu den kostengünstigeren Ausstellungen. Dies stehe im Gegensatz zu Ausstellungen über Thomas Bernhard¹⁵¹ oder Gustav Mahler¹⁵², die größere Projekten der Jahre davor waren.¹⁵³

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 2-4 u 14-15.

¹⁵¹ Ausstellung im ÖTM von 05. November 2009 bis 04. Juli 2010.

¹⁵² Ausstellung im ÖTM von 11. März 2010 bis 03. Oktober 2010.

¹⁵³ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 2-4 u. 14.

3. Ausstellungsinszenierung

Das Gestalten einer Ausstellung konzentriert sich vor allem auf den Inhalt der auszustellenden Arbeiten und ihre Anordnung in einer bestimmten Reihenfolge, damit sie in ihrer Beziehung zueinander und unter Berücksichtigung der Betrachtungssituation interpretiert werden können. Ausstellungsdesign vermischt sich heute mit künstlerischen Richtungen wie Umweltkunst, Performance und Installationskunst, es ist eng verknüpft mit Innenarchitektur, Grafikdesign und Beleuchtung und hat immer häufiger auch mit Film, Mode, Werbung und den neuen Medien zu tun.¹⁵⁴

Der Inszenierungsbegriff der heute Hochkonjunktur hat¹⁵⁵, zählt „nach wie vor zu den undeutlichsten im Ausstellungswesen“¹⁵⁶, wie es der Sozialhistoriker Alexander Klein erklärt. Jener hat mit dem *performative turn* der Kulturwissenschaften in den 1970er Jahren Einkehr in den Sprachgebrauch sowie die Präsentationstechniken der Museumswelt gehalten. Nun zeigt er sich als hilfreiche Brücke zum Verständnis selbiger und in weiterer Folge unserer Kultur.¹⁵⁷ Diese, erlebte durch den technischen Fortschritt mit der Etablierung von Massenmedien (Radio, Fernsehen, Computer und Internet etc.) einen Wandel, der die gesellschaftlichen Anforderungen stark veränderte.

Neben einer Optimierung der Objektpräsentation in Ausstellungen, hinsichtlich der Bildungsfunktion für die Gesellschaft, kann die Inszenierung auch zu Verfälschung von Tatsachen verleiten. Aus diesem Grund ruft ihre Funktion immer wieder teils heftige Diskussionen in der Ausstellungsdebatte hervor. Die Inszenierungsanalyse als Grundbaustein der Theaterwissenschaft kann in dieser Debatte dabei hilfreich sein, Ausstellungen auf ihre inhaltsgetreue Präsentationsweise zu überprüfen.

¹⁵⁴ Dernie. 2006. S. 6.

¹⁵⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität als kulturelles Modell. Einleitung.“ In: Dieselbe (Hg.) *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2004. S. 7-26, hier S. 17.

¹⁵⁶ Klein, Alexander: „Das Wohnen bei den Dingen. Inszenierung als gestellte Wirklichkeit in Kultur- und Naturhistorischen Ausstellungen.“ In: Bianchi, Paolo (Hg.): *Das Neue Ausstellen*. Kunstforum International. Bd. 186. 2007. S. 170-179, hier S. 171.

¹⁵⁷ Vgl. Bachmann-Medick. 2006. S. 104.

3.1 Begriffsdefinition Inszenierung

Skéne pás o bíos.
(Die Welt ist eine Bühne.)
(Griechisches Sprichwort)

All the world's a stage, and all the men and women merely
players.¹⁵⁸
(Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Frauen und Männer bloße
Spieler.)
(Shakespeare)

Dass die Ursprünge des Begriffs Inszenierung nicht ausschließlich im Theater zu finden sind, erklärt Erika Fischer-Lichte in einem Beitrag des Werks *Inszenierungsgesellschaft*. Dies ist für die Belegung meiner These, dass die Bühnenkostüm-Ausstellung inszeniert wurde, wichtig. So zeigt sich, dass eine Ablösung des Begriffs vom Theater und eine Bereicherung anderer Sparten mit ihm, eine Rückkehr zu jener Bedeutung aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts ist.

Damals wurde die in Frankreich um 1660 geborene Redewendung „Mettre quelcu'un, quelque chose sur la scène“ (Jemanden oder etwas in Szene setzen) oder auch „la mise en scène“ („In Szene setzen“) in die deutsche Sprache eingeführt.¹⁵⁹ Diese ursprüngliche Formulierung „bedeutet sowohl, jemanden oder etwas zum Gegenstand des Theaters machen als auch jemanden oder etwas einen Platz in einem literarischen oder anderen künstlerischen Werk – zum Beispiel einem Gemälde – anweisen.“¹⁶⁰ Im 18. Jahrhundert wurde die Bezeichnung „la mise en scène“ (die In-Szene-Setzung) dann von „mettre en scène“ (In Szene setzen) abgelöst.¹⁶¹

Durch den „Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler bzw. zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Aufführung“¹⁶² führte man im 19. Jahrhundert den Begriff an den deutschen Theaterhäusern ein. So beschreibt August Lewald 1838 in der *Allgemeinen Theater-Revue 3* erstmals den Beruf des Regisseurs in Verbindung mit der „mise en scène“:

¹⁵⁸ Shakespeare, William: *As You Like It*. 2. Akt. 7. Szene. New York: Spark Notes LLC. 2004. S. 96.

¹⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität.“ In: Willems/Jurga. 1998. S. 81-90, hier S. 82.

¹⁶⁰ Ebd. S. 82.

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Ebd. S. 82-83.

„In neuester Zeit ist der Ausdruck: „In Szene setzen“, bei allen deutschen Theatern eingeführt worden; ich hörte ihn zum ersten Mal im Herbst des Jahres 18 in Wien, und wusste damals nicht recht, was ich mir dabei denken sollte. Herr Carl Blum, dem ich auf der Straße begegnete, sagt mir: er wolle so lange in Wien verweilen, bis er sein neuestes Ballet „Aline“ in die Szene gesetzt haben würde. Es klingt allerdings vornehmer als: geben lassen, aufführen lassen, und wir haben es uns offenbar von den Franzosen angeeignet. Diese sagen aber auch: „la mise en scène“, die „Setzung in die Szene“, was bei uns bis jetzt noch nicht gebräuchlich ist.“¹⁶³

Die Aufgabe des Regisseurs, so der Schriftsteller Karl Herloßsohn (1804-1849), ist das „Inscenesetzen“, was gemeinhin als „Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dramatischen Dichtung“¹⁶⁴ interpretiert wird. Da die Theateraufführung, die das Resultat der Inszenierung darstellt, den Kunstcharakter des Dramas besitzt, wurde diese mehr geschätzt als die bloße Inszenierung bzw. das Inscenesetzen.¹⁶⁵ Erst als hier eine Ablösung des Theaters von dem Text bzw. der Literatur stattfand, änderte sich dies. Die Aufführung wurde autonom und umfasste von da an alle einzelnen darin vorkommenden Bereiche: Körper, Farbe, Form, Rhythmus, Bewegung und Sprache.¹⁶⁶

3.1.1 Der Inszenierungsbegriff heute

Durch die Veränderung des Aufführungsbegriffs konnte sich der Inszenierungsbegriff selbstständig machen und wurde zu einem der meist gebrauchten in der Kulturwissenschaft. Inszenierungen werden heute etwa als „Formen der öffentlichen Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in besonderer Gegenwärtigkeit auffällig werden“¹⁶⁷, verstanden.

Aleida Assmann erklärt in ihrem Werk *Geschichte im Museum*, dass sich der Begriff gemeinsam mit anderen die sogenannte „Zweite Moderne“ eingeführt haben, wie „Globalisierung“ und „Individualisierung“, auf einem Höhenflug befindet. Die Gründe dafür sieht sie ebenfalls sowohl im „neuen Bewusstsein für aufmerksamkeitsheischende

¹⁶³ Lewald, August: „In die Szene setzen.“ 1838. In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zu Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991. S. 306-311, hier S. 306.

¹⁶⁴ Herloßsohn, zitiert nach Fischer Lichte. 1998. S. 83.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 83-84.

¹⁶⁷ Seel, Martin: „Inszenieren und Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffes.“ In: Fürchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001. S. 48-62, hier S. 55.

Präsentationsformen“ als auch in „der Erosion eines substantiellen Wahrheitsbegriffs“¹⁶⁸, nach welchem in den verschiedenen Wissenschaften geforscht wird. Diesem „Erfolg“ des Begriffs unserer Tage pflichtet auch Fischer-Lichte bei. Sie beschreibt, dass der Begriff auf „Prozesse (ab)zielt, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird“. Diese Prozesse die zwischen Realität und Fiktion ablaufen, seien in allen kulturellen Bereichen zu verorten, in Kunst, Religion, Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und sozialer Interaktion etc.. Daher funktioniere der Begriff als „ein markanter Schnittpunkt im interdisziplinären Diskurs“¹⁶⁹.

Diese Prozesse die zwischen Realität und Fiktion passieren, erklärt der Historiker Martin R. Schärer in seinem Werk *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*¹⁷⁰, als Vorstellungen bzw. als „alles Geistig-Abstrakte oder die innerhalb des Menschen befindliche[n], gedachte[n] ideelle[n] Einheiten mit rationalem und/oder emotionalem und/oder intuitivem Charakter.“¹⁷¹ Er nennt daher alle Darstellungen (gleichzusetzen mit der In-Szene-Setzen von Sachverhalten) „ent-äußerte“ Vorstellungen, die sich als Dinge, Texte, Ereignisse etc. zeigen. Da diese Darstellungen stets auf persönlichen Ideen basieren, würden sie stets entstellen, was auch für die Ausstellung ein äußerst wichtiger Hinweis sei.¹⁷² Die Inszenierung von Ausstellungen gibt demnach eine andere bzw. entstellte Wirklichkeit wieder, weshalb ihr auch Kritik zukommt.¹⁷³

Über die Motivation für die „Ent-Äußerung“ von Vorstellungen bzw. für das Inszenieren, schreibt der Anglist und Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser in seinem Werk *Das Fiktive und das Imaginäre*¹⁷⁴. Er bestimmt darin die Inszenierung als „Institution menschlicher Selbstausslegung“¹⁷⁵ bzw. als den „unablässigen Versuch des Menschen, sich selbst zu stellen“¹⁷⁶.

¹⁶⁸ Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck Verlag. 2007. S. 161

¹⁶⁹ Schramm, zitiert nach Fischer Lichte. 1998. S. 88.

¹⁷⁰ Schärer, Martin: *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. München: Müller-Straten. 2003.

¹⁷¹ Ebd. S. 8. (Sachverhalte sind nach Martin R. Schärer Vorstellungen, Geschehen und Dinge.)

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 8-10.

¹⁷³ Siehe Kapitel 3.3.1.1.

¹⁷⁴ Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991.

¹⁷⁵ Ebd. S. 512.

¹⁷⁶ Ebd. S. 525.

„In den Inszenierungen verselbstständigt sich die eigene Andersheit des Menschen [...]. Nur inszeniert kann der Mensch mit sich selbst zusammengeschlossen sein; Inszenierung wird damit zur Gegenfigur aller transzendentalen Bestimmungen der Menschen.“¹⁷⁷

So schreibt auch Oscar Wilde, „der Mensch ist am wenigstens er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen.“¹⁷⁸ Dies bedeutet, dass der Mensch erst durch die „Fähigkeit zur Abstraktion“ bzw. durch das Schlüpfen in eine andere Rolle, entspringend einer „nicht-intuitiven“¹⁷⁹ Gedankenwelt oder durch das Ent-fremden¹⁸⁰ einer Vorstellung mittels Materialisierung selbiger, eine Nähe zu sich aufbauen kann.¹⁸¹

Die Vorstellung basiert also auf der Erinnerung, die sich aus Vergangenem etabliert, wie ich es bereits in Kapitel 2 erklärt habe. Dazu meint Aleida Assmann, dass Inszenierung ein Werkzeug zur Hervorbringung von Vergangenheit sei. Denn nur Vergangenes bedürfe eines Aktes des Nachstellens. Ohne diesem Akt bliebe es vergangen und früher oder später würde es vergessen.¹⁸² Die Ausstellung (wie auch die Aufführung) ist demnach ein Ort der „ent-äußerten“ Erinnerung, die sich durch die Inszenierung hervorbringt und Bedeutungen produziert. Auf diesen Vorgang werde ich im kulturphilosophischen Diskurs zur Semiotik noch zu sprechen kommen.

3.1.2 Theatralität und Inszenierung

Um noch näher an die aktuelle Deutung des Begriffs Inszenierung heranzuführen, ist es wichtig den Theatralitätsbegriff in Bezug zur Inszenierung zu bringen. In der Einleitung des Sammelwerks *Inszenierungsgesellschaften* wird festgemacht, dass dieser zum einen „metaphorisch auf Realitäten“ verweist und es sich um „ein umfassendes, auf seiner Ebene

¹⁷⁷ Ebd. S. 514f.

¹⁷⁸ Oscar Wilde, zitiert nach Fürchtl/Zimmermann. 2001. S. 11.

¹⁷⁹ Das Nicht-Intuitive ist hier gleichzusetzen mit dem mittels sprachlicher Zeichen Gedachtem, wogegen Erika Fischer-Lichte die Intuition als der Sprache und damit der Begrenzung der Gedanken durch Sprache vorausgehend betrachtet. Wir können also auch ohne Sprache denken. (Vgl. Schärer. 2003. S. 8-9)

¹⁸⁰ Neben dem Ent-äußern nennt Martin R. Schärer auch noch den Begriff des Ent-fremdens, der in diesem Zusammenhang passend ist. (Vgl. Ebd. S. 10)

¹⁸¹ Hier sei nochmals darauf verwiesen, dass auch die Kulturwissenschaft nach Identifikation sucht und sich daher auf den Begriff bezieht.

¹⁸² Vgl. Assmann. 2007. S. 12-13.

totales Meta-Konzept [handelt][,] das nicht nur eigentliche Inszenierungen, sondern jegliche Art von (Re-)Präsentation¹⁸³ beinhaltet.

„[...] Theatralität meint hier entsprechend die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen, also die je spezifische Organisation von Körperbewegung, Stimmen, lauten, Tönen, Licht, Farbe, Rhythmus etc., wie sie von der Inszenierung vorgenommen wird. In dieser Variante verweisen die Begriffe Theatralität und Inszenierung unmittelbar aufeinander. Es ist die Inszenierung welche Theatralität zur Erscheinung bringt.“¹⁸⁴

Hierin wird der Unterschied zwischen Theatralität und Inszenierung deutlich: Inszenierung bringt Theatralität hervor. Der Theatralitätsbegriff ist laut Fischer-Lichte das Resultat folgender Phänomene: Inszenierung, Performance, Korporalität und Wahrnehmung.¹⁸⁵ Inszenierung beschreibt sie hierbei als spezifischen „Modus der Zeichenverwendung in der Produktion“ wobei die Theatralität vergleichsweise die Aufführung ist und die Inszenierung das Spiel der Zeichen das die Aufführung ausmacht.¹⁸⁶

In anderen, doch im Sinn ähnlichen Worten beschreibt dies der deutsche Philosoph Martin Seel. Er weist dem Begriff drei Bestimmungen zu.

„1. sind sie absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“¹⁸⁷

Er geht davon aus, dass die „Inszenierung vom natürlichen Gang der Dinge abweicht“ und sich auf „die eine oder andere Weise als ein absichtsvoll und artifiziell hervorgebrachtes Ereignis“¹⁸⁸ vor einer Öffentlichkeit auffällig macht.

All jene Punkte die sowohl Fischer-Lichte als auch Schramm und Seel anführen, schließen museale Präsentationen beinahe ganz ein und deuten darauf hin, dass eine Ausstellung nicht nur inszeniert sein kann, sondern in weiterer Folge Theatralität hervorbringt.

¹⁸³ Willems/Jurga. 1998. S. 11.

¹⁸⁴ Fischer-Lichte. 1998. S. 85.

¹⁸⁵ Ebd. S. 86.

¹⁸⁶ Wie bereits erwähnt herrscht eine Debatte darüber, ob Inszenierung und Aufführung miteinander gleichzusetzen sind. Diese wurde vor allem durch Christopher Balme aufgehoben. Er geht davon aus, dass die Aufführung einzigartig und unwiederholbar ist, wohingegen die Inszenierung zur Wiederholung konzipiert ist. (Vgl. Balme. 2008. S. 87.) Erika Fischer-Lichte schloss sich bald an und unterschied zwischen der Inszenierung als Vorbereitung auf eine Aufführung und dieser selbst. (Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S. 11f.)

¹⁸⁷ Seel. 2001. S. 48.

¹⁸⁸ Ebd. S. 52-53.

3.1.3 Aufführung und Inszenierung

Die Theatralität ist die Aufführung und demnach ebenso das Produkt der Inszenierung, nicht jene selbst. Auch hier soll eine klare Trennlinie gezogen werden, wie es auch der Theaterwissenschaftler Christopher Balme in seinem Standardwerk *Einführung in die Theaterwissenschaft* tut. Er meint, dass Inszenierung und Aufführung „häufig austauschbar oder synonym gebraucht werden.“¹⁸⁹ Daher erklärt er die Aufführung als „einmaliges Erlebnis, das als Untersuchungsgegenstand nicht nur ästhetisch, sondern da es sich bei jeder Theateraufführung um hoch komplexe Interaktionsmuster handelt, auch soziologisch und eventuell psychologisch zu deuten ist.“¹⁸⁹ Ihr Charakter sei transitorisch und im Mittelpunkt der Analyse stehe die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern.

Auch Fischer-Lichte erklärt, dass die Aufführung sich von der Inszenierung durch ihren nicht-fixierbaren Charakter unterscheidet.

„Gleichwohl ist die Aufführung unwiederbringbar nach ihrem Ende verloren; sie lässt sich niemals wieder als genau dieselbe wiederholen. Während die Inszenierung auf Wiederholung angelegt ist, bleibt die Aufführung jeweils ein einmaliges Ereignis.“¹⁹⁰

3.1.4 Vom Sinn der Anwendung des Begriffs nach Fischer-Lichte

Weil der Begriff Inszenierung laut Fischer-Lichte auf Prozesse von Erscheinungen¹⁹¹ verweist, ist er zur Schaffung eines kreativen und transformierenden Umgangs des Menschen mit sich und seiner Umwelt einsetzbar. Vor allem da unsere Kultur als eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gelte, die sich selbst und ihr Umfeld wetteifernd in Szene setzen wolle, sei es von Bedeutung den Begriff zu untersuchen. Diese Kultur reproduziere sich selber und Wirklichkeit werde in ihr Darstellung und Inszenierung. Diese Wirklichkeit sei mit einer theatralen Wirklichkeit gleichzusetzen. Es gehe darum, die für unsere Kultur traditionellen Begriffe „Sein, Wahrheit, Authentizität“ mit den negativ besetzten „Schein, Simulation, Simulakrum“ zu untersuchen. Die Inszenierung bringe erstere Begriffe aus

¹⁸⁹ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: E.-Schmidt Verlag. 2008. S. 87

¹⁹⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel. 2009, 2010. S. 32.

¹⁹¹ Siehe Kapitel 3.2.1.

sich selbst hervor, doch könne man diese nur durch weitere in Erscheinung bringen. Fischer-Lichte ist daher der Meinung, dass der Inszenierungsbegriff unser Bewusstsein für die Problematik schärfen soll und dass er noch solange als effektives, heuristisches Instrument eingesetzt und in den Kulturwissenschaften als Schlüsselbegriff fungieren wird, wie diese Diskussion noch anhält.¹⁹²

3.2 Kulturphilosophischer Diskurs - Ausstellung

Die Ausstellung ist Teil der kulturphilosophischen Debatte, wie es auch das Theater und die Inszenierung ist. Da der Fokus jener auf die Betrachtung der Ausstellungselemente, die den Inhalt und damit unsere Kultur maßgebend beeinflussen, gerichtet ist, soll ein kulturphilosophischer Diskurs zu jenen wichtigsten Elementen vollzogen werden. Dazu gehören: das Objekt und seine Aura, Raum und Zeit und der Besucher – und ihre Rollen innerhalb der Inszenierung.

Dem voran stelle ich einen Diskurs zur Semiotik als kulturelles Deutungssystem und mögliches Analyseinstrument für die Ausstellung. Im Gegensatz zur Theaterwissenschaft hat sich die Museologie mit semiotischen Deutungen bisher nämlich eher zurückgehalten.¹⁹³ Dieser Teil der Arbeit dient auch dem Verständnis der im nachfolgenden Kapitel vorgestellten semiotischen Analyseverfahren.

3.2.1 Semiotik und Ausstellung

Das Zeichen ist alles, was sich als signifizierbarer Vertreter für etwas anderes auffassen läßt [sic].¹⁹⁴

Zeichen zu lesen, ist ein Phänomen, welches unsere Kultur herausgefordert hat. Diese wird von Roland Barthes in *Mythen des Alltags*¹⁹⁵, als gegensätzlich zur Natur betrachtet, weshalb er das Lesen von Zeichen als notwendig zur Differenzierung zwischen Natur und

¹⁹² Vgl. Fischer-Lichte. 1998. S. 89.

¹⁹³ Vgl. Schärer. 2003. S. 36.

¹⁹⁴ Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. dt. Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Funk Verlag. 1991. S. 76.

¹⁹⁵ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2010.

Kultur ansieht.

Um kulturelle Prozesse entschlüsseln zu können, wird mithilfe der Lehre von Zeichen bzw. der Semiotik ein Analyseinstrument angeboten, das Bedeutungssysteme decodiert.

Dieter Mersch, ein deutscher Philosoph mit Schwerpunkt auf Medientheorien und Semiotik, erklärt *das Zeichen* als etwas das vieles sein kann: „Buchstaben, Wegmarken, Worte, Skulpturen, Riten, Klänge, Inschriften, Texte, Karten, Modelle, ja sogar ganze Diskurse“¹⁹⁶. Es umfasst demnach alles, was sich in dieser Welt materialisiert, wozu auch alle Dinge im Museum oder auch im Theater zählen. Die Deutung von Zeichenprozessen dient der Überprüfung unserer Kultur, ähnlich wie es auch mit dem Inszenierungsbegriff bzw. der Inszenierungsanalyse möglich ist.

Die semiologische Deutung des frühen Vertreters der Semiotik Roland Barthes basiert auf einer dreistelligen Kommunikationssituation, die aus Bedeutendem (Signifikant), Bedeutetem (Signifikat) und Zeichen gebildet wird. Jene Situation sei Voraussetzung zur Feststellung von Zeichen.

Auf jener grundlegenden Theorie baut auch der moderne Zeichenvertreter¹⁹⁷ Charles Sanders Peirce auf. Er begreift das Kontinuum, in dem wir uns befinden, als Kommunikationsort und als Dreiheit und sieht die Elemente die sich darin bewegen als „Valenzen“, die miteinander eine Verbindung eingehen. Er geht davon aus, dass ein „Erstes“ (first) ein „Drittes“ (third) dahingehend bestimmt, sich auf ein „Zweites“ (second) zu beziehen, das sich wiederum auf sich selbst bezieht. Diesen Prozess nennt Peirce „Semiose“ (oder auch „Interferenzprozess“¹⁹⁸), der als Teilgebiet der Semiotik verstanden werden kann. Für Peirce baut das Denken der Menschen auf diesem Verhältnis von Zeichen auf. Das *Erste* kann auch „Repräsentamen“, das *Zweite* „Objekt“ und das *Dritte* „Interpretant“¹⁹⁹ bezeichnet werden. Der Auffassung des Wiener Philosophen Wolfgang Pircher zufolge würde dies in der konkreten Besucher-Objekt-Situation bedeuten, dass der

¹⁹⁶ Mersch, Dieter (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1998. S. 9.

¹⁹⁷ Hierzu gehören u.a. auch Umberto Eco, Ferdinand DeSaussure und Jean Baudrillard.

¹⁹⁸ Deledalle, Gérard: „Semiotik als Philosophie“. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2000. S. 31-43, hier S. 35.

¹⁹⁹ Vgl. Deledalle. S. 36. (auch in CP 1541SS 2 S. 164)

im Raum mit einer Sammlung alleingelassene Besucher im besten Fall die Objekte studiere und so zum „Medium zwischen Wort und Ding“²⁰⁰ werde.

Zur Betrachtung der Ausstellung als Träger von Zeichen hat der Forscher am Sektor Museologie Martin R. Schärer das Ding bzw. das Objekt als sinnlich-wahrnehmbaren Bedeutungsträger erklärt.²⁰¹ In seinem Werk *Die Ausstellung. Theorie und Exempel* führt er einige Schlüsselbegriffe aus der Terminologie der Semiotik an, die dienlich sein sollen um die Ausstellung als Bedeutungssystem zu identifizieren.

Das Ding, so Schärer, kann Zeichen mit Verweischarakter sein. Es kann sich um „nicht-intendierte Anzeichen (mit Kausalnexus) und bewußt [sic] oder unbewußt [sic] intendierte, kulturabhängige Zeichen“²⁰² handeln. Es verweise auf sich, seine Funktion ebenso wie es auf andere Sachverhalte verweisen könne.

„Streng genommen, findet in diesem Museum nur die Begegnung der Dinge mit ihrem sie kennzeichnenden Namen statt. Im Betrachter sprechen sie seine Sinne an, die tatsächlich alle berührt werden, während ihr Begriff sie in die intelligible Ordnung einfügt.“²⁰³

Geschehe die Zeichenbildung aufgrund von außerhalb des Kommunikationssystems befindlichen Zeichen (wie etwa einem Fingerabdruck auf einer Mordwaffe oder auch einer Mordkarteikarte²⁰⁴), so werden diese als „Symptome“, „Indizes“, „Spuren“ oder „natürliche Zeichen“ bezeichnet.

Schärer beschreibt Zeichen als wichtig für die Museumsarbeit, da sie Anzeichen- und Zeichenträger sind. Auf Anzeichen wird im Musealisierungprozess und bei der wissenschaftlichen Erschließung des Inventars geachtet.²⁰⁵ Dieses Verhältnis von Zeichen und Anzeichen ist für meine Analyse von Bedeutung, da das Theaterkostüm als Element des Theaters neben der textilen Beschaffenheit (auf materieller Ebene) primär auf die Bühnensituation verweist. Dies wäre dann ein Zeichen, das die Ausstellung setzt. Das Anzeichen im Sinne anderer Sachverhalte als diejenigen, welche sich auf sich selber beziehen, wären dann jene auf die die Texttafeln verweisen. Etwa auf den konkreten

²⁰⁰ Pircher. 1992. S. 28.

²⁰¹ Vgl. Schärer. 2003. S. 37.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Pircher. 1992. S. 27-28.

²⁰⁴ Vgl. Schärer. 2003. S. 37.

²⁰⁵ Vgl. Ebd.

Träger, die spezifische Aufführungssituation, den Entstehungsrahmen, auf den Schneider des Kostüms etc..

Dass Zeichen nur im Austausch existieren, möchte als grundlegender Gedanke nochmals erwähnt sein. Die gedankliche Kommunikation, wie sie in Ausstellungen stattfinden kann, beruht daher nur in ihrer Materialisierung auf Zeichen, weshalb Gedanken per se keine solchen sind. „Zeichen, [sind] Zeichen“, wovon Fischer-Lichte im Rahmen der Theatersemiotik und auch Martin Schärer ausgehen. Schärer sieht die „nicht-intendierte Kommunikation“ als vorrangig, auch wenn jene Vorstellungen, die sich der Besucher zu jedem Objekt macht, keine Zeichen sein können, „da sie ohne Materialisierung nicht kommunikationsfähig sind.“ Wichtig ist es daher z.B. einen Diskurs zum Ausstellungsthema zu bieten, der Gedanken versprachlicht bzw. übersetzt, womit diese zu Zeichen werden. Neben den sprachlichen Zeichen gibt es allerdings noch weitere, wie jene von Handlungen und Ereignissen. Demzufolge besitzen interaktive Ausstellungen mehr Zeichencharakter als die rein visuell-ästhetischen. Sie binden den Besucher aktiv in die Ausstellung ein und erzeugen einen verbalen oder aktiven Diskurs, was für eine interaktive Inszenierung steht. Diese erhöht demnach auch die Lesbarkeit bzw. den Austausch auf kommunikativer Ebene.

Schärer erwähnt außerdem, dass im Ausstellungsbereich alle drei von Peirce festgelegten Zeichen, *Ikon*, *Index* und *Symbol* existieren: Ein Objekt steht in einem Kontext, der auf sich selbst in einem früheren Kontext verweist (Ikon), an einen bekannten Besitzer erinnert (Index), oder einen bestimmten Sachverhalt (Symbol) sichtbar macht.²⁰⁶ Vor allem das Bühnenkostüm besitzt alle drei Zeichen.

3.2.1.1 Signifikant, Signifikat

An dieser Stelle sei auf zwei semiotische Eigenschaften verwiesen: auf die „Materialität“ (Signifikant) und den „Inhalt, die Bedeutung“²⁰⁷ (Signifikat), die auf etwas anderes verweist. Durch die Interpretation des Besuchers in das Objekt kriert dieser

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 42.

²⁰⁷ Ebd.

Zusammenhänge, die zum Verständnis führen. Diese Aufnahme von Zeichen ist abhängig von Codes²⁰⁸. Hier wird zwischen den persönlichen und sozialen Codes (das kulturelle Umfeld des Menschen) unterschieden, von denen die Aufnahme von Wissen abhängt.

Ein Objekt hat demzufolge mehrere Faktoren die es im Zeichenprozess beeinflussen. Einmal wird es über seine Funktion, dann über seinen Kontext (Objektkonstellation im Raum etc.), über seine Oberfläche und weiters über den persönlichen Bezug der sich durch soziale Umstände bildet, definiert.

Scholze beschreibt den Zeichenprozess bzw. das „Codieren und Decodieren“ folgend:

„Ausstellungskuratoren formulieren Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche sie mit ausgewählten Objekten ihrer oder fremder Sammlungen verbinden; von Gestaltern werden diese Ideen in räumliche Arrangements übertragen, wo Ausstellungsbesucher Erfahrungen machen und Erkenntnisse sammeln, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.“²⁰⁹

Für sie werden der Raum und die darin vorkommenden Gegenstände zu Zeichen. Hierbei unterscheidet sie zwischen Objekt, Raumarrangement, Texttafeln und Besuchern.²¹⁰

Der Besucher kann, sofern er sein aufgenommenes Wissen mitteilt, zum Informationskanal werden. Teilt er sein Wissen nicht mit, so würde ich meinen, sind es die Gedanken, welche zum Informationskanal werden und der Besucher ist das Gegenüber des Dinges. Dabei handelt es sich um einen „stummen“ bzw. „inneren“ Dialog. Er entscheidet auch darüber, wie und ob die Präsentation bzw. Inszenierung der Objekte aufgenommen wird.

Da die Ausstellung länger verfügbar ist als die Theaterraufführung mit ihrem flüchtigen Charakter²¹¹, ist es einfacher ihre Zeichen zu extrahieren. Bei meiner Analyse war es also möglich mehrmals wiederzukehren, um zu den erstmalig herausgefilterten Zeichen detailliertere Informationen hinzufügen zu können.

²⁰⁸ Umberto Eco definiert den Code als die Gleichwahrscheinlichkeit einschränkend, womit er ein „System von Wiederholungen“ erzeugt und „gewisse Symbolkombinationen“ nicht miteinbezieht. Sein System beruht auf „rein syntaktischen Regeln“, das Symbole ein- und ausschließt und „semantische Regeln aufstellt“. (Vgl. Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. dt. Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Funk Verlag. 1991, 1994. S. 58.)

²⁰⁹ Scholze, Jana: „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen.“ In: Baur. 2010. S. 121-148, hier S. 128.

²¹⁰ Vgl. Ebd.

²¹¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System theatralischer Zeichen*. Band 1. Tübingen: Günter Narr Verlag. 1983. S. 15.

3.2.1.2 Zeichen in der Ausstellung

An dieser Stelle möchte ich den semiotischen Kommunikationsvorgang anhand des Ausstellungsbeispiels nochmal verständlich machen:

Ein Objekt in der Ausstellung (1) besitzt Anzeichen und Zeichen, die über einen codierten Informationskanal (je nach Kultur) (2) an den Besucher/Betrachter (3) weitergegeben werden. Dieser interpretiert das Objekt seinem Wissen zufolge und schreibt ihm gewisse Informationen zu, die er dann wieder auf den Informationskanal zurückgibt. Der letzte Schritt erfolgt in der Ausstellung im Normalfall, ohne dass ein weiteres Außen (B) dies wahrnimmt. Erst wenn der Besucher (A) vom Objekt aufgefordert wird sich zu äußern, kann dies durchbrochen werden.

3.2.2 Das Objekt vs. das Ding und seine Aura

Die wirklichen Objekte sind nach Peirce das was das Zeichen stellvertretend darstellt.²¹² Bei Ausstellungen sind Objekte (bzw. Exponate oder Dinge) Bedeutungsträger und somit Zeichen ersten Ranges. Jedoch sind sie nicht nur Zeichen allein, sondern auch Anzeichen und abhängig von ihren Betrachtern. Mit einer ähnlichen Situation haben wir es am Theater zu tun, wo die Figuren zu den Zeichenträgern werden. Wie Hanak-Lettner vergleiche auch ich an dieser Stelle das Objekt mit dem Schauspieler. Um zu verstehen was sich hinter dem Objekt bzw. dem Ding verbirgt, möchte ich zwischen den beiden unterscheiden, bevor ich im weiteren Verlauf auf seine Aura eingehe.

Wozu nun jene Begriffsunterscheidung „Ding und Objekt“- verwenden wir doch beide in Bezug auf die Ausstellung sinngemäß gleich?

In der Philosophie wird der Begriff das *Ding* von Immanuel Kant geprägt, der es im Gegensatz zum Objekt als unabhängig vom Subjekt bzw. vom Betrachtenden sieht. Das Ding beschreibt er hierbei als das *Ding an Sich*.²¹³

²¹² Vgl. Peirce, Charles Sanders: „Neue Elemente.“ In: Mersch. 1998. S. 37.

²¹³ Vgl. Kant, Immanuel: *Prolegomena. Zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Riga: sen. Johann Friedrich Hartknoch. 1783. S. 62-63.

Werner Hanak-Lettner bezieht sich in seiner Arbeit auf das Ding und lehnt sich dabei an Martin Schärers Ausführungen. Dieser betrachtet das Ding als Überbegriff. Bezogen auf die Ausstellung sind es „nicht nur Museumsobjekte [...], sondern sämtliche Gegenstände, also auch Präsentationselemente, wie z.B. Vitrinen, auch Bilder, Graphiken und Texte sowie Raumelemente, wie die Grundausstattung von Ausstellungsräumen“²¹⁴. Es verweise auf seine Gebrauchsfunktion, mit den Gebrauchsspuren, aber auch auf seine attribuierten Werte. Dabei handle es sich um eine Art „Datenträger mit Informationen über die Ideen des Schöpfers, das originäre Umfeld sowie über das Objekt selbst.“²¹⁵ Das Objekt sei im Gegensatz dazu abhängig vom Subjekt, sprich, es bedürfe der Rezeption eines Gegenübers, um sich terminologisch definieren zu können. Das Ding existiere daher nur als Begriff und habe deshalb transzendentalen Charakter. Immanuel Kant formuliert, dass jene Erkenntnisformen des Subjekts, z.B. Raum und Zeit, ihm nicht angehören.²¹⁶ Schärer zieht den Begriff „Ding“ jenen wie „Sache“, „Gegenstand“ und „Objekt“ deshalb vor, weil er für den Allgemeingebrauch anwendbar sei. Dabei bezeichnet er das Ding als außerhalb der menschlichen Vorstellungswelt befindlich.²¹⁷ Das Objekt ist somit als das Gegenüber des Besuchers in der Ausstellung zu verstehen. Aus diesem Grund sehe ich es sowohl als Ding – im Falle, dass es sich in keiner Rezeptionssituation befindet – als auch als Objekt – wenn es sich einem Subjekt entgegnet. Da die Ausstellungssituation eine Dialogsituation ist, erscheint mir die Anwendung des Begriffs „Objekt“ (als Kommunikationspartner) jedoch geeigneter. Dabei widerspreche ich jedoch nicht den Ausführungen Hanak-Lettners, der das Ding nach Schärer als *durch die Wahrnehmung des Menschen begreifbar* auffasst.²¹⁸

Der Dialog entsteht durch die individuelle Zeichenwelt des Besuchers in Form einer Vorstellung. Die Kommunikation ist hier, es sei denn im Diskurs mit anderen Besuchern bzw. durch eine interaktive Ausstellung, nicht feststellbar. Feststeht, dass die Objekte die Vorstellungs- bzw. Bezugswelt des Besuchers verändern. Dazu sagt Jean Baudrillard folgendes:

²¹⁴ Schärer. 2003. S. 84.

²¹⁵ Ebd. S. 91.

²¹⁶ Vgl. Kant. 1783. S. 62-63.

²¹⁷ Vgl. Schärer. 2003. S. 11.

²¹⁸ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 104-105. Siehe Fußnote.

„[Es] geht [...] nicht darum, Gegenstände nach ihrer Funktion zu bestimmen, oder sie behufs einer flüssigeren Analyse in Kategorien einzuordnen, sondern um jene Vorgänge, die zwischen Menschen und Gegenständen, Beziehungen stiften, und um jene dadurch sich ergebende Systematik der menschlichen Verhaltensweisen und Verhältnisse.“²¹⁹

In seinem Werk *Das Ding und das Ich* unterscheidet Baudrillard die „singulären, barocken, volkskundlichen, exotischen und alten Objekte“ von jenen funktionellen Objekten, die der Alltag mit dem Fortschritt hervorbringt. Diese Gegenstände müssen dem Bedürfnis „Zeugnis, Andenken, Nostalgie und Evasion“ zu sein entsprechen und man könne sie als „übriggebliebene Reste einer vergangenen und symbolischen Ordnung“²²⁰ sehen. Als vergangene Objekte, die Teil unserer Modernität sind, kreieren sie einen doppelsinnigen Charakter.

Es handelt sich um ein Verlangen nach Beschau von alten Objekten, die Baudrillard grundlegend als Sehnsucht nach Mutter und Vater deutet. Die Sammelleidenschaft stellt er als Fanatismus dar, der in Zusammenhang mit der Sexualität stehe.²²¹ Demnach kann man Objekte mit *Lustobjekten* gleichsetzen, deren Aura eine Anziehungskraft auf ihre Sammler und auch auf die Schaulustigen haben.

3.2.3 Aura

Die Kuratorin der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* Dr. Ulrike Dembski, ist der Meinung, dass diese von der Aura des Kostüms lebe.²²² Aufgrund des unwiederbringlichen Charakters der Theaterkunst, können nur gewisse Gegenstände stellvertretend für sie in die Ausstellung gelangen. Jene Objekte beziehen sich jedoch stets auf die Inszenierung, was ihnen eine Aura verleiht, die von der Erinnerung lebt.

Nicht nur beim Kostüm, sondern im Allgemeinen ist bei Objekten die Sprache von der Aura. Sowohl der Mensch als auch alles *Seiende* kann von einer solchen Aura umgeben werden. So führt Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Begriff auf natürliche Gegenstände, die „als einmalige

²¹⁹ Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge: über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1991. S. 10.

²²⁰ Baudrillard, Jean: *Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt*. Wien: Europaverlag. 1974. S. 95.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 108ff.

²²² Vgl. Dembski: Interview. 2010. S. 7.

Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag²²³ definiert werden, zurück. Mit dieser Aussage definiert er die Aura jedoch nicht, er illustriert sie lediglich, so Marleen Stössel. Vor allem die Darstellung „einer Ferne so nah sie sein mag²²⁴“, stelle ein Paradoxon dar und hebe sich damit eigentlich selber auf. Eine mögliche Auslegung wäre es hierbei, die Ferne zeitlich und die Nähe räumlich zu begreifen.

Was Benjamin jedoch festlegt, ist, dass die Aura im gegenwärtigen Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verloren geht. Durch die Möglichkeit Kunst zu vervielfältigen, werde ihm seine Besonderheit durch den singulären Charakter genommen. Dennoch suche der Mensch stets nach dem Original, nach dem Authentischen.²²⁵ Diese Suche nach Authentizität und Vergangenheit, habe ich bereits als „Suche nach dem Selbst“ in Kapitel 2.3 erklärt.

Auch Gottfried Korff lenkt seinen Blick bei „der Frage nach der Funktion und Wirkweise der Anmutungsqualität [...] auf den Aura-Begriff [...]“.²²⁶ Er geht davon aus, dass die Aura mit folgenden drei Begriffen umschrieben werden könne: Unnahbarkeit, Echtheit, Einmaligkeit.

Dieter Mersch hält fest, dass die Aura „nicht mehr das vergessene Menschliche im authentischen Objekt [ist], in dem die Museumsarbeit gründet, sondern das 'Ereignis im Modus der Wahrnehmung', also das Museumserlebnis als performativer Akt, Vollzug und Vorgang“.²²⁷ Es ist demzufolge die Rezeptionssituation, welche dem Objekt, dessen Erscheinung den Eindruck einer Ferne hervorruft, das Auratische entlockt. Im spezifischen Fall des Bühnenkostüms bzw. des *Protagonisten* der von mir analysierten Ausstellung, wird dieses sowohl auf der Bühne als auch im Ausstellungsraum von der Betrachtung, die eine Ferne und damit eine Aura hervorruft, belebt. Inszeniert man dieses in der Ausstellung

²²³ Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Das Passagenwerk*. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1983. S. 471-508.

²²⁴ Stössel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München, Wien: Edition Akzente. 1983, S. 43ff.

²²⁵ Vgl. Ebd.

²²⁶ Korff. 2007. S. XVII.

²²⁷ Hoffmann, zitiert nach Korff, Gottfried: „13 Anmerkungen zur aktuellen Situation des Museums als Einleitung zur zweiten Auflage.“ In: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag. 2007. XVII.

mittels Dingarrangements kann das Gefühl der zeitlichen Distanz²²⁸, der Unnahbarkeit²²⁹ zugunsten der Aura entstehen. Die Betrachtung dessen in der Analyse wird von mir in der Segmentierung nach Fischer-Lichte berücksichtigt.

3.2.4 Raum und Zeit

Die Inszenierung ist nichts anderes als die *Pointierung* und *Markierung* einer Wahrnehmungsorganisation, die sich aus der Installation der Dinge im Raum, aus dem Zusammenfügen von Objekten zu bildhaften Ensembles ergibt.²³⁰

Das begrenzte räumliche und zeitliche Arrangement, das eine Inszenierung ausmacht, lässt die Elemente, mit denen es operiert, in ihrem Erscheinen hervortreten.²³¹

Für Gottfried Korff ist die Inszenierung des Raums die „ästhetisch bewusste Rahmung“²³² der Objekte, um diese besser lesbar zu machen. Indem der Raum die dreidimensionalen Objekte herausfordert Geschichten zu erzählen, werden im Besucher „Erkenntnisleistungen“ erzeugt. Korff meint, dass „das räumliche Arrangement [...] die Voraussetzung für Imaginationsvorgänge, für das Wirksamwerden der Einbildungskraft [sei] [...]“.²³³ Jene Einbildungskraft erbaue sich aus den Objekten, die neben ihrem „Zeugnis- und Dokumentationscharakter“ auch eine „sinnliche Anmutungsqualität“ aufweisen und zu Erkenntnissen führen können, die „über den Augensinn“²³⁴ gehen. Durch inszeniertes Ambiente bzw. durch die „Dinginszenierung“ werden unterschiedliche Stimmungen im Betrachter ausgelöst, was für „kognitive Operationen“²³⁵ genutzt werden könne.

²²⁸ Beruhend auf Walter Benjamins Aurabegriff: Ein Objekt aus der Ferne hat eine Aura. Damit spricht er auf die zeitliche Distanz eines Objekt an bzw. auf ein Objekt aus vergangenen Zeiten.

²²⁹ Beruhend auf Dieter Merschs Aura, die ein einmaliges Objekt meint, welches unnahbar gemacht wird und damit ebenso in eine Ferne rückt bzw. aus einer solchen stammt. Dies stützt wiederum Benjamins Begriff.

²³⁰ Korff, Gottfried: „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum.“ In: Csáky, Moritz; Stachel, Peter (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*. Wien: Passagen Verlag. 2000. S. 48.

²³¹ Seel. 2001. S. 56.

²³² Ebd.

²³³ Ebd. S. 49.

²³⁴ Ebd. S. 47.

²³⁵ Ebd. S. 49.

Wir haben mit dem Ausstellungsraum somit eine Herberge für Besucher und Objekt vor uns, die auch als „Ort der Inszenierung zur Konstitution von Bedeutungen“ gelten kann. Die dem Besucher neu eröffneten Welten, hängen allerdings nicht nur vom Raum, sondern auch von der Zeit ab. So definiert Michel Foucault das Museum als einen „Ort aller Zeiten [...], der selbst außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll.“²³⁶ Es ist zum einen der Raum der Gleichzeitigkeit, in dem Objekte aus unterschiedlichen Epochen zusammentreffen, zum anderen der Raum der Zeitlosigkeit. Hierbei handelt es sich nach Korff um eine Gegenwärtigkeit, die sich neu gestaltet und die mittels der Frage nach Raum und Zeit ermittelt wird. Er meint, dass es das Museum stetig mit Raum und Zeit zu tun habe, indem es „Gegenstände ferner Orte und Zeiten“²³⁷ sammle, aufbewahre und darbiete. Es handle sich um eine Reise in neue „Räume“. Die darin befindlichen Objekte nennt er „raumzeitliche Objekte“.

Neben dem Museum, als Ort der Gleichzeitigkeit und Ort der Zeitlosigkeit, bezeichnet es Wolfgang Pircher auch noch als „strikte[n] Ort der Vergangenheit“. Dies sei deshalb so, weil das Museum als eigener Raum „die Dinge aus ihrer angestammten Umgebung reiße, um sie sich einzuverleiben.“ Hierbei bezeichnet er den „Raum der Welt“ als gleichzeitig, „weil die Dinge in ihm nicht in ihre zeitliche Ordnung gestellt sind [und] demnach nicht eine Position in der linearen Abfolge der Chronologie einnehmen.“²³⁸ Sind die Dinge nicht mehr Teil der wirklichen Welt und gelangen sie in den Raum des Museums, so würden sie zu „historischen“ Dingen. Dieses Phänomen beschreibe ich als *Herberge der Zeit im Raum* und als *Konstitution des Raums durch Zeit*, wobei die Objekte darin eine vergangene Zeit erzeugen und einen neuen Raum schaffen.

Vom *Resultat der Gleichzeitigkeit* spricht auch der Berner Kunsthistoriker Peter Schneemann: „Längst hat das Format 'Ausstellung' den klassischen Besuch in der ständigen Sammlung vergessen lassen. Kunst findet statt und alle müssen sich beeilen, in kurzen Momenten Gleichzeitigkeit zu erfahren.“²³⁹ Diese Erfahrung von Gleichzeitigkeit wird von Hermann Lübke als Kompensationsmittel unseres schnellen Lebenswandels

²³⁶ Foucault, Michel: „Andere Räume“. 1984. *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Leipzig Reclam. 1990. S. 43.

²³⁷ Korff. 1991. S. 3.

²³⁸ Vgl. Pircher. 1992. S. 29.

²³⁹ Schneemann, zitiert nach Bianchi. 2007. S. 42.

betrachtet, wie ich es bereits in Kapitel 2.7.1 erwähnt habe.²⁴⁰

Auch Foucault betrachtet unsere Gesellschaft als eine, die möglichst viele Orte zur gleichen Zeit zusammenfassen möchte. Zu diesen Orten zählen Theater ebenso wie Museen. Er nennt diese Heterotopien: Orte die *Utopien* tatsächlich verwirklichen. *Utopien* sind für ihn hierbei „vorgestellte Räume“ die nichts Realem entsprechen. „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“²⁴¹ Das Museum bzw. der Ausstellungsraum sei ein Raum der Utopien vereine, damit eine Heterotopie bilde und der die Zeit endlos akkumuliere. Dies stelle den Versuch unserer Gesellschaft dar, „diese unbegrenzte Anhäufung der Zeit, an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren [...]“²⁴². Laut Foucault ist dies die Grundlage der Modernität.

Neben der Zeit, die sich in den Objekten manifestiert, gebe es auch noch die zugebrachte Zeit des Besuchers in einer Ausstellung und die zeitliche Distanz zu einem Objekt durch den Besucher. Die zugebrachte Zeit sei frei einteilbar. Hanak-Lettner beschreibt passend dazu, dass der „Ausstellungsbesucher [...] seine Zeit selbst verwaltet und [...] über die relative Freiheit [verfügt], die Geschwindigkeit des Ausstellungs-Handlungsablaufes zu bestimmen.“²⁴³ Für ihn ist es der Raum, der den Fortgang des Besuchers vorantreibt oder auch hemmt, worin das Zusammenspiel beider Kontinua erkenntlich wird.

Die zeitliche Distanz oder Nähe richtet sich nach dem persönlichen Interesse und der eigenen Erfahrung. Je jünger ein Mensch ist, desto ferner wird er auch von solchen Objekten, die aus nicht näherer Vergangenheit stammen, sein. So entsteht der Musealisierungsprozess: Die Objekte erhalten, durch die Distanz der persönlichen Erfahrung des Besuchers mit ihnen, musealen Charakter. „Exponate sind mit zunehmender historischer Distanz nur noch teilweise zu begreifen. Ihre Bedeutung kann sogar unzutreffend beurteilt werden [...]“²⁴⁴, so Schärer.

²⁴⁰ Lübke, Hermann: „Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: Transcript. 2004. S. 13-37, hier S. 19ff.

²⁴¹ Foucault. 1990. S. 42.

²⁴² Ebd. S. 43.

²⁴³ Hanak-Lettner. 2011. S. 107.

²⁴⁴ Schärer. 2003. S. 63.

Unabhängig davon ob eine Theateraufführung oder eine Ausstellung in einem Gebäude stattfinden, entsteht der zeitliche Rahmen durch die dort befindlichen Objekte. Der Raum, in dem Zeit stattfindet, muss sich nicht an ein Gebäude binden.

„Die Ausstellung ist ein Ort der Veranschaulichung von abwesenden Sachverhalten mit Dingen als Zeichen. Diese kann überall stattfinden. Die Ausstellung ist also weder an ein Museum noch an ein Gebäude gebunden. In jeder Ausstellungssituation wird reale Realität in einer fiktiven Realität vermittelt, wobei die Besucher persönliche Realität aufbauen.“²⁴⁵

Schärer bezeichnet die Ausstellung als Ort der Visualisierung. In Zusammenhang mit dem Raum steht dies, da die Ausstellung als „ein Ort multimedialer Kommunikation, im Vergleich mit anderen Orten der Visualisierung“²⁴⁶ begehbar ist.

3.3 Debatte Ausstellungsinszenierung

Die Frage danach, wie eine Ausstellung nach ästhetischen Gesichtspunkten bestmöglich gestaltet werden kann, als auch nach der Erzeugung eines hohen „Lerneffekts“ beim Besucher, ist ausschlaggebend für vorherrschende Museumsdebatten. Das Inszenieren bzw. In-Szene-Setzen bedeutet den Fokus vermehrt auf den zu übermittelnden Inhalt zu legen, der aufgrund seiner Wissenschaftlichkeit und des damit implizierten Authentizitätscharakters des Objekts einer präzisen Umsetzung bedarf.

Passend dazu stellt der Kurator und Gestalter Martin Schmidt in *Das magische Dreieck* fest, dass die „Reliktauthentizität“ hohe Relevanz hat, geht es darum eine Ausstellung zu besuchen. Im Sammelwerk werden die Ergebnisse der gleichnamigen Konferenz des Jahres 2007 vorgestellt, wo Themen wie die Optimierung von Ausstellungen behandelt wurden. Primär ging es darum das Verhältnis von „Kuratierung, Museumspädagogik und Gestaltung“ zu überprüfen, was anhand folgender Themen passierte: aktuelle Themen, moderne Gestaltungslösungen, das Verhältnis der Dinge zueinander, das richtige Licht, das nötige Maß an Inszenierung, Szenographie und Text. Diese bieten den klassischen Diskussionsstoff, denn sie fragen danach „Wie“ eine Ausstellung gestaltet ist. Ebenso wichtig, wie jenes „Wie“, sei die Art und Weise, mit der sich jenes „Wie“ erzielen lasse.²⁴⁷

²⁴⁵ Ebd. S. 349.

²⁴⁶ Ebd. S. 97

²⁴⁷ Vgl. Schmidt. 2007. S. 17.

Mit diesem Abschnitt möchte ich daran anknüpfen und neben allgemeinen Erklärungen zur Entstehung der Ausstellungsinszenierung, auch auf die sie beeinflussenden Faktoren eingehen, um mögliche irreführende Darstellungsformen herausfiltern zu können. Hierzu sollen „objekt-beeinflussende“ Elemente, wie die Texttafeln, der Kurator und die Objektkonstellation im aktuellen Diskurs betrachtet werden. Außerdem baue ich die Szenographie als „neuen“ Überbegriff zur Inszenierung in die Diskussion ein und gebe eine Vorausschau auf Entwicklungen in der Besucherforschung.

3.3.1 Inszenierung in Ausstellung und Museum

Eine Inszenierung erzeugt ein Gesamtkunstwerk, worin jedes Element Bedeutungsträger ist. So sehen es Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler, die in Österreich am Sektor der Museologie forschen. Sie untersuchen, „[...] welche Themen angesprochen und in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmittel in einem Raum eingesetzt werden [...].“²⁴⁸ und weniger die Hintergründe. In ihrem Werk *Gesten des Zeigens* analysieren sie anhand ihrer subjektiven Wahrnehmung die Konzipierungen einzelner Ausstellungen auf *gender*, *race* und *class*. Dies stellt vor allem im österreichischen Raum einen wichtigen Schritt für eine kritische Betrachtung von Ausstellungen dar. Dabei nutzen sie die Interdisziplinarität des Museums, indem sie jenes anhand von Analyseinstrumentarien unterschiedlicher Disziplinen untersuchen und gehen davon aus, dass auch die Inszenierungsanalyse der Theaterwissenschaft ein mögliches Instrument zur Untersuchung darstellt. Aus dem Grund der Aktualität ihrer Forschung möchte ich an ihrem Wissen anknüpfen und betrachten, welchen Stellenwert das Theater im Vergleich mit dem Museum innerhalb der Debatte eingenommen hat. Ihre Analysemethode nehme ich insofern an, als dass ich stärker auf die Ausstellungssituation eingehe und darauf was vermittelt wird, als auf die Hintergründe der Objekte. Die Betrachtung von *gender*, *class* und *race* erschien mir für meine Ausstellungsanalyse nicht prioritär wichtig, weshalb ich mich davon distanziert habe.

²⁴⁸ Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von gender und race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006. S. 46.

3.3.1.1. Authentizität und Inszenierung - zwei Gegenpole

Das künstlich Arrangierte ist laut Aleida Assmann ein Hinweis für den Begriff Inszenierung, sowohl hinsichtlich der Ausstellungen als auch hinsichtlich aller anderen Formen des kulturellen Ausdrucks.²⁴⁹ An dieser Stelle möchte ich anmerken, dass die Inszenierung per se eine erste Hürde zur Beantwortung der Frage nach der Authentizität der Objektdarstellung darstellt. Weil das Ausstellen heute fast ausschließlich über die Identifikation mit dem „Tatsachen verfälschenden“ Inszenierungsbegriff passiere, sei dieses in Debatten zu Konjunkturen des Museumswesens eher vernachlässigt worden.²⁵⁰ Das führt Gottfried Korff auf die kulturpessimistische Denkfigur im deutschsprachigen Raum zurück, die „Präsentation, Spektakel und Unterhaltung“ und damit das Inszenieren von Ausstellungen verpönt. Die inszenierten Ausstellungen kommen in den „Verdacht der Effekthascherei, der Oberflächlichkeit, der Event-Überdrehung.“²⁵¹ Hierbei stehe in erster Linie der Kurator bzw. der Regisseur, wie ihn auch Korff bezeichnet, als Erzeuger von Realitäten unter „Beschuss“.

Auch Assmann betrachtet die Aufwertung von Ausstellungen durch Inszenierungstechniken kritisch und geht davon aus, dass Inszenierung ein konstruktivistisches Weltverständnis bedinge, womit die Wirklichkeit nicht bestehe, sondern „performativ hergestellt“²⁵² werde. Dies wiederum bringt Fischer-Lichte in direkten Zusammenhang mit den negativen Assoziationsmustern des Begriffs Inszenierung. Er sei gleichzusetzen mit „Scheinhaftigkeit, Lügenhaftigkeit, Verstellung in unserer Kultur“²⁵³.

Jene misstrauische Einstellung kommt jedoch nicht von ungefähr, wie es auch Christine Bäumler in ihrem Aufsatz „Bildung und Unterhaltung im Museum. Über die Notwendigkeit einer funktionalen Differenzierung und ihre Folgen“ bemerkt. Sie meint, dass das Museum zwar in erster Linie unter dem „gesellschaftlichen Bildungsauftrag“ ausstelle, jedoch müsse es diesen mehr denn je auf „kommerzielle Interessen“ abstimmen.

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 162.

²⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 45.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Assmann, 2007. S. 162.

²⁵³ Fischer-Lichte. 2004. S. 17.

Dies vor allem weil unsere Kultur „konsum- und freizeitorientiert“²⁵⁴ sei. Sich als Bildungsinstitution in der Öffentlichkeit zu behaupten, falle vor allem aus dem Grund der „Tendenz, Bildung hauptsächlich im Hinblick auf Konkurrenz und Vergleichbarkeit als messbare Einheit zu formulieren [...] (siehe PISA Vergleichsstudie)[..]“²⁵⁵ schwer.

Entgegen der negativen Meinungen zu „Inszenierung“, „Design“ und „Gestaltung“ stellt sich der Direktor des *Deutschen Hygiene-Museums* Klaus Vogel. In seiner Publikation *Science Meets Arts* erklärt er diese als Optimierungsmaßnahme, die dem besseren Verständnis der Besucher dient um so eine erhöhte Zufriedenheit zu erreichen. Dabei lehnt er sich an das Prinzip „form follows function“. Für ihn sei die „Ausstellungsgestaltung [...] erst einmal, bar jeglicher künstlerischer Selbstverwirklichung, die Optimierung der Darstellung.“²⁵⁶ Nach ihm wäre es also eine Entwicklung zugunsten des Besuchers und nicht zugunsten des Museums. In meinen Augen birgt die Inszenierung jedoch beide Möglichkeiten: die Verfälschung und die Aufwertung eines Inhalts.

3.3.2 Die Theatralität des Museums

Obwohl über die Inszenierung in Ausstellungen als theatrale Disziplin viel debattiert wird, gibt es nur wenige Werke, die einen gezielten Vergleich zwischen Theater und Museum liefern. So etwa die Dissertation von Werner Hanak-Lettner, namentlich *Dramaturgie der Ausstellung. Über das Spiel zwischen Menschen und Dingen*²⁵⁷ aus dem Jahre 2008, die 2011 als Buch unter dem Titel *Die Ausstellung als Drama – Wie das Museum aus dem Theater entstand* erschienen ist. Hanak-Lettner forscht darin nach dem Ursprung des Museums in der Geschichte des Theaters. Ausgehend vom Drama stellt er Begriffsanalogien zwischen den Disziplinen her. So sei der „inszenierte Ausstellungsraum“ ein heute nicht mehr ausschließlich an einen Ort gebundener und daher mit dem

²⁵⁴ Bäumler, Christine: „Bildung und Unterhaltung im Museum. Über die Notwendigkeit einer funktionalen Differenzierung und ihre Folgen.“ In: Kirchhoff. 2007. S. 41-56, hier S. 41.

²⁵⁵ Ebd. S. 44.

²⁵⁶ Vogel, Klaus: „Science meets Art. Die gestalterische Sprache von Wissenschaftsausstellungen.“ In: Stocker, Karl/Müller, Heimo (Hg.): *Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*. Museum zum Quadrat 16. Wien: Turia + Kant. 2003. S. 25-52, hier S. 45.

²⁵⁷ Hanak-Lettner, Werner: *Dramaturgie der Ausstellung – über das Spiel zwischen Menschen und Dingen*. Wien: Univ.-Diss. 2008.

Theaterraum bzw. der Bühne gleichzusetzen. Dieser „inszenierte[] Raum [...] ist eine Bühne, auf der die Besucher auf die Dinge treffen und mit ihnen in einen inneren Dialog treten.“²⁵⁸ Durch jene Festlegung bringt er auch die im Ausstellungsraum befindlichen Elemente in Analogie zu jenen des Theaters: Den Kurator etwa, dessen Rolle in der Ausstellungsdebatte eifrig diskutiert wird, vergleicht er mit dem Dramatiker und dem Regisseur²⁵⁹. Der Besucher erhält eine Dreifachrolle: „Protagonist, Erzähler und Rezipient“²⁶⁰, da dieser selbst entscheiden kann mit welchem Ding er sich wie lange und intensiv „in Dialog“ begibt bzw. inwieweit er seine Vorstellungen durch dieses anregen lässt. Das Ding²⁶¹ versteht er damit ebenfalls als Akteur²⁶², da es ausschlaggebend für den Dialog mit dem Besucher ist, es diesen animiert und es sich auch mit den anderen Objekten in Dialog befindet.²⁶³

“Neben dem Dialog bzw. dem Diskurs zwischen dem Ding und uns existiert auch ein Dialog zwischen den Dingen selbst, zwischen zwei oder mehr Ausstellungsobjekten. Dieser Dialog kann dialektischer, komparatistischer oder additiver Natur sein, denn wie in den literarischen Techniken gibt es auch in der Ausstellung viele Motivationen, zwei oder mehr Dinge nebeneinander 'wirken' bzw. sich entfalten zu lassen.“²⁶⁴

Was ebenfalls entscheidend für die Rezeption der Ausstellung ist, bezeichnet Hanak-Lettner als die „Eigenzeitverwaltung“²⁶⁵ des Besuchers, durch welche sich die Ausstellung von der Theateraufführung unterscheidet. Da dieser innerhalb der Öffnungszeiten die Freiheit habe über seine Verweildauer selbst zu entscheiden, könne dieser die Aufnahme der Ausstellung verstärken, aber auch abweisen.²⁶⁶

Mit diesen Analogien wagte Hanak-Lettner zwar einen der wenigen direkten Vergleiche zwischen Theater und Museum, dennoch ist er damit nicht alleine.

Die Universitätsprofessorin für *Performance Studies* Barbara Kirshenblatt-Gimblett nennt in ihrem für die Debatte wichtigen Werk *Destination Cultures* Ausstellungen als grundlegend „theatralisch“ und stellt ebenfalls den Vergleich zwischen Objekten und

²⁵⁸ Hanak-Lettner. 2011. S. 162.

²⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 104.

²⁶⁰ Ebd. S. 109.

²⁶¹ Werner Hanak-Lettner bevorzugt in seiner Arbeit die Bezeichnung „Das Ding“ vor „Objekt oder Gegenstand“ und lehnt sich damit an Martin R. Schärers Darstellungen. (Vgl. Schärer. 2003. S. 11.)

²⁶² Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 140.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 26.

²⁶⁴ Ebd. S. 26

²⁶⁵ Ebd. S. 107-110.

²⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 136.

Schauspielern her. Die Gedanken der Besucher, so Gimblett, animieren die Objekte zum Spielen.

„Exhibitions are fundamentally theatrical, for they are how museums perform the knowledge they create. [...] Objects are the actors and knowledge animates them.“²⁶⁷

Sie unterscheidet zwei Typen von Ausstellungen: *in-situ* displays und *in-context* displays. Bei ersteren handle es sich um Ausstellungen die Szenerien erzählend nachstellen und zweitere meinen die Objektpräsentation durch einen konzeptuellen Rahmen wie epochale Abschnitte, historische Entwicklungen usw. Die beiden unterscheiden sich durch die Performativität ihrer Objekte und durch die Natur ihrer „mise-en-scène“²⁶⁸. Die mise-en-scène bzw. die In-Szene-Setzung²⁶⁹ ist für sie demnach ebenfalls ein theatrales Ereignis. Auch Gottfried Korff erklärte das Museum zur Bühne und stellte sich damit gegen das Verständnis von Museum als reinen Aufbewahrungsort:

„Das Museum ist nicht Speicher, sondern Bühne, Bühne in jenem zweifachen Wortsinn, den das Schwäbische kennt – es ist Bühne im Sinne von Berge- und Lagerraum, und es ist Bühne im Sinne der Schaubühne, der Expositionsagentur.“²⁷⁰

Auch David Dernie stellt eine ähnliche Analogie wie Hanak-Lettner, Gimblett oder Korff, auf, nämlich den Akt, der einem Erzählmuster unterliegt, in der Ausstellung festzumachen.

„In jüngster Zeit stellt das Narrativ ein zentrales Element des Ausstellungsdesigns dar. Bei diesem Konzept werden die Ausstellungsobjekte im Raum buchstäblich so angeordnet, dass sie eine Geschichte erzählen. In diesem Sinne wird Ausstellungsdesign üblicherweise als Erzählung definiert.“²⁷¹

Der Ausstellung soll also ein Narrativ zugrunde liegen: „Historie ist in der Tat durch ihre Erzählform bedingt; sie existiert überhaupt erst als Erzählung. Erst eine narrative Allegorie drückt das ansonsten Unbenennbare aus“²⁷², so Wolfgang Ernst.

²⁶⁷ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.): Introduction. *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1998. S. 3.

²⁶⁸ Ebd. S. 3 und S. 19 ff.

²⁶⁹ Es ist zwar nicht geläufig „In-Szene-Setzung“ anstelle des Begriffs „Inszenierung“ anzuwenden, doch erleichtert eine Anwendung das Verständnis für den Begriff.

²⁷⁰ Korff. 2000. S. 174.

²⁷¹ Dernie. 2006. S. 9.

²⁷² Ernst, Wolfgang: „Geschichte, Theorie, Museum.“ In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): *Museum zum Quadrat 3. Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation*. Wien: Verein Arbeitsgruppe für theoretische & angewandte

Wieder wird der Hinweis gegeben, dass sowohl das Theater als auch die Ausstellung der Sehnsucht nach Vergangenheit und Erzählung entspringen. In der Ausstellung ist es der Besucher, der die Erzählung selbst gestaltet. Dabei steht er stets unter dem Einfluss des Dings bzw. des Objekts, das wiederum durch den Raum, den Kurator bzw. den Regisseur und der von ihm und vom Architekten gestalteten Objektkonstellation eine Sprache erhält. Diese Objektkonstellation kann auch „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet werden.

3.3.3 Gesamtkunstwerk

Wer sich die Vereinigung aller Künste zum Kunstwerk nur so vorstellen kann, als ob darunter gemeint sei, daß [sic] z.B. in einer Gemäldegalerie und zwischen aufgestellten Statuen ein Goethescher Roman vorgelesen und dazu noch eine Beethovensche Symphonie vorgespielt würde, der hat allerdings recht, wenn er auf Trennung der Künste besteht und es jeder einzelnen zugewiesen haben will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhalte.²⁷³
(Richard Wagner)

Richard Wagner belebte den Gedanken des Gesamtkunstwerks in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution*²⁷⁴, mit dem Ziel alle Künste zur Anregung jeglichen menschlichen Empfindens miteinander in Synästhesie zu bringen. Moderne avantgardistische Bewegungen des 19. Jahrhunderts hielten an seinen Ideen fest, wodurch sich diese bis heute „interdisziplinär in der abstrakten Kunst, in der Architektur, in der Literatur und im Theater“²⁷⁵ wiederfinden.

Die Debatte über den *Hang zum Gesamtkunstwerk*²⁷⁶ innerhalb der Ausstellungswelt wurde vom international bedeutenden Ausstellungsmacher Harald Szeemann (1933-2005) mit der gleichnamigen Ausstellung ins Leben gerufen. Diese eröffnete am 11. Februar 1983 zum 100. Todestag Richard Wagners und zeigte „Weltentwürfe, Utopien und Heilslehren von

Museologie. 1992. S. 7-40, hier S. 7.

²⁷³ Turk, Horst (Hg.): *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1992. S. 78.

²⁷⁴ Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. Schutterwald/Baden: Wiss.Verl. 1996.

²⁷⁵ Finger, Anke K.: *Das Gesamtkunstwerk in der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH. 2006. S. 61.

²⁷⁶ Szeemann, Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Aarau (u.a.): Sauerländer Verlag. 1983.

Künstlern und Mystikern seit der Französischen Revolution [...]“ bzw. seit der <Entlassung des Künstlers in die Freiheit>²⁷⁷.

Der Ausstellungsmacher Paolo Bianchi erörtert in seinem Artikel „Das 'Medium Ausstellung' als experimentelle Probebühne“ in der Zeitschrift *Kunstforum – Das Neue Ausstellen*, dass die Ausstellung nicht nur den Hang zum Gesamtkunstwerk habe, sondern es auch sei.²⁷⁸ In seinen Augen werden heute „Ausstellungen ausgestellt“, was soviel bedeutet wie das Schaffen einer Ausstellung als Struktur und Display sowie des Inhalts als Dialog, Netzwerk und Widerspruch.²⁷⁹

Für diese optimale „Ausstellung“ sei auch ein ideales, gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Gestaltern, Museumspädagogen und Kuratoren ausschlaggebend.

Über dieses Verhältnis schrieb der Historiker Dietmar Osses in seinem Beitrag *Kreative Spannungen. Zur Gestaltung von Bildung, Unterhaltung und Vermittlung in historischen Ausstellungen*. Er meint, es handle sich um das Modell einer Idealkonstellation der Zusammenarbeit von Ausstellungsmachern. Eine solche Zusammenarbeit gehe mit der Realität jedoch nicht einher, da das Verhältnis zwischen Institution, Auftraggeber und Dienstleister einiges an Konfliktpotential berge.²⁸⁰ Das Festhalten an der Idee einer Ausstellungsinszenierung die im Team vollzogen wird, um ein Gesamtkunstwerk gewissenhaft ein solches nennen zu dürfen, sollte innerhalb der Debatte oberste Priorität beibehalten.

²⁷⁷ Szeemann, zitiert nach Sitter-Liver, Beat (Hg.): *Utopie heute II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*. Freiburg/Schweiz: Paulusverlag. 2007. S. 298.

²⁷⁸ Vgl. Bianchi, Paolo: „Das 'Medium Ausstellung' als experimentelle Probebühne.“ In: Bianchi. 2007. S. 44-54, hier S. 50.

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 42.

²⁸⁰ Vgl. Osses, Dietmar: „Kreative Spannungen. Zur Gestaltung von Bildung, Unterhaltung und Vermittlung in historischen Ausstellungen.“ In: Kirchhoff. 2007. S. 79.

3.3.4 Szenographie

Mit Hilfe der Szenographie versucht der Mensch einen Raum zu schaffen, wo die Träume, die seiner Vorstellungskraft entspringen und die aus einer anderen Welt kommen, Platz haben können. Die Träume der Vernunft gebären Ausstellungen.²⁸¹

Der Begriff Szenographie, abgeleitet von „gr. *skênographia*: Kulissenmalerei“²⁸², ist zu einem heute gebräuchlichen künstlerischen Begriff avanciert, dessen Ursprünge im antiken Theater zu finden sind. Im *Metzler-Lexikon. Theatertheorie* wird der Begriff von Christopher Balme zum einen als *transhistorischer Begriff* und zum anderen als *historischer Begriff* gedeutet.²⁸³ Der transhistorische Begriff schließt die antike Gestaltung von Theaterräumen durch zweidimensionale Kulissenmalerei mit ein, wohingegen der historische Begriff von der Übersetzung eines zweidimensionalen Raumkonzepts in einen dreidimensionalen Raum ausgeht. Letztere Deutung entwickelte sich aus der Kritik an der veralteten Form im 19. Jahrhundert und schloss seitdem neben der Bühnenmalerei, die „Darsteller, die Aufstellung (=Bühnendekoration im leeren Bühnenraum), Beleuchtung“²⁸⁴ mit ein. Balme meint jedoch, dass „[a]uch vormoderne S[zenographie] sich wandelnden Raumkonzepten [unterlag], die durchaus als Gegenstand theaterhistorischer Reflexion Beachtung verdienen.“²⁸⁵ Dennoch unterscheidet sich der heutige Theaterraum als Experimentierfeld vom Vorläufer, der Guckkastenbühne.²⁸⁶

Der Begriff Szenographie hat sich mit der Weiterentwicklung des Theaterraums (und des Theaters) auch auf andere Räume, wie den Ausstellungsraum ausgeweitet. Wolfgang Meisenheimer meint, dass es sich dabei um „Erlebnisräume“ handle, um einen „architektonischen Raum“ der als nicht getrennt vom Menschen betrachtet werden könne, sondern „handlungsbezogen“ sei. Dieser Raum sei „dazu gemacht, Menschen psychisch, sozial und kulturell aufeinander und auf die Welt ihrer Dinge zu beziehen, insofern ist er

²⁸¹ Azara, Pedro: *Bühnen- und Ausstellungs-Architektur*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt. 2000. S. 29.

²⁸² Vgl. Balme, Christopher: „Szenographie“. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag. 2005. S. 322-325, hier S. 322.

²⁸³ Vgl. Ebd.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 323-324.

²⁸⁵ Ebd. S. 322.

²⁸⁶ Ebd. S. 324.

szenisch.²⁸⁷ Die Szenographie hat also einen szenischen Raumbezug, der sich durch die Dinge, die sich in ihm aufeinander beziehen, ausdrückt, womit der „moderne“ Ausstellungsraum ein szenischer Raum ist.

„Scenographie ist ein Kunstwort. Scenographie ist einfach formuliert, das Handwerk, dreidimensionale Räume so zu inszenieren, so einzurichten, dass Inhalte verstärkt durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden.“²⁸⁸

Diese Erklärung stammt vom deutschen Kulturwissenschaftler und Leiter des *Victoria and Albert Museums* in London Martin Roth. Er setzt sich mit dem Begriff in einem Bericht über die Millenniumsausstellung EXPO 2000²⁸⁹ in Hannover, der ersten Weltausstellung in Deutschland, auseinander. Das Motto der Ausstellung lautete: „Mensch, Natur und Technik. Eine neue Welt entsteht“, und stand im Zeichen der visionären Darstellung von Zukunft, wobei diese ebenso eine Plattform für globale Problemlösungen darstellen sollte. Mit viel künstlerischem und inhaltlichem Feingefühl wurde eine Ausstellung geschaffen, die ein Zusammenspiel multisensueller Reize war.

Die Szenographie ist, basierend auf Martin Roths Aussage, die Fertigkeit der Ausstellungsinszenierung, den Raum mit Dingen zu inszenieren, um ihnen Sinngehalt zu verleihen.²⁹⁰ Inszenierung und Szenographie sind demzufolge nicht voneinander trennbar.

Die Kulturpolitikerin Monika Griefahn sieht die Szenographie als Identifikationsbegriff für die Ausstellung im 21. Jahrhundert, der ihr zur Neuorientierung dienen soll.²⁹¹ Dies sei notwendig um den Anforderungen, welche durch die Medialisierung unserer Zeit entstanden sind, gerecht zu werden. Hierbei betont sie, dass der Begriff die Ausstellungspraxis, mittels der Betrachtung durch ihn, ihren Charakter als

²⁸⁷ Meisenheimer, zitiert nach Nether, Ulrich: „Raum und Wahrnehmung. Das PerceptionLab der Hochschule Ostwestfalen-Lippe.“ In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*. Essen: Klartext. 2006. S. 10-17, hier S. 12.

²⁸⁸ Roth, Martin (Hg.): „Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000.“ In: *Szenografie – Zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001. S. 25-32, hier S. 25.

²⁸⁹ Vgl. Roth, Martin (Hg.): *EXPO 2000. Der Themenpark der EXPO 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt*. Wien: Springer Verlag. 2000.

²⁹⁰ Vgl. Roth. 2001. S. 25.

²⁹¹ Vgl. Griefahn, Monika: „Anmerkungen zur Szenographie. Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert.“ In: Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001. S. 9-12.

Gesamtkunstwerk unterstreiche. Die „räumliche und zeitliche Umgebung“ sowie „der Betrachter“ werden durch die Verwendung des Begriffs miteinbezogen. Die Szenographie ist für Griefahn jedoch keine Garantie für dauerhaft erfolgreiche Ausstellungen, da sich der innovative Charakter mit ansteigender Zahl solcher Ausstellungen verflüchtigen und die eingesetzten Stilmittel mit der Zeit nach Neuerung trachten würden. Dennoch biete die Szenographie eine momentane Lösung zur Verbesserung von Wissensvermittlung in den Ausstellungen.²⁹² Ähnlich wie Griefahn sieht dies auch der Ausstellungsleiter der EXPO 2000, Stefan Iglhaut. Er ist der Ansicht, dass die Aufmerksamkeit des Besuchers durch die Szenographie steigen würde und sich so gegenüber anderen Medien der modernen Gesellschaft behaupten könne.²⁹³

3.3.5 Der Kurator als Regisseur bzw. Szenograph des Gesamtkunstwerks

Einhergehend mit dem Gedanken an das *Gesamtkunstwerk Ausstellung* erschuf Szeemann auch den Beruf des Kurators. Dabei stellte er den Inhalt von Ausstellungen in den Hintergrund und erklärte die „Obsession“ des Künstlers, die eine Ausstellung sichtbar machen sollte, als vorrangig wichtig.²⁹⁴ Mit seiner Ausstellung *Live in your head. When Attitudes become Form*²⁹⁵, die 1969 in Bern stattfand, erhob dieser durch die contra-themenbezogene Haltung und durch die Vorstellung neuer Kunstformen, wie *Installation*, *Land Art*, *Environment* und *Happening* einen Dialog, der auf den künstlerischen Schaffensprozess hinwies. Künstler wie Joseph Beuys, Richard Serra, Mario Merz u.v.m. erschufen während der Ausstellung Werke, was auf die Wichtigkeit der persönlichen Auseinandersetzung des Kreators mit dem Thema verwies. Der Künstler als Erschaffer der Ausstellung wurde so zum Kurator (lat.: *curare*: sich sorgen um, pflegen)²⁹⁶ ernannt, der sich, wie es das Wort beinhaltet, um den Inhalt der Ausstellung kümmert. Dieser wird in der aktuellen Debatte meist als Regisseur und seit Aufkommen der Szenographie auch als

²⁹² Vgl. Ebd. S.11.

²⁹³ Vgl. Iglhaut, Stefan: „Szenographie: Verschmelzung der Sparten und Disziplinen.“ In: Roth. 2001. S. 49-55.

²⁹⁴ Vgl. Szeemann, Harald: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*. Regensburg: Lindinger+Schmid. 1994.

²⁹⁵ Szeemann, Harald: *Live in your head. When Attitudes become Form*. Bern: Kunsthalle. 2006.

²⁹⁶ Vgl. Tiefenbacher, Angelika: *Allgemeinbildung – das ultimative Wissen*. München: Compact Verlag. 2011. S. 222.

„Szenograph“ bezeichnet.

Er befindet sich in der Hierarchie *ganz oben* und ist da anzutreffen, wo es um Fragen der Wissenschaftlichkeit geht. Dass seine Autorität und Macht öffentlich kaum hinterfragt werden, lässt auf eine gewisse „Lethargie“ schließen, die vor allem in Österreich mit dem hierarchischen Titeldenken verbunden sein könnte. Häufig wird sogar der Besucher als die Person bezeichnet, die als einzige über den Ausstellungsinhalt verfügen könne, obwohl die „erste Person“ zuständig für die „Rede des Subjekts“ sei, das die Wahrnehmung des „Publikums“ steuere.²⁹⁷ Die Mächtigkeit des Kurators veranlasste Justin Hoffman dazu, ihn in seinem Werk *God is a Curator*, wie der Titel schon sagt, als „Gott“ zu bezeichnen.²⁹⁸ Seine Aufgabe Wissen durch Inszenierung für eine breite Masse verständlich aufzubereiten, richte sich gegen die „Old-School“-Variante der Wissensvermittlung, die Paolo Bianchi zufolge eine „Schau nur für Spezialisten“²⁹⁹ produziere. Aufgrund der Verantwortung des Kurators gegenüber den Inhalten von Ausstellungen macht sich ihm gegenüber der Vorwurf breit, er oute sich nicht als Kurator in der Ausstellung und sei damit als Nicht-Ich präsent. Sein *Ich* sei sozusagen „unsichtbar“.³⁰⁰

Dies steht meiner Meinung nach auch im Gegensatz zu Film und Theater, wo der Regisseur eine Rolle in der Öffentlichkeit einnimmt. Dieser gestattet eine Identifikation mit seinen Werken, wohingegen der Kurator seine Ausstellungen auf sich alleine gestellt lässt. Ich meine, dass es daher besonders wichtig wäre, ein Bewusstsein für die Museen als *Orte der Geschichtsvermittlung* zu schaffen und diese nicht als *Herberge der Geschichte per se* zu „verkaufen“. Die Geschichte wird in ihnen zum Produkt, das lediglich wiederverwertet bzw. wiederbelebt wird, denn eine Duplikation von Vergangenen kann es nicht geben. Würden sich Kuratoren verantwortlicher für die Ausstellung zeigen, könnte Raum für eine kritische Betrachtung der *wiederbelebten Geschichte* aufgebaut werden.

²⁹⁷ Vgl. Ziese, Maren: *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 65.

²⁹⁸ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 105. (Aufsätze in: Huber, Hans Dieter (Hg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge. Statements. Diskussionen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2002. S. 225-228 und 249-259.)

²⁹⁹ Ebd. S. 49.

³⁰⁰ Vgl. Bal, Mieke: *Double Exposures: the subject of cultural analysis*. Mit: Janssen, Edwin: *Das Gesicht an der Wand*. New York: Routledge. 1996. S. 2 und 49.

3.3.6 Texttafeln als Kommunikationsmittel in der Ausstellung

Eines der wohl wichtigsten Mittel, die innerhalb der Inszenierung von Ausstellungen durch den Kurator zum Einsatz kommen, sind die erklärenden Texttafeln, die den Objekten beigelegt werden, um so dem Besucher einen leichteren Zugang zum Inhalt zu bieten. Man kann diese auch mit der Stimme des Protagonisten vergleichen oder, wie es Hanak-Lettner festlegt, mit einem „legitimen Schwindelzettel“³⁰¹.

Nach einem Höhenflug der Texttafeln als beliebtes „Inszenierungsmittel“, um das Objekt nicht „geschichtslos“ zu lassen, kamen diese in den 80er Jahren kurzzeitig aus der Mode. Man war der Meinung, dass das Objekt im Stande wäre durch die Kommunikation mit anderen Objekten genug Informationen vermitteln zu können. Die Szenographie bzw. die Inszenierung als „Methode“, die mithilfe der überlegten Platzierung von Objekten Bedeutungszusammenhänge herstellt, überholte die einfachere Methode der Objektbeschriftungen, die dem Besucher wenig Raum für Diskurs lassen.

Martin Schmidt äußert, dass im weiteren Verlauf der Ausstellungsinszenierung (die jede Form von willentlicher Präsentation miteinschließt), Ende der 80er und im Laufe der 90er Jahre die „Rolle der Texttafeln“ wieder wichtiger wurde, diesmal mit dem gestalterischen Bestreben, den Besucher aktiv in die Ausstellung einzubauen. Diese Art von Inszenierung beschreibt er als „intensiv-handlungsorientierte Gestaltung“³⁰². Wichtig war es nun, das Objekt einerseits in einen Kontext zu stellen, doch mit dem Unterschied, dass der Inszenierung hierbei, ebenfalls mithilfe von Texttafeln, kaum Grenzen gesetzt waren. Es fand eine Hinwendung zum Gedanken der Wichtigkeit der Authentizität vom Objekt statt.³⁰³

Wolfgang Kos schreibt in *Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben?*, dass Objektpräsenz nunmehr vor dem Text kommt und sich ein Desinteresse der Ausstellungsmacher am Textmanagement entwickelt hat. Folgender „Stehsatz“ habe sich im Ausstellungswesen etabliert: „Objekte haben gefälligst für sich zu sprechen.“ Im

³⁰¹ Hanak-Lettner. 2011. S. 106.

³⁰² Vgl. Schmidt, Martin: „Das magische Dreieck. Zur Einführung.“ In: Kirchhoff. 2007. S. 11-26, hier S. 14.

³⁰³ Ebd.

Subtext bedeute dies: „Ästheten spüren und genießen, nur Verschrobene und Pedanten wollen lesen.“³⁰⁴ Zwar sieht er auch, dass es einige positive Entwicklungen³⁰⁵ für die Texttafeln gibt, dennoch werde diese Aufgabe gerne von den Kuratoren vernachlässigt. Jener sollte mehr auf den Besucher eingehen und für ihn „Anwalt“ sein, indem er seine Interessen am Objekt durch Angaben zu „Basics“ vertritt. Er gibt außerdem das Problem wieder, auf welches Beate Großegger in ihrer Dissertation *Kommunikationsphänomen Ausstellung* hingewiesen hat, nämlich dass die „Texte auf die Lesekompetenz von 'idealen Lesern', also Maturanten oder Akademikern, zugeschnitten sind [...]“.³⁰⁶ Andere Gruppen, die nicht mit publizistischem Fachjargon gerüstet seien, werden hier vor den Kopf gestoßen und verneinen so die Ausstellung. Jedoch könne auch das Gegenteil, das „Unterfordern von Publikum“ der Fall sein, weshalb hier eine Orientierung schwierig werde.³⁰⁷ Selbst wenn, laut ihm, Kunstwerke auch ohne Texte existieren, so erhalten sie erst durch das Aktivieren von „Denkzusammenhängen“ „Rollen im Schau-Spiel“³⁰⁸. Es sei jedoch keine Lösung, die Texte als pflichterfüllende „Beipackzettel“ zu gestalten, wie es in Österreich vor allem deshalb passiert, weil der Kurator als „Heldengestalt der musealen Folklore“³⁰⁹ kurz vor Ausstellungsbeginn beginne, alle Texte im Eigenauftrag zu verfassen. Andernorts würden „professionelle Texter“ engagiert. Er kritisiert hier vor allem die „Intro-Situation“ einer Ausstellung, in der die Texttafeln häufig unklar oder besucherunfreundlich gestaltet sind. Etwa werden Texte bis zu den Knien auf monströsen Tafeln angebracht, was zu „Sichteinbüßungen“ durch „Sicht-versperrende“ Besucher führen könne. Oder Texte befinden sich zu weit oberhalb der Kopfhöhe, was wiederum „Genicksstarren“ auslöse. Er plädiert dafür, dass das Ziel der Ausstellung für den Besucher als Wanderer³¹⁰ klar vor Augen geführt werden solle.

³⁰⁴ Vgl. Kos, Wolfgang: „Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben? Über das anhaltende Desinteresse der Ausstellungsgestalter am Text-Management.“ In: Stocker/Müller. 2003. S. 77-84, hier S.78.

³⁰⁵ Er nennt hier z.B. die Ausstellungspraxis im MAK und im Wiener Künstlerhaus mit der Ausstellung „Stealing Eyeballs“. Vgl. Ebd. S. 79.

³⁰⁶ Großegger, Beate: *Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration?*. Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext 1, 2. Eingereicht in Wien. 1994.

³⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 81.

³⁰⁸ Ebd. S. 82.

³⁰⁹ Ebd. S. 83.

³¹⁰ Der Besucher wird in kulturphilosophischen Debatten z.B. mit dem Wanderer oder dem Flaneur verglichen.

„Gute Textkommunikation geht also weit über Inhalt und Stil hinaus. Sie denkt auch die Sinneswerkzeuge der Besucher mit und weiß, dass Textsprache im Museum immer auch mit Körpersprache und Zeitmanagement zu tun hat.“³¹¹

Lösung auf das Problem der Texttafeln wäre neben dem gedanklichen Miteinbeziehen des Besuchers demnach auch, die „Entlastung des Kurators“³¹² durch eine ernsthaftere Zusammenarbeit zwischen diesem, den Gestaltern und Pädagogen, wie es *Das magische Dreieck* fordert.

3.3.7 Die Rolle des Objekts und sein Dialog mit dem Besucher

Die Dinge in Ausstellungen stehen für sich selbst und konstituieren, ob des fehlendes Subjektes, keine Bedeutung. So konnte ich es bereits im kulturphilosophischen Diskurs festmachen. Daraus schließe ich, dass das Ding erst, wenn ein Besucher die „Bühne“ (den Ausstellungsraum) betritt, wie es Hanak-Lettner in seinem Werk *Die Ausstellung als Drama* ausdrücken würde, zu einem Objekt bzw. Gegenstand wird, der dem Besucher etwas bedeutet oder neue Bedeutungen in ihm entstehen lässt. Jene Bedeutungen werden durch die persönlichen Erfahrungen angeregt, wodurch es zum Abspielen von Geschichten vor dem „geistigen Auge“ des Besuchers kommt. Hanak-Lettner stellt dies als „inneren Dialog“ dar.³¹³ Ausgehend davon haben wir es in der Ausstellung mit einer Kommunikationssituation zu tun, von der die Ausstellung auch primär „lebt“. Hanak-Lettner definiert: „Die Zuschauer/Besucher leihen den Schauspielern/Objekten ihre innere Stimme. [...] Die Handlung in der Ausstellung wird also durch einen inneren Dialog, den der Besucher mit den Dingen führt, vorangetrieben.“³¹⁴ Aufgrund jenes Dialogs wird der Ausstellungsraum von ihm als Bühne ausgewiesen.³¹⁵ Eine Ausstellung definiert sich demnach primär durch die Bedeutungswelten, die die Objekte oder auch Nicht-Objekte³¹⁶ im Besucher hervorrufen. Das Objekt wird von Hanak-Lettner zum Darsteller³¹⁷ erhoben

³¹¹ Kos. 2003. S. 83.

³¹² Kunz-Ott, Hannelore: „Im Interesse des Besuchers. Die Rolle der Museumspädagogik.“ In: Kirchhoff. 2007. S. 119-128.

³¹³ Vgl. Kos. 2003. S. 106.

³¹⁴ Hanak-Lettner. 2011. S. 25.

³¹⁵ Vgl. Ebd. S.162

³¹⁶ Mit dem Nicht-Da-Sein des Objektes wird heute viel experimentiert, so etwa berichtet die Generali Foundation von einer Ausstellung die nur das Ausstellungsdisplay ausstellt. Auch ein Nicht-Vorhanden-Sein von Dingen kann demnach Bedeutungen konstituieren.

³¹⁷ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 17.

und der Besucher erhält als das Gegenüber des Darstellers ebenfalls die Rolle des Protagonisten, sowie die des Regisseurs und seine eigene, die des Besuchers.³¹⁸

Ähnlich stellt Krzysztof Pomian die Rollenverteilung von Exponaten mit seinem Semiophorenkonzept in *Der Ursprung des Museums* dar. Diese haben eine „aktive Rolle, denn Museumsdinge sind durch das Wechselspiel von Deponieren und Exponieren keine 'abgestellten' Dinge, sondern verfügbar gehaltene Agenten einer Sinnbildung.“³¹⁹ Er geht also davon aus, dass sich das eigentliche Wesen des Objekts erst in der Rezeptionssituation bzw. in der Dialogsituation manifestiert. Damit schließt er sich grundlegend an die Gedanken Hanak-Lettners an, der den Dialog als von „komparatistischer, dialektischer oder additiver Natur“³²⁰ beschreibt. Der Kontext, in dem sich Objekte befinden, ist demnach entscheidend.

Pomian erklärt weiter, dass Museen, sofern sie sich an die „Inszenierungsregeln“ halten, keine „Endlagerstätten für schwachstrahlende Substanzen“³²¹ sind, wie es Peter Sloterdijk kritisch bemerkt hat, „sondern Bühnen, auf denen Semiophoren (=Zeichenträger) ihren Auftritt haben. Dazu bedarf es aber einer Theorie des Erzählens, des Darstellens mit Dingen.“³²² Weiters diskutiert er die Frage nach der Funktion des Dings, ob sie „Zeugen“ oder „Quellen“ sind, „Elemente“ oder „Störfaktoren“ eines Narrativs. Bei der Frage nach dem „Eigenwert“ des Objekts nimmt er ebenfalls Bezug auf seine Aura. Er zitiert dabei den Philosophen Dieter Mersch, der meint, dass dieses „Ereignis im Modus der Wahrnehmung“³²³ sei. Dies bedeutet, dass nicht mehr das Objekt als auratisch dargestellt wird, jedoch die Rezeptionssituation, also der performative Akt. Bezeichnend dafür ist, dass sich das Museum immer mehr dem Event annähert, was ein heute viel verübter Vergleich ist.³²⁴ Mersch geht also davon aus, dass die Dinge in der Ausstellung nur durch Inszenierung ihre Aura voll entfalten können. Die Inszenierung bezeichnet er als eine Erzählung der Objekte untereinander und mit dem Besucher.

Das Museum erfährt jedoch auch über das Objekt Kritik, indem Paul Valéry feststellt, dass

³¹⁸ Vgl. Ebd. S. 109.

³¹⁹ Korff. 2007. S. XVII.

³²⁰ Hanak-Lettner. 2011. S. 26.

³²¹ Sloterdijk, Peter: „Museum. Schule des Befremdens.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Magazin, 10.3.1989. S. 56-66, hier S. 66.

³²² Korff, Gottfried. 2007. S. XVII.

³²³ Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 9f.

³²⁴ Vgl. Ebd.

es dieses aus seinem lebendigen Zusammenhang reißt und es durch nichts anderes untereinander verbunden wird, als durch seinen Reliktcharakter.³²⁵

3.3.8 Ausstellungen als Experimentierfeld

Auch wenn sich manche Etablierungen innerhalb des Museumswesen zeigen, so ist dieses nach wie vor ein Experimentierfeld. Sowohl der Versuch, es mithilfe der Analyseinstrumentarien der Theaterwissenschaft zu erklären oder es von Seiten sonst einer Kultur- oder Geisteswissenschaft zu betrachten, stecken noch in den Kinderschuhen. Ausstellungsmacher, denen zwar vorrangig der ästhetische Aspekt von Ausstellungen wichtig ist, bemühen sich dennoch, den wissenschaftlichen Erklärungsversuchen gerecht zu werden, und „heizen“ sich dementsprechend gegenseitig mit innovativen Präsentationsmethoden an. In diesem „wettkampftartigen“ Verhalten sieht der Kurator Gottfried Korff auch eine große Angriffsfläche der Ausstellung. Er wirft ihnen dabei „selbstverherrlichendes und manipulierendes Verhalten“³²⁶ vor. Dies ist ebenfalls in Bezug zum Drang nach Vergangenheit stellen, der stets aus dem Drang der Selbstverortung bzw. der Selbstpräsentation resultiert.

Ist die Erzählung nun Medium ersten Ranges zur Überlieferung von Vergangenheit, so ist der Kurator/Regisseur als Kreator der Erzählung meist allein verantwortlich für den Ablauf einer Ausstellung. Dennoch finde ich den Vorwurf, dass Kuratoren sich selbst verherrlichen wollen, nicht prinzipiell gültig. Ebenso ist es schwierig festzustellen, wie Botschaften ankommen, da es sich um subjektive Wahrnehmungen des Besuchers handelt. Fakt ist, dass hier eine Person einen Sachverhalt aus ihren Augen präsentiert. Jedoch steht die Frage nach der Rezeption beim Besucher stets in Zusammenhang mit der jeweiligen Neugierde und dem Vorwissen, das zur kritischen Betrachtung einlädt. Die Besucherforschung ist wegen der vagen Feststellbarkeit subjektiven Empfindens nach wie vor umstritten.

Hinsichtlich der sich differierenden Betrachtungsweisen sieht Paolo Bianchi das „Neue Ausstellen“ als „ein Ausdrucksmittel der Suche und Erforschung, des Experimentierens

³²⁵ Vgl. Korff. 2007. S. 40.

³²⁶ Korff. 2000. S. 174.

und Probehandelns, des Fragens und Appellierens³²⁷.

Dem zugute hält der ehemalige Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen Otto Kummel (1874-1952), dass der „Totalitätsanspruch unserer Weltanschauung verlangt, daß [sic] die Museen mehr als Sammlungs- und Forschungsinstitute gesehen werden“³²⁸. Es geht also um Verständnis und darum, den ausgestellten Objekten durch die Herstellung eines Kontextes eine Sprache zu verleihen. Die sprechenden Objekte bilden, gemeinsam mit dem Kommunikationspartner „Besucher“, seinem Vorwissen und den Ideen und Ausdrucksmitteln des Kurators, einen Raum des Dialogs. In den Worten Paolo Bianchis: „Die Bedeutung der Dinge erschließt sich erst im Dialog zwischen Zeigendem, Betrachter und Gezeigtem.“³²⁹ Geht man beim Dialog von einer Interaktion zwischen zwei Menschen oder auch zwischen Mensch und Objekt aus, wie es im Theater der Fall ist, so ist ein solcher allgegenwärtig zu verorten. Es kann also behauptet werden, dass Theater Alltag und ebenso umgekehrt Alltag Theater ist. Nicht nur Shakespeare hat mit seinem Ausspruch „Die ganze Welt ist eine Bühne“³³⁰ auf diesen Sachverhalt hingewiesen, auch der Sozialwissenschaftler Erving Goffman stützt sich in seinem Werk *The presentation of self in everyday life*, zu deutsch *Wir alle spielen Theater*³³¹ auf diese Annahme.

3.4 Weitere Entwicklungen in der Ausstellungspraxis

3.4.1 Ausstellungs-Display und virtuelles Museum

Ausstellungs-Display ist ein weiterer neuer Begriff zur Beschreibung der Ausstellungspraxis. Es handelt sich hierbei um „innovative Entwürfe“, die „für das Ausstellen von Kunst, Medien und Design in kulturellen und kommerziellen Anwendungen“³³² eingesetzt werden. Kurzum, es werden Konzepte zur räumlichen und inhaltlichen Gestaltung von Ausstellungen oder anderen öffentlichen Orten erstellt, die auf

³²⁷ Bianchi. 2007. S. 43.

³²⁸ Die völkische Kunst Nr. 67 (8. März 1935). 180ff, zitiert nach Ernst. 1992. S. 7.

³²⁹ Bianchi. 2007. S. 46.

³³⁰ Shakespeare. 2004. S. 96.

³³¹ Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, Zürich: Piper. 2011.

³³² Schade, Sigrid: *Ausstellungs-Displays. Dokumentation zum Forschungsprojekt 2005-2007*. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich. 2007. S. 4.

eine Optimierung der Schau, der Besucherzufriedenheit oder der Konsumentengewinnung abzielen. Neben Ausstellungen sind etwa Messe-Verkaufsstände und Schaufensterpräsentationen weitere Einsatzbereiche des Displays.

Der Begriff entwickelte sich in den 1990er Jahren und folgte somit dem in den 1970ern geprägten Begriff der Ausstellungsinszenierung. Er steht in Verbindung mit der technologischen Entwicklung, dem Computer, der digitalen Bildbearbeitung. Schade versteht den Begriff in der neuen medienwissenschaftlichen Diskussion als „Schnittstelle oder Interface [...] zwischen Mensch und Ausstellung.“³³³

Ich konnte beobachten, dass die Anwendung des Begriffs innerhalb der Museumswelt zwar häufig ist, jedoch im Gegensatz zur Inszenierung kaum Einsatz im allgemeinen Sprachgebrauch findet. Eine Verbindung des Begriffs mit der Inszenierung wäre im Sinne des *Gesamtkunstwerks Ausstellung*.

Im „virtuellen Museum“ nimmt das *Gesamtkunstwerk Ausstellung* eigene Dimensionen an. Von diesem gibt es aufgrund der steigenden Web-Präsenz immer mehr. Die Sammlungsobjekte werden online archiviert, präsentiert und damit reproduziert. Durch die Reproduktion stellt sich die Frage nach dem Museumscharakter, da es sich „nur um virtuelle Museumsräume in realen Museen, die nach spezifischen Methoden mit Multimedia-Anwendungen nach didaktischen Gesichtspunkten konzipiert sind“, handelt. „Sie sind weder selbst Objekt oder präsentieren Objekte auf digitale und interaktive Weise“³³⁴. Walter Benjamin würde hier mit seinem Ansatz des Aura-Verlustes durch Reproduktion einhaken, worauf ich im kulturphilosophischen Diskurs noch eingehen werde. Diese Formen unterscheiden sich vom Museum durch ihre Erzeugung. Der „Kurator“ ist an den Computer gebunden und bedient sich virtueller Mittel, was weder bei der Ausstellungsinszenierung, noch beim Ausstellungs-Display der Fall ist. Es ist also die Irrealität des virtuellen Museums, die durch den veränderten Charakter des Objekts ein neues Forschungsfeld entstehen lässt.

³³³ Ebd. S. 6.

³³⁴ Vieregg. 2008. S. 263.

3.4.2 Erfüllung von Besuchererwartungen – ein Projekt der Zukunft

Sowohl das Ausstellungsdisplay als auch das virtuelle Museum haben eine Ähnlichkeit: Sie versuchen die Rezeptionssituation des „Ausstellungsbesuches“ so einfach und optimal wie möglich zu machen.³³⁵ Es geht daher stets um das Ermessen der Vorstellungen des Besuchers, was ein unersättliches Forschungsfeld darstellt. Um die Aufmerksamkeit der Besucher erlangen zu können, wird neben dem Einsatz von Texttafeln auch der Einbau von Neuen Medien (Computer, Film, Fotografie etc.) in die Präsentation von Ausstellungsthemen bzw. Objekten in Erwägung gezogen. Die Interaktion zwischen Besucher und Objekt ist hierbei wichtigstes Grundelement der Inszenierung.

Martin Schmidt meint, dass es für die pädagogische Zielführung – der Verbesserung von Wissensvermittlung – notwendig sei, sich die geschichtliche Entwicklung von Museum, jene der Institutionen selbst und auch die „wechselnden Partner“³³⁶ näher anzuschauen. Die Ausstellung als sichtbares Arbeitsfeld für Besucher sei hierbei als abhängig „vom jeweiligen Gegenstand [...] von Moden und gesellschaftlichen Strömungen“³³⁷ zu betrachten. Indem unterschiedliche Besuchertypen berücksichtigt werden, die sich ansteigend ausdifferenzieren, solle die Besucherzahl erhöht werden. Hierfür sei die Erwägung der Erwartungshaltung und der Wissensstruktur von Besuchern wichtig.³³⁸

Da die Forschung hier immer noch vor einem großen Problem steht, nämlich die subjektive Besuchererwartungen adäquat zu ermitteln, werden auf diesem Gebiet immer wieder neue Ideen kreiert; so etwa die aktuellen Forschungen der *Hochschule Ostwestfalen-Lippe*, die zur Überprüfung der Ausstellungs-Wirksamkeit bzw. der „Wahrnehmung von Objekten, Räumen und medialen Umgebungen durch den Menschen“³³⁹ im Zuge des Projekts *PerceptionLab* ein eigenes System der Kontrolle der Augenbewegung entworfen haben. Durch neue Computermethoden wird versucht, festzustellen, wo es Überschneidungen der

³³⁵ Hiermit ist zum einen die Optimierung der Gestaltung durch die Erstellung von Displays und zum anderen der schnellere Zugang zur „Ausstellung“ durch die Verknüpfung mit dem Internet, gemeint.

³³⁶ Er spricht hierbei von u.a. Trägern, Besuchern, Fördervereinen und Sponsoren. S. 13.

³³⁷ Schmidt. 2007. S. 13.

³³⁸ Vgl. Ebd. S. 15.

³³⁹ Pressestelle Hochschule Ostwestfalen-Lippe: *PerceptionLab. Wir machen Raumwirkung messbar.* Zugriff: 25.10.2011. Online-Publikation: <http://www.hs-owl.de/fb1/forschung/perceptionlab.html>

Interessensgebiete der Besucher gibt.³⁴⁰ Als Interessenspunkte bezeichne ich jene Punkte im Blickfeld, an denen das Auge am längsten verharrt. Hierzu sagt Kos Wolfgang: „[...] das Auge wandert ja, ähnlich wie auf dem TV-Schirm, ständig zwischen Bild- und Dateninfos, etwa zwischen Köpfen und Unterblendern, hin und her, sucht unbewusst Beschriftungskärtchen, springt zurück, pendelt also zwischen den Wahrnehmungsebenen [...]“³⁴¹

Über die Effizienz dieser Methode sind mir bisher noch keine Forschungsberichte untergekommen, doch ist diese meiner Meinung nach fragwürdig.

³⁴⁰ Vgl. Nether. 2006. S. 10-17.

³⁴¹ Kos. 2003. S. 78.

4. Ausstellungsanalyse

Eine Ausstellung zu analysieren bedeutet, diese kritisch zu betrachten, um sie hinsichtlich gesellschaftlicher Ansprüche zu optimieren und, um im weiteren Sinne, Gesellschaft bilden zu können. Ich habe bereits erwähnt, dass hierbei die Erinnerung als zentraler Begriff der Kulturwissenschaft eine wichtige Rolle spielt. Die kollektive Erinnerung materialisiert sich in den Dingen, die uns umgeben und wird im Kommunikationsaustausch mit ihnen erfahrbar. Bei musealen Darstellungen von Geschichte handelt es sich demnach um „komplex produzierte“³⁴² Vergangenheit, die sich größtmöglich an die überlieferten Fakten halten sollte. Durch die Analyse kann hier eine qualitative Kritik an Ausstellungen verübt werden, die im Gegensatz zu Theater, Film, Musik und Theater in der Ausstellungswelt kaum betrieben werde, so Friedrich Waidacher in einem Beitrag der Onlinezeitschrift *Neue Museologie*, der den Begriff der Kritik hierfür genauer unter die Lupe nimmt.³⁴³ Er meint, dass sich die Analysen von Ausstellungen primär mit dem oberflächlichen Erscheinungsbild befassen, und nicht mit der Hinterfragung der Qualität einzelner Elemente bzw. mit dem Inhalt.³⁴⁴ Um eine Ausstellung zu analysieren, muss diese demnach als Gesamtkunstwerk betrachtet werden, weshalb er, ähnlich wie Werner Hanak-Lettner, von einer Dramaturgie in der Ausstellung ausgeht.³⁴⁵

Das Feststellen einer Dramaturgie kann mittels einer Inszenierungsanalyse erfolgen. Diese meint den strategischen Spannungsbogen, der durch die Inszenierung hervorgebracht wird.

³⁴² Das Aufbewahren von Dingen ist Teil des kulturellen Habitus und passiert bewusst und unbewusst. Die komplex produzierte Vergangenheit stelle ich hier in Gegensatz zu alltäglichem Aufbewahren und Kommunizieren von Vergangenheit. Wird in Museen Vergangenheit produziert, sollte eine Bewusstmachung der Bedeutungsproduktion von Dingen und ihren dinghaften Ergänzungen durch den Kurator bzw. die Ausstellungsmacher erfolgen.

³⁴³ Vgl. Waidacher, Friedrich: *Ausstellungen besprechen*. In: *Museologie Online*. 2. Jahrgang. 2000. S. 21-34. Zugriff: 10.11.2011. Online-Publikation: <http://www.vl-museen.de/m-online/00/00-2.pdf>

³⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 21.

³⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 28.

4.1 Auswahl des Analyseinstruments

Es stellt sich nun die Frage nach der passenden Methode, um eine Ausstellung auf ihre gelungene oder auch nicht-gelungene Vermittlungsarbeit hin überprüfen zu können. Wegen des interdisziplinären Charakters der Ausstellung sind hier unterschiedliche Zugänge möglich. Die Semiotik biete durch ihres Fokus auf die Textur lediglich eine Betrachtung des äußeren Erscheinungsbildes. Da jedoch die Betrachtung des Inhalts wichtig sei, sieht Waidacher das ontische³⁴⁶ Verfahren als das einzige, das das Wesen der Objekte bzw. der Nouophoren³⁴⁷ und der Objektkonstellationen freilegen könne.

Doch *„welche bestehende Analyseform kann nun an einer Ausstellung angewandt werden“?*

Aus vorangehenden Ausführungen geht hervor, dass es zu einseitig und oberflächlich ist, die Ausstellung nur als Text zu begreifen, wie es die Semiotik tut. Vielmehr sei die Anwendung der Performanztheorie auf die Ausstellung bzw. die kritische Betrachtung unter dramaturgischen Gesichtspunkten erforderlich, um sowohl die Seite der Besucher als auch die atmosphärischen Faktoren bzw. das Gesamtkunstwerk erkennen zu können. Die Inszenierungsanalyse der Theaterwissenschaft ließe demnach eine adäquate Kritik zu.

Wie ich bereits in der Ausstellungsdebatte erwähnt habe, ist die Inszenierungsanalyse auch für Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch ein mögliches Instrument zur Filterung vermeintlicher „Fehlbotschaften“ in Museen. Ihnen zufolge ist das Museum „hybrid“, da sich in ihm unterschiedliche „Visualisierungsformen kreuzen: Objekte, (bewegte) Bilder, Texte und die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben.“ Da sich jedes Element in direktem Bezug mit dem nächsten befinde und sie sich gegenseitig „rezipieren“, sei eine genaue Untersuchung aller Ausstellungselemente inklusive der Hinterfragung des Sinns notwendig. Auch sie sind wie Waidacher der Meinung, dass es zu wenig Diskurse zur Ausstellungsrepräsentation gebe, anders als bei Film und Theater. Eine rein thematische oder objektbezogene Betrachtung empfinden sie als nicht ausreichend. *„Die Verschneidung von visuellen und schriftlichen Zeichensystemen [müsse] in ihren Raumbezügen berücksichtigt werden“³⁴⁸.* Sie schließen

³⁴⁶ Hierunter versteht man die Analyse des Wesens der Objekte, ihrer Existenz und ihres „Seins-Zustandes“.

³⁴⁷ Es handelt sich um Objekte als Träger von Geistigem, Gedachtem und von Bedeutungen.

³⁴⁸ Muttenthaler/Wonisch. 2006. S. 38.

daraus, dass das Anwenden mehrerer Disziplinen notwendig sei, mit denen man auf bereits „erprobte Analyseverfahren“ zurückgreifen könne. So etwa die Semiotik/Bildsemiotik, die Literaturwissenschaft (Textanalyse), die Psychoanalyse, die Film- (und Theaterwissenschaft), die Kunstgeschichte und die Ethnographie.³⁴⁹

Sie selber hielten sich für die Überprüfung von Ausstellungen auf *gender*, *class* und *race* an eine Kombination aus drei Analyseverfahren, die sie während des von ihnen initiierten Workshops *Grammatiken des Ausstellens* erprobten.³⁵⁰ Hierbei handelt es sich um Analysetechniken aus der Semiotik, der Psychoanalyse und der Literaturwissenschaft, wobei ich davon das semiotische Verfahren nach Jana Scholze vorstellen werde. Dieses Verfahren erscheint mir wichtig, um die Semiotik als Grundlage unseres Kulturverständnisses und in Vergleich zur Inszenierungsanalyse bringen zu können. Da die Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft mit der Semiotik verbunden ist, kommt es auch innerhalb der Strukturanalyse nach Fischer-Lichte zur Anwendung selbiger (die Aufführung als Text, das Lesen von Codes etc.).

In folgenden Ausführungen stelle ich die Strukturanalyse (bzw. Inszenierungsanalyse) und die semiotische Analyse vor. Die Analyse der Ausstellung durch eine Kombination dieser beiden kritischen Betrachtungsweisen wird im Anschluss daran folgen.

4.1.1 Inszenierungsanalyse – erste Schritte nach Christopher Balme

Christopher Balme erklärt in seinem Werk *Einführung in die Theaterwissenschaft* anhand der klassischen Methoden nach Erika Fischer-Lichte (Strukturanalyse) und Guido Hiß (Transformationsanalyse), Inhalt und Anwendung der „Inszenierungsanalyse“. Nachfolgend stelle ich Erklärungen dazu auf.

³⁴⁹ Vgl. Ebd.

³⁵⁰ Vgl. Universität Hamburg. Fakultät für Geisteswissenschaften: *Annäherung an die Ausstellungsanalyse. Fragen und Hypothesen*. Zugriff: 12.11.2011. Online-Publikation: http://www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2008-1/11-12_vokus2008-1-18.pdf.

4.1.1.1 Inszenierungsanalyse und Aufführungsanalyse

Bevor ich mich Balmes Ausführungen zur Analyse widme, möchte ich erwähnen, dass gerne zwischen der Aufführungsanalyse und der Inszenierungsanalyse unterschieden wird, obwohl diese eigentlich nicht als voneinander getrennt betrachtet werden können.

Im Kapitel zur Begriffserklärung von Inszenierung habe ich bereits darauf hingewiesen, dass die Aufführung mit der Theatralität gleichzusetzen ist, die sich von der Inszenierung abhebt.

Die Inszenierung bringt Theatralität, also die Aufführung, hervor, welche *transitorisch* ist.³⁵¹ Im Gegensatz dazu, meint die Inszenierung alle Elemente des Prozesses, der eine Aufführung entstehen lässt. Laut Balme steht bei der Aufführungsanalyse „die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern“³⁵² im Mittelpunkt. Dennoch zieht er keine klare Grenze zwischen den beiden, da das eine ohne das andere nicht sein könne. Er stellt folgendes fest:

„Trotz der hier angestellten Differenzierungsversuche sollten Inszenierungs- und Aufführungsanalyse nicht grundsätzlich streng getrennt voneinander behandelt werden, denn die beiden sind Bestandteil einer komplexen Wechselbeziehung.“³⁵³

So möchte auch ich Inszenierung und Aufführung bei meiner Analyse nicht voneinander trennen, da ich mich als Besucherin in der Aufführungssituation befinde und diese betrachten muss, bevor ich Überlegungen zu Konzept bzw. Inszenierung aufstellen kann. Es ist demnach das Gesamtkunstwerk, dessen Inszenierung und Aufführung mich interessieren und welche mich festlegen lässt, dass die Ausstellungsinszenierung ebenso eine Aufführung erzeugt.

4.1.1.2 Differenzierung von Textebenen

Christopher Balme stellt einige Voraussetzungen für die Inszenierungsanalyse vor, wozu die Differenzierung folgender drei Textebenen gehört:

³⁵¹ Siehe Kapitel 4.1.2.1.

³⁵² Balme. 2008. S. 87.

³⁵³ Ebd. S. 88.

- Theatertext (= Originaltext),
- Inszenierungstext (= Grundlage für die Interpretation eines Stückes), und
- Aufführungstext (= tatsächliches Produkt auf der Bühne)³⁵⁴.

Für eine Inszenierungsanalyse sei nur der Aufführungstext anwendbar, da dieser der einzige sei, der sich mit dem Produkt der Inszenierung beschäftige.³⁵⁵ Der Aufführungstext der Ausstellung *Bühnenkostüme* ist demnach ihr Ablauf von Anfang bis Ende, unter besonderer Berücksichtigung gestalterischer Schwerpunkte.

Bei der Analyse fragte ich mich demnach gemäß der Aufführungssituation: *Was sehe ich? Was fällt mir auf?* Und gemäß der Inszenierung: *Was sagt mir das Auffällige und ist die vermittelte Botschaft die, welche von den Machern intendiert worden war?* In diesem Schritt zeigen sich die nachfolgenden Analysemethoden nützlich.

4.1.1.3 Präzisierung der Analyse

Der nächste Schritt, so Balme, ist die Präzisierung der Analysen. Hierbei gliedert er in die „prozessorientierte“ Analyse („der Entstehungsprozess der Inszenierung“ ist hier relevant), die „produktorientierte“ Analyse („die Inszenierung als fertiges Produkt“ wird betrachtet) und die „ereignisorientierte“ Analyse (der „Ablauf der Aufführung, die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum [...]“³⁵⁶ sind hier wichtig.) Diese Analysen schließen sich gegenseitig jedoch nicht aus, weshalb beide berücksichtigt werden können.³⁵⁷

Für meine Analyse habe ich mich dazu entschieden, die Ausstellung nach meinem subjektiven Empfinden zu betrachten sowie die Erläuterungen von Seiten der Ausstellungsmacher einzubauen. Da ich als Besucherin der Ausstellung dem Ablauf unterzogen bin, ist es in erster Linie die „ereignisorientierte“ Analyse, welche ich vornehme. Die Betrachtung der Entstehung, also die „prozessorientierten Analyse“, steht dabei nicht im Mittelpunkt, obwohl ich diese miteinbeziehe. Vielmehr ist es dann doch die „produktorientierte“ Analyse, welche ich wegen der Anwendung der „ereignisorientierten“

³⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 87.

³⁵⁵ Ebd. S. 87f.

³⁵⁶ Ebd. S. 93.

³⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 95.

Analyse erwäge.

Balme geht davon aus, dass es das Ziel der Analyse sei, den Metatext freizulegen und schließt sich damit Patrice Pavis an. Dieser sagt, dass der Metatext kein fertiger Text ist und er in den Signifikantensystemen einer Darstellung - dem Bühnenbild, dem Rhythmus und der Beziehungswahl – zu finden ist.³⁵⁸

4.1.2 Strukturanalyse nach Fischer-Lichte

Die „Strukturanalyse“ Erika Fischer-Lichtes, welche sie in *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text 3* beschreibt, ist neben der „Transformationsanalyse“ vom Theaterwissenschaftler Guido Hiß die gängigste Analyseform im deutschsprachigen Raum.³⁵⁹ Da Hiß versucht, die Inszenierung über den Theatertext zu analysieren, halte ich mich an die Strukturanalyse, die von unterschiedlichen Segmentierungen ausgeht.

Folgende Schritte sind (Christopher Balme zufolge) notwendig, um eine Inszenierung mit der Strukturanalyse zu begutachten:

Zunächst lege man das zu analysierende „Stück“ fest, dann folgen vorbereitende Schritte, wie die Formulierung einer Fragestellung und die Hinweise auf dramaturgische Bearbeitung. Im Anschluss daran: die *Inszenierungsanalyse*, welche sich aus der Gliederung der Inszenierung zusammensetzt.

Folgende Gliederung schlägt er vor: die Schilderung des Anfangs, Leitmotivtechnik, welches ein oder mehrere bestimmte Merkmale bzw. Motive, die augenscheinlich wiederkehrend bei einem Kunstwerk angewandt wurden, meint (Licht, Farbe, Personen, Musik, Sätze etc.), die Überprüfung des Raums und der Figuren (Kostüme, Gestik, Sprachregie, Gruppierung etc.) und die Gliederung der Ergebnisse, zum Beispiel folgende Gruppen: „Inszenierung als Übergangsritus, Zeit- und Raumwahrnehmung etc.“³⁶⁰

³⁵⁸ Vgl. Balme. 2008. S. 95.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 96.

³⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 96-98.

4.1.2.1 Der „transitorische“ theatralische Text

Dass die Aufführung als „theatralischer Text“ und wie dieser als Zusammenhang von Zeichen verstanden werden kann, ist Fischer-Lichtes Auffassung.³⁶¹ Der theatralische Text ist unwiederholbar, jede Aufführung steht für sich. Wir haben es hier mit dem Phänomen der *Transitorik* zu tun, auf das ich bereits hingewiesen habe.

Bevor ich die einzelnen Analyseschritte erkläre, möchte ich erörtern, weshalb die Ausstellung ebenfalls als transitorisch bezeichnet werden kann.

Ich gehe von zwei Varianten aus:

- *Die Ausstellung als nicht-transitorisches Kunstwerk*

Nach Hanak-Lettners Analogie von Theater und Museum ist das Objekt als Akteur zu begreifen, der Besucher als Akteur, Zuschauer sowie Regisseur. Gegebenenfalls wir betrachten den Besucher *nur* als Zuschauer, so ist das Objekt der Akteur. Da die Objekte in der Regel statisch sind bzw. sich nur in den Gedanken der Zuschauer verändern können, was als nicht-lesbares Zeichen interpretiert wird³⁶², ist die Aufführungssituation (Objekt, Raum) eine sich ständig wiederholende bzw. nicht-transitorische Situation.

- *Die Ausstellung als transitorisches Kunstwerk*

Ebenso kann ich davon ausgehen, dass sich die Aufführungssituation der Ausstellung erst durch die Rezeption des Besuchers ergibt. In diesem Fall ist dieser auch Akteur, der mit dem Objekt in Dialog tritt. Ohne diesen Dialog findet Ausstellung nicht statt, was die Ausstellung ebenfalls zu einer einzigartigen Aufführung werden lässt. Diese sind unzählig, weil sie sich nach dem einzelnen Besucher richten.

³⁶¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Band 3. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1983. S. 10.

³⁶² Hier stütze ich mich auf meine Erkenntnisse aus Kapitel 3.2.1.

Aufgrund der aktuellen Debatten, die vom Dialog zwischen Objekt und Besucher ausgehen, ziehe ich die zweite Variante: *die Ausstellung als transitorisches Kunstwerk* vor. Nach Fischer-Lichte handelt es sich bei diesem Phänomen um den „theatralischen Code auf der Ebene der Rede“, der auf seiner Einzigartigkeit beruht.

4.1.2.2 Der theatral(isch)e³⁶³ Code

Fischer-Lichte unterscheidet im Realisierungsprozess der Aufführung den theatralischen Code auf der Ebene der Rede, auf der Ebene des Systems und auf der Ebene der Norm. Dabei bezieht sich nur die Ebene der Rede auf das einzelne Stück, weshalb diese für die folgende Analyse anwendbar ist.³⁶⁴ Hieraus ergeben sich vier Prämissen, wovon die ersten beiden für meine Analyse relevant sind:

1. „Der theatralische Text muß [sic] auf das zugrundeliegende semiotische System bezogen werden.“ (Der Grundsatz der Analyse)

2. „Er [der theatralische Text] ist in unterschiedliche Ebenen semantischer Kohärenz zu gliedern.“³⁶⁵

Aus zweitem geht hervor, dass eine Auswahl an Elementen der Aufführung getroffen werden muss, um die Analyse anhand dieser vollziehen zu können. Fischer-Lichte nimmt folgende „Segmentierung“ in vier semantische Ebenen vor: *theatralische Einzelzeichen*, *Klasseme*, *Isotopien* und der *theatralische Text* in seiner Gesamtheit.³⁶⁶

³⁶³ Fischer-Lichte verwendet das Adjektiv „theatralisch“ (Substantiv: Theatralik), was nicht gleichbedeutend mit dem Adjektiv „theatral“ (Substantiv: Theatralität) ist. Theatralität ist das, was das Theater von dem Drama unterscheidet. „Als theatralisch bezeichnet man übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkungen kalkulierte Darstellungsweisen.“ *Theatralische Wirkungen* „machen lediglich einen engen Teilbereich der Gesamtheit *theatraler* Phänomene aus.“ Es gilt: „Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“ (Vgl. Warstat, Matthias: „Theatralität“. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. S. 358. und Kapitel 3.3.1.) Demzufolge meint Theatralik, alle Erscheinungen die mit dem Theater in Zusammenhang stehen, auch alltägliche Handlungen. Ich werde hier auf die entsprechende Anwendung achten wie auch beim Ausweisen von Codes als „theatralische Codes“. Da *Code* oder *Text* nicht per sé übertriebene Darstellungsweisen meint, möchte ich auf den überordnenden Begriff *theatral* hinweisen. Dennoch zitiere ich Fischer-Lichte in ihrer bevorzugten Ausdrucksweise „theatralisch“.

³⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte. Band 3. 1983. S. 22.

³⁶⁵ Ebd. S. 74.

³⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 76-85.

Theatralische Einzelzeichen bezeichnet Fischer-Lichte als die kleinsten heterogenen Einheiten und auch die elementare Ebene des theatral(isch)en Textes. Unter Berücksichtigung seiner sich verändernden Bedeutung im Laufe der Aufführung wird das Objekt zum Gegenstand der Analyse.

Die *Klasseme* bilden die nächstgrößere Einheit und sind sowohl Teil der ersten als auch der letzten Gruppierung. Sie haben eine unterschiedliche Dauer und Komplexität und können zum einen mehrere Zeichen aus dem selben Zeichensystem sein (z.B. das Kostüm mit seinen Einzelteilen) oder aber unterschiedliche Zeichen aus divergierenden Zeichensystemen darstellen (z.B. das Kostüm in Zusammenspiel mit dem Licht und dem „Bühnenbild“).

Die *Isotopien* bilden die Grundlage der Analyse und können mittels drei verschiedener Möglichkeiten erstellt werden: (1) Einzelne Zeichensysteme, wie das Licht, der Raum oder das Kostüm (als Element einer Theateraufführung) werden hier ausgegrenzt und in ihrer Bedeutungskonstituierung untersucht, (2) Situationen, Szenen und Akte als Isotopien werden betrachtet, (3) die Figuren werden herausgegriffen und untersucht.

Aus den Beschreibungen der einzelnen Gruppen geht hervor, dass für die Analyse meiner Ausstellung folgende Ebenen und – in Verbindung damit – Analysegegenstände, wichtig sind:

- *Theatralische Einzelzeichen*: Einzelne Objekte.
- *Klasseme*: Einzelne Objekte im Detail, Einzelne Objekte in Zusammenspiel mit anderen Einzelzeichen, wie das Licht, der Raum etc.
- *Isotopien*: Einzelne Zeichensysteme, wie der Raum, das Licht, das „Bühnenbild“, die Räume als Szenen bzw. Akte und die Kostüme als Protagonisten.

Würde ich diese Gruppierungen nach dem Schema Werner Hanak-Lettners auf die Ausstellung übertragen, bliebe nur die Ebene der Isotopien auszugrenzen, da sie als einzige die Figuren betrachtet. Die Figuren sind dabei die Kostüme als Protagonisten und die ihnen beigefügten Objekte meist die Antagonisten. Da jedoch Antagonisten ebenfalls Figuren

sein können, kommt es hier zu Komplikationen in der Zuweisung.

Somit entschied ich mich die Sache nach meinem Ermessen einfach zu halten, indem ich die theatral(isch)en Einzelzeichen als *einzelne Objekte* (allgemeiner Natur) in der Ausstellung interpretierte, die Klasseme als *Objekte im Detail* und *in Zusammenspiel mit anderen Einzelzeichen*, und die Isotopien als Zeichensysteme, wie der *Raum*, das *Licht*, das *Bühnenbild* sowie die *Räume* als Szenen oder Akte und die *Kostüme* als Figuren bzw. Protagonisten.

4.1.3 Semiotik als Analyseverfahren nach Jana Scholze

Die „semiotische Analyse“³⁶⁷ nach Jana Scholze ist ein bereits erprobtes Verfahren und hat die Verbindung zu theaterwissenschaftlichen Methoden in der Deutung der Ausstellungssituation als kulturelles Kommunikationsphänomen, welches auf Zeichen basiert.

Meines Erachtens schafft sie mit ihrem semiotischen Ansatz eine Analyseform, die für kulturelle Phänomene wie die Ausstellung grundlegend ist. Sie selber schreibt, dass die Kultursemiotik in der Ausstellungspraxis eher „unüblich“ sei, doch dort Anwendung finde, „wo Fragen der Bedeutungsbildung und Kommunikation im Vordergrund stehen und beantwortet werden sollen.“³⁶⁸ Die semiotische Analyse sei darauf ausgerichtet, die „Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft“³⁶⁹ zu untersuchen, um so „auf der Ebene der Kommunikation und Signifikation Codes [zu] finden“³⁷⁰, was zu Erkenntnissen führen sollen.

Auch Waidacher sieht die Semiotik als eine mögliche Methode, um die Sprache von Ausstellungen zu analysieren, schränkt jedoch ein, dass sich Ausstellungen in der Artikulation von unserer alltäglichen Sprache unterscheiden. Dies solle jedoch nicht heißen, dass es nicht notwendig und nutzbringend sei, „die Erkenntnisse der

³⁶⁷ Die anderen beiden von Muttenthaler und Wonisch angeführten Methoden habe ich aus folgenden Gründen nicht angewandt: Karl Pazzinis Ansatz bedürfe einer Besucherbefragung, worin ich keinen Mehrwert sehe und Sabine Offe liefert mit ihrem literarischen Vergleich eine für die aktuellen performativen Kulturdiskussionen veraltete Methode.

³⁶⁸ Scholze. 2010. S. 121.

³⁶⁹ Eco, zitiert nach Ebd.

³⁷⁰ Scholze. 2010. S. 121.

Sprachwissenschaft auf andere Ausdrucksformen zu übertragen.³⁷¹

Scholze nennt die Kuratorin Mieke Bal, die in ihrem Buch *Double Exposures*³⁷² eine semiotische Museumsanalyse in Kombination mit anderen Verfahren³⁷³ vorstellt. Auch ich nehme mir die Freiheit, Analysemethoden kombinieren zu können, indem ich die Strukturanalyse mit der semiotischen Analyse ergänze; beide in Hinblick auf die für meine Analyse relevanten Teile.

4.1.3.1 Das semiotische Verfahren

Nach Jana Scholze sind Ausstellungen Orte, in denen Prozesse der Kommunikation, verstanden als absichtsvolles Vorgehen und intendierte Aussagen, und der Signifikation, im Sinne von unbeabsichtigten und individuellen Bedeutungen stattfinden. Um Kommunikation zu ermöglichen, bedürfe es Codes, um Zeichen und Gesellschaft zu verbinden.³⁷⁴ Jedoch werden hierbei „die Ausstellungsobjekte, Präsentationsmittel und der Raum zu Zeichen, die auf Bedeutungen verweisen.“³⁷⁵ Weiters geht es ihr um die „Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit einer Botschaft, also der Codierung und Decodierung.“ Dabei sieht sie folgende „mögliche Parameter der Codebildung“: „Objektfunktion(en), Korrelationen zu anderen Objekten, räumliche Konfigurationen, akademische, institutionelle oder individuelle sowie ästhetische und emotionale Werte.“³⁷⁶ Um jene Verbindung zu untersuchen, setzt sie folgende Begriffe aus der Semiotik als Analyseinstrumentarien ein: *Denotation*, *Konnotation* und *Metakommunikation*.

Die *denotativen* Codes beziehen sich auf „Funktion(en) und damit den Gebrauch von Objekten, aber auch von Präsentationsmitteln“³⁷⁷. Es gehe darum, diese Codes mithilfe der Objektbezeichnung zu benennen und in ein kulturelles Raster einzuordnen. Der Betrachter

³⁷¹ Waidacher. 1999. 249ff.

³⁷² Bal. 1996.

³⁷³ Jene Verfahren stützen sich auf ideologiekritische und dekonstruktivistische Ansätze.

³⁷⁴ Vgl. Muttenthaler/Wonisch. 2006. S. 53.

³⁷⁵ Muttenthaler Roswitha/Wonisch, Regina: „Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen.“ In: Lutter, Christina/Musener, Lutz (Hg.): *Kulturwissenschaften in Österreich*. Wien. 2003. S. 117-133, hier S.118.

³⁷⁶ Scholze, Jana: *Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen*. Diss. Berlin. 2002. (Veröffentlicht unter: Dieselbe: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2004.). S. 2.

³⁷⁷ Muttenthaler/Wonisch. 2006. S. 54.

werde hierbei dazu angehalten, sich „mit dem Objekt und seinen Benennungen“³⁷⁸ auseinanderzusetzen. Die Denotation kann damit auch als grundlegende Bedeutung eines Gegenstands interpretiert werden, wohingegen Konnotationen die Bedeutung im situativen Kontext meinen.

Der *konnotative* Code werde durch „das Eingebundensein eines Gegenstands in kulturelle, wie auch individuelle Kontexte, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten“³⁷⁹ erzeugt. Als erste Konnotation nennt Scholze jene der „Ausstellungsobjekte als Zeugnisse von historischem oder kulturellem Wert“³⁸⁰. Diese Konnotation entstehe schon allein dadurch, dass die Objekte in die Sammlung eingegangen sind. Für die Analyse seien „jene Konnotationen entscheidend, die durch die Kontextualisierung mit anderen Exponaten entstehen: durch die Schaffung von Objektzusammenhängen durch Nähe und Distanz, Häufung oder Vereinzeln, aber auch durch Licht, Farbe, Ton und Raumgestaltung und nicht zuletzt durch Texte.“ Es sei hierbei zu bedenken, dass diese Codes von den „Narrativen, die [sich] in den Köpfen [...]“³⁸¹ des Betrachters bilden, abhängen.

Die *metakommunikativen* Codes befassen sich mit dem „institutionellen Kontext des Museums etwa die gesellschaftspolitische oder wissenschaftliche Positionierung der Institution und [den] Intentionen der Ausstellungsmacher.“ Sie übernehmen die Funktion, etwas über den Kommunikator zu kommunizieren.

„Das beginnt damit, welche Schwellensituation beim Betreten der Institution erzeugt wird und an welche Zielgruppen (TouristInnen, SchülerInnen, breite Öffentlichkeit) sich das Museum wendet. Und es setzt sich fort in der Rhetorik der Präsentation, die mit unterschiedlicher Gewichtung überzeugen, appellieren, beschreiben oder argumentieren, aber auch in der inhaltlichen Positionierung, bei der es darum geht, einen „richtigen“ Standpunkt einzunehmen, keine Stellung zu beziehen oder Positionen bewusst offen zu halten.“³⁸²

Das Ineinandergreifen von denotativen Codes mit konnotativen Codes führt zu der Frage nach der Bedeutung der Entschlüsselung von denotativen Codes. Hierauf werde ich in meiner Analyse Rücksicht nehmen.

Nun stehen mir drei Ebenen zur Verfügung, mit denen ich die Ausstellung betrachten kann:

³⁷⁸ Muttenthaler/Wonisch. 2006. S. 54/55

³⁷⁹ Scholze. 2002. S. 28.

³⁸⁰ Muttenthaler/Wonisch. 2006. S. 55.

³⁸¹ Ebd. S. 55/56.

³⁸² Ebd. S. 56.

Die „vormuseale[...] Funktion von Exponaten, [die] im Kontext der Objektarrangements vermittelten Inhalte sowie [die] Intentionen der AusstellungsmacherInnen und der Institution Museum.“³⁸³

4.2 Anwendung Analysemethode

Wie bereits erwähnt, schließt eine Analysemethode die andere nicht aus, weshalb ich für die Analyse der Ausstellung beide berücksichtigt habe.

„Eine Aufführung zu analysieren heißt, die ihr zugrundeliegende Ordnung zu (re-)konstruieren, um ihren Elementen eine Bedeutung und ihr insgesamt einen Sinn zuzusprechen. Allein diesem Ziel dient die Durchführung der genannten Prozeduren.“³⁸⁴

Fischer-Lichte stellt bei ihren „Anwendungs-Empfehlungen“ fest, dass sich die Frage nach einer „Hierarchie“ bzw. einer „einzuhaltende[n] Reihenfolge der einzelnen Schritte betreffend“ stellt. Festgelegt werden kann, dass bestimmte Prozeduren einander voraussetzen: „Die Untersuchung der Kombinationen die Segmentierung, die interne Umkodierung ihrerseits, die Untersuchung der Kombinationen und alle zusammen den Rekurs auf das zugrundeliegende semiotische System.“³⁸⁵ Sie geht davon aus, dass sich „eine bestimmte Reihenfolge der einzelnen Prozeduren [...] nicht festlegen läßt [sic].“ Und formuliert weiter: „Ein logischer erster Analyseschritt ist nicht zu ermitteln.“³⁸⁶ Außerdem hebt sie hervor, dass mit jeder beliebigen Analyseprozedur begonnen werden könne, da jede die andere nach sich ziehe. „[...] [J]edes ihrer Elemente steht zu anderen Elementen in Relation, diese gehen wiederum zu anderen eine Beziehung ein usf.“

„[...] [P]rinzipiell [muss es] möglich sein [...], von jedem beliebigen Textelement auszugehen, um die dem Text zugrundeliegende Ordnung zu rekonstruieren. Sowohl die Wahl der ersten Analyseschritte als auch die Wahl des ersten zu untersuchenden Textelementes steht also grundsätzlich frei.“³⁸⁷

³⁸³ Muttenthaler/ Wonisch. 2003. S. 129.

³⁸⁴ Fischer-Lichte. Band 3. 1983. S. 108.

³⁸⁵ Ebd. S. 108.

³⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 108-109.

³⁸⁷ Ebd. S. 109.

Die von mir analysierte Ausstellung hat den inhaltlichen Schwerpunkt auf die Präsentation wichtiger Bühnenkostüme gelegt. Diese stellen meine „Analyseobjekte“ dar.

Im nächsten Schritt liste ich jene Segmentierung auf, die ich unter Beachtung der drei Perspektiven für die Analyse vorgenommen habe.

4.2.1 Segmentierung

Wie wirkt die Ausstellung auf mich? Was und warum wirkt es auf mich? Welcher Sinn wird mir vermittelt?

Diese Fragen stellten sich mir aufgrund der wichtigsten Anforderungen an eine Aufführungsanalyse nach Fischer-Lichte. Ihr selber ergaben sich diese Anforderungen aus folgenden Fragen: „Auf welche Weise erzeugt die Aufführung Sinn?“, „Welche Verfahren der Sinneserzeugung lassen sich aufdecken?“ und „Welcher mögliche Sinn wird endlich von der Aufführung konstituiert?“³⁸⁸. Um meine Fragen beantworten zu können, habe ich folgende Interferenzpunkte der beiden von mir angewandten Analysemethoden markiert:

Die Betrachtung der Institution Österreichisches Theatrumuseum (1) bzw. die *metakommunikativen* Codes (2)

(1) „Der geschichtliche Überblick.“

(2) „Der institutionelle Kontext des Museums (mit der internen Positionierung der Institution und (den) Intentionen der Ausstellungsmacher).“

Die Gliederung der Ausstellungsinszenierung (3)

(3) „Die Schilderung des Anfangs und des Leitmotivs der Ausstellung.“ Das Leitmotiv meint ein oder mehrere bestimmte Merkmale bzw. Motive, die augenscheinlich wiederkehrend bei einem Kunstwerk angewandt wurden (Licht, Farbe, Personen, Musik, Sätze³⁸⁹ o.ä.).

³⁸⁸ Fischer-Lichte. Band 3. 1983. S. 11.

³⁸⁹ Vgl. Ebd.

Die Überprüfung des Raums und der Figuren (i.d.F. die Objekte) (4) bzw. die *denotativen* Codes (5) bzw. die *konnotativen* Codes (6)

- (4) „Die einzelnen Elemente wie der Raum oder das Objekt (ohne seine Einzelheiten) sind *Isotopien*.“ Die Betrachtung der Objekte in Zusammenspiel mit anderen Elementen wie das Licht oder das Objekt in seinen Einzelheiten wird den *Klassen* zugeordnet.
- (5) „Der Gebrauch von Objekten und Präsentationsmitteln sowie der kulturelle Rahmen der Objekte durch die Auseinandersetzung mit Benennungen.“ Nach Scholze geht es um die Betrachtung der Ausstellungsobjekte als Zeugnisse von historischem oder kulturellem Wert und die Betrachtung jener Objekte im Kontext mit anderen Objekten (Schaffung von Objektzusammenhängen durch Nähe und Distanz, Häufung oder Vereinzeln, aber auch durch Licht, Farbe, Ton und Raumgestaltung und nicht zuletzt durch Texte.) Aufgrund des Subjektivitätscharakters (i.d.F. meine persönliche Wahrnehmung) weise ich hier auf die Unmöglichkeit zu verallgemeinern hin.
- (6) „Das Eingebundensein des Objekts in kulturelle wie auch individuelle Kontexte, Norm- und Wertesysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten.“

Die Gliederung der Ergebnisse (7)

- (7) „Das Auswertungsverfahren nach strukturellen Zuordnungen, dessen Aufbau dem Verfasser obliegt.“

4.3 Fallbeispiel Ausstellungsanalyse

Als ich zum ersten Mal von der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums* hörte, wunderte ich mich, wie ein Kostüm das hergestellt wird, um auf der Bühne seine ganze Wirkkraft zu tun, in einer Ausstellung inszeniert wird und was es dort wohl ausstrahlt. Die Frage nach der Inszenierung kam mir als Theaterwissenschaftlerin also gleich in den Sinn. Doch inwiefern beschäftigten sich die Macher der Ausstellung mit der Inszenierung?

Es war mir bekannt, dass sich eine steigende Zahl an Kuratoren in Österreich mit der besucher-orientierten Gestaltung bzw. der Inszenierung auseinandersetzen. Um herauszufinden, ob dies auch am Theater-nächsten Museum so ist, eignete ich mir verschiedene „Lesearten“ von Ausstellungen an und begann meine „Entdeckungsreise“ in den Ausstellungsräumen. Außerdem sprach ich mit dem Direktor des Österreichischen Theatermuseums Dr. Thomas Trabitsch, der Kuratorin Dr. Ulrike Dembski, der (Textil-) Künstlerin³⁹⁰ Ute Neuber sowie dem Ausstellungsgestalter Mag. Christian Sturminger und einer von drei Textilrestauratorinnen Mag. Isabelle Zatschek. Ich wollte herausfinden, was ihnen bei der Arbeit an der Ausstellung besonders wichtig war und wie sie zum Inszenierungsbegriff in der von mir analysierten Ausstellung stehen.

Handelte es sich um eine „kleinere“ Ausstellung, die einen Teil der Kostümsammlung zeigte, so wurde der Zeitpunkt nach festgelegten Daten der größeren Ausstellungen, wie z.B. Ausstellungen zu Geburtstagen oder Todestagen von berühmten Theaterschaffenden oder zu Jubiläen etc., gewählt.³⁹¹ Dies tut der Wichtigkeit der Ausstellung und anderen, die auf eine reine Beschau von Sammlungen ausgerichtet sind, jedoch nichts zum Abbruch, lediglich sind sie flexibler zu handhaben. Neben dieser Flexibilität stehen Ausstellungen, die den Fokus auf dem Zeigen des Sammlungsbestand haben, den thematischen Ausstellungen³⁹² in ihren Inszenierungsmöglichkeiten eher nach.

³⁹⁰ Von der „offiziellen, vereinheitlichen“ Berufsbezeichnung „Textilkünstlerin“ distanziert sich Ute Neuber. Dennoch werde ich diese aus Gründen der leichteren Zuordnung beim Lesen anwenden.

³⁹¹ Trabitsch. 2011. S. 3-4.

³⁹² Die Thomas Bernhard-Ausstellung, die von 05. September 2010 – 04. Juni 2011 im ÖTM stattgefunden hat, ist ein Beispiel für thematische Ausstellungen.

„Die inszenierte Ausstellung kann also – über die in der Fragmentarik gründende Notwendigkeit der räumlich (=expositorisch) angelegten Erläuterung der Dinge – einen bewußt [sic] ästhetisch organisierten Rahmen für Kognitionsleistungen schaffen. Der sinnliche Affekt wird als Movend der Erkenntnisleistung gesetzt.“³⁹³

Da das Thema der Ausstellung *Bühnenkostüme* zunächst auf wenig Inszenierungsfreiraum schließen lässt, ist eine Eingrenzung des Inszenierungsbegriffs an dieser Stelle besonders wichtig.

Dazu meint Klaus Vogel in seinem Aufsatz „Science meets Art“, dass bei der Inszenierung „Form und Inhalt in einer bewussten und geplanten Zusammenschau [...] präsentiert“³⁹⁴ werde. Ausgehend davon, beginnt Inszenierung bei der Platzierung eines Objektes zur Tätigung einer speziellen Aussage. Da dies durch die Verwendung von Texttafeln, dem Einsatz unterschiedlicher Farben sowie multimedialer Mittel auch auf die Ausstellung zutrifft, kann eine Inszenierungsanalyse vorgenommen werden.

Ich ging nach der Auflistung, die ich im Methodenteil erstellt habe, vor. Um meine ersten Eindrücke festzuhalten, analysierte ich die Ausstellung ob der Transitorik der Ausstellungssituation beim ersten Besuch zur Gänze. Die weiteren Besuche dienten detaillierteren Protokollierungen zur Verfeinerung meiner ersten Begutachtung.

Wie in Kapitel 4.3.1 angeführt, sollen nach *Der Gliederung der Ergebnisse* folgende Teile der Ausstellung im Zuge meiner Analyse betrachtet werden:

- Die Geschichte des Österreichischen Theatermuseums im Kontext des institutionellen Rahmens,
- das Kostüm in der Ausstellung und die Intentionen der Ausstellungsmacher,
- die Leitmotive der Ausstellung
- sowie die Betrachtung der Räume und ihrer Inszenierung durch Objektkonstellationen, des historisch/kulturellen Rahmens und der individuellen Kontexte.

³⁹³ Korff. 2007. S. 172.

³⁹⁴ Vogel. 2003. S. 27.

Ich suchte nach Isotopien bzw. Leitmotiven, wie etwa thematischen Ordnungen, Lichtregie und Musikuntermalung, Farbwahl, Objektpräsentation und Einsatz von Video,- und Tonaufnahmen, um diese folglich zu beschreiben. Damit ich vermeintliche Bedeutungskonstruktionen herausfiltern konnte, konzentrierte ich mich auf das „Offensichtliche“³⁹⁵.

4.3.1 Die Betrachtung der Institution ÖTM als metakommunikativer Code

Aus der Vermittlung der Institution ÖTM ergeben sich die metakommunikativen Codes, die eine für den Besucher nicht unmittelbare Ebene darstellen.

4.3.1.1 Geschichte des Österreichischen Theatermuseums

Bevor ich zur Entstehung des Theatermuseums komme, möchte ich auf die Geschichte des Palais eingehen, in welchem das Museum beherbergt ist. Dies ist mir ein Anliegen, um ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die Ausstellungsräume ursprünglich als Wohnräume konzipiert wurden. Nach Fischer-Lichte liegt der Sinn darin, zu erfahren, „1. auf welche Weise der Raum als bedeutungserzeugendes System funktioniert und 2. auf welche grundlegende Kategorien sich die von ihm erzeugten Kategorien Bedeutungen beziehen lassen.“³⁹⁶ Nach Jana Scholze ist dies dem Museumskontext anzugliedern, der zu den metakommunikativen Codes zählt.

4.3.1.2 Das Palais Lobkowitz

Ab der Mitte des 19. Jahrhundert wurde der einstmalige Schweinemarkt, der kurzzeitig Spitalplatz genannt wurde, „Lobkowitzplatz“ getauft. Der Grund dafür war „das prachtvolle Barockpalais, das mit seiner Hauptfassade die gesamte Westseite des Platzes“ einnahm.³⁹⁷ „Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz, der erste bedeutende barocke Stadtpalast

³⁹⁵ Darunter verstehe ich das was sich visuell *primär* ersichtlich zeigt.

³⁹⁶ Fischer-Lichte. Band 1. 1983. S. 133.

³⁹⁷ Vgl. Feller, Barbara/Mayr, Friedrich: „Vom Palais Dietrichstein am Schweinemarkt zum Österreichischen Theatermuseum am Lobkowitzplatz.“ In: Mang, Karl: *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Wien: Böhlau Verlag. 1991. S. 17-69, hier S. 17.

Wiens nach 1683, ist das Produkt einer komplexen Planungs- und Baugeschichte, in der die Konzepte mehrerer Künstler einander überlagern und wechselseitig bedingen.³⁹⁸



Abb. 2 Das Palais Lobkowitz am Schweinemarkt im 19. Jahrhundert.

Zugriff: 20.10.2011; Online-Archiv:

<http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/lobkowitz.htm>



Abb. 3 Das Palais Lobkowitz heute.

Zugriff: 20.10.2011; Online-Archiv:

<http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/lobkowitz.htm>

Jenes Haus, das von einem ständigen Besitzerwechsel geprägt war, wird primär mit dem Generalmajor Philipp von Lobkowitz in Verbindung gebracht, der für seine Liebe zur Kunst und sein großzügiges Mäzenatentum bekannt war.³⁹⁹ Er ließ regelmäßig Konzertveranstaltungen stattfinden und gründete 1807 mit anderen Adelsherren eine „Theaterunternehmens-Gesellschaft“. Im Jahre 1812 kam es schließlich zur Gründung einer Gesellschaft von Wiener Musikfreunden, die vom Hoftheatersekretär Joseph Ferdinand Sonnleitner angeregt wurde.⁴⁰⁰ Die Nutzung der Räumlichkeiten für Musik war damit besiegelt. So fand im Festsaal des Palais im Jahre 1804 die erste Aufführung der dritten Symphonie Beethovens - der so genannten „Eroica“ - in privatem Kreise statt. Aus

³⁹⁸ Rizzi, Georg Wilhelm: „Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien – zur Planung und Baugeschichte des Hauses.“ In: Mang. 1991. S. 9-16, hier S. 9.

³⁹⁹ Vgl. Rizzi. 1991. S.17f. Und S. 44-45.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 46.

diesem Grund wird jener Festsaal heute traditionell Eroica-Saal genannt.⁴⁰¹

Der deutsche Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt bezeichnete das Palais in einem Brief aus dem November 1808 als „die wahre Residenz und Akademie der Musik“⁴⁰². Noch heute wird der Eroica-Saal für kulturelle Veranstaltungen genutzt, die auch über den musikalischen Rahmen hinausgehen: Theateraufführungen, Performances, Konzerte bis hin zu anderen privaten Feierlichkeiten. Dies macht den Raum über die Jahre hinweg konstant zu einem Raum der Geselligkeit. Eine weitere „relativ“ gleichbleibende Qualität ist die Außenfassade, wie in Abbildung 2 und 3 ersichtlich ist.

4.3.1.3 Die Ursprünge des Österreichischen Theatermuseums

Gegründet wurde die Theatersammlung des Museums durch den Bibliothekar sowie Theater- und Musikwissenschaftler Joseph Gregor (1888-1960) im Jahre 1921, als sie noch Teil der Nationalbibliothek war. Dieser hatte eine Leidenschaft für dreidimensionale Objekte und konnte durch viele gute Kontakte zu Künstlern Theatralia erwerben, die dann 1923 offiziell in die Sammlung aufgenommen wurden. „Die Sammeltätigkeit [...] der vormaligen Hofbibliothek“ gehe jedoch bis in die Barockzeit zurück. Hierbei handle es sich beispielsweise um „illustrierte Berichte über pompöse theatralische Festivitäten an herrschaftlichen Höfen.“⁴⁰³

Der Beschluss eine eigene Theatersammlung zu gründen, entstand aus der damaligen Etablierung der Theaterforschung zu einer eigenen Wissenschaft. Die erste Ausstellung über die „Komödie“ wurde im Prunksaal eingerichtet und zeigte „Theatralia-Bestände der Nationalbibliothek“. Für diese Ausstellung konnte die größte Theatralia-Sammlung des Burgschauspielers und Burgtheaterdirektors Hugo Thimig (1854-1944) erworben werden. Die damalige Bestimmung des Theatermuseums war, „sich nicht nur auf literarisches und archivalisches Sammelgut“ zu beschränken, „sondern das Theater in seiner ganzen Vielfalt [zu] erfassen“. Auch das Archiv für Filmkunde wurde im Jahr 1929 hier eingerichtet. Der große Wunsch eine eigene Institution zu werden, blieb stets aufrecht und so wurden

⁴⁰¹ Ebd. S. 44.

⁴⁰² Ebd. S. 46.

⁴⁰³ Nics, Peter: „Das Österreichische Theatermuseum.“ In: Balić, Haris: *Österreichisches Theatermuseum. Das Österreichische Theatermuseum und seine Sammlungen. Wien: Österreichisches Theatermuseum. 2000. S. 2-3, hier S. 2.*

erstmalig 1931 Räumlichkeiten des Burgtheaters zur Verfügung gestellt. Von da an wurde das Theatrumuseum „Bundestheatrumuseum“ bezeichnet. Jedoch schon im Jahr 1938 mussten sie zurück in die Nationalbibliothek siedeln, aus der sie dann erst im Jahre 1975 wieder auszogen. Von da an war der neue Standort in der Hanuschgasse, mit dem auch die Bezeichnung in „Österreichisches Theatrumuseum“ geändert wurde.⁴⁰⁴ Da die Räume zu wenig Platz boten, kaufte die Republik Österreich das Palais Lobkowitz und ließ es zum Zwecke der Ausstellungstätigkeit für das ÖTM renovieren. Am 26. Oktober 1991 eröffnete es und schloss seine Bestände mit der Theatersammlung der Nationalbibliothek zusammen. „Damit entstand eine der größten Sammlungen im Bereich des Theaters und die Möglichkeit ihrer Präsentation in erlesenen Schauräumen.“⁴⁰⁵

Den Grund für das einzigartige Bestehen des Theatrumuseum in Form eines unabhängigen Palais sieht die Kuratorin Ulrike Dembski darin, dass Österreich ein Theaterland ist, wo das Prestige des Theaters seit der Barockzeit gepflegt wird.⁴⁰⁶

4.3.2 Sammlung

Folgende Gruppen an Theatralia konnten im Laufe der Zeit in die Sammlung des Österreichischen Theatrumuseums aufgenommen werden: Handzeichnungen, Theatergrafiken, Theaterfotografien, Bühnenbildmodelle, Kostüme, Autographen und Nachlässe, Figurentheater, Quisquilien und Gemälde.⁴⁰⁷

Zu den Besonderheiten zählen etwa die „Bühnenbild- und Kostüm sowie Festgestaltungsentwürfe des aus Mantua stammenden Architekten und Szenengestalters Lodovico Ottavio Burnacini“(1636-1707)⁴⁰⁸, Szenen-Illustrationen des Alt-Wiener Theaters⁴⁰⁹, „die Sammlung des Fotografen Dr. Hans Böhm“ mit 2.200 Szenenbildern und die Fotografien Hugo Thimigs⁴¹⁰, Originale Bühnenbildmodelle von Lorenzo Sacchetti (1759-1834)⁴¹¹, das älteste Kostüm „aus dem 18. Jahrhundert, ein Festtagskleid von

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 20.

⁴⁰⁷ Vgl. Nics. 2000. S. 8 – 61.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 8.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 20.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd. S. 26.

⁴¹¹ Vgl. Ebd. S. 32.

Elisabeth Textor, der Mutter Goethes⁴¹², Bestände von u.a. Hermann Bahr (1872-1947) und seiner Frau Anna Bahr-Mildenburg (1872-1947)⁴¹³, die Stabfiguren Richard Teschners (1879-1948)⁴¹⁴ und das Gemälde *Nuda Veritas* von Gustav Klimt (1872-1918).⁴¹⁵

4.3.2.1 Die Bühnenkostümsammlung

Die Sammlung der Bühnenkostüme wie auch alle anderen Sammlungen im Theatrumuseum, werden ständig erweitert, so Dembski, die nicht nur die Ausstellung *Bühnenkostüme* kuratiert hat, sondern auch die Aufsicht über die Bühnenkostümsammlung hat. Zur Zeit versucht sie von *Art for Art* Kostüme aus dem Sportstück von Elfriede Jelinek, aus Peter Turrinis „Der Riese vom Steinfeld“ und aus Thomas Bernhards „Heldenplatz“ für die Sammlung zu erwerben.⁴¹⁶

Derzeit beherbergt die Sammlung „1.355 originale Kostümgarnituren, Accessoires, Bühnenschmuck und Kostümrequisiten aus einem Zeitraum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts [...]“.⁴¹⁷ Diese Angaben macht Ulrike Dembski in ihrem Aufsatz „Die Aura des Originals. Die Kostümsammlung des Österreichischen Theatrumuseums“, der im Katalog zur Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatrumuseums* veröffentlicht wurde.

Neben Kostümen von bekannten Theaterschauspielern, wie etwa das von Johann Nepomuk Nestroy (1801-1962) in der Rolle des Sansquartier in *Zwölf Mädchen in Uniform* (1842) oder ein Kostüm der weltberühmten Tänzerin Fanny Elßner (1810-1884), beherbergt die Sammlung auch Kleider aus privatem Besitz „bekannter Persönlichkeiten“. Hierzu zählt etwa eines, das Kaiserin Elisabeth dem Theater gegeben haben soll. Es wurde 1895 von Hedwig Bleibtreu in der Rolle der Elisabeth in *Maria Stuart* getragen.

Da es vom Ende des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts Gang und Gebe war,

⁴¹² Vgl. Ebd. S. 38.

⁴¹³ Vgl. Ebd. S. 42.

⁴¹⁴ Vgl. Ebd. S. 48.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd. S. 61.

⁴¹⁶ Vgl. Dembski, Interview. 2010. S. 2.

⁴¹⁷ Dembski, Ulrike: „Die Aura des Originals.“ In: Dieselbe (Hg.): *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatrumuseums*. Wien: Brandstätter Verlag. 2010. S. 15-44, hier S. 15.

dass sich die Schauspieler ihre privaten Bühnengarderoben schneidern ließen, finden sich auch solche im Museum. In der Bühnenkostüm-Ausstellung wurde etwa das von Fritz Wotruba für Leo Slezak (1873-1946) entworfene Lohengrin-Kostüm wie auch das Kostüm der Klytämnestra von Alfred Roller für Anna Bahr-Mildenburg ausgestellt.

Einen wichtigen Sammlungsteil bildet der gesamte Nachlass der großen Tänzerin Rosalia Chladek (1905-1995) und auch Entwürfe berühmter Künstler wie Oskar Kokoschka (1886-1980), Fritz Wotruba (1907-1975) und Enrico Prampolini (1894-1956), von denen ein paar in der Ausstellung zu sehen sind.

Kostüme aus der Sammlung in einer Ausstellung zu präsentieren, war ein Wunsch der Kuratorin, so erzählt sie selber. Sie hat die Kostümsammlung „inne“ und beschäftigt sich viel mit ihrer wissenschaftlichen Aufbereitung. Da sie nicht mehr lange am Haus sein werde, sei der Zeitpunkt die Ausstellung im Oktober 2010 starten zu lassen für sie richtig gewesen.⁴¹⁸ Die in der Ausstellung gezeigten Kostüme mussten nach bestimmten Kriterien ausgewählt werden, worauf ich in Kapitel 4.4 eingehen werde.

4.3.3 Struktur Theatermuseum

Wie ich bereits in der Debatte zur Ausstellungsinszenierung angemerkt habe, ist es wichtig die Ausstellung als Gesamtkunstwerk zu betrachten. Ich fragte mich daher ob das ÖTM diese „Gesamtheit“ in den Wurzeln hinsichtlich einer guten übereinkommenden Zusammenarbeit der einzelnen Arbeitsbereiche beachtet hat. Dennoch richtete ich die Fragestellungen der Interviews nicht auf diesen Bereich, da es kein neutrales, sondern emotionales Thema ist, welches subjektive Darstellungen erzeugt. Aus den Worten des Museumsdirektors Dr. Thomas Trabitsch konnte ich allerdings entnehmen, dass dieser keine Hierarchie vorsieht: „Ich bin in erster Linie ein Mensch, das heißt, ich genehmige nicht, ich mache das, hoff' ich, doch im Gemeinsamen.“⁴¹⁹

Auch die anderen Interviewpartner sprachen davon, dass ein gemeinsames Arbeiten stattfindet. Dennoch ist, so Isabelle Zatschek, eine gewisse Hierarchie zu spüren. Sie hat den Wunsch mehr in das Ausstellungsgeschehen einbezogen zu werden, doch fehle es ihr

⁴¹⁸ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 8 und 10.

⁴¹⁹ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 6.

an Zeit, was wiederum auf mangelnde finanzielle Mittel zurückzuführen sei.⁴²⁰ Da das Theatermuseum in der „budgetären Reihung des KHM“ eher zum Schluss komme, müsse auch in den einzelnen Sektionen eingespart werden.⁴²¹ Dass darunter die Restaurierung zu leiden hat, ist meines Erachtens nicht *pro* der Grundsäulen des Museums, nämlich das Sammeln, Bewahren und Vermitteln. Isabelle Zatschek sagt passend dazu, dass es ohne dem Bewahren kein Museum gäbe.

„[E]s ist die Aufgabe des Museums die Objekte zu bewahren [...]. An dem hängt alles. An dem hängt die Forschung, an dem hängt das Ausstellen, an dem steht und hängt das Museum. Wenn die Objekte verkommen, gibt es das Museum nicht mehr und dadurch wunder' ich mich immer, dass da so wenig Selbstverständnis herrscht das zu unterstützen.“⁴²²

Dem ist so, obwohl in der „Zielsetzung“ des Kunsthistorischen Museums, zu dem das ÖTM gehört, folgendes gesagt wird:

„Die optimalen konservatorischen und sicherheitstechnischen Bedingungen für die Aufbewahrung und Bewahrung der Sammlungsobjekte sowie ihre permanente konservatorische Betreuung sind ein Hauptanliegen der Museumsleitung.“⁴²³

Dass die finanziellen Mittel knapp sind, ging auch aus dem Interview mit Dr. Thomas Trabitsch hervor. Er meint, dass jede Ausstellung genauestens kalkuliert werden müsse. Trotzdem werde im ÖTM als „offenes Haus“ eine gemeinschaftliche Erarbeitung ganz und gar nicht ausgeschlossen. Vielmehr kooperiere es mit anderen Museumshäusern und öffne seine Pforten auch für externe Veranstaltungen.⁴²⁴ Das finanzielle Problem sei in der betriebenen Kulturpolitik zu suchen, nicht in der Führung des Hauses.

⁴²⁰ Vgl. Zatschek, Isabelle: *Textilrestauratorin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 24.10.2011. S. 12.

⁴²¹ Vgl. Ebd. S. 10. Nähere Informationen zur Budgetierung findet man unter: Bundesministerium für Finanzen: Bericht der Bundesregierung. *Budgetbericht 2011*. S. 40-42 und 73. Zugriff: 25.10.2011. Online-Publikation: http://www.bmf.gv.at/Budget/Budgetsimberblick/Sonstiges/Budgetsimberblick/Budget2011/Budgetbericht_2011.pdf

⁴²² Vgl. Ebd. S. 11.

⁴²³ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: Österreichisches Theatermuseum. In: Sektion Kultur: *Kunsthistorisches Museum mit Sektion Völkerkundemuseum und Österreichisches Theatermuseum*. 2004. S. 46-48, hier S. 37. Zugriff: (05.11.2011). Online-Publikation: http://www.bmukk.gv.at/medienpool/12961/kb04_khm.pdf

⁴²⁴ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 2.

Von den Finanzen als „strukturelles Steuerbord“ möchte ich nun zur Struktur selbiger sowie zu allgemeinen Fakten des Theatermuseums kommen. Ob der Übersichtlichkeit liste ich diese punktuell auf:

- Das ÖTM ist dem Kunsthistorischen Museum angegliedert und gehört demnach zu den Bundesmuseen.⁴²⁵ Folgende weitere Einrichtungen zählen außerdem zum KHM: Haupthaus am Ring, Alte Hofburg, Neue Hofburg, Stallburg, Schönbrunn, Schloss Ambras (Tirol), Theseustempel, Palais Harrach, Museum für Völkerkunde (und das Österreichische Theatermuseum).⁴²⁶
- „Das Österreichische Theatermuseum (ÖTM) ist das Bundesmuseum für die österreichische Bühnengeschichte in einem internationalen Kontext. Kernkompetenz des ÖTM sind die Zeugnisse aller theatraler Darstellungsformen von der Barockzeit bis in die Gegenwart.“⁴²⁷
- Das ÖTM wird gemeinsam mit dem Museum für Völkerkunde hinsichtlich des Budgets dem Kunsthistorischen Museum angegliedert.⁴²⁸
- Das ÖTM zählte im Jahr 2009 noch 25.506 Besucher, im Jahr 2010 bereits 36.760.⁴²⁹ Für das Jahr 2011 stehen die offiziellen Zahlen noch aus.
- Die Vermittlungsprogramme des ÖTM konnten im Jahr 2010 ein Teilnehmerplus von 40% erreichen.⁴³⁰
- Das ÖTM beherbergt eine große Fachbibliothek für alle Bereiche der „performing arts“.⁴³¹

⁴²⁵ Vgl. Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur: *Kulturbericht 2010. Kunsthistorisches Museum, Museum für Völkerkunde. Österreichisches Theatermuseum*. S. 35-56, hier S. 35-36. Zugriff: 06.08.2011. Online-Publikation:

http://www.bmukk.gv.at/mediapool/20912/kulturbericht_2010.pdf

⁴²⁶ Vgl. BMUKK. Kulturbericht. 2004. S.35.

⁴²⁷ Aus den Leitlinien für die besondere Zweckbestimmung § 16 der Museumsordnung für das KHM mit MVK und ÖTM, BGBl. II, Nr. 395, vom 1. Dezember 2009.

⁴²⁸ Vgl. BMUKK. Kulturbericht. 2010. S. 42.

⁴²⁹ Vgl. BMUKK. Kulturbericht. 2010. S. 41.

⁴³⁰ Vgl. Ebd. S. 53.

⁴³¹ Vgl. Ebd. S. 54.

- Das ÖTM ist das einzige seiner Art europaweit. Einrichtungen wie das Deutsche Theatermuseum in München sind nur hinsichtlich ihrer thematischen Zuordnung vergleichbar. Das ÖTM grenzt sich jedoch damit ab, dass es ein eigenes Haus ist und damit unabhängig von einem Theatergebäude.⁴³²

4.4 Analyse

4.4.1 Überblick *Ausstellungssituation*

Ich komme nun zum Hauptanalyseteil der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*, die von Oktober 2010 bis Dezember 2011 im Palais Lobkowitz stattfand. Dr. Ulrike Dembski kuratierte die Ausstellung und Mag. Christian Sturminger war für die Gestaltung bzw. die Inszenierung verantwortlich.

Wie der Titel der Ausstellung schon sagt, ging es um das Präsentieren von Kostümen aus Theater und Film unterschiedlicher theatraler Themenkreise. Diese wiesen in Zusammenhang mit ihren Trägern, KostümbildnerInnen oder mit der Theaterinszenierung eine Popularität auf. Es ging also nicht darum, einen Originalschauplatz nachzubilden, was nach Kirshenblatt-Gimblett ein *in-situ display* wäre, sondern darum, die Objekte nach einem Konzept zu präsentieren, was sie als *in-context* Ausstellung bezeichnet. Da auch die Bühnenkostüm- Ausstellung repräsentativen Charakter besitzt, handelt es sich um eine *in-context* Ausstellung. Für eine Inszenierung der Ausstellung spricht, dass sowohl Licht, Farbe, Ton, Text und Architektur in der Gestaltung berücksichtigt wurden. Dabei sollte dem Besucher eine größtmögliche Nähe zum Kostüm mit seiner Herstellung und Aufführungssituation vermittelt werden. Der Besucher sollte Verführung und Verwandlung durch die Verkleidung erfahren.

„Inszenierung in musealen Räumen beschreibt das Arrangement von Exponaten im Raum, ihr Zusammenspiel mit Text und Architektur, mit Licht, Ton und Farbe sowie die gezielte Zuweisung von Positionen für Ausstellungsbesucher in dessen Gefüge.“⁴³³

⁴³² Vgl. Dembski: Interview. 2010. S. 19-20.

⁴³³ Baur, Joachim: *Die Musealisierung der Migration: Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der*

Die Kuratorin Ulrike Dembski, die in der Ausstellung „unsichtbar“ war, erklärte auf der einführenden Wandtafel, vergleichbar mit dem Prolog eines Theaterstückes, die Ausstellung solle ...

- ... bewusst machen und sensibilisieren,
- ... den Blick für Funktionen des Kostüms schaffen,
- ... Dresscodes dechiffrieren helfen,
- ... Begriffe wie Verkleiden, Verwandeln, Maskieren hinterfragen,
- ... Idole des Musiktheaters, Stars des Tanztheaters und Ikonen des Sprechtheaters erinnern sowie
- ... vergangene Theaterwelten imaginieren.⁴³⁴

Diese Inhalte wurden durch Hinzufügen von *Isotopien* an die Kostüme, wie den Texttafeln und den Videoinstallationen bzw. Diashows sowie auf einer *empathischen* Ebene, die durch die Inszenierung des Objekts mit Licht, Raum und Ton erzeugt wurde, konkretisiert.

Für die Ausstellung wurden die Räumlichkeiten des ersten Stockes freigemacht, wobei insgesamt sieben Haupträume der Präsentation des Kostüms dienten. Bei den anderen Räumen handelte es sich um zwei Durchgangsräume (wobei der Eroica-Saal wichtig ist), um einen Video-Raum (in dem ein Film zum Thema Bühnenkostüm gezeigt wurde) und um einen Raum, der Accessoires zu den Kostümen in Vitrinen beherbergte. Angepasst an die räumlichen Möglichkeiten erfolgte die Präsentation der Kostüme nach sieben Themenkreisen.

Freistehend oder durch Glasvitrinen geschützt, wurden die Kostüme auf bühnenähnlichen Podesten sowie auch ebenerdig aufgestellt. Die Glasvitrinen trennten den Besucher vom Objekt, was zu einer Raumveränderung führte. So sieht es Jensen Weinhold, der mitunter eine „zentrale kommunikative Funktion“⁴³⁵ in den Vitrinen erkennt. Außerdem, so Hanak-Lettner, werden die darin befindlichen Objekte als „*highlights*“⁴³⁶ zelebriert. Da ich bereits im kulturphilosophischen Diskurs zum Raum festgestellt habe, dass dieser die

multikulturellen Nation. Bielefeld: Transcript Verlag. 2009. S. 29-30.

⁴³⁴ Vgl. Dembski, Ulrike: *Einführende Wandtafel II Ausstellung*. 2010. Diese Angaben fanden sich auf der einführenden Wandtafel, die rechts neben dem Eingang zu den Ausstellungsräumen angebracht war.

⁴³⁵ Paul, Stefan: „Kommunizierende Räume. Das Museum.“ In: Geppert, Alexander [u.a.] (Hg.): *Ortsgespräche: Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005. S. 341-360, hier S. 353.

⁴³⁶ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 26.

Wahrnehmung maßgebend mitbestimmt, ist dies nicht verwunderlich. Auch die Podeste als Teil des Ausstellungsdisplays beeinflussten die Form des Raums und veränderten ihn.

Ein weiterer wichtiger Punkt beim Ausstellen von Kostümen ist die Rücksichtnahme auf das adäquate Licht in den Ausstellungsräumen. Dieses dürfe eine gewisse Helligkeit nicht überschreiten, da es den Fasern der Textilien nicht gut täte und außerdem entspreche es der Aufgabe des Museums, Gegenstände zu bewahren, so die Textilrestauratorin Isabelle Zatschek.⁴³⁷ Aus diesem Grund waren die Räume nicht hell beleuchtet, sondern spielte man mit farbigen Lichteffekten.

Mittels Einsatz von Medien, wie Videos, Ton, Fotografien und Diashows wurde die Ausstellung zu einer interaktiven Ausstellung. Hier unterscheidet Heide Hagebölling in ihrem Aufsatz „Zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes“ zwischen „exponatbegleitenden medialen Installationen und eigenständigen medialen Installationen, die nun selbst zum Artefakt beziehungsweise aufgrund der inhaltlichen Vermittlung zum Exponat werden.“⁴³⁸ Es gab in der Ausstellung neben den Kostümen als Protagonisten, wie sie Hanak-Lettner ausweist, demnach interaktive und nicht-interaktive Objekte. Letztere möchte ich als Antagonisten bezeichnen bzw. nach Jana Scholze als „Parameter zur Codebildung“⁴³⁹. Durch diese wird der Inhalt „verstärkt“ und im Dialog zwischen Besucher und Objekt leichter verständlich. Hierfür zeigt sich die erhöhte Zeichenanzahl und damit die assoziierte Bedeutung verantwortlich: Je nach Anzahl der Konnotationen und Denotationen mit dem Objekt entwickelt das Kostüm eine Aura⁴⁴⁰, die die Ausstellung interessant werden lässt.

Die Vermittlungsprogramme, die im Rahmen der Ausstellung stattfanden, waren zusätzliche Lieferanten von Wissen. Es handelte sich um interaktive Führungen für „Kinder und Erwachsene“ durch Mag. Karin Mörtl sowie um Theaterworkshops für Kinder. Die Kostüme sollten näher an den Rezipienten gebracht werden, indem dieser

⁴³⁷ Vgl. Zatschek. 2011. S. 11 und 17.

⁴³⁸ Vgl. Hagebölling, Heide: „Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes.“ In: Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 71/Heft 2*. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 177-187, hier S. 177.

⁴³⁹ Siehe Kapitel 4.1.3.

⁴⁴⁰ Siehe Kapitel 3.2.3.

selbige anprobieren konnte. Das Textil als Teil der Rolle zu zeigen, den Besucher sich mit diesem verkleiden, sich verwandeln und sich verführen zu lassen, war dabei wichtig.

Ein weiterer Programmpunkt des Rahmenprogramms gehörte außerdem ganz der Künstlerin Ute Neuber und dem Demonstrieren ihrer „Kostümkunst“ innerhalb einer interaktiven Performance. Es ging ihr darum, dem Publikum ihre multifunktionalen Kleider vorzustellen und die Leute diese Multifunktionalität auch selbst „ausprobieren“ zu lassen.

„[...] [E]s geht eigentlich um das Körperbauthema in der Ausstellung [...]: Körperbau, Körperarbeit und Künstlerische Arbeit, also ein „Hin- und Herswitchen“ zwischen allen. [...] [Und um] die spezifische Art den Körper [...] einzubringen in die Arbeit, und ich demonstriere das dann [...] während des Vortrags.“⁴⁴¹

Auch der käufliche Ausstellungskatalog des „Brandstätter Verlages“ ist Teil des Vermittlungsprogramms. Dieser ermöglicht eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Kostüm und der Ausstellung.

Solche selbstverständlich gewordenen Vermittlungsprogramme beeinflussen die inhaltliche Rezeption von Ausstellungen. Daher ging ich an meine „Analyse-Besuche“ absichtlich, ohne nachzulesen oder eine Führung in Anspruch zu nehmen, heran und stellte fest, dass nicht die „inhaltliche Vorinformation“ sondern die Gestaltung von Werbung in Ausstellungen lockt. Im Fall der Ausstellung *Bühnenkostüme* weckte die fotografische Abbildung eines Kostüms Interesse. Hierzu meint die Kuratorin Ulrike Dembski, dass der Werbemanager bei der Gestaltung der Layouts auch darüber nachdachte, was die Leute in den kalten Novembermonaten, vor Eröffnung der Ausstellung, wohl ansprechend fänden. Er war der Ansicht, dass dies „kräftige Farben als Kontrast zu den nebeligen Tagen“⁴⁴² seien. Daher wählte er für die Werbesujets ein Kleid mit grünblauen Elementen, welches den Besucher im Original im Ausstellungsfoyer empfing.

⁴⁴¹ Neuber, Ute: *Künstlerin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 10.03.2011. S. 14.

⁴⁴² Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 13.

4.4.2 Bühnenkostüm: Spiegel der Gesellschaft

Die Analyse einer Bühnenkostüm-Ausstellung erfordert auch die Frage nach den konnotativen bzw. gesellschaftlichen Codes des Bühnenkostüms.

Zunächst sollte hierfür zwischen dem Kostüm, der Mode und dem Bühnenkostüm unterschieden werden, ohne jedoch zu missachten, dass diese eine Wechselbeziehung miteinander eingehen. Diese ergebe sich aus dem Narzissmus des Menschen bzw. dem „triebähnlichen Verlangen“ nach Selbstpräsentation durch Schmücken der eigenen Oberfläche. Denn Mode kann „nur dort funktionieren [...], wo sich der Mensch unter Menschen befindet“⁴⁴³, so die Leiterin der Abteilung Kostümkunde an der angewandten Kunst Wien Annemarie Bönsch. In ihrem Aufsatz „Bühnenkostüm und Mode. Die 'Unzertrennlichen'“ spricht sie die gesellschaftlichen Bedingungen an, welche sich in der Mode und im (Bühnen-)Kostüm widerspiegeln. Daraus ist abzuleiten, dass Bühnenkostüme und Mode zeitlose Themen sind, da sie aus dem Drang nach Selbstpräsentation entspringen.

Die Mode als wechselhaftes Phänomen, das mit Formen und Silhouetten spielt, sei erst spät mit der Globalisierung und der Demokratisierung der „sich ändernden Welt- und Menschenbilder in Europa – später [...] der gesamten westlichen Welt“⁴⁴⁴ entstanden. Davor sei der Zugang zur Mode nur einer sehr kleinen Gesellschaftsschicht gewährt gewesen, und habe tatsächlich mehr der Kostümierung geglichen, als dem heute herrschenden modischen Bekleiden. Bönsch stellt fest, dass das Bühnenkostüm stets Reaktion auf die „zeitmodische Silhouette“⁴⁴⁵ bleibt, wie es sich bei näherem Betrachten der historischen Bühnenkostüme erweist. Diese Art von Betrachtung sei dem Laien jedoch fern, da hierfür ein profundes Wissen über gesellschaftliche Ereignisse, an welche sich Mode und (Bühnen-)Kostüm im Großen halten, wichtig sei.⁴⁴⁶

Das Bühnenkostüm weist meist *zwei* zeitmodische Silhouetten auf, und zwar jene aus der

⁴⁴³ Bönsch, Annemarie: „Bühnenkostüm und Mode. Die 'Unzertrennlichen'.“ In: Dembski, Ulrike (Hg.): *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*. Wien: Brandstätter Verlag. 2010. S. 61-71, hier S. 61.

⁴⁴⁴ Ebd. 2010. S. 62.

⁴⁴⁵ Ebd. 2010. S. 64.

⁴⁴⁶ Ebd.

Zeit der Entstehung einer Inszenierung und jene aus der Zeit, in der das Stück spielt. Diese zu erkennen, ist fast ausschließlich durch seine Inszenierung möglich. Dahingehend wurde in der Ausstellung nur wenig inszeniert. Ein Beispiel ist: Die Kostüme von Fritz Wotruba. Hier wurde mittels Texttafeln erwähnt, dass er seine bildhauerische Tätigkeit in seine Entwürfe einfließen ließ. Dabei handelt es sich zwar um keine allgemeingültige Silhouette, doch könnte sein Stil Einfluss auf die Mode genommen haben.

4.4.2.1 Das (Bühnen-)Kostüm in der Ausstellung: Klassen und Isotop

Das Problem der Präsentation von Kleidung und Kostümen ist der
fehlende menschliche Körper. Das ist die eigentliche
Herausforderung der Ausstellung: die Kostüme in eine Form zu
bringen, die die Körperlichkeit ersetzt und trotzdem lebendig
wirkt.⁴⁴⁷

In der Sprache Fischer-Lichtes „Inszenierungsanalyse“ wird das Kostüm als Klassen bzw. Isotop und nach Scholzes „Semiotik“ als denotativer bzw. konnotativer Code betrachtet.⁴⁴⁸

Wie bereits erwähnt, hat die Kostümsammlung des Theaternuseums ungefähr 1.355⁴⁴⁹ originale Kostümrequisiten in Verwahrung. Daher sei es nur eine Frage der Zeit gewesen, einen Teil davon der Öffentlichkeit zu präsentieren, so die Kuratorin Ulrike Dembski. Die Auswahl der Kostüme aus der Sammlung für die Ausstellung wurde von ihr und dem Ausstellungsgestalter Christian Sturminger unter verschiedenen Gesichtspunkten gewählt, und zwar nach dem besonderen Wert des Kostüms (Alter, Bekanntheit der Inszenierung oder der Darsteller), nach Themen oder nach den räumlichen Möglichkeiten.⁴⁵⁰

Der besondere Wert bezieht sich hier im semiotischen Fachjargon auf die konnotativen Codes, die auf das „Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten“ weisen.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Zimmermann, Anne: *Spiel und Menschsein*. Interview mit Dr. Ulrike Dembski. In: AustrianFashion. Zugriff: 22.10.2011. Online-Publikation: http://www.austrianfashion.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1330&Itemid=37

⁴⁴⁸ Siehe Kapitel 4.1.

⁴⁴⁹ Vgl. Dembski. 2010. S. 15.

⁴⁵⁰ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 5-6 und vgl. Sturminger, Christian: *Ausstellungsgestalter*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 11.03.2011. S. 3, 7-8 und 10-11.

⁴⁵¹ Vgl. Scholze. 2010. S. 141.

Was jedoch waren die Herausforderungen bei der Konzipierung? Welche Bedeutung erhält das Kostüm für mich in der Ausstellung (denotative Codes)? Welche Bedeutung hat das Kostüm in unserer Gesellschaft (konnotative Codes)?

Zunächst sollte geklärt werden, inwiefern das Kostüm als Kunst ausgewiesen werden kann, wofür Stefan Lüddemann in seinem Werk *Mit Kunst kommunizieren* zwei Komponenten sprechen lässt. Einerseits können Modekreationen per se der Kunst zugewiesen werden, andererseits kehre die Kunst hierbei als „Reminiszenz und Zitat, als Aura und Designakzent wieder.“⁴⁵² Aus diesen Gründen übe das Kostüm, als kulturelles Phänomen, Faszinationskraft aus und transportiere Kunst. Das Erinnern und die Aura sind dabei ausschlaggebend für die Rezeptionssituation in der Ausstellung.

Dazu schreibt Ulrike Dembski dass „'Theater' [...] einmalig und nicht fassbar ist.“ Weil die Theaterkunst „unwiderruflich vorüber und vergangen ist“, stehe das „Theatermuseum und ähnliche Institutionen vor einem zentralen Problem: Sie können über die künstlerischen Werke, mit denen sie sich beschäftigen, nicht verfügen.“ Es bleiben also nur „[d]ie materiellen Dinge, die von einer Theateraufführung übrig bleiben, wie etwa Fotos, Bühnenbildentwürfe, Modelle und Kostüme.“ Diese können nur einen Zugang zur Vergangenheit schaffen und so „Quelle der Erinnerung“⁴⁵³ bzw. Zeichenträger, die auf die Theatersituation verweisen, sein. Dadurch, dass die Aufführung als Ort der Erinnerung ebenso viele Zeichen beinhaltet, können die Repräsentanten (Kostüme) in der Ausstellung Bedeutungen im Betrachter konstituieren. Vor allem dann, wenn man das Kostüm auf der Bühne gesehen hat. Dembski meint, dass Kostüme hier einen „besonderen Platz innerhalb von Theatersammlungen“ einnehmen: Ihre „Originalität“ und Nähe zum Theaterereignis verleihe ihnen einen „hohen emotionalen Wert“⁴⁵⁴. In der Aura des Kostüms sieht sie einen Grund, weshalb die Besucher sich angezogen fühlen. Sie meint, dass das Kostüm „wirklich das [...] einzige Ding [sei], das man direkt von der Bühne ins Museum bringen [könne] [...]“. Das hat eine Aura und eine Authentizität.“⁴⁵⁵ Dies unterstreichen sowohl die Textilkünstlerin Ute Neuber als auch die Textilrestauratorin Isabelle Zatschek in ihren

⁴⁵² Vgl. Lüddemann, Stefan: *Mit Kunst kommunizieren: Theorien, Strategien, Fallbeispiele*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2007. S. 186.

⁴⁵³ Vgl. Dembski. 2010. S. 15.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵⁵ Dembski. Interview. 2010. S. 7.

Interviews. Zatschek meint, dass das Kostüm auf jeden Fall eine eigene Lebendigkeit und Aura aufweise, was vor allem daher rühre, dass Textil „irrsinnig viel [aufnehme]“. ⁴⁵⁶ Jedes Kostüm sei ihr zufolge anders und erzähle andere Geschichten. Manche Kostüme jedoch, so schön sie auch gemacht sein mögen, empfindet sie als langweilig, wohingegen andere, einfachere Kostüme ganz besonders „strahlen“. Sie mutmaßt, dass dies u.a. mit der Häufigkeit der Verwendung des Kostüms zu tun hat und mit der Verbindung zwischen diesem und seinem Träger.

Aufgrund des vergänglichen Charakters der Aufführung entsteht eine neue Aufführungssituation in der Ausstellung, die sich unter anderem aus der Aura ergibt. Die Aura, als abhängig von Inszenierung, Zeit und, wie ich nun festgestellt habe, der persönlichen Bindung des Trägers zum Bühnenkostüm, erschafft in der Ausstellung eine neue Aufführungssituation. Dies, weil die alte nicht wieder hergestellt werden kann. Eine neue Inszenierung schafft eine neue Geschichte, die sich durch die Kontextualisierung der Kostüme mit nahestehenden Dingen zeigt. Bei jenem Zusammenspiel aus Kostümen und anderen Objekten handelt es sich in der Sprache der Semiotik um die Ebene der Klasseme.

Auch in der Ausstellung finden sich einige Objekte mit hohem auratischem Wert. So etwa, dem Alter nach zu urteilen, das Kostüm von Johann Nepomuk Nestroy (in der Rolle des Sansquartier) und das Tanzkostüm von Fanny Elßner. Beide wurden in der Ausstellung in Vitrinen gezeigt, da sie wegen ihres hohen Alters keinen Schaden davon tragen dürfen.

Als weniger auratisch beschreibt Isabelle Zatschek das Kostüm von Elisabeth in Schillers *Maria Stuart* ⁴⁵⁷, das zwar ob seines einstmaligen Besitzes von Kaiserin Elisabeth „Sisi“, einen solchen hohen Wert aufweisen müsste, es aber dennoch nicht täte. Hier möge eventuell ein besonders sorgfältiger Umgang mit dem Kostüm durch die Hochwertigkeit des Materials eine Rolle spielen. Vermutlich nahm hier die „Wichtigkeit“ der ursprünglichen Besitzerin dem Darsteller die Möglichkeit, sich in seiner Rolle entfalten zu können, weg. So meine Mutmaßung, die in keinem der Interviews ebenso belegt wurde. Jedoch sagt auch Zatschek, dass das Kostüm nicht die Aura des Schauspielers per se aufnimmt, sondern jene der Rolle, die es „kleidete“. ⁴⁵⁸ Da auch die Künstlerin Ute Neuber

⁴⁵⁶ Zatschek. 2011. S. 1.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 1-2.

⁴⁵⁸ Vgl. Zatschek. 2011. S. 20.

vom „Textil [als] gutem Transportmittel“ der „übermateriellen Welt“⁴⁵⁹ in die materielle spricht, werden meine Gedanken an den auratischen Wert des Kostüms als abhängig von der Identifikation des Trägers mit seiner Rolle und auch auf die Häufigkeit des Tragens unterstrichen.

4.4.2.2 Inszeniertes Kostüm – Vorgetäuschte Realität?

Bei jenen Kostüme, die mit Videoaufzeichnungen ihrer wichtigsten Aufführungen, „ergänzt“ wurden, veränderte sich auch die Aura. Die zusätzliche Dimension beeinflusste die Vorstellungskraft, wodurch der Besucher seiner Phantasie weniger freien Lauf lassen konnte. Stattdessen kam er der ursprünglichen Aufführung näher. Über die Videos, einige der Beschreibungen auf den Texttafeln zu Inszenierung, Träger und Kostüm und durch die Fotografien wurde vermittelt, dass das Kostüm nicht nur *einer* Aufführung, sondern auch nur *einer* „Berühmtheit“ angehört. Hier könnte man sich die Frage danach stellen, inwieweit die Ausstellungsmacher versuchten, sich möglichst nahe an die Rezeptionsgeschichte des Kostüms anzunähern bzw. ob sie durch die Inszenierung Wahrheit verfälschten. In unserem Fall möchte ich diese Überlegungen einhalten, da die Ausstellungsmacher eine geschichtliche *Einführung* in die Aufführungssituationen geben wollten. Von dieser ist die Präsentation des Bühnenkostüms abhängig, weil dieses nur in seinem Kontext (Zeit, Regiekonzept etc.) zu verstehen ist. Ohne diesem weist es nur die Zeichen eines Mode-Kostüms auf. Aus diesem Grund reicht die Wahrnehmung ästhetischer Aspekte des Bühnenkostüms nicht aus, um es zu einem *Bühnenkostüm* werden zu lassen. Dennoch wird die Popularität einzelner Schauspieler oder Inszenierungen genutzt, was den Versuch einer denotativen Codierung – einer „kulturell allgemein gültigen, grundlegenden“ Bedeutung – meint. Dadurch wurde, vermutlich ob der inhaltlichen Einschränkung und durch Anregen des kollektiven Gedächtnisses, die Attraktion gesteigert.

⁴⁵⁹ Neuber. 2011. S.1.

4.4.3 Die Ausstellungsmacher und ihre Intentionen

Wie bereits erwähnt, waren nachfolgende Personen maßgebend an der Ausstellung beteiligt: Direktor Dr. Thomas Trabitsch, Kuratorin Dr. Ulrike Dembski, Ausstellungsgestalter Christian Sturminger, Künstlerin Ute Neuber, Textilrestauratorinnen Isabelle Zatschek, Anna Femi-Mebarek sowie Angela Sixt.

Bis auf die beiden letzteren Textilrestauratorinnen⁴⁶⁰ habe ich alle in Form von Experteninterviews befragt. Aus den Interviews gingen die nachfolgenden persönlichen Intentionen hervor:

Der Direktor *Dr. Thomas Trabitsch* versucht ein „offenes Haus“ zu bilden und setzt auf Kooperationen mit anderen Institutionen.

„[Er möchte] [...] aufgeschlossen sein, weg von der Bürokratie [gehen], so weit wie möglich, ganz wird man's nicht vermeiden können, mit anderen Institutionen zusammenarbeiten. Das ist das Geheimnis eines jeden Museums und des Theatermuseums allemal. Punkt.“⁴⁶¹

Über seine Intentionen zur Inszenierung der Ausstellung kamen wir nicht im Konkreten zu sprechen. Hervorgegangen ist, dass diese als Präsentation der Sammlung konzipiert wurde und nicht als thematische Ausstellung. Sammlungen werden, so Trabitsch, zwischen den großen thematischen Ausstellungen präsentiert.⁴⁶² Solche Präsentationen von Sammlungen dienen auch ein wenig der „finanziellen Auflockerung“⁴⁶³, da Geld am ÖTM nicht im Übermaß vorhanden sei.

Zu finanziellen Intentionen äußerte sich die Kuratorin *Dr. Ulrike Dembski* nicht, sondern primär zu ihrer Intention, die Kostümsammlung zu präsentieren. Wie bereits erwähnt, kann das Kostüm durch seine Originalität, Authentizität und damit seine Aura eine Nähe zum Theater schaffen, wodurch es zu einem „publikumswirksamen Thema“ wird. So sieht es

⁴⁶⁰ Da mir das Miteinbeziehen des Arbeitsbereichs der Restaurierung wichtiger erschien als die Anzahl der hierfür befragten Personen, habe ich mich entschieden nur eine Restauratorin zu interviewen.

⁴⁶¹ Trabitsch. 2011. S. 14.

⁴⁶² Meiner Meinung nach könnten Sammlungspräsentationen so den Beigeschmack von „Lückenfüllern“ bekommen, doch liegt gerade hierin die Herausforderung, diese aufregend und innovativ zu gestalten.

⁴⁶³ Vgl. Ebd.

zumindest die Kuratorin, die die Aura des Kostüms als besonders wichtigen Anziehungspunkt festmacht.

„Das hat eine Aura und eine Authentizität [...] und das haben die Besucher sehr gern. Sie schauen das an, sie erinnern sich an diese Vorstellung – womöglich – und sagen: 'Ja, das hab ich gesehen und jetzt seh' ich dieses Kostüm aus der Nähe' [...].“⁴⁶⁴

Jene Nähe zum Theater zu erzeugen, ist ihr in ihrer Praxis als Kuratorin generell sehr wichtig. Eine weitere Intention in Bezug auf die Ausstellung war das Präsentieren der Kostümbildner.

„[Ich möchte] [...] zeigen was das für großartige Künstler sind, die das entwerfen – [...] die Kostümbildnerinnen und Kostümbildner – welche handwerkliche Fertigkeit dahintersteckt, welcher Aufwand betrieben wird und welche Finesse [...]. Diesen „Als-ob-Effekt“ auf der Bühne mit dem Kostüm zu erzählen und einfach dieses Bühnenkostüm, als [...] Teil einer Inszenierung in den Mittelpunkt zu stellen [...].“⁴⁶⁵

Außerdem erwähnt sie, dass die Sammlung per se danach verlangte, präsentiert zu werden. Auch eine persönliche Intention spielte beim gewählten Zeitpunkt der Ausstellung eine Rolle: Da sie demnächst ihr Amt als Kuratorin abgeben wird, wollte sie ihre betriebene wissenschaftliche Forschung an der Bühnenkostümsammlung ehestmöglich in eine Ausstellung münden lassen.⁴⁶⁶

Der Ausstellungsgestalter *Mag. Christian Sturminger*, der auch mit dem Bühnenbildner oder dem Szenograph verglichen werden kann, überlegte sich anhand der Anforderungen der Kuratorin die adäquate Umsetzung der Kostüme in der Ausstellung. Er wollte mit den gegebenen finanziellen Mitteln die bestmögliche Inszenierung für das Museum mit *Schwerpunkt Theater* schaffen.

„[D]ie Frage ist immer: Bei welcher Thematik ist es gut zu inszenieren und bei welchem Thema ist es gut sich als Ausstellungsmacher oder Ausstellungsgestalter eher in den Hintergrund zu nehmen [...]? Gerade bei Theater bietet [es] sich natürlich an, weil Theater immer mit der Inszenierung arbeitet, also insofern ist es [vor allem] [...] dort [...] so, dass man versucht zu inszenieren. Bei Kunstausstellungen hält man sich [...] mehr zurück.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Dembski. Interview. 2010. S. 7.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 8.

⁴⁶⁷ Sturminger. 2011. S. 1.

So war es ihm ein Anliegen, Farbe, Licht und andere Elemente wie Texttafeln zur Inszenierung zu nutzen. Außerdem sollten Raum und Objekt in ihrem Zusammenspiel wirken.⁴⁶⁸ Er meint, dass sich aufgrund der räumlichen Einschränkungen manche Objektkonstellationen „einfach ergeben“ und dass Räume oft das Thema diktieren, was seine Inszenierungswünsche häufig „im Rahmen des Möglichen“⁴⁶⁹ halte.

Die Aufgabe und persönliche Intention der Künstlerin *Ute Neuber* war, Lebendigkeit in die Kostüme zu bringen, um die Aufführungssituation leichter vorstellbar zu machen. Hierfür schuf sie Körper aus Bausatzteilen, die im Gegensatz zu Schaufensterpuppen nicht statisch sind, indem sie sich in die Körper der Darsteller, die das Kostüm trugen, einfühlte.

„[I]n dem Moment bin ich beim Kleiderstück, aber ich bin dann gleichzeitig beim Körper und ich glaube auf die Art und Weise hat das eine Art von Lebendigkeit [...]. Das ist [...] lebendig, dass ich [...] noch an den Körper vom [...] Spieler komm, und nicht nur [daran] [...] [arbeite] [...] was er für Maße hat, sondern eher mit [der] Schwerkraft und [dem] Schwerpunkt vom Körper [...]. Die haben dann ja immer noch irgendeine Bewegungsdynamik oder Gesten, Haltungen und die haben [...] einen spezifischen Wert [...] - da ist dann ziemlich viel miteinander in Harmonie zu bringen, und dort liegt [...] die Lebendigkeit [...].“⁴⁷⁰

Sie erklärt, dass ihr diejenigen Kostüme zugeteilt wurden, die laut Kuratorin und Gestalter „besonders“⁴⁷¹ sind. Diese sollte sie „szenisch“ darstellen.⁴⁷² Aufgrund ihrer Erfahrung mit Tanzkostümen war es auch klar, dass sie u.a. die Tanzkostüme der Ausstellung in Auftrag bekam.⁴⁷³

Die Intention der Textilrestauratorin *Mag. Isabelle Zatschek* lag, anders als bei Neuber, vor allem darin, das Kostüm so auszustellen, dass es keinen Schaden erfahren würde. Der Schutz durch Vitrinen, die optimale Temperatur und Luftfeuchtigkeit sind hierfür entscheidend.⁴⁷⁴ Durch Einsatz neuer Klimaanlage und Kauf neuer Vitrinen wurde für diese Vorgaben gesorgt. Dennoch musste wegen der Unterbringung in Vitrinen kooperiert

⁴⁶⁸ Vgl. Sturminger. 2011. S. 5-6 und 10.

⁴⁶⁹ Ebd. S. 3.

⁴⁷⁰ Neuber. 2011. S. 4/5.

⁴⁷¹ Die Zuteilung dessen was besonders ist, wurde vom Kurator und dem Gestalter ausgewählt. Hier wurden jene bevorzugt, die eine erhöhte Denotation aufweisen, sprich stärker in das kulturelle System eingebunden waren.

⁴⁷² Neuber. 2011. S. 4.

⁴⁷³ Vgl. Ebd. S. 3.

⁴⁷⁴ Vgl. Zatschek. 2011. S. 10 und 21.

werden; so kamen nur die ältesten Objekte unter Schutzglas, während die anderen einer regelmäßigen Reinigung unterzogen wurden.⁴⁷⁵ Sie sagt: „[...] selbst in die Vitrine kommt Staub rein, aber es ist wenig bis mitunter gar keiner. Es geht immer darum, dass Staub unbedingt vermieden werden muss [...].“⁴⁷⁶

Die „Genauigkeit“, die die Textilrestauratorinnen im Umgang mit ihren Kostümen aufbringen müssen, werde oft missverstanden und mit dem Ausdruck „Penibilität“ abgewertet, so Zatschek. In Zukunft mehr Zusammenarbeit und Erhebung ihres Berufsbildes erfahren zu dürfen, sei ihr ein besonderes Anliegen.⁴⁷⁷

4.5 Leitmotive - Isotopien

Durch Betrachtung der *Leitmotive*, womit ich die *roten Fäden* der Ausstellung meine, schaffe ich einen Überblick zur Inszenierung der Ausstellung. Fischer-Lichte bezeichnet dies als Ermittlung der Isotopieebenen durch das Ausgrenzen „[...] eines einzigen Zeichensystems oder einer Gruppe verwandter Zeichensysteme [...] oder zweier/mehrerer opponierender Zeichensysteme [...]“.⁴⁷⁸ Konkretisiert man diese Aussage für die Analyse, so ist die Ausgrenzung des Raums, die thematische Ordnung, die grundlegenden Ausstattungselemente der Räume (Licht, Texttafeln, Ton, multimediale Mittel) und die Präsentation der Kostüme gemeint. Bei letzterem Beispiel habe ich einzelne Kostüme „herausgepickt“, die ich hinsichtlich ihrer Häufung in einzelnen Räumen und ihrem Verhältnis mit anderen Objekten, betrachte.

Jana Scholze beschreibt diese Ausgrenzung als notwendig, da die „Pluralität“ im Ausstellungsraum zu Unverständlichkeit führen könnte. Sie schlägt daher die Hierarchisierung von Codes vor, die eine Bestimmung von Objektarrangements und Raumgestaltungen ermöglicht. Jenes Decodieren geschehe ihr zufolge meist unbewusst.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 21.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 13.

⁴⁷⁸ Fischer-Lichte. Band 3. 1983. S. 80-81.

⁴⁷⁹ Vgl. Scholze. 2010. S. 139f.

4.5.1 Der Raum

4.5.1.1 Das Wesen des Raums

Da die Zeichen des Raumes Theater in sehr unterschiedlicher Weise intendieren können, scheint es sinnvoll, zunächst nach denjenigen Leistungen des architektonischen Zeichensystems zu forschen, die es ganz generell zu erbringen imstande ist [...].⁴⁸⁰

Weil der Raum, nebensächlich, ob öffentlich oder architektonisch angelegt, bestimmt, wie dreidimensionale Objekte erscheinen und wie der Besucher sich bewegt, ist es sinnvoll, ihn an erster Stelle anzuführen.

Wie bereits erwähnt, erklärt Hanak-Lettner die Ausstellung als Bühne, auf der Dialoge stattfinden.⁴⁸¹ Daher ist der Raum eine ausschlaggebende Komponente beim Analogisieren von Theater und Museum.

Die Räume des Palais Lobkowitz wurden einst als Wohnräume konzipiert, was ob ihrer Ähnlichkeit zu neuen Ausstellungsräumen, die dem Konzept des *White Cube*⁴⁸² folgen, kaum auffällt. Bei meiner Analyse habe ich also darauf geachtet, inwieweit der Raum in die „Handlung“ eingriff und stellte fest, dass er mich vor allem hinsichtlich einer Frage anregte: „Was verbirgt sich hinter der Ausstellung in diesem Raum? Welche Geschichten haben sich hier schon abgespielt?“ Selbstverständlich benötigt man zur Beantwortung der Frage ein wenig Wissen zur Geschichte des Hauses oder ein Allgemeinwissen zu Baustilen. Prinzipiell kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Raum durch seine bloße geschichtliche „Belastung“ das Zeitgefühl und somit die Atmosphäre verändert.

Neben seiner Funktion „Raum zu geben“, hat er auch die Funktion „Raum zu nehmen“. Der Ausstellungsgestalter Sturminger erklärt hier, dass „die Thematik und die Größe der Räume zusammenpassen [müssen].“ Es sei seine Aufgabe, „die thematischen und architektonischen Vorgaben zusammenzubringen, miteinander in einer räumlichen Abfolge

⁴⁸⁰ Fischer-Lichte. Band 1. 1983. S. 133.

⁴⁸¹ Vgl. Hanak-Lettner, 2011. S. 162.

⁴⁸² O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube*. Berkley, Los Angeles, New York: University of California Press. 1999. Es handelt sich hier um einen weißen Ausstellungsraum, der die Architektur hinter die Objekte treten lässt und so einen Fokus auf diese unterstützt.

zu verschränken.⁴⁸³ Stimmen die thematischen Vorgaben nicht mit den Räumen überein, müsse man sich sozusagen etwas Neues einfallen lassen, womit der Inszenierungsfreiheit Grenzen gesetzt seien.

Inszeniert man den Raum, sind es die einzelnen Objekte die ihn hervorbringen und verändern; vice versa verleihen die Objekte dem Raum einen neuen zeitlichen Rahmen.

4.5.1.2 Der „räumliche Weg“ durch die Ausstellung

Wie ich einleitend in die Analyse erwähnt habe, führte uns die Ausstellung insgesamt durch neun Räume. Davon diente ein Raum nicht der Präsentation von Objekten, sondern der Präsentation eines Dokumentarfilms zum Thema Bühnenkostüm, und der neunte Raum war ein Durchgangsraum, der repräsentativen Wert für das Museum hat. Es handelt sich um den Eroica-Saal⁴⁸⁴. Obwohl er nicht Teil der Ausstellung war, war er doch ein „Hingucker“ und mit der Pause zwischen den Akten einer Theater- oder Opernaufführung zu vergleichen.

Welche Besonderheiten weisen die Räume auf bzw. welche räumlichen Veränderungen wurden vorgenommen?

In allen *großen* Räumen stellte man Plattformen auf, die ähnlich den Theaterbühnen, das Kostüm als Akteur vom restlichen Bühnenraum abhoben. Wie Hanak-Lettner gehe ich davon aus, dass der Ausstellungsraum der Bühnenraum ist. Daraus schließe ich, dass die aufgestellten bühnenhaften Podeste im „Bühnenraum“ Teil des Bühnenbildes waren und keine Bühnen. Die *kleinen* Räume besetzte man größtenteils mit „Akteuren“ in oder ohne Vitrinen.

Ein weiteres Merkmal war, dass die Vorsatzwände der einzelnen Räume jeweils in thematisch passenden Farben ausgemalt wurden, was unterschiedliche Atmosphären entlockte. So gab es einen dunkelblauen, einen hellblauen, einen schwarzen, einen roten, einen grauen Raum und zwei weiße Räume. Auch der „Filmraum“ war weiß, wobei dieser

⁴⁸³ Sturminger. 2011. S. 3.

⁴⁸⁴ Siehe Kapitel 4.3.1.2.

noch zusätzlich, unabhängig von der Ausstellung, Puppen und andere Objekte in Vitrinen beherbergt. Die Wandfarbe spielte hier aus Gründen des „Lichtmangels“ keine Rolle.

4.5.2 Die sieben Themenkreise

Die Räume hoben sich primär durch die Zuteilungen von Themenkreisen, die einer „inhaltsbezogenen“ Ordnung unterlagen, voneinander ab. Die ersten vier Räume wiesen dabei eine gewisse chronologische Abfolge auf, beginnend bei Richard Wagner-Opern, endend mit dem zeitgenössischen Theater Österreichs.



Abb. 4 „Raum-Text“ auf leicht durchsichtigem Material. Raumtitel: *Mythos der antiken Welt*. *Antigone trifft Elektra*. Erster Themenkreis, Raum 1.
Foto von Autorin, August 2011.

In weiterer Folge fand durch die thematische Rückkehr zu Opern ein Bruch dieser zeitlichen Zuordnung statt. Daher kann zwar von einem Versuch der Chronologie gesprochen werden, doch ist weder eine durchgehende Chronologie der Inszenierungen,

noch der Epochen zu erkennen.

Die Raumbeschriftungen wurden auf großen, leicht durchsichtigen, von der Decke und entlang der Wand hängenden „Materialien“ ausgeschrieben, worauf auch die inhaltliche Beschreibung zu finden war. Folgende thematische Raumaufteilung wurden vorgenommen:

- Mythos der antiken Welt. Antigone trifft Elektra.
- Götter, Helden, Heilige. Der Theaterkosmos Richard Wagners.
- Hommage an Mode & Musik. Der Rosenkavalier/Der Schwierige.
- Eine österreichische Seele. Österreichische Dichtung des 19. & 20. Jahrhunderts.
- Wenn die Götter lieben. Ikonen der Bühne.
- Die hohe Schule des Tanzes.
- Kraftwerk der Gefühle. Die Welt der Oper.

Die Theatergeschichte sowie die Räume gaben der Kuratorin und dem Gestalter Anstoß zu jener Reihung.⁴⁸⁵ So wurde bei der Antike begonnen, übergeleitet in die deutsche Mystik, weiter zu Designer-Bühnenkostümen, hin zu österreichischem Theater der Moderne, gefolgt von einem Raum der einige „(Kostüm-)Stars“ der Theaterwelt präsentierte, weiter zu Tanz und geendet wurde mit der Oper. Bei jedem Raum achtete man darauf, sich neben dem Thema auch durch Farbe, Licht und Objektaufteilung voneinander abzugrenzen. Ich überlegte mir, ob jeder Themenkreis und damit Raum für einen anderen Akt stand und kam zu dem Schluss, dass dem nicht so war. Vielmehr konnte jeder Themenkreis als eine andere Szene betrachtet werden. Die Akte waren an jenen Punkten markiert, wo sich sowohl Charakter des Raums als auch Epoche änderten.

4.5.3 Licht

Da eine der Hauptaufgaben des Museums das Bewahren von Objekten ist, müssen diese besonders schonend behandelt werden: Temperatur und Luftfeuchtigkeit müssen angemessen sein, der Angriff von Schädlingen muss verhindert werden und auch das Licht sollte die vorgegebene Helligkeit nicht überschreiten. Aus diesem letztgenannten Grund sind die meisten Ausstellungsräume eher dunkel gehalten.⁴⁸⁶ Die Textilrestauratorin Zatschek möchte jedoch, dass dies der Präsentation nicht im Weg steht.

⁴⁸⁵ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 4.

⁴⁸⁶ Vgl. Zatschek. 2011. S. 17.

„Ich würde mir wünschen, dass möglichst viel ausgestellt wird. Es ist zwar das Licht für die Faser nicht gut, darum stellt man eigentlich auch dunkel aus, aber ich hab die Haltung: Natürlich stellt man besser auch aus, als es liegt nur in den Schubladen herum. Das ist ja obskur.“⁴⁸⁷

In der Ausstellung *Bühnenkostüme* gab es unterschiedliche Lichtquellen: Einmal die Deckenspots, die weißes Licht auf einzelne Kostüme richteten, dann die Vitrinenbeleuchtung mit verschiedenen Farben und die farbige Beleuchtung der Podeste. Das Licht wurde scheinbar an das Thema des Raums angepasst. Ein Raum war dunkler, der andere heller beleuchtet; in einem weiteren wurden Lichteffekte eingesetzt, wie etwa der Wechsel zwischen gedämpftem und stärkerem Licht in Raum 2. Es schien, als würden die Räume der „modernen Kostüme“, im Gegensatz zu denen mit älteren, heller ausgeleuchtet. Da der dunkelste Raum jedoch der Schlussraum war und dennoch nicht die ältesten Kostüme beherbergte, zur Anpassung des Lichtes an das Thema des Raums handelte, ohne dabei Faustregel zu sein.

Mein Eindruck war, dass folgende Faktoren bei der Lichtgestaltung eine Rolle spielten: die konservatorischen Vorgaben, das Thema, die Geltung des Kostüms und die räumliche Beschaffenheit. Außerdem wollte der Gestalter ähnliche Lichtverhältnisse wie in der Aufführungssituation schaffen. Diese Versuche mit Licht zu inszenieren, deuten für mich auf ein dem Theater eigenes Stilmittel hin.

4.5.4 Texttafeln

Die Verwendung von Texttafeln war auch in der Ausstellung selbstverständlich. Inhaltlich beschränkten sich diese nicht ausschließlich auf die Beschreibung der Kostüme mit seinen Eckdaten, sondern gestaltete die Kuratorin zu den „besonderen Kostümen“ kleine Erzählungen. Diese handelten von Entstehung und Beschaffenheit der Kostüme, Überlegungen der Regisseure und Kostümbildner zum Kostüm, Inszenierungen und Schauspielern als Träger. Bei „wichtigeren“ Kostümen wurden auch Fotografien der Stars im Kostüm hinzugefügt, wogegen man sich bei den anderen Kostümen an die eine Faktendarlegung hielt. Daran ist festzustellen, welche Kostüme (Akteure) die Kuratorin (Regisseurin) für die Hauptrollen gewählt hat. Ähnlich dem Bedürfnis des Regisseurs,

⁴⁸⁷ Vgl. Ebd.

gewisse Passagen hervorzuheben, tat dies die Kuratorin durch den Text. Der sog. legitime Schwindelzettel wird zu einem Ausdrucksmittel des Bühnenkostüms.

4.5.5 Musik

Ton ist, obwohl man ihn vor allem als Hintergrunduntermalung nicht immer bewusst aufnimmt, ein weiterer maßgebender und wichtiger Teil von Ausstellungen. Immerhin geht es darum, den Besucher in den Bann zu ziehen.

In der Ausstellung wurde jenes Inszenierungsmittel in zwei Räumen eingesetzt, zum einen in Raum 3 und zum anderen im letzten Raum 7. Es handelte sich um die Musik aus den präsentierten Inszenierungen. Das Kostüm erhält durch die Gestik seines Trägers eine eigene Aura. Genau diese Aura soll in der Ausstellungssituation durch Musik ansatzweise wiederhergestellt werden.

Der Einsatz von Ton ist Teil der „Sinnesbeschäftigung“ und spricht den einen mehr, den anderen weniger an. Auch hier wird nach Bekanntheit oder dem Denotat gewertet. Kennen wir die Musik, werden wir uns mehr (oder auch weniger) auf den Raum einlassen, als wenn wir sie nicht kennen. Ähnlich beschreibt dies der Musikwissenschaftler Christian Scheib in seinem Aufsatz „Neue alte Traditionen“. Er sagt, dass Kunst (als welche wir das Kostüm ausgewiesen haben) durch Musikuntermalung „intensiviert“ wird.⁴⁸⁸

4.5.6 Multimedia

Neben der Musik werden weitere Medien eingesetzt: Video, Diashow und Fotografie. In beinahe allen Räumen befanden sich am Fuße einzelner Kostüme oder an den Vitrinen kleine Bildschirme, die Szenen von Aufführungen zeigten, in denen das Kostüm getragen wurde. Die daran angebrachten Kopfhörer boten die Möglichkeit, durch Aufsetzen den zugehörigen Ton mitzuhören.

Am *Prospekt* der beiden in Raum 2 aufgestellten „Bühnen“ wurden nacheinander die für das Kostüm relevanten Szenen gezeigt. Der dazugehörige Ton erklang im gesamten Raum.

⁴⁸⁸ Vgl. Scheib, Christian: „Neue alte Traditionen: Situatives Komponieren, konzertante Installation, konzeptionelle Improvisation, Klangkunst.“ In: Hiekel, Jörn Peter: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartskunst*. Mainz: Schott. 2007. S. 188-198, hier S.190.

Von diesem Raum führte ein weiterer „Seitenraum“ weg, der wie ein kleines Kino konzipiert war: Sitzreihen, Leinwand, kein Licht, außer das des Films. Man hatte hier die Möglichkeit, sich zu setzen und einen 60-minütigen Dokumentarfilm von Koschka Hetzer-Molden über die Kostümwerkstätten von *ArtForArt* anzuschauen. Hier wird die Kritik laut, dass man Videoarbeiten meist nicht sieht, wie es Stella Rolling in ihrem Aufsatz „Video als Zumutung“ äußert. Sie meint, dass diese häufig in einem „Seitenflügel versteckt“ seien oder dass sich Videoarbeiten gegenseitig stören würden. Ersteres trifft auf die Ausstellung *Bühnenkostüme* zu. Außerdem verbringe man im Schnitt nur 90 Minuten mit einem Ausstellungsbesuch zu, was „weniger, als für das Kino aufzuwenden“ sei. „Ausstellungen mit Videos machen solche Zeitbudgets zunichte.“⁴⁸⁹ Dies klingt nach einem harten Urteil, zumal bei mir keinerlei Gefühl des Zwangs, den Film sehen zu müssen, aufkam. Vielmehr wurde es ermöglicht, sich intensiver mit dem Gegenstand Bühnenkostüm auseinanderzusetzen. Mit oder ohne Zuführen des Films folgte man einer ungebrochenen Dramaturgie.

4.5.7 Objektpräsentation

Das Design einer Ausstellung berücksichtigt vor allem den einfachen Dialog zwischen dem oder den auszustellenden Objekten und dem Raum, in dem diese präsentiert werden: Der Standort der Objekte und ihre Anordnung entscheiden darüber, welche Botschaft sie vermitteln.⁴⁹⁰

Die Kostüme wurden beinahe ausschließlich stehend aufgestellt. Nur ein Kostümpaar, das von *Prinz Siegfried* (Rudolf Nurejew) und *Odile* (Margot Fonteyn) aus *der Schwanensee*, hing von der Decke. Die Bearbeitung der Kostüme wurde von vier Personen durchgeführt: Ute Neuber, Isabelle Zatschek, Anna Femi-Mebarek, und Angela Sixt⁴⁹¹. Jene Künstlerinnen, die ihr Handwerk im Aufbereiten von Kostümen haben, weisen jeweils einen anderen Arbeitsstil auf. Dieser Unterschied wird für den Besucher kaum ersichtlich. Wie ich bereits in Kapitel 4.4.3 über die Intentionen der Ausstellungs Beteiligten erwähnt habe, ist Ute Neuber als Künstlerin, die ihre Aufgabe u.a. im Nachempfinden und

⁴⁸⁹ Vgl. Rollig, Stella: „Video als Zumutung. Fallbeispiel <HERS>: Zum Ausstellen zeitgebundener Kunst.“ In: Stocker/Müller. 2003. S. 11-24, hier S. 14.

⁴⁹⁰ Dernie. 2006. S. 6.

⁴⁹¹ Sie begann am ÖTM als Praktikantin und ist seither „helfende Hand“ bei vielen Ausstellungen.

Nachbauen von Körpern hat, dem Textil *empathisch* und nicht *konservatorisch* zugetan. Die Erhaltung des Kostümostoffs ist wiederum das Ziel der Textilrestauratorinnen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht auf „beiden Seiten“ technisches und ästhetisches Handwerk anzutreffen ist.

In der konkreten Ausstellungssituation ist der Unterschied erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Die einen Körper erzeugen Bewegung, welche der Besucher als einladend empfinden kann, und die anderen sind statisch, was weniger Empathie im Betrachter erregt. Erstere sind Körperbauten von Ute Neuber, die viel Zeit damit zubringt, um die Bewegung des Schauspielers nachzuempfinden, und zweitere sind Schneiderpuppen als „Mittel zum Zweck“.

Auffällig war, dass nicht die Körper als Kunstwerke betrachtet wurden, sondern die Kostüme, wie es auch von den Kostümgestalterinnen gewollt war. Hierzu äußert sich Ute Neuber, indem sie sagt, dass es ihr nicht wichtig ist, die Aufmerksamkeit der Besucher auf ihre Arbeit zu lenken, sondern vielmehr, dass der Besucher gut auf das Bühnenkostüm reagiert.⁴⁹²

4.6 Die Überprüfung des Raums und der Figuren

Ich werde nun die Räume beschreiben und nehme dabei Rücksicht auf die Objekte, die Objektkonstellationen, den historisch-kulturellen Rahmen und die individuellen Kontexte. Im Vordergrund der narrativ-deskriptiven Darstellung stehen meine individuellen denotativen Codes, die u.a. von den historisch-kulturellen Konnotationen durch die Texttafeln und Videos abhängen.

Die Art meiner Beschreibung der Ausstellungs- bzw. Aufführungssituation bezeichne ich als narrativ-deskriptiv. Das bedeutet, ich erzähle die Ausstellung als Aufführungssituation nach.

Dabei achte ich auf folgende Aspekte: Die räumliche Beschaffenheit, die Objektbeziehungen (Nähe/Distanz, Häufung/Vereinzelung, Licht, Farbe, Ton, Raumgestaltung, Texte), die Texttafeln als Überbringer von kulturellem Hintergrund und die Einbindung des Objekts in selbigen.

⁴⁹² Vgl. Neuber. 2011. S.11.

Betrachte ich ein Objekt mehr als die anderen, soll dies nicht abwerten. Im Gegenteil sind alle Elemente bei der Betrachtung des Kontextes bzw. des Dialoges der Objekte wichtig. Hier halte ich mich an Fischer-Lichte, die meint, dass man bei einer Analyse von jedem beliebigem Element ausgehen könne.

4.6.1 Das Foyer



Abb. 5 Privates Konzertkleid von Elisabeth Schwarzkopf. Schaufensterpuppenpräsentation: Isabelle Zatschek/Anna Femi-Mebarek, Foyer/Stiegenaufgang zur Ausstellung. Foto von Autorin, August 2011.



Abb. 6 Nahaufnahme des privaten Konzertkleides von Elisabeth Schwarzkopf (Titelfotografie für die Werbesujets der Ausstellung). Zugriff: 12.2.2012. Online-Archiv: http://www.theatermuseum.at/nocache/ausstellungen/rueckblick/2011/verkleiden-verwandeln-verfuehren/?nojs=1&offset_4652=0&cHash=826816b75d5e0f462d4503d242d79c86

Wie in die Ausstellung eingeführt wird, ist wichtig, da davon abhängt, inwieweit sich der Besucher auf die Ausstellung einlässt. Dabei halte ich mich an die Anforderungen, die

Wolfgang Kos an das Intro einer Ausstellung stellt, nämlich, dass weder monströse Tafeln mit verknapptem Kataloginhalt, noch zu hoch gehängte Tafeln dem Besucher einen unangenehmen Empfang bieten dürfen.⁴⁹³ Bevor man die Ausstellung betrat, war folgende räumliche Situation gegeben: Das Eingangsfoyer des Museums führte den Flur entlang zur Treppe, über die Stufen, vorbei an dem Kostüm des Ausstellungs-Werbesujets, das in einer „Wandnische“ im Zwischenstock platziert wurde. Es handelte sich um ein grün-weißes, privates Konzertkleid von Elisabeth Schwarzkopf. Durch eine kleine Texttafel, die am Fußboden, aber auf Taillenhöhe des Besuchers, angebracht war, wurde ein erster Vorgeschmack auf ein stilistisches Mittel der Ausstellung gegeben: Die Beschreibung historischer Hintergründe durch den Text. Auch kann dies den Text des Protagonisten, welcher den Zuschauer zum dialogisieren einlädt, meinen.

4.6.1.1 Prolog

Vor dem Schwarzkopf-Kostüm stehend, ging ich nun die Stiegen zum ersten Stock hinauf. Dort befand sich der „in die Ausstellung einführende Text“, vergleichbar mit dem Intro bzw. dem Prolog. Es handelte sich um eine große, die Wand bedeckende Tafel, die erklärte, welche Bedeutung das Bühnenkostüm hat.

Der Rahmen des Textes war eher klein, doch auf guter Augenhöhe gehalten. Vielmehr war es der Texthintergrund, der Textilfragmente fotografisch aufbereitet zeigte und ein Gefühl für die Welt vermittelte, in die der Besucher nachfolgend eintauchen würde.

Neben der Eingangstür zur Ausstellung befand sich noch ein Text, der sachlicher formuliert war, doch ebenso erklärte, was die Ausstellung vermitteln möchte.

Beide Tafeln stellen den Prolog dar, der die monologische oder dialogische „Einführung“ in die Handlung des Stückes durch eine Person oder mehrere meint. Folgendes wurde dort bekannt gegeben:

„Verkleiden und Maskieren gehören seit den Anfängen des Theaters zu den elementaren Mitteln der darstellenden Kunst. Durch Anlegen des Kostüms „schlüpft“ der Darsteller quasi in seine Rolle. Theaterkostüme machen Verborgenes sichtbar. Sie verraten etwas über Charakter, Geschlecht, Alter und Milieu einer Bühnenrolle. Kostüme erzählen Geschichten und gelten auch wegen ihrer Symbolkraft unbestritten als wichtiges theatrales Instrument zur Orientierung und zum Verständnis der Bühnenhandlung. Theaterkostüme sind keine Kunstwerke, sondern

⁴⁹³ Vgl. Kos. 2003. S. 83.

wurden und werden stetig strapaziert, verändert und umgearbeitet. Umso erstaunlicher und bedeutsamer ist die Tatsache, dass sie trotzdem über tausend Kostüme von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit im Österreichischen Theatermuseum erhalten haben. Sie umgibt eine Aura der Originalität und Authentizität. Neben ihrer dokumentarischen Zeugniskraft besitzen sie einen hohen emotionalen Wert. Ihre Träger sind legendäre Darstellerinnen und Akteure, die Entwürfe tragen die Handschrift von namhaften bildenden Künstlern, international gefeierten Kostümbildnern oder Modistensalons. Die Sammlung erlaubt der Bedeutung und Stellung des Kostüms im Wandel der Theaterästhetik nachzugehen und gibt darüber hinaus einen beeindruckenden Überblick über nahezu zweihundert Jahre österreichische Theater- und Operngeschichte.⁴⁹⁴

Die Kuratorin als Verfasserin blieb anonym. Das kritisierte „Nicht-Outen“ von Kuratoren zeigte sich damit offensichtlich, worin sie sich vom Regisseur unterscheiden.

Nichtsdestotrotz steht dieser Vergleich in meiner Analyse: Der Kurator ist der Autor oder der Regisseur, die Wandtafel wird zum Schauspieler und der Text zum gesprochenen Wort – im konkreten Fall, zum Prolog. Im Bewusstsein dessen, fragte ich mich, ob der Prolog des Schauspielers seine Aufgabe erfüllte und mich in die Handlung einführen konnte. Hierfür sprachen die gute Wahl der Worte und die sprachliche sowie visuelle Ästhetik. Ich erfuhr, dass das Bühnenkostüm seit jeher dem „Rollen-Schlüpfen“ dient, Verborgenes sichtbar macht, es etwas über den Charakter der Figur aussagt und es eine hohe Symbolkraft sowie Aura besitzt. Weiters beruhe die Ausstellung auf der Sammlung des ÖTM, und der Sinn der Ausstellung wäre es, in zwei Jahrhunderte Theater- und Operngeschichte einzuführen sowie den Wandel des Kostüms zu zeigen.

Nachdem der Monolog des ersten Schauspielers (der großen Wandtafel) zum Gesamtkontext der Ausstellung beendet war, übernahm ein weiterer Schauspieler (die kleine Wandtafel) das Wort und erklärte den konzeptuellen Rahmen sowie die Intentionen des Kurators.

Er (der Text) sprach:

„Die Ausstellung schöpft aus dem reichen Fundus der Kostümkammer des Österreichischen Theatermuseums und des Kostümdepots von Art for Art. Sie zeigt in sieben Themenkreisen die interessantesten, spektakulärsten und phantasievollsten Kostümkreationen der Sammlung: [...]“

Nach Vorstellen der sieben Themenkreise, auf die ich noch zu sprechen komme, fuhr er fort:

⁴⁹⁴ Dembski, Ulrike: Text – einführende Wandtafel I. 2010.

„Die Präsentation im Österreichischen Theatermuseum will bewusst machen und sensibilisieren: einerseits den Blick für die wichtigen Funktionen des Kostüms schärfen, Dresscodes dechiffrieren helfen, Begriffe wie Verkleiden, Verwandeln, Maskieren hinterfragen, andererseits an Idole des Musiktheaters, Stars des Tanztheaters und Ikonen des Sprechtheaters erinnern sowie vergangene Theaterwelten imaginieren.“⁴⁹⁵

Ich sollte herausfinden, was es bedeutet, sich zu verkleiden und welche Rollen und Kostümbildner zu den einzelnen Bühnenkostümen gehörten. Eine Spannung auf den Fortgang wurde so kreierte und ich betrat den ersten Raum.

4.6.2 Raum 1

In der ersten Szene (im ersten Raum) befanden sich mehrere Figuren (Kostüme), doch zog der Auftritt der Protagonistin alle Aufmerksamkeit auf sich. Es handelte sich um (das Kostüm von) Klytämnestra aus der Inszenierung von Richard Strauss, getragen von Anna Bahr-Mildenburg (bzw. ihrem Kostümkörper). Eine Glasvitrine grenzte sie von der Kostümgruppe des „Sophokles-Zyklus“ vom Bildhauer Fritz Wotruba ab, der ihr gegenüber auf einem Podest ausgestellt war. Dies sowie die Aufbereitung ihres Körpers durch die Künstlerin Ute Neuber machten ihren Auftritt „besonders“. Die Körperhaltung wurde an jene der Mildenburg aus der Aufführung angeglichen: Die leicht nach vorne gebeugte Haltung deutete den Ansatz zum Spiel, welches nun in den Köpfen der Besucher beginnen konnte. Persönliche oder kulturell verankerte Erinnerungen bzw. die denotativen oder konnotativen Codes wurden angeregt.

Neben dem Kostüm hing die Thementafel des Raums, welche diesen auf Deutsch und Englisch als „*Mythos der antiken Welt*“ auswies und seinen Inhalt erklärte. Ergänzend zum Kostüm befanden sich eine originale Kostümfigurine der Klytämnestra, das Skizzenbuch von Richard Strauss, die Neuanlagen des Garderobe-Inventars und Texttafeln im Raum. Dabei konnte es sich um Nebenfiguren oder um Teile des Bühnenbildes handeln. Auf jeden Fall bettet diese die Kostüme in ihr konnotatives Umfeld.

Ein weiteres Inszenierungsmerkmal war die Wandfarbe Blau. Die Kuratorin und der Gestalter entschieden sich dafür, weil sie offensichtlich zum Thema „Mythos“ passte. Durch die dunkle Lichteinstellung (eine dezente Deckenbeleuchtung und das violette

⁴⁹⁵ Dembski, Ulrike: Text – einführende Wandtafel II. 2010.

Vitrinenlicht) wurde dies zum einen unterstrichen, zum anderen fand so eine Annäherung an die originale „Bühnensituation“ statt.

4.6.3 Raum 2

Ich betrat den zweiten Raum, dessen Farbe sich in einheitlichem Stil mit dem ersten zeigte: Das dunkle Blau wurde zu einem hellen gelichtet. Wie hingen die Szenen zusammen? Gibt es einen weiteren Protagonisten? War es etwa der Herr in der Vitrine zu meiner rechten, der in Richtung Raum 1 und Klytämnestra blickte?

Bevor ich dem nachgehen konnte, sah ich an der mir gegenüberliegenden Seite des Raums die Texttafel: „*Götter, Helden, Heilige*“. Ich wurde informiert, dass die im Raum befindlichen Kostüme aus Inszenierungen der Richard Wagner-Opern stammen. Einen Schritt rückte ich näher in die Gegenwart; befand mich nun nicht mehr in der Antike. Das Thema der Räume blieb jedoch ähnlich: Die deutschen Mythen und Heldenepen - der Nibelungenring Richard Wagners. Vom Dunkelblau ins Hellblau zu gehen, entsprach damit dem „Lichten“ in Richtung Gegenwart, ohne vom Thema Mythologie abzukommen.

Ein weiteres spannendes Inszenierungsmittel war das Licht, welches sich in recht kurzen Abständen dämpfte und wieder erhellte. Ich fühlte mich in den Raum hinein und empfand, dass das „Auflodern“ zum Werk Wagners passte. Es erinnerte mich an Szenen aus seinen Opern mit ihren Leitmotiven. Dabei bemerkte ich, dass im Hintergrund Musik aus Wagneroperen spielte. Die dadurch stattfindende Denotation ließ mich nicht umhinkommen, mich wie ein Teil einer Wagner-Szenerie zu fühlen, als stünde ich mitten auf der Bühne: Das „Lodern“ des Feuers und das dramatische Wechselspiel des Lichtes passte zu Wagners imposantem Stil.

Die Figuren (Kostüme) der Szene wurden in zwei Gruppen gezeigt und als solche auf zwei Podesten präsentiert. Links standen drei Kostüme aus einer neueren Inszenierung des „Ring des Nibelungen“ von Thomas Richter-Forgach, die auf der Texttafel als „Rheintochter“, „Wotan“ und „Chorkostüm“ beschrieben wurden.



Abb. 7 Linkes Podest: „Lohengrin“ (Leo Slezak), „Ortrud“ (Anna Bahr-Mildenburg) und „Tristan“ (Wolfgang Windgassen) (v.l.n.r.). Körperbau: Ute Neuber. Rechtes Podest: „Rheintochter“ (Christa Beier) von hinten u.a.. Körperbau: Angela Sixt, Raum 2.
Foto von Autorin, August 2011.

Auch die Träger der Kostüme - Christa Beier als Rheintochter und Edgar Keenon als Wotan - waren fotografisch abgebildet. Die Körper unterschieden sich von den anderen durch ihr Material sowie durch ihre Form. [Anm. d. Verf.: Wie ich später erfuhr, füllte Angela Sixt diese Schaufensterpuppen mit Watte aus, da die Kostüme sonst nicht gepasst hätten.]

Auf der anderen Seite standen, auf einer etwas größeren Plattform, „Lohengrin“ (Leo Slezak) und „Ortrud“ (Anna Bahr-Mildenburg) mit „Tristan“ (Wolfgang Windgassen) als eine Gruppe. „Wotan“ (Thomas Stewart) und „Brünnhilde“ (Martha Mödl, Birgit Nilsson) bildeten eine weitere. Daneben hingen gerahmte Kostümfigurinen von Fritz Wotruba.

Und der Herr, der ein Auge auf Klytämnestra geworfen hatte? Es war niemand anderer als Lohengrin, dessen stattlicher Körper von Ute Neuber gebaut worden war. Er trug ein silbernes, sehr ritterlich wirkendes Kostüm, weshalb es schien, als würde er um

Klytämnestras Gunst werben.

Ehe ich weiterging, tat sich links von mir eine unauffällige Tür zu einem dunklen Raum auf. Es handelte sich um einen Raum, worin auf einer Leinwand ein Film zum Bühnenkostüm gezeigt wurde. Auf der Tür stand beschrieben: „Ein Dokumentarfilm von Koschka Hetzer-Molden über die Kostümwerkstätten von *ArtForArt*.“ Ich blieb nur kurz, da der Film fast Spielfilm-Länge hatte und erfuhr dabei ein wenig über die Arbeit von Kostümbildnern und Modisten. Zu dem Zeitpunkt war jedoch folgende Frage interessanter: Wie ging der „Film“ bzw. die Geschichte von Lohengrin und Klytämnestra weiter?

4.6.4 Raum 3

Nachdem ich durch den Eroica-Saal gegangen war, der auch mit einer Pause zwischen den Akten verglichen werden konnte, zog mich eine schwarz kostümierte „Dame“ in die nächste Szene. Neugierig auf diese Figur, fand ich mich zunächst im dritten Raum – ohne die mysteriöse Dame – und betrachtete erst einmal die mich umgebenden Dinge. Es war ein größerer Raum, dessen schwarz bemalte (Vorsatz-)Wände nicht gleich auf das Thema schließen ließen. Ich wanderte mit meinen Blicken über die ausgestellten Kostüme, die wieder in zwei Gruppen auf je einem Podest aufgestellt waren. Gleich neben dem Eingang zu meiner linken befand sich der Themenvorhang mit der Aufschrift: „*Hommage an Mode und Musik. Der Rosenkavalier und der Schwierige*“. „Mode?“, fragte ich mich, „Ist denn nicht die gesamte Ausstellung auch eine Hommage an Mode?“ „Das Bühnenkostüm ist doch nicht primär der Mode gewidmet! Oder etwa doch?“

Die Antwort war auf dem Tuch zu lesen und folgend zu verstehen: In diesem Raum befanden sich Kostüme von Karl Lagerfeld aus einer Inszenierung von *Der Schwierige* und Kostüme von Alfred Roller (1864-1935), einem der wohl bekanntesten österreichischen Bühnenbildner zur Zeit der Wiener Secession für *Der Rosenkavalier*. Es ging also darum, Modekünstler zu präsentieren, die sich dem Bühnenkostüm gewidmet hatten. Gleich neben der Raumtafel hingen, auf guter Höhe, die gerahmten Kostümfigurinen der Künstler. Vor allem jene von Karl Lagerfeld interessierten mich besonders, da ich wohl einen stärkeren Bezug zu ihm hatte als zu Alfred Roller. Abermals machten die denotativen und konnotativen Codes auf sich aufmerksam.



Abb.8 Nahaufnahme zweier Kostüme aus *Der Rosenkavalier*. Vorne: „Sophie“ (i.d.F. Reri Grist) Hinten: „Oktavian“ (i.d.F. Gwyneth Jones). Nahaufnahme zweier Kostüme, mit Blick auf das Innenleben eines Körpers, Raum 2.
Foto von Autorin, August 2011.



Abb.9 Kostümgruppe *Der Rosenkavalier* (Videoausschnitt: Wr. Staatsoper 1968, Inszenierung: Otto Schenk). Entwurf: Erni Kniepert nach Alfred Roller. Podest mit Videoinstallation. Molino-Körper Ute Neuber, Raum 2.
Foto von Autorin, August 2011.



Abb.10 Kostümgruppe *Der Schwierige* (Videoausschnitt: Burgtheater 1991, Inszenierung: Jürgen Flimm). Entwurf: Karl Lagerfeld. Podest mit Videoinstallation. Aludraht-Körper: Neuber, Raum 2.
Foto von Autorin, August 2011.

Trotz meines längeren Aufenthalts im Raum, wandte ich mich erst jetzt den beiden Kostümgruppen zu, die auf der gegenüberliegenden Seite standen und sich durch ihre Körperbauten unterschieden. Die Kostüme aus *Der Schwierige* waren filigran, aus Aludraht hergestellt und jene aus *Der Rosenkavalier* wurden aus härterem Stoffmaterial angefertigt. Beide stammten jedoch von Ute Neuber.

War dort etwa ein Gegenbuhler Lohengrins? Ich suchte vergeblich. Vielmehr machten zwei sukzessiv am *Prospekt* der Podeste abgespielte Filmszenen auf sich aufmerksam. Beim Wechsel der Filmszenen änderte sich auch das Licht. Film an, Licht aus und umgekehrt. Die Videos ersetzten meine „versucht imaginierte“ Kostümwelt mit originalen Szenen. Ich widmete mich also der Texttafel zum Rosenkavalier und las, dass die Kostüme nicht ausschließlich von Roller gefertigt wurden, sondern dass bei manchen nur die Entwürfe

von ihm stammten. Zu Lagerfeld fand ich heraus, dass dieser seine Kostüme „selbst“ schneiderte.

4.6.5 Raum 4

Wo war die schwarze Dame hinverschwunden? War sie als Gegenbuhlerin anstelle eines Gegenbuhlers getreten? Ich sah sie, einen weiteren Raum von mir entfernt, und fand mich selbst inmitten von Kostümen, die wie ein Ritterchor mit seinem Gesang an mich herantraten. Jedes Kostüm wurde von einer Glasvitrine umhüllt, die wie Rüstungen erschienen und mir Respekt einflößten. Ich ging langsamer, wie in einem Labyrinth bewegte ich mich um sie herum. Es verwirrte etwas, dass alle Vitrinen geblockt und symmetrisch hinter – und nebeneinander aufgestellt waren. Ich wusste nicht genau, bei welchem ich beginnen sollte. So entschied ich mich für das linke Kostüm, das an der Vitrine auch eine Videoinstallation mit Kopfhörern befestigt hatte.

Es war ein Kostüm, das von Erni Kniepert für Paula Wessely in der Rolle der „Gabriele“ aus *Anatol* geschneidert worden war. Wessely trug es in der bekannten Szene *Weihnachtseinkäufe*. Vor allem in jenen Besuchern, die eine Generation älter waren als ich, hätte es demnach viel Bedeutung erzeugen müssen. Bei mir sah es da etwas spärlicher aus: Obwohl mir die Inszenierung bekannt war - meine persönliche Verbindung zu dem Kostüm blieb unbedeutend.

Für mich attraktiver wurde ein Kostüm, das ob seines Alters bestach und dem Wesselys gegenüberstand. Die Rede ist von einer, wie ich recherchiert habe, der größten Errungenschaften der Sammlung, nämlich dem Kostüm des „Sansquartier“, das Johann Nepomuk Nestroy in der Inszenierung *Zwölf Mädchen in Uniform* im Theater an der Wien 1831 trug. Das Alter erkannte man zwar anhand von Abnutzungsspuren am Kostüm, doch erst die Texttafel bestätigte dies.

In der rechten Ecke hing der „Wandvorhang“. „*Eine österreichische Seele. Erster Teil*“ hieß es hier. Daraus schloss ich, dass es einen zweiten Teil geben musste und weiters, dass voriger Raum eine Art Zwischenspiel war und ich mich bereits im *zweiten Akt* befand. Dies und die Erwartung auf die Dame machten mich erwartungsvoll auf den nächsten Raum.

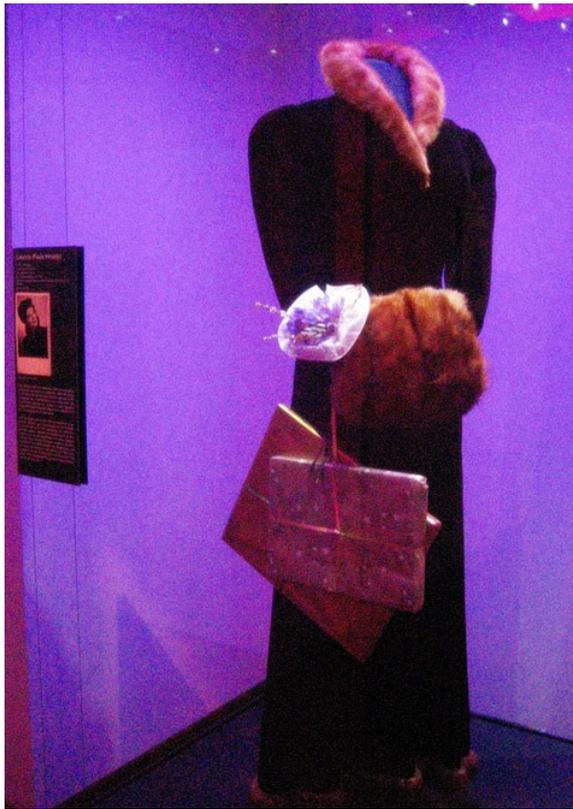


Abb.11 „Gabriele“ (Paula Wessely) aus *Anatol* (Akademietheater, 1960) in Glasvitrine mit Texttafel (l.).
Entwurf: Erni Kniepert.
Schneiderpuppenpräsentation: Isabelle Zatschek/Anna Femi-Mebarek, Raum 4.
Foto von Autorin, August 2011.



Abb.12 „Sansquartier“ (Johann Nepomuk Nestroy) aus *Zwölf Mädchen in Uniform* (Theater an der Wien 1831) in Glasvitrine. Entwurf: Unbekannt.
Schneiderpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 4.
Foto von Autorin, August 2011.

4.6.6 Raum 5

Endlich stand die schwarze Dame vor mir. Ihr „mächtiges“, schwarzes Kleid umhüllte ihren weißen Schaufensterpuppenkörper. Die Trägerin des Kostüms: Julia von Sell als „Frau“ in *ein Sportstück* von Elfriede Jelinek.

Doch was war das? Ihr großer Auftritt war gar nicht so imposant wie zunächst angenommen. Zuviele andere interessante Protagonisten lenkten meinen Blick auf sich. Vor allem aufgrund der knalligen Farben ihrer Kostüme, die wie das Schwarz einen starken

Kontrast zur weißen Wandfarbe boten.



Abb.13 Kostüme aus *ein Sportstück* von Elfriede Jelinek (Burgtheater, 1998), Raum 5.
Foto von Autorin, August 2011.

So etwa posierte eine Puppe rechts von mir mit einem „Coca-Cola-Flaschen-Hut“ und rotem Kleid und neben ihr saß auf einer Parkbank eine dagegen eher trist aussehende Puppe in biederem schwarzem Rock und Blazer. Weitere „Eyecatcher“ waren ein Riese in schwarzem Anzug und großen Plateauschuhen, der oberhalb von mir auf einer Schaukel saß sowie eine Dame in grellgelbem Kostüm die neben der schwarzen Dame stand.

Bei den Kostümen handelte es sich, den Texttafeln sowie den Videos zufolge, in oben genannter Reihung, um Figuren aus *Sein und Schein* von André Heller, aus *Heldenplatz* von Thomas Bernhard, aus *Der Riese vom Steinfeld* von Peter Turrini und um ein Kostüm aus *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek. Durch die Herkunft der Autoren und dem Wissen

darüber, dass der vorangehende Raum eine Fortsetzung ankündigte, ließ sich auf den angeführten Themenkreis des Raums schließen: „Eine österreichische Seele. Zweiter Teil“.



Abb.14 Statistenrolle „Genie“ aus *Sein und Schein* von André Heller (Burgtheater, 1993) und „Hedwig“ (Marianne Hoppe) aus *Heldenplatz* von Thomas Bernhard (Burgtheater, 1988) mit Videoinstallation und Texttafel. Schaufensterpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 5.
Foto von Autorin, August 2011.



Abb.15 Die „Frau“ (Julia von Sell) aus *ein Sportstück* von Elfriede Jelinek (Burgtheater, 1998) mit Videoinstallation.
Schaufensterpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 5.
Foto von Autorin, August 2011.

Zurück zur angedachten Protagonistin in schwarz. War sie die Verführerin des Lohengrin? Es schien als würde sie auf einen Liebhaber warten, der ihren Träumen entsprungen war, den sie jedoch, in einer anderen Zeit und einem anderen Raum befindlich, nicht mehr wiederfinden konnte. Trauerte sie um ihn? Hatte er ihr mehr versprochen als er ihr hielt?

4.6.7 Zwischenraum

Ich passierte einen kleinen Zwischenraum, der zwei Kostüme mit Texttafeln und einem Video beherbergte: „Knieriem“ (Fritz Muliar) aus *der Böse Geist Lumpazivagabundus* und „Elisabeth“ (Kirsten Dene) aus *Richard III*. Der Raum war dunkelrot gestrichen, hob sich dadurch zwar von „*Österreich. Teil 2*“ ab, doch gehörte er noch zum selben Themenkreis. Da sowohl die Figur Lumpazivagabundus als auch der Schauspieler Fritz Muliar zwei äußerst lustige Charaktere sind/waren, nahm ich den Raum als kleinen „Sketch“ zur Unterhaltung des Publikums wahr. Erstmals hatte sowohl Schauspieler als auch Rolle eine jeweils hohe Bedeutung für mich, was durch die Inszenierung des Bühnenkostüms mittels konnotativer Codes lesbar wurde.

4.6.8 Raum 6

Der nachfolgende weiße Raum, der sich „*Die hohe Schule des Tanzes*“ nannte, präsentierte mir ein liebliches Kleid, neben dem ein kleiner roter Stiefel stand; beides in einer Vitrine, abgegrenzt von den restlichen Kostümen.

Ich wurde neugierig: Wer bist du? Was ist deine Rolle? Bist du, kleines Figürchen, die Tochter der Klytämnestra und des Lohengrin? Oder doch von diesem und der schwarzen Dame? Es war Fanny Elßner oder besser gesagt ihr Tanzkostüm, das durch gerahmte Kostümfigurinen ergänzt wurde. Ihr Körper erschien, entgegen dem Tanz der ihr Leben war, eher statisch. Viel bewegungsvoller zeigten sich dagegen die anderen Kostüme der nunmehr sechsten Szene. So etwa das von „Prinz Siegfried“ (Rudolf Nurejew) und „Odile“ (Margot Fonteyn), welche von der Decke hingen und dabei die selbe Pose einnahmen, wie auf der darunter befindlichen Fotografie. Gegenüber auf den Podesten waren Kostüme aufgestellt, deren Körper sich ebenfalls von den meisten anderen statisch-wirkenden Kostümen abhoben. Es handelte sich wieder um „Werke“ von Ute Neuber.

Da erkannte ich: Auch Lohengrin und Klytämnestras Körper unterschieden sich von den meisten anderen. Nicht jedoch die schwarze Dame oder Fanny Elßner.

War doch nicht Fanny Elßner die Tochter, sondern waren diese Wesen Feen, die auf die

beiden warteten, um sie abzuholen und in eine neue Welt zu bringen? War dies der „*Raum der Träume*“, in dem sich die Dame in schwarz mit Lohengrin traf?



Abb.16 Tanzkostüme von Rosalia Chladek, Grete Wiesenthal und Gertrud Bodenwieser (v.l.n.r.).
Körperbau aus Aludraht: Ute Neuber, Raum 6.
Foto von Autorin, August 2011.

Während ich mir diese Fragen stellte, wurde mir klar: Ich konnte die Geschichte drehen und wenden wie ich wollte, die Regisseurin war ich. Denn bisher passierte alles „nur“ in meinem Kopf. Die Hauptfiguren waren *meine* Hauptfiguren; weshalb es auch *meine eigene* Geschichte blieb.



Abb.17 Tanzkostüme von „Prinz Siegfried“ (Rudolf Nurejew) und „Odile“ (Margot Fonteyn) aus *Der Schwanensee* (Wr. Staatsoper, 1964). Entwurf: Nicolas Georgiadis. Körperbau: Ute Neuber, Raum 6.

Foto von Autorin, August 2011.

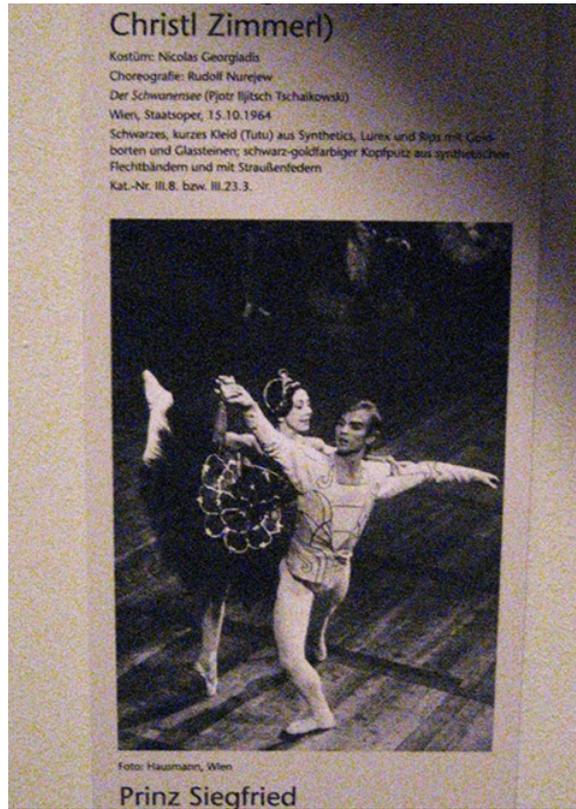


Abb.18 Texttafel mit Fotografie von „Prinz Siegfried“ und „Odile“. Nach der Pose auf dieser Fotografie empfand Ute Neuber die Körper nach (vgl. Abb. 16), Raum 6.

Foto von Autorin, August 2011.

4.6.9 Raum Kostümaccessoires

Als ich den „Raum der Träume“ verlassen hatte, um weitere Anhaltspunkte für *meine* Geschichte zu finden, kam ich in einen Raum, der einem Gang glich und mir wie eine weitere „Pause“ erschien. Kostümrequisiten, so z.B. Schuhe oder Hüte, waren hier in Glasvitrinen ausgestellt, die ich schnellen Blickes überflog. Sie waren nett anzuschauen, doch konnte ich kaum erwarten die nächste Szene zu sehen.

4.6.10 Raum 7

Der siebte Raum war in seiner Größe unanfechtbar und ebenso in der Anzahl der darin präsentierten Kostüme. „*Triumph der Liebe. Turandot*“ und „*Kraftwerk der Gefühle*“ - so unterteilten zwei Wandtafeln den Raum in die Themen „Oper“ und „Operette“. Der dritte und letzte „Akt“ der Ausstellung hatte hier begonnen.

Schwarze Wände, zahlreiche Figuren und in der „Ferne“ das „Glitzern und Funkeln“ eines Kostüms. Es zog mich dorthin – wollte es aus der Nähe sehen, wollte erfahren, welche Rolle es in meinem Stück einnahm. Doch blieb ich geduldig, da mich zuerst die anderen Figuren unterhalten wollten. Sie erzählten die unterschiedlichsten Geschichten aus Oper und Operette. Es war ein buntes Treiben, eine reiche Vielfalt an Szenerien, doch mimte keines von ihnen eine weitere Hauptfigur. Jedoch wurden für mich die Kostüme von Vivienne Westwood, wegen ihrer Bekanntheit und der damit erhöhten Zeichenanzahl zu interessanten Mitspielern. Auch ihre Körper fertigte Ute Neuber an. Sie darauf, dass diese einen Hohlkörper hatten um das Innenleben des Kostüms sichtbar zu halten. Einziger Unterschied war, dass nur der Oberkörper hohl war und sie von unten „aufgespiest“⁴⁹⁶ wurden.

Die Figuren hatten mich in ihren „Bann“ gezogen und ich sah sie nicht nur ungeduldig zum Zeitvertreib an. Den Zuschauer auf den letzten Moment „hinfiern“ zu lassen und die Antagonisten nicht untergehen zu lassen, sprach von dramaturgischem Können und sorgte für die Erhaltung der Spannung.

Texttafeln und Videoinstallationen wurden von der Ästhetik des Raums eher verdrängt und das dezente Deckenlicht richtete sich auf die Kostüme.

Sanft ertönte Musik aus den Aufführungen der „Kostüme“, die meine Akteure waren.

Ich fühlte mich tatsächlich wie im letzten Akt eines Opernstückes – mit einer großen Spannung auf ein fulminantes „finale furioso“, welches nun durch das wallende, glitzernde Kostüm erzielt wurde: Dem Kostüm der „Turandot“ aus einer Inszenierung aus dem Jahr 1926. Als ich vor diesem stand, war es, als hörte ich die abschließende Arie einer Oper, die von einer trauernden Königin gesungen wurde.

⁴⁹⁶ Neuber. 2011. S. 11.



Abb.19 Kostüm aus *Die Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht (Burgtheater, 1996) mit Blick auf das Innenleben des Kostüms und auf Teile des Körperbaus. Entwurf: Vivienne Westwood. Körperbau: Ute Neuber, Raum 7.

Foto von Autorin, August 2011.



Abb.20 Kostüm der „Turandot“ (Nilson Birgit) aus *Turandot* von Giacomo Puccini (Wr. Staatsoper, 1961). Entwurf: Chou Ling und Nicola Benois. Schneiderpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 7.

Foto von Autorin, August 2011.

Ich staunte über ihre Schönheit und da schloss sich aus der „Gewichtigkeit“ und der Atmosphäre des Raums meine Geschichte: Vor mir stand die betrogene Frau des Lohengrin, wonach die Dame in schwarz seine Liaison und Klytämnestra sein nächstes „Opfer“ sein mussten.

Lohengrin ging als Bösewicht hervor, als Brecher zweier Herzen und unersättlich Liebestoller.

Klytämnestra, als völlig unbeschwerte Figur in buntem Kostüm, ließ als einleitende Figur nicht an einen solchen Ausgang denken – wohl deshalb, weil sie diesen selbst nicht erahnte.

Conclusio

Durch die Erzählung einer Ausstellungs-Handlung konnte ich die bedeutungsvollsten Elemente hervorheben und den *Spannungsfortgang* beschreiben. Dabei handelte es sich um den Versuch, einen direkten Vergleich mit einer theatralen Aufführungssituation herzustellen.

Die von mir gewählten Protagonisten übten aufgrund des inszenierten Umfelds und meiner „ästhetisch-auratischen“ Erfahrung mit dem Kostüm als Textil eine Anziehung auf mich aus. Sie wiesen per se Merkmale auf, die andere nicht hatten oder sie wurden wegen ihrer berühmten Träger oder bekannter Theaterinszenierungen so in Szene gesetzt, dass sie sich von anderen abhoben. Hinsichtlich meiner Analyse lebte die Ausstellung trotz vorhandener Texttafeln und Videos daher nicht primär von textlich hinzugefügten Konnotationen, sondern von dem was die Szenographie *visuell* für mich erfahrbar machte. Erst beim zweiten Blick auf Objektkonstellationen bzw. Konnotationen erschloss sich mir eine weitere Welt der Bühnenkostüme, nämlich jene, die sich auf Funktion, Herstellung, Inszenierung und Wirkung des Kostüms am Schauspieler bezieht. Ohne diese Kontextualisierungen wäre das Bühnenkostüm nicht als ein solches, sondern als (Mode-) Kostüm, gelesen worden.

Zwischen Kostüm, Mode und Bühnenkostüm sollte unterschieden werden, obwohl ihre Wechselbeziehung nicht zu missachten ist. Gemeinsame Faktoren sind: ihr Ursprung im Narzissmus des Menschen und damit ihr Angleichen an gesellschaftliche Bedingungen. Das direkte Ablesen der zeitmodischen Silhouette ist ohne Inszenierung vom Laien nicht durchzuführen. Diese Silhouetten wurde in der Ausstellung kaum inszeniert.

Die von den Ausstellungsmachern konzipierten sieben Themenkreise, welche an die räumlichen Möglichkeiten angepasst wurden sowie die Platzierung, die Beleuchtung und die Beschaffenheit der Kostüme, zogen die Aufmerksamkeit auf sich und trieben den Handlungs-Fortgang an. Die ersten vier Themenkreise waren zeitlich aufbauend gereiht (von den Richard Wagner-Opern bis zum zeitgenössischen österreichischen Theater), was durch ein „Zurückkehren zu klassischen Opern“ unterbrochen wurde. Dennoch orientierten

sich die Räume von der Gestaltung her stets am Inhalt ihrer Themen. Dies ist, neben den anderen zuerst genannten Elementen und dem Aufstellen von „Bühnen“ oder Glasvitrinen, Teil der Inszenierung bzw. Szenographie.

Des Weiteren bot die Ausstellung an, sich einen Film zum Thema Bühnenkostüm, der in einem „Extra-Raum“ ausgestrahlt wurde, anzuschauen. Da dieser mit über einer Stunde Länge das Zeitbudget der Ausstellung überschritt, kann davon ausgegangen werden, dass sich wenige Besucher die Zeit für diesen nahmen. Wenn man es tat, erlangte man jene Codes, die für die „komplette“ Erfassung der Ausstellung notwendig waren.

Jene Möglichkeiten, die den Aufbau einer Nähe zum Inhalt gestatteten, spricht eindeutig *für* die Inszenierung. Nur die teilweise einseitigen Darstellungen hinsichtlich der Zugehörigkeiten des Kostüms, zu nur je einer Aufführung und einem Schauspieler, könnten bemängelt werden. Doch selbst hier gilt immer noch folgendes Argument: Eine Ausstellung kann nicht alle Bereiche abdecken, sondern sollte sie dem Besucher ausreichend Hinweise zur persönlichen Wahrheitsfindung bieten.

Da in der Ausstellung mit Licht, Farbe, Multimedialen Mitteln und Objektkonstellation gespielt wurde, kann diese durchaus als „inszeniert“ und damit „theatral(isch)“ sowie „transitorisch“ bezeichnet werden, wie es auch die Ausstellungsmacher betonten.

Die Inszenierung schuf jene Grundbedingungen, um die eingangs zur Ausstellung festgelegten Intentionen erfahren zu können. So fand ein Bewusstsein und eine Sensibilisierung für das Thema statt, der Blick für Funktionen des Kostüms wurde geschärft und die Dresscodes konnten einzelnen Epochen zugeordnet werden. Außerdem luden die Begriffe Verkleiden, Verwandeln und Maskieren zum Hinterfragen ein, es wurde an berühmte Schauspieler erinnert und man konnte sich in (vergangene) Theaterwelten einfühlen.

5. Methode

5.1 Forschungsmethode „Qualitative Sozialforschung“

Für meine Analyse war es mir wichtig auch die Seite der Ausstellungsmacher miteinzubeziehen. Jene sogenannten *Experten* habe ich mit der Methode des offenen Leitfadeninterviews nach Jochen Gläser und Grit Laudel befragt und die Ergebnisse aufbereitet. Die Auswertung erfolgte durch das Analyseverfahren nach Philipp Mayring.

Mayring liefert in seinem Buch *Einführung in die qualitative Sozialforschung*⁴⁹⁷ einen Einblick in die Grundlagen der Methodik und Methodologie wissenschaftlichen Vorgehens. Nach ihm ist „qualitative Forschung keine beliebig einsetzbare Technik [...], sondern eine Grundhaltung, ein Denkstil, der auch in einem anderen Gegenstandsverständnis fußt [sic], der immer streng am Gegenstand orientiert ist.“⁴⁹⁸

Jochen Gläser und Grit Laudel fokussieren sich in ihrem Werk *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse* auf das Experteninterview. Weil Mayring hierauf weniger eingeht, ziehe ich seine Ausführungen für allgemeinere Erklärungen heran und Gläser und Laudel, wenn es um detailliertere Ausführungen zum Experteninterview geht.

Ich möchte nun kurz erklären was Qualitative Sozialforschung ist und beginne einleitend mit ein paar Worten zum geschichtlichen⁴⁹⁹ sowie allgemein inhaltlichen Überblick. Im weiteren Verlauf gehe ich zur Darstellung meiner Datenerhebung sowie zur Analyse meiner Interviews über.

⁴⁹⁷ Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. München: Psychologie Verlags-Union. 1990.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Die Geschichte qualitativer Sozialforschung ist in jedem Buch zur Methode empirischer Forschung beschrieben. Ich lehne mich an jene Ausformulierungen von Peter Atteslander und Andreas Diekmann. (Vgl. Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2000 und Diekmann, Andreas (Hg.): *Methoden der Sozialforschung*. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 44/2004. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2006.)

5.1.1 Grundlagen empirischer Sozialforschung

Das Aufkommen qualitativer Sozialforschung ist auf die qualitative Wende⁵⁰⁰ in den 70er Jahren zurückzuführen, die den Trend zu qualitativen Erkenntnismethoden hervorbrachte. Zuvor war die quantitative Methode häufiger in Anwendung.⁵⁰¹

Der Ursprung qualitativer Sozialforschung ist jedoch bereits auf Aristoteles (384-322 v. Chr.) zurückzuführen und entwickelte sich bis heute nachhaltig durch Galileo Galilei, Giambattista Vico und die Hermeneutik.⁵⁰²

5.1.2 Das offene Experteninterview nach Gläser & Laudel

Jochen Gläser und Grit Laudel haben folgende Kategorien als Erhebungsverfahren festgelegt: das „Leitfadeninterview“, das „Offene Interview“ und das „Narrative Interview“. Alle drei können entweder als Einzelinterviews (wie von mir durchgeführt) oder als Gruppeninterviews geführt werden.⁵⁰³ Aufgrund ihrer Spezialisierung auf das Experteninterview habe ich mich an diese gehalten.

Das von Philip Mayring ins Zentrum gestellte Narrative Interview⁵⁰⁴ wird mittels einleitender Frage, die zum Erzählen animieren soll, formuliert. Es lässt keine Zwischenfragen zu, außer der Interviewpartner kommt zu sehr vom Thema ab.⁵⁰⁵

Zwar habe ich dem Interviewpartner zu Beginn das Themengebiet vorgegeben und ihn zum Erzählen ermuntert, doch war es mir auch wichtig die natürlich entstehenden und zum Thema passenden Fragen zu stellen. So fiel meine Wahl auf das offene Interview, das zwar „Themengebiete“, jedoch keinen „verbindlichen Leitfaden“ vorsieht. Dieses Interview ist stark an die „natürliche[...] Gesprächssituation angepasst, da der Interviewer nur die ihn interessierenden Themengebiete abarbeitet und sich mit frei formulierten Fragen durch das

⁵⁰⁰ Vgl. Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz Verlag. 1989.

⁵⁰¹ Vgl. Mayring. 1990. S. 1.

⁵⁰² Vgl. Ebd. S. 4.

⁵⁰³ Vgl. Gläser, Jochen/Laudel, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag. 2009. S. 41.

⁵⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 44-45.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 50.

Interview bewegt.⁵⁰⁶ Jenes offene Interview fällt unter die Kategorie der nicht-standardisierten Interviews.⁵⁰⁷

Für die Führung meiner Interviews war mir wichtig, dass die Experten zum einen ihre Sichtweise frei erzählen können, zum anderen wollte ich die mir wichtigen Themengebiete in deren Blickfeld rücken.

5.1.3 Aufbereitungsverfahren

Um die Interviews gelungen durchführen zu können, muss man laut Mayring einige Dinge im Vorfeld festlegen. Er erklärt, dass „die Deskription, die exakte und angemessene Beschreibung des Gegenstandes, [...] ein besonderes Anliegen qualitativ orientierter Forschung“⁵⁰⁸ ist. Es gehe darum der „Realität Informationen“ zu entlocken, wofür es notwendig sei das Material festzuhalten, aufzuzeichnen, aufzubereiten, und zu ordnen. Erst im nächsten Schritt könne man eine Auswertung durchführen.

Folgende drei Themenkreise nennt Mayring hierbei:

- die Wahl der Darstellungsmittel;
- die Protokollierungstechniken;
- die Konstruktion deskriptiver Systeme.⁵⁰⁹

Jeder Themenkreis beinhalte Techniken, die es ermöglichen „eine möglichst differenzierte und gegenstandsadäquate Deskription zu erreichen.“ Für diese genau strukturierte Aufbereitung der Interviews bietet Mayring unterschiedliche Darstellungsmittel, die sowohl „gegenstandsangemessen“ als auch „möglichst vielfältig sein“⁵¹⁰ sollen. So etwa der „Text“, die „Graphische Darstellung“, mit der Tabelle, dem „Prozeßmodell“ [sic], dem „Kontextmodell“ und dem „Strukturmodell“ und die „Audiovisuelle Darstellung“, mit dem

⁵⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 42.

⁵⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 41.

⁵⁰⁸ Mayring. 1990. S. 60.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebd.

⁵¹⁰ Ebd. S. 62.

„Bildmaterial“, dem „Filmmaterial“ und dem „Tonbandmaterial“. Folgende fünf Protokollierungstechniken erörtert er hierbei genauer: die „wörtliche Transkription“, die „kommentierte Transkription“, das „zusammenfassende Protokoll“, das „selektive Protokoll“ sowie die „Konstruktion deskriptiver Systeme“⁵¹¹.

Ich habe mich zur Auswertung meiner Interviews für die „wörtliche Transkription“ von Tonbandaufnahmen entschieden, bei der es darum geht „gesprochene Sprache [...] in eine schriftliche Fassung“ zu bringen. Er bezeichnet diese Methode als aufwändig, aber unabdingbar. Vorteil sei, dass man sich Notizen machen und Markierungen vornehmen könne. Außerdem sei es möglich einzelne Aussagen in ihrem Kontext zu sehen um so eine Basis für Interpretationen zu schaffen. Es gebe unterschiedliche Möglichkeiten der Niederschrift, jedoch sei „die Übertragung in normales Schriftdeutsch [...] dabei die weitestgehende Protokolltechnik. Der Dialekt wird hier bereinigt.“⁵¹²

5.1.4 Auswertungsverfahren

Mayring stellt sechs Auswertungsverfahren vor, die in der vergangenen Zeit entwickelt wurden. Er erklärt, dass es sich hierbei um keine vollständige Sammlung handelt: „Gegenstandsbezogene Theoriebildung“, „phänomenologische Analyse“, „sozialwissenschaftlich-hermeneutische Paraphrase“, „qualitative Inhaltsanalyse“, die „Objektive Hermeneutik“ und die „psychoanalytische Textinterpretation“⁵¹³.

Eine solche Darstellung von Auswertungsmöglichkeiten machen Gläser und Laudel nicht. Sie meinen, dass man das vorhandene Rohmaterial, in meinem Fall die Interviewprotokolle, nicht nach klassifizierten Prinzipien auswerten kann. Jedes der Verfahren sei sehr speziell und so liefern sie ihren eigenen Vorschlag der Auswertung. Sie unterscheiden die „freie Interpretationen“, sequenzanalytische Methoden“, das „Kodieren“ und die „Inhaltsanalyse“.⁵¹⁴ Aufgrund dessen, dass kein konkretes Verfahren festgelegt wurde, habe ich mich an Mayrings Methode der qualitativen Inhaltsanalyse, die als klassisch gilt, gehalten.

⁵¹¹ Ebd. S. 60-76.

⁵¹² Ebd. S. 64-65.

⁵¹³ Ebd. S. 76-97.

⁵¹⁴ Vgl. Gläser/Laudel. 2009. S. 44.

5.1.5 Qualitative Inhaltsanalyse

Die Qualitative Inhaltsanalyse, als primär kommunikationswissenschaftliche Technik, ist auf die Analyse von Massenmedien ausgerichtet und wurde in den USA entwickelt. Es geht darum Massenmedien – meist quantitativ – auszuwerten und so etwas über ihren gesellschaftlichen Einfluss zu erfahren. Da ich mich im Zuge meiner Ausstellungsanalyse mithilfe der Inszenierungsanalyse nur stützend auf die Interviews beziehe, ist eine quantitative Forschung, wie die Besucherbefragung, die einen Fragebogen verlangt hätte, nicht notwendig gewesen. Vielmehr ging es mir darum, gewisse subjektiv von mir beim Besuch der Ausstellung erfahrenen „Inszenierungsmerkmale“ durch Aussagen der Ausstellungsmacher zur Inszenierung der Ausstellung zu überprüfen. Ich habe meine Interviews geführt, um etwas über den Einfluss der Ausstellungsmacher durch Betrachtung ihrer Gedanken hinsichtlich der Ausstellung zu erfahren und um zu überprüfen inwieweit ihnen der Begriff bzw. das Thema *Ausstellungsinszenierung* geläufig ist.

Mittels der qualitativen Inhaltsanalyse kann eine Quantifizierung vermieden werden, weil „sie streng methodisch kontrolliert und das Material schrittweise analysiert.“⁵¹⁵ Diese Eigenschaften sieht Mayring als Stärke und befürwortet dabei die Zerlegung des Materials in Einheiten und die sukzessive Bearbeitung dessen. Dabei betont er, dass im Zentrum ein „theoriegeleitet entwickeltes Kategoriensystem“ steht, „das vor der eigentlichen Analyse jene Aspekte festlegt, die aus dem Material herausgefiltert werden sollen.“ In diesem Punkt hebe sie sich „von der stärker interpretativen, hermeneutischen Bearbeitung von Textmaterial ab.“

Folgende Grundformen qualitativer Inhaltsanalyse werden vorgeschlagen:

- „Zusammenfassung: Ziel ist es, das Material so zu reduzieren, daß [sic] die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben, durch Abstraktion einen überschaubaren Corpus zu schaffen, der immer noch ein Abbild des Grundmaterials ist [...]

⁵¹⁵ Mayring. 1990. S. 74.

- Explikation: Ziel der Analyse ist es, zu einzelnen fraglichen Textteilen, (Begriffen, Sätzen ...) zusätzliches Material heranzutragen, das das Verständnis erweitert, das die Textstelle erläutert, erklärt, ausdeutet.
- Strukturierung: Ziel der Analyse ist es, bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern, unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material zu legen oder das Material aufgrund bestimmter Kriterien einzuschätzen.⁵¹⁶

Bei der Explikation handelt es sich um eine Kontextanalyse. Im Falle meiner Interviews habe ich neben den auf meine Arbeit bezogenen Themen (Ausstellungsinzenierung, Österreichisches Theatrumuseum) in erster Linie Zusatzmaterial zu den Biografien der einzelnen Personen gesucht. „Ziel der strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse ist es, eine bestimmte Struktur aus dem Material herauszufiltern.“ Dies können folgende Aspekte sein: formale, inhaltliche oder bestimmte Typen. „Auch kann eine Skalierung, oder eine Einschätzung auf bestimmten Dimensionen angestrebt werden.“⁵¹⁷ Im Mittelpunkt steht, „dass das aus den Strukturierungsdimensionen zusammengestellte Kategoriensystem so genau definiert wird, daß [sic] eine eindeutige Zuordnung von Textmaterial zu den Kategorien immer möglich ist. Dabei hat sich ein Verfahren (vgl. auch Ulich et al. 1985) bewährt, das in drei Schritten vorgeht:

- „Definition der Kategorien: es wird explizit definiert, welche Textbestandteile unter eine Kategorie fallen sollen.
- Ankerbeispiele: Es werden konkrete Textstellen angeführt, die unter eine Kategorie fallen und als Beispiele für diese Kategorie gelten sollen. Diese Ankerbeispiele haben prototypische Funktion für die Kategorie (vgl. Eckes & Six. 1983).
- Kodierregeln: Es werden dort, wo Abgrenzungsprobleme zwischen Kategorien bestehen, Regeln formuliert, um eindeutige Zuordnungen zu ermöglichen.“⁵¹⁸

⁵¹⁶ Ebd. S. 86.

⁵¹⁷ Ebd. S. 91.

⁵¹⁸ Ebd. S. 89ff.

Im nächsten Schritt sollen jene Bestimmungen in einem Kodierleitfaden gesammelt werden, der als Handanweisung für den Auswerter dient. Im Laufe der Analyse können weitere Ankerbeispiele darin aufgenommen werden und bei strittigen Kodierungen neue Kodierungen formuliert werden. In einem ersten Materialdurchgang werden die Kategorien und der Kodierleitfaden erprobt und eventuell überarbeitet. Der Materialdurchgang unterteilt sich dabei in zwei Arbeitsschritte:

Zunächst werden die Textstellen im Material bezeichnet, in denen die Kategorie angesprochen wird. Diese „Fundstellen“ können durch Notierung der Kategoriennummern am Rand des Textes oder durch verschiedenfarbige Unterstreichungen im Text bezeichnet werden. In einem zweiten Schritt wird je nach Art der Strukturierung das gekennzeichnete Material herausgefiltert, zusammengefasst und ausgearbeitet. Mayring meint, dass sich die qualitative Inhaltsanalyse dann eigne, „wenn es um eine mehr theoriegeleitete Textanalyse [gehe] [...]“⁵¹⁹ Weniger eignen sie sich für eine explorativ-interpretative Erschließung des Materials.

5.2 Analyse der Interviews

Nachdem ich bei der Auswertung meiner Interviews Kategorien gebildet hatte, extrahierte ich überflüssige Textstellen und nahm Zusammenfassungen vor. Jene möchte ich nun, nach Erklärungen zur Auswahl der Experten, darlegen.

5.2.1 Auswahl der Experten

Jochen Gläser und Grit Laudel stellen Experten einerseits als „Angehörige einer Funktionselite, die über besonderes Wissen verfügen“ und andererseits als solche die „nicht in herausgehobenen Positionen arbeiten“⁵²⁰, sondern die sich aufgrund einer Leidenschaft, Expertenwissen angeeignet haben, dar. Ein Experteninterview sei anzuwenden, wenn man eine möglichst genaue Rekonstruktion sozialer Sachverhalte für wissenschaftliche Zwecke erzielen möchte.⁵²¹

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Gläser/Laudel. 2009. S. 11.

⁵²¹ Vgl. Ebd. S. 37.

Es war schnell klar, dass sich die Wahl meiner Interviewpartner nach den „Hauptverantwortlichen“ (Gruppe 1) sowie den „Textilrestauratorinnen bzw. Kostümbearbeiterinnen“ (Gruppe 2) der Ausstellung richtet. Zur ersten Gruppe zähle ich den Direktor des Theaternuseums Dr. Thomas Trabitsch, die Ausstellungskuratorin Dr. Ulrike Dembski und auch den Ausstellungsgestalter Mag. Christian Sturminger. Bei der zweiten Gruppe habe ich mich dafür entschieden, nicht das gesamte restliche „Team“ miteinzubeziehen, sondern nur zwei Personen: Die Künstlerin Ute Neuber, die ich wegen ihrer speziellen Tätigkeit an der Kostümbearbeitung gewählt habe und die Textilrestauratorin Isabelle Zatschek, die als Kontrast dazu, einen „klassischeren“ Zugang zur Textilbearbeitung aufweist.

Nach Treffen der Auswahl kontaktierte ich die Experten per E-Mail um ihnen mein Anliegen zu erklären. Ausschließlich alle antworteten positiv und waren sofort bereit mich in meiner Arbeit zu unterstützen. Wir vereinbarten Termine, die in unterschiedlichen Etappen und in je anderen Rahmen stattfanden.

5.2.2 Vorstellung der Experten

Folgend stelle ich die Experten vor. Dazu hielt ich mich an jene Angaben, die sie selbst zu je ihrer Person und den ihnen wichtigen Aspekten ihrer Arbeit gemacht haben.

5.2.2.1 Museumsdirektor Dr. Thomas Trabitsch

Der Direktor des Theaternuseums *Dr. Thomas Trabitsch* ist seit 01.06.2002⁵²² am Österreichischen Theaternuseum. Er studierte Theaterwissenschaft sowie Musikwissenschaft und erhielt nach seiner Promotion eine Stelle bei der *Jeunesse* als Konzertveranstalter. Dort organisierte er über 12 Jahre erfolgreich Konzerte und setzte zahlreiche Projektideen um.

Er arbeitete zwischenzeitlich in der Ausstellungsorganisation des Kunsthistorischen Museums Wien, bevor er mit der Jahrtausendwende ans Theaternuseum im Palais

⁵²² Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: *Bundesmuseen*. S. 31-48, hier S. 46. Zugriff: 05.10.2011. Online-Publikation: <http://www.bmukk.gv.at/medienpool/11119/khm.pdf>

Lobkowitz kam.

Er geht davon aus, dass es das „Um und Auf“ sei, sich in der Kulturszene für alle Sparten zu interessieren, da sich diese gegenseitig bedingen (Musik, Bildende Kunst, Theater, Architektur etc.). Sein Haus führt er daher mit dem Leitgedanken ein offenes Haus zu sein, das möglichst weit weg von der Bürokratie geht.⁵²³

5.2.2.2 Kuratorin Dr. Ulrike Dembski

Dr. Ulrike Dembski ist die Kuratorin der Ausstellung und seit 1981 am Österreichischen Theatermuseum.

Sie hat in Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte promoviert und danach als wissenschaftliche Assistenz am Institut für Theaterwissenschaft gearbeitet. Darauf folgte ihre Anstellung in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, die sie seither mitbetreut.

Als es zur Abspaltung der Theatersammlung kam und diese ihre eigenen Räume in der Hanuschgasse erhielt, übernahm sie dort die Verantwortung für die Ausstellungen. Von dort zog man schließlich ins Palais Lobkowitz (damals durch die Museumsmilliarde) um, wo sie die Aufsicht über die Sammlungen Bühnenmodelle und Bühnenkostüme erhielt. Seither kann sie auf zahlreiche Projekte und Ausstellungen, die unter ihrer Hand durchgeführt wurden, zurückblicken.

Nun stehe sie kurz vor Ihrer Pensionierung und freue sich darüber, dass eine Arbeit über ihre Ausstellung geschrieben wird.⁵²⁴

5.2.2.3 Ausstellungsgestalter Mag. Christian Sturminger

Mag. Christian Sturminger ist der Ausstellungsgestalter bzw. Szenograph der Ausstellung und ist in diesem Metier bereits seit etwa 30 Jahren tätig. Zuvor hat er Design und Kunst an der Angewandten Kunst studiert und nach Abschluss mit dem Architekten und Bühnenbildner Hans Hoffer zusammengearbeitet. Auch dieser beschäftigt sich wie

⁵²³ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 1-16.

⁵²⁴ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 1-23; Vgl. Österreichisches Theatermuseum: *Wissenschaftliche Erschließung der Kostümsammlung des Österreichischen Theatermuseums*. <http://theatermuseum.at/> (27.12.2010)

Sturminger mit Medien, was ihn immer tiefer in jene Materie dringen ließ.

Er meint, dass man in den Beruf des Ausstellungsgestalters „einfach so hineinrutscht“, sofern man es nicht studiert habe oder kein ausgebildeter Architekt oder Bühnenbildner sei, wie es auch bei ihm der Fall war. Am Österreichischen Theatermuseum wird er immer wieder für die Inszenierung von Ausstellungen eingesetzt.⁵²⁵

5.2.2.4 Künstlerin Ute Neuber

Die Bearbeitung der Körper in der Ausstellung nahm *Ute Neuber* vor. Sie selber möchte ihre Arbeit nicht mit einer Berufsbezeichnung definieren, was ich in meiner Arbeit berücksichtige. Dennoch wird sie offiziell als Textilkünstlerin beschrieben, was ihrer Tätigkeit recht, wenn auch nicht ganz gleichkommt.

Eigentlich hat sie die Fachhochschule für Goldschmiede in Deutschland gemacht und nebenbei ihre Leidenschaft für Mode und Textil verfolgt. Sie entschloss sich nach Wien zu kommen, wo sie ein Jahr die *Modeschule Hetzendorf* für den Zweig Hutmacherei besuchte. Die Arbeit mit Metallen und Textilien, zweier konträrer Materialien, lernten ihr sich in diese einzufühlen und sie auch zu verbinden. Dies beeinflusste ihre Laufbahn maßgeblich. Hierbei faszinieren sie die unterschiedlichen Materialstrukturen und -konsistenzen, die sie auch stets anregen. Dadurch, dass sie ihre handwerkliche Vorliebe nie aufgab, begann sie ihre Fähigkeiten zu vereinen und eigene Schritte zu gehen. So kam sie dazu, eigene Bausatzteile für Körper herzustellen, um die Kostüme lebendiger werden zu lassen. Ihre Arbeit hebt sich von der normalen Kostümrestaurierung dadurch ab, dass sie sich im Arbeitsprozess in die Darsteller, die das Kostüm getragen haben, „hineinfühlt“, um dem Kostüm so eine passende Bewegung „einzuverleiben“, ihm Leben einzuhauchen. Ihre Art und Weise an Kostümkörper heranzugehen, sei heute von vielen Ausstellungsmachern gefragt, vor allem für die Körper von Tanzkostümen.⁵²⁶

⁵²⁵ Vgl. Sturminger. 2011. S. 1-12.

⁵²⁶ Vgl. Neuber. 2011. S. 1-18.

5.2.2.5 Textilrestauratorin Mag. Isabelle Zatschek

Mag. Isabelle Zatschek ist eine von zwei am Österreichischen Theatermuseum angestellten Kostümrestauratorinnen. Ihre Ausbildung machte sie an der Angewandten Kunst in Wien. In der Ausstellung übernahm sie gemeinsam mit ihrer Kollegin Anna Femi-Mebarek die Restaurierung der Kostüme und kümmerte sich auch innerhalb der Ausstellungsräume um ihre adäquate Behandlung während des Aufbaus sowie während der Ausstellungsdauer. Zu den Nachbetreuungsarbeiten zählt sie die Überprüfung der optimalen Luftfeuchtigkeit, der optimalen Lichtverhältnisse und die Absaugung und Säuberung der Kostüme von Staub und anderem Befall. Die Überprüfung dessen, kann hier entweder mit freiem Auge oder über das in den Ausstellungsräumen angeschlossene Computersystem erfolgen, welches ein Signal sendet, sobald die Normwerte überschritten werden. Ihr Zugang zum Kostüm ist ein technisch-konservatorischer. Dennoch glaubt sie daran, dass Kostüme die Aura des Trägers übernehmen.⁵²⁷

5.2.3 Einführung der Interviewpartner in das Interview

Zu Beginn jedes Interviews habe ich folgende „Einführungsphrase“ angewandt:

„Im Zuge meiner Diplomarbeit zum Thema 'Inszenierung/Museum. Eine Analyse der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* im Österreichischen Theatermuseum' möchte ich auch Ihre Meinung zum Begriff bzw. Thema Ausstellungsinszenierung hören und Sie in weiterer Folge bitten auf Ihre Arbeit bei der Inszenierung der Ausstellung einzugehen wie auch auf ihre persönliche Meinung zur Ausstellung. Die von mir gewählte Interviewform nennt sich 'offenes Experteninterview', welches dem Experten Raum lässt, Erzählungen zu den eben erwähnten Themenkreisen zu machen. Wenn es sich gut ergibt, werde ich Fragen zu Ihren Ausführungen einwerfen. Ich würde Sie nun bitten mit mir gemeinsam an jene Themenkreise heranzugehen.“⁵²⁸

Die Erläuterung zum Vorhaben zu Beginn eines jeden Interviews ist insofern wichtig, als dass die Interviewteilnehmer so den von mir erwogenen Interviewstil einhalten würden. Inwiefern sie das getan haben, möchte ich nun durch einen kurzen Überblick zu Verlauf und Inhalt der einzelnen Interviews darstellen, um dann ein Fazit daraus, hinsichtlich der

⁵²⁷ Vgl. Zatschek. 2011. S. 1-22.

⁵²⁸ Der Wortlaut aber nicht der Inhalt unterlag im Zuge der Interviews situationsbedingten Schwankungen.

Kongruenz ihrer Inhalte mit meinen vorgegebenen Inhalten, ziehen zu können. Außerdem entwickle ich im Zuge dessen die Kategorien durch Mayring.

5.2.4 Verlauf der Interviews

Dr. Thomas Trabitsch war ein ausgesprochen offener und freundlicher Interviewpartner, der viel und gerne erzählte. Ich musste ihn nicht unterbrechen, da er selber seine Punkte setzte. Waren seine Antworten zu ausschweifend, stellte ich eine neue Frage zu den von mir überlegten Schwerpunkten. Auffällig war, dass er seines Amtes entsprechend, seine Ausführungen eher zur Institution „Österreichisches Theatermuseum“ und „Ausstellungsplanung“ machte. Aus diesen wie auch aus spezifischen Erzählungen zur Ausstellung konnte ich viel brauchbares Material auswählen.

Aus dem Interview mit *Dr. Ulrike Dembski* konnte ich heraushören, mit wieviel Leidenschaft sie in ihren Beruf ausübt und mit welcher Freude sie die Ausstellung konzipierte. Auch sie nahm sich viel Zeit für mich und erzählte frei und ausführlich, vor allem in Bezug auf die Ausstellung. Auffällig war eben dieser Themenschwerpunkt, aber auch, dass sie sich dank ihres wunderbaren Allgemeinwissens zu unterschiedlichen Themen äußerte.

Die lockere und freundliche Art *Mag. Christian Sturmingers* ließ gleich eine sehr angenehme Atmosphäre aufkommen. Auch er wusste einiges zu erzählen und sprach sich vor allem zur Gestaltung bzw. Inszenierung der Ausstellung aber auch zur Museumskritik in Österreich aus. Die Gesprächssituation war natürlich und ich stellte hin und wieder Zwischenfragen. Es zeigte sich, dass Sturminger trotz einiger Ausführungen zur Gestaltung der Ausstellung nicht den Anschein aufkommen ließ, als wären ihm Detailangaben dazu vorrangig wichtig.

Auch *Ute Neuber* war sehr erzählfreudig und konnte mir einiges an Informationen geben, die meine Arbeit nachhaltig beeinflussten. Sie wusste es, mich mit ihren Ausführungen zu ihrer Körperbau-Technik zu fesseln, wodurch der Themenkreis „Ausstellungsinszenierung“

komplett außen vor blieb. Die von mir formulierten Zwischenfragen führten unweigerlich wieder zu ihrer technischen Bearbeitungsweise. Es wurde deutlich, dass sie aufgrund ihrer ausgesprochen großen Liebe zu ihrer Arbeit primär über diese sprach. Dennoch machte sie „Abstecher“ zur Bühnenkostüm-Ausstellung.

Mag. Isabelle Zatschek zeigte sich ebenfalls sehr freudig mir ihre Sichtweise darlegen zu können. Der Schwerpunkt ihrer Erzählungen war, ähnlich wie bei Ute Neuber, auf die Techniken ihrer Arbeit sowie auf Erklärungen ihrer Arbeitssituation, vor allem hinsichtlich der finanziellen Bedingungen, gelegt. Auf letztgenanntes Thema kam sie öfter zu sprechen, da es ihr ein persönliches Anliegen ist, ihren Beruf aufzuwerten. Der Themenkreis Ausstellungsinszenierung wurde nur kurz angesprochen, wobei sie sich ausführlicher zu ihrer Arbeit an der Ausstellung wie auch zum Museum gab.

5.2.5 Auswertung durch Kategorienbildung

Im folgenden stelle ich jene Kategorien mit den dazugehörigen Subkategorien vor, die sich aus den Interviews ergaben. Dabei fiel die Auswahl auf die Themengebiete, welche einen Bezug zum Österreichischen Theatrumuseum, zur Ausstellungsinszenierung oder zur persönlichen Arbeit an der Ausstellung haben bzw. eine eigene Meinung zur Ausstellung darstellen. Hieraus ergaben sich die Kategorien „Ausstellung“, „Ausstellungsinszenierung“ und „Österreichisches Theatrumuseum“, welche ich nun mit den zugehörigen Subkategorien vorstellen werde.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich, dass es bei den Kategorien teilweise zu inhaltlichen Interferenzen kommt.

5.2.5.1 Kategorie „Ausstellung“

5.2.5.1.1 Subkategorie „Das Bühnenkostüm in der Ausstellung“

Über das Bühnenkostüm als Objekt der Ausstellung geht eindeutig hervor, dass dies einen besonders auratischen, authentischen Charakter besitzt wie es sowohl die Kuratorin Dr.

Ulrike Dembski⁵²⁹, die Textilrestauratorin Isabelle Zatschek⁵³⁰ und die Künstlerin Ute Neuber⁵³¹ bestätigten. So meint Dembski, dass das Kostüm das einzige Element sei, das man direkt von der Bühne in die Ausstellung holen könne. Dadurch entstehe eine Aura, die die Kostümbearbeiterinnen besonders spüren.

Um Bühnenkostüme zu präsentieren, könne man auf zwei Arten zurückgreifen, so Christian Sturminger⁵³². Entweder man setze das Kostüm auf eine Puppe oder man zeige das Kostüm inszeniert „in Bewegung“. Hierbei verweist er auf die Arbeit der Textilkünstlerin Ute Neuber, die die Körper dem Kostüm anpasst und nicht umgekehrt. Neben ihr arbeiteten auch noch Isabelle Zatschek und Anna Femi-Mebarek an der Kostümpäsentation, wobei diese ihren Fokus auf die für das Textil adäquate Präsentation richten und nicht so sehr auf die Inszenierung. Zur Inszenierung des Themas meint Sturminger, dass das Kostüm kein inhaltliches sondern eher ein enzyklopädisches Thema für eine Ausstellungsgestaltung sei und es daher wenig Raum für Inszenierung lasse. Er wollte die Kostüme „wie auf Bühnen“ präsentieren, weshalb ihm die nachgeahmte Bewegung durch Neuber besonders wichtig war.

Zur Schwierigkeit Kostüme zu inszenieren, äußerte sich auch der Direktor Dr. Thomas Trabitsch⁵³³. Er meint, dass man das Kostüm im Gegensatz zu einer inhaltlich gewichtigeren Ausstellung, wie einer über Thomas Bernhard, nur mit Effekten, wie Licht, Farbe etc. ästhetisch präsentieren könne. Hier verweist er auch auf die Arbeit von Frau Neuber, die die Inszenierung des Kostüms durch ihre Körper wesentlich aufwertete.

5.2.5.1.2 Subkategorie „Kostümbearbeitung“

Die Arbeitsstile der Restauratorinnen unterscheiden sich von jenen der Künstlerin Neuber, was sich in der Aufbereitung der Körper zeigt. So meinen Zatschek und Femi-Mebarek, dass sie einen eher technischen Zugang zum Kostüm haben und diese auf klassischen Schaufenster- und Schneiderpuppen ausstellen. Angela Sixt verwende Molino, um die Körper der Puppen umzumodellieren und Neuber stelle ihre Körper aus Aludraht und

⁵²⁹ Vgl. Dembski. Interview. 2010. S. 1-23.

⁵³⁰ Vgl. Zatschek. 2011. S. 1-22.

⁵³¹ Vgl. Neuber. 2011. S. 1-18.

⁵³² Vgl. Sturminger. 2011. S. 1-12.

⁵³³ Vgl. Trabitsch. 2011. S. 1-16.

Pappe her. Zatschek meint, auch stellvertretend für ihre Kollegin Femi-Mebarek, dass die klassische Textilrestaurierung, neben der Restaurierung von Papier am aufwändigsten sei. Man müsse viel kleben, nähen, Stoffe einfärben und anpassen. Früher habe man die beschädigten Dinge komplett erneuern wollen, wovon man in den letzten 30-35 Jahren nach und nach abgekommen sei. Heute sehe man die „Fehlstellen“ als authentisch an, weshalb man nur soweit ausgleichen müsse, dass nicht noch mehr Schaden passiere. Diese Detailarbeit verleiht ihrem Beruf die Eigenschaft der „Pedanterie“, was gegen ein integratives Denken von Seiten der anderen Arbeitsbereiche spricht, so Zatschek. Da die Grundaufgabe des Museums, das Bewahren von Objekten sei müsse ihr Berufsbild aufgewertet werden. Noch dazu komme, dass die Textilrestauratorinnen aufgrund des enormen Zeitaufwandes, der wegen des budgetären Defizits entstehe, kaum noch restaurieren. Vielmehr müssen sie sich um Organisatorisches kümmern. Dies findet Zatschek zwar in Ordnung, doch würde sie lieber mehr Zeit mit der Restaurierung und mit der Objektpräsentation verbringen. Einen Grund dafür sieht sie in den hierarchischen Strukturen am Museum, die zu einer geringen Zusammenarbeit in den Ausstellungsräumen führen. Nur durch „Aufstocken“ des Teams könne die Grundaufgabe des Museums, das „Bewahren“ von Objekten, mehr in den Vordergrund rücken. Sie plädiert für mehr Gemeinschaft der Arbeitsbereiche.

Zur Kostümbearbeitung für die Ausstellung gibt Ute Neuber ein Beispiel ihrer Arbeit an: Das „Mildenburg-Kostüm“. Dieses sei speziell, weil es Einsätze am Rücken habe, was auf eine Erweiterung am Kleid hinweise. Diese wurden wohl für eine dickere Akteurin eingefügt. Ein solches Kleid hätte man nur dann auf eine Schneiderpuppe geben können, wenn man diese Erweiterung kaschiert hätte. Da es keine so dicke Schneiderpuppe gebe, die die weißen Molino-Einsätze sichtbar halte und die das notwendige Beinspiel des Kostüms berücksichtige, war ihre Technik gefragt. Ihr Einsatz muss jedoch stets auf eine gewisse Anzahl an Kostümen beschränkt werden, weil sonst die Kosten das Budget überschreiten. In erster Linie gab man ihr jene Kostüme in Obhut, die auch der Gestalter Sturminger inszeniert sehen wollte. Dies sei u.a. auf ihre Erfahrung mit Tanzkostümen, die durch Bewegung leben, zurückzuführen.

Um mit den Kostümen arbeiten zu können, habe sie erst das Vertrauen der Textilrestauratorinnen gewinnen müssen, die sie mittlerweile gut kennen und schätzen.

Natürlich sei es in Bezug auf die Kostenfrage immer eine Möglichkeit auch die Textilrestauratorinnen oder einen Schlosser für die Bearbeitung der Körper heranzuziehen. Dazu meint Neuber jedoch, dass diese eine ganz andere Art von Erfahrung haben und die Körper niemals die gleiche Lebendigkeit wie durch ihre Arbeit aufweisen können.

Neben dem „Mildenburg-Kostüm“ bearbeitete Neuber auch die Kostüme der *Dreigroschenoper*. Hierbei handelt es sich um Kostüme von Vivienne Westwood. Um ihre Arbeit kennenzulernen las sie eine Diplomarbeit⁵³⁴ zum Thema, die ihr weiterhalf und Lust machte spezielle hohle Körper zu entwerfen. Der Ausstellungsgestalter entschied sich dann jedoch dafür die Kostüme „aufgespießt“ zu präsentieren. So habe man in diese Kostüme nur von oben hineinschauen können, während von unten durch eine Platte der Blick versperrt wurde. Das „Lohengrin-Kostüm“ des Leo Slezak sorgte ebenfalls für Diskussionsstoff: Es war für die Vitrinen zu groß, weshalb Sturminger die Vitrinen höher bauen ließ.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Ausstellungsrepräsentation ist für sie das Überdenken der fotografischen Abbildungen in den Katalogen. Diese weisen meist gar keinen Bezug zum Kostüm auf, da diese nur von der grafischen Seite durchdacht wurden. Es ist ihr Anliegen, die Kostüme so abgelichtet zu sehen, dass Ausstellung und Sammlung durch das Kostüm repräsentiert werden.

5.2.5.1.3 Subkategorie „Körperbau nach Ute Neuber“

Die Ausführungen Ute Neubers zu ihrer Arbeitstechnik erhalten eine eigene Subkategorie, da es sich um einen wichtigen Teil der Ausstellungsinszenierung handelt.

Begonnen habe Neuber mit dem Körperbau für Tanzkostüme in Ausstellungen, ehe sie zur Bearbeitung aller möglichen Kostüme überging. Für das Theatermuseum habe sie bereits mehrere Aufträge durchgeführt.

Für das „freistehende“ Kostüm als eine ihrer Entwicklungen, suche sie den Schwerpunkt des Kostüms um es beim Aufstellen nicht umfallen zu lassen. Damit das Kostüm einen möglichst authentischen „Körper in Bewegung“ bzw. einen Körper mit

⁵³⁴ Pollack, Anna. *Modequeen Westwood am Wiener Burgtheater. Eine Untersuchung über Modedesigner als Kostümbildner: Die Kostüme Vivienne Westwoods für „Die Dreigroschenoper“*. Eingereicht Univ. Wien. 2001.

Bewegungsdynamik erhält, versucht sie den Darsteller kennenzulernen, so sie selber. Sie betrachte Fotos von diesem im Kostüm und fühle sich so in den Körper ein. Gesten, Haltungen und Eigenheiten werden von ihr gefiltert. Sie meint, dass nackte Körper einen anderen Wert haben als kostümierte. Diesen versucht sie auszubalancieren, um dann eine Lebendigkeit zu erreichen. Die Beinstellung sei dabei vorrangig wichtig damit sie die Achsen berechnen kann. Bei ihrer Arbeit im Theatermuseum hat sie jedoch nicht bei der Beinstellung sondern bei den Taillenverläufen begonnen, was einer eigenen Vermessungstechnik bedarf.

Als Arbeitsmaterial gibt sie neben Aludraht und Molino auch Braunpappe an, die gewöhnlich für Schildkappen und Taschen verwendet wird und auf Biegsamkeit ausgerichtet ist. Ihre Materialerfahrung bezeichnet sie als wichtigen Bestandteil ihrer Arbeit, an der sie „die Art der Bildung“, die sie durch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Kostüm erfahre, schätzt. Das Kostüm lässt sie neue Dinge entdecken, die wiederum zurück in ihre Arbeit fließen. Obwohl ihre Figuren nicht immer 1:1 mit der Szene des Stückes korrespondieren, habe sie doch immer einen Bezug zu jenem.

5.2.5.1.4 Subkategorie „Finanzierung“

Trabitsch erklärt, dass die Ausstellung *Bühnenkostüme* finanziell nicht sehr viel eingebracht hat. Vom darauffolgenden Jahr 2012 erhoffen sie sich mehr, da es sich um ein Kleist-Jubiläum handelt, über den sie eine Ausstellung machen werden. Das Theatermuseum muss auf die zeitliche Einteilung der Ausstellungen besonders achten, da sie als „kleines Museum“ ebenso kleine Budgets erhalten. Zur finanziellen Erleichterung vermietet Dr. Trabitsch Räumlichkeiten wie den Eroica-Saal an Konzertveranstalter und Theaterensembles. Dennoch bleiben die finanziellen Einschränkungen aufrecht, weshalb der Spielraum für Ausstellungsinszenierungen, im Gegensatz zu größeren Museen, beschränkt bleibt. Dies bestätigen auch Sturminger und Dr. Dembski in ihren Interviews. Zu spüren bekommt die finanziellen Einsparungen u.a. die Abteilung der Textilrestaurierung, wie es Isabelle Zatschek erklärt. Der Einsatz von nur zwei Restauratorinnen sei für den Arbeitsaufwand zu wenig und würde sie aus der Ausstellungsgestaltung ausschließen, wie es bei der Ausstellung *Bühnenkostüme* gewesen

sei. Sie würde sich hier mehr Unterstützung wünschen, da zum einen das Bewahren von Objekten zu einer der Grundsäulen des Museums gehöre und sie es zum anderen wichtig fände, als Expertin des Kostüms, mehr in die Inszenierung der Ausstellung eingebunden zu werden.

5.2.5.2 Kategorie Ausstellungsinszenierung

5.2.5.2.1 Subkategorie „Ausstellungsinszenierung – Österreich/ÖTM“

Die Kuratorin Dembski empfindet, dass sich in den letzten 20 Jahren, durch die Internationalisierung, viel am Sektor der Ausstellungsinszenierung getan habe. Früher stellte man Objekte „einfach nur so“ hin und heute sei das „Drumherum“ wichtig: Das Hinzufügen von Gegenständen zum Objekt oder das Erläutern dieser bedeute Inszenieren. Die heutigen, groß inszenierten Ausstellungen seien mit „Blockbustern“ zu vergleichen und die Inszenierung werde mittlerweile von Besuchern erwartet. Früher sei nur eine sehr kleine gesellschaftliche Schicht, die bürgerliche Gesellschaft, in die Ausstellung gegangen und habe sich ausschließlich fürs Objekt interessiert. Dieser Zugang sei ein ganz anderer geworden: Objekte sollen für jeden verständlich präsentiert werden.

Für Trabitsch ist die Inszenierung vom Thema abhängig: Einen Thomas Bernhard könne man mehr inszenieren als Bühnenkostüme. Hierfür müsse sich der Gestalter genau mit dem Thema vertraut machen und lernen Botschaften zu „verpacken“. Er nennt z.B. die Inszenierung der Mahlerausstellung, wo der Gestalter eine Pistole ausstellen wollte, dann aber die Styroporpackung einer Pistole wählte. Ähnlich bei der Bernhard-Ausstellung, wo Seziertische als Vitrinen eingesetzt wurden. Dies sollte Bernhards Leidenschaft zu zerlegen darstellen. Diese Art der Inszenierung liebt Trabitsch. Fantasie und Mitdenken der Besucher sollen so anregt werden. Für ihn beginnt Inszenierung, sobald eine Darstellung auf das Thema verweist: bei der Auswahl der Farbe, die einen bestimmten Sinn hat oder den Texttafeln die gestaltet sind. Dennoch könne Trabitsch bei der Bühnenkostüm-Ausstellung keine klare Grenze zwischen Gestaltung und Inszenierung ziehen. Daher bezeichnet er sie als „teils gestaltet und teils inszeniert“. Dazu sagt die Kuratorin, dass man die Gestaltung der Ausstellung auch als Inszenierung sehen kann.

Museumsinszenierung und Ausstellungskritik sei in Österreich kaum vorhanden, so Sturminger. So leider auch am ÖTM, obwohl es sich hier mehr als bei Kunstausstellungen anbieten würde zu inszenieren. Diese Situation habe sich ergeben, da Kuratoren wegen ihres fixen Postens an der Spitze der Hierarchie eher Beamten gleichen. Weil sie einen gesicherten Beruf ausführen, seien sie weniger radikal. Dies stehe im Unterschied zum Theater, wo mehr gekämpft werde und es um die Frage gehe „warum machst du es so, wie du es machst?“. Kannst du dies nicht beantworten, bist du gleich weg vom Fenster, so Sturminger. Er nennt *schnittpunkt* als eine Institution die versucht den Ausstellungsdiskurs zu verbessern.

Der Bühnenbildner und Architekt Hans Hoffer mit dem er gearbeitet hat, sei einer der ersten nach Hans Hollein, mit der *Traum und Wirklichkeit*-Ausstellung (1984/85) im *Wien Museum*, gewesen, die Ausstellungen inszeniert haben. Damals wäre das „nicht-konservatorische Präsentieren“ von Objekten gemeint gewesen, was Sturminger heute mit der Frage „Was soll der Besucher erleben?“ ersetzt.

5.2.5.2.2 Subkategorie „Besucherwahrnehmung“

Da es in der Ausstellung eine spezielle Körperbautechnik gibt, fragt man sich ob diese Kunstform von Seiten der Besucher Aufmerksamkeit erhält. Dazu meint Ute Neuber, dass der Besucher gar nicht zu merken brauche, welche Arbeit dahinterstecke. Der Arbeitsprozess befriedige sie so sehr, dass sie die Besucherrezeption nicht interessiere. Ihr sei wichtiger, wie der Besucher allgemein mit dem Kostüm in der Ausstellung umgehe. Falls der Besucher die Arbeit kennenlernen möchte, müsse er sich einfach in die Kostüme einfühlen, um den Unterschied zwischen einer Schneiderpuppe und einem anderen Kostüm machen zu können. Dies nennt Neuber die „Magie der Kostüme“, die der „Aura“ nach Dembski gleichkommt. Dies seien unsichtbare Beziehungen innerhalb des Raums. Da Neuber viel Zeit mit den Kostümen im Depot verbracht hat, ist sie überzeugt, dass Leben in ihnen steckt. Sie meint, dass es unendlich viele für sie bereichernde Beziehungszusammenhänge gebe, die immer zu Beginn einer Ausstellung, wenn sie mit den Kostümen zu arbeiten beginne, am stärksten seien. Diese unsichtbaren Beziehungen möchte sie durch Auseinandersetzung mit dem Stück und den Schauspielern erhalten und

wieder transportieren, was einen Großteil ihrer Arbeit ausmacht.

Auch Isabelle Zatschek meint, dass sich die Besucher in die Kostüme einfühlen und so ihre Aura wahrnehmen können. Jene Kostüme die die Besucher weniger ansprechen, hätten ihrer Meinung nach kaum Bindung zum Schauspieler und seiner Rolle. So etwa das Kostüm der „Elisabeth“ aus *Maria Stuart*, das aus privatem Besitz der „Kaiserin Sisi“ stamme und „auratisch“ von ihr aufgeladen sei.

5.2.5.2.3 Subkategorie „Ausstellungsraum“

Der Raum erschafft neue Welten, aber er schließt auch andere aus. Dies betonen Trabitsch, Dembski und Sturminger. Trabitsch sagt, dass ihm die Räume teilweise die Hände binden. Einfacher zu bespielen wäre der erste Stock, da er größer als das Erdgeschoss sei.

Die Räume des ÖTM sind nicht als Ausstellungsräume konzipiert worden, sondern als Wohn- und Repräsentationsräume, so Dembski. Dies müsse bei der Inszenierung mitbedacht werden. Ursprünglich hätte sie mehr als sieben Themenkreise eingeplant, doch habe dies wegen der geringeren Anzahl der Räume nicht umgesetzt werden können.

Sturminger erklärt, dass die Räume immer als erstes besichtigt werden müssen um die Thematik an die Größe anzugleichen.

Außerdem erwähnt er, dass er für die Ausstellung das Raumkonzept umgedreht hat, indem er den großen Raum zum Schluss kommen ließ. Ziel dieser Inszenierungsmethode war, mit der Größe des letzten Raums ein „pompöses“ Ende zu erzielen.

5.2.5.2.4 Subkategorie „Die sieben Themenkreise“

Die sieben Themenkreise wurden an die Zahl der Räume angepasst. Eine freie, chronologische Abfolge ist nicht möglich gewesen, so Dembski. Primär war ihr wichtig, einen Stilvergleich zu machen und nicht die Theatergeschichte aufzurollen. Um das Beste aus den Räumen herauszuholen, habe sie die Themen bei der Inszenierung immer im Hinterkopf.

Sturminger und Dembski, als „erste Besucher“, begannen bei der griechischen Antike und gingen über zu Richard Wagner und ließen zum Schluss „einfach wieder alles

zusammenkommen“.

Die Themenkreise versuchen lediglich eine Struktur hineinzubringen, so Sturminger, doch prinzipiell beschreibt er die Ausstellung als „Sammelsurum“. Manche Themen waren gut zu inszenieren, so etwa der „Rosenkavalier“ und der Raum „Österreich 2“, andere wiederum weniger.

5.2.5.2.5 Subkategorie „Theater ausstellen“

Dembski meint, dass man Theater an sich nicht ausstellen könne, sondern nur Fragmente daraus. Die Auseinandersetzung mit dem Theater und der Inszenierung sei notwendig, weshalb sie u.a. die zum Kostüm gehörigen Aufführungen in der Ausstellung thematisierte. Es sei außerdem von Vorteil für die Ausstellungsinszenierung, dass die meisten Personen die am Theatermuseum arbeiten vom Theater kommen oder damit zu tun haben.

Das Inszenieren von Ausstellungen ist eine Sache, die vor allem am Theatermuseum praktiziert werden muss, so Sturminger.

5.2.5.2.6 Subkategorie „Licht“

Dembski, Zatschek und Trabitsch erklären, dass das Licht in den Museumsräumen an die Empfindsamkeit der Kostüm angepasst werden müsse. Um sie zu bewahren darf man Kostüme nicht ins volle Licht stellen, so Zatschek. Textilien zählen neben Papier zu den heikelsten Materialien.

Das Licht ist aber auch für die Inszenierung wichtig. Dembski nennt als Beispiel das An- und Ausgehen des Lichtes in Raum 3: Geht das Licht aus, wird ein Film gezeigt, geht es an, gibt es eine Pause ehe ein weiterer Film bei abgedrehtem Licht gezeigt wird. Hierzu führt Trabitsch aus, dass es sich um ein neues Lichtsystem handelt, welches vom Laptop aus gesteuert werden kann. Außerdem wurde in die neuen Vitrinen ein Beleuchtungssystem eingebaut, dessen Farben variabel einstellbar sind.

Für den Gestalter war wichtig, dass gerade genug Licht vorhanden ist. Ist diese Grundvoraussetzung gegeben, bastelt er herum um verschiedene Stimmungen zu schaffen und um Abwechslung in die Ausstellung zu bringen. Mit den bereits vorhandenen

Beleuchtungen in den Vitrinen konnte er sich gut arrangieren und bezeichnete sie als „Gag“ und „Hingucker“. Außer diesen gab es noch das weiße Scheinwerferlicht für die anderen Kostüme außerhalb der Vitrinen. Die Farbwahl des Lichtes spiele in Kombination mit dem Kostüm eine Rolle.

5.2.5.2.7 Subkategorie „Farbe“

Für Trabitsch beginnt die Inszenierung bei der Farbwahl, welche den Inhalt ästhetisch oder thematisch verändern kann. In den Ausstellungsräumen gibt es neben der variablen Farbe des Lichtes noch Vorsatzwände, die unterschiedliche Wandfarben zulassen. Vorsatzwände sind notwendig, um die originalen Wände nicht immer wieder anstreichen zu müssen. So werde Geld gespart und man könne flexibel bleiben. Der Gestalter etwa hätte gerne über die Vorsatzwände hinaus gemalt, was finanziell nicht machbar gewesen sei.

Weil es gut zur Antike passte, wurde der erste Raum der Ausstellung dunkelblau gestrichen und der Wagner-Raum „wegen der Götter und Heiligen“ in einem helleren Blau. Auch im letzten Raum, so Dembski, versuchte Sturminger die Farbe an die unterschiedlichen Stile und Formen anzustimmen.

Auch bei der Werbung für die Ausstellung spielte die Farbwahl eine Rolle. So habe der Marketingleiter entschieden, die Flyer und Plakate farbenfroh zu gestalten. Grund dafür war, dass die Eröffnung der Ausstellung in den Wintermonaten stattfand wenn die Leute auf Farben ansprechen.

5.2.5.3 Kategorie „Österreichisches Theatermuseum“

5.2.5.3.1 Subkategorie „ÖTM – Geschichte und Kostümsammlung“

Die Kostümsammlung, aus der die Ausstellung heraus entstand, kann niemals vollständig sein, so Dembski. Sie gebe nur Ausschnitte und Blickrichtungen vor. In dieser befinden sich folgende Abteilungen: Modell-, Kostüm-, Grafik-, Theaterzettel-, und Fotosammlung sowie Sammlung der Bühnenbildentwürfe und Handzeichnungen. Zatschek erzählt, dass sie derzeit den gesamten Kostümbestand vom Hanuschhof ins neue, größere Zentraldepot nach Himberg übersiedeln.

Sowohl Dembski als auch Trabitsch erklären, wie die Sammlung entstand. Sie sprechen vom Gründer Joseph Gregor (1888-1960), dem ersten Direktor des Museums, der aufgrund seiner guten Kontakte und seiner Liebe zur Kunst um 1900 die Theatersammlung der ÖNB aufgekauft hat. Doch bereits mit Karl VI., aus der Barockzeit, stammen die ersten handschriftlichen Theaterstücke wie auch Zeichnungen von Aufführungen.

Ein weiterer wichtiger Sammler sei Hermann Bahr gewesen der seinen ganzen Besitz an seine Frau, der Starsängerin Anna Bahr-Milbenburg, vermachte. Als diese verstarb, ging der Besitz an die Nationalbibliothek und somit ans ÖTM.

Als das Theatermuseum aus der ÖNB herausgelöst wurde, war es zuerst in die Hanuschgasse, von wo es dann durch Unterstützung der Museumsmilliarde 1982 ins Palais Lobkowitz übersiedelte. In der Hanuschgasse sei ganz anders präsentiert worden als heute. So verpflichtete man sich etwa beim Kauf von Nachlässen, diese permanent auszustellen, was den Sonderausstellungen Raum kostete.

Die Erweiterung der Sammlung wurde vom berühmten Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Hugo Thimig im Jahre 1923 und vom österreichischen Schriftsteller Stefan Zweig, der auf der Flucht vor den Nationalsozialisten seine Manuskripte dem Theatermuseum vermachte, vorgenommen.

Zur Zeit versucht Dembski die Kostümsammlung des ÖTM zu erweitern, indem sie über dieses versucht, manche Kostüme der Ausstellung von *artforart* zu kaufen. Dazu zählen Kostüme aus *Sportstück* von Elfriede Jelinek, aus *Der Riese von Steinfeld* von Peter Turrini und aus *Heldenplatz* von Thomas Bernhard etc. Die Auswahl der Kostüme erfolgt nach großen Namen von Schauspielern, Kostümbildnern oder interessanten Inszenierungen aus Oper, „Burg“, Sprechtheater, Kabarett usw.. Handelt es sich um interessante Inszenierungen, versucht man ganze Ensembles zu erwerben.

5.2.5.3.2 Subkategorie „Bespielungskonzepte“

Die ehemalige Museumsdirektorin Frau Dr. Helga Dostal entschied sich aus Einsparungsgründen für folgendes Bespielungskonzept: Im Erdgeschoss fanden die Sonderausstellung auf 250m² statt und im ersten Stock die Dauerausstellungen. Unter Prof. Herbert Kappelmüller wurde jeder Sammlung ein Raum zugeteilt. Dies sei zwar schön

gewesen, findet Trabitsch, doch änderten sich die Anforderungen an die Präsentation und auch an die kuratorische Betreuung. Als sie für die Mahlerausstellung mehr Geld bekamen, entschied man das Konzept wieder umzudrehen und so finden nun Sonderausstellungen (die aus finanziellen Gründen etwas länger dauern müssen) im ersten Stock statt und im Erdgeschoss werden immer wieder Dinge aus dem Haus präsentiert. Durch das neue Bespielungskonzept erhielten sie mehr Geld vom Ministerium, wovon sie sich einen Satz neuer Vitrinen und das neue Lichtsystem kauften.

5.2.5.3.3 Subkategorie „ÖTM – Entstehen und Bestehen“

Ulrike Dembski meint, es wäre ein Luxus ein Theatrumuseum zu haben und erklärt, dass es europaweit nur in Österreich ein Theatrumuseum als eigenständiges Gebäude gebe. Andere Theatrumuseen sind an die Theaterhäuser oder an die Bibliotheken angehängt wie etwa das Deutsche Theatrumuseum in München. Früher gehörte die Theatersammlung zur *Nationalbibliothek*. Dass das Theatrumuseum eigenständig wurde, erklärt sie sich damit, dass Österreich repräsentativ, nach außen und nach innen, als Theaterland bekannt ist weswegen sich die Kulturpolitik darauf einigte ein eigenes Museum für Theater zu errichten. Dies hat der damalige Kulturpolitiker Erhard Busek mit der Museumsmilliarde durchgesetzt, so Dembski. Nach einer 10-jährigen Unabhängigkeit des Theatrumuseums, erhielt es dann Subventionen mit denen man auskommen musste. Durch die Teilrechtsfähigkeit konnten Drittgelder erworben werden, was sich heute wegen der Abgabepflicht geändert hat. So entstanden Ideen zum Erwerb von Geld, wie etwa die Vermietung des Eroica-Saales für diverse Veranstaltungen (Theater, Konzerte, private Feierlichkeiten etc.). Durch diese Veranstaltungen erhalten sie auch einen gewissen Namen in der Kulturszene, worauf Dr. Trabitsch stolz ist. Für viele Künstler sei es trotz des geringen Budgets eine Ehre im Theatrumuseum auftreten zu dürfen. Durch Dr. Wilfried Seipel konnten sie sich vom Bund loslösen und wurden zu einer wissenschaftlichen Anstalt öffentlichen Rechts. Die Verwaltung funktioniere nach kaufmännischen Prinzipien, weswegen sie einen Geschäftsführer haben. Außerdem ist das Museum in den Museumsverband einverleibt worden, wobei das ÖTM zum Kulturhistorischen Museum gehört.

5.2.5.3.4 Subkategorie „Museumsphilosophie“

Flexibilität, Kooperation mit anderen Häusern und Aufgeschlossenheit werden vom Direktor Dr. Trabitsch groß geschrieben. Den Erfolg des Theatermuseums möchte er auf keinen Fall an den Besucherzahlen von Ausstellungen messen, da dies für ihn den Untergang der Kultur bedeute. Auch bei finanziell günstigeren Ausstellungen möchte er 1. dass die Besucher neue Sachen kennenlernen 2. wissen lassen, dass das Kostensparen mit der EU-Präsidentschaft zu tun hat und 3. mit der Ausstellung Augen zu öffnen.

Fazit

Die vorliegende Arbeit erklärt den Begriff Ausstellungsinszenierung und soll die Inszenierung als heuristisches Instrument zur Analyse von Ausstellungen vorstellen. Hierfür habe ich ein Fallbeispiel - die Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums* - herangezogen. Das Feststellen der Inszenierung in der Ausstellung durch Anwendung einer Kombination aus der „Inszenierungsanalyse“ und der „semiotischen Analyse“ war das Ziel meiner Untersuchungen.

Zunächst erklärte ich Wesen und Vielfalt des Museums, um in weiterer Folge eine Parallele zum Theater herstellen zu können. Hieraus ergab sich eine Betrachtung geschichtlicher Schnittpunkte wie sie z.B. in *Wunderkammern, Reliquienschatzkammern, Studioli* und *Theatrum Amplissimi* zu finden sind.

Es stellte sich heraus, dass durch den Verlust unserer Vergangenheit ein Verlangen nach Selbstidentifikation entsteht. Dieses zeigt sich im Sammeln alter Gegenstände als Aneignung der Welt. In Folge konnte das Museum als Ort des Erinnerns gekennzeichnet werden, der aus dem Drang nach Verortung des Selbst in der Gegenwart entspringt. Durch dieses Verlangen nach Erinnerung und Selbstwahrnehmung der sich individualisierenden Gesellschaft wurde in neuester Zeit ein Museumszuwachs evoziert. Der technische Fortschritt und die daraus resultierende Schnelllebigkeit wurden dabei als Gründe der Entfernung von der Vergangenheit identifiziert.

Bei der Betrachtung des Inszenierungsbegriffs zeigte sich, dass dieser nicht ursprünglich dem Theater angehört. Vielmehr handelt es sich dabei um den Prozess der Darstellung bzw. um das In-Szene-Setzen von Sachverhalten. Durch Abgrenzen des Begriffs zu jenen der Aufführung und der Theatralität konnte ich zunächst folgendes feststellen: Die Inszenierung ist im Gegensatz zur Aufführung *nicht-transitorisch* bzw. *nicht-vergänglich* und sie bringt Theatralität hervor. Da dies jedoch bedeutet, dass die Ausstellung in der Analogie mit der Aufführung theatralisch (und theatral) ist, zeigt sie trotz ihres inszenierten

Charakters bzw. ihrer Szenographie ebenfalls *transitorischen Charakter*. In Folge wird auch die Inszenierung als transitorisch verstanden; denn ist die Aufführung einmal abgespielt, bleiben von dieser nur Spuren zurück.

Bevor ich mich der Debatte der Ausstellungsinszenierung widmete, betrachtete ich den ihr überstehenden kulturphilosophischen Diskurs. Dazu stellte ich die Semiotik als Erklärungsmodell unserer Kultur vor, die jene als Konstrukt von Bedeutungen, die auf Zeichen basieren, deutet. Auch innerhalb der Theaterwissenschaft wird die Semiotik angewandt, weshalb ich mich in weiterer Folge verstärkt auf ihre Erkenntnisse berief. Anschließend war auch die Behandlung der Elemente notwendig, die für eine Ausstellungsinszenierung von Bedeutung sind: der Raum, die Zeit, die Aura und das Objekt.

In der Debatte zur Ausstellungsinszenierung ergaben sich einige Themenbereiche, die für die kritische Betrachtung einer Ausstellung relevant sind. So zunächst die Einkehr performativer Strategien und Verfahren in die Ausstellung, welche von einigen Wissenschaftlern, wie z.B. Werner Hanak-Lettner, erläutert wurde.

Es folgte weiters die Betrachtung der Ausstellung als Gesamtkunstwerk nach Harald Szeemann sowie Erläuterungen zur Szenographie, zum Kurator als Regisseur, zu den Texttafeln als Sprachrohr und zum Objekt als Dialogpartner. Außerdem stellte sich die Frage nach dem Authentizitätscharakter des Begriffs, und ob dieser helfe Inhalte zu verfälschen oder sie zu optimieren. Hierbei ergab sich, dass die Inszenierung zwar auf eine Feinarbeit hinsichtlich des Ausstellungsinhalts hinweist, doch zeigte sich auch, dass dabei ein „blindes Vertrauen“ von Seiten der Besucher gegenüber selbigem entsteht. Dies würde wiederum zur Hinnahme einer Vergangenheit führen, die der Darstellung von Museen und ihren Ausstellungsmachern obliegt. Hier wird auch die Kritik am Kurator laut, dass er durch seinen „unantastbaren“ Posten und seine hierarchische Position „an der Spitze“ Wahrheiten durch Inszenierung verändern würde. Wie der Regisseur am Theater, so trägt bei der Ausstellung der Kurator die meiste Verantwortung für den Inhalt.

Die von mir im nächsten Schritt vorgenommene Analyse der Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen*, welche sich durch ihren konzeptuellen Rahmen als *in-context* Ausstellung entpuppte, sollte meine Frage nach ihrem Inszenierungscharakter beantworten. Indem ich eine Kombination aus zwei Analysemethoden – der Strukturanalyse von Fischer-Lichte und dem semiotischen Analyseverfahren nach Jana Scholze – vornahm, kam ich der Beantwortung meiner Frage näher. Hierfür führte ich Interviews mit den Ausstellungsmachern, aus denen sich ergab, dass eine Inszenierung auch an Ausstellungen und nicht nur am Theater vorgenommen werden kann. Als Grund dafür tat sich das Verlangen der Ausstellungsmacher nach einer optimalen Darstellung des Inhalts hervor. Der Einsatz von Licht, Farbe, die optimalen Platzierungen der Objekte sowie die Überlegungen zur räumlichen Gestaltung unterscheidet dabei eine inszenierte Ausstellung von einer reinen Objektpräsentation. Bereits hier beginnt die Inszenierung, und so erwies es sich auch in der von mir analysierten Ausstellung.

Der Titel der Ausstellung verhieß das Eintauchen in die Welt des Bühnenkostüms und schuf durch die Szenographie Raum für Verführung, Verwandlung und im Zuge des Rahmenprogramms auch für Verkleidung. Kuratorin, Gestalter und Direktor zeigten sich vertraut mit der Ausstellungsinszenierung, woraus ich schloss, dass auch in der österreichischen Ausstellungspraxis schon länger mit dem Begriff gearbeitet wird. Dennoch, so ergab es sich ebenfalls aus den Interviews, bietet der öffentliche Raum zu wenig Diskurs zur Inszenierungspraxis, was z.B. mit Forschungsbeiträgen wie dieser Arbeit verändert werden soll.

Durch die Beschäftigung mit dem Thema der Ausstellungsinszenierung wurde mir bewusst, welchen Einfluss das Medium Museum auf unsere Gesellschaft ausüben kann. Die Inszenierung als „Darstellung von Realitäten“ und damit als „Produzent von Bedeutungen“ stellt eine gedankliche Brücke bei der Konzipierung von Ausstellungen dar und hilft den Fokus dabei auf den Inhalt zu richten. Eine Betrachtung des Museums durch die Theaterwissenschaft stellt eines von vielen (notwendigen) Mitteln dar, um selbiges nachhaltig aufzuwerten.

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida: „Das Gedächtnis der Orte.“ In: Borsdorf, Ulrich [u.a.] (Hg.): *Orte der Erinnerung*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999. S. 59-77.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck Verlag. 2007.

Atteslander, Peter: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2000.

Auer, Hermann: *Neue Museologie. Neue Wege – Neue Ziele. Bericht über eine internationales Symposium 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. München: Saur. 1989.

Azara, Pedro: *Bühnen- und Ausstellungs-Architektur*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt. 2000.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag. 2006.

Bal, Mieke: *Double Exposures: the subject of cultural analysis*. Mit: Janssen, Edwin: *Das Gesicht an der Wand*. New York: Routledge. 1996.

Balić, Haris: *Österreichisches Theatrumuseum. Das Österreichische Theatrumuseum und seine Sammlungen*. Wien: Österreichisches Theatrumuseum. 2000.

Balme, Christopher: „Szenographie“. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag. 2005. S. 322-325.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: E.-Schmidt Verlag. 2008.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2010.

Baudrillard, Jean: *Das Ding und das Ich. Gespräch mit der täglichen Umwelt*. Wien: Europaverlag. 1974.

Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge: über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1991.

Bäumler, Christine: „Bildung und Unterhaltung im Museum. Über die Notwendigkeit einer funktionalen Differenzierung und ihre Folgen.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsgestaltung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 41-56.

Baur, Joachim (Hg.): *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2009.

Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Das Passagenwerk*. Band 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1983.

Beßler, Gabriele: „Ordnung versus Theatralik? Überlegungen zu den Raum- und Strukturprinzipien der Wunderkammern.“ In: Natter, Tobias G. (Hg.): *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 31-64.

Beßler, Gabriele: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 2009.

Bianchi, Paolo (Hg.): *Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I+II*. Kunstforum International. Bd. 186. Juni – Juli. 2007.

Bianchi, Paolo: „Das 'Medium Ausstellung' als experimentelle Probebühne.“ In: Bianchi, Paolo (Hg.): *Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens I*. Kunstforum International. Bd. 186. Juni – Juli. 2007. S. 44-54.

Blank, Melanie/Debelts Julia: *Was ist ein Museum? >... eine metaphorische Complication ...<* Museum zum Quadrat 9. Wien: Turia + Kant. 2002.

Bönsch, Annemarie: „Bühnenkostüm und Mode. Die 'Unzertrennlichen'.“ In: Dembski, Ulrike (Hg.): *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*. Wien: Brandstätter Verlag. 2010. S. 61-71.

Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: Transcript. 2004.

Borsdorf, Ulrich/Grütter, Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999.

Brunnsteiner, Iris: *Die Veränderung der Institution Museum und des modernen Werkbegriffs und deren rechtliche Konsequenzen*. Graz. Univ. Diss. 2010.

Carstensen, Jan (Hg.): *Living history im Museum. Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform*. Münster: Waxmann. 2008.

Deledalle, Gérard: „Semiotik als Philosophie“. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2000. S. 31-43.

Dembski, Ulrike (Hg.): *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*. Wien: Brandstätter Verlag. 2010.

Dembski, Ulrike: „Die Aura des Originals.“ In: Dieselbe (Hg.): *Verkleiden – Verwandeln – Verführen. Bühnenkostüme aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums*. Wien: Brandstätter Verlag. 2010. S. 15-44.

Dernie, David: *Ausstellungsgestaltung: Konzepte und Techniken*. Ludwigsburg: Avedition. 2006.

Diekmann, Andres (Hg.): *Methoden der Sozialforschung*. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 44/2004. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2006.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. dt. Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Funk Verlag. 1991, 1994.

Ehalt, Christian: „Kult und Kultur des Ausstellens. Einleitung.“ In: Erber-Groiß, Margarete [u.a.] (Hg.): *Kult und Kultur des Ausstellens*. Wien: Universitätsverlag. 1992. S. 5-8.

Erber-Groiß, Margarete [u.a.] (Hg.): *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Wien: Universitätsverlag. 1992.

Ernst, Wolfgang: „Geschichte, Theorie, Museum.“ In: Fliedl, Gottfried/Muttenthaler Roswitha/Posch, Herbert (Hg.): *Museum zum Quadrat 3. Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation*. Wien: Verein Arbeitsgruppe für theoretische & angewandte Museologie. 1992. S. 7-40.

Feller, Barbara/Mayr, Friedrich: „Vom Palais Dietrichstein am Schweinemarkt zum Österreichischen Theatrumuseum am Lobkowitzplatz.“ In: Mang, Karl: *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Wien: Böhlau Verlag. 1991. S. 17-69.

Findlen, Paula: „The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy.“ In: Messias Carbonell, Bettina (Hg.): *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden: Blackwell. 2004. S. 23-50.

Finger, Anke K.: *Das Gesamtkunstwerk in der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH. 2006.

Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag. 2005.

Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität als kulturelles Modell. Einleitung.“ In: Dieselbe (Hg.) *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2004. S. 7-26.

Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität.“ In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1998. S. 81-90.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System theatralischer Zeichen*. Band 1. Tübingen: Günter Narr Verlag. 1983.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text*. Band 3. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1983.

Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: A. Francke Verlag Tübingen und Basel. 2009, 2010.

Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke Verlag. 2004.

Fischer-Lichte, Erika/Schönert, Jörg (Hg.): *Theater im Kultuwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein Verlag. 1999.

Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2005.

Fürchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001.

Geppert, Alexander [u.a.] (Hg.): *Ortsgespräche: Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005.

Gläser, Jochen/Laudel, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag. 2009.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, Zürich: Piper. 2011.

Griefahn, Monika: „Anmerkungen zur Szenographie. Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert.“ In: Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001. S. 9-12.

Großegger, Beate: *Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration?*. Zur Vermittlungs- und gesellschaftlichen Verständigungsproblematik ausstellerischer Kommunikation unter besonderer Berücksichtigung des Vermittlungsmediums Ausstellungstext 1, 2. Eingereicht in Wien. 1994.

Habsburg-Lothringen, Bettina: „Schaumöbel und Schauarchitekturen. Die Geschichte des Ausstellens als Museumsgeschichte.“ In: Natter, Tobias G.: *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 49-64.

Hagebölling, Heide: „Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes.“ In: Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 71/Heft 2*. Berlin: G+H Verlag, 2006. S. 177-187.

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

Hanak-Lettner, Werner: *Dramaturgie der Ausstellung – über das Spiel zwischen Menschen und Dingen*. Wien: Univ.-Diss. 2008.

Hiekel, Jörn Peter: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartskunst*. Mainz: Schott. 2007.

Huber, Hans Dieter (Hg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge. Statements. Diskussionen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 2002.

Hübner, Johann: *neu ver-mehrtes und verbessertes reales Staats- und Zeitungs- und Converstions-Lexicon: ...* Regensburg und Wien: Verlegung Emerich Felix Baders. 1759.

Iglhaut, Stefan: „Szenographie: Verschmelzung der Sparten und Disziplinen.“ In: Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001. S. 49-55.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991.

Kant, Immanuel: *Prolegomena. Zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Riga: sen. Johann Friedrich Hartknoch. 1783.

Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*. Essen: Klartext. 2006.

Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsgestaltung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.): Introduction. *Destination Culture: tourism, museums and heritage*. London/Berkeley/Los Angeles: University of California Press. 1998.

Klein, Alexander: „Das Wohnen bei den Dingen. Inszenierung als gestellte Wirklichkeit in Kultur- und Naturhistorischen Ausstellungen.“ In: Bianchi, Paolo (Hg.): *Das Neue Ausstellen*. Kunstforum International. Bd. 186. 2007. S. 170-179.

Korff, Gottfried: „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. (2000).“ In: Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 2007. S. 167-180.

Korff, Gottfried: „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum.“ In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive*. Wien: Passagen Verlag. 2000. S. 41-56.

Korff, Gottfried: „Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Orte Der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt/New Work: Campus Verlag. 1999. S. 319-335.

Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. 2007.

Kos, Wolfgang: „Müssen Beschriftungen auf dem Boden kleben? Über das anhaltende Desinteresse der Ausstellungsgestalter am Text-Management.“ In: Stocker, Karl/Müller, Heimo (Hg.): *Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*. Wien: Turia + Kant. 2003. S. 77-84.

Kunz-Ott, Hannelore: „Im Interesse des Besuchers. Die Rolle der Museumspädagogik.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsgestaltung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 119-128.

Lewald, August: „In die Szene setzen.“ 1838. In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zu Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam. 1991. S. 306-311.

Lübbe, Hermann: „Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn: *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld: Transcript. 2004. S. 13-37.

Lübbe, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grad unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*. London: The 1981 Bithell Memorial Lecture. 1982.

Lüddemann, Stefan: *Mit Kunst kommunizieren: Theorien, Strategien, Fallbeispiele*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. 2007. S. 186.

Mang, Karl: *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Wien: Böhlau Verlag. 1991.

Mauler, Veronika: *Ausstellungsinszenierung am Beispiel des Technischen Museums Wien*. Eingereicht Univ. Wien. 2008.

Mayring, Philipp: *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. München: Psychologie Verlags-Union. 1990.

Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz Verlag. 1989.

Mersch, Dieter (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1998.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2002.

Muttenthaler Roswitha/Wonisch, Regina: „Grammatiken des Ausstellens. Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen.“ In: Lutter, Christina/Musener, Lutz (Hg.): *Kulturwissenschaften in Österreich*. Wien. 2003. S. 117-133.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von gender und race in Ausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2006.

Natter, Tobias G.: *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: transcript Verlag 2010.

Nether, Ulrich: „Raum und Wahrnehmung. Das PerceptionLab der Hochschule Ostwestfalen-Lippe.“ In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*. Essen: Klartext. 2006. S. 10-17.

Nics, Peter: „Das Österreichische Theatermuseum.“ In: Balić, Haris: *Österreichisches Theatermuseum. Das Österreichische Theatermuseum und seine Sammlungen. Wien: Österreichisches Theatermuseum.* 2000. S. 2-3.

Niethammer, Lutz: „Postskript zu Geschichte und Gedächtnis.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum.* Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999. S. 101-110.

O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube.* Berkley, Los Angeles, New York: University of California Press. 1999.

Osses, Dietmar: „Kreative Spannungen. Zur Gestaltung von Bildung, Unterhaltung und Vermittlung in historischen Ausstellungen.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern.* Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 75-88.

Paul, Stefan: „Kommunizierende Räume. Das Museum.“ In: Geppert, Alexander [u.a.] (Hg.): *Ortsgespräche: Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert.* Bielefeld: Transcript Verlag. 2005. S. 341-360.

Pavis, Patrice: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 11:1, S. 13-27. 1989.

Peirce, Charles Sanders: „Neue Elemente.“ In: Mersch, Dieter (Hg.): *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Charles Sanders Peirce bis zu Umberto Eco und Jacques Derrida.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1998. S. 37-56.

Pircher, Wolfgang: „Ein Raum in der Zeit. Bemerkungen zur Idee des Museums.“ In: Erber-Groiß, Margarete [u.a.] (Hg.): *Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums.* Wien: Universitätsverlag. 1992. S. 26-34.

Pollack, Anna. *Modequeen Westwood am Wiener Burgtheater. Eine Untersuchung über Modedesigner als Kostümbildner: Die Kostüme Vivienne Westwoods für „Die Dreigroschenoper“*. Eingereicht Univ. Wien. 2001.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 1988.

Quiccheberg, Samuel: „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi.“ In: Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin. 2000. S. 36-225.

Raffler, Marlies: *Museum - Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*. Wien: Böhlau Verlag. 2007.

Rath, Gabriele: *Museen für BesucherInnen. Eine Studie*. Wien: WUV. Univ. Verlag. 1998.

Rizzi, Georg Wilhelm: „Das Palais Dietrichstein-Lobkowitz in Wien – zur Planung und Baugeschichte des Hauses.“ In: Mang, Karl: *Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses*. Wien: Böhlau Verlag. 1991. S. 9-16.

Rollig, Stella: „Video als Zumutung. Fallbeispiel <HERS>: Zum Ausstellen zeitgebundener Kunst.“ In: Stocker, Karl/Müller, Heimo (Hg.): *Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*. Museum zum Quadrat 16. Wien: Turia + Kant. 2003. S. 11-24.

Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones del Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin: Akademie Verlag. 2000.

Roth, Martin (Hg.): „Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000.“ In: *Szenografie – zur Zukunft der gestaltenden Ausstellung. Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001. S. 25-32.

Roth, Martin (Hg.): *EXPO 2000. Der Themenpark der EXPO 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt*. Wien: Springer Verlag. 2000.

Roth, Martin (Hg.): *Museumskunde 66/Heft 1*. Berlin: G+H Verlag. 2001.

Schade, Sigrid: *Ausstellungs-Displays. Dokumentation zum Forschungsprojekt 2005-2007*. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich. 2007.

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

Scheib, Christian: „Neue alte Traditionen: Situatives Komponieren, konzertante Installation, konzeptionelle Improvisation, Klangkunst.“ In: Hiekel, Jörn Peter: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartskunst*. Mainz: Schott. 2007. S. 188-198.

Schmidt, Martin: „Das magische Dreieck. Zur Einführung.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 11-26.

Scholze, Jana: *Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen*. Diss. Berlin. 2002. (Veröffentlicht unter: Dieselbe: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2004.)

Scholze, Jana: „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen.“ In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 121-148.

Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2004.

Seel, Martin: „Inszenieren und Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffes.“ In: Fürchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001. S. 48-62.

Shakespeare, William: *As You Like It*. 2. Akt. 7. Szene. New York: Spark Notes LLC. 2004.

Siegmund Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Narr Verlag. 1996.

Sitter-Liver, Beat (Hg.): *Utopie heute II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*. Freiburg/Schweiz: Paulusverlag. 2007.

Sloterdijk, Peter: „Museum. Schule des Befremdens.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Magazin, 10.3.1989. S. 56-66.

Stocker, Karl/Müller, Heimo (Hg.): *Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*. Museum zum Quadrat 16. Wien: Turia + Kant. 2003.

Stössel, Marleen: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München, Wien: Edition Akzente. 1983.

Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Reimer. 1991.

Szeemann, Harald: *Das Museum der Obsessionen*. Berlin: Merve Verlag. 1981.

Szeemann, Harald: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*. Aarau (u.a.): Sauerländer Verlag. 1983.

Szeemann, Harald: *Live in your head. When Attitudes become Form*. Bern: Kunsthalle. 2006.

Szeemann, Harald: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*. Regensburg: Lindinger+Schmid. 1994.

Tiefenbacher, Angelika: *Allgemeinbildung – das ultimative Wissen*. München: Compact Verlag. 2011.

Treinen, Heiner: „Das Museumswesen: Fundus für den Zeitgeist.“ In: Kirchhoff, Heike [u.a.] (Hg.): *Das magische Dreieck. Die Museumsgestaltung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2007. S. 27-40.

Turk, Horst (Hg.): *Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 1992.

Vieregg, Hildegard Katharina: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2008.

Vieregg, Hildegard Katharina: *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2006.

Vogel, Klaus: „Science meets Art. Die gestalterische Sprache von Wissenschaftsaustellungen.“ In: Stocker, Karl/Müller, Heimo (Hg.): *Design bestimmt das Bewusstsein. Ausstellungen und Museen im Spannungsfeld von Inhalt und Ästhetik*. Museum zum Quadrat 16. Wien: Turia + Kant. 2003. S. 25-52.

- Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. Schutterwald/Baden: Wiss.Verl. 1996.
- Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau Verlag. 1999.
- Walz, Markus: „Sehen, Verstehen. Historisches Spiel im Museum – zwischen Didaktik und Marketing.“ In: Carstensen, Jan (Hg.): *Living history im Museum. Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform*. Münster: Waxmann. 2008. S. 15-44.
- Warstat, Matthias: „Theatralität“. In: Fischer-Lichte, Erika [u.a.] (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag. 2005.
- Weibel, Peter: *Peter Weibel. Inszenierte Kunstgeschichte. Mise-en-scène of Art-History*. Wien: Museum für angewandte Kunst, Österreichisches Museum für angewandte Kunst. 1988. S. 171.
- Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1998.
- Wirth, Uwe (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2000.
- Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Memotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*. 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag. 1994.
- Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Musealisierung. Gespräche zum „Phänomen Musealisierung“* (Dokumentation zur Tagung 8.-12. Januar 1986, Frauensee. Veranstalter und Impressum: Pädagogische Aktion e.V. (PA)). München: 1986. (M1)
- Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste [...]*. Halle und Leipzig: Verleger Johann Heinrich Zedler. Bd.22 1739. S. 1375.

Ziese, Maren: *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010.

Interviews

Dembski, Ulrike: *Kuratorin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 02.12.2010.

Neuber, Ute: *Künstlerin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 10.03.2011.

Sturminger, Christian: *Ausstellungsgestalter*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 11.03.2011.

Trabitsch, Thomas: *Direktor des Österreichischen Theatermuseums*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 15.03.2011.

Zatschek, Isabelle: *Textilrestauratorin*. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. Wien. 24.10.2011.

Onlinequellen

Bundesministerium für Finanzen: Bericht der Bundesregierung. *Budgetbericht 2011*. S. 40-42 und 73. Zugriff: 25.10.2011. Online-Publikation:
http://www.bmf.gv.at/Budget/Budgetsimberblick/Sonstiges/Budgetsimberblick/Budget2011/Budgetbericht_2011.pdf

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur: *Bundesmuseen*. S. 31-48, hier S. 46. Zugriff: 05.10.2011. Online-Publikation:
<http://www.bmukk.gv.at/medienpool/11119/khm.pdf>

Bundesministerium für Unterricht Kunst und Kultur: *Kulturbericht 2010. Kunsthistorisches Museum, Museum für Völkerkunde. Österreichisches Theatermuseum*. S. 35-56. Zugriff: 06.08.2011. Online-Publikation:

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/20912/kulturbericht_2010.pdf

Pressestelle Hochschule Ostwestfalen-Lippe: *PerceptionLab. Wir machen Raumwirkung messbar*. Zugriff: 25.10.2011. Online-Publikation:

<http://www.hs-owl.de/fb1/forschung/perceptionlab.html>

Universität Hamburg. Fakultät für Geisteswissenschaften: *Annäherung an die Ausstellungsanalyse. Fragen und Hypothesen*. Zugriff: 12.11.2011. Online-Publikation:

http://www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2008-1/11-12_vokus2008-1-18.pdf.

Waidacher, Friedrich: *Ausstellungen besprechen*. In: *Museologie Online*. 2. Jahrgang. 2000. S. 21-34. Zugriff: 10.11.2011. Online-Publikation:

<http://www.vl-museen.de/m-online/00/00-2.pdf>

Zimmermann, Anne: *Spiel und Menschsein*. Interview mit Dr. Ulrike Dembski. In: *AustrianFashion*. Zugriff: 22.10.2011. Online-Publikation:

http://www.austrianfashion.net/index.php?option=com_content&task=view&id=1330&Itemid=37

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Matussek, Peter: The Examination of L'idea del teatro of Giulio Camillo, Dissertation, Pittsburgh 1970. Zugriff: 12.09.2011. Online-Archiv: http://peter-matussek.de/Sfb-Website_SK/seiten/b7_passwort/b7_Demos_CaG/CaG_Dateien/Camillo_1544_777.html	17
Abb. 2 Das Palais Lobkowitz am Schweinemarkt im 19. Jahrhundert. Zugriff: 20.10.2011: Online-Archiv: http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/lobkowitz.htm	94
Abb. 3 Das Palais Lobkowitz heute. Zugriff: 20.10.2011: Online-Archiv: http://www.viennatouristguide.at/Palais/stadtpalais/lobkowitz.htm	94
Abb. 4 „Raum-Text“ auf leicht durchsichtigem Material. Raumtitel: Mythos der antiken Welt. Antigone trifft Elektra. Erster Themenkreis, Raum 1. Foto von Autorin, August 2011.	116
Abb. 5 Privates Konzertkleid von Elisabeth Schwarzkopf. Schaufensterpuppenpräsentation: Isabelle Zatschek/Anna Femi-Mebarek, Foyer/Stiegenaufgang zur Ausstellung. Foto von Autorin, August 2011	122
Abb. 6 Nahaufnahme des privaten Konzertkleides von Elisabeth Schwarzkopf (Titelfotografie für die Werbesujets der Ausstellung). Zugriff: 12.2.2012. Online-Archiv: http://www.theatermuseum.at/nocache/ausstellungen/rueckblick/2011/verkleiden-verwandeln-verfuehren/?nojs=1&offset_4652=0&cHash=826816b75d5e0f462d4503d242d79c86	122
Abb. 7 Linkes Podest: „Lohengrin“ (Leo Slezak), „Ortrud“ (Anna Bahr-Mildenburg) und „Tristan“ (Wolfgang Windgassen) (v.l.n.r.). Körperbau: Ute Neuber. Rechtes Podest: „Rheintochter“ (Christa Beier) von hinten u.a.. Körperbau: Angela Sixt, Raum 2. Foto von Autorin, August 2011	127
Abb.8 Nahaufnahme zweier Kostüme aus Der Rosenkavalier. Vorne: „Sophie“ (i.d.F. Reri	

Grist) Hinten: „Oktavian“ (i.d.F. Gwyneth Jones). Nahaufnahme zweier Kostüme, mit Blick auf das Innenleben eines Körpers, Raum 2. Foto von Autorin, August 2011.....	129
Abb.9 Kostümgruppe Der Rosenkavalier (Videoausschnitt: Wr. Staatsoper 1968, Inszenierung: Otto Schenk). Entwurf: Erni Kniepert nach Alfred Roller. Podest mit Videoinstallation. Molino-Körper Ute Neuber, Raum 2. Foto von Autorin, August 2011.....	129
Abb.10 Kostümgruppe Der Schwierige (Videoausschnitt: Burgtheater 1991, Inszenierung: Jürgen Flimm). Entwurf: Karl Lagerfeld. Podest mit Videoinstallation. Aludraht-Körper: Neuber, Raum 2. Foto von Autorin, August 2011.	129
Abb.11 „Gabriele“ (Paula Wessely) aus Anatol (Akademietheater, 1960) in Glasvitrine mit Texttafel (l.). Entwurf: Erni Kniepert. Schneiderpuppenpräsentation: Isabelle Zatschek/Anna Femi-Mebarek, Raum 4. Foto von Autorin, August 2011.....	131
Abb.12 „Sansquartier“ (Johann Nepomuk Nestroy) aus Zwölf Mädchen in Uniform (Theater an der Wien 1831) in Glasvitrine. Entwurf: Unbekannt. Schneiderpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 4. Foto von Autorin, August 2011.	131
Abb.13 Kostüme aus ein Sportstück von Elfriede Jelinek (Burgtheater, 1998), Raum 5. Foto von Autorin, August 2011.....	132
Abb.14 Statistenrolle „Genie“ aus Sein und Schein von André Heller (Burgtheater, 1993) und „Hedwig“ (Marianne Hoppe) aus Heldenplatz von Thomas Bernhard (Burgtheater, 1988) mit Videoinstallation und Texttafel. Schaufensterpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 5. Foto von Autorin, August 2011.....	133
Abb.15 Die „Frau“ (Julia von Sell) aus ein Sportstück von Elfriede Jelinek (Burgtheater, 1998) mit Videoinstallation. Schaufensterpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 5. Foto von Autorin, August 2011.....	133

Abb.16 Tanzkostüme von Rosalia Chladek, Grete Wiesenthal und Gertrud Bodenwieser (v.l.n.r.). Körperbau aus Aludraht: Ute Neuber, Raum 6. Foto von Autorin, August 2011.....	135
Abb.17 Tanzkostüme von „Prinz Siegfried“ (Rudolf Nurejew) und „Odile“ (Margot Fonteyn) aus Der Schwanensee (Wr. Staatsoper, 1964). Entwurf: Nicolas Georgiadis. Körperbau: Ute Neuber, Raum 6. Foto von Autorin, August 2011.....	136
Abb.18 Texttafel mit Fotografie von „Prinz Siegfried“ und „Odile“. Nach der Pose auf dieser Fotografie empfand Ute Neuber die Körper nach (vgl. Abb. 16), Raum 6. Foto von Autorin, August 2011.....	136
Abb.19 Kostüm aus Die Dreigroschenoper von Bertolt Brecht (Burgtheater, 1996) mit Blick auf das Innenleben des Kostüms und auf Teile des Körperbaus. Entwurf: Vivienne Westwood. Körperbau: Ute Neuber, Raum 7. Foto von Autorin, August 2011.....	138
Abb.20 Kostüm der „Turandot“ (Nilson Birgit) aus Turandot von Giacomo Puccini (Wr. Staatsoper, 1961). Entwurf: Chou Ling und Nicola Benois. Schneiderpuppenpräsentation: Zatschek/Femi-Mebarek, Raum 7. Foto von Autorin, August 2011.....	138

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Susanne Jaritz
Geburtsdatum: 11.02.1987
Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg

1991 -2000 Ballettschule *Nora Mackh*, Klagenfurt
1993 -1996 Volksschule Lidmansky VS 6, Klagenfurt
1996 -1997 Volksschule St. Ruprecht VS 11, Klagenfurt
1997 -2001 Realgymnasium Ingeborg Bachmann (neusprachlicher Zweig),
Klagenfurt
2001 -2005 Oberstufenrealgymnasium St. Ursula mit musikalischem
Schwerpunkt, Klagenfurt
07/2005 Abschluss mit Matura, Klagenfurt
seit 10/2005 Diplomstudium der Theater-, Film-und Medienwissenschaft, Uni
Wien
07-08/2008 Intensivkurs Französisch, *Sprachenzentrum Uni Wien*
09/09-03/10 Studienaustauschprogramm *Erasmus*, Rom/Italien
02/2011 Winterakademie Kulturmanagement/Projektorganisation am
Institut für Kulturkonzepte

Berufs- und Praxiserfahrungen

Seit 10/2005 Office-Management, Creative Assistance, Kundenbetreuung,
PR-Agentur *Formel4*, Wien
09-12/2006 Au-Pair, Österreichische Botschaft, Senegal/Dakar
06-08/2009 Praktikantin *Marionettentheater Schloss Schönbrunn*, Wien

- 11-12/2010 Assistenz beim Buchprojekt *Nach den Regeln der Kunst. Mein Weg zur eigenen Fotoausstellung* von Moritz Neumüller für den Addison Wesley Verlag
- Seit 11/2010 Kulturveranstalterin im *Variété-Theater-Café Arenabar*
- Seit 09/2011 Vereinsgründung zur Förderung von Kunst und Kultur im öffentlichen Raum
- 06-07/2011 Assistentin des Kostümbildners Markus Kuscher für die Produktion „alf laila wa laila“ vom *operntheater sirene*, Wien
- Seit Jänner 2012 Assistentin der Geschäftsführung von „VOYA – Virtual Gallery of Young Art - Kunstförderung und Vermarktung GmbH“

Abstract

Die vorliegende Arbeit erklärt den Begriff Ausstellungsinszenierung als kulturelles Phänomen sowie die Inszenierung als heuristisches Analyseinstrument. Dafür wird die Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* im Österreichischen Theatermuseum herangezogen, um diese auf ihren Inszenierungscharakter zu untersuchen. Diese Analyse stützt sich auf die qualitative Sozialforschung. Daraus resultiert die Betrachtung der Museumsgeschichte, des Museumsbegriffs und des Inszenierungsbegriffs sowie die Einbettung der für die Museumsdebatte wichtigen Elemente in einen kulturphilosophischen Diskurs. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Überprüfung der Einkehr des Begriffs Inszenierung in die Ausstellungswelt.

Im ersten Teil der Arbeit werden die Vorläufer des Museums erläutert, wodurch sich Parallelen zum Theater kenntlich machen. Seine heutige Funktion, nämlich das „Sammeln, Bewahren und Vermitteln“, wird auf Interferenzen mit den früheren Deklarationen von Museum untersucht. Das Verlangen des Menschen nach Selbstpräsentation geht dabei als Ursprung aller Darstellungsformen hervor.

Weiters wird der seit dem *performative turn* gewandelte und nun vielseitig eingesetzte Inszenierungsbegriff als heuristisches Instrument zur Analyse von kulturellen Phänomenen (wie es die Ausstellung ist) vorgestellt. Im Zuge dessen ergab sich, dass das Museum innerhalb der Wissenschaften einen interdisziplinären Charakter aufweist.

Im kulturphilosophischen Diskurs wird das Zeichen, das Objekt, die Aura sowie Raum und Zeit „besprochen“. Erläuterungen dazu ergeben u.a., dass das Zeichenlesen bzw. die Semiotik in Ausstellungen wie auch im Theater zu einem grundlegenden Mittel geworden ist, um eine kritische Betrachtung vollziehen zu können.

In Anklang an die Debatte befasst sich die Arbeit mit dem Kurator, dem Gesamtkunstwerk, den Texttafeln, dem Objekt und dem Dialog zwischen diesem und dem Besucher sowie mit dem Begriff der Inszenierung. Außerdem ist der Vergleich des Ausstellungsraums mit dem

Bühnenraum entscheidend: Besucher und Objekt befinden sich darin in einem Dialog. Laut Semiotik stellen die durch das Objekt angeregten Vorstellungen des Besuchers die Worte dar. Der Kurator wird außerdem als „Regisseur“ ausgewiesen, das Objekt als „Akteur“ und der Besucher als „Akteur, Regisseur und Zuschauer“.

Mittels einer Kombination aus der Inszenierungsanalyse und der semiotischen Analyse sowie durch Begriffsanalogien wird abschließend die Ausstellung *Verkleiden – Verwandeln – Verführen* im Österreichischen Theatermuseum auf ihre Inszenierung untersucht. Durch das Miteinbeziehen von Experteninterviews in die Analyse ist die Betrachtung selbiger auch von Seiten der Macher möglich. Die Ausstellung kann schließlich als „theatralisch“, „transitorisch“ und „inszeniert“ identifiziert werden.