

Moderieren im Museum: Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung

Schrübbers, Christiane (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schrübbers, C. (Hrsg.). (2013). *Moderieren im Museum: Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung* (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839421611>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

CHRISTIANE SCHRÜBBERS (Hg.)



Moderieren im Museum

Theorie und Praxis
der dialogischen Besucherführung

[transcript] → Kultur- und Museumsmanagement

CHRISTIANE SCHRÜBBERS (Hg.)

Moderieren im Museum

Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung

CHRISTIANE SCHRÜBBERS (HG.)

Moderieren im Museum

Theorie und Praxis

der dialogischen Besucherführung

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Monika Rut

Lektorat: Michael Matthes

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: CPI - Clausen & Bosse, Leck

Print-ISBN 978-3-8376-2161-7

PDF-ISBN 978-3-8394-2161-1

<https://doi.org/10.14361/9783839421611>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort

Wolfgang Zacharias | 7

EINFÜHRUNG

Einleitung

Christiane Schrübbers | 15

Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung

Michael Matthes | 23

Moderieren im Museum

Christiane Schrübbers | 39

SPARTENSPEZIFISCHE MUSEUMSDIDAKTIK

Zwischen Sammeln und Präsentieren

Michael Matthes | 49

Museen alter Kunst

Friederike Weis | 67

Museen für moderne und zeitgenössische Kunst

Anna Grosskopf | 87

Museen der Geschichte

Bettina Altendorf | 105

Museen der Technik

Michael Matthes | 117

Einzelne Aspekte zur spartenspezifischen Didaktik am Beispiel der Uhr

Friederike Weis, Anna Grosskopf, Bettina Altendorf | 137

AKTIVIERENDE MUSEUMSMETHODIK

Vom Referieren zum Moderieren

Christiane Schrübbers | 161

Moderierte Museumsgespräche

Marion Schröder | 169

Chinesischer Korb ist nicht gleich chinesischer Korb

Interaktiv lernen im Museum

Sofija Popov-Schloßer | 179

Wie etwas gesagt wird ...

Beispiele und Übungen für den gelungenen Umgang mit Stimme und Sprache

Christine Heiß | 191

Die Geister der eigenen Erwartungen

Visuelle Kommunikation als Teil der allgemeinen Informationsaufnahme und -verarbeitung im Museum

Georg von Wilcken | 207

Moderationslinien konzipieren

Christiane Schrübbers | 223

Autorinnen und Autoren | 251

Vorwort

Wolfgang Zacharias

Was sollte und könnte die Rolle und Funktion des Museums im 21. Jahrhundert sein? Ein definierter Ort mit einer besonderen und wahrnehmbaren Atmosphäre? Ein Raum der Dinge und Objekte besonderer und bedeutungsvoller symbolischer Repräsentanz? Ein Erinnerungsraum mit der Chance zur gegenwärtigen Vergewisserung des Laufes der Zeit und der eigenen, individuellen und gesellschaftlichen Positionierung? Und was bedeutet dies alles dann für die Bemühungen um Vermittlung unseres kulturellen Erbes und die museumspädagogische Aktivierung des Besuchers?

Das Museum ist ein ruhender Pool im rasanten technisch-medialen Wandel. Oder besser: Es erscheint selbstreferentiell, legitimatorisch und organisatorisch-prozessual, aber auch sich fortsetzend und in verschiedene Richtungen auslegend und ausdifferenzierend. Dennoch ist der museologische wie museumspädagogische Diskurs bereits heftig mit transformatorischen Selbstdefinitionsfragen beschäftigt, mit besonderen Aneignungsprozessen, Vermittlungsformen und Praxisbeispielen.

Dabei geht es im Museum zunächst und allgemein um Teilhabe seiner Besucher am kulturellen Leben. Das Museum als Ort der forschenden Bewahrung wie auch der bildenden Aktivierung und präsentierenden Veröffentlichung ist für Kulturelle Bildung unverzichtbarer wie selbstverständlicher Teil und Partner: Ein exemplarisches Handlungsfeld. Es gilt, sich im weiten Horizont und im sozusagen familiären Verbund der vielen kulturvermittelnden, kulturpädagogischen Handlungsfelder zu verorten.

Die zugespitzte Kontroverse der 1970er Jahre »Lernort contra Musentempel« ist heute ausgestanden. Vermittlung im Horizont von Museologie und Musealisierung bedeutet: (sich) bilden und lernen, reflexives Wissen und sinnlich-ästhetische Erfahrungen sowie unmittelbare, emotionalisierende Erlebnisse gewinnen. Ereignisse im und ausgehend vom Museum, Verfahren und Strategien im öffentlichen Interesse sind keine Gegensätze (mehr). Im Gegenteil: Vielfalt und Pluralität des kulturell-ästhetischen Lernens, sowohl auf das Museale fokussiert wie auf die Künste und Kulturen insgesamt expandiert,

sind als Einheit in aller Differenz und subjektiv-existenziellen Ganzheitlichkeit zu sehen. Museumspädagogik, ihre Methoden, Strategien, Didaktiken, Inszenierungen und strukturellen Formatierungen, sind inzwischen – und das ist auch der Gewinn seit den 1970er Jahren von Nürnberg über Hamburg, Berlin, Hannover, Köln, Frankfurt a.M. bis München, die Gründung des Bundesverbands Museumspädagogik eingeschlossen – ein inzwischen etabliertes und hochgeschätztes Feld Kultureller Bildung.

1. DIDAKTISCHE LEITORIENTIERUNGEN: MODERATION UND MOTIVATION

Neben den raum-zeitlichen und inhaltlichen sowie ästhetischen Aspekten gilt es, methodisch-didaktische Strategien und Verfahren experimentell zu erarbeiten, zu begründen und systematisch anzuwenden, um sowohl dem erweiterten Feldhorizont einer Kulturellen Bildung für das 21. Jahrhundert wie auch der intergenerativen Dynamik im Lauf der letzten Jahre und Jahrzehnte zu entsprechen. Es gilt aber auch, der Idee und der Realisierung von Musealität und Musealisierung öffentliche, insbesondere kultur- und bildungspolitische Bedeutung und Aktualität zu sichern. Womit wir beim Thema wären, das in dieser Veröffentlichung beispielhaft entfaltet wird: vom belehrenden *Führer* zum motivierenden *Partner* zugunsten offener Erfahrungs- und Erlebnisprozesse, durchaus auch im Interesse einer unterstützenden und transformatorischen Vermittlung sowohl von Selbstbildungschancen, Motivationsimpulsen durch Provokation und Neugierde, als auch zugunsten von mehr Wissen und Können. Schlüsselbegriffe dazu sind: Inszenierung und Interaktion, Animation und Aktivierung, Kommunikation und Intervention, Partizipation und Performanz.

Hier zeigt sich der bildende Ansatz einer *Museums-Moderation* zugunsten einer dialogisch-aktivierenden Rolle zwischen Museumsbesucher (*Mensch*) und dem Museum als Ort und Inhalt (*Umwelt*) auf der Höhe der Zeit. Verbunden wird fachlich-methodische Vermittlungsprofessionalität (Bezug: didaktisches Denken und Handeln) mit sachbezogenem und auch kontextuellem Wissen rund um das Museum, seinen spezifischen Inhalten, Objekten und entsprechenden symbolischen Repräsentanzen, interdisziplinär und auch aktuell, mit je adressatenbezogenen soziokulturellen Bezügen. Eben daraus entsteht – idealerweise – der motivierende Dialog. Und dieser erfordert durchaus performativ-kommunikative Kompetenzen des Vermittlers in seiner Moderatorenrolle. Aber entsprechend der didaktischen Logik: Diese Moderation ist keineswegs neutral. Das intentionale Interesse an der aktiven Aneignung von faktischem Wissen und produktiver Erkenntnis sowie weiterwirkender Motivationsimpulse bleibt – als Chance zu inhaltlichem und (selbst-)bildendem

Lernen und der Ausbildung von Neugierde, Imagination und ästhetischen wie kognitiven Erfahrungen – Lehr- und Lernziel.

Anspruchsvoll und assoziativ ausgedrückt: Aktivierende und dialogisch-intervenierende Museumsmoderation ist selbst Kunst, entsprechend ihrer Strategie, Offenheit und innovativen Prozesshaftigkeit. Die Sichtweise *Vermittlung als Kunst* hat durchaus pädagogische und erziehungswissenschaftlich wieder zu aktualisierende Traditionen.

2. PRINZIP PARTIZIPATION

Nach dem dialogischen Moderationsprinzip haben beide Partner, Moderator und Besucher, Person und Gruppe, ihre besonderen Interessen und Kompetenzen, die es *auf Augenhöhe* zu verhandeln gilt. Die inhaltliche und intentionale Fach- und Vermittlungskompetenz der aktiven und museumspädagogischen Moderation ist klar, das in aller Vielfalt und Diffusität mitgebrachte und lebensweltliche Erfahrungswissen der Besucher dagegen weniger. Die Schnittmenge aus beiden, um die es letztendlich und bildend geht, bestimmt die motivierende Moderation nach dem partizipativen Prinzip: Im Mittelpunkt steht der Mensch. Und es ist dieses didaktisch-methodische Prinzip, das es erst wieder neu zu akzeptieren, zu verstehen, einzuführen und auszuformen gilt – als angemessene Form, als Ausgang und Ziel aller Vermittlung, Bildung, Erziehung.

Das *partizipative Museum* als erweiterte Zielprojektion verlangt nach dialogischen Methoden und subjektorientierter Motivation:

»Partizipative Museumsarbeit operiert also mit veränderten Vorstellungen vom Besucher und vom Museum: Der Besucher ist kein unbeschriebenes Blatt, dem im Museum Wissen vermittelt wird. Im Gegenteil, er wird als (Alltags-)Experte angesprochen, seine Erfahrungen, Meinungen und Ansichten sollen in die Ausstellungen integriert werden. Das Museum tritt nicht als allwissend auf, sondern versteht sich selbst als »lernende Institution«, die die jeweiligen Bedeutungen eines Themas gemeinsam mit den Benutzern aushandelt. Damit gleicht das *partizipative Museum* weniger einem Bildungsinstrument als vielmehr einer Kommunikationsplattform«.¹

Das Partizipationspostulat ist, positiv ausgedrückt, die situative Aufwertung sozialer und personaler Gegenwart zugunsten aktiven Lernens. Ein weites Feld: Es geht dabei auch um die Struktur des Museums selbst, nicht nur um Führungen, Moderationen, Programme und Projekte, die in die gegebenen Ausstellungspräsentationen eingelagert sind und ohne partizipative Einfluss-

1 | Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger (Hg.): Das partizipative Museum, Bielefeld, 2012, S. 7.

maßnahme diese lediglich standardisiert vermitteln: Vom passiven Konsumenten zum produktiven Mitgestalter, zumindest in der situativen Vermittlung. Hier passt die Perspektive von Joseph Beuys, der um 1970 entsprechend seines erweitert-demokratischen Kunstbegriffs prophetisch die »soziale Plastik« und eine »permanente Konferenz« propagierte. Ein Ausblick sei hier erlaubt: In einer nachhaltigen museologischen Zukunftsperspektive kann der dialogische Partizipationsansatz *auf partnerschaftlicher Augenhöhe* auch die Beschäftigung mit den neuen vernetzten digitalen Medien, Informations- und Kommunikationsstrukturen mit einbeziehen.

Partizipation real vor Ort im Museum oder ausgehend davon in die Lebens(um)welten einerseits und die ubiquitäre, permanente digitale Kommunikationspräsenz andererseits, durchaus temporär auch neu im Neuen Medium, dem cyberspace, dialogisch informierend und moderierend-motivierend, wird für die nachwachsenden Generationen, die *digital natives* eine Selbstverständlichkeit sein. Was immer das für didaktisch-methodische Konsequenzen und Implikationen hat und neue Formate hervorbringt: Der Moderationsansatz (etwa als fachlich-kommunikative Administration auch inhaltlich-intentional, nicht nur technisch) könnte dafür eine hervorragende Basis bilden: Moderation z. o. Aber diesbezüglich gibt es noch viel zu tun.

3. DAS MUSEUM: EIN ORT DER EINDRÜCKE, ERLEBNISSE, ERINNERUNGEN, IDEEN

Das Museum hat als Ort und Repräsentanz besonderer zeiträumlicher und dinglich-symbolischer Aktions- und Aneignungsformen von Welt, als permanente Bildung im Lebenslauf, eine klare Zukunftsperspektive: Aufgrund seiner sinnstiftenden, durchaus anthropologischen Bedeutung der sinnlich-leiblichen Existenz des Menschen, auch als Rückversicherung und Basis aller Künste und Kulturen, Symbol- und Medienwelten. Mit seinem darüber hinausweisenden museologischen Denken und Handeln sichert das Museum auch die Bezüglichkeiten von Gegenwart Richtung Vergangenheit *und* Zukunft. Ohne Herkunft keine Zukunft, heißt die vielzitierte Formel dafür – auch eine dialogisch-partizipativ auslegbare Intention. Dies gilt auch umgekehrt: Ohne Zukunft keine Herkunft ...

Der Museumsbesuch als überraschendes prägendes Erlebnis, als emotionalisierende Erfahrung – das ist es, das wäre es, was erweitert das Museum bieten kann und sollte: Auch durch »sonderbare Museumsbesuche« in kulturpädagogischer Absicht.

Ernst Jünger (1979) kommentiert:

»Überhaupt widersteht eine so mächtige Erscheinung wie unser bewahrender und sammelnder Trieb einer eindeutigen Erklärung durchaus; die gehört zu den großen Themen, in denen Widersprechendes sich verbindet wie in einer Landschaft, die ihre Tiefen und Oberflächen besitzt [...]. Und aus je seltsameren und rätselhafteren Räumen, und sei es als ein mattestes Echo über Jahrtausende und eisige Zonen hinweg, uns die Antwort entgegenklingt, desto inniger werden wir durch sie beglückt.«²

Und Peter Weiss (1975) ortet und illustriert erinnernd diese museale Chance einer Art ›Ästhetik des Widerstandes‹ als lebenslanges Erlebnis und Ereignis:

»Nicht größer als ich, der Sechsjährige, verharrten die Waldbewohner mit angehaltenem Atem in knisternder Stille und merkten nicht, wenn meine Fingerspitzen ihre mattglänzende dunkle Haut berührten. Es waren noch Beduinen da, vor ihrem Zelt, Eingeborene Australiens, mit Speeren und Wurfhölzern, tätowierte Bewohner eines Pfahlhauses von den Salomoninseln, kunstvoll geflochtne Schildhütten aus Samoa waren zu sehn, japanische Gärten, Tempel und Kultgegenstände aus Birma, Korea, Tibet, Schneehütten der Eskimos, Totempfähle der Prärieindianer, eingeätzt in mein Gedächtnis aber hatte sich vor allem die Familie des Zwergenvolks.«³

Für Kinder und Jugendliche ist es die besondere Art der tätig-anschaulichen und neugierigen Aneignung gerade des überraschenden Fremden, die fasziniert – auch lebenslänglich die Phantasiewelten und Inhaltsinteressen illustrierend und motivierend, Neugierde produzierend. Auf dieser möglichen Basis des Vertrautseins mit Unvertrautem hat der erwachsene Museumsbesucher die Chance, seine eigene Gegenwart und aktuelle Existenz durch Reflexionen und Erlebnisse, durch Wissensvermittlung und sinnlich-ästhetische Erfahrungen zu bereichern und je nach Inhalt auch historisch-illustrativ für sich sinnbildend zu nutzen. Und im Alter hat dies – entsprechend der Lebenserfahrung und des dabei kumulierten Wissens – mit einer Erinnerungsarbeit zu tun, die eigene Betroffenheiten ordnet, zeit-räumlich strukturiert und als gelebte soziale, kulturelle Teilhabe Identität profiliert sowie personal bereichert.

Das alles kann motivierende Museumsmoderation in aller Pluralität ihrer methodisch-didaktischen und situativen Formate anstoßen, steigern, qualifizieren, intensivieren. Das vorliegende Buch liefert dafür wichtige Hinweise und praktische Anregungen.

2 | Walter Grasskamp: *Sonderbare Museumsbesuche*, München 2006, S. 255.

3 | Ebd., S. 15.

Einführung

Einleitung

Christiane Schrübbers

Das vorliegende Buch präsentiert die Ergebnisse eines mehrjährigen Arbeitsprozesses, in dem die Autoren¹ versucht haben, die Vermittlungsmethoden in Museen und Ausstellungen zeitgemäß dialogisch zu gestalten und das Format der *Führung* durch das der *Moderation* zu ersetzen. Die Ergebnisse flossen in die Konzeption eines Lehrgangs ein, in dem »Museumsführer« zu »Museumsmoderatoren« fortgebildet wurden und werden.² In der ständigen Diskussion der Autoren untereinander und im Austausch mit den Teilnehmern konnten sowohl die erarbeiteten Thesen geschärft als auch die unterrichtliche Praxis präzisiert werden.

Als Museumsmoderator bezeichnen wir eine Person mit weit gefächertem Wissen, die gemeinsam mit Museumsbesuchern die Exponate einer Ausstellung zum wechselseitigen Austausch von Wissen und Erfahrung nutzt; die mit ihren Teilnehmern Fragen wie: Was geht mich das an? Warum soll ich mich damit beschäftigen? klärt; die die Artefakte der Vergangenheit mit unserem Alltag und seinen gesellschaftlichen Herausforderungen sinnstiftend verbindet; die die Museumsbesucher unterstützt, das eigene Wissen mit dem anderer zu vergleichen, anzugleichen und neu zu generieren.

Der Museumsmoderator ist fachlich und methodisch-didaktisch ausgebildet. Dies befähigt ihn, zusammen mit den Teilnehmern durch fragen, informieren, aktivieren und moderieren ein Forum für Austausch und Diskussion zu bilden. Entsprechend unterscheidet er sich von einem Museumsführer, -begleiter, -referenten oder auch Guide durch seine Kompetenzen in der Gesprächsführung und in seiner Zielsetzung. Als Generalist steuert er einen ergebnisoffenen Prozess. Er präsentiert sein Wissen und das des Museums und gewinnt zusammen mit den Teilnehmern auch neue Erkenntnisse. Jede Mo-

1 | Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mit gemeint.

2 | Dieser Lehrgang findet seit 2006 regelmäßig in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Tempelhof-Schöneberg statt (www.museumsmoderator.de).

deration ist einmalig und damit nicht wiederholbar. Sie unterliegt dem Risiko des Scheiterns – aber durch intensive Planung im Vorfeld, durch Ausarbeitung einer eigenen Moderationslinie, durch bewusstes Eingehen auf die Teilnehmer lässt es sich einschränken.

Mit welcher Arbeitstechnik eine solche Museumsmoderation zu erreichen ist, soll in diesem Buch dargestellt werden. Die Beiträge konzentrieren sich auf das Feld der kulturellen Bildung Erwachsener und argumentieren auf der Basis der partizipativen Teilnehmer-Orientierung und der konstruktivistischen Lerntheorie. Sie fokussieren auf die spartenspezifische Museumsdidaktik einerseits und die aktivierende Museumsmethodik andererseits. Dabei liefern sie sowohl theoretische Prämissen für als auch praktische Anleitungen zur Realisierung eines moderierten Ausstellungsrundgangs mit erwachsenen Museumsnutzern.

Im ersten Abschnitt des Buchs sind Statements zur aktuellen Rolle des Museums und zu seinen Aufgaben gegenüber dem Museumsbesucher verzamelt. Michael Matthes beschreibt das Geschehen im Museum als ein komplexes Wechselspiel zwischen Kuratoren, Objekten und Besuchern. Er grenzt die Institution als vermeintlichen Ort der Wissensvermittlung von den Möglichkeiten eines Bildungsortes ab und untersucht, welche Voraussetzungen und welche Haltung nötig sind, um dem Betrachter von Ausstellungen nicht nur die Aufnahme von Wissen, also den Nachvollzug von Informationen, zu ermöglichen, sondern durch gemeinsame Entdeckungen Antworten auch auf eigene Fragen zu finden. Er schildert die Herausforderungen der Museen in unserer Gesellschaft, beschreibt die Freiräume ihrer Besucher und markiert Erfahrungen und Erkenntnisse, die Museumsnutzer hier machen können. Christiane Schrübbers konzentriert sich auf die personale Vermittlung und zeichnet den Weg vom »Führer« über den »Referenten« hin zum »Moderator« nach. Sie erläutert die beiden Säulen dieses neuen Arbeitsprofils, bestehend aus der spartenspezifischen Museumsdidaktik und der aktivierenden Methodik, und beschreibt die Fertigkeiten, die in der Moderationstechnik zusammenfließen.

Der zweite Abschnitt stellt die spartenspezifische Didaktik der Kunstmuseen, der Geschichts- und Technikmuseen vor, wobei erstere in zwei große Zeitabschnitte aufgeteilt sind: in die der alten Kunst bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und die der modernen und zeitgenössischen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die in den jeweiligen Museumssparten anzuwendenden Didaktiken werden hier zum ersten Mal formuliert. Sie sind der wichtigste Ertrag gemeinsamer Arbeit, der in nunmehr acht Jahren erzielt wurde. Mit Museumsdidaktik ist nicht die allgemeine Didaktik gemeint, die sich mit Theorien der Ausstellungskonzeption beschäftigt und die die Aufgabe des Kurators ist. Die hier vorgestellte spartenspezifische Museumsdidaktik ist ein Teilgebiet der Vermittlungsarbeit und Aufgabe des Moderators. Sie besteht in der besonde-

ren, auf einen bestimmten Museumstypus bezogenen, Aufbereitung der Ausstellungsinhalte für eine gemeinsame Betrachtung aller Beteiligten. Der Abschnitt wird eingeleitet durch Thesen von Michael Matthes zu didaktischen Grundlagen, die er aus Wolfgang Klafkis Studien zur Bildungstheorie auf das Museum und seinen Vermittlungsauftrag überträgt. Dabei konzentriert er sich zunächst auf die Aspekte des Sammelns und Zeigens, die in allen Museen, egal welcher Sparte, die zentralen sind. Diese konfrontiert er dann mit den Aufgaben zunehmend spezialisierter Museen und den heutigen Anforderungen an den Museumsmoderator. Es folgen die spezifischen Untersuchungen zu den erwähnten Museen. In der Didaktik der Kunstmuseen der Alten Meister, so schreibt Friederike Weis, ist die vordringliche Vermittlungsaufgabe des Moderators die Rekontextualisierung, die Bezugnahme auf humanistisches und theologisches Gedankengut der Entstehungszeit eines Gemäldes und auf dessen zeittypische Darstellungskonventionen.

Sie fragt weiterhin nach der Wirkmächtigkeit, die alte Kunst heute noch haben kann und führt dann an zwei Gemälden beispielhaft eine Erarbeitung von Inhalten für den heutigen Museumsbesucher aus. Daran anschließend charakterisiert Anna Grosskopf die moderne Kunst als ein diskursives Feld, in dem wir aufgefordert werden, neu und anders über uns und die Erscheinungen der Gegenwart nachzudenken. Sie verfolgt die Entwicklung dieses Museumstyps und reflektiert das Verhältnis zeitgenössischer Kunstwerke zu musealen Präsentationsformen. Sie schließt mit Ratschlägen für den Museumsmoderator, der in diesem Feld mit Besuchern arbeiten will. Weiter geht es mit der Analyse des Typus »Geschichtsmuseum«. Bettina Altendorf thematisiert die Inszenierung von Geschichte im historischen Museum und die selbstbewusste Haltung, die der Besucher daher für seine Auseinandersetzung mit der Ausstellung vermeintlicher Vergangenheit benötigt. Sie untersucht die Eigenschaften »historischer Exponate« als Stellvertreter oder Symbolträger und erläutert die Aufgabe des Moderators im Schnittpunkt von verschiedenen Perspektiven, die dem Besucher Zugänge zur Vergangenheit vermitteln. Über die Didaktik der Technikmuseen schreibt darauf folgend Michael Matthes. Er beginnt mit den Besonderheiten technischer Museen, deren Exponate sehr weit in unseren Alltag hineinreichen, indem wir mit weiterentwickelten Maschinen und Apparaten umgehen und mit untergegangenen Produktionsweisen viele Fragen verbinden. Er setzt sich mit dem Begriffspaar *Entwicklung* und *Fortschritt* kontrovers auseinander und beschreibt den Bedeutungswandel, dem technische Objekte beim Aufstellen im Museum unterliegen.

Der Didaktik-Abschnitt wird beschlossen von einer Zusammenschau auf die vier genannten Sparten. Indem aus jeder das gleiche museale Objekt – eine Uhr – vorgestellt wird, wird die spezifische Aufbereitung nach den didaktischen Regeln vorgeführt, von den übrigen Sparten abgegrenzt und somit vergleichbar gemacht.

Der dritte Abschnitt behandelt die aktivierende Methodik, die ein partizipativer Arbeitsstil im Museum verlangt. In der Einleitung schildert Christiane Schrübbers das Wachsen der Besucherorientierung in den Museen, das zwischen den Polen *Rezipieren* und *Partizipieren* siedelt. Sie verweist auf verschiedene Formen des Lernens und beschreibt den konstruktivistischen Ansatz. Marion Schröder geht dann sehr genau auf die »Spielregeln« ein, die einem moderierten Museumsgespräch zugrunde gelegt werden müssen, damit der Austausch klappt. Sie beschäftigt sich ausführlich mit der Fragetechnik in Bezug auf die Gesprächssteuerung und plädiert dafür, sowohl das Mitteilungsbedürfnis der Besucher zu nutzen als auch Konfrontationen zu gestalten, die sich aus lebhaftem Meinungs-austausch ergeben können. Anschließend führt sie in die Gesprächstechnik anhand eines historischen Objekts ein. Sofija Popov-Schloßer behandelt den Umgang mit Requisiten, die häufig als Impuls und als Kern einer Gruppenaktion zur vertieften Wahrnehmung von Gestalt und Inhalt der Exponate eingesetzt werden. Sie schildert die soziale Interaktion innerhalb der Besuchergruppe und die Interaktion zwischen Besucher und Objekt. Insbesondere nennt sie Methoden des interaktiven Lernens, die den Sparten der Kunst, Technik und Geschichte angepasst sind. In ihrem Beitrag über den Umgang mit Stimme und Sprache beschreibt Christine Heiß, wie sehr der Ablauf einer Besucherführung auch durch Stimme und Stimmung gesteuert wird. Im weiteren Verlauf verrät sie dem Leser viele nützliche Übungen eines individuellen Trainingsprogramms. Georg von Wilcken erklärt den Zusammenhang zwischen der anthropologischen Grundausstattung der Wahrnehmung, den darauf aufbauenden Be- und Verarbeitungen und den Auswirkungen auf das individuelle sinnliche Erleben einer Ausstellung. Der letzte Beitrag dieses Abschnitts beschäftigt sich schließlich mit der Planung eines dialogischen und interaktiven Rundgangs. Christiane Schrübbers führt aus, wie ein Moderationskonzept entsteht und wie es in praktischer Form notiert werden kann, um trotz aller Planung hoch flexibel zu bleiben, damit der Moderator seinem Anspruch von teilnehmerorientierter und partizipativer Arbeit gerecht wird.

Als Leser wünschen wir unserem Buch zunächst die Akteure, die in den Museen mit der Vermittlung betraut sind. Dann auch die Entscheidungsträger, die in den Häusern über den Stellenwert und die Güte der Bildungsangebote bestimmen, sowie die Öffentlichkeitsarbeiter, die die moderne Ausgestaltung ihres Museums nach außen transportieren. Die Ausstellungsgestalter und die Kuratoren finden viele Hinweise auf die nötigen Voraussetzungen, die sie zum Zwecke der Partizipation schaffen müssen. Die Politiker des Kultur- und des Finanzressorts sammeln Argumente für die Erhaltung und Fortentwicklung des Museums als ein die Gesellschaft definierendes Instrumentarium, mit dem eine Vergewisserung gemeinsamer Werte stattfinden kann. Die Hochschullehrer gewinnen theoretisch, abstrakt, aber auch praktisch und greifbar,

Erfahrungen aus dem Feld der kulturellen Bildung im Museum. Die vielen Beispiele helfen allen, die eigene Arbeit zu optimieren und die Argumente der anderen zu bewerten.

DAS MUSEUM UND DIE BILDUNGSREFORMEN

Das Konzept des Lehrgangs »Museumsmoderator« verdankt sich bestimmten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die hier kurz dargestellt werden sollen. Der Ort der Handlung ist der Museumspädagogische Dienst (MD) Berlin in der Zeit von 1980 bis 2005, die (West-)Berliner Museumslandschaft und die bundesrepublikanische Kulturpolitik. Die erste Bildungsreform nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in die 1970er Jahren vollzogen. Die neuen Ansprüche waren vom Deutschen Bildungsrat formuliert worden und beinhalteten die Forderung an Schulen wie Kulturbetriebe gleichermaßen, sich zu modernisieren. Den Museen trug man auf, sich auch und dringlich um die Vermittlung zu kümmern. Neben den Aufgaben des Sammelns, Forschens und Bewahrens wurde die Bildungsarbeit zur vierten Säule der Institution Museum. In vielen Städten der Bundesrepublik schuf man museumspädagogische Dienste, zum Schluss auch in Berlin (West). Diese Arbeitsstellen begriff man als Kernstück für die Vermittlung kultureller Bildung, die man behutsam besucherorientiert dachte. Der MD Berlin³ war unter allen ähnlichen Einrichtungen eine Ausnahme-Konstruktion, die sich dank der ungewöhnlichen Dynamik der städtischen Museumslandschaft in den folgenden Jahrzehnten noch intensivierte. Er war als zentrales Büro für etwa zwanzig landeseigene Museen und Ausstellungshäuser zuständig. In dieser Museumslandschaft befanden sich Kunst- und Geschichtsmuseen, naturwissenschaftliche, botanische und zoologische Sammlungen, ein Technikmuseum war im Aufbau. Dafür arbeiteten acht Wissenschaftler aus verschiedenen akademischen Disziplinen. Jeder hatte zwei bis vier Häuser zu betreuen. So war zwar der Detailreichtum der Arbeit gegenüber Kollegen, die nur ein Haus versorgten, geringer, der Überblick aber umfassender. Es entstanden vielfältige Netzwerke aus Personen, Museen und (Vermittlungs-)Ideen. Darunter befand sich auch die, für die Museumsführungen einen Pool fester freier Mitarbeiter einzurichten, die ein breites fachliches Profil besitzen, deren methodische Kompetenz durch Fortbildung gesteigert

3 | Dieser Dienst wurde vom Abgeordnetenhaus des Senats von Berlin eingerichtet. Er trat neben den museumspädagogischen Dienst der Museen Preußischer Kulturbesitz und hatte wie dieser sein eigenes »Dienstgebiet«. Drei Autoren des vorliegenden Buches sind Stamm-Mitarbeiter des MD Berlin gewesen: Michael Matthes, Christiane Schrübbers und Georg von Wilcken.

wird und die als universal orientierte »Führungskräfte« oder »Referenten« in vielen verschiedenen Ausstellungen einsetzbar wären.⁴

Vor dem Hintergrund eines kunsthistorischen Studiums kann man sich relativ schnell in kunstgeschichtliche Themen verschiedener Epochen einarbeiten, man kann sogar eine Ausstellung betreuen, die wie ein Autosalon aussieht und in der eine italienische Fabrik ihr Design präsentiert.⁵ Aber wie steht es mit einer Ausstellung über Paläontologie oder über das Lebenswerk einer Schriftstellerin wie Christa Wolf? Das ABC der Anfragen an den MD Berlin und der daraufhin realisierten Vermittlungs-Projekte reichte von Archäologie bis Zoologie, dazwischen Architektur, Atomphysik, Design, Ethnologie, Film, Fotografie, Gedenkstätten, Geschichte, Kindermuseum, Kulturgeschichte, Kunstgewerbe, Literatur, Malerei, Musik, Naturkunde, Skulptur, Stadtteilgeschichte, Technik, Theater, Wissenschaft. In jedem dieser Bereiche gab es Forscher, Künstler und Epochen, waren die Ausstellungen monographisch oder thematisch, chronologisch oder strukturell konzipiert.

Die Entwicklung der Idee »Museumsmoderator« fiel in die Zeit der zweiten Bildungs- und Museumsreform um die Jahrtausendwende. Hatte sich die erste auf eine Ablösung von den Standards der Vorkriegszeit, auf die *Bildungsinhalte*, konzentriert, beschäftigte sich die zweite Reform mit den *Bildungsstrategien*. Die Wende weg vom Erwerb der Bildungsinhalte hin zum Erwerb von Aneignungs-Kompetenzen war verbunden mit neuen Konzepten der Wissensgesellschaft wie *lebenslanges Lernen*, *verdichtete Lernzeit der Jugendlichen*, *Ökonomisierung der Kultur* und *globalisierter Bildungs-Wettbewerb*. Die Museen wandten sich verstärkt der Besucherorientierung, der Publikumsforschung und dem Kulturmanagement zu. Sie unterstrichen ihren Anspruch auf Bildung mit ausgefeilten Programmen, in denen verschiedene Methoden und Formate den Besuchern angeboten wurden.

Das war zugleich die Chance, einen neuen Begriff zu finden, der die Verlegenheit der letzten Jahre auflöste: Die *Führungskraft* war ja noch nahe am *Führer* und ein unangenehmes Wort, der *Referent* war eindeutig ein Vortragender, der nicht zum Ideal der Partizipation passt, der *Guide* Ausdruck einer gewissen Hilflosigkeit, sowohl semantisch als auch theoretisch. Der *Moderator* ist die moderne Figur, die im Museum mit erwachsenen Besuchern agiert. Damit musste auch das Vorurteil verschwinden, demzufolge Museumspädagogik ausschließlich eine Kinderveranstaltung ist.

4 | Diese Referenten arbeiteten als »FührungsNetz« viele Jahre für die Berliner Museumslandschaft. Die Namensnennung geht zurück auf eine Kooperation mit Jutta Thinesse-Demel, die ihr Konzept von München aus in andere Städte transferierte und mehrere Jahre lang das Berliner FührungsNetz mit Fortbildungs-Seminaren betreute.

5 | »Shape Mission – Car Design in Turin und Piemont + das Automobil von Leonardo da Vinci«, Ausstellung des Italienischen Kulturinstituts im Meilenwerk Berlin, August 2005.

DER MEHRWERT FÜR DIE GESELLSCHAFT

Wenn sich das Museum für seine Besucher öffnet und sie als Nutzer und Teilhaber respektiert, dann ermöglicht es veränderte Zugangsweisen und veränderte Wahrnehmungsformen. Museumsmoderatoren können dazu einen wichtigen Beitrag liefern. Sie stoßen nicht nur im Inneren der Institution Veränderungen an. Sie fördern auch das Zusammenwirken des Museums mit anderen gesellschaftlichen Bereichen der Bildung, des Sozialen und der Freizeit. Schaut man sich die aktuellen Trends und Schlüsselbegriffe im Bereich der kulturellen Bildung an, so findet man vor allem die Stichworte *Kulturelle Vielfalt*, *Intergenerativer Dialog*, *design for all/Barrierefreiheit* und *Schulreform*. In einer Allianz mit diesen Tätigkeitsfeldern liegen für das traditionelle Museum die Chancen der Transformation hin zu einem partizipativen Museum. Mit Hilfe der Moderatoren entstehen Brücken und Passagen zwischen dem Museum und allen Akteuren, die mit Kindern in Kitas und mit Jugendlichen in Schulen und in der Berufsausbildung arbeiten, die mit Senioren in Volkshochschulen, mit Akademien und Universitäten Wissen rekapitulieren und aktualisieren, die die Erfahrungen von Berufstätigen erweitern, die sich für die Kompetenzsteigerung respektive Resozialisierung von Arbeitslosen, Migrant*innen, Freigängern und (psychisch) Kranken engagieren. Das vorliegende Buch beschreibt solche Verbindungen, wobei es besonders darauf achtet, wie die Brücken und Passagen ein solides Fundament bekommen. Die Autoren haben ihre je spezielle Sichtweise auf das Thema zusammengestellt. Im gemeinsamen Prozess des Formulierens und Abgleichens haben sich einzelne Positionen aneinander angenähert, sind aber auch pointierter als vorher. Das Ergebnis dieses Findungsprozesses stellen sie hier zur Diskussion und hoffen auf Zustimmung und Kritik der Leser, um die präsentierten Konzepte in Zukunft weiter auszuarbeiten.

Abschließend möchte ich mich bedanken bei Michael Matthes, der das Manuskript lektoriert und wesentlichen Einfluss auf die Gestalt dieses Buches genommen hat, bei Eckhard Bender, der den Lehrgang an der Volkshochschule Tempelhof-Schöneberg von Berlin seit Beginn als Veranstalter betreut und bei Jochen Boberg, der als Leiter des Museumspädagogischen Dienstes Berlin den Rahmen schuf, in dem wir Mitarbeiter uns den nötigen Erfahrungs- und Praxishorizont erarbeiten konnten.

Berlin, den 18. Februar 2013

Christiane Schrübbers

Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung

Michael Matthes

Die meisten Mitarbeiter von Museen haben keine Vorstellung von der Komplexität der Auseinandersetzung ihrer Besucher mit den Dingen, die sie ihnen in ihren Ausstellungen zeigen. Sie kennen vielleicht die Provenienz ihrer Objekte und ihre wissenschaftlichen Kontexte, kaum deren Wirkungen auf und die Bedeutungen für ihre Betrachter. Hier helfen selbst Besucherbefragungen nicht weiter. Deren Antworten liefern höchstens das Material für eine Konstruktion potentieller Besucher oder Besuchergruppen; sie liefern kein Abbild der tatsächlichen Situationen in Ausstellungen, die sich mit jeder neuen Wahrnehmung, Beschreibung und Erfahrung ändern. Solche Veränderungen verschwinden, wenn die Besucher durch ausschließlich statistisches Erfassen selbst zu Objekten der Betrachtung werden. Das Museum scheint sich den Bedingungen moderner Massenmedien anzupassen, indem es nicht nur seine Exponate, sondern auch seine Besucher zunehmend eindimensional erfasst. Es mag dann immer noch ein Lernort sein, ist es dann aber auch noch ein Ort der Bildung?

Um welche Bildung könnte es sich überhaupt handeln, mit der sich das Museum von anderen Bildungsinstitutionen unterscheidet? Wir haben es im Museum immer mit Grenzüberschreitungen zu tun. Sie betreffen alles, was hier aufeinander trifft: die ausgestellten Dinge, ihre Präsentation, der zur Verfügung stehende Raum, schließlich die Besucher selbst. Dabei die Eigenständigkeit der Dinge nicht zu vernachlässigen, verlangt die Eigenständigkeit ihrer Betrachter anzuerkennen. Jede ausschließliche Orientierung an übergreifenden Themen löst diese zwangsläufig auf, reduziert die Dinge auf Illustrationen und ihre Betrachter auf Empfänger. Langsam beginnt sich allerdings eine Vorstellung davon durchzusetzen, wie in einem Bildungsprozess Dinge und ihre Betrachter im speziellen wie im allgemeinen Sinne aufeinander bezogen werden können.

In Anlehnung an Überlegungen des Religionsphilosophen und Pädagogen Franz Rosenzweig zur Entwicklung der Sprache aus der Entdeckung von

Eigenschaften¹ wird auch im Museum ein Gegenstand, der dem Betrachter nicht schon zuvor bekannt ist, zunächst nur aufgrund seiner Eigenschaften erkannt. Diese verweisen immer auch auf solche anderer Gegenstände sowie auf Kenntnisse und Erfahrungen aus anderen Zusammenhängen. Im einfachsten Falle ergeben sie sich aus Vergleichen von Größen, Farben, Gerüchen und Formen. Besondere Qualitäten werden zu Merkmalen, die ihre Träger als zugehörig zu bestimmten Gattungen ausweisen. Das Museum zeigt solche Gattungen wiederum stellvertretend an einzelnen Dingen. Andererseits kommen die einzelnen Dinge hier erst ganz zu sich – mitunter gewinnen sie sogar eigene Namen.²

In der Auswahl und Kennzeichnung seiner Objekte offenbart sich zunächst eine spezifische Macht des Museums gegenüber seinen Besuchern: Es schränkt mit seinem Wissen ihre eigenen Erkenntnismöglichkeiten ein. Dem Betrachter bleibt oft nur der Nachvollzug, nicht die eigene, schöpferische Entdeckung. Alles, was gezeigt wird, ist immer schon gewusst und entsprechend auch gemeint. Auf eigene Fragen findet der Museumsbesucher nur selten Antworten. Von sich aus kann er das Gezeigte als Teil eines gesellschaftlichen, künstlerischen, natürlichen oder individuellen Schöpfungsaktes, der ihm auch einen Hinweis auf sein eigenes Schaffensvermögen im Hier und Jetzt geben könnte, kaum erfassen. Dabei steht uns allen gerade das, was Menschen realisiert haben und heute im Museum steht, auch als Möglichkeit für zukünftiges Handeln zur Verfügung, sowohl als Vorbild, als Ursprung und Anspruch, aber auch als Warnung und Abschreckung.

Das Selbstverständnis heutiger Museen müsste sich danach vor allem in der Beantwortung von Fragen zeigen wie:

- Auf welche allgemeinen *Herausforderungen* in unseren alltäglichen Lebenssituationen bietet das Museum Lösungen an?
- Wo liegen die *Freiräume* einer gemeinsamen wie individuellen Auseinandersetzung mit Gegenständen aus unterschiedlichen Zeiten und Räumen?
- Worin liegt die Bedeutung der *Erfahrungen und Erkenntnisse* im Museum gegenüber denen des Alltags außerhalb?

1 | Franz Rosenzweig bezeichnete das Ding v.a. als Träger von Eigenschaften, wobei die Eigenschaften das Wirkliche sind, der Träger dieser Eigenschaften, das Ding, aber »reine Abstraktion«. »Auf dem Weg von dieser Wirklichkeit zu jener Abstraktion liegt der Hinweis, das Zeigen« (F. Rosenzweig: Stern der Erlösung, S. 142).

2 | Z.B. »Giselaschmuck«, »Mann mit dem Goldhelm«, »Humboldts Papagei«, »Erster Dieselmotor«, »Hahn-Tisch«.

Auf solche Fragen haben Museen bisher kaum Antworten gesucht. Antworten darauf aber muss der Museumsmoderator finden. Einige sollen hier kurz skizziert werden:

Auf die Frage nach den *Herausforderungen* gibt es zumindest vier Antworten:

1. Durchbrechung der zunehmenden Beschleunigung aller Lebensprozesse,
2. Konfrontation mit anderen Lebensweisen und Lebensformen, mit anderen Sichtweisen und Lösungen von Lebensproblemen,
3. Korrektur ungenauer Vorstellungen und Vergewisserung der Grundlagen unseres Wissens und unserer Überlieferungen,
4. Schaffung einer gemeinsamen Grundlage für gesellschaftliche Auseinandersetzungen und für das Zusammenleben trotz unterschiedlicher Lebenssituationen.

Damit wäre die Rolle des Museums in einer modernen Gesellschaft schon umschrieben: Es muss dem Einzelnen wie der Gesellschaft helfen, sich über das eigene Handeln und über die Formen des Zusammenlebens zu verständigen.³ Auf der Grundlage gemeinsamer Wahrnehmungen lassen sich Differenzen genauer fassen und in Beziehung setzen. Auf diese Weise verlieren sie ihre Bedrohlichkeit. Der Museumsmoderator muss dabei sowohl analytisch als auch synthetisch vorgehen, will er die Besucher auf die Gegenstände wie aufeinander beziehen. Eine solche wechselseitige Bezugnahme kann nur dialogisch erfolgen: Das eigene Sprechen ist dabei ebenso entscheidend wie das Zuhören. Das Gemeinsame ist dann Ergebnis des wechselseitigen Austausches und deshalb immer wieder neu. Das Museum ist ein besonders geeigneter Ort für solche Dialoge, da es neben dem Austausch von Vorstellungen und Meinungen zusätzlich immer auch eine Bezugnahme auf Wirklichkeit angesichts seiner konkreten Dinge ermöglicht.

Auf die Frage nach den *Freiräumen* ergeben sich mindestens drei Antworten, die für die Museumsmoderation relevant sind:

1. Herstellen von Selbstbezügen zu den gezeigten Dingen zur Überwindung des ursprünglich Fremden durch Neugier, eigene Erinnerungen und neue Erkenntnisse,
2. Zusammenfassung unterschiedlicher Standpunkte in der Betrachtung des Gleichen,
3. Relativierung der eigenen Lebenssituation durch Hinweise auf andere oder ähnliche Lebenssituationen an anderen Orten und zu anderen Zeiten.

3 | Vgl. M. Matthes: »Hat das Museum nichts mehr zu bieten?«, in: Standbein Spielbein, Nr. 66, S. 4-9.

Spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts kennzeichnet das Museum, dass es keine Einschränkungen für seinen Besuch kennt, außer der Forderung nach selbständiger Bewegungsfähigkeit, nach Rücksicht auf andere Besucher, dem Verbot, die ausgestellten Gegenstände zu berühren und weder Tiere noch Spielzeuge und Esswaren sowie Getränke in die Ausstellungen mitzunehmen. Es gibt – außer in Diktaturen – keine Bildungsbarrieren, keine Altersbegrenzungen und auch keine Zugehörigkeitszuschreibungen.⁴ Die Besucher sind auf ihre Art ebenso unterschiedlich wie die gezeigten Dinge.

Schließlich gibt es mindestens drei Antworten auf die Frage nach den Grundlagen der besonderen *Erfahrungen und Erkenntnisse* im Museum:

1. Verlangsamung der Wahrnehmung durch weitgehende Stillstellung der zu betrachtenden Dinge. Gegenüber den modernen Massenmedien muss sich der Betrachter noch selbst bewegen,
2. Vergewisserung durch Veränderung der Perspektiven auf die Gegenstände und Wiederholung von Eindrücken aufgrund eigener Entscheidung,
3. Ergänzung der Unvollständigkeit jeder Präsentation, des Fragmentarischen und Isolierten durch aktives Wahrnehmen, durch Erinnern und freies Assoziieren.

Neben der Vielfalt möglicher Auseinandersetzungen mit den Präsentationen erzeugt das Museum aber auch eine Gemeinsamkeit zwischen den ausgestellten Dingen und ihren Betrachtern: Sowohl Gegenstände wie Besucher treffen an einem für beide fremden Ort aufeinander. Beide sind gegenüber ihrer ursprünglichen Umwelt hier *entfremdet*. Die Betrachter erfahren sich von den Gegenständen getrennt, obgleich sie in gemeinsame Kontexte eingebunden sind. Die Sinnfälligkeit der Dinge wie Kenntnisse und Alltagserfahrungen ihrer Betrachter stimmen nicht überein. Die veränderten Zugangsweisen bestimmen die Wahrnehmungen – zunächst noch ganz abhängig vom eigenen Wissen, von den eigenen Erfahrungen und den eigenen Erinnerungen. Dies erzeugt Unsicherheit, bietet aber auch die Chance, neue Sichtweisen zu erlangen – zum Teil gewollt, oft zufällig. Im Museum wird das Alltägliche zum Besonderen, das Besondere zum Allgemeinen.

4 | Ende des 19. Jahrhunderts war das Kunstmuseum von der Kunsterziehungsbewegung als »Volksbildungsstätte« neu entdeckt worden. Auf seinen besonderen demokratischen Zugang wies bereits 1903 Alfred Lichtwark hin: »Die Museen, die dem ganzen Volke offenstehen, die allen zu Dienste sind und keinen Unterschied kennen, sind ein Ausdruck demokratischen Geistes« (A. Lichtwark: »Museen als Bildungsstätten«, in: E. Schaar [Hg.]: Alfred Lichtwark, S. 43).

ASPEKTE EINER DIDAKTIK IM MUSEUM

Trotz seiner Künstlichkeit steht das Museum in Beziehungen zum Dasein des Menschen, zu seinem Denken, Wollen, Spielen und Glauben, zu seiner Macht und Ohnmacht, zu seinen Möglichkeiten und zu seiner Wirklichkeit. Was aber ist das Besondere, das es von sich aus vermag? Seine Eigenständigkeit gegenüber anderen Medien und Orten beruht auf der Art der *Begegnung*. Im Unterschied zum Bild oder zum Begriff ist das, was Museen zeigen, immer noch Realität. Darin überbieten sie alle Medien, dass sie mit den Dingen der Wirklichkeit arbeiten.⁵ Diese allerdings werfen mehr Fragen auf, als mit zusätzlichen Medien beantwortet werden können. Ihre *Bedeutung* ergibt sich erst aus dem Nachvollzug ihrer *Gültigkeit* an dem, was sie im Zusammenhang zeigen. Die Betrachter werden versuchen, dem, was sie hier erblicken, einen eigenen Sinn zu geben, um das Vorgefundene nach ihren Möglichkeiten zu verstehen.

So sind *Bedeutung* und *Gültigkeit* aus der Betrachtung musealer Objekte allein nicht herauszulesen. Alle Dinge vergangener wie regionaler Lebenswelten erscheinen in einer geradezu *nicht-hierarchischen Beziehung* zueinander. Kein Gegenstand kann die vollständige Repräsentation einer Lebenswelt für sich beanspruchen, keiner besitzt von sich aus eine Vorrangstellung. *Bedeutung* und *Gültigkeit* ergeben sich erst aus der erweiterten Sicht der Subjekte auf sie, aus ihrem Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit und aus den zusätzlich hergestellten Kontexten im Museum. Sie liefern die Voraussetzungen für eine Zusammenschau und in der Zusammenschau für den Nachvollzug des Gezeigten als *Gewordenes* wie *Gemachtes*.

Die besondere Wirkmächtigkeit musealer Präsentationen beruht geradezu darauf, dass die vorgestellten Gegenstände nach *Ergänzungen* verlangen. Alles, was ausgestellt ist, liefert Hinweise auf etwas, das nicht ausgestellt ist, entweder weil es verloren gegangen ist, oder weil es den musealen Rahmen sprengt. Die Anziehungskraft des Museums besteht auch in seinen Defiziten. In ihnen liegt eine besondere kommunikative Qualität, die Einfluss nimmt auf alles, was gezeigt ist.

Aufgrund seiner *Wirklichkeit*, *Kommunikation* und *Information* bietet das Museum *mitmenschliche Praxis*, ganz ohne den Zwang, nach Vorgaben zu funktionieren. Dabei ist kein Museum das, was es gedanklich sein könnte. Dennoch hat es – dies fordert selbst der Museumsbesucher – in Hinblick dar-

5 | So schrieb Georg Kerschensteiner anlässlich der Eröffnung des Deutschen Museums 1925 in München: »Die Organisation eines Museums, das durch Erkennen bilden will, ist nichts anderes als eine Lehrplankonstruktion, nur daß hier die Konstruktion nicht wie in der Schule mit den Schatten der Dinge, nämlich mit Worten, sondern mit den Dingen selbst arbeitet« (G. Kerschensteiner: »Die Bildungsaufgabe des Deutschen Museums«, in: Verein Deutscher Ingenieure [Hg.]: Das Deutsche Museum, S. 40).

auf zu handeln. Es unterliegt der immerwährenden Forderung, sich mit dem Erreichten nicht zufrieden zu geben. Wegen seiner Offenheit für ein »Miteinander« in der Auseinandersetzung mit den gezeigten Dingen besitzt es eine Verantwortung auch für das Mögliche: Es muss Wege aufzeigen, die die Besucher zu einer bewussten Selbstgestaltung ihrer Beziehungen zu den Dingen der Welt führen können. Seine Möglichkeiten sind nicht grenzenlos. Sie sind eingeschränkt auf die Beziehungen zwischen den ausgestellten Dingen und den Wahrnehmungsmöglichkeiten⁶ ihrer Betrachter. Diese aber können sich von Moment zu Moment ändern.

ZEIGEN, ERKENNEN UND BILDEN

Wissenschaften liefern das Wissen, Bildung und Erziehung sind auf die Gestaltung des Gewussten wie des Praktischen aus, Kommunikation dient der Herstellung von Selbstbezügen. Das Museum eröffnet seinen Besuchern in allen drei Bereichen eigene Praxisfelder. Seinen Ursprung hatte es als Ort der Besinnung. Es wurde dann zu einem Ort der Bewahrung von wertvollen, für das Zusammenleben von Menschen für wichtig erachteten Gegenständen, zu einem Ort der Demonstration auch von Selbstbezügen. Noch heute *hortet* es Besitztümer, mit denen es Identitäten stiftet und Orientierungen für weitere Differenzierungen liefert. Etwas verblasst ist die Vorstellung vom Museum als einem Ort voller Trophäen – das Museum als Ort für Überwundenen.⁷ Von der Schatzkammer zur Kunstkammer war es nur ein kurzer Weg. Neu ist das Museum als Forschungsstätte, auch wenn es diesen Ursprung bereits im *Studiolo* der Renaissance hatte. In den Wunderkammern dienten die Sammlungen mehr dem Staunen als der Forschung. Mit der Entfernung aus den *Zwängen* des Alltags waren die gesammelten Gegenstände zu Gegenständen anderer Interessen, anderer Betrachtungsweisen geworden. Aus der Vielzahl möglicher Perspektiven gewannen sie über sich hinaus allgemeine Gültigkeit. Präsentationen verbanden sich mit Repräsentationen, Rekonstruktionen mit

6 | Vgl. dazu den Beitrag von G. von Wilcken: »Die Geister der eigenen Erwartungen« in diesem Buch.

7 | So ließ sich während der Französischen Revolution mit den Bildern des Adels im Louvre gerade die Geschichte vergegenwärtigen, »als deren erfolgreicher Abschluss sich die französische Revolution verstand« (W. Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer, S. 24). Mit einem ähnlichen Selbstverständnis forderte in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts anlässlich der bevorstehenden Maiunruhen die Berliner Polizei zum Gewaltverzicht mit dem Slogan auf: »Gewalt gehört ins Museum«. Ähnlich formulierte 2006 der Friedensnobelpreisträger Muhammad Yunus seine Hoffnung: »Eines Tages werden unsere Enkel ins Museum gehen, um zu sehen, was Armut war.«

Konstruktionen auf der Grundlage von Wissen und Vorstellungen. Erkennen als Wechselspiel von Beobachten und Bezeichnen einerseits, von Anwendung des Gewussten und Erinnerten andererseits, bestimmen noch heute die Wahrnehmungsprozesse im Museum. In allen Vermittlungsanstrengungen – also auch in denen der Museumsmoderation – drückt sich darüber hinaus der pädagogische Wille aus, das gesellschaftlich Notwendige mit individuellen Interessen zu verbinden. Selbst die eigenen Wünsche bedürfen eines Gegenübers, auf das sie sich richten müssen, wenn sie realisiert werden wollen.

Jede Auseinandersetzung mit Dingen fordert Selbstsein, Mitsein und Mitteilung. Die Welt im Museum ist vollständig nur in dem Sinne, wie sich jeder einzelne Besucher als ganze Person einbringen kann. Dies verlangt das Erfassen des Gegenübers mit allen Sinnen.

»Ein bestimmter Modus der Begegnung von Ich und Welt ist vorausgesetzt, damit die Begegnung tatsächlich zur Fülle ihrer Möglichkeit kommen kann, welche jetzt – als praktische Herausforderung – zur Aufgabe der Bildung wird.«⁸

Im Gegensatz zu allen anderen Medien bezieht das Museum – ob es dies will oder nicht – den Betrachter in die Vermittlung seiner Botschaften und Informationen mit ein.

Als Bildungsanstalt muss es seine Besucher aber auch dazu bringen, von ihrer *natürlichen* Selbstbezogenheit wieder abzulassen. Es fordert von ihnen zwar den Selbstbezug, befreit sie aber auch von der Befangenheit sinnlicher Erfahrungswelten, gerade weil es sie sinnlich bindet. Mit ihrer eigenen Körperlichkeit treten die Besucher den Dingen gegenüber. Größe, Farbe, Geruch und Temperatur erweitern ihre Beziehungen, ermöglichen ihnen auch emotionale Vergewisserung. Dabei können Dinge nicht nur begeistern, sie können auch enttäuschen und verstören. Das Beeindruckende relativiert sich durch Vergleiche. Wenn es dem Museum dann noch gelingt, dass seine Besucher ihre *Welterfahrungen* im Angesicht der Dinge untereinander austauschen, dann erleben sich alle Beteiligten in einem erweiterten Zeit- und Raumfeld. Sie gewinnen neue, grenzüberschreitende, intergenerative wie interkulturelle Erfahrungen.⁹ Hier kann jeder jedem eine Information über sich geben. Und selbst wenn Unterschiedliches zur Sprache kommt und kein Anspruch auf Allgemeingül-

8 | W. Schneider: *Personalität und Pädagogik*, S. 319.

9 | Im Rahmen des EU-Projektes »Migration, Work and Identity« berichteten 2003 im Deutschen Technikmuseum Berlin Mitglieder von Migrantenorganisationen an Hand ausgewählter Objekte über Erinnerungen an ihre Herkunftsländer und über ihre beruflichen Tätigkeiten in Berlin. Es ging dabei um einen Austausch von Erfahrungen über den unterschiedlichen Umgang mit gleichen oder ähnlichen Produkten und Produktionsprozessen.

tigkeit erhoben werden kann, trifft zu, was der Philosoph und Pädagoge Eugen Fink feststellte:

»Keines Menschen Zeugnis ist ›absolut‹, aber es hat seine Wahrheit, wenn es aus seiner Daseinsituation heraus ohne Verstellung gesagt wird.«¹⁰

Ein solcher Anspruch auf *Wahrheit* ist verbunden mit eigenem Wollen und Tun. Ein solcher Anspruch verlangt aber auch die Bereitschaft zur Übernahme von Verantwortung. Wo die Idee des Ethos nicht mehr die Beziehungen der Menschen bestimmt, herrscht Indifferenz, Zweckrationalität und Funktionalität. In ihnen drückt sich nicht mehr *Gültigkeit*, sondern *Beliebigkeit* aus. Dem kann das Museum mit seinen Angeboten zur Auseinandersetzung noch entgegen treten.

Als Ort des Zeigens stehen im Museum Wahrnehmungen an erster Stelle. Was vom Besucher nicht wahrgenommen wird, ist so gut wie nicht ausgestellt. Nun hängen Wahrnehmungen aber auch von Wissen ab. Noch immer gilt der Satz: »Man sieht nur, was man weiß!« Damit wird jedoch nur bestätigt, was bekannt ist. Die Auseinandersetzungen erfolgen auf der Ebene von Begriffen und bestätigen damit den Beginn des Johannes-Evangeliums: »Am Anfang war das Wort!« (Abbildung 1) Danach kommt es nur mehr darauf an, die eigenen Wahrnehmungen in Übereinstimmung mit den Begriffen zu bringen: Die gezeigte Welt steht für diese Begriffe.

Mit der Auswahl ihrer Gegenstände sind Museen zwar Widerspiegelungen des Wissens ihrer Kustoden, für viele Besucher aber bieten sie nur eine Aneinanderreihung einer Vielzahl von Gegenständen, die sie mit ihrem eigenen Wissen und ihren eigenen Erfahrungen eingeschränkt erfassen können. Missverständnisse sind vorprogrammiert. Fehldeutungen aufgrund von Wahrnehmungen lassen sich nicht verhindern, aber Fehldeutungen, soweit sie sich in Äußerungen oder im Verhalten der Besucher ausdrücken, lassen sich einschränken. Es ist Aufgabe der Vermittlung, sie durch direkte wie indirekte Hinweise, Hilfestellungen und Anleitungen zu überwinden. Dabei kommt der Museumsmoderation auch die Aufgabe zu, Begriffe in Wahrnehmungen umzusetzen.¹¹ Diese Aufgabe orientiert sich an dem Satz: »Man weiß nur, was man sieht!« So haben Aussagen im Museum nur Gültigkeit, wenn sie sich auf

10 | E. Fink: Grundphänomene des menschlichen Daseins, S. 40.

11 | Die Unterschiede werden deutlich, wenn man die Erfahrungen einer Gruppe von Besuchern, die zuerst die Gegenstände in einer Ausstellung betrachtet und dann die Texte liest, mit denen einer anderen Gruppe vergleicht, die zuerst die Texte liest und dann die Gegenstände betrachtet. Im ersten Falle werden in den Texten zumeist Antworten auf Fragen aus der Konfrontation mit den Objekten gesucht, im zweiten Fall werden die Objekte als Illustrationen und damit als Bestätigungen der Texte gesehen. Nur sel-

das beziehen, was konkret gezeigt werden kann. Auch dafür finden wir einen Hinweis im Johannes-Evangelium: »Nur weil Du mich gesehen, ... glaubst Du!« (Abbildung 2) Der Satz richtet sich eigentlich gegen alle Ungläubigen, denen das Wort allein nicht genügt. Doch lässt er den Unglauben insoweit zu, als er anerkennt, dass der Glauben auch der Zeichen bedarf. Er verlangt keinen *blinden* Gehorsam. Er will überzeugen, nicht zwingen: »An ihren Werken sollt ihr sie erkennen!«



Abbildung 1 (links): Holzfigur des Apostels Andreas von Veit Stoß in der Sebalduskirche in Nürnberg. Die Figur entstand zwischen 1505 und 1507. Mit dem Zeigefinger verweist der Apostel – trotz aller Zweifel – auf die Heilige Schrift als Gewissheit und Orientierung in der Welt.

Abbildung 2 (rechts): Bronzeskulptur »Christus und der ungläubige Thomas« von Andrea del Verrocchio in einer Nische der Fassade von Orsanmichele in Florenz. Das Werk entstand zwischen 1465 und 1483. Der auferstandene Christus zeigt dem ungläubigen Thomas seine Wunden als Ausweis seiner Identität.

Im Museum heute treten beide aber auch als Autoritäten auf: Auf der einen Seite die *Institution* mit der Auswahl der Gegenstände, ihren symbolischen Präsentationen und den beigegefügt Texten, auf der anderen Seite der *fachkundige Besucher* mit seinem eigenen Wissen, eigenen Erinnerungen und Er-

ten kommt es vor, dass mit Hilfe von Begriffen die Gruppen sich auch darüber verständigen, was jeder Einzelne wahrgenommen hat.

fahrungen.¹² Aufgrund des immer schneller werdenden Wandels aller Lebensverhältnisse können museale Gegenstände auch einen besonderen Bezug zur Vergangenheit ihrer Betrachter haben. Die Dinge im Museum ermöglichen ihnen Identifikationen mit ihrem eigenen Leben.¹³ Doch so wie sich Erlebnisse, Kenntnisse und Erfahrungen vom alltäglichen Leben absondern, verlieren auch die Dinge, die aus ihren Zusammenhängen gerissen sind, ihre ursprüngliche Sinnfälligkeit und Nützlichkeit. Andererseits: Um mit Gegenständen des Alltagslebens zu allgemeinen Aussagen zu kommen, müssen sie aus ihren alltäglichen Zusammenhängen herausgelöst werden. In den Ausstellungen werden solche Bezüge dann durch den Einsatz zusätzlicher Medien künstlich wieder hinzugefügt und erweitert. Mit ihrer Hilfe soll der Besucher sich nicht nur erinnern, mit ihrer Hilfe soll er auch lernen.

Was gelernt werden soll, dafür liefern die Präsentationsformen die notwendigen Indizien. Dabei unterliegen sie – entsprechend den Ansprüchen und Möglichkeiten des Museums – permanenten Veränderungen, selbst wenn die Gegenstände die gleichen bleiben. Doch was immer die Absichten der Auswahl der Exponate und ihrer Präsentation sind, jeder Besucher macht sich auf das, was ihm gezeigt wird, auch seinen eigenen Reim. Aus den vorgegebenen thematischen werden schnell emotionale, erinnerungsbezogene, gewusste und erfahrene Beziehungen. Sie werden unterstützt oder unterbunden durch die künstlichen Situationen, in die sich der Betrachter gestellt sieht.

KRITERIEN ZUR BESTIMMUNG VON SITUATIONEN IM MUSEUM

Auf dem Wiener Symposium zur »Museumpädagogik in technischen Museen« im Jahre 2002 wurden erstmals von Museumpädagogen und Kuratoren Kriterien aufgestellt, die deutlich machen, dass *Zeigen* und *Wahrnehmen* nicht den gleichen Bedingungen unterliegen.¹⁴ Die damals entwickelten Kriterien

12 | Dazu gehört auch die Vielzahl an Informationen und Bildern, mit denen der Museumsbesucher außerhalb des Museums konfrontiert ist.

13 | Dies betrifft vor allem kunstgewerbliche wie technische Museen, aber auch Heimat- und Geschichtsmuseen, soweit sie mit ihren Sammlungen bis in die Gegenwart reichen. Vgl. meinen Beitrag »Museen der Technik« in diesem Buch.

14 | Zwischen Kuratoren und Vertretern der personalen Vermittlung lassen sich nur selten Ansätze für ein abgestimmtes Handeln finden. So resistent sich die Kuratoren gegenüber den Erfahrungen der Vermittler zeigen, so resistent sind die Vermittler gegenüber den eigentlichen Anliegen der Kuratoren. Zwar ist für beide die Konzeption bzw. der rote Faden einer Ausstellung wichtig, auch die sinnliche Erfahrbarkeit steht bei beiden im Vordergrund, dennoch geht es nicht immer um die gleichen Inhalte. Beide entwickeln ihre eigenen Konzeptionen und Leitlinien.

sind sicher nicht vollständig und zudem äußerst heterogen, aber sie liefern Anhaltspunkte für ein Erfassen der Beziehungen zwischen beiden. Die hier wiedergegebene Rangfolge resultiert aus der Abstimmung über ihre Wertigkeit durch die Teilnehmer des Symposions:

1. Wissenschaftliche Systematik als Grundlage von Ausstellungen und ihrer Vermittlung (*Systematik*),
2. Neue Erfahrungen als Ergebnis der Auseinandersetzung mit Ausstellungen und ihren Objekten (*Erfahrung*),
3. Nutzung von Alltagsbezügen zum besseren Verstehen (*Alltag*),
4. Gegenstände als Mittel der Anschauung (*Anschauung*),
5. Begriffe als Grundlage der Verständigung (*Begriff*),
6. Kenntnisse als Voraussetzung für das Erfassen von Bedeutungen (*Kenntnis*),
7. Authentizität als Hinweis auf »Gültigkeit« (*Authentizität*),
8. Verfremdung als Mittel der Verallgemeinerung (*Verfremdung*),
9. Einfluss des Raums auf Gestaltung und Wahrnehmung (*Raum*).

Die Kriterien beschreiben Einflussgrößen, Qualitäten und Auswirkungen auf Zeigen und Wahrnehmen. Dabei lassen sich *Authentizität*, *Anschauung* und *Verfremdung* unmittelbar mit den ausgestellten Gegenständen verbinden; *Raum*, *Begriff* und *Systematik* stehen in direktem Zusammenhang mit Vermittlung; *Erfahrung*, *Kenntnis* und *Alltag* beziehen sich auf die eigene Lebenswelt der Besucher. Die neun Kriterien verweisen aber auch auf darüber hinaus gehende Beziehungen: So wird aus *Anschauung* durch den Raum Erfahrung, aus *Verfremdung* durch Systematik Erkenntnis. Schließlich gewinnt *Authentizität* durch Begriffe einen allgemeinen Bezug selbst zum Alltag der Besucher.

Anschauung → Raum → Erfahrung
Verfremdung → Systematik → Kenntnis
Authentizität → Begriff → Alltag

Abbildung 3: Zusammenstellung der ausgewählten Kriterien für Zeigen und Wahrnehmen im Museum. In dieser Anordnung haben Anschauung und Raum einen Bezug zur Erfahrung, Verfremdung und Systematik einen Bezug zum Wissen, Authentizität und Begriff einen Bezug zum Alltag außerhalb des Museums. Anschauung, Raum und Erfahrung beschreiben Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten. Sie betonen eine emotionale Sicht (vom Subjekt bestimmt). Alltag, Begriff und Authentizität beziehen die Welt außerhalb des Museum in die museale Situation mit ein. Sie betonen eine soziale Sicht (von der Gesellschaft bestimmt). Verfremdung, Systematik und Kenntnisse beschreiben theoretische Zusammenhänge. Sie betonen eine rationale Sicht (vom Objekt her bestimmt).

Beziehungen zwischen Objekten, Subjekten und Gesellschaft beschreibt der Philosoph Karl Popper an Hand der »Drei-Welten-Lehre«.¹⁵ Nach ihr entwickelt sich aus der physischen die psychische Welt des Menschen, aus der psychischen die Welt der »objektiven« Erkenntnisse. Mit seinen Gegenständen gehört das Museum der physischen Welt, mit seinem »Wissen« der Welt der objektiven Erkenntnisse an. Der Museumsbesucher in seiner psychischen Verfasstheit wendet sich beiden Welten zu. Aufgrund der Künstlichkeit des Ortes, die von Auswahl und Anordnung der Gegenstände bestimmt ist, kann er von sich aus nur schwer von der vorgestellten physischen Welt auf die Welt der objektiven Erkenntnisse schließen. Auch kann er nicht nachvollziehen, was gemeint ist, wenn er nichts von den Zielen und den Entscheidungen über die eingesetzten Mittel erfährt. Ohne sie erfährt er nur eine Gleichsetzung von Gegenständlichkeit (erste Welt) und objektivem Wissen (dritte Welt). Ihre Bedeutung kann er nur erahnen. Zu ihnen muss er sich subjektiv verhalten (gemäß der zweiten Welt), indem er auf beide seine eigenen Kenntnisse, Erfahrungen und Erinnerungen anwendet. Wir haben es im Museum mit spezifischen Ausprägungen von Transformationen der Wirklichkeit zu tun, die Wirklichkeit zwar noch immer meinen und diese auch glaubhaft abbilden, aber die Wirklichkeit selbst nicht mehr sind.

Museum/Welt	Objekt	Gesellschaft	Subjekt
Objekt	Authentizität	Begriff	Alltag
Vermittlung	Verfremdung	Systematik	Kenntnis
Besucher	Anschauung	Raum	Erfahrung

Abbildung 4: Erweiterter Zusammenhang der Kriterien für Zeigen und Wahrnehmen innerhalb und außerhalb des Museums

Über das Ausstellen seiner Objekte hinaus betreibt das Museum in seinen Ausstellungsräumen als Kompensation zum Verlust ihrer ursprünglichen Umwelt eine »Aufrüstung« von beiden: der Objekte über ihre Präsentation, der Besucher über zusätzliche Informationsangebote. Daneben gibt es noch immer eine unmittelbare Begegnung zwischen den Subjekten und Objekten. Sie lässt sich in technischen Museen besonders gut beobachten. Sei es aus eigenen Lebensbeziehungen oder aufgrund von Erzählungen bestehen mitunter sehr enge Beziehungen zwischen einzelnen technischen Gegenständen und ihren Betrachtern. Doch erst in einer bewusst herbeigeführten Auseinander-

15 | Eine Beschreibung seiner Hauptthesen liefert Herbert Keuth in seinem Buch über die Philosophie Karl Poppers, hier Abschnitt 15: »Das Leib-Seele Problem und die dritte Welt« (H. Keuth: Die Philosophie Karl Poppers, S. 352 ff).

setzung über Zeigen und Wahrnehmen werden die unterschiedlichen Bezüge zwischen den Absichten der Ausstellung und den Vorstellungen der Besucher thematisiert. Eine kritisch-reflektierende Museumsmoderation muss von den Wechselwirkungen der unterschiedlichen Qualitäten von Gegenständen, Vermittlung und Betrachter in der musealen Situation ausgehen: Alle, die im Museum aufeinander treffen, sind auch Vertreter unterschiedlicher Welten. Es ist Aufgabe der Moderation, diese in ihren Möglichkeiten und Begrenzungen immer wieder neu aufeinander zu beziehen, um ihre Wechselwirkungen zur Erfahrung werden zu lassen. Vor allem bedarf es der Vergewisserung, ob das, was gezeigt wird, vom Betrachter auch tatsächlich wahrgenommen wird. Eine solche Auseinandersetzung ist nur dialogisch zu vermitteln. In ihr wird den meisten Besuchern überhaupt erst klar, was sie von sich aus gesehen haben.

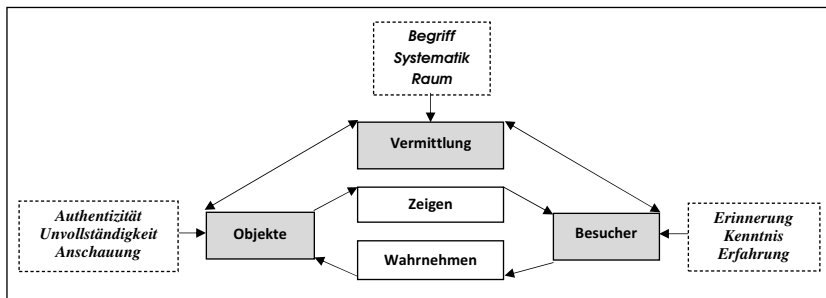


Abbildung 5: Schematische Darstellung der Wechselwirkungen zwischen Objekt, Vermittlung und Besucher in der musealen Situation. Über die Objekte, Besucher und die Vermittlung sind die Kriterien von Zeigen und Wahrnehmen miteinander verbunden.

UNTERSCHIEDE ZWISCHEN TECHNISCHER UND PERSONALER VERMITTLUNG IM MUSEUM

Im Wesentlichen bestimmen zwei Vermittlungsformen die Auseinandersetzungen im Museum: Die technische und die personale Vermittlung. Beide gehen davon aus, dass man nur sieht, was man weiß. Überall dort, wo sich das Museum als Massenmedium durchgesetzt hat, hat standardisiertes Wissen die Oberhand gewonnen. Es kommt zumeist darauf an, dass alle Museumsbesucher das Gleiche erfahren, wofür *technische Lösungen* zur Vermittlung dieses Wissens besonders geeignet sind. Die Konfrontation mit den Gegenständen ist auf ihre Anwendung ausgerichtet. Einen Maßstab für die Vermittlungsleistung liefern die modernen Bildmedien. Nicht zufällig tauchen sie vermehrt in allen Museumssparten auf. Die Grenzen zwischen Original, Rekonstruktion, Bild und Wirklichkeit werden dabei allerdings zunehmend fließend. Was al-

lein zählt, ist Wissensvermittlung. Doch unser Wissen ändert sich schnell. Die Gefahr ist groß, dass Museen zu Gefangenen ihrer eigenen Wissenssysteme werden. Was in ihnen nicht erfasst ist, existiert so wenig wie die vom Besucher nicht gesehenen Gegenstände.

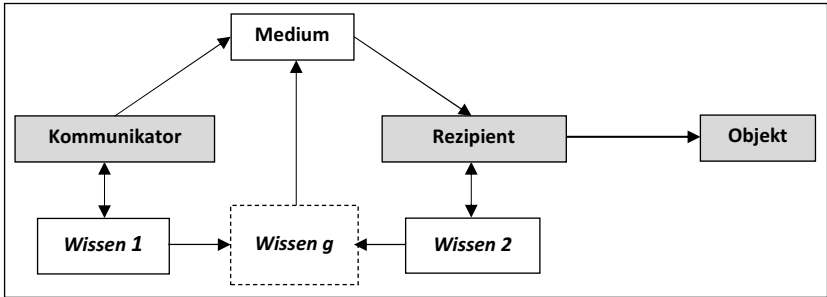


Abbildung 6: Schematische Darstellung der technischen Vermittlung im Museum. Sie zeigt den Einfluss der technischen Vermittlungsformen auf das Wissen und die Wahrnehmung der Museumsbesucher (Rezipienten). Wissen 1 bezieht sich auf das Wissen der Wissenschaften, Wissen 2 auf das Wissen der Besucher aufgrund ihrer Kenntnisse und ihrer Alltagserfahrungen (orientiert an den ausgewählten Zielgruppen). Wissen g bildet die Grundlage für die in den technischen Medien angebotenen Informationen.

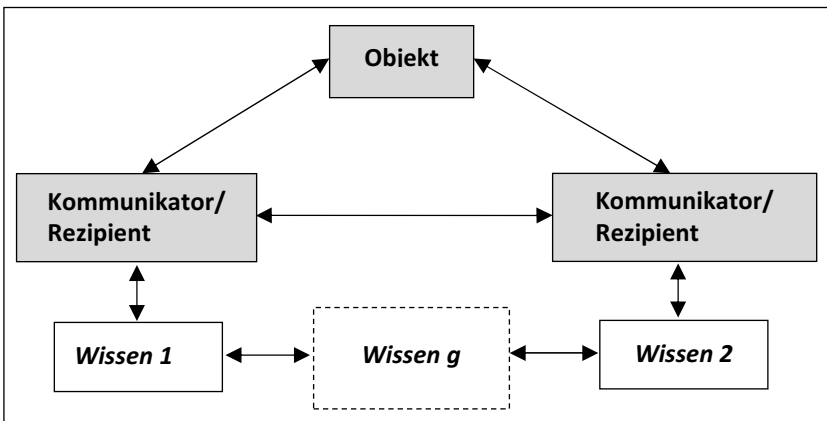


Abbildung 7: Schematische Darstellung der personalen Vermittlung im Museum. Im Zentrum steht die Kommunikation der Subjekte vor dem Objekt. Das gemeinsame Wissen g ergibt sich situativ in der Auseinandersetzung mit ihm. Es lässt sich nicht beschränken, sondern erweitert sich im Austausch unterschiedlicher Beobachtungen, eigener Erfahrungen und gemeinsamer Schlussfolgerungen. Aufgabe der Vermittlung ist die Lenkung der Auseinandersetzung durch Rückbezug auf das wahrnehmbare und gesicherte Wissen.

In der personalen Vermittlung dagegen wird der Anspruch erhoben, dass jeder Besucher *das ihm Gemäße* erfährt. Es gibt keinen Museumsbesucher ohne spezifisches Vorwissen. Hier besteht die Kunst der Moderation darin, aus den Unterschieden in den Kenntnissen, den Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen und dem anerkannten Wissen ein gemeinsames Erlebnis zu gestalten. In die gemeinsamen Wahrnehmungen gehen dann auch die Unterschiede mit ein, soweit sie in der Moderation zur Sprache gekommen sind. Das Ergebnis ist bestimmt von allen Beteiligten.

ZUSAMMENFASSUNG

Es sind die Situationen, die darüber entscheiden, was möglich ist und was nicht. An ihnen sind alle beteiligt, die im Museum aufeinander treffen: die Subjekte wie die Objekte und der museale Raum. Sie bewusst aufeinander zu beziehen, ist Aufgabe des Museumsmoderators. Raum und Art der Präsentation sind dabei ebenso Mittel der Verständigung wie Informationen und Themen, soweit sie vom Museum vorgegeben oder von den Besuchern angesprochen werden. Mit ihnen lassen sich Beziehungen zwischen Subjekten und Objekten aufbauen, die auch über den Augenblick der Begegnung hinaus anhalten können. Dies verlangt allerdings nach ständiger Vergewisserung. Ist dann eine Antwort oder Lösung auf eine Frage oder ein Problem *gemeinsam* gefunden, hat der Museumsmoderator seine Aufgabe erfüllt.

Doch geht es nicht nur um die Lösung einzelner Fälle. Der Umgang mit verschiedenen Gegenständen in unterschiedlichen Museen verlangt auch nach Methoden. Sie fordern Flexibilität und Wachheit, verbunden mit Erfahrungen im Umgang mit Dinglichkeit auf der einen, anhaltende Neugier auf die Reaktionen und Äußerungen aller Beteiligten auf der anderen Seite. Die Wahrnehmung von Unterschieden in den Meinungen wie von Unterschieden in den Dingen, die von den Beteiligten wie von den Situationen im Museum abhängig sind, liefern die Informationen, mit denen der Museumsmoderator umgehen muss. Sie garantieren, dass Moderation nicht zur Routine wird. Jede Situation ist anders. Dennoch muss der Moderator auch exemplarisch vorgehen. Seine Aufgabe ist es nämlich ebenso, seine Teilnehmer »gewitzter« für eigene Forschungen und weitere Betrachtungen zu entlassen. Moderation im Museum ist eine Initiation in die jeweils spezifischen Wahrnehmungs- und Umgangsweisen mit Menschen, Dingen und Orten. Ist dem Moderator der Umgang mit ihnen geläufig, kann er selbst in Gedenkstätten und im Stadtraum moderieren.

Nur selten sind die Informationen, die Museen von sich aus anbieten, für einen selbständigen Umgang mit den ausgestellten Gegenständen geeignet. Das Museum traut dem »Faktor Mensch« nicht und rüstet technisch auf. Doch geht es in ihm nicht nur um die Vermittlung von Wissen, es geht in ihm auch um

die Anwendung von Wissen, Erfahrungen und Vorstellungen, eben um Verge-
wässerung. Die Moderation muss deshalb andere Fragen aufwerfen, als sie vom
Museum beantwortet werden. Durch ihren Umgang mit Fremdheit gegenüber
anderen Menschen, Dingen wie Situationen leistet sie einen wichtigen Beitrag
zur Überwindung individueller, gesellschaftlicher wie kultureller Schranken.
Lange Zeit hatten Museen die Aufgabe, der regionalen wie nationalen Identi-
tätsstiftung zu dienen. Dabei ging es ihnen vor allem um die Vermittlung einer
eindeutigen Sicht auf die Dinge und um ihre damit verbundene allgemeine *Be-*
deutung. Heute geht es ihnen um die Vermittlung von *Erfahrungen* aufgrund
unterschiedlicher Sichtweisen und Kenntnisse bei der Betrachtung des Gle-
ichen. Durch Moderation werden sie situativ aufeinander bezogen. Noch ist nicht
völlig absehbar, welche Konsequenzen sich daraus für den weiteren Umgang mit
Gegenständen in Ausstellungen und Museen ergeben. Die Möglichkeiten bezie-
hen sich ja nicht nur auf die konkreten musealen Situationen, sondern auch auf
die Situationen in der Gesellschaft, auf Unterschiede zwischen Generationen
und Kulturen vor Ort. Und dort, wo sie bewusst in Beziehung gesetzt werden, ist
das Museum mehr als nur ein Ort der Wissensvermittlung.

LITERATUR

- Fink, Eugen: Grundphänomene des menschlichen Daseins, Freiburg/Mün-
chen 1979.
- Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialge-
schichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Keuth, Herbert: Die Philosophie Karl Poppers, Tübingen 2000.
- Matthes, Michael: »Hat das Museum nichts mehr zu bieten?« In: Standbein
Spielbein, Nr. 66 (2003), S. 4-9.
- Rosenzweig, Franz: Stern der Erlösung, Frankfurt a.M. 1988 '[1921].
- Schaar, Eckhard (Hg.): Alfred Lichtwark. Die Erziehung des Auges. Ausge-
wählte Schriften, Frankfurt a.M. 1991.
- Schneider, Wolfgang: Personalität und Pädagogik. Der philosophische Beitrag
Bernhard Weltes zur Grundlegung der Pädagogik, Weinheim 1995.
- Verein Deutscher Ingenieure (Hg.): Das Deutsche Museum. Geschichte – Auf-
gaben – Ziele, Berlin 1933, S. 37-44.

BILDNACHWEISE

Abb. 1: Foto: Sebalduskirche Nürnberg

Abb. 2: Foto: Michael Matthes

Abb. 3 bis 7: Grafiken: Michael Matthes

Moderieren im Museum¹

Christiane Schrübbers

IM MUSEUM FÜHREN

Das Museum ist zunächst ein Ort des wissenschaftlichen Arbeitens. Objekte der Vergangenheit und manchmal auch der Gegenwart werden nach definierten Kriterien und Arbeitsabläufen gesammelt, gesichert, katalogisiert und zur Besichtigung arrangiert. Zur Erläuterung und Vermittlung der Inhalte und Themen, die mit diesen Objekten und Objektensembles verbunden sind, werden auch Führungen angeboten. Das sind Rundgänge durch die Ausstellung mit Gruppen, bei denen eine Person, die schon lange nicht mehr »Führer« genannt werden sollte, auf einer Route vorläuft und ausgewählte Objekte mit Kommentaren versieht. Der Stil vieler Führungen ist der sehr gebräuchlichen Präsentations-Methode in den Wissenschaften angeglichen: dem Vortrag. Der Redegestus eines Führenden ist, *wie gedruckt* zu sprechen. Eine solche Sprechfertigkeit findet häufig große Bewunderung beim Publikum. Aus vielen Vorträgen entstehen Drucksachen. Darin entfaltet sich ein Thema in (chronolo-)logischer Abfolge: Einführung, Vorgeschichte, Hauptteil, Resümee. Eine solche *Drucksache* rezipiert man gemeinhin im Sitzen: Der Leser hat ein eigenes Exemplar in Händen und kann im individuellen Tempo lesen und arbeiten: vorblättern, wiederholen, auslassen, »diagonal« lesen oder zusätzlich Sekundärliteratur konsultieren. Bei einer *Führung* geht das nicht.

Die klassische Führung durch das Museum gleicht einem ambulanten Vortrag. Auf einem Zwangsweg geht es nur vorwärts. Die freundlich gemeinte Einladung: »Wenn Sie Fragen haben, unterbrechen Sie mich ruhig!« wird nur selten befolgt. Die Gruppe könnte den Frager als einen Störer empfinden, der den Zeitrahmen torpediert. Bleibt der Trost, Fragen nach dem Ende der Führung zu stellen. Manchem fällt es schwer – während er einen durchaus brillanten Vortrag aufnimmt – zu behalten, was ihn spontan an einer Stelle, bei

1 | Überarbeitete Fassung meines Beitrages: »MuseumsModerator ist, wenn...« in: Standbein Spielbein, Nr. 81, S. 41-46.

einem Objekt bewegt hat. Und die genaue Formulierung ist mit dem zeitlichen Abstand und der Fülle weiterer Informationen zu den danach präsentierten Objekten auch nicht einfach. Also sagt man am Ende der Führung höflich »danke« und »auf Wiedersehen« – die nette Einladung zur spontanen Unterbrechung des Vortrags ist nicht eingelöst. Dennoch hört man sie häufig, sie gehört zur Etikette. Bei kritischer Betrachtung erweist sie sich als bequeme Floskel, mit der sich die Vortragenden ersparen, ihren Redegestus an die besondere Situation des Museums und die Ansprüche einer partizipativen Vermittlung anzupassen.

IM MUSEUM MODERIEREN

Eine wesentliche Forderung an das Museum ist neben anderen die Teilhabe aller Bürger an Geschichte und Kultur, die sich auch Anfang des 19. Jahrhunderts in Westeuropa durchsetzte. Kassel, München, Berlin waren die ersten Städte in Deutschland, die sich öffentliche Gebäude für das Zeigen von Kunst leisteten. Das Berliner Museum, gegründet 1830, heute »Altes Museum« genannt und am Lustgarten gelegen, ist umgeben von den Repräsentanzen des Königs (Schloss), der Kirche (Dom), der Wissenschaft (Universität) und der Wirtschaft (Börse). Von seinem Architekten Karl Friedrich Schinkel war es eindeutig als Bürgerforum geplant. Er dachte – wie viele seiner Zeitgenossen – das Museum als eine moralische Anstalt zur Entwicklung des Individuums. Der Bildungsanspruch des Bürgertums und sein Wunsch nach Selbstvergewisserung sollten hier ihren Ausdruck finden: Begegnung und Gespräch, Teilhabe aller an der Kunst und Geschichte war das Programm.²

Die Interessen von Wissenschaftlern, Beamten und Behörden drängten diesen Anspruch allerdings zurück. In der Museumspädagogik lebte er weiter. Zum 175-jährigen Jubiläum des »Universalmuseums«, das die Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, im Jahr 2005 begingen, wurde Schinkels Ausspruch von der Aufgabe des Museums, »zu erfreuen und zu belehren« oft zitiert. Man betonte nicht nur die doppelte Zielstellung, sondern unterstrich vor allem die Reihenfolge in der Aufzählung. In diesem Sinne ist der Besucher ein Nutzer, der Gast wird zum Teilhaber. Bildung im Museum vollzieht sich in Begegnung und Austausch, in Rezeption und Kommunikation, im Gespräch über eigene und gegenseitige Erfahrungen und Eindrücke über kognitive und emotionale, intellektuelle und sinnliche Kanäle.

Wir haben in den letzten Jahren oft Klagen über den Verlust eines *Bildungskanons*, über den Verfall der *Werte*, über das rasant wachsende Wissen und seine immer kürzere Geltungsdauer gehört und gelesen. Angesichts der In-

2 | J.J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 118.

formationsflut kann nicht mehr »einer alles wissen«. Wenn aber »viele etwas wissen«, bietet ein Forum zum Austausch und Abgleich der Meinungen und Erfahrungen neue Möglichkeiten, gemeinsames Wissen herzustellen und weiterzureichen. Dem Museum kommt eine prominente Rolle in diesem Produktionsprozess zu. Und die *Betreiber* dieses Prozesses sind nicht die *Museumsführer*, die alleine sprechen, sondern die *Museumsmoderatoren*, die alle sprechen lassen.

Den traditionellen Museumsführer kann man sich vorstellen als eine historische Figur: Ein uniformierter Angestellter in niedrigem Rang, der Räume und Objekte lediglich zeigt. Böswillige Geister nennen diese Form die »plattfüßige Schlossdiener-Führung«: »Gucken Sie links, da sehen Sie den Herrscher, gucken Sie rechts, da sehen Sie die Herrscherin, wir gehen in den nächsten Raum.«

Der arrivierte Ausstellungsbegleiter dagegen ist ein Wissenschaftler (in spe), der bezüglich der Forschungsleistungen seiner Disziplin *à jour* ist. Es ist ein Vergnügen, von ihm zu lernen und ihm bis in die tiefsten Verästelungen komplexer Sachverhalte zu folgen. Er ist ein Detaillist, in seinem Wissensgebiet hoch spezialisiert. Er ist zudem eine Zierde der Institution, der die Erträge der Arbeit, speziell die des heimischen Instituts, eindrucksvoll herausstreicht.

Es gibt aber weitergehende Ansprüche: Die Hinwendung zum mitschwingenden Kontext, die Auswirkung auf die aktuelle Gegenwart, die Frage nach dem Zusammenhang mit anderen Lebensbereichen, nach den Erfahrungen aus der Vergangenheit für unser Handeln in Gegenwart und Zukunft, die Absicherung des eigenen Wissens angesichts des summierten Wissens der Allgemeinheit.

Als Lotse in diesem Wissensmeer ist nicht der Spezialist hilfreich, sondern der Universalist, der sich mehr am Horizont orientiert als am Erdmittelpunkt. Beide haben ihre Daseinsberechtigung. Ohne Zweifel brauchen wir die Spezialisten mit ihrem Detailwissen. Aber: Die Museumsnutzer, die Teilhaber an der gemeinsamen Kultur, brauchen auch die Universalisten mit ihrem fachübergreifenden Wissen und ihren lebensnahen Erfahrungen.

Der Museumsmoderator ist – zusätzlich zu seiner Fachwissenschaftlichkeit – Universalist. Er greift aus aktuellen Lebenszusammenhängen auf die Museumsobjekte zu, er verbindet die Artefakte der Vergangenheit mit den Pressemeldungen des Tages. Beide sind für ihn und seine Gesprächspartner die Pfeiler einer Brücke, mit deren Hilfe Wissen verglichen, angeglichen und neu generiert wird, persönlicher Nutzen inbegriffen. Diese Figur ist in den Museen unter den Begleitern und Vermittlern allerdings nur spärlich vertreten. Die Museumspädagogen, die so arbeiten, sind einsame Talente.

SPARTENSPEZIFISCHE MUSEUMSDIDAKTIK

Wer eine solche Begabung nicht besitzt, kann systematisch lernen, wie eine Gruppe von Museumsbesuchern dialogisch und moderierend durch eine Ausstellung geleitet wird. Dazu sollte er sich auf zwei Handlungsfelder konzentrieren: das der aktivierenden Methodik und das der spartenspezifischen Didaktik. Während jene recht gut bekannt ist und in Aus- und Fortbildungsprogrammen immer wieder eingeübt wird, ist diese erst im Zusammenhang mit dem Lehrgang »Museumsmoderator« entwickelt worden.

Mit der spartenspezifischen Museumsdidaktik ist nicht die allgemeine Museumsdidaktik gemeint, die sich mit Theorien der Ausstellungskonzeption beschäftigt und die Aufgabe des Kurators ist. Darüber wurde in den zurückliegenden Jahren vieles und auch Uneinheitliches geschrieben³; es hat zudem den Anschein, dass dieses Thema in der Fachwelt nicht mehr so intensiv verfolgt wird. Die hier interessierende Didaktik ist ein Teilgebiet der Vermittlungsarbeit und gehört somit in den Bereich des Moderators.

In der wichtigsten Bildungsinstitution, die wir alle durchlaufen, in der Schule, werden die einzelnen Fächer auf der Grundlage von Fachdidaktiken unterrichtet. Sie sind Ausdruck der anerkannten Gesellschaftsordnung. So geht es in der Vermittlung der Weltgeschichte um Ideen, Theorien und Bewegungen, die positiv wie negativ auf die Entwicklung demokratischer Gesellschaften eingewirkt haben. Der Lehrplan speist sich noch immer vorwiegend aus Themen der abendländischen Kultur; der Unterrichtsstoff wird dabei so ausgewählt und aneinander gereiht, dass sich eine Linie fortschreitender Vernunft abzeichnet. Im Latein-Unterricht werden die Autoren gelesen, die unser Geschichtsbild des Römischen Reiches stützen und im Kunst-Unterricht werden die von der Rezeption gesicherten Epochen und Werke der westlichen Kultur nachgeschaffen.

Wie aber lässt sich die Fachdidaktik der Schule zu einer Fachdidaktik der Museen weiterentwickeln? Eine solche Fragestellung ist in der Institution Museum selbst nur schwer zu erkennen. Es formuliert sein Wissen vorrangig nicht auf pädagogischer Grundlage: Die Aufbereitung der Ergebnisse orientiert sich an den Resultaten der Fachkollegen und ist in erster Linie für diese von Interesse (= Information) und erst in zweiter für die Laien (= Vermittlung). Viele Häuser sind zudem durch Abspaltung ihres Sammlungsgebietes vom ursprünglichen Universalmuseum⁴ entstanden. Ihr Bestand an Objekten ist einerseits historisch gewachsen und damit zufällig, andererseits systematisch

3 | Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Die Praxis der Museumsdidaktik; B. Rese: Didaktik im Museum; K. Weschenfelder/W. Zacharias: Handbuch Museumspädagogik.

4 | J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 124; A. te Heesen: Theorien des Museums, S. 37f.

entwickelt und damit geplant. Schließlich fanden die so entstandenen Spezialmuseen ihre spezifische Ausrichtung und Ausstellungsgestaltung. Die Fragestellungen und Präsentationsformen in einem Technikmuseum sind andere als in einem Kunstmuseum, unterschiedlich sind auch die Botschaften. Entsprechend muss ihre Aufschließung in der Vermittlung spezifisch strukturiert sein.⁵

Nahezu alle Objekte im Museum sind aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und unter Zurücklassung ihrer Umgebung hierher gebracht worden. – Nur einige Werke der zeitgenössischen Kunst heben sich davon ab: sie wurden direkt für die museale Aufstellung geschaffen. – Welchen Zeichencharakter erhalten diese dislozierten Artefakte im Museum? Die technischen Exponate sind Realien, die der alten Kunst oft symbolbehaftet. Sie dienen der Affirmation ihrer Inhalte. Demgegenüber sind Werke der zeitgenössischen Kunst mehrheitlich Dekonstruktionen oder Provokationen. Was passiert, wenn eine Realie als Symbol ausgestellt und eine Metapher als Realie verkannt wird? Wie ist ein Zeitgenosse mit dem Gegenstand umgegangen und wie kann der heutige Museumsbesucher mit ihm umgehen? Welche *Perioden* sind in den einzelnen Sparten zu benennen? Während sich die alte Kunst an Epochen der Allgemeinen Geschichte orientiert, hängen in der Technikgeschichte die Zäsuren von Materialwandel und veränderten Produktionsweisen und -verhältnissen ab; die moderne Kunst ordnet nach Strömungen und Stilrichtungen. Welche Bedeutung hat das *Unikat* in den einzelnen Sparten? In der Kunst ist es selbstverständlich, in der Technik und in der Geschichte kann man darauf verzichten, denn hier werden auch Massenartikel ausgestellt und haben zumeist symbolische Bedeutung. Das technische Museumsobjekt (Dampfmaschine, Lokomotive, Automobil, Radio, Fernseher, Computer) ist oft nur Teil einer nicht ausstellbaren Infrastruktur (Energieversorgung, Verkehr, Massenmedien, Internet); ein Objekt im Geschichtsmuseum stützt sich auf eine Reihe weiterer Objekte, die seine Bedeutungsdimension erst erhellen (Ereignisse, Situationen, Entscheidungen, Folgen). Kunstwerke stehen in ästhetischen, technische Objekte in funktionalen, historische Objekte in narrativen Zusammenhängen.

5 | Die wichtigsten Sparten in unserer Museumslandschaft sind Kunst, Naturkunde, Geschichte und Technik, gefolgt von vielen anderen. Häufig lassen sich große Sparten weiter in Untergruppen aufgliedern. So bilden die Kunstmuseen ein reich verzweigtes Geäst; sie spezialisieren sich sowohl auf einzelne Gewerke – Architektur, Skulptur, Grafik usw. – als auch auf geografische Räume – Europa, Asien, Afrika usw. Sie können zudem entweder kunstwissenschaftlich oder ethnografisch ausgerichtet sein. Vor allem aber muss die Menge der Kunstmuseen in die beiden Sparten alte Kunst sowie moderne und zeitgenössische Kunst aufgeteilt werden.

Um die möglichen Beziehungen zwischen einem Objekt und seinem Museum zu erläutern, kann die gedankliche Auseinandersetzung mit einer Kondensmilch-Tüte aus dem heutigen Supermarkt-Sortiment dienen: Unterstellt man, sie stünde in einem Geschichtsmuseum, dann erschiene sie als ein Massenartikel, der in einer bestimmten wirtschaftlichen Epoche Ausdruck für den Wohlstand einer Gesellschaft ist. In einem Technikmuseum könnte sie die Entwicklung zunehmender Rationalisierung der Herstellung und des Vertriebs von Verpackungsmaterial zur billigen und schnellen Versorgung der Gesellschaft mit verderblichen Waren veranschaulichen. In einem Design-Museum stünde sie für Werbegrafik, in einem Museum für zeitgenössische Kunst könnte sie als *ready made* auftauchen. Abgesehen davon wäre sie in jedem biografischen Zusammenhang ein persönliches Requisite einer historischen Person der Kunst-, Technik- oder Allgemeinen Geschichte. Mit anderen Worten: Sobald ein Artefakt in einem bestimmten Museum ausgestellt wird, erscheint es in einem von diesem bestimmten Bedeutungshorizont. Sein ursprünglicher Bedeutungshorizont wird dadurch eingeengt, erweitert oder verschoben. Für die Intention des Kurators und die Narration der Ausstellung sind diese Veränderungen von großem inhaltlichem Gewicht. In der Ausstellung ist das Artefakt aber auch Projektionsfläche für eigene Erfahrungen und – möglicherweise nicht dazugehörige – Assoziationen seiner Betrachter. Diese aufzugreifen und einzubinden, ist die wichtigste Aufgabe des Moderators. Um im fachlichen Diskurs zu bleiben und dennoch das weite Feld der Diskurse der Teilnehmer einzubeziehen, ist die regelhafte Behandlung eines Exponats unter den spezifischen didaktischen Fragestellungen Voraussetzung. Nur so kann die Aufgabe einer partizipativen Bildungsarbeit im Museum erfüllt werden.

Das Beispiel der Milchtüte wird in diesem Buch durch ein etwas anders gelagertes Beispiel ergänzt: In allen Sparten werden Objekte der Klasse »Uhr« vorgestellt. Während im vorgenannten Fall das identische Objekt in je verschiedene Umgebung gestellt wird, um nach den Wirkungen des Ortswechsels zu fragen, ist im folgenden Beitrag »Einzelne Aspekte der spartenspezifischen Didaktik am Beispiel der Uhr« die Liste der relevanten Fragen an ein Objekt innerhalb seiner angestammten Umgebung und in Absetzung von anderen Umgebungen von Interesse. Wenn nun eine Uhr im Museum der alten Kunst Gegenstand eines didaktischen Gesprächs wird, müssen bestimmte Fragen formuliert und beantwortet werden. In einem Geschichtsmuseum dagegen wird eine Uhr anders für die Vermittlung aufbereitet, und so verhält es sich auch mit Uhren im Technikmuseum und im Museum für zeitgenössische Kunst.

Das Werkzeug der spartenspezifischen Didaktik ermöglicht, die Merkmale eines bestimmten Museums für alle Häuser derselben Sparte zu verallgemeinern. Also: Wie lassen sich zwei verschiedene Museen der alten Kunst miteinander vergleichen, wie zwei Museen der Moderne? Welches Raster kann der Gewinnung von didaktischen Fragestellungen dienen, um die Begleitung

von Besuchergruppen zu konzipieren?⁶ Wer den Leitfaden der jeweiligen Fachdidaktik benutzt, kann sowohl das Allgemeine als auch das Besondere des Museums X erfassen und für die Vermittlung aufbereiten. Auf diese Weise lassen sich das Detailwissen einer Sparte und der generalisierende Ansatz der Besucherorientierung miteinander verbinden. Der Museumsmoderator greift im Interesse der Museums-Nutzer und Kultur-Teilhaber mit seiner Perspektive auf das Außerhalb und Oberhalb zu; nicht nur auf das Fachwissen der Sparte, sondern auch auf das Interdisziplinäre. Er soll sich nicht in Details verlieben, die ihm den Blick auf den Horizont verstellen.

So öffnet sich das Fenster und weitet den Horizont. Durch das Fenster kommt – bildlich gesprochen – der frische Wind der Besucher, die mit ihren eigenen Erfahrungen die Objekte weiter befragen.

AKTIVIERENDE MUSEUMSMETHODIK

Neben der spartenspezifischen Museumsdidaktik ist die aktivierende Methodik das zweite wichtige Element für die Arbeit des Museumsmoderators. Mit ihrer Hilfe werden die spezifischen Leitfragen aufbereitet. Über die Definition der Schwestern Didaktik und Methodik ist vieles geschrieben worden. Es gibt mannigfaltige und auch widersprüchliche Definitionen. Für die Autoren dieses Buches gilt: Didaktik ist die Auswahl des Stoffes (die Teilbereiche und die Lernziele), das *Was* und *Warum*, Methodik ist die Aufbereitung des Stoffes, das *Wie* und *Womit*.⁷

Man darf nicht davon ausgehen, dass ein Ausstellungsrundgang allein aus der Moderation der Beiträge besteht, die Museumsbesucher liefern. Die Nennung von Daten und Fakten ist auch für eine besucherorientierte Veranstaltung nötig. Der Anteil von Information durch den Moderator und Information durch die Teilnehmer muss sowohl den Gegenständen, den Themen wie den Interessen, Kenntnissen und Erfahrungen der Besucher angemessen sein. Der Wechsel vom Vortrags- zum Moderationsgestus und umgekehrt ist nicht immer einfach und muss gut eingeübt werden. Die Moderationstechnik selbst muss gründlich gelernt und in der Praxis gefestigt werden. Der Museumsmoderator hat die Fähigkeit, ein Gespräch zu eröffnen, Beiträge der Teilnehmer einzusammeln, den eigenen *roten Faden* beizubehalten und in angemessener Zeit nach einem Resümee im Sinne der übergeordneten *Moderationslinie*

6 | Die Berliner Museumslandschaft ist für solche Untersuchungen und Vergleiche hervorragend ausgestattet. Es gibt aber auch in anderen Städten genügend Möglichkeiten, mindestens zwei Vergleichsmuseen innerhalb einer Sparte zu analysieren: Dresden, München, Köln, Nürnberg, Kassel sind nur einige davon.

7 | Vgl. W. Klafki: Neue Studien zur Bildungstheorie und Didaktik.

zur nächsten Phase des Rundgangs überzuleiten. Er gestaltet einen gewissen Rhythmus und einen deutlichen Spannungsbogen und ermuntert die Teilnehmer zu eigenen Statements. So wird das *aktive Dösen* des Besuchers⁸ zur aktiven Tätigkeit des Teilnehmers. Diese wird oft aus Sprechbeiträgen bestehen, sie kann aber auch weit mehr sein: Zeichnen, Schreiben, Singen, Tanzen, die Kombination von Sehen und Hören oder Denken und Bewegung, der Umgang mit Requisiten. Solche Aktionen ermöglichen, dass die Einzelnen ihre Vorzugskanäle beim Lernen (optisch, akustisch, kinästhetisch) beziehungsweise ihre Lernstile (analytisch, experimentell, fantasievoll) mobilisieren; sie erlauben, den Pluralismus an Perspektiven, der in jeder Besuchergruppe vorhanden ist, für alle Beteiligten bereichernd auszuspielen. In der Museumspädagogik sind viele Übungen bekannt, mit denen die Wahrnehmung der Objekte unterstützt und verstärkt wird. Sie kommen mehrheitlich aus der Kunstpädagogik.⁹ Manche eignen sich in abgewandelter Form auch in den Sparten Technik und Geschichte. Neue Methoden speziell für diese Bereiche werden im dritten Abschnitt dieses Buchs vorgestellt.

LITERATUR

- Cremer, Claudia/Drechsler, Michael/Mischon, Claus/Spall, Anna: Fenster zur Kunst, Milow 1996.
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Die Praxis der Museumsdidaktik, Bericht über ein internationales Seminar, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 23. bis 26. November 1971 in Essen, o.J., Pullach/München.
- Klafki, Wolfgang: Neue Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim 1993.
- Rese, Bernd: Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung, Bonn 1995.
- Schrübbers, Christiane: »MuseumsModerator ist, wenn...«, in: Standbein Spielbein, Nr. 81 (2008), S. 41-46.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012.
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: Handbuch Museumspädagogik. Orientierung und Methoden für die Praxis, Düsseldorf 31992.

8 | Ein geflügeltes Wort in der Museumspädagogik, das von Heiner Treinen stammen soll.

9 | Vgl. C. Cremer et al.: Fenster zur Kunst.

Spartenspezifische Museumsdidaktik

Zwischen Sammeln und Präsentieren

Michael Matthes

Wenn Wolfgang Klafki mit Didaktik das »Was« umschreibt, das es in Hinblick auf seinen Bildungsgehalt für die Erziehung der »der pädagogischen Hilfe Bedürftigen« zu vermitteln gilt, so verlangt Didaktik im Museum, nach der Sinnfälligkeit der gezeigten Dinge für ihre Betrachter zu fragen. Die Fragen könnten sich an den fünf Grundfragen orientieren, die Klafki einst an die Inhalte des Schulunterrichts gestellt hat (hier etwas verkürzt wiedergegeben):

1. Welcher allgemeine Sinn- oder Sachzusammenhang erschließt den Inhalt?
2. Welche Erfahrungen, Erkenntnisse, Fähigkeiten oder Fertigkeiten sind mit ihm verbunden?
3. Worin liegt seine Bedeutung für die Zukunft?
4. Welche Struktur liegt ihm zu Grunde?
5. Welche besonderen Fälle, Phänomene, Situationen, Versuche, Personen, Ereignisse, Formelemente sind interessant, fragwürdig, zugänglich, begreiflich, anschaulich?¹

Doch ist das Museum keine Schule, seine Gegenstände und Themen sind an keine Lehrpläne gebunden. Die notwendig fragmentarischen Darstellungen verlangen von seinen Besuchern, immer auch eigene Vorstellungen und Kenntnisse mit einzubringen. Zwischen dem eher abstrakten Wissen, das in der Schule vermittelt wird, und dem konkreten Wissen, das zum Erkennen der Objekte im Museum notwendig ist, besteht eine Kluft. Umso entscheidender sind alle Maßnahmen, die Beziehungen zwischen Museumsnutzer und Exponaten herstellen. Die Eindrücke vom Vorgestellten sind dabei ebenso Ausgangspunkte für den im Museum stattfindenden Bildungsprozess wie das Vorgestellte selbst. Entsprechend müssen die obigen Fragen hier umformuliert werden:

1 | Vgl. W. Klafki: »C. Die Didaktische Analyse«, in: ders.: Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, S. 135-143.

1. Welche Bedeutung kann der aus der Vergangenheit überlieferte und in der Gegenwart gezeigte Gegenstand für seinen Betrachter haben?
2. In welchen Beziehungen steht der Gegenstand zu den Erfahrungen und Kenntnissen seiner Betrachter?
3. Welche Relevanz hat der Gegenstand für die Zukunft seiner Betrachter?
4. Lassen sich durch Auswahl und Anordnung von Gegenständen gemeinsame Merkmale und allgemeine Gesetzmäßigkeiten erkennen?
5. Mit welchen Themen und Fragestellungen lassen sich Beziehungen herstellen, die für alle Beteiligten (Subjekte wie Objekte) »Gültigkeit« besitzen?

Je nach Gegenstand und Zeit werden die Antworten unterschiedlich ausfallen. Trotz der Allgemeingültigkeit der Fragen werden die Antworten bei der Betrachtung von Kunstwerken andere sein als bei der Auseinandersetzung mit geschichtlichen Dokumenten oder technischen Produkten. Schließlich müssen auch unabhängig von den Antworten, die Museen von sich aus anbieten, Lösungen gefunden werden, die beide, die gezeigten Dinge wie ihre Betrachter, im Augenblick ihres Aufeinandertreffens unmittelbar betreffen. Dies verlangt, sowohl auf die Erkenntnismöglichkeiten der Dinge wie auf die Erkenntnisfähigkeiten ihrer Betrachter einzugehen. Dazu bedarf es zusätzlicher Fragestellungen, Informationen, Hinweise und Vergleiche, die auch über das im Museum Gezeigte hinausgehen.² Zusätzlich verändern sich in der Gesellschaft die Rolle des Wissens und der Selbstvergewisserung, die Inhalte des Lernens und der Erfahrungen immer wieder aufs Neue. Auch die Museen unterliegen einem Wandel der Begründung für ihr Sammeln und Präsentieren.

Einen besonderen, weil neuen Reiz gewinnen Museen im Kontext moderner Massenmedien. Durch diese gelangen Informationen und Bilder über Flora und Fauna wie über Geschichte, Kunst und Technik, die früher eng mit Museen als den Orten ihrer Vermittlung verbunden waren, jetzt auch in die Wohnzimmer ihrer Besucher. Traditionelle Vermittlungsformen des Museums greifen nicht mehr ohne weiteres. Der Besucher verfügt jetzt auch zu den meisten Themen des Museums über eigenes Wissen und hat eigene Vorstellungen entwickelt, noch bevor er ins Museum kommt. Dies führt dazu, dass er in der Auseinandersetzung mit den Exponaten des Museums diese auch anwendet. Seine Kenntnisse, Erfahrungen und Bilder unterscheiden sich dabei mitunter wesentlich von dem, was Museen ihm vermitteln wollen.³

2 | Vgl. meinen Beitrag: »Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung« in diesem Buch.

3 | Vgl. dagegen die Beschreibung des konstruktivistischen Ansatzes bei Ch. Schrübbers in ihrem Beitrag: »Aktivierende Methodik: Vom Referieren zum Moderieren« in diesem Buch.

Dennoch: Der Mensch sammelt, seit es ihn gibt. Selbst das Zeigen ist eine grundlegende Lebensäußerung und steht sowohl am Anfang der phylogenetischen wie ontogenetischen Menschwerdung. Doch haben sich im Laufe der Geschichte nicht nur die Sammlungsgegenstände geändert, auch die Absichten und Intentionen, die dem Sammeln wie dem Zeigen zu Grunde liegen, sind nicht die gleichen geblieben. Unterschiedlich sind die Gründe für Ausstellungen und Präsentationen von Sammlungen. Durch zunehmende Spezialisierungen haben sich die heute gängigen Museumssparten herausgebildet. Sie strukturieren nicht nur das Sammlungsgut immer wieder neu, sie verändern auch die Anlässe für das Sammeln.

ASPEKTE DES SAMMELNS

Das Museum ist ein Kunstprodukt, auch wenn es mit der Arche Noah einen mythischen Vorläufer hat. Mit ihr aber wird immerhin auf eine Dimension des Sammelns und Bewahrens verwiesen, die inzwischen nicht nur für das Überleben der Menschheit, sondern der gesamten Schöpfung wichtig ist. Dieser Aspekt beinhaltet eine grundsätzliche Aussage zum Museum. Entsprechend taucht er auch in den Musealisierungstendenzen unserer heutigen Zeit immer wieder auf: Eine Vielzahl von Arten und Kulturen lassen sich offensichtlich nur noch in Schutz- und Schonräumen erhalten. Damals kam der Befehl zum Sammeln von außen. Heute bestimmen Mäzene und Museumsmacher, was in die Museen kommt, was »überlebt«. Ihr Wissen, ihr ästhetisches Empfinden, ihr Gespür für bedeutende und wertvolle Objekte, ihre finanziellen Mittel, ihr Bedürfnis nach Selbstdarstellung beeinflussen vorrangig Inhalt und Form. Neben die Macher und Förderer tritt mit ebensolcher Bestimmtheit der Zufall: Zufällig sind die überlieferten Objekte, Zufall, was auf dem Markt der Objekte angeboten wird. Schließlich ist es jeder einzelne Betrachter, der in den gesammelten Objekten nicht nur die Absichten der Veranstalter und die Zufälligkeit der Gegenstände, sondern in der unmittelbaren Begegnung auch sich selbst erfährt.

Solange Erfahrungen noch ohne Schrift weiter vermittelt werden mussten, waren neben der mündlichen Überlieferung mit ihren Mnemotechniken das Sammeln, das Weitervererben und das Präsentieren von Gegenständen vielleicht die einzigen Möglichkeiten zur Verbreitung von gesellschaftlich relevanten Kenntnissen über Generationen hinweg. Überlieferte Gegenstände sind noch heute über die Schrift hinaus wirksam. Sie stellen nicht nur eine Verbindung zu einer vergangenen Wirklichkeit her, sie sind selbst Teil dieser vergangenen Wirklichkeit, gewinnen Authentizität, die gemeinhin mehr Überzeugungskraft besitzt als alle schriftlichen Quellen. Allein ihre Existenz zwingt zur Anerkennung und Aneignung – auch durch spätere Generationen.

Der Verlust an Wissen ist immer auch mit der Angst vor einem Rückfall in frühere Entwicklungsstufen verbunden. Wissen, das über den Wissenden hinaus wirksam bleiben soll, bedarf einer Fixierung, einer Objektivierung, an der sich altes Wissen jederzeit wieder aktualisieren kann.⁴ Und Objekte, die mit Wissen in direkter Beziehung stehen, erlangen schnell über ihre reale Bedeutung hinaus eine symbolische. Sie sind mehr als sie zeigen. »Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent.«⁵ Das gilt für die mythische Betrachtung der Welt ebenso wie für die Aufklärung. In den unterschiedlichen Beziehungen offenbart sich eine Vervielfachung der Welt nach den jeweils vorherrschenden Bedingungen und Maßgaben.

Im Altertum wie im Mittelalter waren gesellschaftliche Positionen von Personen mit der Präsentation von Gegenständen und Kunstwerken verbunden. Das Zeigen von Objekten dient noch heute der Präsentation von Einfluss, Macht und Wissen. Neben ihre identitätsstiftende Bedeutung trat schon früh der Drang zur Selbstdarstellung durch sichtbaren Besitz – ein vor allem durch seine Fülle bestimmtes äußerliches Merkmal von Macht und Reichtum. Die Bedeutung der Zurschaustellung von Gegenständen ist in Prozessionen und Umzügen noch heute lebendig. Es handelt sich um öffentliche Bekenntnisse. Sie verlöschen, sobald sie ins Museum kommen. An die Stelle ihres ursprünglichen Kultwertes ist ihr Ausstellungswert getreten.

Eine Entsprechung der gesellschaftlichen Bedeutung von Dingen für die Lebenden finden wir in der angenommenen Bedeutung von Dingen für die Verstorbenen. So bleibt der Tote, der sich selbst nicht mehr ausdrücken kann, selbst in der Finsternis oder Ferne durch die ihm beigegebenen Gegenstände weiterhin erkennbar, und diejenigen, die für ihn ein Leben lang Bedeutung gehabt haben, begleiten ihn auch weiterhin. In Ägypten wurden die Grabbeigaben als Wegzehrung wie als Hilfe und Helfer verstanden. Sie sind sowohl Identität stiftend wie konkret hilfreich gedacht. Sie hatten niemals musealen Charakter, sie konnten auch verborgen bleiben.

Ein wichtiges Motiv für das Sammeln in nahezu allen Kulturen ist, abgesehen vom materiellen Wert einzelner Objekte, die begrenzte Verfügbarkeit über sie. Sie war weder im Altertum noch im Mittelalter ein Problem. Die begrenzte Verfügbarkeit war vor aller wirtschaftlichen Not ein Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse. Bei Reliquien entschied die *Glaubensfähigkeit* über Sinn und Bedeutung. Der fehlende Nachweis ihrer *Echtheit* wurde kompensiert durch kunsthandwerkliche Zutaten. Erst mit dem Aufstieg des Bürgertums wurden die Grenzen der Verfügbarkeit offenkundig und politisch bedeutsam; es entstand ein offener Markt zur Befriedigung des Bedürfnisses,

4 | Vgl. das Holocaust-Mahnmal in Berlin, das verbunden ist mit einem eigenen Informationszentrum.

5 | W. Benjamin: Gesammelte Werke, Bd. III, S. 216f.

wertvolle Gegenstände zu besitzen. Damit aber wurden die Interessenten an Sammlerstücken auch zu Konkurrenten untereinander. Konsequenzen zeigen sich noch heute: Vor allem private Sammlungen tragen ihren *Marktwert* offen zur Schau. Ihre Grenzen liegen in den Aufwendungen zur Erhaltung und Erweiterung solcher Sammlungen.⁶

Neben Identitätsstiftung, gesellschaftlicher Geltung und der Bewahrung von Werten wurde aber auch gesammelt, um zu forschen und zu verstehen. Der gesamte Kosmos sollte sich in den gesammelten Dingen widerspiegeln, diesmal geordnet nach wissenschaftlichen und didaktischen Kriterien. Es wuchs das Interesse an der Beherrschbarkeit des Menschen wie der Natur, der Politik wie der Gesellschaft. Die Sichten auf die Dinge wurden erweitert, damit auch die mit ihnen verbundenen Sammlungsgebiete. Immer mehr Aspekte des Lebens gewannen Sammlungswürdigkeit. Die angelegten Sammlungen waren allgemein wie speziell zugleich. Erste Orte solcher Sammlungen waren neben Fürstenhöfen und Klöstern die Universitäten, die neugegründeten Akademien, private wie öffentliche Schulen.

Mit der Öffnung der Sammlungen für das allgemeine Publikum im 19. Jahrhundert kehrten sich die Verhältnisse gleichsam um: Nicht mehr Besitz allein war entscheidend für soziale Anerkennung, wissenschaftliche Geltung und allgemeine Bildung, sondern das Wissen um die Bedeutung der in den neu geschaffenen Museen ausgestellten Dinge. Diese waren Belege und Auslöser für jederzeit zu aktualisierende Kenntnisse, ja sie gaben diesen überhaupt erst ihre Bedeutung. Heute ist es der Staat, der sich mit seinen öffentlich geförderten Museen nach außen als Kulturstaat präsentiert, nach innen durch den Besitz bedeutender Objekte kulturelle Identität wenigstens bewahrt. Für ihn lebt die ursprüngliche Bedeutung von Sammeln und Präsentieren fort. Der Museumsbesucher behauptet sich dagegen mit dem, was er »schwarz auf weiß« nach Hause tragen kann.

Dabei ist ein eher formales Kennzeichen von Sammlungen, dass die in Museen ausgestellten Dinge ihre ursprüngliche Nützlichkeit verloren haben:

»Mochte diesen Gegenständen (Maschinen, Schlösser und Schlüssel, Taschen- und Zimmeruhren usw.) in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstück haben sie ihn verloren. Sie rücken in die Nähe der Kunstwerke, die jeder nützlichen Zweckbestimmung entbehren.«⁷

6 | In vielen Fällen bilden private Sammlungen den Grundstock staatlicher Museen.

7 | K. Pomian: Der Ursprung des Museums, S. 14.

Mit anderen Worten drückt dies Georg Rückriem aus, wenn er schreibt:

»Erst wenn Tradition und Traditionsbewußtsein im Prozeß der zivilisatorischen Evolution zerbrochen sind, in deren Kontext die Verbindung von Gegenstand und Symbolbedeutung in fragloser Selbstverständlichkeit und Geltung funktionierte, bemächtigt sich das historische Bewußtsein der Gegenstände...«⁸

Danach sind Objekte in Museen historisch geworden und nicht mehr selbstverständlicher Teil der Gegenwart. Dieser Wertewandel hängt nicht von den Gegenständen ab, er ist Ausdruck der Veränderung des Umganges mit ihnen. »Der Geist der Dinge verschwindet unter Zurücklassung einer eigenständigen Hülle.«⁹

ASPEKTE DES ZEIGENS

Das Museum unterliegt vielfältigen Wandlungen und speziellen Anforderungen, die auch von außen an dieses herangetragen werden. Mit der Ausweitung des Museumsbegriffs sind zusätzliche Missverständnisse und falsche Erwartungen verbunden. Das heutige Museum geht zurück auf Vorstellungen des Bildungsbürgertums aus dem 19. Jahrhundert. Diese waren noch ganz von der Wirkmächtigkeit der Kunst bestimmt. Doch die bürgerliche Gesellschaft besaß nicht die Kraft zur Durchsetzung der mit ihr verbundenen Ideen, welche über ihre politische Macht weit hinaus ragten. Dennoch, erst die bürgerliche Gesellschaft hat das autonome Subjekt geschaffen, das Voraussetzung für eine bildungsorientierte Erziehung ist. Sie erzeugte ein Bewusstsein von der Differenz zwischen dem jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Zustand und der individuellen Existenz. Diese Differenz lässt den politischen Prozess der Emanzipation zu einem Prozess universeller Bildung werden. An ihm hat bis heute das Museum teil, insoweit es gerade das Verhältnis von angenommenem Subjekt und angenommenem Objekt thematisiert und zu einer immerwährenden Auseinandersetzung zwingt. Für das Museum aber gelten Subjekt und Mündigkeit immer nur im Plural: Es geht in ihm um die Sicherung der Möglichkeit einer Bildung für alle. Dabei handelt es sich um die Entfaltung individueller Freiheiten, die im Museum für alle Besucher noch zur Erfahrung werden können.

8 | G. Rückriem: »Museum und Vermittlung«, in: H. Hierdeis (Hg.): *Begreifende Pädagogik*. Berlin 1991, S. 4.

9 | K. Weschenfelder/W. Zacharias: *Handbuch Museumspädagogik*, S. 14. Dieses Bild entspricht nicht zufällig dem Ende des Helena-Aktes in Goethes »Faust II«.

Das Museum ist sowohl ein Ort der Vergangenheit wie der Gegenwart. Von seinem Begriff her war es zunächst ein Ort der Musen. Bis ins 18. Jahrhundert waren fast alle historisch überlieferten Gegenstände in die jeweilige Gegenwart integriert: Ihre Existenz bildete eine Herausforderung zur Beschäftigung mit Kunst, Natur und Philosophie. Eine Besonderheit gegenüber heute lag in der Zusammenschau von *Artificialia* und *Naturalia*, von antiken Skulpturen und chinesischem Porzellan, von alten Büchern und Kupferstichen, von Waffen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, von Automaten und Werkzeugen, aber auch von besonderen Fundstücken aus der Natur.

In den meisten fürstlichen Sammlungen des 16. Jahrhunderts lagen Kunstwerke, Antiquitäten, Naturseltenheiten, Handwerkszeug sowie physikalisch-technische Gegenstände noch weitgehend ungeordnet nebeneinander. Dennoch deutet Horst Bredekamp die damaligen »Kunstkammern« als Widerspiegelungen eines bestimmten Weltbildes:

»Im Sinne eines vertikalen, längs der Zeitachse gezogenen Tiefenschnittes erweitert sich die Transformation der bildschöpferischen Natur über die Antike und das nachantike Kunstwerk um das Produkt der Mechanik zur Kette: Naturform – antike Skulptur – Kunstwerk – Maschine.«¹⁰

Der Verbindung dieser Elemente lag ein Selbstverständnis zu Grunde, nach dem der Mensch zwar das eigentliche Paradies verloren hat, aufgrund seiner Ebenbildlichkeit zu Gott aber wenigstens in verkleinertem Maßstab über den göttlichen Funken noch verfügt, um ein neues Paradies zu erschaffen. Die Kunstkammern wurden zu Anschauungs- und Erfahrungsräumen sowohl der Wirksamkeit göttlicher Schöpferkraft wie menschlicher Kreativität.

Neue Ansprüche ergaben sich aus der Verbindung von Gegenständlichkeit mit neuen Bildungsanforderungen. Im Zeitalter der Aufklärung hatten die gesammelten Gegenstände einem unmittelbaren Bildungszweck zu dienen. Die Beschäftigung mit ihnen hatte auch der Forderung zu genügen, den Menschen aus seiner »selbstverschuldeten Unmündigkeit« herauszuführen.¹¹ Diese Aufgabe kam sowohl der Kunst wie der Wissenschaft zu.

Noch das 1830 in Berlin eröffnete Museum wurde neben der Betrachtung von Kunstwerken auch zur Vermittlung der Menschheitsgeschichte genutzt: Von der Antike als dem ersten Augenblick des Erscheinens und der Herausbildung des Menschengeschlechts über das Mittelalter als der Epoche mit ihren Hinweisen auf die religiöse Verwurzelung bis zur Gegenwart als Moment des Erwachens kulturellen und nationalen Selbstbewusstseins. Da die Berliner

10 | H. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S. 33.

11 | Vgl. den Aufsatz von I. Kant: »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«, in: J. Zehbe (Hg.): Immanuel Kant, S. 55-61.

Sammlung kaum besondere Einzelwerke besaß, wurde versucht, mit ihr durch möglichst geschlossene kunsthistorische Entwicklungsreihen zu überzeugen.

Eine gegenüber dem Kunstmuseum erweiterte Aufgabe übernahm 1852 das »Germanische Nationalmuseum« in Nürnberg. Es geht zurück auf den fränkischen Freiherrn Hans von und zu Aufseß, der ein »Generalrepertorium« über das damalige Quellenmaterial zur deutschen Geschichte, deutschen Literatur und Kunst anlegen wollte. Die Bezeichnung »germanisch« beschrieb damals einen sprachlich-kulturell definierten Raum. Bereits auf dem Kongress der deutschen Sprach- und Geschichtsforscher 1846 in Frankfurt a.M. wurde zur Definition des gemeinsamen Forschungsfelds der Begriff »Germanistik« verwendet. Nach der gescheiterten politischen Einigung der deutschen Staaten im Jahr 1848 war das Bedürfnis zur Erhaltung der Idee einer kulturellen Einheit besonders groß. Die gesammelten Objekte waren jetzt nicht mehr nur Objekte der ästhetischen Anschauung, sie waren *Dokumente* einer nationalen Identität.

Voraussetzung für eine Öffnung von *naturkundlichen Sammlungen* für ein breites Publikum war die Trennung von Schausammlungen und Studiensammlungen. Diese Trennung erzwang allein schon die Fülle der vorhandenen Exponate. In seinen Schausammlungen bot das Berliner Naturkundemuseum allerdings mehr eine Illustration wissenschaftlicher Beobachtungen und Erkenntnisse an, als dass es den Besucher zu eigenen Wahrnehmungen anregte. Naturkundliche Ausstellungen dienen bis heute dem Nachvollzug und der Festigung vorherrschender wissenschaftlicher Theorien. Selbst wenn mit dem Konzept der Science Centers die Eigenaktivität der Besucher gefördert werden soll, so lassen doch auch sie nur Erkenntnisse zu, die die Wissenschaften bereits gewonnen haben.

Ein erstes Konzept zur Vermittlung eines Bildungserlebnisses für alle Schichten der Bevölkerung lieferte 1850 das Ägyptische Museum in Berlin im Neuen Museum. Hier sollte Wissenschaft unmittelbar umgesetzt werden »in belehrende, aber auch anregende Information für den Laien«. ¹² Die Museumsräume waren mit Kopien von Bildern nach altägyptischen Originalen ausgestattet, wobei die Auswahl nach »Schönheit und Charakter« erfolgte. Sie sollte mehr als alles andere im Stande sein,

»der ägyptischen Wissenschaft ein größeres Publikum zu verschaffen und zugleich den anderen heutzutage nicht hoch genug anzuschlagenden Vortheil gewähren, alle mißwollende Kritik von den Bildern als moderne Ausführungen abzuhalten.« ¹³

12 | H. Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S. 33.

13 | Ebd., S. 26f.

Das Museum wurde als eigenes Medium im modernen Sinne erfasst: Es gewann Eigenständigkeit gegenüber dem Buch, dem Theater, ja selbst gegenüber dem originalen Schauplatz. Es gewann aber auch Eigenständigkeit gegenüber dem Besucher. Der Museumsbesuch sollte zu einem kollektiven Erlebnis werden. Noch heute kommt den ägyptischen Museen und Ausstellungen zur ägyptischen Geschichte ein besonderer Reiz zu, der sich u.a. darin ausdrückt, dass gerade bei der Vermittlung dieser Kultur die Möglichkeiten moderner Medientechnik genutzt werden. Mit der alten ägyptischen Kultur verbinden viele Besucher die Vorstellung, in ihr auch einen Vorläufer der eigenen Kultur zu erkennen.¹⁴

Eine andere Entwicklung ging von den *Kunstgewerbemuseen* aus. Sie folgten den nationalen wie internationalen Ausstellungen als Manifestationen der neuen industriellen Produktionsverfahren und als Herausforderung an die handwerkliche Fertigung. Der Idee eines freien Austausches von Gedanken über Produktion und Produkte entsprang die erste Weltausstellung 1851 in London. Als Schöpfung des Bürgertums beschränkten sich die neuen Museen nicht darauf, ererbte und erworbene Schätze zu sammeln, zu archivieren und zu restaurieren; sie wollten zu einem neuen »pragmatischen Kunstverständnis« beitragen. Damit verbunden war eine neue Ordnung der Dinge, »der Übergang vom enzyklopädischen Kunstverständnis, das in der Kunst den Kanon der großen Kunstwerke gesehen hat, zu der auf Anwendung bezogenen autorlosen und dezentrierten Kunst.«¹⁵ In eigenen Schulen und Werkstätten wurden auch alte Techniken gelehrt und angewandt. Kunstgewerbemuseen wurden so auch zu Vorläufern der »viel besuchten Sammlungen für Alltagskultur, Volkskunde sowie stadt- oder landeshistorischer Museen, außerdem von didaktischen Ausstellungen.«¹⁶ Gegenüber den reinen Kunstmuseen öffneten sie sich einem breiten Publikum, das hier Anleitungen und Empfehlungen für die ästhetische Ausgestaltung seines Alltags erwartete – nicht als Bildungsgut, sondern zur Gewinnung eines allgemeingültigen Qualitätsmaßstabes, der sich auf dem Markt durchsetzen sollte.

Je mehr sich Museen mit ihren Ansprüchen und Exponaten der Realität außerhalb der Museen annäherten, umso problematischer wurden die Beziehungen zu ihren Inhalten. Was mit den Kunstmuseen zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorexerziert wurde, wiederholte sich mit zeitlichen Verzögerungen

14 | Dies etwa im Gegensatz zu den ostasiatischen Kulturen.

15 | R. Haslinger: »Die Geschichte des Kunstgewerbemuseums, gelesen als Antwort auf die Frage: Was bedeutet angewandte Kunst?«, in: P. Noever (Hg.): Tradition und Experiment, S. 10.

16 | A. Völker: »Zwischen Alltag und Museum Kunsthandwerk«, in: P. Noever (Hg.): Tradition und Experiment, S. 39.

bei fast allen Museumsgattungen und hat bis heute seine Gültigkeit.¹⁷ Um die Jahrhundertwende war selbst der Anspruch der Kunst auf kulturellen Selbstzweck aufgehoben: Auch die traditionellen Kunstmuseen sollten unmittelbar nützlich sein, und zwar sowohl als pädagogisches Gegengewicht zur allgemeinen Verbreitung der Mechanisierung wie als deren Förderer. Von der *Kunst-erzieherbewegung* waren sie als »Volksbildungsstätten« entdeckt worden. Ihr Programm beanspruchte Nützlichkeit für das Leben im Allgemeinen, für die Nation im Besonderen: Wie das zu verstehen war, verdeutlichte Friedrich Naumann in seiner »Neudeutschen Wirtschaftspolitik« aus dem Jahr 1911:

»Ein Volk, das mit seiner Arbeit Milliarden verdienen will, muß die Kunstfrage volkswirtschaftlich betrachten lernen. Wir sagen nicht, daß die Kunst volkswirtschaftliche Zwecke verfolgt, aber wir behaupten, daß ein durchgebildeter Kunstsinn volkswirtschaftlich sehr nützlich ist, und zwar nicht bloß und nicht in erster Linie der Sinn für die besonderen Künste im engeren Sinn des Wortes, so wichtig dieser ist, sondern der Sinn für vollendete Form in jeder Produktion.«¹⁸

Das Museum wurde erstmals als eine durch und durch *demokratische Einrichtung* verstanden, allerdings weniger aufgrund seiner pädagogischen Ziele als vielmehr aufgrund der Zugänge zu ihm. Im Gegensatz zu der feudalistisch bestimmten Begrenztheit des Individuums zu Beginn des 19. Jahrhunderts schrieb Alfred Lichtwark:

»Was von den Museen geschieht, kann sich immer noch an das ganze Volk wenden. Es liegt darin eine unschätzbare Kraft, und es gibt ihnen ihre ganz besondere und notwendige Stellung neben den Universitäten und Akademien.«¹⁹

Museen bildeten eine wichtige Ergänzung zu den Schulen und Universitäten, »weil sie zu den Dingen führen oder von den Dingen ausgehen.«²⁰

Eine andere Reaktion auf die Industrialisierung finden wir Ende des 19. Jahrhunderts im Ruhrgebiet: Hier wollte der Kunsthistoriker und Pädagoge Karl Ernst Osthaus ein naturwissenschaftliches Museum mit dem Ziel gründen, die industrielle Bevölkerung für das Schöne in der Natur zu gewinnen. Dieser Ansatz geht zurück auf das 18. Jahrhundert. Seit Rousseau verbindet

17 | Vgl. die Auseinandersetzungen um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin.

18 | Zitiert nach G. Frhr. von Pechmann: Die Qualitätsarbeit, S. 22.

19 | Ebd., S. 105.

20 | Ebd., S. 106. Hierbei handelt es sich um eine Formulierung, die 22 Jahre später Georg Kerschensteiner auch für den Bildungsauftrag des Deutschen Museums in Anspruch nahm.

sich die Kritik an den Folgen der Zivilisation mit dem Blick auf die Natur. Doch blieb Osthaus bei der Gründung eines naturkundlichen Museums nicht stehen. Das Erfassen des Schönen in der Natur war ihm Bedingung für ein Begreifen auch des Ästhetischen in der Kunst. Sogar einen dritten, unmittelbar praktischen Aspekt sollte seine Museumsgründung erfüllen: Getragen von der Vorstellung einer *Weltkultur*, die sich zusammensetzt aus allem, was Menschen an Wertvollem auf der ganzen Erde erzeugt haben, sollte sein Museum eine Mustersammlung für Zeitgenossen und zukünftige Generationen sein.

Versuche zur Überwindung der Diskrepanzen zwischen Industrialisierung einerseits und dem starren Festhalten am überkommenen Formenkanon vorindustrieller Stile andererseits wurden um die Jahrhundertwende an vielen Orten von Künstlern und Kunstliebhabern unternommen. In München schlossen sich Architekten, Entwerfer, Vertreter von Handwerk und Industrie im »Deutschen Werkbund« zusammen. Doch im Gegensatz zur Reformbewegung in England um die Mitte des 19. Jahrhunderts stand der Werkbund zu Beginn des 20. Jahrhunderts positiv den Möglichkeiten der industriellen Produktionsweise gegenüber. Er wollte lediglich an den Prinzipien von Formniveau, Material- und Werkgerechtigkeit festhalten und diese gegenüber den Surrogatstoffen der industriellen Produktion neu beleben.

Einen dritten Weg in Reaktion auf die um sich greifenden Folgen aus der Industrialisierung schlugen die neu gegründeten *Volkskunde- und Heimatmuseen* ein. Sie griffen bewusst auf Epochen vor der Industrialisierung zurück und sahen sich darin bereits pädagogisch wirksam:

»Für alle Gebiete aber, vom Stricken bis zum Drucken, gilt, daß sie ihre reichsten Anregungen aus dem überlieferten Volksgut schöpfen können, wie es in unseren Sammlungen bewahrt wird, aus Zeugnissen also eines volkstümlichen Schaffens, das dem kindlichen aufs nächste verwandt ist.«²¹

Noch Ende der 1930er Jahre betonte Adolf Reichwein die Bedeutung einer wohlgestalteten Umwelt, für die die Volkskundemuseen Anregungen und Vorbilder lieferten. In Auseinandersetzung mit der Gegenwart und ihren Problemen war ihm ein Verständnis für die Vergangenheit und die überlieferten Werte wichtig. Im Vordringen der Maschinen sah er den Verfall des Handwerks, damit einen zunehmend enger werdenden Spielraum für eigenes schöpferisches Tun. Eine Entsprechung von Innen- und Außenwelt erkannte er in der »gegenständlichen Kultur« eines jeden Volkes. Volkskunde- und Heimatmuseen waren für Reichwein Anschauungsstätten für eine grundlegende

21 | A. Reichwein: »Schule und Handarbeit«, in: ders.: Pädagogische Schriften, Band 4, S. 75.

Geschmacksbildung der Jugend, mit der sie für eine wohlgestaltete Umwelt sensibilisiert werden sollte.

Das Museum war jetzt nicht mehr nur Bewahrungsort überlieferter Objekte, es war auch Ort der Aneignung verschwindender Erfahrungsgrundlagen. *Volkskunst* verband sich mit der Vermittlung grundlegender Techniken aus dem Umgang mit traditionellen Techniken wie Holzbearbeitung, Töpfern, Weben, Stricken oder Backen. Das Museum war »Anschauungs- und Arbeitsstätte« zugleich.²² Mit einer solch engen Beziehung zu handwerklichem Tätigsein und Volkskunde wurde nach 1945 in Deutschland kein Museum mehr aufgebaut. Die Kritik an den Folgen der Industrialisierung aber blieb.

Dagegen ist selbst für die heutigen *Technikmuseen* die Vermittlung alter Techniken noch immer wichtig – allerdings weniger als Umgang mit überlieferten Techniken, sondern als Voraussetzung für den Nachvollzug technischer Entwicklungen. Beispiele dafür sind Lehrdruckereien oder Angebote zum Papierschöpfen, Kurse zur Textilarbeit oder Töpferkurse. Es geht auch weniger um den pädagogischen Aspekt, der auf die Entfaltung der Person gerichtet ist, eher geht es um spielerische Aspekte, mit denen sich Angebote für Kinder und Jugendliche erweitern lassen. Nur selten kommt es zu einem Rückbezug der gemachten Erfahrungen auf die in den Ausstellungen vorgestellte Technik.²³

Als eine Spätgründung gegenüber den Kunst- und Gewerbemuseen des 19. Jahrhunderts konnte das »Deutsche Museum« in München als das erste allgemeine technische Museum in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf deren Erfahrungen und Entwicklungsgeschichte aufbauen. Auch Technik sollte der nationalen Identität dienen, wobei ihre Vermittlung sich das Medium Museum mit seinen tradierten Wertvorstellungen erschloss. Der Name des neu zu gründenden Museums war Programm: »Deutsches Museum, von den Meisterwerken der Naturwissenschaften und der Technik.«

Damit war eine Entwicklung abgeschlossen, die dem Museum nicht nur immer größere Teile wissenschaftlichen Forschens und Handelns erschloss, sondern dieses Forschen und Handeln auch in einen gesellschaftlichen Zusammenhang stellte. Nach dem Zweiten Weltkrieg gewannen Museen Bedeutung vor allem als Medien der Erinnerung und der Vergewisserung. Heute dienen sie nicht nur der Information und Wissensvermittlung, sondern werden auch bewusst als Orte öffentlicher Unterhaltung und der Massenkommunikation genutzt. Allmählich beginnt sich aber auch durchzusetzen, wie sehr Museen Orte des offenen wie öffentlichen *Dialogs* sind. Welche besonderen Formen der Auseinandersetzung Museen ihren Besuchern dabei bieten, das

22 | Ebd., S. 41.

23 | In den Angeboten des Berliner Vereins »Jugend im Museum« finden die wenigsten Veranstaltungen im Museum statt.

zeigen auch die hier in diesem Buch vorgestellten Aufgaben und Lösungen der Museumsmoderation.

AUFGABEN DES MUSEUMSMODERATORS

Die Welt bringt sich dem Einzelnen ebenso vielfältig entgegen wie dieser sich in mannigfaltiger Weise auf sie bezieht. Im Museum handelt es sich um eine besondere Art der Mannigfaltigkeit: Einschränkungen ergeben sich durch die Auswahl der Themen und Objekte, Erweiterungen durch Hinzufügungen von Kontexten und Handlungsanweisungen für ihre Betrachter. Alle wesentlichen Vollzugsformen des Subjekts, sein Denken, Wollen und Spielen, sind hier möglich, doch bleiben sie auffällig beschränkt. Dabei sind beide, Subjekte wie Objekte, in ihrer Eingeschränktheit besonders eng aufeinander bezogen; und das, was als Differenz zwischen ihnen aufscheint, ist das eigentliche »Zuspiel«, das Unbekannte, Überraschende und Fremde. Gegenüber der Wirklichkeit außerhalb können die Besucher im Museum mit sich und den Dingen – im Rahmen der vorgegebenen Möglichkeiten – spielerisch umgehen. Die erfahrbaren Unterschiede zwischen dem Gezeigten und dem Selbstbewussten erfüllen den Zweck, das Vorgestellte in seiner Eigenständigkeit wie in seiner Veränderlichkeit zu erkennen. Es wird zur Aufgabe des Museumsmoderators, dem Besucher auch einen solchen spielerischen Umgang zu ermöglichen.

Doch nur selten gelingt ein solches »Zuspiel«. Schon über die Art der Erkenntnisse im Museum gibt es keine klaren Vorstellungen. Sie könnten sich auch von Objekt zu Objekt, von Situation zu Situation ändern. Dass die Auseinandersetzungen mit musealen Objekten zu besonderen Erkenntnissen führen, ergibt sich allein schon daraus, dass sie für sich genommen unvollständig sind und bleiben. Um im Museum gezeigt zu werden, mussten sie aus ihrem ursprünglichen Umfeld herausgerissen werden. Zum Verständnis ihrer Existenz bedarf es jetzt ihrer Vervollständigung auch aus der Sicht ihrer Betrachter. Aber nur selten sind sie es, die die Betrachtung vervollständigen, sondern es sind die Museen selbst. Ihre »Präsentationen« begünstigen dabei insoweit didaktische Absichten, als sie herausheben, was an den Dingen erkannt und gelernt werden soll. Für die Besucher besteht das Problem, dass Museen mit ihrer Architektur und ihren Präsentationsformen inzwischen selbst neue Umwelten geschaffen haben, die für ihre Besucher ebenso wenig durchschaubar sind wie die ursprünglichen.

Ist das vorgedachte Ganze objekthaft nicht darstellbar, gibt es die Tendenz, durch medialen Einsatz zusätzliche Themen und Inhalte anzubieten. So lassen sich Informationen heute leicht an jeder beliebigen Stelle im Raum

einfügen, doch bleiben sie bestimmt von den »Botschaften« der eingefügten Medien.²⁴ Und diese treten in Konkurrenz zu den Objekten wie zu den ergänzenden Phantasien ihrer Betrachter. Schließlich verstärkt moderne Medientechnik nur diejenigen Inhalte, die sich mit ihrer Hilfe auch abbilden lassen. Es gehört zu den Paradoxa der Mediennutzung, dass ihre Vielfalt die Person eher einschränkt als erweitert.²⁵ An Personen gebundene Vielfalt aber ist die Voraussetzung für Kommunikation, und Kommunikation die Basis für die Wahrheitsfindung,²⁶ nicht Technik.

Gegenüber den Vermittlungsangeboten moderner Massenmedien liegt die Auseinandersetzung mit Objekten im Museum in einer Verlangsamung der Erfahrung von Welt durch künstliche Isolierung, letztendlich durch »Stilllegung«. Sie werden erst wieder »zum Leben erweckt«, wenn sie sich in den Vorstellungen ihrer Betrachter wieder zu bewegen beginnen. So sind Museen mehr als nur Aufbewahrungs- und Erklärungsorte von eigentlich zwecklos gewordenen Dingen: Sie erfüllen ihren Zweck in der Herausforderung zur Integration in die Lebenswelt ihrer Betrachter. Ablehnung oder Faszination – noch ohne bewussten Inhalt – sind erste Reaktionen in dieser Richtung und verweisen auf einen gefühlsmäßigen Grund. Demgegenüber zeigt sich die thematische Einbindung bereits als intellektuelle Reaktion sowohl der Veranstalter wie der Rezipienten.

Es bedarf eines gegenseitigen Aufschaukelns von gefühlsmäßiger Zuwendung und thematischem Erschließen. In der Regel überwindet die Rationalität das Gefühl. So erfährt der Museumsbesucher über die zusätzlich eingesetzten Medien oft etwas, das weder in ihm noch im Objekt eine Entsprechung besitzt. Das Exponat fällt zurück in die Dimension der Illustration von Themen, die eigenen Erfahrungen werden ersetzt durch allgemeines Wissen.

Bei einem solchen Szenario wird es zur Aufgaben des Moderators, dem Museumsbesucher vor allem Möglichkeiten für eigene Erkenntnisse in Verbindung mit neuem Wissen und eigenem Erleben zu verschaffen. In Anlehnung an Walter Benjamins Kritik an der Kulturgeschichte lässt sich seine Aufgabe auch so beschreiben: Während das Museum von sich aus die Last der »Schätze« vermehrt, wobei sie diese »Schätze« »auf den Rücken der Menschheit häuft«, kommt es – positiv gewendet – der Museumsmoderation zu, dem Museumsbenutzer die Kraft zu geben, »diese abzuschütteln, um sie dergestalt in die Hand zu bekommen.«²⁷

24 | Vgl. dazu H. M. McLuhan: Magische Kanäle, S. 13ff.

25 | Dies drückt McLuhan in der Unterscheidung von »heißen« und »kalten« Medien aus.

26 | Vgl. N. Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft, S. 175ff.

27 | Vgl. W. Benjamin: »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 112.

Das Museum ist konstitutiv für seine Objekte wie für seine Besucher. Mit Hilfe seiner Konstruktionen und Rekonstruktionen will es die Existenz seiner Exponate erklären, zumindest Zugänge zu ihnen herstellen. Die besonderen Eigenschaften seiner Gegenstände können aber nur erkannt werden, wenn sie in einem System von Beziehungen stehen, in dem sich ihre strukturelle Verwandtschaft ausdrückt.²⁸ In der Schaffung von Möglichkeiten zur Entdeckung von verwandtschaftlichen Bezügen liegt die Kunst jeder Präsentation wie ihrer Vermittlung.²⁹ Sie bieten Einblicke, die so außerhalb des Museums nicht gegeben sind. Zugleich weisen sie auf das hin, was an den Originalen bereits erkannt worden ist, worin ihre »Bedeutung« liegt. Sie sollten aber auch die Möglichkeit enthalten, in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen Neues zu entdecken. In den Präsentationen ist nicht nur bestehendes Wissen festgeschrieben, in ihnen wird auch bestehendes Wissen fortgeschrieben.

Der Auseinandersetzung mit musealen Dingen liegt ein Schema zu Grunde, nach dem Menschen sich ihre Umwelt aneignen und zugleich die Ergebnisse dieser Aneignung auf Dauer stellen. Das war schon im alten Griechenland so und das wird auch in der Zukunft der Fall sein. Dennoch haben andere Informationsträger die Oberhand gewonnen. Aber auch ihre *Botschaften* sind an konkrete Dinge gebunden, wollen sie überzeugen. Es bedarf nun einmal der Erfahrung aus der Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Gegenständen, zu denen wir uns unmittelbar in Beziehung setzen können. Der Umgang mit Dingen ist nicht nur der erste Umgang des Menschen mit seiner Umwelt, der Umgang mit ihnen ist Voraussetzung für jedes weitere abstrakte Erfassen von Innen- und Außenwelt. Es liegt nahe, diesen Umgang auch in das Zentrum der Auseinandersetzung mit Menschen zu stellen, zu denen wir – gerade bei fehlenden gemeinsamen Grundlagen, bei unterschiedlichen kulturellen Erfahrungen – sonst kaum einen Zugang finden.

Alle Vermittlungsbemühungen besitzen also nur dann Gültigkeit, wenn sie sich auf das beschränken, was tatsächlich gezeigt werden kann. Alles andere tritt als Autorität auf: Auf der Seite des Museums in allgemein gehaltenen Texten und symbolischen Präsentationen, auf der Seite der Besucher im Beharren auf Bezügen zu ihrem eigenen Wissen und ihren persönlichen Erfahrungen. Wir können Fehldeutungen nicht verhindern, aber wir können Fehldeutungen, soweit sie sich in Äußerungen oder im Verhalten der Besucher ausdrücken, einschränken, sowohl durch direkte wie indirekte Hinweise, durch gezielte Hilfestellungen und Anleitungen. Dies fällt dort leicht, wo sich die Absichten und die Art der Wahrnehmungen eindeutig bestimmen lassen: Objekte als Phänomene, als Auslöser von Erinnerungen, als allgemeine wie

28 | Vgl. P. Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, S. 33.

29 | So lässt sich Normierung nur zeigen, wenn auch nichtnormierte Teile vorgestellt werden.

spezielle Zeichen.³⁰ Darüber hinaus müssen auch die Unterschiede in der Wahrnehmung zum Thema gemacht werden.³¹ Dazu gehört, die unterschiedlichen Wahrnehmungsniveaus zu bestimmen und intellektuell aufeinander zu beziehen.

Alles Wissen, das mit den ausgestellten Gegenständen und den vorgestellten Themen der Museen verbunden ist, muss zugleich den Wandel der Museen als Bildungsinstitutionen berücksichtigen. Mit ihrer zunehmenden Spezialisierung sind neue Bildungsqualitäten verbunden. Je nach Museum treten unterschiedliche Aspekte der Dinge hervor. Sie bestimmen den Blick auf die Exponate, die Exponate die Erwartungen der Besucher. Dabei tritt das Objekt einmal als autonomes Kunstwerk, als Provokation, als Zeitzeuge, als Dokument, als Mittel wie als Symbol auf – mitunter ist es alles zugleich. Je nach Museumsart verweisen sie auf andere Ursprünge, sind verbunden mit unterschiedlichen Werten, betonen unterschiedliche wie gleiche Materialien, Funktionen und Zwecke.

Besondere Hinweise auf die spartenspezifischen Unterschiede liefern die folgenden Beiträge in diesem Abschnitt. Sie gehen ein auf das »Was«, das in den Ausstellungen seinen Ausdruck gefunden hat und das für seine Betrachter zu einem besonderen *Bildungserlebnis* werden soll. Exemplarisch sind die Aufgaben der Moderation im *Kunstmuseum* in seinen beiden Ausprägungen, als Gemäldegalerie für Alte Kunst und als modernes Kunstmuseum, im *historischen Museum* und im *Technikmuseum* unter Berücksichtigung ihrer Entwicklung und heutigen Bedeutung beschrieben. Entsprechend der vorgestellten Sparten sind anschließend vier Vorträge zu einem gemeinsamen Thema, zur »Uhr«, abgedruckt. Sie stellen die spartenspezifischen Unterschiede und ihre Auswirkungen auf die Moderation in den jeweiligen Museen zur Diskussion.

LITERATUR

Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – neue Ziele*, München/London/New York/Paris 1989.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1974.

Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. III: *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt a.M. 1991.

30 | Eine Analogie zur Schriftentwicklung mit ihrer zunehmenden Loslösung vom analogen Bild drängt sich hier geradezu auf.

31 | Vgl. den Beitrag von G. v. Wilcken: »Die Geister der eigenen Erwartungen« in diesem Buch.

- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1970.
- Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.
- Hierdeis, Helmwart: Begreifende Pädagogik, Berlin 1991.
- Klafki, Wolfgang: Studien zur Bildungstheorie und Didaktik, Weinheim/Basel 1975.
- Klausewitz, Wolfgang (Hg.): Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten, Frankfurt a.M. 1975.
- Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990.
- Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985.
- Mannhardt, Wolf (Hg.): Alfred Lichtwark. Auswahl seiner Schriften, Bd.1, Berlin 1917.
- McLuhan, H. Marshall: Magische Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf 1968.
- Mumford, Lewis: Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht. Die umfassende Darstellung der Entdeckung und Entwicklung der Technik, Frankfurt a.M. 1986.
- Noever, Peter (Hg.): Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst, Wien/Salzburg 1988.
- Pechmann, Günther Frhr. von: Die Qualitätsarbeit. Ein Handbuch für Industrielle, Kaufleute, Gewerpolitiker, München 1924.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.
- Reichwein, Adolf: Pädagogische Schriften. Kommentierte Werkausgabe in fünf Bänden, Bd. 4, Bad Heilbrunn 2011.
- Schaar, Eckhard (Hg.): Alfred Lichtwark. Die Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1991.
- Verein Deutscher Ingenieure (Hg.): Das Deutsche Museum. Geschichte – Aufgaben – Ziele, Berlin 1933.
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis, Düsseldorf 1992.
- Zehbe, Jürgen (Hg.): Immanuel Kant. Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie, Göttingen 1967.

Museen alter Kunst

Friederike Weis

Museen mit Sammlungen alter Kunst stellen für den Besucher eine besondere Herausforderung dar, da man die Kunst vergangener Jahrhunderte oft nur verstehen kann, wenn man entsprechende historische und kunsthistorische Kenntnisse hat. Die Museumsmoderation macht es sich hier zur Aufgabe, die Teilnehmer an einer Führung nicht nur mit dem zeithistorischen Kontext und der kunsthistorischen Bedeutung der zu einem bestimmten Thema ausgewählten Kunstwerke vertraut zu machen, sondern sie auch dazu zu bringen, eigene Beobachtungen, Kenntnisse und Erfahrungen bei der Betrachtung und Diskussion der Werke einzubringen. Dieser idealen Vermittlungssituation sind jedoch faktische Grenzen gesetzt, die sich aus der Diskrepanz zwischen ursprünglichem Bestimmungs- und jetzigem Ausstellungsort eines Kunstwerks, aus dem Sammlungsbestand sowie der musealen Präsentation der Werke ergeben. Auf diese Aspekte möchte ich zunächst eingehen, bevor ich anhand von zwei Beispielen das mögliche Vorgehen bei einer Moderation erläutere.

RE-KONTEXTUALISIERUNG VERSUS KÜNSTLERKULT

»Was geht es uns an, wer der ›Mann mit dem Helm‹¹ und wer der ›Mann mit dem Handschuh‹² war? Sie heißen Rembrandt und Tizian. Das Porträt ist nicht mehr in erster Linie das Porträt von jemandem.«³ So äußert sich André Malraux in der Einleitung zu seinem 1947 erstmals erschienenen Buch »Das imaginäre Museum« und führt darin weiter aus: »Das Thema [des Kunstwerks] muss verschwinden, da ein neues Thema in Erscheinung tritt, das alle anderen

1 | Gemeint ist Rembrandts »Mann mit dem Goldhelm«, um 1650/55, Gemäldegalerie, Berlin.

2 | Tiziano Vecellio: »Mann mit dem Handschuh«, um 1523, Louvre, Paris.

3 | Zitat von mir aus dem Französischen übersetzt aus A. Malraux: Le Musée Imaginaire, Paris 1965 ¹[1947], S. 12.

Themen verdrängt: die dominierende Präsenz des Malers selbst.«⁴ Für Malraux sind Kunstmuseen Orte, die die Chance bieten, die ausgestellten Werke in ihrer ästhetischen Erscheinung miteinander zu vergleichen und zu hinterfragen, ohne dabei deren ursprüngliche religiöse, politische oder abbildend-repräsentative Funktion, also ihr »Thema«, die Bedingungen ihrer Entstehung und ihren ursprünglichen Bestimmungsort, kennen zu müssen.⁵ Trotzdem steht für die heutigen Besucher von Kunstmuseen, so möchte ich behaupten, der oft geäußerte Wunsch im Vordergrund, sich mit einzelnen Werken – auch weniger bekannter Künstler – intensiv interpretatorisch auseinanderzusetzen und sie damit wieder in einen inhaltlichen Kontext zu setzen.

Die Erfüllung dieses Wunsches gestaltet sich allerdings nicht einfach, insbesondere in Bezug auf sakrale Kunst. Neben profanen Werken wie Historienbildern, Porträts, Landschaften, Genrebildern und Stillleben nehmen in den Galerien Alter Meister Altartafeln und Teile von Altären, wie Flügel und Predellentäfelchen, einen großen Teil des Bestandes ein. Indes ist nicht davon auszugehen, dass Menschen heute ihren Glauben als Grund ihres Museumsbesuchs angeben würden. Schon nachdem Kurfürst Friedrich August II. (König August III. von Polen) im Jahr 1754 Raffaels »Sixtinische Madonna« (Abbildung 1) in Piacenza direkt vom Altar der Kirche des Heiligen Papstes Sixtus II. weg erworben hatte, galt das Interesse der Besucher der fürstlichen Galerie der Malkunst des genialen Raffael und nicht dem zutiefst religiösen Aspekt des Bildes. Man warnte zwar einander vor der »Gefahr, katholisch zu werden«,⁶ doch galt der sofort einsetzende Kult um das Bild vor allem seinem Urheber Raffael.⁷

Um die Altartafel in ihrer originären Bedeutung zu verstehen, die sie für den Auftraggeber Papst Julius II. hatte, muss man unter anderem wissen, auf was der im Bild dargestellte, zur Madonna aufblickende Papst Sixtus – der Namenspatron der Kirche – außerhalb des Bildraums verweist und wem die schwermütigen Blicke des Jesuskindes und der zwei – heute jedermann bekannten – Engelchen am unteren Bildrand gelten: Blicke und Gesten richteten sich auf den gegenüber dem Altar am Lettner hängenden Kreuzifixus.⁸ Damit waren für den die Messe zelebrierenden Priester Maria und das Christuskind beim Messopfer fiktiv präsent und diese dabei ihrer heilsgeschichtlichen Rolle gewahr.⁹ Heute

4 | Ebd., S. 46.

5 | Ebd., S. 210-17. Zur Musealisierung des Kunstwerks und seiner Reduktion auf seine ästhetische Funktion vgl. auch W. Kemp: »Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum«, in: W. Busch/P. Schmoock (Hg.): Kunst, S. 153-177, bes. S. 162ff.

6 | Zitiert in H. Belting: Das echte Bild, S. 37.

7 | Vgl. ebd.

8 | Ch. Thoenes: Raffael 1483-1520, S. 63f.

9 | Der Opfertod Christi am Kreuz zur Erlösung der Menschheit wird bei der Heiligen Messe durch die »Wesensverwandlung« (Transsubstantiation) von Hostie und Wein in Leib und Blut Christi vergegenwärtigt.

ist das Bild in der Dresdener Gemäldegalerie an der Stirnwand eines Saales zu sehen, auf die die Flucht der vorhergehenden Säle zuführt, so dass der Besucher die sakrale Intimität des Altarbildes im Chorraum der Kirche kaum zu erahnen vermag. Die bildhistorischen Zusammenhänge können so zwar referiert, aber nicht im Rahmen einer Moderation wirklich erfahren werden.



*Abbildung 1: Raffaello Santi, gen. Raffael:
Die Sixtinische Madonna, um 1513, Öl auf
Leinwand, 269,5 x 201 cm, Gal.-Nr. 93,
Dresden, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Alte Meister*

Doch selbst profane Bilder erschließen sich dem heutigen Betrachter in ihrer ursprünglichen Funktion nicht unbedingt leichter. Nehmen wir zum Beispiel die – im Gegensatz zur Figurenmalerei – oft als mindere Gattung titulierte Stilleben-Malerei. Insbesondere von niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts geht noch heute eine ungebrochene Faszination aus, die auf ihrer *Trompe-l'oeil*-Qualität, der Nachahmung der Natur bis zur Augentäuschung, beruht. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wurden diese Bilder von ihren bürgerlichen und adeligen Besitzern insbesondere wegen ihrer unverwechsel-

baren Manier geschätzt, die die Hand eines bestimmten Virtuosen verriet.¹⁰ Es ging also dem damaligen Auftraggeber bzw. dem Käufer eines Stilllebens mehr um den Wiedererkennungswert einer künstlerischen *Handschrift* als um das Thema an sich. Für die ersten Museumsbesucher war die individuelle Urheberschaft solcher Bilder weitaus weniger zentral. Statt an den nunmehr in Gemeinbesitz befindlichen Stillleben Kennerschaft und Künstlerkult zu zelebrieren, beruhte das Interesse (wie auch heute noch) vor allem auf dem ästhetischen Genuss und intellektuellen Vergnügen, die beim Betrachten durch die komplexen Konstruktionsprinzipien, durch die mikroskopisch genaue Wiedergabe der Oberflächen, die Pracht der Dinge, insbesondere von Obst, aber auch durch die Spuren des Verfalls (z.B. madige Äpfel) ausgelöst wurden. Vor allem die um 1600 überall in Europa gemalten Obst- und Mahlzeitenstillleben waren zum Zeitpunkt ihrer Entstehung jedoch nicht nur aufgrund ihrer mit einem bestimmten Künstleridiom verbundenen mimetischen Qualitäten bedeutend, sondern auch aufgrund ihrer Bezüge zu humanistischem und theologischem Gedankengut.¹¹ So waren die einzelnen in solchen Stillleben zusammengebrachten Früchte, Pflanzen und Insekten mit bestimmten Bedeutungen aufgeladen, wie sie zum Beispiel in dem um 1632 von Balthasar van der Ast in Delft gemalten »Stillleben mit Fruchtkorb« zu sehen sind (Abbildung 2).



Abbildung 2: Balthasar van der Ast: Stillleben mit Fruchtkorb, um 1632, Öl auf Holz, 14,4 x 20,1 cm, Kat.Nr. 1786, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

10 | Vgl. E. König: »Stillleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit«, in: ders./Ch. Schön (Hg.): Stillleben, S. 13-92, hier S. 59-62.

11 | Vgl. S. Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stilllebens, S. 75-91.

Die durch Druckstellen und Wurmstiche beschädigten Äpfel und Pfirsiche (lat. *malum persicum*: »persischer Apfel«) stehen für Sünde und Erlösung, die Weintrauben für christliche Frömmigkeit, Schmetterlinge für Heil und Auferstehung, während die Fliegen (und wahrscheinlich auch die Libellen und die Eidechse) als *Tiere des Teufels*¹² das Böse symbolisieren.¹³ Diese Symbolik können wir heute nur noch teilweise entschlüsseln. Ohne genaue Kenntnis der dem Künstler bekannten Literatur und Emblemik, der damals gültigen Moralvorstellungen und der Vorlieben des Auftraggebers bleiben mehrschichtige Deutungen spekulativ.

WIE WIRKMÄCHTIG KANN ALTE KUNST IM MUSEUM HEUTE NOCH SEIN?

Ein Punkt – wie banal er klingen mag – muss hier benannt werden: Bilder sind für Betrachter geschaffen. Sie sind im Unterschied zu den meisten Dingen, die in Technik- oder Geschichtsmuseen anzutreffen sind, keine Mittel zur unmittelbaren Zweckerfüllung¹⁴ (wie etwa historische Gebrauchsgegenstände, Waffen, Kleidungsstücke und Verkehrsmittel), denn sie wurden für ein sehendes, denkendes und fühlendes Gegenüber hergestellt. Ihre Zwecke erfüllen sich im Moment ihrer Betrachtung, und zwar durch die Reaktionen der Betrachter, die durch ein Bild zum Empfinden, Nachdenken oder sogar eigenem Handeln motiviert werden sollen. Horst Bredekamp hat hierfür den Begriff des »Bildakts« (in Anlehnung an die Sprechakttheorie) entwickelt.¹⁵ Einschränkend muss man allerdings sagen, dass Altäre nicht nur Kunstwerke, sondern auch in gewisser Weise liturgische Gebrauchsgegenstände sind, denn sie dienen dem Zweck des Kultes.

Für den Museumsmoderator ist es eine alltägliche Erfahrung zu beobachten, welche vielfältigen und heterogenen Reaktionen die *alte*, aus ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang herausgelöste Kunst bei heutigen

12 | Der in 2. Könige 1,2 genannte Beelzebub (Teufel) wird als »Herr der Fliegen« bezeichnet.

13 | Vgl. I. Geisheimer: »Balthasar van der Ast. Stilleben mit Furchtkorb. Um 1632«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 244f.; vgl. auch N. Schneider: Stilleben, S. 97 und S. 122.

14 | Vgl. den Beitrag von M. Matthes: »Museen der Technik« in diesem Buch.

15 | »Bilder sind nicht Dulder, sondern Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen und Handlungen; dies ist die Quintessenz der Lehre des Bildakts. Er besitzt die Sphären des Lebens, des Austauschs und der Form: des Schemas, der Substitution und der zweckenthebenden Intrinsik der Form.« zitiert aus H. Bredekamp: Theorie des Bildakts, S. 326.

Betrachtern hervorrufft. Diese reichen von mehr oder weniger sprachloser Ergriffenheit, die allein durch das dem Auge sich bietende Schauspiel von Formen, Farben und Lichtführung hervorgerufen wird und sich einem wissenden Blick bewusst verweigert,¹⁶ bis hin zu interpretatorischem Übereifer. Um aus diesen beiden Extremen und ihren Zwischentönen heraus ein für alle Beteiligten gelungenes Museumsgespräch zu entwickeln, benötigt der Moderator viel Geschick, Einfühlungsvermögen und nicht zuletzt auch spezifisches Fachwissen.

BESTÄNDE UND ABSICHTEN DER ERSTEN KUNSTMUSEEN

Der Bestand der meisten europäischen Kunstmuseen basiert auf spezifischen und zeitbedingten Sammlungsinteressen bestimmter Herrscher, Adelliger und reicher Bürger. So bestand etwa der Grundstock der im Jahr 1836 durch König Ludwig I. von Bayern eröffneten Alten Pinakothek in München zum größten Teil aus dem über 500 Jahre zusammengetragenen Erbe des Hauses Wittelsbach – was die beachtliche Fülle von 72 Werken von Rubens in dieser Sammlung erklärt –¹⁷, während die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister bei ihrer Eröffnung im Jahr 1855 vorrangig Bilder zeigte, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Friedrich August I. von Sachsen und seinen Sohn König August III. erworben worden waren: Hochrenaissance, Barock und Gemälde des 18. Jahrhunderts, jedoch kaum italienische und niederländische Werke des 15. Jahrhunderts.

Der Gründungsauftrag der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland für das allgemeine Publikum eröffneten Gemäldegalerien und Skulpturenmuseen, die der Gründung aller anderen spezialisierten öffentlichen Sammlungen – wie etwa den ägyptischen und ethnologischen Museen – zeitlich vorausgingen, erschöpfte sich weder im Künstlerkult noch in der Vermittlung reiner Stilkunde. So meinte Gustav Friedrich Waagen, der erste Direktor der Berliner Gemäldegalerie, dass der »erste und höchste Zweck eines Museums« darin bestehe, »die geistige Bildung der Nation durch die Anschauung des Schönen zu fördern.«¹⁸ Auch Karl Friedrich Schinkel, der Erbauer des heute als »Altes Museum« bekannten Galeriegebäudes auf der Mu-

16 | Ein gutes Beispiel für diese Art der Kunstbetrachtung sind die emotional geleiteten Äußerungen von Werner Schmalenbach, dem Begründer der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, zu ausgewählten alten Gemälden: W. Schmalenbach: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder.

17 | Zur Rubens-Leidenschaft der Wittelsbacher vgl. R. Baumstark: »Einführung«, in: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Alte Pinakothek, S. 3-11, hier S. 4f.

18 | Zitiert in J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 175f.

seumsinsel, sprach sich zusammen mit Waagen in einer 1828 veröffentlichten Denkschrift in erster Linie dafür aus, »im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur [...] zu wecken [...] [bzw.] zu immer feinerer Ausbildung zu verhelfen.«¹⁹ Dem unterzuordnen sei das kunstwissenschaftliche Studium der Werke durch Künstler, Kunstgelehrte und Autodidakten.²⁰ Dahinter stand ein volksaufklärerischer Gedanke, wie ihn der Kunsthistoriker Franz Kugler 1835 formulierte: »die bildliche Darstellung würdiger Gegenstände« solle das Volk »auf eine höhere Ansicht des Lebens leiten.«²¹ Den moralischen Zweck von Kunst hatte Schiller bereits 1795 in seinem Werk »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« als eines der wichtigsten politischen Anliegen zu erkennen gegeben.²² Der Umsetzung solcher hehren Ideen waren jedoch schnell Grenzen gesetzt: So waren die deutschen Kunstmuseen, wie die Berliner Gemäldegalerie und Skulpturensammlung, sonntags, dem einzigen freien Wochentag der in Fabriken arbeitenden Bevölkerung, zunächst nicht geöffnet; außerdem waren die Werke zumeist nur sehr sparsam betitelt.²³ Der Besuch der damaligen Kunstmuseen in ihren einschüchternd imposanten Bauten war für den Großteil der Bevölkerung sicherlich keine besonders attraktive Freizeitaktivität.

Wer hingegen ein ausgeprägt kunstgeschichtliches Interesse besaß und sich selbst als *Connoisseur* einstufte, verstand schnell, was in den Museen fehlte und was nur durch Bildungsreisen zu anderen Museen und Orten der Kunst, wie Kathedralen und Schlösser, erschlossen werden konnte: die in vielen anderen Sammlungen aufbewahrten »Raffaels« und »Leonardos«, aber auch die noch in architektonischem Zusammenhang *in situ* befindlichen, schon aufgrund ihrer Dimensionen nicht *musealisierbaren* (zumeist christlichen) Mosaiken, Skulpturen, Reliefs, Fresken und Glasfenster. Selbst in den spezialisierten, von Anfang an kunsthistorisch strukturierten Sammlungen, wie in der Berliner Gemäldegalerie, die bei ihrer Eröffnung im Alten Museum im Jahr 1830 nur zu rund einem Viertel aus den Sammlungen der königlichen Schlösser Preußens und immerhin zu etwa drei Vierteln aus systematisch an-

19 | Zitiert in H. Bock: »Zur Geschichte der Sammlung«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 9-40, hier S. 15.

20 | Vgl. ebd.

21 | Zitiert in J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 175.

22 | Die freie ästhetische Erfahrung ohne gleichzeitige didaktische Belehrung wird auch heute noch manchmal – ganz im Sinne der Aufklärung – als Vermittlungsziel genannt, z.B. in der von den Museen in Dresden, München und Berlin kuratierten Ausstellung »Kunst der Aufklärung« im Nationalmuseum von Peking 2011/12; vgl. H. Rautenberg: »Dekoratives Alibi. Was bleibt von der ›Kunst der Aufklärung‹ in Peking?«, in: Die ZEIT vom 29.03.2012, S. 53.

23 | Vgl. J. J. Sheehan: Geschichte der deutschen Kunstmuseen, S. 178ff.

gekauften Sammlungen und Einzelwerken bestand,²⁴ klaffen in der Entwicklungsabfolge der mit den großen Namen wie Giotto, Dürer, Tizian, Rembrandt und Velazquez verbundenen *Schulen* bis heute erhebliche Lücken. So befindet sich natürlich keines der Fresken Giottos in der Sammlung, und die spanische Malerei ist nur sehr marginal vertreten.

Heute stellt sich die Frage aufs Neue, wie die dreifache Begrenztheit der Kunstmuseen – der Verlust der ursprünglichen sakralen oder profan-repräsentativen Funktion der Kunstwerke, die Lückenhaftigkeit des Ausstellungsspektrums und der Mangel an vertiefenden Informationen – überwunden werden kann.

MUSEALE PRÄSENTATION ALTER KUNST HEUTE

Wie in der alten Gemäldegalerie auf der Museumsinsel, so sind auch in der 1998 eröffneten neuen Gemäldegalerie am Kulturforum die Bilder nach Künstlern, Epochen, Regionen und Schulen in Sälen und Kabinetten aufgehängt und nur in wenigen Fällen zusätzlich nach ihrem Sujet gruppiert, wie es in den alten Fürstengalerien der Fall war, wo es zum Beispiel ausschließlich auf Porträts oder Landschaften konzentrierte Säle gab. Auch die sparsame Betitelung aus der Gründungszeit, die nur Künstler, Titel und Entstehungsdaten nannte, ist bis heute fortgeführt worden. Keinerlei Wandtafeln oder *booklets*, wie in Sonderausstellungen alter Kunst inzwischen durchaus üblich, bieten dem Besucher zusätzliche Informationen. Zur zeitlichen und geographischen Orientierung innerhalb des Spektrums der ausgestellten Werke dienen dem Besucher in den Gemäldegalerien in Berlin, München und Dresden unterschiedlich farbige textile Wandbespannungen – vorrangig in grün für die nordalpine und rot für die südalpine Malerei – durch die man sich, dem traditionellen Ausstellungsmodus *Alter Meister* verpflichtet,²⁵ bewusst von der seit den 1920er Jahren typischen Präsentationsform moderner und zeitgenössischer Kunst im *White Cube*²⁶ abgrenzt.

Museumsmoderatoren gehen davon aus, dass sich Bildung »in Begegnung und Austausch, in Rezeption und Kommunikation, im Gespräch über eigene

24 | Vgl. hierzu den Überblick zur Sammlungs- und Baugeschichte der Berliner Gemäldegalerie von Tilmann v. Stockhausen: Die Neue Gemäldegalerie.

25 | Bereits in der 1836 eröffneten Alten Pinakothek in München, die von Leo von Klenze erbaut wurde, sorgten grüne und rote Wandfarben für eine farbliche Untermalung der Bilder. In Schinkels Altem Museum waren die Wände hingegen durchgängig mit mit Blumen gemusterten roten Tapeten geschmückt.

26 | Vgl. den Beitrag von A. Grosskopf: »Museen für moderne und zeitgenössische Kunst«, in diesem Buch.

und gegenseitige Erfahrungen und Eindrücke über kognitive und emotionale, intellektuelle und sinnliche Kanäle« vollzieht.²⁷ Welche Erkenntnisse lassen sich also heute noch in den Sammlungen Alter Meister gewinnen? Was gehen uns ein *Rembrandt* oder ein *Tizian* tatsächlich an?

BEISPIEL 1: REMBRANDT: JOSEPH UND DIE FRAU DES POTIPHAR, 1655

Nicht der »Mann mit dem Goldhelm«, der vergleichbar mit Raffaels »Sixtinischer Madonna« als Ikone der Musealisierung verehrt wurde, heute aber nicht mehr als eigenhändiges Werk Rembrandts gilt,²⁸ sondern ein 1655 datiertes Historienbild des Malers soll hier beispielhaft als Moderationsobjekt dienen (Abbildung 3). Es zeigt den ägyptischen Hauptmann Potiphar im ehelichen Schlafzimmer im Gespräch mit seiner Frau. Der Sklave Joseph steht im Halbdunkel hinter dem Bett unter einem Baldachin und wird von Potiphar offenbar nicht bemerkt.

Zunächst werden die Teilnehmer über den Entstehungskontext des Werkes und die alttestamentliche Josephsgeschichte informiert: Rembrandt (1606-1669) war, als er dieses Gemälde schuf, bereits ein angesehener Maler in Amsterdam. Aufgrund ausbleibender lukrativer Porträtaufträge und finanzieller Schwierigkeiten, die schließlich im Jahr 1656 zur Privatinsolvenz führten, sicherte er in jener Zeit sein Auskommen vor allem durch die Produktion von Radierungen und großen Historienbildern. Die alttestamentliche Malerei erfuhr in den großen holländischen Städten im 17. Jahrhundert, dem so genannten *Goldenen Zeitalter*, ihre Blütezeit. Diese Bilder wurden größtenteils für den freien Markt gefertigt und waren im Vergleich zu den meist kleinformatigen, in größeren Mengen gefertigten Landschaften und Stillleben verhältnismäßig teuer.²⁹ Durch orientalische Kostümierung versuchten die Maler den Bildfiguren ein biblisches Zeitkolorit zu verleihen.³⁰ Gängige Themen waren etwa

27 | Ch. Schrübbers: »Moderieren im Museum«, in diesem Buch.

28 | Vgl. J. Kelch: »Rembrandt -Umkreis. Der Mann mit dem Goldhelm. Um 1650/55«, in: H. Bock et al.: Gemäldegalerie Berlin, S. 266.

29 | G. M. C. Pastoor: »Biblische Historienbilder im Goldenen Zeitalter in Privatbesitz«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 122-133, hier S. 123.

30 | Ein wichtiger Vorreiter darin war Rembrandts Lehrer Pieter Lastman. Rembrandt ging bei der Orientalisierung seiner Bilder sogar noch einen Schritt weiter, indem er sich für die Darstellung seiner biblischen Figuren von echten orientalischen Bildern, wie z. B. von indischen Moghulminiaturen, inspirieren ließ; vgl. F. Sarre: »Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen«, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904, S. 143-158.

»Bathseba im Bade« und Szenen aus der apokryphen Tobias-Geschichte. Die Bilder wurden von wohlhabenden Bürgern für die Kunstbetrachtung in den eigenen vier Wänden erworben.



Abbildung 3: Rembrandt: Joseph und die Frau des Potiphar, 1655, Öl auf Leinwand, 113,5 x 90 cm, Kat.Nr. 828, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Die Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar hat eine lange, in die Buch- und Mosaikkunst des Mittelalters zurückreichende Bildtradition.³¹ Der biblische Text (1. Mose 39, 1-20) berichtet, dass Joseph, der Lieblingssohn des biblischen Patriarchen Jakob, als Sklave in den Besitz des im Dienst des ägyptischen Königs stehenden Potiphar geriet, nachdem seine Brüder ihn aus Eifersucht in einen Brunnen geworfen hatten.³² Bald darauf fordert Potiphars Frau den schönen Jüngling auf, mit ihr zu schlafen. Als dieser sich weigert, hält

31 | Vgl. D. Wolfthal: *Images of Rape*, Cambridge u.a. 1999, S. 161-179.

32 | Vgl. 1. Mose 37.

sie ihn an seinem Gewand fest. Joseph gelingt es jedoch, sich zu entwinden und flieht, seinen Mantel zurücklassend. Diese erotisch aufgeladene Bettszene wurde sehr häufig illustriert, und auch Rembrandt widmete ihr im Jahr 1634 eine Radierung.³³ In unserem Gemälde entschied er sich aber, einen anderen, selten dargestellten Moment der Erzählung zu illustrieren und diesen auf die drei Hauptpersonen zu beschränken:³⁴ Potiphar findet nach seiner Heimkehr seine Ehefrau mit Josephs Mantel vor. Was erzählt die Frau ihrem Mann wohl in dieser Situation? Auch wenn man den Ausgang der Geschichte nicht kennt, lässt sich aufgrund ihrer Körpersprache und dem wie ein Beutestück unter ihren linken Fuß geklemmten Mantel erkennen, dass sie Joseph der versuchten Vergewaltigung bezichtigt.

Wie Christian Tümpel gezeigt hat, nahm Rembrandt hierfür offensichtlich nicht den biblischen Text, sondern dessen Nacherzählung in den »Jüdischen Altertümern« von Flavius Josephus (1. Jh. n. Chr.) als Grundlage, von denen der Maler eine hochdeutsche Übersetzung besaß. Denn abweichend von der biblischen Variante ist hier Joseph bei dem Gespräch anwesend.³⁵ Potiphars Frau spricht:

»O lieber Mann/du bist nicht werd/daß du leben solt/wann du deinen schandlichen Knecht nicht sein wolverdiente straff anthuest/als der sich hat unterstehen dürffen/dein Ehebett zu beflecken [...] Zu mehrerbestätigung ihrer anlag/legt sie auch den Mantel auff/den er hinter sich gelassen/da er ihr so hart zugesetzt haben solte. Potiphar aber ließ sich des Weibes weynen bewegen/glaubte dem was sie ihm sagte und augenscheinlich zeygete/und gabe der liebe seines Weibes so vil zu/das er der sachen nicht weiter nachfragete [...].³⁶«

Gegen Ende der Erzählung wird schließlich Josephs Reaktion geschildert: »Joseph stellte nun sein ganzes Geschick Gott anheim und verschmähte seine Verteidigung.«³⁷ Welches Requisit nimmt bei Flavius Josephus im Bericht

33 | Z.B. publiziert in: H. Bevers/J. Kettner/G. Metzke: Ausst. Kat. Rembrandt, Kat. Nr. 20.

34 | Die Verleumdungsszene wurde zuvor immer in Anwesenheit des Hauspersonals dargestellt, siehe die Bilder von Lucas van Leyden, Jan Pynas, Paulus Potter und Salomon Koninck; vgl. N. van de Kamp: »Die Genesis: die Urgeschichte und die Geschichte der Erzväter«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 24-53, hier S. 45.

35 | Ch. Tümpel: »Die Rezeption der Jüdischen Altertümer von Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: ders. (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 194-206, hier S. 200.

36 | Zitiert in ebd.

37 | Zitiert in ebd.

der Frau eine zentrale Rolle ein? Das Bett steht auch in Rembrandts Bild, einer Metapher für die Ehe gleich,³⁸ im Zentrum des Geschehens. Die weiße, Unschuld signalisierende Bettdecke ist von oben hell beleuchtet, jedoch am linken Bettrand, wo Joseph steht, bezeichnenderweise leicht aufgewühlt. Ebenfalls zentral beleuchtet ist die Gattin Potiphars, die dadurch aber keinesfalls in günstigem Licht erscheint, denn ihre verhärmtten Gesichtszüge, ihre derangierte Frisur und ihr entblößtes Dekolleté treten dadurch besonders deutlich hervor (Abbildung 4). Aufgelöstes Haar und aufgerissene Kleider galten schon in mittelalterlichen Vergewaltigungsprozessen als wichtige Indizien.³⁹



Abbildung 4: Rembrandt: Joseph und die Frau des Potiphar, Detail aus Abbildung 3

38 | Vgl. ders.: »Joseph wird von Potiphars Weib verklagt«, in: ders. (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, Kat. Nr. 24 und 25, S. 252.

39 | Vgl. D. Wolfsthal: Images of Rape, S. 170-171.

Viel aussagekräftiger ist jedoch ihre Körpersprache. Diese können die Teilnehmer beschreiben (oder auch nachstellen) und deuten. Abgesehen von dem triumphierend präsentierten Beweisstück unter ihrem Fuß wirkt die Frau unsicher: Ihre Beine sind umständlich überschlagen, der rechte Arm vollzieht eine ausladend rudernde Geste der Rechtfertigung, und ihr Blick weicht dem ihres Mannes aus. Körpersprachlich interessant ist auch die Geste ihrer linken Hand, mit der sie versucht, ihr Dekolleté zu bedecken. Hierzu könnte man die Teilnehmer bitten, einmal ihre linke oder rechte Hand aufs Herz zu legen – je nach Präferenz. Wer seine *Hand aufs Herz* legt, bringt zum Ausdruck, dass er die Wahrheit spricht. Diese Geste scheint allgemein bekannt und zeitlos zu sein – sie wird auch von Politikern gerne genutzt. Ahmt man nun aber die Geste der Frau des Potiphar nach, die ihre Hand auf die rechte Brusthälfte legt, stellt sich bei Rechts- wie Linkshändern ein Gefühl der Falschheit ein.

Als Alternative zu einer solchen textbasierten Erschließung des Bildes wäre auch vorstellbar, die Teilnehmer am Anfang der Moderation über das Thema des Gemäldes vollkommen im Unklaren zu lassen, vorausgesetzt sie kennen diese Anekdote aus der Josephsgeschichte nicht. Man würde sie zum Beispiel bitten, zu der im Bild geschilderten Situation eine Kurzgeschichte zu erfinden. Auch dadurch ließe sich zeigen, dass die Körpersprache der Frau und der anderen beiden Protagonisten sowie die absichtsvolle Lichtdramatik uns heute noch verständlich sind.

Es kann und darf dann darüber spekuliert werden, wer der Käufer des Bildes war und in welchem Raum seines Hauses er es wohl aufhängt hatte. Diente das Bild etwa der vorsorglichen sittlichen Belehrung seiner Frau im Sinne eines abschreckenden Beispiels? Dann wäre es sicher als Schlafzimmerbild geeignet gewesen. Oder sollte das Bild verdeutlichen, dass auch Frauen zu sexuellen Aggressoren werden können und Männer dadurch von einer tugendhaften Lebensführung ablenken? In diesem Fall könnte man es sich auch im Salon vorstellen. Ist die Bildaussage also nur moralisierend zu verstehen,⁴⁰

40 | Dies ist wohl eher der Fall bei den sehr großformatigen für Rathäuser und andere öffentliche Gebäude bestimmten alttestamentlichen Bildern; vgl. G. Pastoor: »Biblische Historienbilder in Privatbesitz«, in: Ch. Tümpel (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, S. 125-126.

oder handelt es sich gar um ein – vielleicht durch Rembrandts persönliche Erfahrung motiviertes⁴¹ – frauenfeindliches Statement?⁴²

Hierüber lässt sich auch heute noch spekulieren und diskutieren. Festzuhalten ist, dass die anhaltende Faszination an Rembrandts Werken sich auch damit erklären lässt, dass dieser Maler ein Meister der Psychologisierung war.

BEISPIEL 2: SEBASTIANO LUCIANI, GEN. DEL PIOMBO: BILDNIS EINER JUNGEN FRAU, UM 1513

Das Bildnis einer jungen Frau mit Fruchtkorb vor einem geöffneten Fenster (Abbildung 5) wurde von Sebastiano del Piombo (1485-1547), einem Zeitgenossen von Tizian, Michelangelo und Raffael, vermutlich um das Jahr 1513 in Rom gemalt. Er war seinem zukünftigen Auftraggeber, dem Bankier Agostino Chigi, aus Venedig dauerhaft dorthin gefolgt. Das Bild wurde von der Forschung zumeist als Brautbildnis einer jungen Römerin gedeutet.⁴³ Es könnte sich aber auch um das Bildnis einer Kurtisane, um ein von der venezianischen Dichtung inspiriertes Idealbildnis einer *Bella Donna* oder um ein davon angeregtes Bildnis der venezianischen Geliebten und späteren Ehefrau von Agostino Chigi handeln, die den Namen Francesca Ordeaschi trug, wie es jüngst Kia Vahland vorgeschlagen hat.⁴⁴ Für Letzteres würde der als typisch für die venezianische Malerei geltende Fensterausschnitt sprechen, der den Blick auf eine karge Landschaft in blau-oranger Abendstimmung wiedergibt, aber auch der ursprüngliche, von Sebastiano während der Herstellung des Bildes übermalte Lorbeerstrauch als Hintergrund. Dieser verweist auf Giorgiones berühmtes Bildnis der »Laura« von 1506 (*lauro* italienisch für Lorbeer), das seinerseits von der in Venedig zu dieser Zeit durch Pietro Bem-

41 | Als persönliche Motivation Rembrandts könnte in Betracht gezogen werden, dass der Künstler in den Jahren 1650/51 persönlich bewirkte, dass seine ehemalige Haushälterin und Kinderpflegerin Geertghe Dirx für elf Jahre im Zuchthaus eingesperrt bleiben sollte, nachdem sie zuvor gerichtlich versucht hatte, Rembrandt wegen eines nicht gehaltenen Eheversprechens zu verklagen. Im Jahr 1655 – dem Entstehungsjahr des hier besprochenen Gemäldes – kam sie jedoch durch die Einflussnahme ihrer Freunde frei.

42 | Vgl. auch die Deutung von unterschiedlichen Darstellungen der Verleumdungsszene durch D. Wolfthal: *Images of Rape*, S. 178f.

43 | R. Contini: »Kat.Nr. 22, Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Römerin (Dorothea)«, in: B. W. Lindemann/C. Strinati (Hg.): *Ausst. Kat. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor*, S. 144-146 und E. Schleier: »Sebastiano Luciani, genannt del Piombo. Bildnis einer jungen Römerin. Um 1513«, in: H. Bock et al.: *Gemäldegalerie Berlin*, S. 370.

44 | K. Vahland: *Lorbeeren für Laura*, S. 59-91, bes. S. 87-91.

bo verbreiteten Liebeslyrik Petrarcas angeregt wurde, die um die unerfüllte Liebe zu einer Laura kreist.⁴⁵



Abbildung. 5: Sebastiano Luciani, gen. del Piombo: Bildnis einer jungen Frau, um 1513, Öl auf Holz, 78 x 61 cm, Kat. Nr. 259B, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Stiftung Preussischer Kulturbesitz

Besondere Beachtung verdient die Bewegung der Frau vom Fensterausschnitt weg und zum Betrachter hin, wobei ihr der rote Mantel mit dem Luchspelzkragen von der linken Schulter gleitet und den Blick auf den bloßen Nacken freigibt. Diese bildimmanente Bewegung wie auch der direkt den Betrachter treffende Blick aus den Augenwinkeln und das auffällig freiliegende Ohr, das ein offenes Ohr für die Belange des Betrachters zu signalisieren scheint,⁴⁶ sind höchst ungewöhnlich. Die Tugendhaftigkeit einer Frau wurde auf damaligen Porträtbildnissen nämlich zumeist durch einen in sich gekehrten, aber

45 | Vgl. ebd., S. 63-76.

46 | Vgl. ebd., S. 84. Auch Giorgiones Laura hat ein unbedecktes Ohr.

niemals den Betrachter im Raum so direkt fixierenden Blick und durch eine gewisse *Bedecktheit*, nicht nur der Ohren, zum Ausdruck gebracht. Viele zeitgenössische Benimmfibeln weisen darauf hin, dass Frauen ihre Lider in der Öffentlichkeit stets senken sollten, weil die Augen »Amor Einlass ins Seelische gewährten«.⁴⁷ Die durch den Blick der Frau ausgelöste geradezu magnetische Wirkung des Bildnisses veranlasste Vladimir Nabokov, der als junger Mann in Berlin lebte, im Jahr 1924 zu der Erzählung »Die Venezianerin«.⁴⁸ Darin erblickt der Protagonist, ein Theologiestudent namens Simpson, in einer Schlossgalerie das besagte Bildnis und verliebt sich in die Dargestellte:

»Die Venezianerin stand ihm halb zugewandt gegenüber, lebendig und plastisch. Ihre dunklen Augen schauten ihn glanzlos und unverwandt an, das zartrosa Gewebe ihrer Bluse ließ die Anmut des gebräunten Halses, die zarten Fältchen unterm Ohr besonders warm zur Geltung kommen. In ihrem rechten Mundwinkel war ein sanftes Lächeln der abwartend geschlossenen Lippen erstarrt; die beiden langen Finger streckten sich der Schulter entgegen, von der Pelz und Samt herunterrutschten. Und Simpson ging mit einem tiefen Seufzer auf sie zu und stieg mühelos in das Bild hinein.«⁴⁹

Wie wirken Blick und Gestik der Frau aber auf den heutigen Betrachter? Welche Ausstrahlung hat sie? Welche Aspekte könnten darauf hindeuten, dass es sich um ein Brautbild oder Bild einer Ehefrau handeln könnte, welche sprechen für das Bildnis einer Kurtisane, welche für ein lyrisches Idealbildnis?

Hierzu lassen sich viele Antworten und Vermutungen sammeln, die zwangsläufig durch unsere heutige Wahrnehmungsweise geprägt sind. Für ein Kurtisanenporträt sprächen der direkte Blick, der herunterrutschende Luchskragen, der an den Tastsinn des Betrachtenden appelliert sowie Geschmack und Geruch der im Korb liegenden Früchte und Blumen. Der heutige Betrachter ist sich aber vermutlich nicht im Klaren über die Kleidung der Frau, die aus einem langärmeligen Unterhemd, mit dem sich eine Frau um 1512 nicht öffentlich hätte sehen lassen können,⁵⁰ und einem – für venezianische Kurtisanen nicht untypischen – Pelzumfang⁵¹ besteht.

Für ein Brautbild könnten hingegen die sittsame Haartracht und Kopfbedeckung, die weitgehende Verhüllung des Körpers und die rechte zum Herz geführte Hand sprechen, deren Mittel- und Zeigefinger ein *V* bilden, das *virtus*

47 | Ebd., S. 70f. und Anm. 309.

48 | V. Nabokov: »Die Venezianerin«, in: *Die Venezianerin*, S. 202-248.

49 | Ebd., S. 241.

50 | Vgl. K. Vahland: *Lorbeeren für Laura*, S. 83.

51 | Vgl. ebd. und S. 64f.

(Tugend) bedeuten könnte.⁵² Andererseits könnte es sich jedoch auch schlichtweg um eine damals als besonders anmutig verstandene Fingerhaltung handeln. Außerdem könnte man die Quitten im Korb als eheliches Fruchtbarkeitsymbol deuten, wie es zeitgenössische Texte nennen.⁵³ Die dominierenden Farben Rot und Weiß könnten ebenfalls auf Eheschließung verweisen.⁵⁴ Allerdings trägt die Frau keinen Ring, und ihre V-Geste könnte ebenso ein Verweis auf *Venus* sein, was wiederum eher für eine Kurtisane spräche.⁵⁵

Was ist an der Frau vermutlich idealisiert? Die sehr ausgewogenen Proportionen des Gesichts, die geradezu perfekte griechische Nase, die langen gewölbten Augenbrauen und die sehr ausgewogenen Proportionen des Gesichts – die Länge der Nase nimmt genau ein Drittel der Gesichtsfelds ein, d.h. sie entspricht exakt der Höhe der Stirn von der Nasenwurzel bis zum Haaransatz sowie dem Abstand der Nasenflügel zum Kinn⁵⁶ – sind Hinweise darauf, dass es sich hier wohl um ein idealisiertes Porträt handelt.

Festzuhalten ist, dass das Gemälde an alle Sinne appelliert, wobei in letzter Instanz nicht entschieden werden kann, ob es sich um ein idealisiertes Porträt einer Kurtisane, einer Braut oder doch nur um eine anonyme *Bella* handelt.

Hieraus ergibt sich die zur offenen Diskussion gestellte Frage, was heute – vor allem durch die Medien vermittelt – als schön und anziehend gilt.

»DIE MUSEEN SIND WELTEN.«

Die Bilder einer Gemäldegalerie befinden sich in der Regel nicht in einer musealen Inszenierung, was sie von der gängigen Präsentationsform in Geschichtsmuseen,⁵⁷ aber auch von den vielerorts in Technikmuseen und Museen zeitgenössischer Kunst heute üblichen⁵⁸ unterscheidet. Ein Gemälde hängt isoliert an der Wand neben anderen Gemälden der gleichen Epoche und

52 | Vgl. S. Ferino-Pagden: »Pictures of women – Pictures of love«, in: D. A. Brown/S. Ferino-Pagden (Hg.): Ausst. Kat. Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, S. 188-197, hier S. 196.

53 | Vgl. K. Vahland: Lorbeeren für Laura, S. 83-85.

54 | Vgl. ebd., S. 83.

55 | Vgl. S. Ferino-Pagden: Pictures of women, S. 196.

56 | Zu den in der Renaissance als schön empfundenen idealen Gesichtsproportionen, z.B. »daß drei Nasenlängen der Länge des Gesichts gleichkommen«, vgl. die nahezu zeitgenössische Quelle: M. Ficino: »Über die Liebe oder Platons Gastmahl«, in: M. Hauskeller (Hg.): Was das Schöne sei, S. 88-102, hier S. 100.

57 | Vgl. den Beitrag von B. Altendorf: »Museen der Geschichte«, in diesem Buch.

58 | Vgl. die Beiträge von M. Matthes: »Museen der Technik« und von A. Grosskopf: »Museen für moderne und zeitgenössische Kunst« in diesem Buch.

des oft gleichen geographischen Raums. Der Erfassung des zeithistorischen Kontexts sind dadurch andere Grenzen gesetzt als in den oben genannten Museumstypen. Der Moderator muss auf die besondere Art der Gemäldepräsentation eingehen, indem er versucht, sowohl einen allgemein historischen als auch einen speziellen bildgeschichtlichen Kontext anderweitig herzustellen. Er muss aber auch berücksichtigen, dass die Besucher die Bilder heute nicht mehr so betrachten, wie ihre ursprünglichen Besteller oder Käufer. Es muss also im Grunde bei jedem Gemälde und auch bei jedem anderen *alten* Kunstwerk herausgearbeitet werden, welche Funktion das jeweilige Werk zur Zeit seiner Herstellung erfüllt haben mag und welche Bedeutung es für uns heute hat.

Können alte Kunstwerke für das Verstehen unserer heutigen Lebenswelten relevant sein? Sicherlich können sie uns beispielsweise zum Nachdenken über stereotypisierte Rollenbilder von Männern und Frauen – damals und heute, in Europa und anderswo – anregen.⁵⁹ Oder, um es etwas allgemeiner mit den Worten des Literaturnobelpreisträgers Jean-Marie Gustave Le Clézio auszudrücken, der eine universale Ausstellung alter und zeitgenössischer Kunst im Louvre unter dem Titel »Die Museen sind Welten« kuratierte:

»Museen sind Gesangskammern. Mal ein Gemurmel, mal ein aufbrausendes Orchester. Immer im Rhythmus, erklingt der Liedtext in allen Sprachen, er vermischt sich und bringt in jeder Generation Neues hervor. Schlachtfelder sind die stillsten Orte der Geschichte. Aber die Kunstwerke sind geschwätzig und lebendig. Sie sind unserem Alltagsleben nicht fremd, [...]. Sie sprechen von der Abfolge der Tage, den Aufgaben des Lebens, den kleinen Schmerzen und belanglosen Freuden, den nie aufhörenden Geburten, dem Schicksal und lächerlichem Verrat.«⁶⁰

LITERATUR

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.): Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke, München/Köln 2005.

Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen und Glaubensfragen, München 2005.

Bevers, Holm/Kettner, Jasper/Metze, Gudula: Ausst. Kat. Rembrandt. Ein Virtuose der Druckgraphik, Berlin/Köln 2006.

59 | Vgl. K. Vahland: »Was hindert uns noch? In der Renaissance sollten kluge Männer weinen und Frauen cool sein. So veränderlich sind Geschlechterklischees«, in: Süddeutsche Zeitung vom 05./06.04.2012, S. 11.

60 | Aus dem Französischen von mir übersetzt aus J.-M. G. Le Clézio: Ausst. Kat. Les musées sont des mondes, S. 21.

- Bock, Henning et al.: Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998.
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.
- Brown, David Alan/Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Ausst. Kat. Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting, Washington/Wien 2006.
- Busch, Werner/Schmooch, Peter (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987.
- Ebert-Schifferer, Sybille: Die Geschichte des Stillebens, München 1998.
- Hauskeller, Michael (Hg.): Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno, München 1994.
- Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904.
- König, Eberhard/Schön, Christiane (Hg.): Stilleben, Berlin 1996.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave: Ausst. Kat. Les musées sont des mondes, Paris 2011.
- Lindemann, Bernd W. und Strinati, Claudio (Hg.): Ausst. Kat. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485-1547, Rom/Berlin 2008.
- Malraux, André: Le Musée Imaginaire, Paris 1965 ¹[1947].
- Nabokov, Vladimir: Die Venezianerin. Erzählungen 1921-1924, Reinbek bei Hamburg 1999.
- Rauterberg, Hanno: »Dekoratives Alibi. Was bleibt von der ›Kunst der Aufklärung‹ in Peking?«, in: Die ZEIT vom 29.03.2012, S. 53.
- Sarre, Friedrich: »Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen«, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 25, 1904, S. 143-158.
- Schmalenbach, Werner: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder. Gespräche mit Susanne Henle, Ostfildern-Ruit 2004.
- Schneider, Norbert: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln u.a. 2003 ¹[1989].
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
- Stockhausen, Tilmann von: Die Neue Gemäldegalerie, Berlin 1998.
- Thoenes, Christof: Raffael 1483-1520, Köln u.a. 2005.
- Tümpel, Christian (Hg.): Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Münster 1994.
- Vahland, Kia: Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen, Berlin 2011.
- Dies.: »Was hindert uns noch? In der Renaissance sollten kluge Männer weinen und Frauen cool sein. So veränderlich sind Geschlechterklischees«, in: Süddeutsche Zeitung vom 05./06.04.2012, S. 11.
- Wolffthal, Diane: Images of Rape. The »Heroic« Tradition and its Alternatives, Cambridge u.a. 1999.

BILDNACHWEISE

Abbildung 1: entnommen aus: Thoenes, Christof: Raffael 1483-1520, Köln u.a. 2005, S. 58

Abbildung 2: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 3: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 4: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abbildung 5: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Museen für moderne und zeitgenössische Kunst

Anna Grosskopf

Mit welchen Wünschen und Erwartungen kommen Besucher in ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst? Welche Voraussetzungen, Fragen und Empfindungen bringen sie mit und was hoffen sie, im Museum zu erfahren?

Moderne Kunst ist Inspirationsquelle, Kulturgut und Teil der Unterhaltungskultur zugleich. Anders als alte Kunst, die auf vielfältige Weise in den Alltag eingebunden war¹, besitzt die autonome Kunst der Moderne keinen unmittelbaren lebenspraktischen Bezug mehr. Dennoch kann sie uns dabei helfen, die Zeit, in der wir leben, besser zu verstehen, neue Perspektiven einzunehmen und die eigenen Normen und Wertmaßstäbe zu reflektieren. Indem uns Kunst als das Andere der Realität und der begrifflichen Diskurse gegenübertritt, fordert sie uns auf, neu und anders über uns selbst und die Erscheinungen der Gegenwart nachzudenken.

Viele Besucher erhoffen sich vom Museumsbesuch eine Orientierungshilfe in dem immer unübersichtlicher werdenden Feld der zeitgenössischen Kunst, in dem zahllose Künstler, Galerien, Ausstellungsprojekte, Zeitschriften und Internetblogs um die Aufmerksamkeit des Publikums konkurrieren. Doch das Museum kann keine endgültige Antwort auf die Frage geben, was »gute Kunst« heute ist;² seine Aufgabe ist vielmehr, wie es Gustav Friedrich Hartlaub, einer der Pioniere des modernen Kunstmuseums, bereits 1926 formulierte, »bestimmte für die Zeit eminent charakteristische Kunstbestrebungen vor der Breite der Öffentlichkeit *zur Diskussion zu stellen* [Hervorhebung

1 | Vgl. den Beitrag von Friederike Weis: »Museen alter Kunst«, in diesem Buch.

2 | Mit der Schwierigkeit, gültige Kriterien für die Beurteilung zeitgenössischer Kunst zu entwickeln, beschäftigt sich z.B. J. Heiser: Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht.

im Original, d. A.]«³ Jeder Besucher eines modernen Kunstmuseums ist aufgefordert, an dieser Diskussion teilzunehmen. Museen für moderne und zeitgenössische Kunst sind daher nicht in erster Linie Orte der Wissensvermittlung, sondern Orte der Kommunikation, des lebendigen Austauschs und der Begegnung: Eine Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter, aber auch zwischen Betrachtern unterschiedlicher Generationen, Nationalitäten und Gesellschaftskreise, denen die Kunst ein Anlass sein kann, miteinander ins Gespräch zu kommen. An der Schnittstelle dieser Begegnungen steht der Museumsmoderator.

AVANTGARDE IM MUSEUM: DIE ENTWICKLUNG EINER NEUEN MUSEUMSSPARTE

Museen für moderne und zeitgenössische Kunst bilden eine junge und immer noch wachsende Sparte. Zwar wurden die Werke lebender Künstler bereits im 19. Jahrhundert von Museen angekauft und bisweilen auch öffentlich ausgestellt, so zum Beispiel ab 1818 in dem als Durchgangsmuseum für den Pariser Louvre konzipierten Musée du Luxembourg, doch die Einrichtung separater und dauerhafter Häuser für die Kunst der Avantgarde war eine Erfindung des 20. Jahrhunderts.

Als weltweit erstes Museum dieser Art gilt die »Galerie der Lebenden«, die Ludwig Justi 1919 im Kronprinzenpalais Unter den Linden einrichtete (Abbildung 1). Bereits kurz nach seiner Ernennung zum Direktor der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1909 hatte er in einer Denkschrift zur Zukunft des Museums die Einrichtung eines eigenen Hauses für die Kunst der Gegenwart gefordert.⁴ Doch erst mit dem Ende der Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg war die politische Grundlage für die Umsetzung dieses Plans geschaffen. Der Einzug der »Galerie der Lebenden« in das ehemalige Berliner Stadtpalais des abgesetzten Monarchen war ein Ereignis von großer Symbolkraft, besiegelte es doch das Ende des Wilhelminismus mit seiner rückwärtsgewandten Kultur- und Sammlungspolitik.

3 | G.F. Hartlaub: Aufgaben des modernen Kunstmuseums [1926], in: K. Kratz-Kessemeier/A. Meyer/B. Savoy (Hg.): Museumsgeschichte, S. 223-228, hier S. 225.

4 | L. Justi: Die Zukunft der Nationalgalerie [1910], in: ders.: Der Ausbau der Nationalgalerie, S. 3-47.



Abbildung 1: Das Kronprinzenpalais gegen Ende des 19. Jahrhunderts

Unter den Linden zeigte Justi zunächst Gemälde und Skulpturen der mittlerweile etablierten französischen Impressionisten sowie Werke der Berliner Secession. Daneben gelang ihm in den Jahren zwischen 1919 und 1933 der Aufbau einer umfangreichen Sammlung deutscher expressionistischer Kunst.

Die »Galerie der Lebenden« wurde richtungweisend für die Entwicklung der gesamten Sparte, sowohl in ihrer Sammlungsausrichtung als auch in ihrer Ausstellungsgestaltung. In den 1920er Jahren verschoben immer mehr Museen den Schwerpunkt ihrer Sammlungstätigkeit in Richtung der zeitgenössischen Kunst. Paradoxerweise begünstigte die angespannte Finanzlage nach dem Ersten Weltkrieg und während der Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre diese Entwicklung. Denn im Gegensatz zu den Alten Meistern blieb die zeitgenössische abstrakte, expressionistische und neusachliche Kunst in Zeiten geringer Ankaufsetats erschwinglich.

Auch Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des New Yorker »Museum of Modern Art«, orientierte sich bei der Konzeption des 1929 in Manhattan eröffneten Museums unter anderem am Vorbild des Kronprinzenpalais. Neu und zukunftsweisend war die Einführung regelmäßiger Wechselausstellungen. In seiner Sammlungspolitik ging Barr weit über das Vorbild der europäischen Sammlungen hinaus, indem er den musealen Kanon um neue Gattungen erweiterte. Neben Werken der Malerei, Skulptur und Grafik sammelte das MoMA erstmals auch »photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a selection of projects and maquettes), stage designing,

furniture and the decorative arts«⁵. Damit war der interdisziplinäre, offene Charakter beschrieben, der Museen für moderne und zeitgenössische Kunst bis heute auszeichnet. Auch der »Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin« versteht sich bewusst nicht (nur) als »Museum für zeitgenössische Kunst«, denn sein Profil umfasst »alle Aspekte, die für uns gegenwärtig sind: Künstler, Medien, Alltagskultur, Diskussion, Musik, Performances und Lesungen.«⁶ Diese Selbstpositionierung der Institution trifft sich mit einem zentralen Aspekt von Avantgarde- und Gegenwartskunst, die sich oftmals im Spannungsfeld von Kunst und Alltag bewegt und dabei sowohl Gattungsgrenzen als auch die Grenzen von *High* und *Low* variantenreich auslotet.

Seit den 1980er Jahren erleben Museen für moderne und zeitgenössische Kunst einen weltweiten Boom, der bis heute anhält.⁷ Die staatlichen oder landeseigenen Institutionen werden dabei mehr und mehr von Museen in privater Trägerschaft ergänzt. Neben großen Wirtschaftskonzernen, die eigene Ausstellungshäuser unterhalten oder ihre Firmensammlungen in festen Showrooms präsentieren,⁸ öffnen auch Privatsammler von Gegenwartskunst ihre Kollektionen dem Publikum.⁹ Immer häufiger sind Kooperationen von Museen mit Privatsammlern zu beobachten. Angesichts limitierter Ankaufsetats auf der einen und explodierender Preise auf der anderen Seite ist es den Museen nur durch solche Kooperationen möglich, weiterhin Hauptwerke der Gegenwartskunst zu zeigen. Eine experimentelle Ankaufspolitik, wie sie noch in den 1950er Jahren von vielen großen Häusern praktiziert wurde, ist seit dem Kunstmarktboom der 1980er Jahre nicht mehr möglich. Dadurch haben die Museen für zeitgenössische Kunst, wie Max Hollein ausführt, ihre Rolle als *opinionleaders* der Kunstwelt weitgehend eingebüßt:

»Während sonst Ankaufspolitik und Ausstellungstätigkeit von bedeutenden Museen deutliche Signalwirkung für Kunstszenen und Kunstmarkt hatten, konnten sie in der Zeit des Kunstmarktbooms nur erschwert mit den Entwicklungen Schritt halten.«¹⁰

5 | A. H. Barr: »Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture« [1967], in: ders. (Hg.): *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, S. 619-650, hier S. 620.

6 | D. Honisch: »Der Hamburger Bahnhof als Museum für Gegenwart in Berlin«, in: *Museumsführer Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart*, S. 8-15, hier S. 8.

7 | Vgl. M. Hollein: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, S. 33.

8 | Beispiele für öffentlich zugängliche Firmensammlungen finden sich mittlerweile in vielen Großstädten, so zum Beispiel der Ausstellungsraum »Daimler Contemporary« in Berlin und die »Sammlung Verbund« in Wien.

9 | Allein in Berlin existieren mit dem »meCollectorsRoom« von Thomas Olbricht, der »Sammlung Hoffmann« und der »Sammlung Boros« drei solcher Orte.

10 | M. Hollein: *Zeitgenössische Kunst*, S. 125.

Ein Beispiel für eine erfolgreiche, wenn auch nicht unumstrittene Kooperation eines staatlichen Museums mit privaten Sammlern ist in Berlin der Hamburger Bahnhof. Obgleich kein reines Sammlermuseum, bestreitet er einen Großteil seiner Präsentationen seit Jahren mit Dauerleihgaben aus zwei bedeutenden Privatkollektionen, der »Sammlung Marx« und der »Friedrich Christian Flick Collection«. Beide Sammlungen werden von den Kuratoren des Hauses mit wechselnden Themenschwerpunkten erschlossen und zusammen mit den hauseigenen Beständen präsentiert, so dass staatliche und private Bestände einander ergänzen.

Obwohl die im Hamburger Bahnhof vertretenen Privatsammlungen zweifellos museale Qualität besitzen, unterscheiden sie sich doch in ihrem Aufbau und den jeweiligen Schwerpunkten wesentlich von Museumssammlungen. Denn Museen sammeln unter kunsthistorischen Gesichtspunkten und sollen daher, wie es Hartlaub schon 1926 postulierte, vorrangig »Beispielhaftes«¹¹ erwerben, nämlich Kunstwerke, die »bezeichnend für das Wollen der Gegenwart«¹² sind. Im Gegensatz dazu spiegeln Privatsammlungen die Vorlieben und Interessen einer individuellen Sammlerpersönlichkeit. Dies führt meist dazu, dass bestimmte Künstler und Richtungen stark vertreten sind, während andere ganz fehlen.¹³ Solche Zufälligkeiten des verfügbaren Sammlungsbestandes machen den besonderen Charakter eines Hauses aus, haben jedoch auch Konsequenzen für die implizite didaktische Forderung, die an jedes Museum dieser Sparte ergeht, nämlich die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts und die entscheidenden Strömungen der Gegenwartskunst möglichst lückenlos zu dokumentieren. De facto können die wenigsten Museen diese Forderung erfüllen. Vielmehr zeigt sich im Ausschnitthaften ihrer Präsentation eine bestimmte, durch – öffentliche oder private – Ankaufsentscheidungen konstruierte Sicht auf die Kunst der Moderne. Diese Konstruktionen zu erkennen und im Hinblick auf die Wahrnehmung der gezeigten Kunstwerke mit zu bedenken, gehört zu den Aufgaben des Museumsmoderators.

Da Architektur ein konstantes Bezugsfeld moderner Kunst darstellt, ist Museumsarchitektur in dieser Sparte von besonderer Bedeutung. Nicht selten nimmt die Kunst in ortsspezifischen Installationen auf die sie umgebende Architektur Bezug, wie zum Beispiel Dan Flavin's seit 1996 dauerhaft installierte Neonarbeit für den Hamburger Bahnhof. Noch immer werden Gebäude wie Industrie- und Lagerhallen oder stillgelegte Zechen zu Museen umgewidmet, doch eine besondere Attraktion geht von den spektakulären Neubauten

11 | G. F. Hartlaub: Aufgaben des modernen Kunstmuseums, S. 225.

12 | Ebd.

13 | So kann der Hamburger Bahnhof beispielsweise dank der Sammlung Marx eine außergewöhnlich große Gruppe von Werken Joseph Beuys' zeigen, während andere wichtige Positionen, wie die Malerei des Abstrakten Expressionismus, kaum vertreten sind.

der letzten 20 Jahre aus. Bereits Ludwig Justi hatte sich für seine »Galerie der Lebenden« ursprünglich einen Neubau gewünscht, der die »Baugesinnung des 20. Jahrhunderts«¹⁴ dokumentieren und die Präsentation der damals zeitgenössischen Kunst kongenial ergänzen sollte.

Da Architektur selbst zur Kunst gehört, nimmt sie im Kunstmuseum keine ausschließlich dienende Position ein. »Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk höchsten Ranges sein«¹⁵, schrieb der Kunsthistoriker Carl von Lützwow schon 1892 anlässlich der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Im Bereich der Gegenwartskunst bezeugen dies aufsehenerregende Museumsneubauten, etwa von Ieoh Ming Pei, Zaha Hadid, Renzo Piano oder Daniel Libeskind, die rasch zu urbanen Wahrzeichen wurden.¹⁶ In Museen für Gegenwartskunst treten Kunst und Architektur in einen Dialog, von dem beide Seiten profitieren können: Die Form des Museums verändert die Form der Kunstwahrnehmung und umgekehrt.¹⁷

MODERNE KUNST UND MUSEALE PRÄSENTATIONSFORMEN

Die Kunsterzieherin Eva S.-Sturm bezeichnet das Museum zu Recht als »Rahmungs-Institution«¹⁸. Durch die Form der Präsentation bestimmen Museen für moderne und zeitgenössische Kunst nicht nur, was wir sehen, sondern auch, wie wir die Dinge sehen. Obwohl die Objekte hier wie in keiner anderen Sparte auf den Raum des Museums bezogen sind, wird ihre Wirkung ebenso von der Präsentationsform beeinflusst, von Wandfarbe, Beleuchtung, Beschriftung und Möblierung.

Die Art und Weise des Ausstellens von Kunst hat sich in den letzten hundert Jahren dramatisch verändert.¹⁹ So plädierte Konrad Lange noch 1904 für stoffbespannte, farbige Wände, da sie die Kunstwerke am besten zur Geltung brächten.²⁰ Raumansichten aus dem Berliner Kronprinzenpalais zeigen dagegen überwiegend weiße Wände und zudem eine deutlich luftigere Hängung

14 | L. Justi: Die Zukunft der Nationalgalerie, S. 46.

15 | C. von Lützwow: »Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Der Bau und seine Ausstattung«, Teil 1, in: Zeitschrift für bildende Kunst 3 (1892), S. 96-102, hier S. 99.

16 | Einen Überblick bieten S. Greub/Th. Greub (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert.

17 | Vgl. W. Oechslin: »Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur«, in: S. Greub/Th. Greub (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert, S. 5-8, hier S. 6.

18 | E. S.-Sturm: Im Engpass der Worte, S. 19.

19 | Für eine historische Darstellung vgl. Ch. Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000.

20 | K. von Lange: »Über die Wandfarbe in Bildergalerien« [1904], in: K. Kratz-Kessemeier/A. Meyer/B. Savoy (Hg.): Museumsgeschichte, S. 124-130.

der Gemälde. Die heute kaum noch hinterfragte Ansicht, dass ein Kunstwerk Platz brauche, um optimal zu wirken, ist eine Erfindung der Moderne; in Ausstellungen zeitgenössischer Avantgardekunst wurde sie zuerst realisiert.

Als ein gewisser Standard für die Präsentation von Gegenwartskunst hat sich seit den 1920er Jahren der sogenannte *White Cube* durchgesetzt, ein abgeschlossener, möglichst fensterloser Raum mit weißen Wänden, einheitlichen Böden und Decken sowie indirekter Beleuchtung. In diesem »neutralen« Raum soll nichts von der Kunst ablenken, so dass diese ihre Wirkung ungestört entfalten kann (Abbildung 2).



Abbildung 2: Blick in die Kleihues-Halle im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin mit Werken von Andy Warhol

In den 1960er Jahren wurde der White Cube vielfach kritisiert, insbesondere seitens der Künstler, die ihn zunehmend als »künstlich« und »leiblos« ablehnten. Seine vermeintliche Neutralität wurde als Fiktion entlarvt: In einem Aufsatz von 1962 schrieb der Künstler Ad Reinhardt, ein so gestaltetes Museum sei »tonlos, zeitlos, luftlos« und damit »Schatzhaus« und »Grabmal« zugleich.²¹ In diesem Sinne äußerte sich wenig später auch Allan Kaprow: »Museen isolieren ein Kunstwerk nicht nur vom Leben, sie heiligen und töten es auf diese Weise.«²²

21 | A. Reinhardt: »Art-as-Art« [1962], in: B. Rose (Hg.): Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, S. 53-56, hier S. 54.

22 | Ausst.Kat. Allan Kaprow, zitiert nach: B. Steiner: »Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft«, in: B. Steiner/Ch. Esche (Hg.): Mögliche Museen, S. 9-20, hier S. 13.

Mit seiner kühlen Ästhetik nobilitiert der White Cube die in ihm aufbewahrten Werke und bringt sie gleichzeitig zur Erstarrung, indem er die Kunst, so der Künstler und Kunsttheoretiker Brian O'Doherty, in eine Art »Ewigkeitsauslage«²³ verwandelt. Mit der Metapher der Auslage ist ein weiteres Verdachtsmoment gegen den White Cube angesprochen: Seine Nähe zu kommerziellen Präsentationsformen und seine Angleichung von Museum und Galerie.

Diesen kritischen Diskursen zum Trotz konnte sich der White Cube als dominantes Ausstellungsmodell auf breiter Basis behaupten. Noch heute begegnen wir in den meisten Museen für moderne und zeitgenössische Kunst Präsentationsformen, die diesem Konzept nahe stehen. Sie sind von ihrer Anlage her klassische *White Cube*-Museen, auch wenn mittlerweile in vielen Häusern mit alternativen Ausstellungskonzepten gearbeitet wird. Der Museumsmoderator muss sich der Diskursgeschichte dieser Präsentationsform jederzeit bewusst sein und nicht der Fiktion seiner Neutralität aufsitzen: Der White Cube ist kein neutraler Raum, sondern repräsentiert ein machtvolles ästhetisches Konzept.

Bereits in den 1920er Jahren wurden Alternativen zur Präsentationsform des White Cube entwickelt. So richtete Alexander Dorner im Provinzialmuseum Hannover sogenannte »Atmosphärenräume« ein, die den kulturellen Kontext der in ihnen gezeigten Kunstwerke rekonstruierten und durch eine entsprechende didaktische Aufbereitung verdeutlichten.²⁴ Der Museumsdirektor betrachtete Kunstwerke nicht als autonome Entitäten, sondern stellte sie in einen Zusammenhang mit der alltäglichen Lebenspraxis. Bei der Präsentation zeitgenössischer Kunst beschritt Dorner neue Wege, indem er mit Avantgardekünstlern wie El Lissitzky und Laszlo Moholy-Nagy zusammenarbeitete. So gestaltete Lissitzky 1927 in Dorners Auftrag einen »Raum der Abstrakten«, dessen Wände je nach Standort ihren Farbeindruck veränderten. Auf diese Weise wurde eine Aktivierung des Betrachters erreicht, die dem neuen dynamischen Kunstverständnis entsprach.²⁵

Ausstellungen zeitgenössischer Kunst werden heute meist nicht von Kuratoren allein eingerichtet. Besonders bei monographischen Ausstellungen ist der jeweilige Künstler an der Einrichtung seiner Ausstellung in der Regel mit beteiligt und übt mehr oder weniger starken Einfluss auf die Art der Präsentation aus. In Einzelfällen ist er sogar allein für die Gestaltung der Ausstellung verantwortlich. Dies gilt besonders für Künstler, die im Medium der Installa-

23 | B. O'Doherty: In der weißen Zelle, S. 10.

24 | Zu Alexander Dorners Theorien und didaktischen Konzepten vgl. T. Wall: Das unmögliche Museum, S. 193ff.

25 | Vgl. A. Dorner: »Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie«, in: Die Form 3 (1928) Heft 4, S. 110-114.

tion arbeiten, wie zum Beispiel Gregor Schneider, Robert Kusmirowski oder Olafur Eliasson.

Viele Künstler arbeiten dem Konzept des White Cube entgegen, indem sie den Museumsraum umgestalten, verfremden oder in ein Environment, ein begehbares Kunstwerk, verwandeln. Dabei kommen auch suggestive und illusionistische Strategien zum Einsatz: Kontraste, Täuschungen, Überraschungen und Schocks sollen den Besucher zu einer aktiven Auseinandersetzung mit der Ausstellung motivieren. Oft geben die Objekte in solchen künstlerischen Inszenierungen erst auf den zweiten Blick ihr Geheimnis preis, wie etwa bei der Installation »Wasser und Wein«, die der deutsche Künstler Gerd Rohling zuerst im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel und dann 2010 im Hamburger Bahnhof realisierte. Aus buntem Plastikmüll gefertigte Gefäße und Artefakte erhielten durch die Präsentation in gläsernen Vitrinen mit dramatischer Ausleuchtung in einem ansonsten eher dunklen Raum das Aussehen von kostbaren archäologischen Objekten (Abbildung 3).



Abbildung 3: Gerd Rohling, Ausstellungssituation im Archäologischen Nationalmuseum, Neapel

Während der Museumsraum hier durch eine bewusste Überbetonung des Musealen als nobilitierendes Umfeld sichtbar gemacht wurde, wird er in Installationen von Robert Kusmirowski, bei denen man sich in einen U-Bahnhof, eine Bibliothek oder ein historisches Laboratorium versetzt fühlt, mitunter ganz zum Verschwinden gebracht.

In solchen Ausstellungssituationen gehört es zu den Aufgaben des Museumsmoderators, die Rezeption des Besuchers nicht durch vorwegnehmende Erklärungen zu beeinflussen. Kunstwahrnehmung und Selbsterfahrung in künstlerischen Environments sind individuell, da jeder Mensch ein anderes Spektrum an inneren Bildern, Erfahrungen, Emotionen und Assoziationen mitbringt. So kann eine Bruce Nauman-Installation für den Einen Klarheit und Kühle ausstrahlen, während sie beim Anderen negative Gefühle wie Angst und Beklemmung auslöst. Der Museumsmoderator sollte den verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten Raum und einen diskursiven Rahmen geben, ohne sie als *richtig* oder *falsch* zu bewerten. Verschiedene Kunsterfahrungen im Rahmen eines moderierten Gesprächs in der Gruppe zu reflektieren, kann auch zu einem gemeinsamen Erkenntnisgewinn beitragen.

KUNST FÜR DAS MUSEUM?

In der Moderne hat sich die Kunst aus ihren bisherigen höfischen und religiösen Zusammenhängen gelöst und ein neues Bezugsfeld erschlossen, nämlich die Kunstausstellung im Museum. Im Unterschied zu allen anderen Museumssparten befinden sich die Objekte im Museum für moderne und zeitgenössische Kunst gleichsam an ihrem angestammten Ort: Große Teile der modernen Malerei und Skulptur, ebenso wie Zeichnung, Grafik und künstlerische Fotografie wurden für die Präsentation im Museum geschaffen und sind einer Form der ästhetischen Betrachtung zugänglich, für die das Museum ideale Rahmenbedingungen bietet. Doch das Museum war für die Kunst im 20. Jahrhundert nicht nur Komplize, sondern auch Widerpart. Moderne Kunst und Museum bedingen einander, doch ihr Verhältnis ist komplex und voller Verwerfungen. Denn viele Äußerungen der Avantgardekunst sind nicht affirmativ, sondern im Sinne eines kritischen Diskurses auf die Institution Museum bezogen.

Das Museum repräsentiert eine bürgerliche Kultur, die von Künstlern im 20. Jahrhundert vielfach herausgefordert wurde. Die gesamte Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von der Emanzipation der Kunst vom bürgerlichen Kunstverständnis, das auch die Strukturen des Museums von Beginn an bestimmt hat. So lehnten die Dadaisten das klassische Museum ab und schufen sich mit den Dada-Messen alternative Präsentationsplattformen (Abbildung 4).



Abbildung 4: Eröffnung der 1. Internationalen Dada-Messe in der Buchhandlung Dr. Burchard in Berlin, 1920

Viele der Objekte, die sie auf diesen Ausstellungen zeigten, waren kaum darauf ausgelegt, als Kunstwerke zu überdauern. Ihre nachträgliche Musealisierung zieht immer die Gefahr einer Verfremdung nach sich: Der anarchische, institutions- und gesellschaftskritische Charakter von Kunst wird entschärft, wenn diese in den Schoß der Institution zurückgeholt wird, gegen die sie sich einst wandte. Dies gilt ebenso für die Kunst der Fluxus-Bewegung sowie für alle Formen des Happenings und der Aktionskunst, die meist nur in Form von Dokumentationen, Resten und Requisiten vergangener Kunstwerke Eingang ins Museum gefunden haben.

Durch didaktische Angebote kann der ursprüngliche Kontext eines Werkes rekonstruiert und ein nachträgliches Verständnis ermöglicht werden. Dabei geht es nicht darum, den Widerspruch zwischen Kunst und Museum aufzulösen, sondern die Spannungen sichtbar zu machen, die für das Verhältnis von Kunst und Museum im 20. Jahrhundert konstitutiv sind.

Der Kunsttheoretiker Tobias Wall betrachtet die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts als eine Geschichte der »Verunmöglichung des Museums durch die Kunst«²⁶. Er beschreibt eine Entwicklung, in der die Kunst den Werk-

begriff mehr und mehr suspendierte und zu ereignishaften, prozessorientierten Kunstformen übergang.²⁷ Das Kunstmuseum als ästhetische Institution wird durch eine Kunst, die keine ästhetischen Objekte mehr produziert, grundsätzlich in Frage gestellt. »Damit Kunst existiert, bedarf es nicht einmal eines sichtbaren Objekts«²⁸, schrieb der Philosoph und Kunsttheoretiker Arthur C. Danto und benannte damit ein zentrales Problem der hier behandelten Museumssparte. Seine These, nach der »die Zeit jener Kunst, welche das Museum definiert, vorüber ist«²⁹, kann Danto anhand zahlreicher Beispiele neuerer, extramusealer Kunstpraxis belegen. Dennoch plädiert er für eine Weiterführung des Dialogs von Kunst und Museum, der mit dem Wandel des Kunstbegriffs lediglich unter neue Vorzeichen gestellt wird: »Die heutigen Künstler behandeln Museen nicht als Behältnis für tote Kunst, sondern als Quelle vitaler künstlerischer Möglichkeiten. Das Museum wird damit zu einem Feld, das zur unablässigen Neuordnung einlädt.«³⁰

Von einer solchen Neuordnung ist auch die spartenspezifische Didaktik betroffen: Sie muss so flexibel sein wie das Museum selbst. Dennoch lassen sich einige mehr oder weniger konstante Themenfelder benennen, die zum Verständnis und zur diskursiven Verortung moderner Kunst beitragen können: Identität (Biographie, Körper, Geschlecht, Sexualität, Rasse), Raum (Architektur, Utopien, Öffentlichkeit und Privatheit), Wahrnehmung (Sehen, Hören, Fühlen, Erfahren) und Umwelt (Großstadt, Natur) sowie die Kunst selbst (Medien, Museum, Künstler, Kunstmarkt, Atelier) sind nur einige der wiederkehrenden Themen.

Museumsmoderatoren, die in dieser Sparte arbeiten, benötigen ein breit gefächertes kunsthistorisches Wissen. Sie müssen in der Lage sein, einzelne Werke mit den künstlerischen Strömungen, Diskursen und Debatten in Beziehung zu setzen, die zu ihrer Entstehungszeit virulent waren. Insbesondere das 20. Jahrhundert erlebte eine Vielzahl künstlerischer Avantgardebewegungen, die je eigene Ästhetiken, Theorien und Manifeste formulierten.³¹

Unerlässlich bei der Vermittlung moderner Kunst ist ein profundes Wissen um die dahinter stehenden künstlerischen Konzepte. Gerade im Bereich der Gegenwartskunst können diese außerordentlich vielfältig sein. Neben »kunstimmanenten« Themen sind immer häufiger auch interdisziplinäre Ansätze zu beobachten, die zum Beispiel das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, Technik, Politik oder Soziologie untersuchen. Die Arbeit in dieser Sparte er-

27 | Vgl. ebd., S. 89ff.

28 | A. C. Danto: Das Fortleben der Kunst, S. 39.

29 | Ebd., S. 241.

30 | Ebd., S. 26.

31 | Einen kompakten Überblick bietet U. M. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert.

fordert daher eine große Bereitschaft, sich mit neuen Themen zu befassen und sich in bisher unbekannte Disziplinen einzuarbeiten. Oftmals liefert auch die tatsächliche oder in der Art eines Mythos kreierte Biographie eines Künstlers wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis seiner Arbeit.

Weiterhin von Bedeutung sind Kenntnisse über die formalen Aspekte eines Kunstwerks: Farbe, Form und materielle Struktur spielen ebenso eine Rolle wie Alterungsspuren oder etwaige Hinweise auf den Produktionsprozess des Werkes. Nicht immer handelt es sich bei Werken der Gegenwartskunst um eigenhändige Schöpfungen eines einzelnen Künstlers. Wo dem Konzept erste Priorität eingeräumt wird, kann der Produktionsprozess auch an anonyme Assistenten oder sogar an Maschinen delegiert werden, wie zum Beispiel in der Pop Art, der Minimal Art und der Konzeptkunst der 1960er und -70er Jahre.

In der Moderne kommt den Materialien der Kunst eine wachsende Bedeutung zu.³² Gegenüber traditionellen Materialien wie Ölfarbe, Leinwand, Bronze und Stein, die sich der Form meist unterordneten, erweiterte sich ihr Spektrum um so ungewöhnliche Stoffe wie Fett und Filz (z.B. Joseph Beuys), Blei und Asche (z.B. Anselm Kiefer), Abfall, Knochen und Alltagsgegenstände aller Art. Die verschiedenen Nutzungszusammenhänge, Eigenschaften und symbolischen Zuschreibungen dieser Materialien werden von Künstlern gezielt eingesetzt, um künstlerische Bedeutung zu erzeugen. Sie zu dechiffrieren, gehört zu den Aufgaben des Museumsmoderators.

KUNSTWERK – BESUCHER – MUSEUMSMODERATOR

Anders als noch vor hundert Jahren eignet sich Kunst heute immer weniger zur geistigen Erbauung und ästhetischen Läuterung. Die »nicht mehr schönen Künste«³³, die sich in der Moderne herausgebildet haben, erfordern einen neuen Rezeptionsmodus. Eine ästhetisch-kontemplative Form der Kunstbetrachtung, bei der sich der Betrachter dem Werk andächtig nähert und dieses schweigend »auf sich wirken lässt«, mag vor einem abstrakten Gemälde von Kandinsky noch funktionieren³⁴, spätestens bei einem Werk des Abstrakten Expressionismus, zum Beispiel einem Dripping von Jackson Pollock, stößt sie an ihre Grenzen. Denn hier wird nicht mehr das fertige, ästhetische Endprodukt eines künstlerischen Schöpfungsaktes präsentiert, sondern, wie Wall vergegenwärtigt, »ein im Bild ›eingefrorener‹ dynamischer Zustand.«³⁵

32 | Vgl. M. Wagner: Das Material der Kunst.

33 | Vgl. H. R. Jauß (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste, S. 11 (Vorwort).

34 | Vgl. T. Wall: Das unmögliche Museum, S. 94f.

35 | Ebd., S. 107.

Zeitgenössische Kunst macht den Museumsbesucher zum aktiven, dynamischen Partner. Sie spielt mit seiner Wahrnehmung und konfrontiert ihn mit neuen, fremdartigen Erfahrungswelten. Installative Formate zwingen den Betrachter, sich im Raum zu bewegen, künstlerische Provokationen fordern seinen Widerspruch heraus und partizipatorische Ansätze laden ihn zur Teilhabe ein. Das ästhetische Kunsterlebnis wird zum ganzheitlichen Kunstereignis.

Nicht selten wird zeitgenössische Kunst als hermetisch und unzugänglich, manchmal auch als unsinnig erlebt. Dies ist keine neue Erscheinung, sondern ein Phänomen, das die Entwicklung der modernen Kunst seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert begleitet. Ablehnung, Ärger und Unverständnis gegenüber der modernen Kunst sind in Museen dieser Sparte noch immer keine Seltenheit. Die bewusste Abkehr vieler Künstler von dem traditionellen Repertoire handwerklicher Kunstfertigkeiten fordert zudem spöttische Reaktionen nach dem Schema »Das kann mein Kind auch!« heraus.³⁶

Oftmals sind negative Reaktionen auf und Berührungängste mit der zeitgenössischen Kunst durch eine Hilflosigkeit verursacht, die sich vor allem auf sprachlicher Ebene zeigt. Eva S.-Sturm hat das Ringen nach Worten angesichts der Kunst, die uns als etwas Fremdes, unendlich komplex Erscheinendes gegenübertritt, differenziert beschrieben. Sie verweist dabei unter anderem auf die produktive Kraft von »Stottern und Stammeln«³⁷ als poetischen Sprechformen, die imstande sind, einen Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter zu eröffnen. Der Museumsmoderator, der im Kunst-Diskurs zu Hause ist, sollte diesen Sprechformen Raum geben und ihr kreatives Potential nicht zu früh durch die Einführung von Fachsprache unterbinden. Oft ist es sinnvoll, zuerst nach Assoziationen zu fragen, die das Kunstwerk (sein Titel, sein Material, seine Farbe usw.) bei den Teilnehmern eines moderierten Rundgangs auslöst. Im Rahmen einer subjektorientierten Kunstvermittlung kann die Einübung einer solchen »alltäglich-ästhetischen«³⁸ Kunstwahrnehmung dabei helfen, die Kunst in eine Beziehung zur Lebens- und Erfahrungswelt der Besucher treten zu lassen. In der Folge kann der Museumsmoderator das Gespräch durch gezielte Fragen in eine Richtung lenken, die der Künstlerintention und dem Bedeutungshorizont des Werkes gerecht wird. Kunstwerke haben eine offene Struktur; sie sind voller Ambiguitäten und lassen oft unterschiedliche Sichtweisen zu. Diese Offenheit sollte jedoch keinesfalls mit Beliebigkeit verwechselt werden: Die Leitlinie einer jeden Moderation ist durch die Thematik des Kunstwerks vorgegeben, das sie behandelt.

36 | Eine Ausstellung im Sprengel Museum Hannover hat diesem Ausspruch 1987 eine kunstdidaktische Ausstellung gewidmet. Vgl. U. Liebelt (Hg.): Das kann mein Kind auch!, Ausst.Kat. Sprengel Museum.

37 | E. S.-Sturm: Im Engpass der Worte, S. 259.

38 | Vgl. C. Cremer et al.: Fenster zur Kunst, S. 15.

Oft ist es sinnvoll, in der Moderation auf die vom Künstler angewandten Methoden und Strategien zurückzugreifen. So kann eine Übung im automatischen Zeichnen helfen, die »Kritzelnbilder« von Cy Twombly besser zu verstehen (Abbildung 5)³⁹, ein laut vorgelesenes Gedicht von Paul Celan kann neue Zugänge zu den Werken Anselm Kiefers eröffnen und ein Action Painting wird lebendig, sobald man die Bewegungsspuren des Künstlers im Raum nachvollzieht. Der Museumsmoderator kann solche Prozesse anregen, neue Sichtweisen und Zusammenhänge aufzeigen und so ein hilfreicher Begleiter in dem großen und manchmal unwegsamen Gelände moderner und zeitgenössischer Kunst sein.



Abbildung 5: Assoziatives »Kritzeln« vor Cy Twomblys »School of Fontainebleau« im Hamburger Bahnhof

39 | Die Idee stammt von Yella Hoepfner, Teilnehmerin im Lehrgang Museumsmoderator 2010/11.

LITERATUR

- Barr, Alfred H. (Hg.): *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York 1977.
- Cremer, Claudia/Drechsler, Michael/Mischon, Claus/Spall, Anna: *Fenster zur Kunst. Ideen für kreative Museumsbesuche*, Berlin/Milow 1996.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*, München 2000.
- Dorner, Alexander: »Zur abstrakten Malerei. Erklärung zum Raum der Abstrakten in der Hannoverschen Gemäldegalerie«, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 3 (1928), Heft 4, S. 110-114.
- Greub, Suzanne/Greub, Thierry (Hg.): *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen – Projekte – Bauten*, München 2006.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: »Aufgaben des modernen Kunstmuseums« [1926], in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010, S. 223-228.
- Heiser, Jörg: *Plötzlich diese Übersicht: Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007.
- Hollein, Max: *Zeitgenössische Kunst und der Kunstmarktboom*, Wien u.a. 1999.
- Honisch, Dieter: »Der Hamburger Bahnhof als Museum für Gegenwart in Berlin«, in: *Museumsführer Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart – Berlin*, München 1996, S. 8-15.
- Jauff, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- Justi, Ludwig: *Der Ausbau der Nationalgalerie. Zwei Denkschriften*, Berlin 1913.
- Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte (Hg.): *Museumsgeschichte, Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010.
- Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009.
- von Lange, Konrad: »Über die Wandfarbe in Bildergalerien« [1904], in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*, Berlin 2010, S. 124-130.
- von Lützwow, Carl: »Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien. Der Bau und seine Ausstattung, Teil 1«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3 (1892), S. 96-102.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* [1976/1986], Berlin 1996.
- Oechslin, Werner: »Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur«, in: Greub/Greub, *Museen im 21. Jahrhundert* (2006), S. 5-8.

- Reinhardt, Ad: »Art-as-Art« [1962], in: Barbara Rose (Hg.): Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, Berkeley und Los Angeles 1991, S. 53-56.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München 2001.
- S.-Sturm, Eva: Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996.
- Steiner, Barbara: »Zwischen Widerständigkeit und Komplizenschaft«, in: Barbara Steiner/Charles Esche (Hg.): Mögliche Museen (= Jahresring 54, Jahrbuch für moderne Kunst), Köln 2007, S. 9-20.
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.
- Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseum der Gegenwart, Bielefeld 2006.

BILDNACHWEISE

Abb. 1: GNU-Lizenz für freie Dokumentation

Abb. 2 und 5: Foto Anna Grosskopf

Abb. 3: © Gerd Rohling, Berlin

Abb. 4: © bpk

Museen der Geschichte

Bettina Altendorf

»Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln. Was Ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grunde der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.«

Goethe, Faust I

GESCHICHTE IM MUSEUM

Historische Museen sind Orte voller Puzzleteile der Geschichte, im 19. Jahrhundert entstanden, um den Besuchern spezifische Traditionen zu zeigen, die ihr Zusammengehörigkeitsgefühl als Mitglieder einer Gruppe und einer Nation stärken sollten. Sie dienten dabei der Selbstvergewisserung des bürgerlichen Besuchers, der sein Schulwissen im Museum wiederfinden oder auffrischen konnte: Schwerter und Gewehrkegel, Friedensschlüsse und Verträge, Uniformen und Fahnen – die dazu gehörigen Daten, Ereignisse, Feldherren und Folgen waren Teil des Schulunterrichts. Die Zeugnisse der Geschichte waren säuberlich aufgereiht, sorgsam beschriftet, in Vitrinen verschlossen, außer Reichweite unbefugter Hände präsentiert zum ehrfürchtigen Bestaunen großer Taten oder großer Ereignisse oder vergangener Handwerke und Lebensstile. Von jeher dienten die Altertümer einer Stadt oder einer Region, oder wie im Berliner Zeughaus – dem heutigen Deutschen Historischen Museum – einer herrschenden Familie oder Bevölkerungsgruppe zur anschaulichen Belehrung und Bildung.

Auch heute sind historische Museen beauftragt, historisch Bedeutsames zu sammeln, zu bewahren, auszustellen und zu vermitteln. Die Rückschau soll dem Besucher ermöglichen, seinen eigenen Platz in der Weltgeschichte zu erkennen, sich buchstäblich im historischen Raum zu platzieren, mit früheren Epochen in Beziehung zu treten, sich als Teil eines größeren Zusammenhangs zu erfahren und vielleicht festzustellen, dass es schon immer Aufbruch und Umbruch, Chaos, Niedergang und neue Ziele gab. Identität, Orientierung und ein Bewusstsein für größere Zusammenhänge sucht und findet der Besucher

auch heute im Museum – nur sucht und findet er nicht mehr befremdliche Altertümer oder Kaiser- und Königsgeschichten. Beeindruckt kann man dennoch werden, wenn man originale Zeugnisse der Vergangenheit – Schwerter und Gewehrkugeln, Uniformen und Fahnen – sieht, die *dabei* waren. Heute betrachten wir ehrfürchtig eher die Jacke eines amerikanischen Soldaten von der Landung in der Normandie, das Schwert eines polnischen Partisanen oder eine weiße Fahne der Kapitulation Berlins 1945. Und erst recht sind wir erstaunt, wie viel Mühe der alltägliche Haushalt im Mittelalter gemacht haben muss, wenn wir diesen präsentiert sehen, oder wenn wir erfahren, wie anstrengend das Lesen bei Kerzenlicht war. Unser Blick auf *früher* thematisiert Erfahrungen, die unserem Alltagsleben nahe sind. Die Allonge-Perücke eines Königs ist immer beeindruckend – heute interessiert uns aber eher, dass Zofen und Diener die herrschaftliche Pracht pflegen mussten, und nicht mehr der Herr, der die Perücke trug.

Die Geschichte – und moderne Geschichtsmuseen – beweisen uns, dass Menschen die Kraft haben, ihre Lebensumstände gründlich zu verändern. Sie zeigen uns Irrwege, Verbrechen und die Versuche, es besser zu machen. Sie ermutigen uns, auch über unser Leben und über unsere Zeit selbst zu bestimmen. Unser Wissen über Geschichte ermöglicht uns, an unsere Gegenwart Fragen und Forderungen zu stellen. Sind Probleme der Vergangenheit heute gelöst? Sind Erwartungen früherer Zeiten erfüllt? Sind große Gedanken großer Männer und Frauen der Geschichte heute umgesetzt?

Unsere Bereitschaft, uns mit positiv konnotierter Geschichte zu identifizieren, ist heute nicht mehr auf nationale Ereignisse und Biografien beschränkt. Mahatma Gandhi oder die Überwindung der Apartheid in Südafrika sind auch hierzulande als Vorbilder akzeptiert. Unser Bewusstsein für Zeugen und Zeugnisse großer Momente der Geschichte ist allerdings kritischer: Wir sind gewöhnt, dass Wissenschaft, Politik und Presse Ereignisse und Persönlichkeiten hinterfragen, aus verschiedenen Perspektiven darstellen, andere Meinungen vertreten. Unser Bedürfnis oder unsere Lust, im Museum etwas über frühere Zeiten zu erfahren und uns wichtig erscheinende Momente durch eine Ausstellung im Museum oder gar durch eine Museumsneugründung gewürdigt zu sehen, ist – im Vergleich zum 19. Jahrhundert – sogar noch gewachsen.

DIE INSZENIERUNG VON GESCHICHTE IM MUSEUM

Parallel zum Anstieg der Besucherzahlen haben sich unsere Ansprüche, wie wir von früheren Zeiten erfahren möchten, verändert: Wir erwarten im historischen Museum heute gleichzeitig wertvolle Unikate, kritische Geschichtsdarstellung in möglichst kurzen Texten und moderne interaktive Medien, alles zusammen sinnvoll in Geschichtsbildern arrangiert und schon dadurch

für den Betrachter leicht verständlich. Wir erwarten nicht mehr Vitrinen und alarmgesicherte Ölgemälde hinter roten Absperrbändern, sondern eine veranschaulichende Mischung von Kunst, Handwerk, Technik, Mode und Medien, die uns eine Epoche, ein Ereignis oder eine Persönlichkeit erklärt. Die gelungene räumliche Abfolge der Arrangements materieller Güter im Museum erscheint mitunter als Erschließung der Geschichte selbst: Jedes Ding hat seinen Platz, Wege ergeben sich wie von selbst, jede Blickachse hat eine Funktion. Der erste Eindruck dieser Ordnung ist der einer den historischen Dingen selbst innewohnenden Logik, den wir in unser Bild von der Geschichte unbewusst übernehmen. Die museale Inszenierung von Uniformen, Fahnen, Schwertern, von Holzlöffeln und Webstühlen oder Thronen und Ölgemälden fließt in unser Bewusstsein ein. Unser erster Eindruck der musealen Gestaltung wird identifiziert mit der Epoche: Sie war ordentlich oder chaotisch, hell oder dunkel, farbenfroh oder düster, verwinkelt oder geradlinig.

Umso wichtiger ist, den Besucher in die Lage zu versetzen, sich in der historischen Kulisse inhaltlich zu orientieren, zum Beispiel durch die Erkennbarkeit der musealen Inszenierung gegenüber dem originalen historischen Objekt. Präzise Angaben zum Gegenstand, zum Urheber, zum Entstehungsort und zu dem vom Urheber/Auftraggeber beabsichtigten Verwendungszweck helfen dem Besucher, den einzelnen Gegenstand als konkreten Teil der Vergangenheit zu sehen und die Inszenierung des Geschichtsbildes durch eine Vielzahl historischer Objekte als museale Konstruktion aus der rückblickenden Gegenwart. Einen Sonderweg geht das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in seinen Ausstellungen in Bonn, Leipzig und Berlin. Das einzelne Objekt tritt hier vollständig hinter die Inszenierung zurück. Der Besucher erfährt nicht, ob er ein Original oder eine Kopie sieht, wann oder warum und durch wen das Objekt entstanden ist. Auf den Erläuterungen zum Objekt steht ausschließlich, in welchem Zusammenhang der Besucher den Gegenstand sehen und welche Sichtweise er als historische Wahrheit akzeptieren soll. Die Konstruktion von Geschichte aus gegenwärtiger Sicht wird ausgeblendet. Diese Art der Geschichtsdarstellung zielt nicht auf die selbständige Meinungs- und Urteilsbildung des Besuchers, da sie ihm zentrale Informationen vorenthält und ihm ihr geschlossenes, durchgängiges Geschichtsbild als einzige Lesart präsentiert. Sie transportiert die Meinung der dafür Verantwortlichen, öffnet dem Besucher aber keinen unabhängigen, vielschichtigen Blick auf komplizierte vergangene Zeiten. Diese Art musealer Konstruktion von Geschichte zeigt zwar bestimmte politische Aussagen, sie ist aber nicht geeignet als Grundlage moderner, historischer Vermittlung, die Multiperspektivität, plurale Meinungsbildung und selbständiges Denken schätzt. Gegen solche Überwältigungen des Besuchers verwahrt sich der Historiker und Geschichtsdidaktiker Karl-Heinrich Pohl am Beispiel des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn:

»[...] der Konstruktionscharakter von Geschichte muss immer deutlich werden. Gerade Ausstellungen und Museen – mit ihren ›echten‹ Ausstellungsgegenständen – können den Eindruck erwecken, sie repräsentierten die ›wirkliche‹ Geschichte und seien demnach nicht Teil einer Konstruktion. [...] Wenn das Haus der Geschichte in Bonn die deutsche Nachkriegsgeschichte vor allem als eine ›politische Geschichte‹ und zugleich als einen Aufstieg – und dies im wahrsten Sinne des Wortes – darstellt, ist das ein Konstruktionsmodell. Dessen Verwendung ist durchaus legitim, vielleicht sogar sehr sinnvoll. Dass der ›Aufstieg in immer höhere Höhen‹ schließlich zur Gegenwart führt und – räumlich gesehen – in der Eroberung des Weltraumes durch amerikanische Piloten (am höchsten Punkt des Museums) endet, entspricht diesem Modell. Auch das ist legitim. Nicht völlig legitim ist jedoch, dass das ›Fortschrittsmodell‹ nur indirekt suggeriert und durch Ausstellungsgegenstände belegt, aber nirgendwo wirklich offen gelegt und diskutiert wird. Der Besucher vertraut sich vielmehr dem Museum weitgehend an – und erkennt darin nur eines: Den Aufstieg der Bundesrepublik seit dem Zweiten Weltkrieg.«¹

DAS HISTORISCHE OBJEKT IM MUSEUM

Nicht nur das historische Museum, sondern auch die ihm zu Grunde liegende Geschichtswissenschaft ermöglicht Vieldeutigkeit. »Die Ausdehnung des Reichs unter Kaiser X« und »Die Unterwerfung der freien Städte im Mittelalter« kann mit denselben Objekten gezeigt werden, sie werden nur anders beschrieben. Dem aus der Vergangenheit überlieferten Objekt sieht man weder das Eine noch das Andere an.

»Gerade dadurch,« so der Historiker und neue Direktor des Ruhr Museums Heinrich Theodor Grütter, »dass die Überreste der Vergangenheit im Museum von ihrem ursprünglichen Kontext enträumlicht und entzeitlicht werden, werden sie in dem Maße unverstündlich, fremd und interpretationsbedürftig, in dem sie ihre ursprüngliche Bedeutung abgestreift haben. Sie bedürfen, wie Gottfried Korff es nennt, der ›Redimensionierung‹ und ›Rekontextualisierung‹, der immer neuen Aneignung, Deutung und Erklärung, und zwar vom Standpunkt der jeweils gegenwärtigen historischen Erkenntnis. Das Museum hat nicht nur eine bewahrende, sondern auch eine interpretierende Beziehung zur Vergangenheit.«²

1 | K. H. Pohl: »Wann ist ein Museum ›historisch korrekt?‹« in: O. Hartung (Hg.): Museum und Geschichtskultur, S. 273-286, hier S. 281.

2 | H. Th. Grütter: »Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen«, in: H. W. Blanke/F. Jaeger/Th. Sandkühler (Hg.): Dimensionen der Historik, S. 179-193, hier S. 192.

Die erklärende, deutende Überschrift, die Objektzuordnung, die Auswahl historischer Objekte und die Einbettung all dieses in einen Kontext, der die vom Museum bzw. Kurator beabsichtigte und von der aktuellen Wissenschaft möglichst anerkannte Aussage unterstreicht, ist die spezifische Leistung der jeweiligen historischen Museen. So zeigt das Deutsche Historische Museum in Berlin deutsche Geschichte im europäischen Zusammenhang unter anderem mit archäologischen Fundstücken aus Rom, prachtvollen Ölgemälden aus Frankreich, Objekten des Alltagslebens aus deutschen Ländern und politischen Plakaten jüngerer Vergangenheit. Die Dauerausstellung der Erinnerungsstätte Notaufnahmelager Berlin-Marienfelde zeigt deutsch-deutsche Fluchtgeschichten im Kalten Krieg anhand von Zeitzeugeninterviews, zeitgenössischer Propaganda, Archivalien zur Besatzungssituation und Regierungspolitik, Literatur und Kunst bis hin zum Teddybären eines Flüchtlingskindes oder dem Essgeschirr aus der Kantine. Das Militärhistorische Museum der Bundeswehr in Dresden demonstriert, wie Rüstung und Kriege auf vielerlei Weise in die Gesellschaft hineinwirkten, und zeigt außer Uniformen, Waffen und Orden unter anderem auch Kunst und Kritik, Tiere im Krieg und Kriegsspielzeug.

Der kundige Besucher wird in vermutlich jeder Ausstellung dennoch feststellen, dass etwas fehlt, das er anderswo gesehen hat oder das er aus Büchern kennt. Historische Ausstellungen aber sind keine Bücher. Sie können nicht lückenlos »Geschichte« schreiben und der Besucher will auch nicht lesen, dass Napoleon in Russland fror. Jede Ausstellung, jedes Museum lebt vom Sichtbaren. Zum Thema Napoleon erwartet der kundige Besucher das berühmte Bild von Napoleon in Russland, die berühmte Urkunde der Kapitulation 1813, das berühmte Schwert des Generals. Doch all diese berühmten Unikate können naturgemäß nur in einem Museum zur selben Zeit sein. Es ist also auch eine Frage des eigenen Sammlungsstandes, des Ansehens und des Etats eines Hauses, ob man für eine Ausstellung besitzt oder ausleihen kann, was man zeigen möchte. Diese Beschränkung des Ausstellbaren durch objektive wie subjektive Zwänge bringt Grütter auf den Punkt:

»Durch seine musealen Selektionen und Darstellungsabsichten formt und gestaltet das Museum selbst die geschichtliche Überlieferung. Dieser Tatsache muss sich das Museum und jede Ausstellung bewusst sein, indem sie nicht suggerieren, sie verfügten potentiell über die gesamten Relikte der Vergangenheit, sondern indem sie den Überlieferungszufall selbst thematisieren.«³

Jeder Gegenstand einer historischen Ausstellung ist zudem – anders als das Kunstwerk oder das technische Produkt – nie nur er selbst als materielles Überbleibsel, sondern immer auch stellvertretend und symbolisch, wie Burkhard

Asmuss vom Deutschen Historischen Museum (DHM) für dessen Sammlung zur Zeitgeschichte erläutert:

»Das DHM sammelt nicht wie Briefmarkensammler auf Vollständigkeit, sondern gesucht wird immer das Exponat, das einen historischen Zusammenhang oder ein Ereignis versinnbildlicht und möglichst das Kriterium der Einmaligkeit erfüllt: Ein Unikat ist in der Regel dem Massenprodukt vorzuziehen. [...] Um etwa Werbematerial aus Politik, Wirtschaft und Gesellschaft zu bekommen, lässt das Museum von Zeit zu Zeit Praktikanten durch Berlin schwärmen und Material einsammeln, das anschließend im Museum gesichtet wird, um die interessantesten Stücke für die Sammlung auszuwählen.«⁴

AUSSTELLUNGSOBJEKTE

Den Sammlungsleiter oder Ausstellungsmacher im historischen Museum interessiert weniger die Kunstgattung eines Objekts als vielmehr die mit dem Gegenstand zu erzählende und möglichst bereits durch eindeutige Gestaltungselemente sichtbare Geschichte. Ob es sich dabei um ein Ölgemälde, eine Ritterrüstung, einen Tonkrug oder ein Blatt Papier handelt, spielt für ihn im Gegensatz zum Sammlungsleiter der Kunst Alter Meister keine Rolle. Der in dem Objekt manifestierte Stand der Technik zu einem bestimmten Zeitpunkt, die kulturellen Strömungen einer Ära, die verwendeten Rohstoffe, die Handelsbeziehungen, das Prestigedenken, das zu Herstellung und Besitz des Stücks führten, schließlich die Überlieferung eines Gegenstandes durch Familienerbe oder Verkauf, die wiederum neue Geschichten in sich birgt, sind Aspekte, die die Wahl eines Gegenstands als Ausstellungsstück ausmachen können. Es muss nicht kunstvoll und wertvoll sein, sondern Zeugnis über eine Zeit ablegen, einen Zustand veranschaulichen, eine Situation symbolisieren.

»Gesucht werden vielmehr aussagekräftige und anschauliche Originale, die einen historischen Sachverhalt exemplarisch verdeutlichen. Doch selbst wenn Objekte historische Aussagekraft haben, so sind sie deswegen als Exponate nicht immer »Eyecatcher«. [...] Zusätzlich zur historischen Relevanz von Objekten spielt deren Anschaulichkeit für ein Museum beim Objekterwerb eine entscheidende Rolle.«⁵

Eine Uhr etwa interessiert den Historiker nur, wenn es eine spezielle oder berühmte Uhr ist, durch die eine Geschichte erzählt werden kann, ansons-

4 | B. Asmuss: »Chronistenpflicht« und »Sammlerglück«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007) H. 1+2, Textabschnitt 3. URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Asmuss-2-2007 [18.3.2012].

5 | Ebd., Textabschnitt 1.

ten ist sie technisches, nicht historisches Produkt: Eine in diesem Sinne sehr gut geeignete Uhr ist das Werbegeschenk der Firma AEG aus den 1910er Jahren.



Abbildung 1: Uhr in Form einer Turbine. Werbegeschenk der Firma AEG, Design Peter Behrens, 1910er Jahre

Mit diesem für unser Empfinden noch immer ästhetischen Objekt kann die Geschichte der Zeitmessung, der Elektrifizierung, der Werbung, die Biografie Behrens', beider Rathenaus, die Geschichte Berlins in den 1920er Jahren, der frühen Weimarer Republik und vieles mehr verknüpft werden. Es ist bereits durch seine besondere Ausgestaltung als elektrische Turbine und auf Grund seiner Größe von nur wenigen Zentimetern Höhe bemerkenswert und weckt selbst ohne zusätzliche Erklärungen Neugierde und Assoziationen zu einer Ära, in der die neue Technik eine viel versprechende Zukunft mit weniger Mühe und Dreck versprach: Licht ohne Qualm und Feuergefahr, Wärme ohne Kohlenstaub, »die Elektrische«, die elektrische Straßenbahn als zuverlässiges, ohne das Risiko von Krankheit und Hunger von Pferden und Kutschern funktionierendes Massentransportmittel der modernen Großstadt, »taghelle« Nächte dank Leuchtreklame und Straßenlaternen. Die *Turbinenuhr* ist ein ideales Museumsobjekt zur Verwendung in zahlreichen Zusammenhängen. Da alle Verknüpfungen auf einmal den kleinen Gegenstand jedoch zu sehr strapazieren und weitere Objekte aus dem Hause AEG vertragen würden, steht die Uhr in einer großen Vitrine zusammen mit anderen Produkten von AEG aus den 1920er Jahren. Sie versinnbildlichen das damalige Lebensgefühl dank Elektrizität.



Abbildung 2: AEG-Vitrine. Rechts unten die Uhr in Form einer Turbine

Doch steckt in dieser durch die Inszenierung beförderten Interpretation erneut Gefahr:

»Die zweite große Gefahr der inszenatorischen Arbeit mit Gegenständen besteht in der Auratisierung. Die Objekte werden mit einem Nimbus, einem Heiligenschein umgeben, der allerdings aus elektrischem Licht gebildet ist. Das Alltagsobjekt, das in einer zeitgeschichtlichen Ausstellung gezeigt wird, ist zuerst eine Quelle, um die Realität zu rekonstruieren, aus der es stammt. Es wird unter der Hand zu einem Symbol – einem Gegenstand, der nicht nur für andere Gegenstände steht, sondern darüber hinaus ein Ereignis thematisiert. Durch den erarbeiteten Kontext und die mitgebrachten Geschichtsbilder der Betrachter wird es aufgeladen, steht nicht mehr nur für sich selbst und seine Geschichte, sondern auch für eine Episode oder einen Ereigniskomplex. [...] Objekte können nicht erzählen; sie sind vielmehr Anlässe für Erzählungen. Sie selber leisten Anderes; sie symbolisieren.«⁶

6 | D. Hoffmann: »Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007) H. 1+2, URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Hoffmann-2-2007, Textabschnitt 4 [18.3.2012].

AUFGABEN DES MUSEUMSMODERATORS

Die vom Historiker und/oder Kurator gewählten Perspektiven und die im Museum verfügbaren Exponate bilden die Basis der zu zeigenden Geschichte. Doch Geschichte im Museum muss sich auch rechnen und kulturelle Bildung muss das Publikum erreichen. Die historischen Fragestellungen und Antworten sowie die Ausstellungsgestaltung korrelieren auch mit der Erwartungshaltung der Besucher und dem Erfolgsdruck des Hauses, Besucher anzulocken und Geld zu verdienen, weshalb sie der Inszenierung möglichst einen auf neue Erkenntnisse neugierig machenden Titel, wenigstens einige spektakuläre Leihgaben und nicht zuletzt einen glanzvollen Auftakt geben, damit in der Presse ausgiebig darüber berichtet wird. Geschichtsdarstellungen in modernen historischen Museen sind sowohl geprägt von ernsthafter Geschichtswissenschaft als auch von Pädagogik und Event.

Der Museumsmoderator im historischen Museum steht in dieser Mischung aus Kunst und Kommerz, Wissenschaft und Populärkultur, aus historischen Originalen, Kopien und didaktischen Hilfsmitteln wie Grafiken zur Veranschaulichung von Herrschaftsmodellen, Schulsystemen, Vertragskonstruktionen oder Truppenvormärschen. Wie der Ausstellungsmacher seine Perspektive auf Geschichte wählt, so stehen auch dem Moderator verschiedene Perspektiven zur Verfügung, um zwischen Objekten und Besuchern Zugänge zur Vergangenheit zu vermitteln: Durch die kunstvolle Metallverzierung etwa eines Schwertes kann er den Blick für den Schmied, dessen Sozialstatus, Lohnarbeit und Wirtschaftsbeziehungen öffnen. Das Schwert kann aber auch Anlass für den Blick auf seinen Besitzer, auf Sieger und Besiegte sein. Der Museumsmoderator kann Fragen zu legitimen Herrschaftsformen und gerechtfertigten Aufständen besprechen, Rechtsverhältnisse thematisieren und den Besitzerwechsel des Schwertes als Fortgang der Geschichte beschreiben – kurzum: Er kann das Objekt in seiner zeitgenössischen Funktion vorstellen oder rückblickend in den historischen Prozess einordnen, er kann die museale Inszenierung erörtern oder die Überlieferung historischer Zeugnisse über die Jahrhunderte erläutern. Er kann dem Besucher verdeutlichen, dass manche Inszenierung von Geschichte an mancher Stelle vielleicht der Architektur des Hauses oder dem Sammlungsbestand geschuldet ist. Vor allem kann er seine Besucher dazu auffordern, Gegenstände zunächst nur zu betrachten und zu beschreiben und mit eigenen Ideen Verwendungszweck und Geschichte herauszufinden. Denn historische Gegenstände, zumal in einem historischen Museum, sind vom Sammlungs- und Ausstellungsprinzip her anschaulich, verständlich, alltäglich oder zumindest erkennbar. Der Moderator hat als Vermittler zwischen kuratorischen Absichten und Besucherverständnis, zwischen dem Objekt an sich und dem Objekt, wie es der Besucher spontan auffasst, die Aufgabe, den unterschiedlichen Ansprüchen gerecht zu werden.

Nicht nur die vom Besucher erwartete Faktenkunde und das Faktenwissen sollte er beherrschen, sondern auch das Wissen um die Ausstellbarkeit von Geschichte. Er sollte über den spärlichen oder üppigen Objektbestand des Hauses unterrichtet sein und über die sparsame oder verschwenderische Finanzierung von Gestaltung, Inszenierung und Beleuchtung, über Leihverträge und Raritäten Bescheid wissen, um all dies in seinen Erklärungen zur Ausstellung mit zu berücksichtigen. Zumindest muss er wissen, welchen Einfluss dies alles auf die Darstellung der Vergangenheit im Museum hat. Der Museumsmoderator muss sehr viel wissen über den Gegenstand, den er zeigt. Vor allem muss er wissen, in welchem Kontext, in welchem Museum, im Zusammenhang welcher Fragestellung der Gegenstand in der Ausstellung steht und welche Aufgabe er ihm im Zuge seiner Moderation zumisst. Geschichte ist ein geistiger Prozess, eine stets rückblickende Deutung von Vergangenem und die nachträgliche Stiftung von Sinnzusammenhängen, die wir heute für relevant erachten. Die Überzeugung, Besucher dafür zu sensibilisieren, dass Ausstellungen Geschichtskonstruktionen sind, hat mittlerweile sogar in schulische Lehrpläne Einzug gehalten. Schüler sollen historische Ausstellungen nicht mehr nur als Orte der Wissensaufbereitung und -vermittlung wahrnehmen, sondern auch als Orte begreifen, in denen gezeigt wird, was gesehen werden soll.⁷ Dies gilt umso mehr für den erwachsenen Besucher, der oft nicht mehr darin geübt ist, neue Gedanken und Sichtweisen auszuprobieren. Ihn anzuregen, ohne ihn zu bevormunden, ist eine Frage des Respekts und gleichermaßen der Erkenntnis, dass man auf dem Wissen und der Lebenserfahrung der erwachsenen Teilnehmer konstruktiv aufbauen kann: Ihre Fähigkeit zur Meinungsbildung, ihre Beobachtungs- und Beurteilungsgabe ermöglicht es, die ausgestellten Zusammenhänge und Gegenstände jederzeit auch durch die Teilnehmer während des Rundgangs ergründen zu lassen. Sie sollen ja nicht glauben, was ein geschulter Museumsführer ihnen erzählt, sondern mit ihrem gesunden, an Erfahrungen geschultem Menschenverstand selbst prüfen, ob plausibel ist, was ihnen vorgestellt wird.

»Hier hat ein ›Überwältigungsverbot‹ zu wirken«, so fordert Pohl, »ein Gebot, das für jeden engagierten Fachmann sicherlich am schwierigsten einzuhalten ist. Er darf den Besucher nicht so überwältigen, dass sich diesem sowohl emotional und psychisch, wie auch von der Sache her keine Chance bietet, sich den Aussagen und Zielsetzungen zu entziehen, sich ihnen zu widersetzen. Wenn die Besucher eine Ausstellung oder ein Museum verlassen in der festen Überzeugung, so wie sie es dort ausgestellt gesehen

7 | Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport Berlin (Hg.): Rahmenlehrplan für die Sekundarstufe I, Geschichte, Berlin 2006, S. 41.

hätten, sei es wirklich gewesen, es könne gar nicht anders gewesen sein, genau dann ist dieses Gebot nicht eingehalten worden.«⁸

Historiker, Politiker und Ausstellungsmacher rekonstruieren Ursachen für die Wirkungen, die sie glauben, in der Gegenwart zu erkennen. Sich dessen bewusst zu sein ist der erste Schritt, den der Museumsmoderator im historischen Museum gehen muss, bevor er sein Publikum durch eine historische Ausstellung führt. Und Geschichte im Singular ist zudem zwangsläufig ein Irrtum. Es sind viele Geschichten, die wir aus möglichst vielen Einzelteilen zu einem Bild komponieren, um mit ihnen möglichst viele Aspekte einer Situation, einer Epoche zu malen. Entsprechend den Erkenntnissen und politischen Zwecken wurde und wird Vergangenheit interpretiert. Doch auch unser vermeintlich sicheres Wissen über Vergangenes ist immer nur zeitlich bedingt sicher: Die Archäologie ermöglichte, untergegangene Kulturen wiederzufinden, die Wehrmachtsausstellung hat das in den 1950er Jahren im Westen sorgfältig inszenierte Bild der rein soldatischen Wehrmacht nachhaltig zerstört und aufgrund der Forschung in Stasi-Akten prägt die Tätigkeit des Ministeriums für Staatssicherheit heute das Bild der DDR wesentlicher als vor 1990. Es gehört zur Geschichte, »die Geschichte« immer wieder neu zu schreiben.

Besucher und Museumsmoderatoren können an zukünftigen Perspektiven auf Geschichte mitschreiben, indem sie sich an der Diskussion über die in modernen historischen Museen zur Schau gestellten Meinungen beteiligen. Sie können die Konstruktion von Geschichte konstruktiv begleiten, wenn sie »Geschichte« und Ausstellungen im historischen Museum als das nehmen, was sie sind: Manifestationen von Ideen, die uns Heutigen Sinn, Tradition, Entwicklung und Identität, aber auch die Möglichkeit zu Kritik, dem Hinterfragen von Gewichtungen und ausgestelltter Perspektiven einräumen.

LITERATUR

Asmuss, Burkhard: »Chronistenpflicht« und »Sammlerglück«. Die Sammlung ›Zeitgeschichtliche Dokumente« am Deutschen Historischen Museum«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007) H. 1+2, URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Asmuss-2-2007 [18.3.2012].

Blanke, Horst Walter/Jaeger, Friedrich/Sandkühler, Thomas (Hg.): Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute. Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag, Köln 1998.

8 | K.H. Pohl: »Wann ist ein Museum ›historisch korrekt?«, in: O. Hartung (Hg.): Museum und Geschichtskultur, S. 285.

Hartung, Olaf (Hg.): Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft, Bielefeld 2006.

Hoffmann, Detlef: »Zeitgeschichte aus Spuren ermitteln. Ein Plädoyer für ein Denken vom Objekt aus«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (2007) H. 1+2, URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Hoffmann-2-2007 [18.3.2012].

Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport Berlin (Hg.): Rahmenlehrplan für die Sekundarstufe I, Geschichte, Berlin 2006.

BILDNACHWEISE

Abb. 1 und 2: © Deutsches Historisches Museum, Berlin

Museen der Technik

Michael Matthes

Was ist das Besondere technischer Museen, mit dem sie sich von unserem Alltag, aber auch von dem, was andere Museen zeigen, unterscheiden? Welchen Einfluss haben sie durch die vorgestellten Themen und den Umgang mit ihren Gegenständen auf die Moderation mit und die Gespräche zwischen ihren Besuchern? Unter den verschiedenen Museumsgattungen, die sich in den letzten 150 Jahren herausgebildet haben, sind sie nicht nur die jüngsten, in Hinblick auf Größe und Besucherzahlen gehören sie zu den erfolgreichsten. Sie haben inzwischen sogar allgemeinen Einfluss auf Museumspräsentationen und Museumspädagogik gewonnen, indem sie als erste begannen, Besucher und Gegenstände mit Hilfe zusätzlicher Angebote (erklärende Texte, Abbildungen, Modelle, Nachbildungen, Versuchsanordnungen, Vorführungen) direkt aufeinander zu beziehen. Diese Angebote bestimmen noch heute die Vorstellungen und Erwartungshaltungen vieler Museumsbesucher in Hinblick auf Vielfalt der Informationen und Formen der Selbstbeteiligung. Sie stellen Beziehungen her zwischen den Absichten des Museums, den Erkenntnismöglichkeiten seiner Exponate und den Erkenntnisfähigkeiten seiner Besucher.¹ Schon bei der Auswahl der technischen Exponate und der Informationen über sie werden Erfahrungen und Kenntnisse der Besucher aus ihrem eigenen Umgang mit Technik berücksichtigt.

Aufgrund der heutigen Vorherrschaft technischer Mittel im Umgang mit uns und unserer Umwelt kommt den Technikmuseen aber nicht nur die Demonstration technischer Entwicklungen und des damit verbundenen technischen Fortschritts zu, die gezeigten technischen Produkte spiegeln auch die Not unseres Daseins wider. Aufgrund ihrer Verbreitung und ihrer über unsere Sinne hinausgehenden Wirkmächtigkeit erfordern sie ein besonderes Bewusstsein für den Umgang mit ihnen. Oft müssen bereits im Rahmen der Technik selbst Lösungen für die durch ihren Einsatz erzeugten Probleme ge-

1 | Vgl. dazu auch meinen Beitrag: »Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung« in diesem Buch.

funden werden. Doch lassen sie sich nicht auf Technik beschränken. Technische Bildung kann nicht nur die Vermittlung von Wissen über das technisch Machbare meinen; von ihr wird ebenso die Förderung der Fähigkeit zur Übernahme von Verantwortung für das eigene technische Handeln verlangt. Dafür scheint das Technikmuseum ein geeigneter Ort zu sein: Es verweist objekthaft auf die Notwendigkeit einer Mitverantwortung jedes Einzelnen für die Welt aufgrund der bisher durch Technik möglich gewordenen Veränderungen.

Dabei ist das Technikmuseum wie jedes Museum ein künstlicher Ort. Alles, was hier aufeinander trifft, bedarf der Vermittlung. Was die Dinge ausmacht, die es ausstellt, ist ihr Materialwert, sind ihre ästhetischen und Fertigungsqualitäten, ist ihr Verweis-Charakter auf andere Zeiten und Räume, verbunden mit dem Verschwinden aus dem Alltag unserer Gegenwart. Seine Vermittlungsaufgaben löst es durch Auswahl, Präsentation, Inszenierung und Informationen, mit denen es den durch statistische Erhebungen gewonnenen Vorstellungen von den Ansprüchen und Erwartungen seiner Besucher zu entsprechen versucht. Museumsmoderatoren in Technikmuseen müssen versuchen, Besucher wie Exponate in der Weise aufeinander zu beziehen, dass beide zusammen ein Erkenntnisssystem bilden: Alle Teilnehmer erfahren dann nicht nur etwas über die gezeigten Dinge, sie erfahren auch etwas über sich selbst und ihren Umgang mit Technik.

WAS KANN EIN TECHNIKMUSEUM ZEIGEN?

In technischen Museen sehen wir vor allem technische Produkte. Diese Aussage lässt sich erweitern: In technischen Museen gibt es Maschinen und Geräte aus vergangenen Zeiten, die es so heute nicht mehr gibt, andererseits kennt der Besucher Maschinen und Geräte aus heutiger Zeit, die es in der Vergangenheit noch nicht gegeben hat. Aus dem Vorhandensein oder Fehlen technischer Objekte zu unterschiedlichen Zeiten schließen wir auf Entwicklungen, Veränderungen, auf einen technischen Wandel. Was aber hat sich verändert? Wofür steht der technische Wandel? Gibt es einen technischen Fortschritt? Wer hat ihn herbeigeführt?

In allen Technikmuseen ist der Entwicklungsgedanke ein vorherrschender Gedanke. Er soll vom Museumsbesucher erfasst und nachvollzogen werden. Ihm werden die meisten der gezeigten Gegenstände zu- und untergeordnet. In ihrer Abfolge dienen sie vorrangig seiner Illustration. Schon Oskar von Miller, der Gründer des Deutschen Museums in München, hatte für die Darstellung in allen Ausstellungsbereichen eine chronologische Orientierung gefordert. »In jeder Gruppe musste die Entwicklung des entsprechenden Gebietes von

den ersten Anfängen bis zur neuen Zeit dargestellt werden.«² Selbst der Besucher ist in diese Abfolge mit einbezogen; er erfährt sich mit seinen Kenntnissen und Erfahrungen über den Stand und die Nutzung der Technik immer am Endpunkt ihrer Entwicklung.

Dennoch bleibt der Streit, inwieweit technische Entwicklungen auch als Fortschritte der Menschheit zu deuten sind. Eine allgemeine Gültigkeit ist aus den überlieferten technischen Produkten nicht abzulesen. Sie sind keine Abbilder geschichtlicher Theorien. Sie verweisen lediglich auf sich selbst und auf die Situationen, die sie hervorbrachten. Was wir im Museum in erster Linie erfahren, sind Unterschiede. Erst aus der Vielzahl ähnlicher Erscheinungen können wir auf ein Allgemeines schließen. Dieser Schluss aber sollte im Bewusstsein des Betrachters erfolgen, vorbereitet durch Auswahl und Gliederung. Jede vorweggenommene Verallgemeinerung muss falsche Bilder erzeugen.

Das Technikmuseum reagiert auf die räumlich wie zeitlich beschränkten Darstellungsmöglichkeiten, auf die Zufälligkeiten seiner Bestände und auf die heterogenen Eindrücke seiner Exponate mit Inszenierungen und Betextungen. Es tritt dabei als Institution gesellschaftlich legitimierter Vermittlung von Wissen und Erfahrungen auf. Mit seinem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit in Auswahl und Information versteht es sich sogar als Träger allgemeiner Bildung. Aufgrund der Einmaligkeit und Konkretheit seiner Gegenstände, die sich nicht allgemein fassen lassen, dient es aber auch der Vermittlung von Sensationen und damit der Unterhaltung. Seine Exponate erfüllen den Wunsch vieler seiner Besucher nach Abwechslung vom Alltag, ohne den Alltag verlassen zu müssen. Denn mit Technik haben die meisten Besucher auch außerhalb des Museums zu tun; viele Themen und Gegenstände des Technikmuseums sind ihnen vertraut, noch bevor sie es betreten. Und das Museum bezieht sie gleich auf doppelte Weise mit ein: sowohl als Subjekte wie als Objekte. Es gewährt ihnen – egal welchen Alters – ungewohnte Einblicke in Vergangenheit und Gegenwart, fordert sie aber auch auf, selbst Produkte herzustellen und Experimente zu wagen, macht Naturphänomene sichtbar, erzeugt Illusionen, führt Maschinen vor. Mit seinen Exponaten gehen viele Betrachter von sich aus allerdings eher induktiv als deduktiv vor. Sie bestaunen seine Exponate mehr als dass sie sich mit ihnen als rationalen Objekten der Technik und der Wissenschaften auseinandersetzen.

Eine Didaktisierung von Ausstellungen durch spezielle Themen und definierte Lernziele verlangt dagegen vor allem schriftliche Informationen,³ denn das Maß dessen, was verstanden werden soll, lässt sich nur sprachlich ver-

2 | O. v. Miller: »Technische Museen als Stätten der Volksbelehrung«, in: Deutsches Museum (Hg.): Abhandlungen und Berichte, Heft 5, S. 1.

3 | Bis hin zu eigenständigen, an didaktischen Fragestellungen ausgerichteten Publikationen.

mitteln. Sie fordern vom Betrachter eine erhöhte Bereitschaft zur Aufnahme solcher Informationen. Wenn diese nicht dezidiert auf Wahrnehmungsmöglichkeiten am Objekt ausgerichtet sind, dann geht ihr Erfassen gerade auf Kosten der Objektbetrachtung.⁴ Das Technikmuseum ist vielfach unbemerkt auch zu einem Medium für andere Botschaften geworden als die seiner eigenen Gegenstände.⁵ Allzu leicht lassen sich Besucher von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den gezeigten Dingen ablenken.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts drückte sich die Ordnung der Dinge noch in den Dingen selbst aus, weshalb sie sich leicht in *Zeitbildern* zusammenfassen lassen.⁶ Von da an wird immer deutlicher, dass sich ihre Ordnung auch außerhalb der Dinge, in abstrakten Räumen, zu etablieren begann: in neuen Organisationsformen wie Aktiengesellschaften, Gewerkschaften, in Parteien, in den Wissenschaften, in Gemeinden wie in Staaten. Die Entwicklung und der Bau von Eisenbahnen lässt sich nicht mehr individuell begründen, noch weniger der Aufbau eines Volksheeres aus der Souveränität eines absolutistischen Herrschers. Die Erweiterungen der technischen Möglichkeiten sind an einzelnen technischen Objekten nur mehr schwer ablesbar. Sind aber Bedeutungen und Absichten an den Objekten unmittelbar nicht mehr erkennbar, gewinnt gegenüber der Erfahrung das Wissen aus anderen Quellen die Oberhand über das Deuten und Erfassen der Wirklichkeit.

Hier wird es zur Aufgabe der Moderation, verallgemeinerte *Einseitigkeiten* durch Differenzierungen »im gemeinsamen Blick« zu überwinden. Sie muss

4 | Ein Beispiel dafür liefert das Deutsche Technikmuseum in Berlin in seiner Eisenbahnabteilung mit der Gegenüberstellung von Objektbeschriftungen aus dem Jahr 1903 und aus dem Jahr 1987. Während die Beschriftung aus der Zeit um die Jahrhundertwende kaum mehr als eine Benennung des Objektes anbietet und somit den Besucher zwingt, sich stärker auf das Objekt einzulassen, wenn er überhaupt etwas über das Objekt erfahren will, bietet der Text aus den 80er Jahren zusätzliche Informationen an, die zwar eine genauere historische Einordnung des Gegenstandes ermöglichen, aber für die Betrachtung des Gegenstandes keine weitere Bedeutung besitzen. Um der Fülle des Textes bei Objektbeschriftungen am Objekt zu entgehen, werden heute verstärkt Audio-guides eingesetzt. Mit ihnen sind die Informationsmöglichkeiten fast grenzenlos geworden. Aber erweitern sie damit auch die Erkenntnismöglichkeiten an Hand des Exponats?

5 | Dabei kann es passieren, dass eine Dampflokomotive aus Deutschland, die in Spanien eingesetzt wurde, zur Illustration für den deutschen Kolonialismus in Afrika dienen muss.

6 | So weist das Deutsche Technikmuseum in Berlin in seiner historischen Werkstatt auf klassizistische Elemente in der Lebenswelt des aufstrebenden Bürgertums wie im Maschinenbau hin. Ein besonderes Beispiel stellt die Alban'sche Hochdruckdampfmaschine im Deutschen Museum dar, die schon nicht mehr als Maschine, sondern als kleiner dorischer Tempel ausgeführt wurde.

darauf hinweisen, wie sehr unser heutiger Umgang mit Technik bereits verbunden ist mit einem Verlust an Wahrnehmung des Einflusses der Mittel auf die gesetzten Zwecke. Ziele und Wege fallen in eins. Bereits im 19. Jahrhundert implizierte das Betreten der Eisenbahn die Ankunft am Ziel. Dies gilt heute umso mehr für das Flugzeug. Und die Reduktion technischer Produkte auf Form und Gestalt, die sich exemplarisch auch mit der Heraushebung einzelner technischer Merkmale verbindet, bildet in der Massenproduktion nicht mehr das individuelle, das Einzelstück, sondern das typische, das Massenprodukt aus. Dahinter stehen Rationalisierungsprozesse in Produktion, Anwendung und Marketing, die es auch in seiner ästhetischen Qualität bestimmen. Die ersten Dampflokomotiven hatten noch Namen, und neue Erkenntnisse wurden an Einzelpersonen festgemacht. Im Museum wird der entgegengesetzte Weg eingeschlagen: Ursprüngliche Mittel werden als Zwecke, einzelne Produkte wie Kunstwerke präsentiert (Abbildung 1).

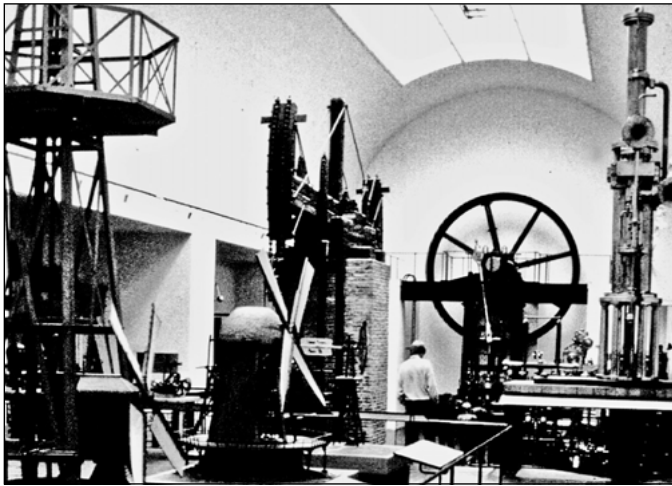


Abbildung 1: Blick in die Kraftmaschinenhalle des Deutschen Museums in München

DAS TECHNISCHE MUSEUM ALS DIDAKTISCHER RAUM

Jede Technik ist raum- und zeitgreifend. Wie aber muss ein Raum beschaffen sein, der durch Installationen, Objektarrangements und Infrastruktur Informationen, Assoziationen, Erlebnisse und Erkenntnisse vermittelt, für die es keine Entsprechungen in der außermusealen Welt gibt? Wie gelangen wir zu einer angemessenen Vorstellung von einem Gegenstand in einem künstlichen

Umfeld? Das Museum ist gezwungen, sich auch in Hinblick auf seine räumlichen Grenzen inhaltliche Gedanken zu machen.

Als erste Annäherung können wir noch immer auf den Satz von Gotthold Ephraim Lessing zurückgreifen: »Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile und endlich das Ganze.«⁷ Doch kaum größer kann der Unterschied zu heute sein: Wir nehmen das Ganze auch in seinen Teilen wahr. Einzelobjekte stehen für ganze technische Systeme, für ihre gesellschaftliche Funktion und ihre gesellschaftliche Bedeutung. In den gezeigten Dingen mischt sich Besonderes mit Allgemeinem bis zur Unkenntlichkeit. Inzwischen gewohnt, mit technischen Dingen symbolhaft umzugehen, wird schon der Faustkeil zur Kennzeichnung einer ganzen Kultur.

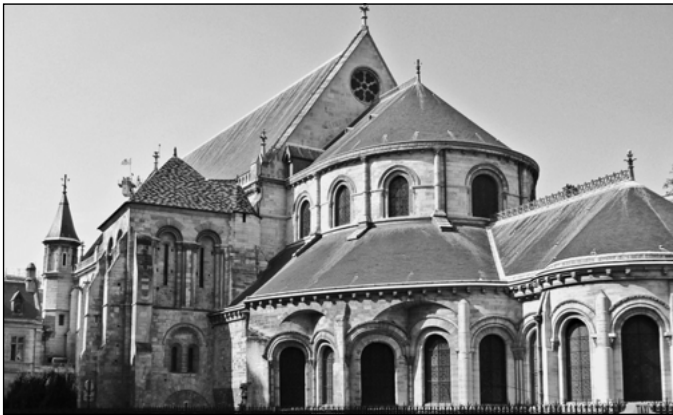


Abbildung 2: Als das erste allgemeine Technikmuseum gilt das Conservatoire des Arts et Métiers in Paris. Es wurde 1794 gegründet und mit seinen Sammlungen in der kurz zuvor geschlossenen Abtei Saint-Martin-des-Champs untergebracht.

Solange das Umfeld der Objekte, aus dem sie stammen, bekannt ist, bedurfte es zu ihrer Präsentation keiner besonderen Museumsarchitektur (Abbildung 2). Die Suche nach einer eigenen, spezifischen Architektur gewann erst Bedeutung, als die Dinge ihren Verweischarakter auf eben dieses Umfeld verloren hatten. Gerne werden historische Gebäude, deren praktischer Nutzen nicht mehr gegeben ist, zu Museumsbauten umfunktioniert (Fabrikgebäude, Bahnhöfe, Lokschuppen); die Bauten selbst werden zu Exponaten (Abbildung 3). Auch Gewerbeausstellungen, Weltausstellungen und Industriemessen sind zu Vorbildern für die Gestaltung von Räumen in Technikmuseen geworden.

7 | G.E. Lessing: Laokoon, S. 110.

Hülle und Inhalt stützen sich scheinbar gegenseitig. Der Zeiten Wandel spiegelt sich in beiden, wenn auch auf unterschiedliche Weise, in keinem Fall aber – aufs Ganze gesehen – inhaltlich. Denn wo die Geschichte der Exponate mit dem Ort der Ausstellung nicht mehr übereinstimmt, wird der Widersinn doppelt bis dreifach gesteigert: Zur Diskrepanz zwischen Objekten und Gebäuden tritt die Diskrepanz zwischen beiden und dem Besucher.⁸ Im Mittelpunkt steht heute Funktionalismus mit postmodernen Einschüben (Abbildung 4). Den Gebäuden selbst ist kaum mehr anzusehen, ob es sich um ein Museum, um einen Messebau oder um eine Fabrik handelt.



Abbildung 3: Als seine größten Objekte stellt das Deutsche Technikmuseum in Berlin seine beiden restaurierten Lokschuppen vor.

8 | So nutzt das Deutsche Technikmuseum Berlin für seine Eisenbahnausstellung zwei Lokomotivschuppen des ehemaligen Anhalter Betriebsgeländes. Diese Gebäude bilden »den faszinierenden Raum für eine modern angelegte Ausstellung des Eisenbahnwesens« (A. Gottwaldt: Züge, Loks und Leute, S. 11). Die restaurierten Räume stammen aus den Jahren ab 1874, wurden immer wieder erweitert und umgebaut, schließlich durch Bomben zerstört. Die Eisenbahngeschichte auf den Gleisen geht von 1835 bis 1990. Auch wenn die Lokschuppen fast 80 Jahre in Betrieb waren, so sind sie doch ausschließlich Lokschuppen für Dampflokomotiven während ihrer Blütezeit. Der Besucher aber steht mit seiner gegenwärtigen Lebenserfahrung, die keine Dampflokomotiven im täglichen Einsatz mehr kennt, vor den Anfängen der Eisenbahn um 1840 in einem Lokschuppen aus dem Jahr 1874. Wie kann er sich da ästhetisch orientieren? Wie wird das Reisen im letzten Jahrhundert in einem Lokschuppen erlebbar?



Abbildung 4: Als Neubau auf freier Wiese wurde das Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim errichtet.

In ihrem Innern unterscheiden sich technische Museen weniger durch das, was sie zeigen, als vielmehr durch das, wie sie es zeigen. Inszenierungen aber gelingen nur dort, wo die ausgewählten Dinge untereinander eine thematische Einheit bilden, die der Raum sinnvoll begrenzt (Abbildung 5).⁹ Arbeitsbedingungen sind nur zu erschließen, wenn Handlungen vorstellbar und damit nachvollziehbar werden (Instrumente, Kleidung, Handgriffe). Auch sie gehen mit ihren Beziehungen untereinander in die räumliche Gestaltung ein. Schließlich kommt es auf die Auswahl der technisch hergestellten Produkte an, um auch an ihnen Veränderungen der Arbeit erkennen zu können (Halbzeuge, Hilfsstoffe, Abfall, Fertigprodukte). Eine andere Lösung realisierte das Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, indem es in seine Ausstellung den Raum einer Textilwerkstatt *originalgetreu* einbaute. Der Besucher hat den Eindruck, in jedem Augenblick könnte die Produktion wieder aufgenommen werden (Abbildung 6).

9 | Vgl. auch die Sensenschmiede und die Laboratorien im Deutschen Museum München.



Abbildung 5: Besonders beeindruckend ist noch immer das Bergwerk im Deutschen Museum in München. Hier sind Originale mit Nachbildungen gemischt.

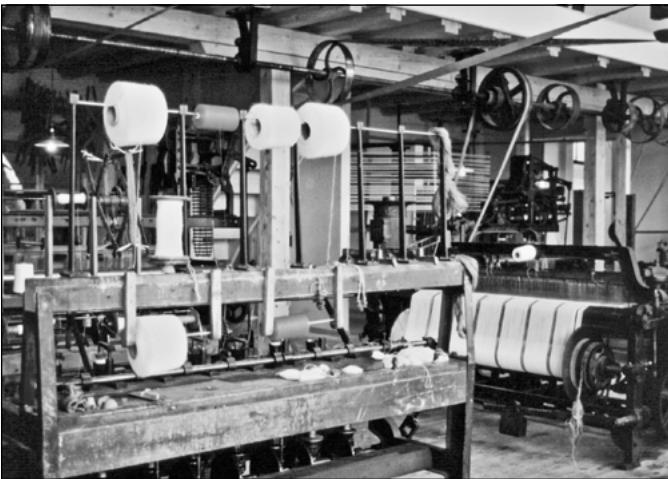


Abbildung 6: Rekonstruktion des Websaals einer Leinenweberei im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim mit ausschließlich originalen Teilen.

Technik soll aber nicht nur mit ihren apparativen Lösungen und besonderen Effekten, sondern auch mit ihren Leistungen vorgestellt werden. Was bedeutet dies für ein Industriemuseum, das mit seiner Thematik schon jeden Raum sprengt? Die Problematik lässt sich weiter zuspitzen, wenn zur Technik auch noch Verweise auf Politik, Wirtschaft, Umwelt, Arbeits- und Lebenswelt hin-

zutreten sollen. Hier jedoch liegt ein Missverständnis vor: Es kann sich nicht darum handeln, den technischen Artefakten die anderen Dimensionen hinzuzufügen; es kann sich nur darum handeln, durch Hinweise auf Unterschiede zwischen den einzelnen technischen Produkten auch den Einfluss von Politik, Wirtschaft, Arbeits- und Lebenswelt erkennbar werden zu lassen. Der Museumsmoderator muss sogar Antworten finden, die selbst noch die Lebenswelt der Betrachter mit einbezieht, gehen die Einflussfaktoren doch weit über den musealen Raum hinaus. Hier müssen die unterschiedlichen technischen Probleme und ihre Lösungen sowohl als erweiterte Möglichkeiten wie als Beschränkungen des menschlichen Zusammenlebens gesehen werden.

VOM BEDEUTUNGSWANDEL TECHNISCHER OBJEKTE IM MUSEUM

Technische Objekte haben ihre eigentliche Aufgabe erfüllt, bevor sie ins Museum kommen. Hier sind sie nur noch Belege, Erinnerungsstücke, Vorbilder. Die damit verbundenen Präsentationsformen sind ihnen nicht eingeschrieben. Auch nicht die Aufgabe, als Veranschaulichungen von Ideen und Begriffen zu dienen. Dennoch ist jedes technische Objekt im Museum eine Vergegenständlichung menschlichen Denkens und Handelns. Darin unterscheidet es sich nicht von anderen Kulturprodukten. Doch ist es – etwa im Gegensatz zum Kunstwerk – nicht als Zweck, sondern als Mittel hergestellt. Als Mittel geht es um die Erfüllung einer Aufgabe, um die Erreichung eines Zwecks. Technische Objekte sind Lösungen konkreter Probleme, sind Mittel zur Befriedigung von Bedürfnissen. Da in den technischen Museen die Mittel von ihren ursprünglichen Zwecken getrennt sind, müssen sie ihren Betrachtern so lange unverständlich bleiben, bis sie ihnen näher erklärt werden. Die Darstellung von Technik ist dort leicht, wo Absichten und Zwecke der gezeigten technischen Objekte ihren Betrachtern noch bekannt sind. Und bei der Rohstoffgewinnung, der Landwirtschaft, der Bautechnik, der Energieversorgung wie der Verkehrstechnik erkennt selbst der betrachtende Laie die ihn begrenzende Natur, der die Technik die Befriedigung auch seiner Bedürfnisse gleichsam abtrotzt. Dagegen sind Absichten und Zwecke in den technischen Abläufen selbst, in den Produktionsverfahren und in den Steuerungsmechanismen, an den konkreten Gegenständen ohne weiteres nicht mehr zu durchschauen. Sie unterliegen zunehmender Komplexität und Ausdifferenzierung.

Um sie zu erfassen, kann die Präsentation technischer Produkte sich nicht auf das Phänomenologische beschränken. Sie muss auch zu erklären versuchen, wie sie funktionieren. Doch wie viel Technik muss zusätzlich ausgestellt werden, um eine bestimmte Technik verstehen zu können? Viele Museen nutzen Modelle und Nachbauten zur Veranschaulichung technischer Vorgänge. An ihnen ist die Absicht, was dargestellt werden soll, oft deutlicher erkennbar als an den Originalen. Sie können meist auch vorgeführt werden, nehmen Rücksicht auf die Voraus-

setzungen und Bedingungen technischer Wirkungen und auf das Wissen ihrer Betrachter. Jede Ausstellung wie auch jede Moderation muss immer wieder aufs Neue bestimmen, was zum technischen Verständnis der ausgewählten Exponate notwendig ist. Doch schon überlagern sich unterschiedliche Anforderungen an technische Produkte in der Weise, dass ihre Formen immer einfacher und überschaubarer, ihre Strukturen aber immer komplizierter werden. Ursachen und Wirkungen lassen sich immer weniger sinnlich fassen und aufeinander beziehen. Um sie zu erkennen, bedarf es zusätzlichen Wissens über die technischen Bedingungen und Situationen, in denen sie ursprünglich eingesetzt waren.¹⁰

Jedes technische Objekt ist darüber hinaus auch eine Vergegenständlichung historischer Situationen, ist ein Produkt der Auseinandersetzung zwischen menschlichem Wollen und Können. In Konfrontation mit ihm können sogar völlig neue, unerwartete Situationen auftreten. Was ihre Betrachter dann mit ihm verbindet, ist gerade nicht der museale Raum. Es sind besondere Beziehungen zur Welt außerhalb, die mitunter den Absichten der Präsentation sogar entgegen stehen. Der Betrachter ist nur mit dem befasst, was er zu seinen eigenen Erfahrungen, Erinnerungen und Kenntnissen in Beziehung setzen kann. So trafen sich ehemalige Mitarbeiter der Berliner Elektrizitätswerke regelmäßig vor einer Dampfturbine im Berliner Technikmuseum, die sie einst im Kraftwerk Steglitz bedient hatten (Abbildung 7). Objekte im Museum sind nicht nur Gegenstände einer allgemeinen Vergangenheit, sie sind auch Spiegel, in denen sich ihre Betrachter selbst sehen, insoweit sie sich erinnern und eigene Vorstellungen entwickeln.

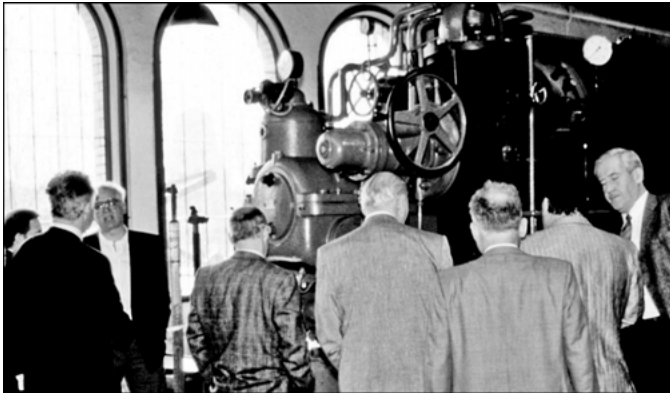


Abbildung 7: Ehemalige Mitarbeiter des Kraftwerkes Steglitz treffen sich vor »ihrer« Maschine im Deutschen Technikmuseum Berlin.

10 | Dies gilt bereits für Maschinenkonstruktionen der Renaissance und des Barock. Erst die Rekonstruktion der von Leonardo da Vinci entworfenen Feilenhaumaschine offenbarte einen »Konstruktionsfehler«, der darauf hinweist, dass Leonardo diese Maschine nie realisiert hat.

Was aber sind dann allgemeingültige Fragen an ein technisches Objekt? Zunächst sind es die bekannten W-Fragen, die ein fremder Gegenstand bei seinen Betrachtern hervorruft: Was, Wann, Wo, Wie, Warum, Wozu? Sie suchen nach Antworten zu seinem Erfassen. Doch schon diese sechs Fragen lassen sich bei technischen Gegenständen nicht immer eindeutig klären. Sie verweisen auf Bezüge, die als solche an diesen gerade nicht erkannt werden können. Im Gegensatz zu Symbolen und Allegorien bleiben Realien an konkrete Kontexte gebunden. Wo sie fehlen, lässt sich mitunter schon die Frage nach dem »Wann« nicht eindeutig klären. Was würde ein solches Datum auch aussagen, wenn etwa eine Lokomotive mehr als achtzig Jahre in unterschiedlichen Einsätzen in Betrieb gewesen ist, oder eine Windmühle im Laufe von zweihundert Jahren immer wieder technisch verändert wurde, um sie dem jeweiligen Stand der Technik anzupassen? Das Gleiche gilt für die Fragen nach dem »Wo« und »Wozu«. Viele technische Gegenstände haben Orts- und Funktionswandel erfahren. Wenn aber so vieles nicht eindeutig zu klären ist, heißt dies, dass es an technischen Objekten im Museum nichts wirklich zu erkennen gibt?



Abbildung 8: Gerade in technischen Museen haben moderne Medien einen festen Platz in der Vermittlung von zusätzlichen Informationen und Bildmaterial eingenommen. Im Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim übernimmt eine Kunstfigur sogar die Fragen des Besuchers an die Medien.

Technikmuseen zeigen mehr, als sie eigentlich zeigen können. Dafür setzen sie zusätzliche Medien zur Illustration und erweiterten Information ein (Abbildung 8). Doch die zusätzlich eingesetzten Medien befördern nicht nur die Auseinandersetzung mit den Exponaten, sie können sie auch beeinträchtigen. Aus dem ursprünglich angedachten *Dialog* zwischen den Gegenständen und ihren Betrachtern wird schnell ein *Monolog* der eingesetzten Medien und damit reine Unterhaltung. Dem kann Moderation leicht entgegenwirken, indem

sie den Raum, in dem der fragmentarische Charakter technischer Objekte beim Betrachter die Herstellung eigener Bezüge herausfordert, offen hält. Jeder Betrachter wird nach eigenen Ergänzungen suchen und verweist damit zugleich auf sich und seine Lebenswelt.

Die einzige konkrete Erfahrung für Museumsbesucher ist die Auseinandersetzung mit authentischen Objekten. Sie befriedigt das grundlegende Bedürfnis: »Ich habe es mit eigenen Augen gesehen!« Die damit zunächst verbundene »Sprachlosigkeit« lässt sich überwinden durch Analyse und Synthese. Sie erst liefern die Zugänge zu den unterschiedlichen Perspektiven der gezeigten Dinge und ihrer Betrachter. Aber erst im direkten Vergleich der Dinge untereinander werden ihre Besonderheiten erkennbar. Solche Unterschiede werden zum Teil bewusst, vielfach aber nur unbewusst wahrgenommen. Der allgemeine Sprachgebrauch unterscheidet dabei zwischen *Original* und *originell*. Das Original setzt eine anerkannte Beziehung zur allgemeinen Geschichte voraus, weshalb es immer wieder abgebildet wird.¹¹ Das *Originelle* dagegen betont Einzelaspekte und Besonderheiten gegenüber dem *Allgemeinen* (Abbildung 9).¹² In ihrer Ausschnitthaftigkeit und situativen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im Museum wirken viele technische Objekte auf den ersten Blick *originell*. Ihre Andersartigkeit gegenüber unseren heute eingesetzten technischen Geräten lässt sie allzu schnell als Kuriositäten aus dem Rahmen unseres Verständnisses von technischen Entwicklungen fallen. Dabei verweisen sie aufgrund ihrer Besonderheiten gerade auf Situationen, zu denen wir ohne sie keinen oder nur einen höchst eingeschränkten Zugang hätten. Sie sind Auslöser von Evidenzen für die Gültigkeit unseres Wissens oder bilden ein Korrektiv zu ihm. Sie sind *Botschaften* aus anderen Zeiten und Räumen, die es gilt – jede für sich, aber auch gemeinsam – mit eigenen Erfahrungen und persönlichem Empfinden zu erschließen.

11 | Die ersten Automobile von Benz und Daimler, die Flugapparate von Lilienthal, der Tisch, an dem Otto Hahn die Kernspaltung entdeckte, das erste Düsenflugzeug.

12 | So besitzt die Karosserie des »Rumpler-Tropfenwagens« aus den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts einen Luftwiderstandsbeiwert von 0,28 cw, der selbst von heutigen Karosserien (0,30 beim VW-Golf 2012) nicht erreicht wird. Hier ist der Einfluss der Entwicklung der Luftfahrt am Ende des Ersten Weltkrieges auf die Entwicklung des Fahrzeugbaus direkt ablesbar. Rumpler war sowohl Flugzeugbauer als auch Automobilhersteller.



Abbildung 9: Der Rumpler-Tropfenwagen ist noch heute mit seinem Luftwiderstandsbeiwert von 0,28 cw unerreicht im Fahrzeugbau.

Unser Blick auf technische Dinge muss ständig erweitert werden. Weder Geschwindigkeit noch Leistung lassen sich unmittelbar erkennen.¹³ Hier müssen andere Wege beschritten werden. Ein wichtiger Hinweis ist, dass Absichten, Ursachen, Wirkungen und Folgen sich auch auf indirektem Wege darstellen lassen. So sind Wirkungen und Folgen von Geschwindigkeit auch an den Spuren zu erkennen, die ein »bewegter Körper« auf seinem Wege zurücklässt. In gedanklicher Umkehrung nehmen Autobahnen die Geschwindigkeiten voraus, mit der Automobile auf ihnen fahren können, bestimmen die Trassenführungen der Eisenbahn die Geschwindigkeit der Züge. Darüber hinaus forderte der französische Architekt und »Theoretiker der Geschwindigkeit« Paul Virilio, dass in einem heutigen Technikmuseum – abgesehen von der Präsentation von Maschinen – auch ihre spezifischen »Akzidenzien« mit gezeigt werden müssten.

»Jede Technik und jede Wissenschaft sollte den ihr spezifischen Unfall auswählen und als Produkt zeigen – und zwar nicht auf moralische Art, zur Vorbeugung (als Sicherheitsmaßnahme) – nein, sondern als Produkt, das »epistemotechnisch« zu problematisieren wäre. Am Ende des 19. Jahrhunderts stellte man im Museum Maschinen aus, am Ende

13 | So füllt eine Dampfmaschine mit 15 PS einen ganzen Raum (ohne den Kesselraum mit einzubeziehen), während ein moderner Verbrennungsmotor mit 115 PS in einen Umzugskarton passt (allerdings auch ohne Tank).

des 20. Jahrhunderts sollte man, denke ich, der gestalterischen Dimension des Unfalls in einem neuen Museum den gebührenden Platz einräumen.«¹⁴



Abbildung 10: Verbogene Achse des Tenders einer Dampflokomotive, um 1900. Die Verbiegung lässt die Kräfte anschaulich werden, die bei der Entgleisung aufgrund von Masse und Geschwindigkeit auftraten.

Der Unfall dient als Indiz für die Auswirkungen unseres technischen Handelns und stellt damit durchaus eine thematische Erweiterung für das Technikmuseum dar (Abbildung 10). Für Lessing galt noch: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.«¹⁵ Heute sehen wir mehr als je zuvor, aber können wir noch hinzudenken?

ERFAHRUNGEN IM MUSEUM

Bei aller Theorie und Kumulation von Wissen liegen technischen Entwicklungen empirische Erfahrungen zu Grunde. Sie lassen sich nicht ohne weiteres sprachlich fassen, worauf schon die Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts hingewiesen haben. Solche Erfahrungen müssen immer wieder aufs Neue gemacht werden.¹⁶ Moderne Technik aber lässt solche Erfahrungen kaum noch zu. Hier bieten sich Rückgriffe auf ältere Techniken an. Sie ermöglichen einen Zugang zu elementaren technischen Erfahrungen. Sie sind *elementar*, insoweit sie über

14 | P. Virilio: »Technik und Fragmentierung«, in: Aisthesis, S. 73f.

15 | G.E. Lessing: Laokoon, S. 21.

16 | Nicht zufällig hält man in Deutschland noch immer an der Facharbeiterausbildung fest, weil nur sie den Bezug zur Empirie trotz zunehmender Elektronik aufrechterhält.

den Wandel der Zeiten hinweg Gültigkeit haben. Sie sind aber auch elementar, weil Menschen die technischen Prozesse noch unmittelbar selbst steuern, wobei sie die gesamte Entscheidungskompetenz für die technischen Abläufe in ihren Händen halten. Solche Erfahrungen sind an den Umgang mit einfachen Werkzeugen und Maschinen gebunden. Wenn sie allerdings für den Nachvollzug technischer Entwicklungen relevant sein sollen, müssen sie im Blick auf die Entwicklung der modernen, automatisierten Produktion gesehen werden (Abbildung 11). Diese Perspektive ist ohne Rekonstruktionen nicht zu erreichen, da Technik heute nahezu vollständig von automatisierter Produktion bestimmt ist. Es geht also um Erfahrungen, die ohne weiteres nicht mehr gemacht werden können und deshalb vom Besucher in Konfrontation mit den überlieferten technischen Gegenständen auch nicht aktualisiert werden können.¹⁷



Abbildung 11: Nachvollzug alter Drehtechnik an einem vereinfachten Modell einer alten Drehbank mit hin- und hergehendem Schnurzug. Das Werkstück ist, der Einfachheit halber, hier eine Kerze.

Aber nur dann erfährt sich der Mensch als Mensch im Arbeitsprozess, wenn er ihn und das Produkt auch selbst mitgestalten kann. Entsprechend müssen Museumsbesucher eine Möglichkeit bekommen, solche Erfahrungen zumin-

17 | Beispiele dafür finden wir in vielen Ausstellungen zur Textiltechnik ebenso wie zur Drucktechnik, bei der Papierherstellung, der Metallbearbeitung, aber auch im Transportwesen, der Kommunikation und der Energietechnik. So wird die Bedeutung einer frühgeschichtlichen Drehbank nur aus dem Umgang mit ihr erfassbar. Er allein zeigt, in welchem Maße der Mensch die Ungenauigkeit aller Teile dieser Maschine ausgleichen kann. Die gleiche Maschine mit heutigen Mitteln zu produzieren, vernachlässigt die historische Situation und ihre technische Offenheit.

dest nachvollziehen zu können. Nur wer die Grundlagen des Produzierens einmal selbst erfahren hat, kann unterschiedliche Funktionen und veränderte Arbeitssituationen erkennen. Dabei ist der Umgang mit technischen Produkten im Museum kein allgemeiner. Er ist bestimmt von den vorhandenen Dingen, den auftretenden Personen als Akteure, Moderatoren oder Vorführer, von den beschriebenen Zeiten und den vorhandenen Räumen. Viele Technikmuseen legen in der Vermittlung von Technik einen Schwerpunkt gerade auf die Herstellung von einfachen Produkten wie Papier, Satz und Druckwerke, Textilien, Tonwaren, Mehl und Zucker, auf Metallbearbeitung, Gießtechnik oder Glasblasen. An den Vorführungen von Herstellungsverfahren wie von Arbeitsverfahren können Besucher beteiligt werden (Abbildung 12). Das Vorführen einzelner Maschinen oder ganzer technischer Anlagen zu festgelegten Zeiten erinnert allerdings mitunter an die Fütterung von Tieren in zoologischen Gärten.



Abbildung 12: Schüler beim Papierschöpfen in der Papierabteilung des Deutschen Technikmuseum Berlin.

Die Wahrnehmungen im Museum unterscheiden sich nicht von denen außerhalb. Unterschiedlich sind lediglich die hier vorherrschenden künstlichen Bedingungen. Ihre Künstlichkeit drückt sich vor allem in der Entfremdung seiner Gegenstände von Zeit und Raum aus: Themen, Gegenstände und Räume sind bestimmt von den Verantwortlichen im Museum, ihre Zusammenfassung erfolgt im Blick des Betrachters. Außerhalb des Museums werden immer wieder Anpassungsprozesse erzwungen; im Museum gibt es nicht nur Fehlstellen, der Besucher kann auch wegsehen. Umso wichtiger ist es, aufeinander zu beziehen, was auch außerhalb des Museums aufeinander bezogen ist.

Andererseits: Wie etwas funktioniert, wird erst zur Frage und zum Problem, wenn es nicht mehr funktioniert, wenn es aus seinem selbstverständlichen Zusammenhang gerissen ist. In technischen Museen herrscht auch die Frage vor: Wie funktioniert das? Hier ist es dann gerade die Unvollständigkeit der technischen Exponate, ist es die Abstraktion der Themen und die Konstruktion der Präsentationen, die immer wieder zur Herausforderung für die Veranstalter wie für ihre Besucher werden. Darauf muss die Museumsmoderation reagieren können.

Schon nehmen wir in unserem Alltag die technischen Prothesen, derer wir uns bedienen, nicht mehr wahr. Die Rationalisierung von Produktion und Produkten hat das ursprüngliche Zusammenwirken von Mensch und Sache im Produktionsprozess überholt. Es ist die zunehmende Komplexität aller technischen Erscheinungen, die diese in unserem Alltag nicht mehr eindeutig auf Mittel und Zwecke zurückführen lässt. Sie zeigen – verbunden mit einer Vereinfachung ihrer Handhabung – eine Wirkmächtigkeit, die ein Verstehen und Begreifen zwar suggeriert, die Entscheidung über ihren Einsatz aufgrund eigener Verantwortung aber nicht mehr aufschiebt. Wichtige Aspekte von Technik sind an der Technik selbst nicht mehr festzumachen. Ihre scheinbare Verselbständigung beruht auf einer zunehmenden Abschottung gegenüber äußeren Einflüssen. In ihr zeigt sich eine Tendenz zur Verallgemeinerung und damit Verdrängung des einzelnen Menschen an den Rand der technischen Systeme. In modernen Verkehrssystemen wie in der modernen Produktion sind wir mit ihnen nur mehr an genau definierten Stellen verbunden. Und diese Stellen sind gegenüber Fehlgriffen weitgehend gesichert, d.h. sie funktionieren auch ohne Erfahrung.

Auf sie wieder zurückzuführen, ist eine völlig neue Aufgabe für technische Museen. Sie könnte den Blick öffnen für die Geschichte technischer Entwicklungen, ohne Anpassungsprozesse leisten zu müssen. Ihre Gültigkeit als eine allgemeine, aber muss überprüfbar bleiben. An dieser Überprüfung hat jeder Museumsbesucher teil, wenn er sich mit seinem Wissen, seiner Erfahrung und seiner Phantasie auf das Dargebotene einlässt. Allerdings besteht die Gefahr, dass dabei ein Denken in Gang gesetzt wird, das sich mit seiner individuellen Begrifflichkeit vom Konkreten schon wieder löst. Dem kann man nur entgegen wirken, wenn alle Beteiligten miteinander darüber sprechen. Darin liegt die eigentliche Aufgabe der Museumsmoderation in technischen Museen.

LITERATUR

Benad-Wagenhoff, Volker: Arbeitsmaschinen als Vergegenständlichungen von Rationalisierungskonzepten: Dreharbeit im Maschinenbau 1800-1914. Ein Beitrag zur Diskussion um die soziale Konzeptionierung von Technik.

- LTA-Forschung, Reihe des Landesmuseums für Technik und Arbeit in Mannheim, Mannheim 1992.
- Gottwaldt, Alfred: Ausst.Kat. Züge, Loks und Leute. Eisenbahngeschichte in 33 Stationen, Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur, Schriftenreihe des Museums für Verkehr und Technik Berlin, Bd. II, Berlin 1990.
- Habermas, Jürgen: Technik und Wissenschaft als »Ideologie«, Frankfurt a.M. 1969.
- Jeudy, Henri Pierre: Die Welt als Museum, Berlin 1987.
- Jonas, Hans: Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation, Frankfurt a.M. 1984.
- Lenk, Hans: Zwischen Wissenschaft und Ethik, Frankfurt a.M. 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, Leipzig/Wien o.J.
- Matthes, Michael: »Bedingungen einer Museumsdidaktik für den Technikunterricht«, in: Lackmann, Jürgen/Wascher, Uwe (Hg.): Arbeitslehre und Polytechnik. Annäherung und Wandel, München 1991, S. 141-154.
- ders.: »Technik im Museum – zwischen Faszination und Verantwortung«, in: Liebelt, U./Metzger, F. (Hg.): Vom Geist der Dinge. Das Museum als Forum für Ethik und Religion, Bielefeld 2005, S. 129-143.
- Meyer, Thomas: Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien, Frankfurt a.M. 2001.
- Deutsches Museum (Hg.): Abhandlungen und Berichte, 1929, Heft 5.
- Virilio, Paul: »Technik und Fragmentierung. Im Gespräch mit Sylvère Lotringer«, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 71-82.
- Wirtz, Rainer: »Arbeitswelt im Museum? Eine Konzeption im Wandel!«, in: Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (Hg.): Stationen des Industriezeitalters im deutschen Südwesten. Ein Museumsrundgang, Stuttgart 1990, S. 9-13.

BILDNACHWEISE

Abb. 1, 2, 4, 6 – 11: Foto: Michael Matthes

Abb. 3: Foto: Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin

Abb. 5: Foto: Deutsches Museum München

Abb. 12: Foto: Uta Franz-Scariglia

Einzelne Aspekte zur spartenspezifischen Didaktik am Beispiel der Uhr

An ausgewählten Beispielen zum *gemeinsamen Oberthema* »spartenspezifische Didaktik« soll vor allem der Bedeutungshorizont erkennbar werden, den jedes Artefakt durch das Museum erhält, in dem es ausgestellt ist. Die folgenden Beiträge verweisen auf die jeweiligen Bedeutungsmuster in den einzelnen Museumssparten.¹ Das verbindende Merkmal ist die Exponatklasse »Uhr«. Beispielhaft ist für ein Museum der alten Kunst ein Stundenglas innerhalb eines Vanitas-Stilllebens aus dem 17. Jahrhundert ausgewählt, für ein Museum der modernen Kunst ein zur Skulptur transformiertes *objet trouvé* aus dem Jahr 2008, für das Geschichtsmuseum eine Stechuhr aus den 1910er Jahren, für das Technikmuseum ein See-Chronometer von etwa 1834. An ihnen werden spezifische Fragestellungen zu ihrer Vermittlung aufgezeigt. Sie beziehen sich neben der besonderen Art ihrer Präsentation und Beschreibung vor allem auf die über die Objekte hinausgehenden Informationen und auf die sich daraus ergebenden Deutungsmöglichkeiten.

1 | Im Rahmen des Lehrgangs »Museumsmoderator« 2009/2010 wurden diese Vorträge am 11. 1. 2010 gehalten. Sie wurden für den Druck bearbeitet, ohne den Charakter des gesprochenen Wortes verschwinden zu lassen. Sie nehmen Bezug auf zurückliegende oder kommende Ereignisse im Rahmen des Unterrichts dieser Lehrgangsgruppe. Nach jedem Vortrag gab es eine Frage- und Diskussionsrunde, die hier aber nicht wiedergegeben ist.

Didaktik der Alten Kunst am Beispiel eines Stundenglases

Friederike Weis



Abbildung 1: Pieter Symonsz Potter: Vanitas-Stillleben, 1636, Öl auf Eichenholz, 27,7 x 36,0 cm, Kat.Nr. 0921A, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Vorstellen möchte ich ein Stillleben des holländischen Malers Pieter Potter (1597/1601-1653), der als Historien-, Genre- und Stillleben-Maler in Leiden tätig war; Leiden befindet sich im südlichen Teil Hollands. Das Bild hängt in der Berliner Gemäldegalerie und misst 28 x 36 cm, ist also relativ klein. Es gehört zu der Gruppe der Bücher-Stillleben. Das ist eine Untergruppe der Vanitas-Stillleben, also von Stillleben, die Vergänglichkeit und die Eitelkeit irdischen Tuns thematisieren.

Auf dem Bild sehen wir vor einem einfarbigen grauen Hintergrund einen schmalen Tisch, auf dem verschiedene Gegenstände in erdig-tonigen Farbtönen zu einem dichten pyramidalen Gefüge angehäuft sind. Eine räumliche Wirkung wird dadurch erzeugt, dass die linke Tischkante diagonal in die

Raumtiefe fluchtet und diese Ausrichtung dann noch einmal von den Längskanten des in der Mitte diagonal platzierten Buchs, ohne Einband, aufgenommen wird. Dieses Buch führt auf einen glänzenden Totenschädel ohne Unterkiefer und ohne Zähne zu, der an einem weiteren, leicht aufgeblättern Buch zu nagen scheint. Das am weitesten vom Betrachter entfernte, im Schattenbereich rechts hinter dem Globus dargestellte Objekt ist ein Stundenglas. Es scheint abgelaufen zu sein.

Darüber hinaus sind abgebildet: weitere Bücher und Buchfragmente ohne Einband; etwas, das ich nicht mit Sicherheit identifizieren kann: vielleicht ein Reitersporn; eine Urkunde mit Siegel – zumindest sieht man ein rotes Siegel aus Wachs, das über die Tischkante nach vorne hängt und vermutlich auf eine Urkunde verweist –; ein eleganter Tabaksbeutel, neben dem ein tönernes Gefäß mit umgestürztem Glas oder gläsernem Sockel liegt, und eine Flöte, die auf den ersten Blick auch ein Fernrohr sein könnte, da man nur den unteren Teil von ihr sieht. Weiterhin sehen wir einen mehrfach zerbrochenen Zirkel, eine kleine Tabakpfeife und ganz links außen eine erloschene Öllampe, wie sie in dieser Gestalt auf Bücher-Stilleben aus Leiden und Haarlem generell dargestellt wurde. Sie bildet auf formaler Ebene den Gegenpol zum Stundenglas hinten rechts.

Das Ganze ist eine Gegenüberstellung von *eindeutig* auf Vergänglichkeit anspielenden Dingen – wie Totenschädel, Stundenglas, Flöte und Öllampe – und *scheinbar* ewig währenden Dingen, versinnbildlicht durch den Globus, die Urkunde und die Bücher. Die versammelten Gegenstände bilden also zwei unterschiedliche Bedeutungsgruppen. In unserem Kontext hervorzuheben – es geht um die Uhr als Objekt in der *alten* Kunst – ist das Stundenglas, auch bekannt als Attribut des Knochenmannes *Tod*, der den Menschen die ablaufende Lebenszeit warnend vor Augen führt. Das mit Sand gefüllte Stundenglas steht für das unaufhaltbare *Verrinnen* der Zeit. Der Totenschädel steht für Vergänglichkeit schlechthin. Das erste erhaltene Stilleben mit Totenkopf in der Kunst der Alten Meister stammt von Jan Gossaert und ist 1517 datiert². Gossaert malte es auf die Außenseite eines Diptychons, dessen Innenseiten ein Porträt des 39-jährigen Jean Carondelet sowie eine Madonna mit Kind zeigen. Gossaerts Totenkopf verfügt noch zusätzlich über einen abgelösten, zur Seite verschobenen Unterkiefer. In den Stilleben des 17. Jahrhunderts fehlt der Unterkiefer hingegen ganz, um darauf hinzuweisen, dass die Person komplett zerfallen und in Auflösung begriffen ist. Unterkieferlose Totenschädel waren bereits in der Malerei ab dem frühen 16. Jahrhundert üblich als Meditationsattribute des frühchristlichen Kirchenvaters Hieronymus in seiner Studierstube und der in der Einsamkeit büßenden Maria Magdalena. Das Öllämpchen steht mit seiner erloschenen Flamme ebenfalls für Vergänglichkeit, ähnlich wie das

2 | Das so genannte Carondelet-Diptychon von Jan Gossaert (datiert 1517) befindet sich im Louvre.

abgelaufene Stundenglas, und die Flöte für Flüchtigkeit in Anspielung auf die Flüchtigkeit ihrer Töne. Auf Totentanz-Bildern sieht man oft Flöte spielende Skelettmänner. Gleiches gilt auch für die Genussmittel, hier verkörpert durch die Pfeife, den Tabaksbeutel und das wohl ein alkoholisches Getränk enthaltende Gefäß. Diese Genussmittel, deren ausgiebiger Konsum die Lebenszeit eines Menschen verkürzen kann, spielen auf das irdische, sinnliche Vergnügen an, das stets von kurzer Dauer ist, und könnten zudem Ausdruck von Verschwendung sein.

Der Globus hingegen und der Zirkel – obwohl zerbrochen –, die zerfledderten Bücher und die Urkunde mit Siegel stehen für *scheinbar* ewig Währendes, für das, was über eine menschliche Lebensspanne hinaus von Bedeutung sein könnte: also für Wissenschaft und Gelehrsamkeit, vielleicht auch für das Streben nach globaler Machtexpansion, das durch Globus und Zirkel angedeutet sein könnte. Da die Bücher durch ihre Menge, ihre Helligkeit und ihre Platzierung innerhalb der Komposition hervorgehoben sind, sind sie für die Bildaussage von zentraler Bedeutung. Jeder, der ein Buch schreibt, versucht damit Ruhm – oder zumindest eine gewisse Anerkennung – zu erlangen und Erkenntnisse über seine eigene begrenzte Lebenszeit und Wirkungsspanne hinaus zu verbreiten. Allerdings – und das ist hier entscheidend – sind auch die Bücher durch ihren heruntergekommenen Zustand letztlich als nicht dauerhafte Dinge gekennzeichnet.

Interessant ist, dass Pieter Potter das Bild selbst signiert und datiert hat, und zwar »Pieter Potter 1636«. Das zerknitterte Blatt mit der Signatur ist derjenige Teil des Bildes, der dem Betrachter am nächsten steht: Es ragt über die Tischkante hinaus, gleichsam in den Raum des Betrachters hinein. Man hat den Eindruck, dass uns der Maler sagen will: Mein in Öl auf Holz gemaltes Bild ist nicht so vergänglich wie die papiernen Bücher, die allzu leicht in einen miserablen Zustand geraten. Interessanterweise ist Potters Signatur der einzig *lesbare* Text auf dem Bild. Dagegen ist kein einziges Wort, nicht ein Buchstabe, auf den Büchern und Buchfragmenten zu erkennen, auch nicht, wenn man in der Gemäldegalerie ganz dicht vor dem Bild steht.

Welche anderen Möglichkeiten gab es, Vergänglichkeit in einem Stillleben darzustellen? In der Malerei bis ins 18. Jahrhundert hinein waren als Vergänglichkeitssymbole beliebt: Seifenblasen, Spiegel, eine nagende Maus, welke Blumen, eine fast heruntergebrannte Kerze oder ein verglimmender Kerzendocht. Man sollte in diesem Zusammenhang wissen, dass im Mittelalter und darüber hinaus Zeit häufig nach Kerzenlängen mithilfe von so genannten *Stundenkerzen* gemessen wurde, vor allem in Klöstern, wo genaue Gebetszeiten eingehalten werden mussten.

Um das hier gezeigte Vanitas-Bücher-Stillleben zeithistorisch einordnen zu können, bedarf es noch ein paar zusätzlicher Informationen: Bücher-Stillleben hatten eine besonders große Popularität in den nördlichen Niederlan-

den, sprich im heutigen Holland, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vornehmlich in Haarlem und Leiden. Womit könnte das zusammenhängen? Zum einen damit, dass der Büchermarkt zu dieser Zeit in Europa expandierte. Zwischen 1500 und 1600 verzehnfachte sich die Buchproduktion in Europa. Es wurden nicht mehr nur hauptsächlich religiöse Schriften gedruckt, sondern auch und vor allem weltliche Schriften. Weltliche Schriften, z.B. wissenschaftliche Traktate, Dramen und Sprichwort-Literatur, dominierten im 17. Jahrhundert das Verlagswesen. Das wurde von vielen Theologen, aber durchaus auch von konservativen Humanisten mit Unbehagen gesehen und hatte zur Folge, dass man über die Vergänglichkeit von Büchern und die eingeschränkte Wirksamkeit und Gültigkeit ihrer nicht-religiösen Inhalte zu reflektieren begann und sie als eiteln Tand betrachtete.

Die Stadt Leiden – in Leiden hat Pieter Potter gelebt und gearbeitet – war die Hochburg des Calvinismus im 17. Jahrhundert. Schon 1575 war dort eine calvinistische Universität gegründet worden. Der calvinistische Lebenswandel mag eine Rolle dabei gespielt haben, dass der Maler, der Auftraggeber oder Käufer mit solchen kargen Stillleben sich selbst und anderen vor Augen führen wollte, dass die eitle Buchgelehrsamkeit den Menschen von guten Taten abhält und dass auch Bücher vergänglich sind und sich irgendwann auflösen werden. Bezüglich der Wirkung dieser Bilder gibt es wohl kaum einen größeren Kontrast als zu den etwa zeitgleich ebenfalls in den Niederlanden (heutiges Holland und Belgien) gemalten prunkvollen Bankett- und Jagdstillleben, die den Wohlstand (und exzessiven Fleisch-, Hummer- und Fruchtkonsum) sowohl feudaler Haushalte als auch der aufstrebenden bürgerlichen Oberschicht zelebrierten.

Haben wir heute noch ein Bewusstsein von der Vergänglichkeit von Dingen und Lebewesen? Wenn ja, wie kann man das heute darstellen? Oder anders gefragt: Wie versucht man heute Vergänglichkeit aufzuhalten bzw. sie zu verdrängen, und welcher Mittel und welcher Medien bedient man sich dafür?

DIDAKTIK DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST AM BEISPIEL EINER WANDUHR

Anna Grosskopf

Das Objekt, das ich ausgewählt habe, stammt von der Künstlerin Alicja Kwade (* 1979), die den meisten bereits aus unserem ersten Unterrichtsblock bekannt ist. Kwade lebt in Berlin, studierte an der Universität der Künste und war unter anderem in der Ausstellung »Berlin 89/09« in der Berlinischen Galerie vertreten. Dort sahen wir ihre »Bordsteinjuwelen«, in Berlin-Mitte gesammelte und nachträglich mit einem Diamantschliff versehene Kieselsteine.



*Abbildung 2: Alicja Kwade: Watch (Kienzle), 2008,
Wanduhr, Eisen, verspiegeltes Glas, mechanisches Uhrwerk
(ca. 1920-1950), t = 6, Ø 32 cm, Unikat*

Hier haben wir es nun mit einem nicht nur ästhetisch, sondern auch thematisch ganz anders gelagerten Objekt zu tun. Aber: Wo ist hier die Uhr? Wir sehen sie nicht auf den ersten Blick. Was wir sehen, ist eine konvex gewölbte Spiegelfläche in einer metallenen Fassung. Gespiegelt wird ein leerer Raum mit weißen Wänden, verglaster Decke, dunklem Fußboden und einer Lichtquelle, die im Hintergrund zu sehen ist. Der Ausstellungsraum – hier han-

delt es sich um den Show-Room der Berliner Galerie Johann König – erscheint als Prototyp des *White Cube*, dem eine besondere Komplizenschaft mit den Mechanismen des Kunstmarktes nachgesagt wird. Das Objekt ist demnach (noch) nicht Bestandteil einer musealen Sammlung. Es war allerdings schon in einem Berliner Museum zu sehen, nämlich im Hamburger Bahnhof, wo 2008 die Ausstellung »Von Explosionen zu Ikonen« anlässlich der Verleihung des Piepenbrock Förderpreises für Skulptur an Alicja Kwade gezeigt wurde.

Was die hier gezeigte Abbildung nicht erfasst, ist ein Geräusch, das Teil der Installation ist. Wenn wir dem Objekt im Ausstellungsraum gegenüberstehen, hören wir deutlich das Ticken eines mechanischen Uhrwerks, das sich hinter der Spiegelfläche verbirgt. Durch dieses Geräusch wird eine Funktionalität indiziert, die wir bei genauerer Betrachtung nicht eingelöst finden. Wir können die Bewegung der Zeiger nicht sehen und den Mechanismus des Uhrwerks nicht verfolgen. Das Ticken könnte ebenso gut vom Tonband kommen. Als Betrachter können wir also erst einmal nur vermuten, dass wir es wirklich mit einer Uhr als *objet trouvé* zu tun haben, also mit einem Fundstück, das von der Künstlerin manipuliert und verfremdet wurde. Es könnte sich auch um ein *Fake* handeln, einen Nachbau, der nur vorgibt, ein Fundstück zu sein. Überprüfen lässt sich diese Vermutung zunächst nicht. Und auch wenn wir sie überprüfen könnten, bliebe die Frage: Was wäre damit für das Verständnis dieses Objektes gewonnen?

Im Fall von »Watch« wird uns die Lösung nicht vorenthalten. Es handelt sich dabei nicht um ein *Fake*, sondern um ein bearbeitetes *objet trouvé*: Eine mechanische Wanduhr aus den 1920er bis 1950er Jahren, deren Glas vor dem Zifferblatt verspiegelt wurde.

Alicja Kwade arbeitete schon häufiger mit solchen Fundstücken. Ihre Faszination für Alltagsgegenstände erklärte sie auch in einem Interview in der Zeitschrift ART:

»Fundstücke haben schon eine eigene Geschichte. Bei den Uhren, mit denen ich arbeite, versuche ich oft die Gebrauchsspuren beizubehalten. Man sieht eindeutig, welche in den zwanziger oder in den fünfziger Jahren modern waren. Es sagt auch viel über die Zeit aus, in der sie entstanden sind.«³

Uhren also, die die Zeit nicht mehr zeigen. Die praktische Funktion der Zeitanzeige ist in Alicja Kwades Uhren-Objekt verloren gegangen, oder besser: verborgen. Andererseits hat sich die Zeit in Form von Alterungs- und Gebrauchsspuren in die Uhr eingeschrieben. Diese Spuren vergangener Zeit können wir an der metallenen Fassung ablesen. Die Arbeit »Watch (Kienzle)« ist Teil einer Serie von Uhren-Objekten. In anderen Versionen arbeitete Kwade beispielsweise

se mit hölzernen Uhren, mit bemalten oder bedruckten Fassungen aus Porzellan oder Kunststoff. Die künstlerische Intervention ist jedoch immer dieselbe, so dass das *objet trouvé* den Unikatcharakter des Kunstwerks bestimmt. Jede einzelne Arbeit können wir als eine Aufforderung verstehen, über die Geschichte des Ausgangsobjektes nachzudenken.

Einen Anhaltspunkt für die Interpretation liefert der Titel des Werkes, der zunächst jedoch ebenfalls Anlass zur Irritation gibt: Das englische Wort »watch« bezeichnet ja eigentlich eine Armbanduhr, hier haben wir es aber mit einer Wanduhr zu tun. Wäre da nicht eigentlich »Clock« der bessere, weil zutreffende Titel? Allerdings könnte mit »Watch« auch die Imperativform des Verbs »to watch« gemeint sein, also: »Watch!« – »Sieh hin!«

Wenn wir dieser Aufforderung folgen, stellen wir fest, dass das, was wir sehen, nicht notwendig mit dem tatsächlichen Wesen dieses Dinges übereinstimmt. Wir sehen einen Spiegel und haben doch eine Uhr vor uns. Der Titel »Watch« könnte also auch eine Warnung implizieren, im Sinne von »Watch out!« – »Pass auf!«

Ich habe das Objekt auch deshalb ausgewählt, weil einige Präsentationen im Hamburger Bahnhof sich mit dem Verhältnis von Täuschung und Wahrheit, von Illusion und Authentizität, von Fälschung und Original beschäftigen. Und in gewisser Weise lässt sich die Geschichte der modernen Kunst auch als eine Geschichte der getäuschten Blicke und torpedierten Sehgewohnheiten lesen. In diesem Sinne: »Watch out!« Oder, in Abwandlung einer Bildidee von René Magritte: Dies ist kein Spiegel. Dies ist keine Uhr. Dies ist ein Kunstwerk!

Was aber sehen wir eigentlich, wenn wir das Kunstwerk betrachten? In der Verzerrung der leicht konvexen Spiegelfläche sehen wir unser eigenes Gesicht. Man könnte auch sagen: In der Betrachtung der Arbeit werden wir auf uns selbst zurückgeworfen. Aber, so könnte man weiter fragen, ist das nicht die Eigenschaft eines jeden guten Kunstwerks?

Natürlich setzt sich auch dieses Kunstwerk mit dem Thema »Zeit« auseinander. Das *objet trouvé* wurde seiner praktischen Funktion beraubt, transportiert aber durch seine Wiedererkennbarkeit als Uhr dennoch eine klare Botschaft. Da das Glas vor dem Zifferblatt verspiegelt wurde, sehen wir beim Blick auf die Zeitanzeige uns selbst. Das Verrinnen der Lebenszeit wird uns so nicht nur durch das deutlich vernehmbare Ticken ins Gedächtnis gerufen, sondern auch durch unser eigenes Spiegelbild vor Augen geführt.

Hier möchte ich an den Beitrag von Friederike Weis zur Didaktik der älteren Kunst anknüpfen, denn was Alicja Kwade in ihrem Kunstwerk zitierend aufgreift, ist einer der ältesten Diskurse der abendländischen Kunst- und Geistesgeschichte: Die Vergänglichkeit und Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens angesichts der Unausweichlichkeit des Todes, zusammengefasst im Vanitas-Gedanken, der in Literatur und bildender Kunst über die Jahrhunderte hinweg zahllose Ausprägungen gefunden hat. Die sprichwörtliche Eitelkeit

alles Irdischen scheint – tatsächlich und symbolisch – auch in der Oberfläche des Spiegels auf. In der Art eines *memento mori* weist das Objekt so auf die Vergänglichkeit als existenziale Tatsache. Die Vanitas-Symbolik in »Watch« könnte uns dabei helfen, das Objekt in den thematischen Horizont anderer Arbeiten von Alicja Kwade einzuordnen. Auch in den »Bordsteinjuwelen« geht es um materielle Werte und gesellschaftliche Vereinbarungen, die von Kwade kritisch hinterfragt und auf ihre Tauglichkeit und Berechtigung hin überprüft werden.

Das Vanitas-Motiv kann also auch in der zeitgenössischen Kunst eine Rolle spielen, denn es meint nicht zuletzt die Eitelkeit irdischen Besitzes und die Fragwürdigkeit willkürlich definierter Werte. Ein Beispiel für die Aktualität dieser nur scheinbar historischen Figur sehen wir ebenfalls im Hamburger Bahnhof, wo die Präsentation der Sammlung Marx in der Kleihues-Halle mit dem Titel »Vanitas« überschrieben ist.

DIDAKTIK DER GESCHICHTE AM BEISPIEL EINER STECHUHR

Bettina Altendorf

Das Objekt im Deutschen Historischen Museum, anhand dessen ich exemplarisch Geschichtsvermittlung im historischen Museum erläutern will, ist eine Stechuhr. Diese Stechuhr ist in Wirklichkeit nur sehr klein. Sie ist sieben bis acht Zentimeter hoch und keine funktionierende Stechuhr, sondern ein Werbegeschenk. Sie steht in einer Vitrine im Erdgeschoss des Museums im Bereich »Weimarer Republik«. Insofern ist mein Objekt ein zeitgeschichtliches, zugehörig dem 20. Jahrhundert, der Moderne. Die Stechuhr ist gefertigt worden in der Firma AEG, den Allgemeinen Elektrizitätswerken, die in Berlin gegründet worden sind, und stammt wahrscheinlich aus den 1910er oder 1920er Jahren.



*Abbildung 3: Stechuhr als Werbegeschenk
der Firma AEG aus den 1910er Jahren*

Es gibt in derselben Vitrine mit weiteren Objekten zur AEG noch ein zweites Uhrenmodell. Auch diese als verkleinerter Elektromotor gestaltete Uhr war ein Werbegeschenk der Firma AEG. Auf der Uhr sieht man oben den Schriftzug AEG, dessen Schrifttype wahrscheinlich um 1909 von Peter Behrens erfunden worden ist. Es ist ein Qualitätsprädikat dieser Werbegeschenke der Firma AEG, dass sie gleichzeitig kleine Design- und Liebhaberstücke sind, denn der Architekt und Designer Peter Behrens gilt als Erfinder des *einheitlichen Erscheinungsbildes – des Corporate Design*. Er war damit seiner Zeit voraus: Er erfand das *Corporate Design* (CD) um 1907/1910 in der Kaiserzeit. Die Erscheinungsformen von Nivea und Coca-Cola sind ebenfalls frühe Beispiele des CD, als große Welle hat sich diese Strategie unverwechselbarer Marken- oder Firmenidentität jedoch erst später durchgesetzt.

Die Stechuhhr hat mindestens zwei Komponenten, wenn wir uns über »Uhren im historischen Museum« unterhalten. Sie ist schon an sich etwas absolut Modernes, aber nicht unbedingt typisch für das 20. Jahrhundert, denn Stechuhren sind bereits Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt worden. Aber sie ist erstens ein Werbegeschenk und sie steht zweitens im Zusammenhang mit der Firma AEG. Um die Vitrine herum, die dem Unternehmen gewidmet ist und in der diese beiden Uhren stehen, befinden sich noch andere Objekte, die auf die 1920er Jahre verweisen, und zwar auf Lebensart in den 1920er Jahren, nicht auf die politischen oder sozialen Entwicklungen. Das heißt, wir haben im Blick eine wunderschöne Benzin-Zapfsäule – »Die drei von der Tankstelle« kommen einem sofort in den Sinn –, wir haben aber auch Badeanzüge, haben Mode, und wir haben technischen Fortschritt, repräsentiert durch AEG. Die AEG ist 1887 gegründet worden, hervorgegangen aus der so genannten Deutschen Edison-Gesellschaft, das heißt, das amerikanische Erfindertalent Thomas Alva Edison, der die Glühbirne zum Leuchten gebracht hat und New York elektrifizierte, war der Patentgeber für die ersten Produkte der Deutschen Edison-Gesellschaft, die sich zum Ziel gesetzt hatte, auch Deutschland zu elektrifizieren. Daraus ging 1887 die Firma Allgemeine Elektrizitätswerke, kurz AEG, hervor.

Die AEG baute riesige Elektrizitätswerke und begann in den 1920er Jahren verstärkt, Haushaltsgeräte zu konzipieren, und zwar elektrische, damit die Bevölkerung den Strom auch verbraucht, den AEG produziert.

In der Vitrine befinden sich daher nicht nur die beiden kleinen Uhren, sondern auch Werbeprospekte für Staubsauger, Waschmaschinen, Bügeleisen und Föhn. Die Werbeaussage der AEG unterstützt den Rollenwechsel, den es in den 1920er Jahren gegeben hat: Sie zeigt die moderne Frau, die einfach mal kurz den Staubsauger zur Hand nimmt, während noch die Wäsche wäscht. Abends macht sie sich die Frisur selbst mit ihrem neuen Föhn. Das ist ein Versprechen an Individualität – und eine Veränderung der sozialen Rollen. Man verfügt dank AEG selbst über seine Zeit, man sitzt nicht mehr stundenlang beim Friseur oder beim Barbier oder bezahlt Leute, die die Teppiche klopfen und die Wäsche waschen.

Mit diesem Modernitätsanspruch ging natürlich nicht nur das Versprechen einher, dass die Frau selbständig wird, sondern dass auch die Frau berufstätig sein kann, denn »das bisschen Haushalt« macht sie nun ja problemlos dank ihres Staubsaugers. In Wirklichkeit ist es eine Proletarisierung der bürgerlichen Frau. Die feministische Wissenschaft ist hier ganz eindeutig, denn die wohlhabende Frau, die bis dato eben zum Friseur ging oder die Wäsche zur Wäscherin brachte bzw. sie abholen ließ oder ein Dienstmädchen hatte, das den Teppich klopfte, die sollte sich als moderne Städterin plötzlich die Haare selbst waschen, sollte selbst den Tee aufkochen, selbst den Teppich reinigen und selbst die Wäsche waschen. Das wiederum dauert in Wirklichkeit Stunden und ist das Gegenteil von Zeitersparnis. Wir kennen das alle. Jeder, der zu Hause seine Waschmaschine schon mal in Betrieb gesetzt hat, weiß: Es dauert Stunden: Wäsche sortieren, Waschpulver auswählen (den Werbeversprechungen nicht so sehr glauben), das richtige Waschpulver in der richtigen Menge ins richtige Schubfach tun, dann noch möglichst gleichartige Wäsche waschen, die Wäsche aufhängen, dann bügeln. Früher war das ein Akt von fünfzehn Minuten: Es klingelte an der Haustür, die Wäscherin kam, man drückte ihr den Stapel Wäsche in die Hände und war die Sache los, konnte flanieren, Freundinnen treffen, eine Abendgesellschaft planen. Frau ist in Wirklichkeit also dank moderner Technik wesentlich mehr an den Haushalt gekettet als früher. Aber: Wenn man keine Dienstmädchen mehr braucht, benötigt man auch keine Dienstmädchenzimmer mehr und kann kleinere Wohnungen bauen für Menschen einer finanziellen Mittelschicht mit moderner Lebensart. Das ist ein weiteres wichtiges Merkmal in den 1920er Jahren, dass kleinere Wohnungen gebaut werden. Weil man nicht mehr so große Wohnungen braucht, werden auch größere und dennoch helle Wohnbausiedlungen möglich. Die kleineren Wohnungen kann dann wiederum eine Frau ja problemlos selbst sauber halten.

All diese Gedanken umgeben die beiden kleinen Uhren. In Wirklichkeit ist die AEG-Vitrine also nicht nur die Repräsentation von Fortschritt und Moderne, die allgemein glücklich machen, dennoch wird sie heute als Repräsentation der Moderne wahrgenommen: Ein Staubsauger ist natürlich eine Erleichterung gegenüber dem Teppichklopfen und wer wollte heute auf den Staubsauger verzichten – nur ist in den 1920er Jahren die Zielgruppe für den teuren Staubsauger natürlich nicht die arme Teppichklopferin, sondern die wohlhabende Besitzerin des Teppichs. Und die hat seitdem definitiv weniger Freizeit.

Die kleinen Werbegeschenke bündeln diese Gedanken über Zeit und Freizeit, Hausfrauenarbeit und Lohnarbeit und drücken auf unvergleichliche Weise aus, was für ein geändertes Bewusstsein die Zeitgenossen gegenüber »Zeit« prinzipiell haben. Jeder kennt Uhren des 19. Jahrhunderts oder noch ältere Zeitmesser. Man denkt an verschnörkelte Porzellanaufsätze auf Kaminen oder an hölzerne Standuhren, die in furchtbar düsteren Gründerzeitstuben stehen, auf jeden Fall denkt man an Uhren, die sich der Wohneinrichtung und der

Mode des jeweiligen Geschmacks anpassen. Unsere beiden Uhren von AEG und insbesondere die symbolisierte Stechuhr machen genau das Gegenteil. Nicht mehr die Uhr, also die Zeit, hat sich an den Menschen und an dessen Wohnumfeld anzupassen, sondern der Mensch ist es, der sich abstrakter Zeiteinteilung anzupassen hat. Die Stechuhr kontrolliert und regelt und strukturiert den Alltag desjenigen, der dieser Art der Zeitmessung unterworfen ist. Sie symbolisiert das Ende der Bedeutung jeden handwerklichen Geschicks, das einen Meister früher tagelang an der Vervollkommnung eines Gegenstandes hat arbeiten lassen. Sie symbolisiert das Ende des Handwerks und der selbstbestimmten Arbeit, ja sogar des selbst gestalteten Lebens: Gegessen wird nicht mehr, wenn man Hunger hat, sondern wenn die Werks sirene es erlaubt und der Arbeiter sich zur Pause *aussticht*.

Für uns, die wir an ein ausgedehntes Recht auf Freizeit und selbstbestimmtes Leben gewöhnt sind, ist das Besondere, dass diese Uhr überhaupt nicht ironisch gemeint ist. Sie ist als Tatsachenbestand fortschrittlicher Lebensführung gemeint. Sie ist, so klein sie als Werbegeschenk ist, ein genaues Abbild dessen, was die Mehrheit der damaligen Bevölkerung mit dem großen Vorbild täglich erlebte: Morgens zur Arbeit gehen, *ein-stempeln*; abends wieder nach Hause gehen, *aus-stempeln*. Danach wird die Leistung berechnet. Danach wird der Verdienst berechnet. Danach wird letzten Endes auch der ganze Mensch bewertet: Ob er pünktlich gewesen ist, ob er fleißig gearbeitet hat, ob er in der Zeit, die ihm zur Verfügung stand, alles geschafft hat. Dass er den Produktionsprozess mitgetragen hat. Das ist eine Modernisierung, die mit der Produktionsweise von AEG selbst zusammenhing, denn AEG hatte neben Ford, den Ford-Werken, die amerikanische Großraumproduktion übernommen. Damit hörten kleine Manufakturen auf, konkurrenzfähig zu sein. Es bedeutete die Hinwendung zu riesengroßen Fertigungshallen, in denen die Menschen in Reih und Glied hintereinander saßen oder an Fließbändern standen, wie es bei den Ford-Werken und eben auch bei AEG gemacht worden ist, und jeder Fertigungsschritt jedes einzelnen Arbeiters genau festgelegt war. Dies symbolisiert diese Uhr. Sie ist einfach nur ein Messinstrument. Daran ist nichts an sich Schönes. Ihr Äußeres, das spezifische Erscheinungsbild dieser kleinen Stechuhr, hat nichts mehr, was sich an ein Wohnumfeld anpasst. Sie negiert Privatheit. Sie ist einfach ein ganz eindeutiger Zeitmesser. Zeit, Maß und Leistung diktieren das Leben. Sonst gar nichts! Sie schmiegt sich nicht an. Sie ist nicht aus einem Naturstoff oder künstlerisch verspielt gestaltet. Sie ist kein kuscheliger Kompromiss zwischen Freizeit und Arbeitszeit, sie symbolisiert nicht, dass nach soundso vielen Stunden die Freizeit beginnt, sondern dass das gesamte Leben von Arbeit und Arbeitszeit bestimmt wird. Sie spielt keine Musik, keine lustigen Vögelchen oder Bergmänner kommen aus einem kleinen Türchen. Sie ist schlicht eine Uhr – und noch dazu eine sehr kleine.

Dass sie ein Werbegeschenk ist, transportiert diese Idee der Moderne in alle möglichen Hände – wobei davon auszugehen ist, dass ein leitender Angestellter und nicht der im Rhythmus der Stechuhr arbeitende Mensch das Werbegeschenk bekommen hat. Wir wissen leider nicht, in welcher Stückzahl diese Uhr fabriziert worden ist. Wir wissen leider auch nicht, wer Empfänger dieser Werbegeschenke von AEG gewesen ist. Aber da die AEG damals ein führender Konzern war, wird sie schon die entsprechenden Damen und Herren damit beglückt haben. Ob die Uhren dann tatsächlich auf irgendwelchen Tischen gelandet sind, ob sie wirklich aufgestellt wurden, können wir leider nicht verifizieren. Doch diese Uhr strahlt das Selbstbewusstsein dieser sehr modernen Firma AEG bruchlos aus. Das Design entspricht der Funktion der Uhr. Funktion ist Schönheit – das war das Credo ihres Gestalters Peter Behrens, und das macht diese Uhren heute zu begehrten Sammlerstücken.

Weil wir uns mit der Vermittlung in einem historischen Museum befassen, können wir durch diese Uhren nicht nur Aspekte von Design und Architektur sowie veränderte Lebenswirklichkeiten und veränderte Rollenverhalten diskutieren, sondern wir haben über den Bezug zur AEG noch Zugang zu einem politischen Ereignis in der Weimarer Republik: der Ermordung des deutschen Außenministers Walter Rathenau, der Vorstand von AEG gewesen ist, im Jahr 1922. Er verkörperte in seiner Person all das, was Nationalisten und Nationalsozialisten hassten. Er war ein Intellektueller und ein erfolgreicher Industrieller. Er war Jude. Er hatte nichts mit irgendwelchen völkischen Idealen zu tun. Ihm war es gleichgültig, wer für ihn arbeitete, Hauptsache, die Arbeit stimmte. Ein demokratischer Kapitalist und Weltbürger. Die politischen Morde in der Weimarer Republik sind signifikante Marksteine der instabilen kurzen Ära der Zwischenkriegszeit, und so ermöglichen uns die AEG-Uhren, auch die Brücke zur politischen Ereignisgeschichte zu schlagen.

Zusammenfassend: Diese kleine Uhr – im Zusammenhang mit der großen Vitrine, in der sie steht, in dem separaten Raum »Lebenswirklichkeit in den 1920er Jahren« – bietet eine Fülle von Ansätzen, wie man Geschichte Besuchern näher bringen kann. Ein paar davon habe ich genannt; zuletzt noch mit der Person Walter Rathenaus den biografischen, chronologischen und politischen. Wegen dieser Vielzahl möglicher Aspekte, die mit den Objekten verbunden sind, kommt es sehr darauf an, welchen *roten Faden* der Moderator seinem Rundgang zu Grunde legt. Wenn man einen technischen Zugang zur Geschichte wählt, etwa die Industrialisierung, kann man den Faden des Einflusses industrieller Produktion auf immer mehr Bereiche des täglichen Lebens wunderbar vom Webstuhl über die Stahlproduktion mit diesen Uhren weiterknüpfen ins 20. Jahrhundert. Man kann aber auch schlicht die kulturgeschichtliche Bedeutung der Methodik der Zeitmessung im Laufe der Jahrhunderte thematisieren, oder Privatheit nachvollziehen: Wie waren Menschen früher bis heute eingerichtet und welcher soziale Status war jeweils mit

Einrichtungsgegenständen verbunden? Und wenn man die Sozialgeschichte verfolgt, etwa die Rolle der Frau von den Nonnen im Mittelalter bis in die Gegenwart oder die Geschichte des Produktionsprozesses von den Zünften bis zum Fließband, sind die AEG-Vitrine und die durch die Uhren verkörperte »Herrschaft über die Zeit« ein Muss. Der Begriff »Stechuhr« wiederum ist vor allem in der industriellen Fertigung ein Synonym für fremdbestimmte Lebenszeit, denn eine stumpfe, immer gleiche Tätigkeit ist nicht begeisternd. Für Menschen dagegen, die ihre Tätigkeit gern ausüben und immer mehr tun, als sie müssen, kann sie ein Segen sein, weil sie das Anhäufen von Überstunden objektiv erfassbar macht. Der subjektive Eindruck, »der Müller geht immer als Erster« kann sehr schnell korrigiert werden, wenn er mittels Stechuhr nachweisen kann, dass er ja auch immer als Erster kommt und nur eine kurze Mittagspause macht und die Kollegen das nur nicht sehen, weil sie stets nach ihm kommen und länger essen. Die Konnotationen zur »Stechuhr« hängen eng mit der Arbeitsart und der Einstellung zur Arbeit zusammen: In Zeiten, in denen Industriearbeitsplätze abnehmen, erfährt die unbestechliche Stechuhr durch fleißige Angestellte der Kreativbranche womöglich eine positive Charakterisierung. Diese Umwertung muss berücksichtigt werden bei der Erörterung der »Stechuhr« mit Besuchern: Der Begriff ist im Wandel. In den 1920er Jahren wurde die Stechuhr sicher nicht positiv gewertet.

Insofern sind die AEG-Werbegeschenk-Uhren sehr schöne – weil sehr geeignete – Objekte zur Vermittlung von Geschichte im Museum. Als Einstiegsfrage für Besucher wäre auch die Frage nach der Herkunft des Phänomens Stechuhr möglich, d.h. ob die »Stechuhr« ein deutsches Phänomen ist, ob eine ähnliche Kulturgeschichte in Frankreich vorstellbar ist? Man könnte auch danach fragen, welche Werbegeschenke heute zeitgemäß sind: Fast jeder Erwachsene hat schon einmal etwas kostenlos erhalten, etwa auf einer Messe, bei einer Straßenwerbeaktion oder in der Apotheke. Daran anknüpfend kann man nach Sinn und Zielgruppen solcher Aktionen im Vergleich zum Sinn und Zielpublikum der AEG-Uhren fragen. Und seit wann und weshalb es überhaupt Werbegeschenke gibt? Wie macht man ohne sie andere Menschen auf seine Produkte, seine Dienstleistungen aufmerksam? Wie hat sich früher Bäcker A gegen Bäcker B abgehoben? Wie hat man damals Kundenbindung betrieben? Auch nach dem heutigen Nutzen der weiten Verbreitung von Uhren kann man fragen: Ob die Besucher ihre Uhr als Freund oder Feind empfinden. Fühlen sie sich eher verklärt dadurch, dass sie ständig unter Zeitdruck stehen oder sind sie beruhigt, dass sie sich ständig selbst vergewissern können: Habe ich noch Zeit? Wie hat man sich früher, ohne exakte Uhrzeit, verabredet? Wie hat man früher – ohne tickende Uhr – das Verrinnen der Zeit wahrgenommen? Wer bestimmt über unseren heutigen Tagesrhythmus? Welche Lebensbereiche – ich denke an Sport, Atomphysik, Börse, Flugpläne – funktionieren nur dank exakter Zeitmessung?

Man kann auch nach dem ästhetischen Gehalt des Objektes fragen und damit eine Querverbindung zu Kunst und Design in der Geschichte eröffnen. Um *historisch* zu bleiben, wäre es allerdings sinnvoll, die eine oder andere Uhr aus früheren Jahrhunderten oder den einen oder anderen technischen oder handwerklich gefertigten Gegenstand im Verlauf der Führung bereits gezeigt zu haben. Letztlich aber, und das ist die Aufgabe einer guten, gelungenen und für jeden Besucher nachvollziehbaren Moderation, kommt es immer darauf an, das Thema der Führung anhand sinnfälliger Objekte erlebbar, sichtbar und verständlich zu machen, die Objekte »zum Sprechen« und in den Dialog mit dem Wissen, den Erwartungen und Gedanken der Besucher zu bringen. Wenn man es dann noch schafft, dass Besucher einen neuen Gedanken mitnehmen und über das Thema weiter nachdenken – auch nach ihrem Besuch im Museum – hat man sogar einen Bildungsauftrag erfüllt.

DIDAKTIK DER TECHNIK AM BEISPIEL EINES SEE-CHRONOMETERS

Friederike Weis

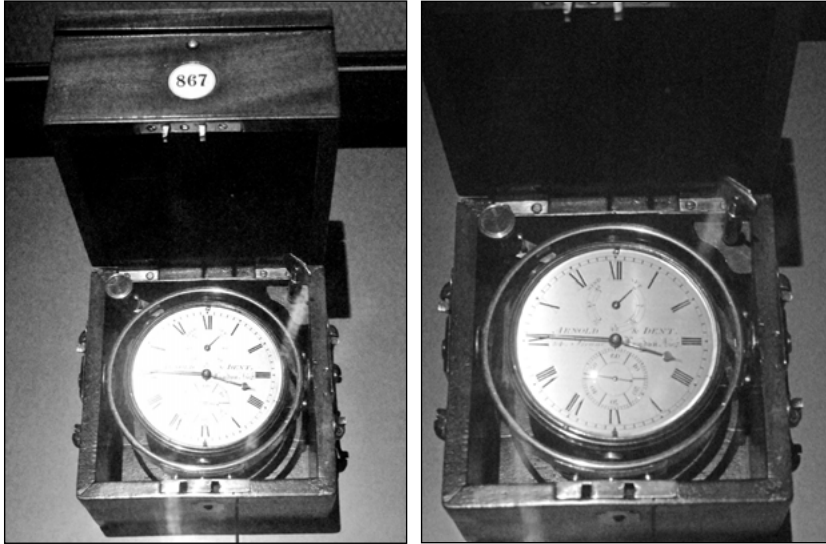


Abbildung 4: See-Chronometer, Nr. 867, um 1834, von John Roger Arnold & John Edward Dent, Inv.Nr. 1/2003/1509, Deutsches Technikmuseum Berlin

Abbildung 5: Zifferblatt des See-Chronometer, Nr. 867

Die Uhr, die ich hier vorstellen will, befindet sich im Deutschen Technikmuseum Berlin in der Abteilung »Navigation«. Es handelt sich um ein See-Chronometer. Chronometer waren die ersten wirklich präzise gehenden Uhren, und zwar nicht nur im Minuten-, sondern sogar im Sekundentakt! Zu datieren ist das hier gezeigte Chronometer auf ca. 1834. Es hat die Seriennummer 867. Das heißt, es ist das 867. Chronometer dieses Typs, das von der Firma John Roger Arnold & John Edward Dent in England hergestellt wurde. Es ist, wie gesagt, eine Präzisionsuhr mit Federantrieb. Damit man weiß, wann man die Uhr wieder aufziehen muss, gibt es oben auf dem Zifferblatt eine Gangreserveanzeige. Dort steht »wind up«, also »Aufziehen«. Das musste man mindestens alle 48 Stunden tun. Das rechtzeitige Aufziehen durfte keinesfalls verpasst werden. Warum? Wir kommen gleich darauf zu sprechen, welche Funktion diese Uhren auf hoher See hatten.

Ich will das Objekt zunächst kurz beschreiben. Das Chronometer befindet sich in einem Mahagoni-Gehäuse, also nobelstes Tropenholz, mit Messingbeschlägen. Das Werkgehäuse, auch aus Messing, ist kardanisches aufgehängt. Eine kardanisches Aufhängung bedeutet, dass ein Gegenstand in drei Achsen drehbar gelagert ist. Man kann diese Aufhängung in aufgeklapptem Zustand ganz gut sehen. Aufgrund der Erdschwerkraft liegt bei kardanisches Aufhängung das Zifferblatt der Uhr immer waagrecht zum Meeresspiegel, auch wenn das Schiff schlingert oder mit hohen Wellen zu kämpfen hat. Unten auf dem Zifferblatt befindet sich eine separate Sekundenanzeige. Die Sekunden werden also einzeln angezeigt – eine hoch präzise Uhr, man bedenke von 1834!

Die Entwicklung der Schiffschronometer begann erst im 18. Jahrhundert. Vor allem der Name eines Mannes ist damit verbunden: John Harrison (1693-1776), ein britischer Tischler und autodidaktisch geschulter Uhrmacher. Wenn diese Geschichte grundsätzlich interessiert, dem sei das Buch »Längengrad« von der amerikanischen Wissenschaftsjournalistin Dava Sobel empfohlen.⁴

Der Zweck eines Chronometers besteht darin, auf hoher See die exakte geographische Länge zu ermitteln. Um zu erklären, warum dies für die Navigation so wichtig ist, muss ich etwas in der Geschichte zurückgehen. Die Vorstellung, dass die Welt von einem unsichtbaren Netz von Breiten- und Längengraden überzogen ist, gibt es seit Ptolemäus, der um 150 n. Chr. einen Weltatlas entwarf, natürlich nur der damals bekannten Welt. Ptolemäus zeichnete darin Breitengrade und Längengrade ein. Die »nullte« Breite ist am Äquator, wo die Sonne das ganze Jahr über in steilem Einfallswinkel steht. Das ist eine naturwissenschaftlich bzw. astronomisch feste Größe; darüber kann man nicht streiten. Wo aber verläuft der nullte Längengrad – wo wurde er letztlich festgesetzt? – In Greenwich. Greenwich, heute ein Stadtteil Londons, liegt, etwa 10 km vom Zentrum Londons entfernt, am Südufer der Themse. Nach diesem Ort wurde im Jahr 1884 die G.M.T. – Greenwich Mean Time –, die heutige westeuropäische Zeitzone, benannt. Die Festlegung des nullten Längengrads in Greenwich wurde damals von 26 Industrienationen anerkannt. Man hätte die nullte Länge aber auch, wie Ptolemäus das tat, auf die Kanarischen Inseln legen können, den Westrand der damals bekannten Welt, oder sie auch durch Paris, New York oder eine andere weltbekannte Stadt gehen lassen können.

Es gibt insgesamt 360 Längengrade. Alle vier Minuten steht die Sonne auf einem der 360 Längengrade im Zenith. Die Längengrade sind bekanntlich von Pol zu Pol gezogen. Das heißt, sie konvergieren zum Nord- und Südpol hin, so dass am Äquator der Abstand zwischen zwei Längengraden am breitesten ist. Vier Minuten Sonnenweg entsprechen am Äquator einem Längengradabstand

4 | D. Sobel: Längengrad. Die wahre Geschichte eines einsamen Genies, welches das größte wissenschaftliche Problem seiner Zeit löste, aus dem Amerikanischen von Matthias Fienbork übersetzt, Berlin 2003 ¹[1996].

von 110 km. In nord- und mitteleuropäischen Breiten sind es hingegen nur um die 70 km.

Wie orientiert sich ein Seefahrer? Längen- und Breitengrade treffen sich an zahlreichen Schnittpunkten, die die exakte Positionierung eines Schiffes ermöglichen. Zu Lebzeiten von Kolumbus war dies noch nicht möglich. Um nach Amerika zu fahren, stieß Kolumbus westwärts in See, denn er wusste, dass die Erde rund ist, und er wollte über den Atlantik nach Indien. Dabei bediente er sich der so genannten *Breitenseglerei*. Diese bestand darin, dass man entlang der heimischen Küste entweder nach Süden oder Norden segelte, bis man auf einen Breitengrad stieß, der als Ausgangspunkt sinnvoll war. Denn wenn das Ziel auf der entsprechenden geographischen Breite lag, dann brauchte man einfach nur auf diesem Grad Kurs zu halten, was allerdings durch Winde und Strömungen erschwert wurde. Um bei zeitweiser Abweichung vom vorgesehenen Breitengrad trotzdem die Orientierung zu behalten, bediente man sich der so genannten *Koppelnavigation*: Mithilfe von Kompass, Log und einer Sanduhr wurden erzwungene Routenänderungen auf einer Karte als gerade Linien eingetragen, die bei jedem Kurswechsel an die jeweils vorhergehende Strecke *angekoppelt* wurden.

Breitengrade zu bestimmen, ist relativ einfach. Man kann sie beispielsweise mithilfe eines Jakobsstabs ermitteln, indem man den Abstand des Polarsterns zur Horizontlinie ermittelt. Der Längengrad hingegen ist mit Hilfe der Gestirne nur sehr schwer zu bestimmen, zum Beispiel, indem man die Winkelabstände bestimmter Fixsterne zum beleuchteten Mondrand misst. Dazu sind allerdings Tabellen notwendig, die die exakte Umlaufbahn des Mondes zu bestimmten Zeiten angeben.

Es gab jedoch durchaus ein einfaches Mittel, die lokale geographische Länge zu bestimmen. Dazu benötigt man nichts anderes als eine präzise gehende Uhr. Man fährt von seinem Heimathafen los, stellt die Uhr nach der Heimatzeit, also der Zeit am Ursprungsort. Nehmen wir zum Beispiel Greenwich als Heimathafen: Wenn man sich dann auf hoher See befindet und um die Mittagszeit beobachtet, wann die Sonne ihren höchsten Stand erreicht hat, dann weiß man: Jetzt ist es 12 Uhr Lokalzeit. Was sagt nun mein Chronometer? Wenn das Chronometer dann statt 12 Uhr 13 Uhr anzeigt, dann weiß man: Man befindet sich 15 Längengrade westwärts von Greenwich, denn eine Stunde, 60 Minuten, geteilt durch vier ergibt 15. Es kann verwirrend sein, aber eigentlich ist es ganz einfach. Würde das Chronometer um 12.00 Uhr *Lokalzeit* 12.04 Uhr als *Ursprungszeit* anzeigen, wäre man hingegen nur einen Längengrad, also um die 70 Kilometer, westwärts gesegelt. Der Messzeitpunkt musste nicht die örtliche Mittagszeit sein, wenn man beispielsweise über eine mit Kompass und Wasserwaage austarierte – d.h. seetaugliche – Sonnenuhr verfügte, mit der man – bei Sonnenschein – jede beliebige Lokalzeit bestimmen konnte. Wichtig war: Die Uhr, die man von zu Hause mitnahm, musste immer

richtig gehen, und zwar nicht nur einen Tag, sondern Monate lang. Manchmal war es auch möglich, auf der Reise eine neue Ursprungszeit, verbunden mit einem bekannten örtlichen Längengrad, einzustellen, vor allem an Orten, wo es Sternwarten gab. Kurzum: Die Bestimmung der geographischen Länge war mit der Lokalzeit und einem festen geographischen Bezugssystem verknüpft.

Wie schon eingangs gesagt, begannen die Uhrmacher erst im frühen 18. Jahrhundert damit, präzise Uhren zu entwickeln. Der Anreiz, sich damit zu beschäftigen, ging auf ein im Jahr 1714 in London vom britischen Parlament genehmigtes Preisausschreiben zurück, den so genannten »Longitude Act«. Das Preisgeld belief sich auf 20.000 Pfund – das wären heute etwa 2 Millionen Euro – für denjenigen, der es schaffen würde, ein Mittel zu entwickeln, mit dem man sich höchstens um zwei Minuten bzw. einen halben Längengrad auf einer Fahrt von England zu den westindischen Inseln (Haiti, Jamaika usw.) irren dürfte. Während der etwa sechswöchigen Seereise durfte man sich also insgesamt höchstens um 120 Sekunden irren. Das hieße bei einer Uhr, dass diese pro Tag um nicht mehr als knapp drei Sekunden falsch gehen durfte. Es war zu diesem Zeitpunkt allerdings offen, ob eine neue astronomische Methode oder eine Uhr den Sieg davontragen würde.

Warum war es so ungeheuer wichtig, während einer Seereise die lokalen Längengrade zu kennen? Im Atlantik und Pazifik befinden sich viele kleine Inseln, die man wiederfinden musste! Der Zwischenhalt auf diesen Inseln war nämlich wichtig, um Trinkwasser und vitaminreiche Kost an Bord zu nehmen. Das ist das Eine. Zum anderen lief man Gefahr, auf ein Riff aufzulaufen, wenn man plötzlich auf eine Insel stieß, die noch auf keiner Karte eingezeichnet war. Eine weitere Gefahr bestand darin, dass es aufgrund der ab dem 15. Jahrhundert auf den großen Weltmeeren üblichen Breitenseglererei sehr stark befahrene Routen gab. Somit wussten Kriegs- und Piratenschiffe immer gut, auf welchen Strecken fremde Schiffe abgefangen werden konnten.

John Harrison hatte seit 1735 über mehrere Jahrzehnte lang an der Entwicklung einer Präzisionsuhr gearbeitet. Das volle Preisgeld erhielt er jedoch erst drei Jahre vor seinem Tod im Jahr 1773 als Achtzigjähriger. Sein größter Gegner war der Astronom Nevil Maskelyne, der immer wieder versuchte, Harrisons Konstruktionen und das Uhrmacherhandwerk lächerlich zu machen. In einer Moderation zu *unserem* Chronometer könnte man folgende Leitlinie wählen: »Das See-Chronometer ist ein Sieg der Mechanik über die Astronomie«. Schließlich geht es hier um den Erfolg einer für die Geschichte der Weltseeschifffahrt überaus relevanten, auf reiner Mechanik basierenden Längengradbestimmungsmethode.

Harrison nannte seine Uhren noch nicht Chronometer (»Zeitmesser«), sondern schlichtweg »Time-Keeper«, da das Entwicklungsziel ja zunächst im dauerhaften *Halten* des Uhrtaktes bestand. Die eleganter klingende Bezeichnung *Chronometer* wurde erst im Jahr 1780 von John Arnold eingeführt, aus

dessen 1785 gegründeter Fabrik das hier gezeigte Chronometer stammt. Arnold hatte das vierte und letzte Modell von Harrison in Serienfertigung zu einem auch für kleinere Schiffe erschwinglichen Preis nachgefertigt. Die so genannte »H 4« – Harrison 4 – war es, die sich 1761 auf einer 81-tägigen Fahrt nach Jamaika zum ersten Mal bewährt hatte. Sie ging auf der mehrwöchigen Hinfahrt nur insgesamt 5 Sekunden falsch. Das ist beachtlich. Obwohl die Rückfahrt länger und beschwerlicher war, betrug die Fehlanzeige bei der Ankunft zurück in England insgesamt nur knapp 2 Minuten! Das heißt, Harrison hatte die Aufgabe des Preisausschreibens schon in diesem Moment erfüllt.

Welche Elemente zeichnen eine seetaugliche Präzisionsuhr, technisch gesehen, aus? Zum einen war, wie ich eingangs sagte, die kardananische Lagerung des Uhrwerks wichtig, um einen störungsfreien Takt zu gewährleisten. Und man musste eine gute Spiralfederuhr entwickeln. Die schon lange relativ akkurat gehenden Pendeluhrten waren auf See nicht einsetzbar, da sie durch physische Schwankungen sofort aus dem Rhythmus gerieten. Die Spiralfederuhr wiederum führte zu folgendem Problem: Während man die Uhr aufzieht, darf ihr Gang nicht anhalten: Sie muss ganz normal weiterticken, die Hemmung also auch während des Aufziehens weiter funktionieren. Weitere Probleme ergaben sich aus den Änderungen des Luftdrucks, der hohen Feuchtigkeit, den Abweichungen in der Erdschwerkraft und aus den Temperaturunterschieden. Temperaturunterschiede auszugleichen, war besonders wichtig, denn viele Uhren waren mit Öl geschmiert. Öl wird in den unterschiedlichen Klimata mal dicker, mal dünner, und dies beeinflusst den Takt der Uhr. Dieses Problem löste Harrison bei seinem dritten Modell durch den Einsatz von rudimentären Kugellagern, Rubinen und Diamanten. Dies war allerdings bei der weitaus kleineren H 4 mit nur 12 cm Durchmesser nicht mehr möglich, die wiederum gefettet werden musste. Außerdem dehnten sich die metallischen Bestandteile bei Wärme aus oder zogen sich bei Kälte zusammen. Das Problem der Wärmeausdehnung von Metall löste Harrison durch den Einsatz von sich gegeneinander kompensierenden Bi-Metallen.

Was waren die Folgen der Chronometer-Erfindung? Man konnte die Welt immer besser vermessen und kolonialisieren. So unternahm James Cook Ende des 18. Jahrhunderts, mit Nachbauten von Harrisons Chronometern ausgerüstet, drei große Weltreisen über den Pazifik und vermaß als erster Neuseeland mithilfe von exakten Längen- und Breitengradbestimmungen.

Ab den 1780er Jahren wurde in fast allen Logbüchern die tägliche Längenbestimmung mittels Chronometer verzeichnet. Damit stand der Sieg der mechanischen über die astronomische Methode fest. Um gravierende Navigationsfehler durch defekte oder ungenaue Chronometer zu vermeiden, führten die großen Schiffe in der Regel 20, die ganz großen sogar bis zu 40 Chronometer mit. Diese wurden in gepolsterten Kästen auf der Kommandobrücke aufbewahrt und durften nicht bewegt werden. Sie wurden zu festgelegten Uhrzeiten

aufgezogen und häufig miteinander verglichen. Nur in dem Moment, in dem diese Technik versagte, musste man dann doch wieder in die Sterne gucken. Und so wird noch heute, zu Zeiten des GPS (Global Positioning System), jeder Schiffsführer oder Offizier, der mit Navigation zu tun hat, auch in Sternenkunde geschult.

Welche aktuellen oder historischen Bezüge jenseits der rein technischen Funktionalität des Chronometers könnten bei einer Moderation noch angesprochen werden?

BILDNACHWEISE

Abb. 1: © Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Jörg P. Anders

Abb. 2: Foto: Roman März, Courtesy Johann König, Berlin

Abb. 3: Foto Deutsches Historisches Museum Berlin, Bettina Altendorf

Abb. 4 und 5: Foto: Friederike Weis, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Technikmuseum Berlin

Aktivierende Museumsmethodik

Vom Referieren zum Moderieren

Christiane Schrübbers

REZIPIEREN

Von Anfang an hatten Museen strikte Besuchsregeln und bemühten sich intensiv um eine *Verhaltensnormung* ihrer Gäste.¹ Der *klassische* Museumsbesucher hat dabei einen auffälligen Besichtigungsgestus: Oberkörper vorgebeugt, Blick auf ein Objektlabel gerichtet. Diese Haltung ist so weit verbreitet, dass Abweichungen davon von Aufsichtskräften sogar als eine Art *Arbeitsverweigerung* angesehen werden.² Nachdem sich die Museumspädagogik der Besucher angenommen hatte, bot sie ihnen in Führungen, später auch mit Hilfe elektronischer Medien wie Audioguides oder Videoloops, weitere Informationen an. Weil reine Informationsvermittlung allerdings weniger *edukativ* ist, wandelte sich das Tätigkeitsfeld der Museumspädagogen: Nach gängiger Meinung sind sie vor allem für Schulklassen, weniger für Erwachsene zuständig. Seit dem Nebeneinander von Kuratoren und Museumspädagogen diskutieren beide intensiv, aber divers über ihre Koexistenz und Zusammenarbeit. Dann trat die Publikumsforschung auf den Plan und stellte neue Fragen in unterschiedliche Richtungen: Was bedeutet die Wissensgesellschaft für das Museum, wie werden wir durch Museumsbesuche zukunftsfähig, brauchen wir einen Gegenwartsbezug in den Ausstellungen, gibt es einen Konflikt mit den sich ausbreitenden Medien oder nicht?³

Der Präsident des Deutschen Museumsbundes konstatierte 2011, dass sich die Museen in der zurückliegenden Zeit zu viel mit sich selbst beschäftigt haben und ihre geleistete Arbeit nur intern bewerteten. Um zu einer Außensicht

1 | Ch. Hirte: »Plädoyer. Mal frech werden auf Augenhöhe?«, in: S. Gesser et al.: Das partizipative Museum, S. 285-289, hier S. 286.

2 | Ebd., S. 287.

3 | Einen ersten Überblick geben: »Der große Unbekannte – Besucher und Nichtbesucher von Museen«, Standbein Spielbein Nr. 87 (2010) sowie E.-M. Reussner: Publikumsforschung für Museen.

zu kommen, lud man Gesprächspartner aus Wirtschaft, Tourismus, Politik und Bildung ein, um

»... Potentiale ausfindig zu machen als auch Gründen nachzuspüren, weshalb Museen aus der jeweiligen gesellschaftlichen Perspektive anziehend sind und sein können. Gleichzeitig wollten wir auch herausfinden, was die Kooperation mit Museen uninteressant, sperrig und bisweilen nahezu unmöglich macht.«⁴

Eine der Gesprächspartnerinnen war Silke Satjukow, die über ein Pilotprojekt des Fachbereichs Geschichte an der Universität Magdeburg berichtete. An der Schnittstelle von Universität und Berufspraxis setzen sich Dozenten und Studenten mit zukunftsfähiger Geschichtsvermittlung auseinander. Da heute auch Medien an der Prägung von Geschichtsbildern mitwirkten, mussten sich die Historiker auf ein immer differenzierteres Publikum einstellen.

»Die ständige Diskussion und Revision von Geschichtsbildern in freiheitlichen Gesellschaften erfordert von Historikern [...] die Fähigkeit, Interpretamente der Vergangenheit glaubwürdig immer wieder aufs Neue zu bewerten, Veränderungen wahrzunehmen und auf Kontextänderungen zu reagieren. ... (Daher müssen) hergebrachte didaktische Leitideen aufgegeben werden, die von einem simplen Transfer zwischen wissenschaftlicher Forschung und lernenden »Konsumenten« [...] als einer Einbahnstraße ausgehen.«⁵

Zur Beantwortung der Frage nach dem Gegenwartsbezug klassischer Bildungsinhalte lohnt sich ein Blick in die Tageszeitung. Zur neuen Dauerausstellung im Goethe-Nationalmuseum in Weimar schrieb Dirk Pilz in der Berliner Zeitung eine bös-ironische Rezension. Während der Werbetext zur Ausstellung mit dem Satz beginnt: »Goethe ist und bleibt aktuell«⁶, beklagt Pilz genau die Ausklammerung der Aktualität durch die Kuratoren. Wenn im Katalog zu lesen sei, dass der »überragende Dichter aus dem Bewusstsein zu verschwinden« drohe, müsse man sich fragen, ob das schlimm ist. Schlimm ist nach Pilz allerdings, wenn die »Angst vor dem Bedeutungsverlust das Konzept [dieser Ausstellung] diktiert.« Für »Biografisten und Goethe-Fans« sei es ja in Ordnung, wenn sie in dieser Form bedient würden, aber man könne Goethe nicht für die Zukunft bewahren, wenn Fragen nicht möglich seien wie:

4 | V. Rodekamp: Vorwort, in: *Museumskunde* 76 (2011), S. 5.

5 | S. Satjukow: »Lernorte: Geschichtsvermittlung in der Mediengesellschaft«, in: ebd., S. 78-82, hier S. 78.

6 | www.klassik-stiftung.de/einrichtungen/goethe-nationalmuseum/lebensfluten-tatensturm/[12. 9. 12].

»Sind ›Stella‹ oder ›Der Groß-Cophta‹ gute Theaterstücke? Warum sollte man ›Hermann und Dorothea‹ lesen? Oder die ›Beiträge zur Optik‹?«⁷

Weitere Zeitungslektüre an den Folgetagen förderte zutage:

- Zweihundert Genter Bürger stellen in einer Performance die »agnus-dei-Szene« nach, die Jan van Eyck um 1432 auf einem Bildfeld des »Genter Altars« gemalt hat, um damit eine »zeitgemäße Neuinterpretation des Kunstwerks« zu erreichen.⁸
- Häftlinge der Jugendstrafanstalt Berlin-Charlottenburg haben Schuberts »Winterreise« in einen Rap-Zyklus verwandelt.⁹

In vier Tagen drei Pressemeldungen über den »Partizipationswillen« – Zufall oder Trend? Die Reihe ließe sich um viele Beispiele erweitern, bei denen ernste Hochkultur-Werke aus Theater, Musik und Literatur vom Publikum aufgegriffen wurden. Das Publikum ist so weit, dass es dem Rat Goethes folgt: »Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen.« Und die Museen? Noch und überwiegend bieten sie die Anordnung der Objekte und ihre Kontextualisierung mittels Nebenobjekten, Texten, interaktiven Workstations (Schubladen, Klappenelemente, Computer) und Inszenierungen.

LERNEN

In der heutigen Diskussion um Vermittlung und Bildung im Museum ist die Dichotomie von Didaktik und Methodik verblasst. In den Vordergrund hat sich das Thema »Lernen« geschoben. Das »Europäische Handbuch: Museen und Lebenslanges Lernen« liefert eine Definition:

»Lernen beruht auf Eigeninitiative und dem Sammeln von Erfahrung. Menschen lernen, wenn sie der Welt Sinn verleihen wollen. Lernen kann aus der Erweiterung der Fähigkeiten, des Wissens, des Verständnisses, der Werte und Normen, der Gefühle, der Ein-

7 | D. Pilz: »Unser Geheimrat, ach. Und eure Angst: Das Nationalmuseum zu Weimar hat eine neue Goethe-Dauerausstellung«, in: Berliner Zeitung vom 5. 9. 2012, S. 25.

8 | Berliner Zeitung vom 8./9.9. 2012, S. 25. Vgl. dazu: www.culture.pl/web/english/events-calendar-full-page/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/pawel-alt-hamer-s-agnus-dei-on-track-in-ghent, [12. 9. 12].

9 | Stefan Strauss: »Liebeslieder im Knast«, in: Berliner Zeitung vom 7. 9. 2012, S. 22.

stellung und der Reflexionsfähigkeit bestehen. Effektives Lernen löst Veränderung, Entwicklung und den Wunsch danach aus weiterzulernen.«¹⁰

Im Anschluss werden vier unterschiedliche Lern-Ansätze genannt:¹¹

- der instruktive oder didaktische (!)
- der aktive oder entdeckende
- der konstruktive
- der gesellschaftskritische.

Der *instruktive Ansatz* beruht auf der Autorität des institutionalisierten Kulturbereichs und der Passivität des rezipierenden Publikums. Das Expertenwissen wird gegenüber dem informellen und dem Alltagswissen bevorzugt. Der Vorteil ist die schnelle und einprägsame Aufnahme von Fakten, der Nachteil ist die Verstärkung der Annahme, Wissen sei neutral, objektiv und allgemein gültig.

Der *aktive oder entdeckende Ansatz* hat sich in den naturwissenschaftlichen Museen der 70er Jahre herausgebildet. Er ermöglicht Lernen in einer Mischung aus Bildung und Unterhaltung in ungezwungener Atmosphäre. Praktische Übungen wie Rollenspiele und Experimente sind wichtige Elemente der Lernangebote.

Beim *konstruktiven Ansatz* wird Lernen sowohl als aktiv verlaufender Prozess als auch als soziale Interaktion gesehen. Nicht nur der Verstand, sondern auch die Sinne des Museumsbesuchers werden angesprochen. Das Wissen ist der Theorie des Konstruktivismus zufolge in seinen Voraussetzungen und Auswirkungen vom spezifischen Kontext abhängig und wird im Kopf des Lernenden, wenn auch mit Anleitung, erst zusammengesetzt.

Der *gesellschaftskritische Ansatz* ist radikal. Er entspringt unter anderem der Institutionenkritik der Kunstwissenschaftler.¹² Ihrer Argumentation zufolge sind Museen Orte für die Entwicklung, Überprüfung und Reflexion von sozialem, kulturellem, historischem und politischem Wissen. Das Wissen gilt als fließend und in einem offenen Wandlungsprozess mit stetiger Neuinterpretation befindlich.

Es fällt auf, dass jeder dieser Lernansätze eigene Aussagen über das *Wissen* macht. Wissen umfasst demnach Expertenwissen, Alltagswissen und infor-

10 | Deutscher Museumsbund (Hg.): *Museen und Lebenslanges Lernen – Ein europäisches Handbuch*, Berlin 2010, S. 8. Es handelt sich um die Definition der Lernkampagne Großbritanniens.

11 | Vgl. zum Folgenden: ebd., S. 19-21.

12 | Vgl. dazu z.B. C. Mörsch: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«, in: *Kunstvermittlung II*, S. 9-33 und N. Sternfeld: »Der Taxispielertrick«, in: *schnittpunkt* (Hg.): *Wer spricht?*, S. 15-33.

melles Wissen. Es ist statisch oder fließend, an soziale Situationen gebunden und gelangt über multisensorische Kanäle in unser Bewusstsein. Jeder Lernansatz scheint ein besonderes Verhältnis zu bestimmten Museumssparten oder Ausstellungskonzepten zu haben. Der aktive Ansatz wird mit naturkundlichen, technischen und Museen der zeitgenössischen Kunst zusammengespannt, der gesellschaftskritische mit multikulturellen und stadtgeschichtlichen Ausstellungen.¹³

PARTIZIPIEREN

Der *konstruktive Ansatz* erlaubt im Gegensatz zum *instruktiven*, der zur Abgeschlossenheit neigt, vielfältige Betrachtungsweisen und Lösungswege. Er erweitert sein vermittlungsmethodisches Spektrum durch Einbeziehung weiterer Bezugsdisziplinen. Wenn offene Lern- und Bildungsprozesse angestrebt werden, bietet er sich im Museum als Königsweg an.

»Die konstruktivistische Lerntheorie fordert, dass Lernprozesse in situativen Kontexten stattfinden, in denen authentizitätsnahes Handeln und Interagieren möglich ist. Damit wird die soziale Komponente des Wissenserwerbs betont und die Möglichkeit des späteren Transfers des Wissens auf andere authentische Situationen vorbereitet. Unterrichtsmodelle, die dieser Grundannahme verpflichtet sind, bemühen sich um anthropologisch fundierte Formen einer Lernkultur, in denen Lehrer (»Experten«) und Lerner (»Novizen«) gemeinsam Problemlösungen erarbeiten.«¹⁴

Konstruktivistisches Lernen im Museum gelingt allerdings besser, wenn auch die Kuratoren diese Lernform anerkennen und die Besucher mit ihrem Wissen und ihren Erfahrungen in die Planung und Inszenierung ihrer Ausstellungen mit einbeziehen. So geschah es in der kulturgeschichtlichen Ausstellung »Alt und Jung. Das Abenteuer der Generationen«, die Annette Lepenies kuratierte¹⁵. In ihrem Buch »Wissen vermitteln im Museum« beschreibt sie ihren Ansatz: Danach stehen im Zentrum des konstruktivistischen Museums und seiner Arbeit

13 | Vgl. dazu S. Gesser et al.: Das partizipative Museum.

14 | K. Müller: »Konstruktivistische Lerntheorie und Fremdsprachendidaktik, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, Band 23, S. 85, zitiert nach B. Biener, Konstruktivistische Lerntheorie und ihre Anwendung im Museum, in: Standbein Spielbein, Nr. 70 (2004), S. 6-10, hier S. 7.

15 | 18. Dezember 1997 bis 10. Mai 1998 im Deutschen Hygiene-Museum Dresden.

»...Ideen, Standpunkte und Einsichten – nicht Gegenstände. Aus dem passiven Besucher ist ein Klient und Kunde geworden, der darauf achtet, daß die Klauseln seines Kaufvertrags erfüllt werden. Kommunikationen werden ebenso wichtig wie Kollektionen. Aus Objektspeichern werden aktive Lernumwelten für Menschen.«¹⁶

Für den Kurator bedeutet das, nicht einfach nur Lernen zu ermöglichen, sondern

»...einer großen Bandbreite von Lernstilen einen angemessenen Kontext und ausreichende Stimulation zu bieten. Sensorisches Lernen spielt dabei eine große Rolle. Wann immer möglich, sollten im Museum neben dem Sehen Geräusche und Gerüche sowie der Tastsinn in die Interaktion mit dem Besucher eingespannt sein.«¹⁷

Ferner kommt es für den Kurator darauf an,

»... in jeder Ausstellung so gut wie nur irgend möglich herauszufinden, wie Besucher die Botschaft der Ausstellung mit ihrer eigenen Bedeutung versehen. Auf diese Weise wirken die Konstruktionen der Besucher auf das Museum und sein Personal zurück und machen es [...] zu einer lernenden Institution.«¹⁸

Wenn sich Besucher mit den vom Museum beabsichtigten Botschaften aktiv auseinandersetzen und sie nach eigenen Einsichten, gemäß ihren Interessen und ihrem Vorwissen interpretieren und für ihre persönlichen lebenspraktischen Zwecke nutzen, dann laufen die Erzählung, die die Kuratoren intendieren, und die Erzählung, die im Rezeptionsvorgang der Besucher entsteht, gleichzeitig und miteinander verschränkt ab.¹⁹

MODERIEREN

Die Methode des konstruktivistischen Lernens bietet sich selbst dann an, wenn die Ausstellungen ohne ein solches Konzept kuratiert wurden. Sobald sich Gruppen zusammenfinden, um gemeinsam eine Ausstellung zu erkunden, können sie durch Moderation dazu angeleitet werden,

16 | A. Lepenies: Wissen vermitteln im Museum, S. 52f.

17 | Ebd., S. 69.

18 | Ebd., S. 71.

19 | Vgl. dazu A. te Heesen: Theorien des Museums, S. 167-188, insbes. S. 184ff. Über »partizipative Kuratoren« und »Museumsbesucher als Co-Kuratoren« berichten auch S. Gesser und A. Jannelli: »Herausforderung Partizipation«, in: Standbein Spielbein Nr. 91 (2011), S. 31-32

- Erfahrungen und Assoziationen zusammenzutragen,
- demokratische Formen der Auseinandersetzung über Standpunkte zu üben,
- verschiedene Formen des Wissens anzuerkennen,
- multimodale und multisensorische Aneignungsweisen wertzuschätzen
- Botschaften in der Zusammenstellung der Exponate und ihrem Display zu erkennen und kritisch zu bewerten.

Die Freiräume, die Museumsnutzer dafür brauchen, kann ihnen die *klassische Führung* nicht geben. Es braucht den Moderationsansatz, um eigene Erinnerungen und neue Erkenntnisse einzubeziehen und um unterschiedliche Standpunkte in der Betrachtung des Gleichen zu integrieren.²⁰

Wie Moderation im Museum angewendet werden kann, darüber geben die folgenden Beiträge Auskunft. Marion Schröder schildert die einzelnen Strategien dieser Gesprächstechnik, die helfen, Denkbarrieren zu überwinden und Perspektivwechsel zu erproben. Sie nennt die Spielregeln, die den wertschätzenden Umgang mit allen Meinungen und die Lösung von Konfrontationen in solchen Situationen ermöglichen. Sofija Popov-Schloßer beschreibt die performativen und gegenstandsgeleiteten Methoden, mit denen Besucher ihre Empfindungen beim Betrachten der Exponate darlegen. Sie gliedert sie nach Assoziationen, Analogien, Visualisierungen und Rollenspielen und gibt zu jeder Gruppe mehrere Beispiele aus unterschiedlichen Museen. Christine Heiß stellt ausführlich dar, wie die Sprechtechnik Inhalt und Botschaft beeinflusst und welche Übungen die nötige Geschmeidigkeit der Stimme unterstützen. Georg von Wilcken analysiert den heimlichen Einfluss unserer Verhaltens- und Routinemuster auf unsere akustische und visuelle Wahrnehmung. Er nennt die Wege, die der Museumsmoderator nehmen muss, um solche Automatismen zugunsten authentischer Wahrnehmung und neuer Erkenntnisse zu unterlaufen. Den Abschnitt beschließt ein *Baukasten*, der die Prinzipien einer Moderations-Planung enthält, welche die Entfaltung und die Steuerung von Museumsgesprächen unter didaktischen, methodischen, technischen und organisatorischen Gesichtspunkten bestimmen sollten.

20 | Vgl. dazu den Beitrag von M. Matthes: »Das Museum – mehr als ein Ort der Wissensvermittlung« in diesem Buch.

LITERATUR

- Biener, Bianca: »Konstruktivistische Lerntheorie und ihre Anwendung im Museum«, in: Standbein Spielbein Nr. 70 (2004), S. 6-10.
- Deutscher Museumsbund e.V., Prof. Dr. Michael Eissenhauer und Universität Hildesheim, PD Dr. Dorothea Ritter (Hg.): *Museen und Lebenslanges Lernen – Ein europäisches Handbuch*, Berlin 2010.
- Ders. (Hg.): *Museum nachgefragt*, Museumskunde 76 (2/2011).
- Gesser, Susanne/Jannelli, Angela: »Herausforderung Partizipation«, in: Standbein Spielbein Nr. 91 (2011), S. 31-32.
- Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012.
- Hirte, Christian: »Plädoyer. Mal frech werden auf Augenhöhe? – Im Zweifelsfall findet die Partizipation ohne uns statt«, in: Gesser, S. et al.: *Das partizipative Museum*, S. 285-289.
- Lepenes, Annette (Hg.): *Ausst.Kat. Alt und jung. Das Abenteuer der Generationen*, Basel 1997.
- Dies.: *Wissen vermitteln im Museum*, Köln, Weimar, Wien 2003.
- Mörsch, Carmen: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen«, in: Dies. und das Forschungsteam der documenta 12 *Vermittlung* (Hg.): *Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich, Berlin 2009, S. 9-33.
- Müller, Klaus: »Konstruktivistische Lerntheorie und Fremdsprachendidaktik«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Band 23 (1997), S. 85.
- Pilz, Dieter: »Unser Geheimrat, ach. Und eure Angst: Das Nationalmuseum zu Weimar hat eine neue Goethe-Dauerausstellung«, in: *Berliner Zeitung* vom 5. 9. 2012, S. 25.
- Reussner, Eva-Maria: *Publikumsforschung für Museen*, Bielefeld 2010.
- Simon, Nina: *The participatory museum*, www.participatorymuseum.org/ [20.3.2013]
- Sternfeld, Nora: »Der Taxispielertrick, Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung«, in: *schnittpunkt – Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld* (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, S. 15-33.
- Strauss, Stefan: »Liebeslieder im Knast. Häftlinge haben aus Schuberts ›Winterreise‹ einen Rap-Zyklus gemacht. Premiere mit Herbert Grönemeyer«, in: *Berliner Zeitung* vom 7. 9. 2012, S. 22.
- te Heesen, Anke: *Theorien des Museums*, Hamburg 2012.

Moderierte Museumsgespräche

Marion Schröder

MITEINANDER REDEN, AKTIV LERNEN

Moderierte Museumsgespräche bieten gegenüber traditionellen Führungen besondere Lernchancen und ermöglichen einzigartige Erfahrungen. Menschen aus allen Teilen der Welt begegnen sich im Museum. Durch das moderierte Museumsgespräch können sie ihr Wissen und ihre Erfahrungen miteinander verknüpfen und durch den Austausch zu neuen gemeinsamen und individuellen Einsichten, Erkenntnissen und Ideen gelangen.

Aufgabe des Museumsmoderators ist es, diesen Austausch zu initiieren, in Gang zu halten und zu lenken, die Besucherbeiträge miteinander zu verbinden, das Gespräch durch geeignete Informationen und Interaktionen anzureichern, Neugier zu wecken, Prozesse des Nachdenkens und Redens auszulösen und das Ergebnis der gemeinsamen Aktion und Reflexion für alle Beteiligten erkennbar zu machen.

Während dieses moderierten Vermittlungsprozesses setzen sich die Besucher aktiv mit den ausgewählten Objekten und ihren Kontexten auseinander, *handelnd, als Akteure, Denker, Entdecker* und *Lieferanten* von Wissen und Erfahrungen (»Der Besucher bringt etwas mit.«), anstatt stillschweigend dem Vortrag eines Referenten zu lauschen.

Zur Bildung gehört die aktive Auseinandersetzung mit den Objekten und vermittelten Inhalten. Zur Bildung gehören Verstehen und Begreifen (mit Kopf, Herz und Hand), Denken und Sprechen, die Fähigkeit, neue Sichtweisen zu erproben und zu selbständigen Einsichten und Urteilen zu gelangen. Moderierte Museumsgruppengespräche sollen dazu die geeigneten Denk- und Handlungs-»Spielräume« eröffnen.

EMPFEHLUNGEN UND »SPIELREGELN« FÜR MODERIERTE MUSEUMSGESPRÄCHE

Hier stellt sich die Frage nach den Spielregeln, die bei der Museumsmoderation zu beachten sind. Welche Empfehlungen und Handlungsanleitungen lassen sich aus den gewonnenen Lehrgangs- und Praxiserfahrungen ableiten, damit die eigene Moderation von Museumsgesprächen gelingt?

Seit der Einrichtung des Lehrgangs »MuseumsModerator« trainiere ich als Dozentin für Gesprächsmoderation die Teilnehmer in der dialogbasierten Besucherführung. Meine eigene Arbeitsweise ist nach fast 30jähriger Volkshochschularbeit von typischen Anliegen der Institution geprägt: teilnehmerorientierte und lebensnahe Vermittlung, diskursive Verständigung, partizipatives und interaktives, demokratisches und soziales Lernen. Diese Ausrichtung erfordert eine partnerzentrierte Gesprächsführung und einen gleichberechtigten Dialog. Wertschätzung und gegenseitiger Respekt sind die Grundlagen der erfolgreichen Zusammenarbeit.

Wertschätzung und gegenseitiger Respekt sind auch die Grundlagen der besucherfreundlichen Museumsmoderation. Nachfolgende Punkte sind zu beachten, damit Museumsgespräche bildungswirksam und zu eindrucksvollen, einzigartigen Erlebnissen werden:

1. *Leitfragen:* Moderierte Museumsgespräche basieren auf vorab festgelegten, wohl kalkulierten Leitfragen und gezielt gesetzten Impulsen¹. Eine sorgfältige Vorbereitung der Gespräche ist wichtig, damit sie nicht in belanglosem Gerede münden. Die Leitlinie und die Leitfragen liefern den »roten Faden«, den der Moderator während der Besucherbegleitung immer wieder aufnehmen muss.
2. *Fragend steuern:* Das Gespräch mit der Museumsgruppe sollte der Moderator überwiegend fragend steuern, damit die Besucher ihr Wissen und ihre Erfahrungen aktivieren und selbst Beiträge zum gewählten Thema liefern können.
3. *Die Besucher sind Lieferanten:* »Die Besucher bringen etwas mit«, lautet das Motto. Aus dem Reservoir ihrer Erfahrungsschätze, die sie in unterschiedlichen Lebens-, Arbeits- und Kulturbereichen gewonnen haben, liefern sie ihre Beiträge zum Gespräch. Jeder Einzelne verfügt über spezielle Kompetenzen. Ältere Besucher können Zeitzeugen sein und bislang Unbekanntes mitzuteilen haben. Der Moderator ist dafür verantwortlich, dass sie dazu die Gelegenheit erhalten.
4. *Den Prozess steuern:* Der Moderator hilft den Besuchern, ihre Ideen und Meinungen zum Ausdruck zu bringen (Hebammenrolle). Er ist ein Pro-

1 | Vgl. dazu den Beitrag von Ch. Schrübbers: »Moderationslinien konzipieren« in diesem Buch.

- zesssteuerer und Prozessvereinfacher (Facilitator). Er erleichtert die Kommunikation der Besucher miteinander und schafft Gesprächsanlässe.
5. *Maßvoll lenken*: Damit sich jeder gern beteiligt, muss der Moderator Gespür für die Besucher und die Situation entwickeln und maßvoll lenken (moderieren): Seine Haltung ist unparteiisch, sachlich und möglichst objektiv (»neutral«). Er lenkt das Gespräch, indem er Unterschiedliches zulässt, Gemeinsames verdeutlicht, weiterfragt, überleitet, die Beiträge am Ende zusammenfasst und den roten Faden wieder aufnimmt. Er soll die Besucher anregen, aber nicht suggestiv Einfluss nehmen. Daher ist es wichtig, dass er sich während der Gruppengespräche mit eigenen Informationsbeiträgen so weit wie möglich zurückhält und auf die Reaktionen der Besucher wartet. Sie sollen reden. Eigene kurze Infophasen platziert der Moderator vor oder nach den Gesprächsrunden.
 6. *Von Anfang an aktivieren*: Ein kurzer Gruß und ein langer Infoblock (Monolog) am Anfang der Besucherbegleitung kann die weitere Diskussion allerdings erheblich erschweren, weil die Besucher dabei in die Konsumentenrolle gedrängt werden. Besser ist es, möglichst früh miteinander ins Gespräch zu kommen und von Anfang an alle durch aktivierende Fragen zu beteiligen.
 7. *Wechselnde Phasen*: Während des Gesprächs gibt es Phasen, in denen man als Moderator die Beiträge aus der Gruppe sofort kommentiert oder ergänzt und andere Phasen, in denen man das Gespräch länger frei laufen lässt. Dies ist abhängig von der Relevanz der Diskussion im Hinblick auf das Objekt und natürlich vom gesetzten Zeitrahmen.
 8. *Anreize geben*: Mit Fragen, aber auch durch Halbsätze, kann man Anreize zum Gespräch schaffen. Spielerische Aktionen bringen die Besucher auf einfache und natürliche Weise dazu, miteinander in Kontakt zu treten und gemeinsam etwas zu entwickeln.
 9. *Wertschätzende Atmosphäre herstellen*: Der Moderator sorgt für eine wertschätzende Gesprächsatmosphäre. Dazu gehört, dass die Besucherbeiträge willkommen sind und prinzipiell als gleichwertig behandelt werden. Urteile über die Qualität der Beiträge sind zu vermeiden (z.B. »Das ist ja schon wieder ein sehr guter Beitrag.«; »Sie können sich aber gut erinnern!«; »Nein, also das war jetzt falsch.«). Die Regel lautet: Beiträge nicht bewerten! – Weil alle Beiträge wichtig sind, sollte man, soweit es möglich ist, auch alle aufnehmen.
 10. *Denk- und Gesprächsräume öffnen*: Mithilfe unterschiedlicher Fragetypen und Frageformulierungen kann der Moderator entweder eng begrenzte oder weite Denk- und Gesprächsräume eröffnen. Auf die richtige Formulierung muss man daher besonders achten (die Leitfragen vor der Führung am besten schriftlich festlegen).
 11. *Ungeeignete Fragen*: Auf ungeeignete Fragen reagieren die Besucher oft irritiert oder unwillig, meistens auch gar nicht. Hier einige Beispiele:

Prinzipiell sollte sich jeder am Gespräch beteiligen können. Daher sind *zu schwierige Fragen*, die kaum jemand beantworten kann, ungeeignet (»Kennen Sie den Namen der Liebblingsschwester von Albrecht dem Bären?«). Hier erreicht man, dass alle Mitglieder der Besuchergruppe mit »nein« antworten. Das erzeugt zwar eine gemeinsame Erfahrung im Nichtwissen, befördert aber nicht die Lust, sich am weiteren Gespräch zu beteiligen.

Kontraproduktiv ist es auch, wenn Fragen als *zu leicht* empfunden werden. Der Besucher fühlt sich nicht ernst genommen und reagiert nicht (der Moderator führt die Museumsbesucher vor eine Lokomotive und fragt: »Was sehen Sie hier?«).

Doppelfragen funktionieren nicht (»Welche Eindrücke erzeugt dieses Bild bei Ihnen und in welchem Stadtteil, glauben Sie, hat der Künstler es gemalt?«). Die Besucher wissen dann nicht, auf welche Frage sie antworten sollen und schalten ab.

Manipulative Fragen begrenzen die Wahrnehmung und verärgern Teilnehmer (»Meinen Sie nicht auch, dass diese Braut von Hannah Höch hier wunderbar ausgestellt ist?«).

Fragen als Auftakt zu einer eigenen Interpretation sind unzulässig (»Was könnte dieses Gemälde darstellen? Also aus meiner Sicht wird hier eine Küche gezeigt.« Die Besucher sehen von nun an auf dem Bild eine Küche und nennen, nach der eigenen Wahrnehmung befragt, nur noch Küchenvarianten.).

Fragen, die Besucher »vorführen«, werden leicht als Angriff empfunden (»Haben Sie im Ernst gedacht, das sei eine Collage?«; »Sind Sie Grafiker oder woher wissen Sie das?«).

12. *Geeignete Fragen*: Gute Fragen werden von den Besuchern gern beantwortet.

Wenn der Moderator viele verschiedene Besucherbeiträge auslösen will, stellt er *offene Fragen* (»Was verbinden Sie mit den 20er Jahren?«).

Um den Prozess zu steuern (»Möchten Sie auch aus dem ersten Stock einen Blick auf das Objekt werfen?«), sind *geschlossene Fragen* angemessen. Hier haben die Besucher lediglich eine Ja-/Nein-Option. Ungeeignet sind geschlossene Fragen dagegen, wenn aufschlussreiche Antworten gewünscht werden (falsch: »Wenn Sie diese Bildszene sehen, berührt Sie das?«).

Gute Fragen *helfen den Besuchern, die Objekte im Museum zu erfassen* (»Was könnte die dargestellte Person denken?«).

Gute Fragen *können auch provozieren*, gewohnte Wahrnehmungsweisen verlassen und *zu neuen Erfahrungen führen* (»Ist dies ein lautes Bild?«).

13. *Zeitplan*: Falsch ist es, die Besucher während des Fragens unter Zeitdruck zu setzen (»Viel Zeit haben wir nicht; aber ich hoffe, wir kommen durch.«). Der Moderator muss die Gesprächssequenzen vorab auch zeitlich sorgfältig planen – und sich auch an den eigenen Zeitplan halten.

14. *Fragen weiterleiten:* Was macht man, wenn man als Museumsmoderator eine Besucherfrage nicht beantworten kann? Hier gilt wieder: Die Besucher sind Lieferanten: Geben Sie die Frage an die Gruppe weiter.
Überhaupt sollte der Moderator, wenn die Besucher Fragen stellen, die Antwort nicht gleich selbst liefern. Eine moderierte Führung ist kein Lehrgespräch! Wenn man zu einer Frage zunächst *eine Reihe von Antworten* aus der Besuchergruppe einholt, ist eine eigene Antwort meistens nicht mehr nötig.
15. *Weiterfragen:* Dagegen muss man selbst weiterfragen, wenn man den Eindruck hat, dass die Besucher die Bedeutung eines Sachverhalts noch nicht richtig erfasst haben. Zu überlegen ist dann: Was muss man selbst noch hinzufügen, damit die Besucher den Sachverhalt geistig durchdringen?
16. *Bezüge herstellen:* Der Moderator hilft den Besuchern während des Gesprächs, Zusammenhänge zu erkennen. Dazu muss er immer wieder Bezüge herstellen, zur Gegenwart und zur Alltagswelt, zu vergangenen Ereignissen und zukünftigen Entwicklungen, zum ausgewählten Objekt und zwischen Objekten im Ausstellungsraum, zwischen den Objekten und den Lebenswelten der verschiedenen Besucher.
17. *Aktiv zuhören:* Zur Wertschätzung der Besucherbeiträge gehört es, dass der Museumsmoderator aktiv zuhört. Damit der Besucher prüfen kann, ob er richtig verstanden worden ist, kann der Moderator dessen Worte wiedergeben (»Sie sagen, das Bild sei weg.«) oder mit eigenen Worten und mit Rücksicht auf die Gefühle des Besuchers etwas ausdrücken (»Sie sind enttäuscht, dass Sie das Bild nicht mehr am gleichen Platz finden.«).
18. *Warten können:* Gute Fragen lösen Denkprozesse aus. Denken erfordert Konzentration und Zeit (eigentlich Muße). Was leicht vergessen wird: Die Besucher brauchen Zeit zum Denken. Sie müssen das Wahrgenommene mit den eigenen Erfahrungen abgleichen, nachdenken und ihre Meinungen formulieren. Ein guter Moderator kann warten. Er muss schweigen können, während die Besucher denken. Man entwickelt schnell das Gespür dafür (Blickkontakte, Körperausdruck), wann man das Gespräch wieder aufnehmen kann.
19. *Zusammenfassen:* Am Ende sollte der Moderator die Beiträge in knapper Form zusammenfassen. Dies ist nicht immer einfach und man muss sehr darauf achten, alles richtig wiederzugeben. Derweil ist es sehr hilfreich für die Besucher, wenn auch der Bezug zur zentralen Aussage gezeigt wird. Die Leitlinie der moderierten Führung wird dadurch besser verstanden und die Inhalte des Gesprächs bleiben besser in Erinnerung.
20. *Denkanstoß:* Auch ein Denkanstoß, in Form eines Zitats, einer Anregung zu weiterführenden Veranstaltungen o.ä. kann dazu beitragen, dass dieser Museumsbesuch langfristig in Erinnerung bleibt und neues Denken und Handeln auslöst.

MITTEILUNGSBEDÜRFNISSE NUTZEN

Objekte lösen im Besucher etwas aus: Alte Erinnerungen werden geweckt, neue Einsichten gewonnen, Gefühle wie Begeisterung oder Betroffenheit ausgelöst. Solche Eindrücke verstärken das Mitteilungsbedürfnis, den Wunsch, sich darüber mit anderen Menschen zu verständigen, um die Relevanz der eigenen Beobachtungen auszuloten. Museumsführungen ohne Dialogphasen blockieren das Bedürfnis, sich mitzuteilen, und die Aufforderung am Ende einer Führung, gegebenenfalls noch Fragen zu stellen, kommt zu diesem Zeitpunkt viel zu spät: Spontane Eindrücke sind unterwegs verloren gegangen und oft unwiederbringlich vergessen. Der Besucher bleibt mit sich allein.

Wenn die Besucher überwiegend passive Rezipienten bleiben und nicht miteinander reden, bleibt auch der Referent allein; viele Fragen finden keine Antworten: Wer waren diese Menschen, die an der Führung teilnahmen und was dachten sie? Haben sie wirklich verstanden, was vorgetragen wurde? Waren Experten unter ihnen? Haben die Teilnehmer persönliche Bezüge zu den Objekten gefunden? Fühlten sie sich von den Themen emotional angesprochen? Was war ihnen besonders wichtig? Hätte manch einer etwas Bedeutsames erzählen können? Hätten Besucher gern etwas beigetragen, trauten sich aber nicht? Welches Wissen und welche Eindrücke nehmen die Besucher aus der Führung mit? Nehmen sie überhaupt etwas mit? Werden sie die Führung weiterempfehlen?

Wo Besucher keine Gelegenheit zum Austausch erhalten, bleiben viele Wissensschätze unentdeckt. Wo Gespräche geführt werden, ist die Besucherbegleitung auch für den Moderator ein Gewinn. Oft fehlt nur ein kleiner *Ice-breaker*, damit die Besuchergruppe der Sprachlosigkeit entkommt.

KONFRONTATIONEN GESTALTEN

Um zu neuen Einsichten und Urteilen zu gelangen, bedarf es der Auseinandersetzung mit anderen Meinungen und Standpunkten, unterschiedlichen Erfahrungen und Verhaltensweisen. Die Konfrontation mit diesen kann im Gespräch auch Widerstand und Störungen auslösen. Aufgabe des Moderators ist es dabei, dafür zu sorgen, dass die Gesprächsteilnehmer trotz unterschiedlicher Haltungen respektvoll und rücksichtsvoll miteinander umgehen. Er kann einfordern, dass man einander zuhört und ernst nimmt. Zudem kann er darauf hinweisen, dass nicht zu erwarten ist, dass alle in ihren Ansichten übereinstimmen. Geschehnisse und Entwicklungen werden unterschiedlich wahrgenommen.

Emotionale Reaktionen, entweder bedingt durch in der Vergangenheit erlittene Verletzungen und negative Erfahrungen, oder aber verursacht durch

Vorurteile und Denkschablonen, können ebenfalls in Museumsgesprächen zum Ausdruck kommen. Das erschwert zunächst die Kommunikation. Mit viel Empathie muss hier der Museumsmoderator dafür sorgen, dass die Gespräche weitergeführt werden können und alle beteiligt bleiben. Flexibilität gehört zu den Stärken eines Museumsmoderators. Seine Rolle erlaubt es ihm, die Besucher zu neuen Erfahrungen zu führen sowie zu fruchtbaren, bildungswirksamen Erkenntnissen.

Gut moderierte Gespräche sind demokratische Prozesse, bei denen alle Teilnehmerbeiträge Beachtung finden. Auch Kritik und Gegenargumente sind willkommen, und es muss ausreichend Raum gegeben werden, persönliche Betroffenheit, Freude und Begeisterung zu äußern. Grundlegend ist das maßvolle, unparteiische Verhalten des Moderators. Er muss ausgleichend wirken, Impulse geben und vermitteln. Er benötigt viel Gespür für die Dynamik der Gruppenprozesse und für die Bedürfnisse der einzelnen Besucher. Selbst unkonventionelle Beiträge müssen durchdacht und in der Diskussion weiterentwickelt werden. Gute Moderatoren helfen den Besuchern, sich in der Vielfalt der Meinungen zurechtzufinden.

Vielredner muss ein Museumsmoderator unterbrechen und darum bitten, sich mit Rücksicht auf weitere Gruppenbeiträge kurz zu fassen.

Aussagen, die Widerstand erkennen lassen, zählen nicht zu den Kommunikationsstörungen. Sie haben häufig einen konstruktiven Kern. Der Moderator kann sich fragend bemühen, diesen offenzulegen. Manchmal hilft es auch, Beiträge neu formulieren zu lassen und der Widerstand löst sich auf. Für einen ungewöhnlichen, abstrakten Gedankengang eines Besuchers, den die Museumsgruppe nicht nachvollziehen kann, sollte man konkrete Beispiele einfordern. Konfrontationen sollen fruchtbar sein, dürfen sich aber nicht zu längeren Streitgesprächen entwickeln.

KRITISCHE REFLEXIONEN ERMÖGLICHEN

Kritisches und originelles Denken ist in moderierten Museumsgesprächen erwünscht. Zu der dialogischen Gesprächsführung gehört es, die Sinne der Besucher für Widersprüchlichkeiten, Mehrdeutigkeiten und Interpretationspielräume zu schärfen.

Das Museum ist wie die Volkshochschule ein Ort des lebensbegleitenden Lernens. Durch die aktive Auseinandersetzung mit den Objekten und Inhalten der Ausstellungen und durch den Gedankenaustausch in interdisziplinär und interkulturell zusammengesetzten Besuchergruppen lernt jeder einzelne Teilnehmer, aber auch der Moderator, etwas über sich selbst, über die eigenen Fähigkeiten, Denkbarrieren, Bildungslücken, Wissensbestände und kreativen Potentiale. Museumsmoderatoren sind jederzeit auch Lernende unter Lernenden.

DEN INTERKULTURELLEN AUSTAUSCH FÖRDERN

Die Besucher in Museen und Ausstellungen kommen aus verschiedenen Kulturkreisen. Sie begegnen sich im Museum und treffen hier auf Exponate, die wiederum aus unterschiedlichen Kulturen stammen. Die Gesprächsteilnehmer sollen den interkulturellen Austausch als Bereicherung ihres Museumsbesuchs erleben. Neben den Ausstellungsobjekten – Zeugnisse unterschiedlicher Lebenswelten – gibt es beim Museumsgespräch auch die lebendigen Repräsentanten, die ihre Kultur den anderen live erfahrbar machen. Aufgabe der Moderatoren ist es, im Gespräch Zugänge zu bislang unbekanntem Teilen anderer Kulturen zu eröffnen, Vorurteile zu entkräften und ein Gespür für andere Lebensstile und Verhaltensweisen zu vermitteln.

PERSPEKTIVENWECHSEL ERPROBEN, GEMEINSAM NEUES WISSEN KONSTRUIEREN

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile: Wenn Menschen zusammenkommen und miteinander reden, werden Wissen und Informationen nicht einfach additiv zusammengetragen. Der Austausch befördert neue Wahrnehmungen und die Entwicklung neuer Ideen. Museumsmoderatoren sollen die Potentiale der Gruppe nutzen und den Besuchern helfen, Denkbarrieren zu überwinden und Perspektivenwechsel zu erproben. Dazu setzen sie im Gespräch zum Beispiel Requisiten ein². Dazu können sie auch passgenau zu den eigenen Moderationen spielerische und kreative Verfahren entwickeln, die auf grundlegenden heuristischen Denkstrategien beruhen³. Zu den besonders bewährten Heuristiken gehören die Assoziations- und Analogiebildung, das Entwickeln von Variationen und Kombinationen, das Spiel mit Vorstellungsbildern und Identifikationen und immer wieder die Erprobung anderer Sichtweisen.

SKIZZIERUNG EINER MODERIERTEN GESPRÄCHSFÜHRUNG AM BEISPIEL EINES SETZKASTENS

Museumsgespräche dienen nicht der philosophischen Erörterung eines abstrakten Themas, sondern vorrangig der Erschließung eines konkreten Museumsobjekts. Dies könnte zum Beispiel ein alter Setzkasten sein, der jahrzehntlang in einer Druckerei zur Erstellung von Drucksachen verwendet

2 | Vgl. dazu den Beitrag von S. Popov-Schloßer: »Chinesischer Korb ist nicht gleich chinesischer Korb« in diesem Buch.

3 | Vgl. dazu M. Schröder: Heureka, ich hab's gefunden, S. 29ff.

wurde. Setzkästen aus ehemaligen Druckereien gibt es häufig in Technikmuseen. Eine sorgfältige Vorbereitung des Museumsmoderators auf die Vermittlung des Objekts ist selbstverständlich. Er überlegt vorab, welches Vorwissen über Setzkästen die Besucher voraussichtlich mitbringen und was er selbst hinzufügen muss (Informationen, Fragestellungen, Requisiten, Aufgaben und interaktiver Methodeneinsatz usw.), damit die Besucher etwas mit dem Objekt anfangen können.

Um den Erfahrungsschatz der Gesprächsteilnehmer zu aktivieren, formuliert der Moderator Leitfragen. Darüber hinaus sollte er z.B. auch überlegen: »Wie muss ich fragen, um die Neugier zu wecken und die Besucher zum Reden zu bringen?«, »Welche Fragen muss ich stellen, um neue Erkenntnisse in der Museumsgruppe auszulösen?«, »Wie gestalte ich die Übergänge zwischen den verschiedenen thematischen Aspekten?«

Das Museumsgespräch kann er dann fragend entwickelnd moderieren. Er fragt nach Merkmalen und der Funktionsweise des Objekts und liefert damit hilfreiche Stichworte. Ziel ist es, dass möglichst viele Informationen und Erfahrungen von den Besuchern kommen. Sie sollen gemeinsam herausfinden, dass es sich hier um ein *Ordnungs- und Sortiersystem* handelt.

Danach fragt der Moderator nach weiteren Aspekten, z.B. nach den Vorteilen der Normierung an Hand von unterschiedlichen Schriftarten. In einem interaktiven Spiel mit Requisiten lernen die Besucher dann, Steckschriftkästen für Titeltex te und Brotschriftkästen für Basistexte zu unterscheiden.

Spätestens jetzt bietet es sich an, fragend *Bezüge zur Gegenwart* herzustellen. »Wie werden Titel und Basistexte in modernen Textverarbeitungsprogrammen unterschieden?« Jeder, der mit einem Computer umgeht, kann hier mitreden. Eine Gelegenheit für den Moderator, auch jene Besucher zu Beiträgen zu ermutigen, die sich bislang zurückgehalten haben. Laien werden ebenso am Gespräch beteiligt wie Experten, die zum Beispiel mitteilen: »Es gab auch Ausschlusskästen für Wortzwischenräume ...«.

Hier kann der Moderator erneut auf den Alltag der Besucher verweisen: »Wie werden Wortzwischenräume in modernen Textverarbeitungsprogrammen hergestellt?« Im Rahmen des moderierten Austausches erkennen die Besucher: Typografische Elemente und Maße der heutigen Textverarbeitungssysteme basieren auf dem alten Wissen der Schriftsetzer.

Typische Fragen, die bei der Vermittlung technischer Objekte immer wieder gestellt werden, lauten: »Wie sieht der Mensch an der Maschine aus?« »Welchen Einfluss hat das Objekt auf das Leben der Menschen, im Hinblick auf ihre Gesundheit, ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten, ihren Arbeits- und Lebensalltag?« Besucher erzählen, dass sich viele Schriftsetzer eine Bleivergiftung zuzogen. Der Umgang mit Bleilettern wird zum Gesprächsthema.

Dann fragt der Moderator weiter: »1.200 bis 1.500 Buchstaben pro Stunde setzen, was bedeutet das für den Setzer?« Hier kann man über Arbeitsproduk-

tivität, Leistungssteigerung und die Qualität des Fortschritts diskutieren. Kontroverse Beiträge werden geäußert und moderierend weitergeführt. Ein weiterer Aspekt im Gespräch über den Setzkasten ist nämlich die Arbeitsteilung zwischen dem Meister und den Gesellen, früher und heute. Der Moderator liefert kurze Impulse, ohne die Rede an sich zu reißen. Es geht um Ausbildungs- und Prüfungsinhalte im frühen Druckhandwerk im Vergleich zur Gegenwart.

Dann geht es um die Rolle der *Frauen* in diesem Gewerbe. Ein Besucher teilt mit, dass bereits vor 1900 viele Frauen als Schriftsetzerinnen arbeiteten und dass es ein beliebter, weil gut bezahlter Frauenberuf war. Neue Informationen bleiben in Erinnerung, wenn man am Museumsgespräch aktiv teilnimmt.

Der Moderator lenkt das Gespräch auf neue Aspekte, wie die Bedeutung der *Buchdruckerpresse*, eine Innovation. »Wurde die Tragweite der Erfindung der Buchdruckerpresse gleich erkannt?« Vergleiche mit anderen technischen Objekten lassen sich herstellen: Konrad Zuses Antrag, seinen Computer durch ein Patent schützen zu lassen, wurde wegen »mangelnder Erfindungshöhe« zurückgewiesen.

Zurück zum Objekt in seiner *Epoche*: Setzkästen und Buchdruckerpressen waren Vehikel zur Versorgung der breiten Masse mit Textprodukten. Sie ermöglichten den Druck von Enzyklopädiën (Diderot, d'Alembert) und Zeitschriften und spielten im Zeitalter der Aufklärung eine bedeutende Rolle. Druckmaschinen sehen heute anders aus, Setzkästen gibt es nicht mehr. Die Besucher erzählen einander, was sie wissen; der Moderator liefert zusätzliche Informationen.

Dann hilft er, den Blickwinkel noch einmal zu erweitern: Was wissen die Besucher über die Vervielfältigung von Texten in anderen Teilen der Welt? Die Gesprächsteilnehmer durchforsten ihren Erfahrungsschatz und berichten, was sie auf ihren Reisen gelernt haben: Schon um 1100 gab es in China bewegliche Bleilettern. Arabische Händler lieferten im Mittelalter Papiere in den heutigen europäischen Raum.

Am Ende fasst der Moderator die wichtigsten Aussagen (mit einem Blick auf die Leitlinie) zusammen. Er dankt den Besuchern für ihren Einsatz und gibt ihnen noch einen Denkanstoß zum Moderationsthema (Denkspruch, Zitat oder eine Anregung) mit auf den Weg.

LITERATUR

Schröder, Marion: Heureka, ich hab's gefunden! Kreativitätstechniken, Problemlösung & Ideenfindung, Herdecke 2005.

Chinesischer Korb ist nicht gleich chinesischer Korb

Interaktiv lernen im Museum

Sofija Popov-Schloßer

Den »Chinesischen Korb« hat Heiderose Hildebrandt erfunden.¹ Sie hat diese Methode der freien Assoziation entwickelt, um Kindern Zugang zur abstrakten Kunst zu ermöglichen: Jeder Teilnehmer zieht aus einem Beutel, einer Tasche oder einem Korb einen alltäglichen Gegenstand und ordnet ihn, entsprechend seiner Farbe, Form oder Material, einem Kunstwerk zu. Was spricht dagegen, diese Methode auch in der Bildungsarbeit mit Erwachsenen zu verwenden? Kann man sie auch in anderen als Kunstmuseen nutzen, und was muss dabei berücksichtigt werden?

Die aktivierenden subjektorientierten Methoden der Museumspädagogik werden in zwei große Gruppen eingeteilt: die der verbalen und die der performativen. Über erstere wird in mehreren Beiträgen dieses Buches geschrieben und sie wird unter diversen Blickwinkeln analysiert. Im Folgenden geht es überwiegend um solche Methoden, die den Einsatz von Requisiten verlangen.

Die Vermittlung von Ausstellungsinhalten durch den Einsatz haptischer Elemente hat eine Reihe von Vorzügen:

- Sie berücksichtigt alle Lerntypen bzw. Lernstile,
- sie regt die Wahrnehmung an,
- sie fördert das eigene Handeln,
- sie verstärkt das emotionale Erleben (Überraschung, Staunen, Aha-Effekt),
- sie kann Alltagsbezüge aufdecken,
- sie befruchtet die Kommunikation in der Gruppe.

Erwachsene Besucher, die sich bewusst für einen Ausstellungsrundgang in einer Gruppe entschieden haben, möchten nicht vorgefertigte Inhalte consu-

1 | http://de.wikipedia.org/wiki/Chinesischer_Korb [10. 9. 2012].

mieren, wie zum Beispiel einen Vortrag oder einen Audioguide. Sie möchten Fragen stellen können, sich in einer Gruppe austauschen und sich mit den Ausstellungsinhalten aktiv auseinandersetzen. Außerdem verfügen sie über umfangreiche Lebens- und Berufserfahrung, manchmal auch über Fachwissen. Der Museumsmoderator sorgt dafür, dass Motivation und Interesse der Besucher erhalten bleiben, wenn nicht sogar gesteigert werden. Er schafft Situationen, in denen Besucher im Denken, Sprechen und Tun probieren und experimentieren.

Wenn man davon ausgeht, dass das individuelle Wissen und die Deutung des Erlebten stets neu konstruiert und umstrukturiert werden, indem neues Wissen und neue Erfahrungen mit dem bereits vorhandenen in Verbindung gebracht werden, dann ist damit das Potential beschrieben, mit dem der Moderator arbeitet. Auch die soziale Situation spielt für diesen Vorgang eine große Rolle. Manche Besucher nehmen ausschließlich an Führungen teil, die von angeblichen Spitzenexperten geleitet werden. Sie geben an, es interessiere sie nicht, was andere Besucher denken oder sagen. Aber unbewusst nehmen auch sie das Verhalten der anderen in der Gruppe wahr. Sie beobachten, wie intensiv diese zum Beispiel ein Objekt betrachten oder welche Kommentare sie dazu abgeben. Die Skeptiker fragen sich schließlich doch neugierig, was ein Objekt, das sie selbst übersehen haben, für die anderen so interessant macht. Auch sie prüfen, wie alle anderen, ihr Wissen, ihre Ansichten und ihre Erfahrungen, indem sie sie mit denen ihrer Mitmenschen vergleichen. So kommt das situative Lernen allen zugute. Der Moderator gibt viel Raum für Meinungen und Ansichten der Besucher, um diese zu bestätigen, zu erweitern oder zu verändern.

Auch Ausstellungsmacher berücksichtigen die Tatsache, dass wir gleichzeitig sowohl mit dem Verstand als auch mit allen Sinnen Räume und Situationen wahrnehmen. In der Ausstellung »*Tür an Tür. Polen – Deutschland: 1000 Jahre Kunst und Geschichte*«² hat der Künstler *Miroslaw Bałka* einen Ausstellungsraum für ein ganzheitliches und komplex-widersprüchliches Erlebnis gestaltet: Die Wände hatten einen dunkelgrauen Farbton, das kalte Licht war sehr gedämpft, das Geräusch eines Kaminfeuers, das zuerst als solches nicht zu identifizieren war, war laut und der Boden war mit einem Gitter belegt, an dem die Schuhsohlen beim Gehen hakten. Auf die Frage nach der Wirkung dieses Environments gaben die Besucher an, es sei bedrückend, unangenehm, sie würden den Raum am liebsten schnell wieder verlassen. Solche Empfindungen waren vom Künstler beabsichtigt, schließlich thematisierte seine Installation die nationalsozialistische Besatzung Polens.

Das Beispiel zeigt deutlich, wie Museumsräume und Objekte auf Sinne und körperliches Empfinden einwirken. Allein der Tastsinn wurde nicht angesprochen. Doch gerade ihn sollte ein Museumsmoderator bei der Vorbereitung

2 | 23. September 2011 bis 9. Januar 2012 im Martin-Gropius-Bau in Berlin.

von Interaktionen und Requisiten berücksichtigen.³ Menschen sind multisensorische Wesen, die die Welt gleichzeitig über mehrere Sinneskanäle wahrnehmen.

Interaktives Lernen als Bestandteil der personalen Vermittlung im Museum beinhaltet zwei Aspekte: Zum einen die soziale Interaktion der Besucher untereinander, die ein Museumsmoderator sorgfältig vorbereitet, anregt und begleitet, zum anderen die Interaktion zwischen dem Besucher und dem Objekt. Wie kann eine Interaktion, ein »Dialog« mit einem Objekt erfolgen, wenn es nicht angefasst werden darf und es die gestellten Fragen nicht beantwortet, da es statisch, ja »tot« ist? Museumsmoderatoren lenken die Anschauung durch Hinweise und Fragen. Wenn ein Objekt zum Beispiel Gebrauchsspuren aufweist, ist das ein dankbarer Umstand für die Gesprächsführung. Als Bedeutungsträger verweisen Objekte auf unsichtbare komplexe Kontexte, denen sie entstammen und lassen somit vielfältige Interpretationen zu. Ihnen wohnt ein Unsichtbares inne, das über das Anschauliche hinausgeht. Durch Hilfsmittel kann es veranschaulicht werden. Sie unterstützen objektbezogen die Vermittlung von Inhalt, weil sie in ihrer Aufbereitung und Beschaffenheit, in ihrem wohlüberlegten strukturierten Einsatz im Sinne des aktiven und ganzheitlichen Lernens unterschiedliche Sinneskanäle ansprechen.

Wenn ein interaktiver, moderierter Ausstellungsrundgang angestrebt wird, dann muss er im Vorfeld angekündigt werden. Die Besucher sollen erfahren, was sie erwartet, sonst fühlen sie sich überfallen und im schlimmsten Fall ziehen sie sich zurück. Viele zögern zunächst, sich am Gespräch zu beteiligen, weil sie glauben, sie könnten sich blamieren. Darunter sind auch Menschen mit einem umfangreichen akademischen Wissen, die einfach Angst davor haben, sich einem Thema auf eine ungewohnte Art zu nähern. Die meisten Erwachsenen sind durch ihre schulische und berufliche Ausbildung darin geübt, sich allein auf ihr analytisches Denken zu verlassen. Museumsmoderatoren dagegen bemühen sich, daneben auch das analoge Denken zu aktivieren, das ihnen hilft, »zunächst unbeachtete oder verborgene Hintergründe einzubeziehen, Zusammenhänge zu entdecken und unsere Sichtweise zu erweitern.«⁴

3 | Dass der Mensch ein homo hapticus ist, zeigt uns das Verhalten der Kinder in einem Museum: ihr Bedürfnis nach Berührung ist sehr ausgeprägt und sie müssen immer wieder daran erinnert werden, dass Museumsobjekte nicht angefasst werden dürfen. Kaum anders bei den Erwachsenen: »Gerade bei plastischen Objekten ist das Verlangen nach Berührung besonders groß: Beobachtungen, die während einer Ausstellung von Plastiken gemacht wurden, ergaben, dass trotz Berührungsverbot 57 % der Besucher die Objekte anfassten; bei einer Ausstellung ohne Berührungsverbot gebrauchten sogar 84 % der Besucher die Hände.« (M.-L. Schmeer-Sturm: »Sinnenorientierte Museumspädagogik«, in: H. Vieregge et al.: Museumspädagogik in neuer Sicht, Band 1, S. 54).

4 | H. Haerdtl: Verborgene Netze, S. 548.

Museumsmoderatoren haben Verständnis für die Zurückhaltung der Besucher. Es ist schon viel gewonnen, wenn auch die Reservierten sich im Verlauf des Rundgangs doch aktiv und vor allem *freiwillig* am Geschehen beteiligen. Hier ein Beispiel für die Ankündigung:

»Herzlich willkommen in dieser Ausstellung. Ich werde Sie begleiten.« (»Begleiten« ist hier ein wichtiger Begriff, er impliziert die Akzeptanz des mündigen Besuchers.)⁵ »Um den gemeinsamen Rundgang lebendig zu machen, schlage ich vor, dass wir es in Form eines Gesprächs tun. Dazu habe ich einige Aktivitäten vorbereitet und ich freue mich, wenn Sie sich daran beteiligen und Ihre Eindrücke (!) den anderen in der Gruppe mitteilen.« (Hier reagieren einige Besucher erfreut und einige verschreckt. Es ist schon mal die Frage vorgekommen: »Muss man ein Vorwissen haben?« »Es geht nicht um Ihr Fachwissen, das Sie unter Beweis stellen sollen. Es ist nicht meine Aufgabe, Ihr Wissen zu prüfen (sichtbare Erleichterung), sondern es geht um Ihre Eindrücke, um Ihre persönliche Meinung!« (Natürlich geht es um das Wissen der Besucher: um ihr Alltagswissen, um ihre Erfahrung und auch, falls vorhanden, um das Fachwissen, von dem andere Besucher profitieren können! Vorrangig muss man aber den Besuchern ihre Angst nehmen.) »Selbstverständlich werde ich Ihnen die wichtigsten Daten und Fakten liefern, und die Interaktionen sollen allein Ihnen zugute kommen, Sie profitieren vom Austausch untereinander.« (Wenn der Rundgang so oder ähnlich angekündigt wird, ist das Eis meistens schon gebrochen! Es ist davon abzuraten, die Besucher erst zu fragen, ob sie mit einer aktiven Beteiligung einverstanden sind. Am besten geht man davon aus, dass sich alle beteiligen werden. Diejenigen, die sich wirklich bis zum Schluss nicht beteiligen möchten, werden es schon deutlich zeigen und ihre Entscheidung muss respektiert werden.) »Darf ich fragen, was führt Sie gerade in diese Ausstellung?« (oder) »Warum haben Sie sich entschieden, gerade diese Ausstellung zu besuchen?« (Die Antworten geben dem Museumsmoderator wichtige Hinweise zu Motivation, Interessen, Erwartungen und Vorwissen seiner Gäste).

Interaktive Methoden, mit denen Museumsmoderatoren arbeiten, basieren auf den Methoden der Erwachsenenbildung und der Kunstpädagogik. Einige werden schon lange in den Museen verwendet. Im Folgenden werden sie eingeteilt in

1. Assoziationsbildung,
2. Analogie,
3. Visualisierung,
4. Rollenspiel.

5 | Vgl. dazu den Beitrag von C. Heiß: »Wie etwas gesagt wird...« in diesem Buch.

In der museumspädagogischen Praxis ist es üblich, die Aktivphasen der Teilnehmer in einen Workshop-Abschnitt nach dem Ausstellungsrundgang zu verlegen. Ein historisches Rollenspiel z.B. kann ein bis zwei Stunden in Anspruch nehmen. Die Museumsmoderatoren können aber auch Methoden, die üblicherweise viel Zeit erfordern, auf eine kurze Zeitspanne reduzieren und Aktionen direkt vor den Exponaten durchführen. Dann dauert ein Rollenspiel nur zehn bis fünfzehn Minuten. Auch können sie die Methoden so modifizieren, dass sie dem Objekt bzw. den didaktischen Erfordernissen der Museums-sparte entsprechen. Einige Beispiele zu diesen Anpassungen werden im Folgenden geschildert.

ASSOZIATIONSBILDUNG AM BEISPIEL EINER FOTOGRAFIE UND AN OBJEKTEN AUS DER GESCHICHTE

In Herlinde Koelbls Fotoserie »Das deutsche Wohnzimmer« (1980) geht es der Fotografin um die Grammatik der Dinge, mit denen sich ein Mensch ausdrückt, indem er sich mit ihnen umgibt. Der »Chinesische Korb« eignet sich hier vor allem, weil die vielen Teile in ihrer Menge und ihrem alltäglichen Charakter den vielen Details im Bild entsprechen. In der konkreten Situation wurden kleine Gruppen von etwa vier Teilnehmern gebildet. In einem Korb befanden sich eine Muschel, eine Sandrose, ein Kristall, ein altes Miniaturgemälde, ein Souvenir. Die Gruppen zogen verdeckt einen Gegenstand und brachten ihn zu einer Person oder zu einem Detail auf dem Foto in Beziehung. Anschließend begründeten sie die Zuordnung und deckten ihre Assoziationen auf: Warum haben sie ausgerechnet die Sandrose in dieses Wohnzimmer gestellt?

Durch die Aufteilung in Gruppen verringert sich die Menge an Objekten, die anzubieten sind. Das ist ein Vorteil im Transport. Noch wichtiger ist aber, dass mehrere Personen gemeinsam eine Aufgabe lösen und darüber ins Gespräch kommen.

Im Deutschen Historischen Museum in Berlin steht eine Vitrine zur deutschen Kolonialpolitik in der Abteilung »Kaiserreich und Erster Weltkrieg 1871–1918«. Gezeigt werden in ihr unter anderem eine schwarz-weiß-rote Flagge an einem afrikanischen Speer, eine blecherne Vorratsdose für »Elefanten-Kaffee« und eine Offiziersuniform. Im moderierten Rundgang wurde diese Station angesteuert, um das Weltmachtstreben des Deutschen Kaiserreichs anhand des Umgangs mit seinen Kolonien zu verdeutlichen. Im Requisitenkorb befanden sich, jeweils einzeln verpackt, ein Stück Elfenbein, eine Kakaobohne, ein Glaskristall in Form eines Diamanten, eine Packung Fair Trade Kaffee, eine Baumwollblüte (Abbildungen 1 und 2).



Abbildungen 1 und 2: Eine Packung Fair Trade Kaffee (links) und eine Baumwollblüte (rechts)

Der Korb wurde an einer Stelle präsentiert, an der die Vitrine nicht zu sehen war. Die Gruppen erhielten je einen Gegenstand und tauschten ihre Assoziationen dazu aus. Dann wurden die Gegenstände nebeneinander gestellt, um ihre inhaltliche Verwandtschaft zu entdecken und in der Diskussion zu bestätigen. Nachdem sich die Gruppe auf das gemeinsame Thema »Kolonialismus in Afrika« geeinigt hatte, wurde die Vitrine »Deutsche Kolonien in Südafrika« gezeigt. Jede Gruppe hatte nun die Aufgabe, ihren Gegenstand dem Objekt in der Vitrine zuzuordnen, das für sie am deutlichsten die Kolonialisierung im Sinne von Ausbeutung und Unterwerfung zeigt.

Im Geschichtsmuseum werden historische Objekte selten isoliert gezeigt. Meistens werden sie als Symbole, als Stellvertreter, die die Geschichte erzählen, mit anderen Objekten zusammen präsentiert.⁶ Entsprechend sollten die Requisiten im »Geschichtskorb« in Menge und Zusammenstellung den Exponaten in einer Vitrine entgegenkommen, einen weiten und vielschichtigen Bedeutungshorizont haben und gerade in ihrer Gesamtheit der Assoziationsbildung dienen. Ganz anders das obige Fotografie-Beispiel: Hier wurde nur ein Gegenstand gegriffen und direkt einem anderen Gegenstand zugeordnet. Er sollte nicht das Abbild eines Objekts auf der Fotografie sein. Es wäre verfehlt, eine Kerze in den Korb zu packen, weil eine Kerze auf dem Bild zu sehen ist. Eher bietet sich eine Sandrose an, die wie eine Kerze als Zimmerdekoration z.B. auf einem Sideboard stehen könnte.

ANALOGIE AN EINEM BEISPIEL AUS DER KUNST, DER TECHNIK UND DER GESCHICHTE

Analogie als Methode bedeutet, ähnliche Erscheinungen oder Merkmale zu vergleichen und eine Lösung zu finden, die auf eine andere Situation übertragen

6 | Vgl. dazu B. Altendorf »Museen der Geschichte« in diesem Buch.

werden kann. In der Ausstellung »Kompass. Zeichnungen aus dem Museum of Modern Art, New York«⁷ hat die Museumsmoderatorin Christine Heiß eine Analogiemethode benutzt, die ganzen Körpereinsatz erforderte. Sie wollte eine abstrakte Zeichnung den Besuchern näher bringen: Merce Cunninghams Skizze für eine Choreographie mit dem Titel »Suite by Chance (Space Chart Entrance and Exit)« (1952). Ihr Ziel war, durch eine Aktion den Besuchern Cunninghams Zufallsmethode begreiflich zu machen. Christine Heiß beschreibt ihr Vorgehen wie folgt:

»Es wurde Chinapapier ausgeteilt mit Unregelmäßigkeiten, die bei der Herstellung entstanden waren, zufällig (by chance). Die Besucher wurden gebeten, mit Bleistiften sechs bis sieben dieser unregelmäßigen Punkte zu markieren und diese ohne Nachdenken mit Linien zu verbinden. ›Stellen Sie sich nun vor, Ihr Papier sei der Raum vor Ihnen. Bitte gehen Sie auf ein Startsignal hin den Linien auf Ihrem Blatt hier im Raum nach. Wenn Sie am letzten Punkt angekommen sind, bleiben Sie bitte einfach stehen.‹ Das wurde von allen, seien es Banker oder Schüler, Experten oder Ausflugsgruppen, gerne getan. Als alle wieder standen, wurde die Aktion erläutert: ›Vielen Dank, Sie haben soeben eine Choreographie nach Merce Cunningham getanzt. Alle lachten und staunten und tauschten sich über das Erlebnis aus und betrachteten nun die kleine Zeichnung mit neuen Augen. ›Merce Cunningham beschäftigte sich mit der Frage, wie er den Zufall einfangen könne. Ihr Rhythmus, in dem Sie gingen, Ihre Begegnungen und Ihre Reaktionen auf den Anderen waren zufällig und nicht geplant.‹ An diese Erfahrung anknüpfend war es ein Leichtes, die Arbeitsweise des Tänzers und Choreographen aufzuschlüsseln und den Kosmos an Strategien und Konzepten zu eröffnen, der sich hinter seiner Skizze verbarg. Am Ende wünschten sich viele, ihr Papier mitnehmen zu dürfen.«

Die Analogie-Methode eignet sich besonders für die Sparte Technik, wenn es darum geht, physikalische Phänomene zu verstehen oder einprägsam zu verdeutlichen wie zum Beispiel die Entstehung des Unterdrucks unter den Flügeln beim Fliegen. Eine ausführliche Beschreibung weiter hinten im Buch verdeutlicht dieses Vorgehen.⁸

Im Deutschen Historischen Museum hängt das Bild »Abschied der Auswanderer«⁹ (Abbildung 3). Nachdem die Gruppe über die Revolution von 1848 und ihr Scheitern gesprochen hatte, diskutierte sie vor diesem Bild über Auswanderer und ihre Motive. Die Teilnehmer sammelten mögliche Gründe für die Landesflucht: Hunger, Krieg, politische Verfolgung, Arbeit im Ausland, Liebe. Die Moderatorin bot ihnen dann eine kleine *Auswanderertasche* (Abbildung 4).

7 | 11. März bis 29. Mai 2011 im Martin-Gropius-Bau, Berlin.

8 | Ch. Schrübbers »Moderationslinien planen« in diesem Buch.

9 | Antonie Volkmar: Abschied der Auswanderer, 1860, Öl auf Leinwand, 112,4 x 190,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum.



Abbildung 3: Eine Gruppe vor dem Bild »Abschied der Auswanderer« (im Hintergrund Mitte)



Abbildung 4: Eine »Auswanderertasche«

Ein Auswanderer kann nur das Nötigste mitnehmen, was wird das sein? In der Tasche befanden sich eine handgearbeitete Mütze, ein Wörterbuch, ein Pass, ein Erinnerungsfoto, eine Geldbörse: Gegenstände, die heute jemand auf seiner Flucht mitnehmen könnte. Die Teilnehmer kombinierten nun die Gegenstände mit den Personen auf dem Bild und begründeten ihre Entscheidung. Das Wörterbuch zum Beispiel wurde meist dem schwarz gekleideten Mann mit dem Hut im Bild links zugeordnet, da er als Intellektueller und daher als politischer Flüchtling gedeutet wurde. Die Aktion bot die Möglichkeit, einen

Gegenwartsbezug und möglicherweise eine Identifikation herzustellen. Darin liegt die Analogie. Die Methode kann sowohl an einem Bild als historischer Sachquelle in der Sparte *Geschichte* als auch an einem Genre-Gemälde in der Sparte *alte Kunst* angewendet werden.

VISUALISIERUNG AN EINEM BEISPIEL AUS DER KUNST UND AUS DER TECHNIK

Visualisierung bedeutet die optische Darstellung von Gesagtem. Meinungen oder Ideen werden zum Beispiel in unterschiedlichen Papier- oder Schriftfarben dargestellt. Das Visualisieren steigert die Aufmerksamkeit und fördert das Behalten der Inhalte. Anhand der Fotografie »Mosselprom-Gebäude« (1926) (Abbildung 5, links) von Alexander Rodtschenko wird die Methode *Visualisierung* in der modernen Kunst erläutert.

Als Konstruktivist interessierte sich Rodtschenko für abstrakte geometrische Formen. Die Beschäftigung mit der Fotografie, die Verwendung der extremen Unter- und Aufsichtsperspektiven haben ihm ermöglicht, in der Architektur ganz neue geometrische Formen zu entdecken. Sie waren durch Visualisierung für die Teilnehmer leichter erfassbar und das Wesentliche wurde deutlich herausgestellt: Das Motiv des Fotos wurde in seine Einzelteile zerlegt. Die Gruppen von drei oder vier Besuchern bekamen entsprechende farbige Stücke aus Fotokarton (Abbildung 6, Mitte). Zuerst sollten sie die verschiedenen Formen betrachten und beschreiben. Danach wurde das Gebäude zusammengebaut (Abbildung 7, rechts). Da die Vorlage schwarz-weiß ist und das Puzzle farbig, bot für die Teilnehmer nur die Form der Einzelteile eine Orientierung für das Legen des Bildes.

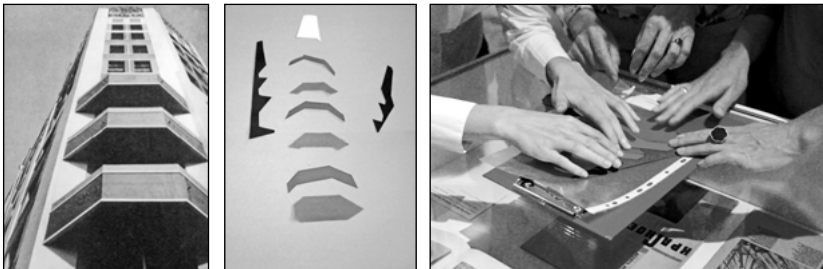


Abbildung 5, 6, 7: Alexander Rodtschenko: Mosselprom-Gebäude, 1926, Vintage-Print auf Silbergelatinepapier, 29 x 23,3 cm, Privatsammlung (links), Visualisierung (Mitte), Teilnehmer beim Legen des Puzzles (rechts)

Soweit ein Technikexponat nicht durch Vorführung oder durch die genaue Beobachtung erschlossen werden kann, ist die Visualisierung als Methode in der Sparte Technik besonders geeignet. In der Abteilung »Drucktechnik« des Deutschen Technikmuseums Berlin steht Peter Mitterhofers Schreibmaschine von 1864.¹⁰ Die Maschine hat Stechschriftbuchstaben, die von unten das plan liegende Papier durchlöchern. Da das Exponat in einer Vitrine steht, ist es den Besuchern nicht möglich, die Stechschriftbuchstaben zu sehen und die Funktionsweise der Maschine zu entdecken. Die Museumsmoderatorin Ines Linder hat hilfsweise aus Stecknadeln und Kapa-Platten einen Stechschriftbuchstaben »A« erstellt (Abbildung 8).

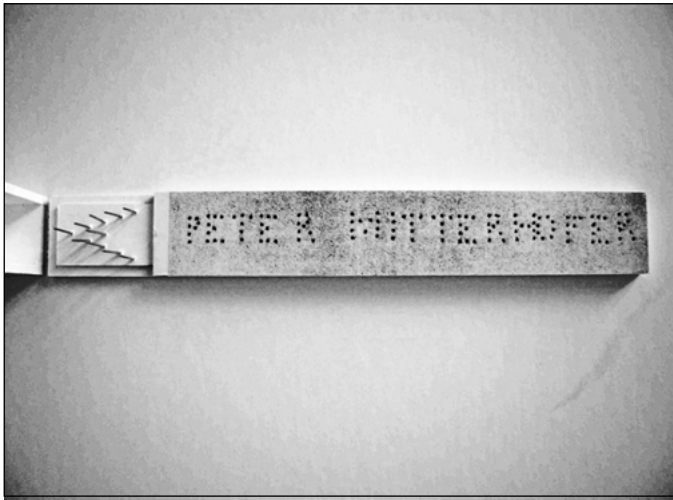


Abbildung 8: Der Buchstabe »A« und der Name von Peter Mitterhofer in Stechschrift

ROLLENSPIEL AN EINEM BEISPIEL AUS DER TECHNIK

In der Museumspädagogik ist vor allem das historische Rollenspiel bekannt und verbreitet. Ziel der Methode ist, dass die Teilnehmer die Erfahrungen, die andere gemacht haben, nachempfinden, und dass komplexe soziale Situationen durch das Spiel veranschaulicht werden. Im Deutschen Technikmuseum Berlin gibt es in der Abteilung »Schiffahrt« ein Modell des Auswandererschiffes »Dorothea« im Querschnitt (Abbildung 9). Ursprünglich ein Frachter,

10 | Verschiedene solcher Maschinen sind gut zu sehen auf: <http://site.xavier.edu/polt/typewriters/mitterhofer.html> [3.10.2012].

wurde es zum Passagierschiff umgebaut. Um möglichst viele Reisende aufnehmen zu können, erhielt es außerdem ein Zwischendeck für die II. Klasse.

Die Museumsmoderatorin Yella Hoepfner hat für die Präsentation dieses Schiffes Bordkarten für die I. und die II. Klasse erstellt. Jeder Teilnehmer hat eine solche Karte gezogen. Es entstanden zwei verschieden große Gruppen: die Passagiere der II. Klasse waren in der Überzahl. Die Aufgabe lautete nun, die eigene Kabine auf dem Schiff zu finden. Anschließend haben die »Passagiere« ihre Kabinen in Bezug auf Größe, Breite und Höhe, Belüftung und Ausstattung beschrieben. Schließlich kam es zu der Bemerkung, dass das Zwischendeck sehr niedrig sei. Danach hat die Museumsmoderatorin die Information offengelegt: Das Schiff war ursprünglich ein Frachtschiff und das Zwischendeck wurde nachträglich eingebaut.

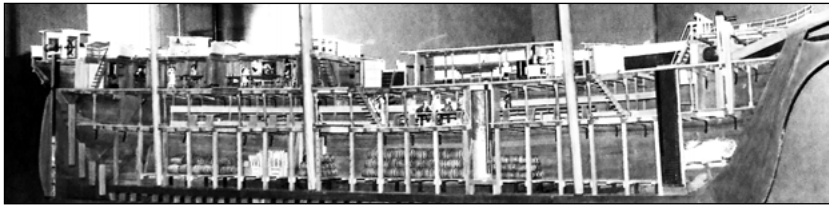


Abbildung 9: Bark »Dorothea« (Ausschnitt vom Modell)

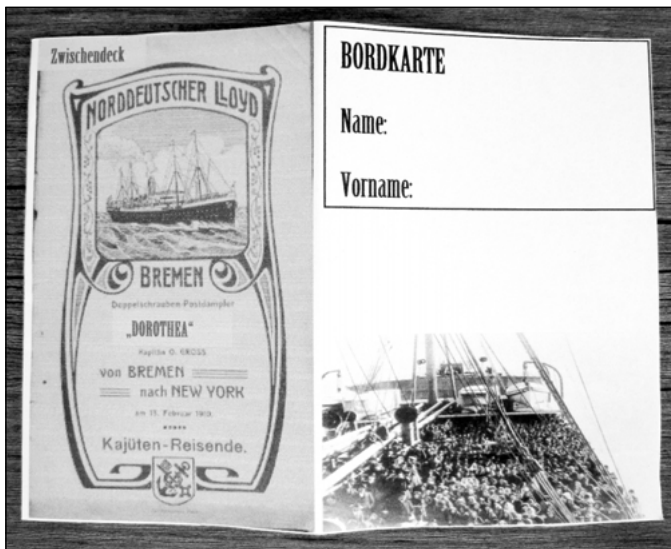


Abbildung 10: Bordkarte für die »Dorothea«

ZUSAMMENFASSUNG

Aktivierende Methoden gehören zum Standardangebot der subjektorientierten Museumspädagogik. Sie können in vielen Museumssparten, nicht nur in Kunstmuseen, eingesetzt werden. Sie werden auch von Erwachsenen gerne ausgeführt, vor allem, wenn sie Ähnliches aus anderen Bereichen wie z.B. der beruflichen Fortbildung kennen. Die Inhalte müssen allerdings sehr genau an die Objekte und Aspekte der Exponate angepasst werden. Dann bewirken sie einen hohen Erkenntnis-Zugewinn.

LITERATUR

- Haerdtl, Heinrich: Verborgene Netze. Analogien in unseren Ausdrucksformen. Wien/Köln/Weimar 2007.
- Vieregg, Hildegard/Schmeer-Sturm, Marie-Louise/Thinesse-Demel, Jutta/ Ulbricht, Kurt (Hg.): Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum. 2 Bände, Hohengehren 1994.

BILDNACHWEISE

Abb. 1, 2, 3: Fotos Hilmar Werner

Abb. 4, 6, 9: Fotos Sofija Popov-Schloßer

Abb. 5: entnommen aus: Martin Gropius Bau, Berliner Festspiele (Hg.): Ausst. Kat. Alexander Rodtschenko, Berlin 2008, S. 65

Abb. 7: Foto Antonio Morales O.

Abb. 8: Foto Ines Linder

Abb. 10: Foto Yella Hoepfner

Wie etwas gesagt wird ...

Beispiele und Übungen für den
gelungenen Umgang mit Stimme und Sprache

Christine Heiß

Im ersten Teil wird anhand einer fiktiven moderierten Führung die Notwendigkeit aufgezeigt, die Stimme vorzubereiten und zu üben und ein für die eigenen Absichten passendes Lautbild zu finden. In Klammern gesetzte Referenzwörter tauchen auf, die im Anschluss erläutert werden. Dabei werden Lösungsvorschläge unterbreitet, mit deren Hilfe der bisherige Museumsführer als zukünftiger Moderator den Situationen, die er voll Entsetzen oder schmunzelnd wiedererkennt, gelassener entgegengehen kann.

Im zweiten Teil wird für die aus dem ersten Teil sich als notwendig ergebende Vorbereitung ein Übungsplan mit vorwiegend klassischen Sprechübungen angeboten. Dieser Übungsplan ist speziell auf den Museumsmoderator zugeschnitten. Er erfordert ein Minimum an Aufwand und bietet ein Maximum an Wirkung. Bewährt an vielen Studenten wird seine tägliche Anwendung empfohlen. Nur durch wiederholtes, zur Routine gewordenes praktisches Tun können Stimme und Rhetorik eine Leichtigkeit erreichen, die es ermöglicht, sich in jedem Raum ganz dem Inhalt und dem Dialog mit den Menschen zu widmen.

AUS DEM ALLTAG EINER MUSEUMSMODERATORIN

Moderieren ist eine Variante der Gastfreundschaft. Die Moderatorin erlebt es bei jeder ihrer Führungen im Martin-Gropius-Bau.¹ Es geht bei der Begrüßung darum, dass ihre Stimme zu verstehen ist und eine Gemeinschaft stiftet zwischen Besuchern und Moderatorin in einem hohen hallenden Raum, in dem alles durcheinander wuselt (*Raumbezug*1, Artikulation*2*). Meint sie wirk-

1 | Ein wichtiges Ausstellungshaus in Berlin.

lich jeden und spricht ihn direkt an (*Hörerbezug**3)? Ist sie richtig freundlich (*Vorbereitung**4)? Ob sie die Besucher beglückwünscht zu ihrer Entscheidung, hierher zu kommen, ob sie sich auf sie freut und neugierig ist auf deren Begegnung mit den Ausstellungsstücken und ihnen mit einer solchen Haltung einen unsichtbaren roten Teppich ausrollt, entscheidet darüber, ob die Gäste den eigenen Augen trauen und Mut bekommen, sich zu äußern. »You never get a second chance to make a first impression« ist ein Leitspruch amerikanischer Journalisten. Der Grad der Genauigkeit ihrer Gedanken, wie exakt sie jede Station ihrer Führung definiert hat, beeinflusst das Sprechen (*Klarheit des Leitfadens* *5). Wenn sie weiß, worauf sie hinaus will, kann sie all dem gegenüber, was von der Gruppe kommt, offen sein. Nichts Falsches können die Besucher sagen. Wie befreiend!

Eine typische Begegnung fand mit einer Gruppe statt, die etwas merkwürdig anmutend als »Gruppe von Arbeitslosen und Künstlern« angekündigt worden war. Es stellte sich heraus, dass es zuerst galt, ihnen den Kampf mit den Widrigkeiten des Alltags zu erleichtern.

»Hat jeder seine Eintrittskarte? Nein, eine ist noch runter zur Garderobe, ihren Rucksack abgeben. Eine andere hat zwei Rucksäcke abgegeben und weiß jetzt nicht, für wen das zweite Ticket ist. Ja, sie hat ihre Eintrittskarte, aber sie ist wieder zur Garderobe gegangen, weil sie herausbekommen will, wem der zweite Rucksack gehört, um auf keinen Fall etwas zu veruntreuen.«

Als beide zurück waren, stellte sich heraus, dass nicht jeder einen »Berlinpass«² hatte. Ein Pass war im gerade abgegebenen Rucksack unten an der Garderobe geblieben. Also musste der Besitzer ihn rasch noch holen.

Eine ganz normale Verwirrung, zu deren Lösung die Moderatorin gern die Hilfe des Herrn an der Kasse, der Garderobieren und des Aufsichtspersonals oder, um das Securitypersonal anders zu benennen, der »Wächterinnen und Wächter des Palastes« angenommen hat. Im zweiten Schritt half sie, zwischen ihnen als den Hütern der Vorschriften, die sie durchsetzen müssen, für die sie aber nichts können und den etwas befremdeten Gästen zu vermitteln. »Warum muss ich das so machen? Es wäre doch anders geschickter.« Humor ist hier nicht an der falschen Stelle. Nach einem solch guten gemeinsamen Empfang, wenn sie ihre Gruppe die Treppe hinauf geleitet hat und sie mit der richtigen Taschengröße und den Restjacken um die Hüfte gebunden ihr Ticket gezeigt haben, sind die Rollen der Gastgeber, die die Regeln des Hauses bestimmen, etabliert und dies, ohne dass die Moderatorin ihre Stimme misstönend erhoben hat (*Indifferenzstimme**6).

Nun ordnet sie die Gruppe so an, wie die Möglichkeiten im ersten Raum es erfordern, um ihr die besten Bedingungen zum Sehen und Hören und Kom-

2 | Eine Bescheinigung für Arbeitslose, die zum Kauf ermäßigter Eintrittskarten für Museen und Ausstellungen berechtigt.

munizieren zu gewährleisten. Sie stellt sich deutlich günstig zum Objekt und zur Gruppe und etabliert eine Art Aufmerksamkeitsblase mit ihrer Stimme, in der die Gruppe und sie sich absetzen gegenüber den anderen Besuchern (*Umfang, Lautstärke und Intensität der Stimme**7). Sie macht höflich deutlich, dass jene ihren Hoheitsbereich haben und sie den ihrigen. Beide möchten miteinander nicht interferieren (*Umkreiserweiterung und -verengung**8). Durch ein solch klares stimmliches Absetzen vom übrigen Raum fühlen die anderen Besucher sich weniger gestört und das ist wichtig! Ein Kollege wurde angegriffen, weil sich Besucher von seiner Führung in ihrer eigenen Konzentration eingeschränkt fühlten. Stimmlich heißt das, nicht einfach leise zu sein, sondern durch den Gestus des Sprechens ein Signal nach außen zu geben, wie groß der Umfang des Hoheitsbereichs der Gruppe ist. Grundsätzlich gilt die Regel, immer so zu sprechen, dass die hintersten und seitlichsten Zuhörer noch etwas verstehen.

Man erreicht das, indem man die Stimme lautstärkemäßig deckelt, sie gleichzeitig aber offen und locker hält (*Stimmansatz, Weitung des Ansatzrohres, Vordersitz der Stimme**9). Die Vorstellung einer Gruppe von über 20 Menschen in einem nicht allzu großen Raum mit vielen anderen Besuchern lässt schnell plausibel werden, um welchen Hochseilakt es dabei geht.

Bei der Begrüßung hat die Moderatorin Informationen über den Ablauf gegeben, hat den Aufbau der Ausstellung und die Absicht des Kurators vorgestellt. Nun stellt sie die Einstiegsfrage zum ersten Objekt. Die Zeit, die sie den Besuchern gibt zu antworten, die Wirkung der Antwort, die sie zulässt, die Wertschätzung des Inhalts der Antwort als Baustein für die weitere Gesprächsführung, all das zeigt den Besuchern, dass ein Gespräch gewünscht und möglich ist. Glaubhaft wird das jedoch erst, wenn die Museumsmoderatorin in dieser sensiblen ersten Phase eine Reaktion ihrer Stimme auf die Besucher erlaubt. Wenn diese hören, wie verblüfft beispielsweise ihre Stimme über einen Einwurf klingt, wie sehr sie also den Ton beeinflusst haben, erst dann bekommen sie das vitale Vertrauen, in der fremden, neuen Umgebung des Museums, in der ungewohnten Akustik und Räumlichkeit, in der zu Beginn alles fremd klingt, sich zu äußern und einen eigenen Standpunkt im Gespräch zu vertreten. Darum und um Inhalte deutlicher zu unterscheiden, sollte die Museumsmoderatorin ihrer Stimme eine Variationsbreite von Tönen gestatten in Reaktion und Aktion. (*Intonation**10).

Sie betritt mit ihrer Gruppe den nächsten Raum, wobei sie vorher angekündigt hat, in welchem Teil sie sich aufhalten werden. Jetzt geschieht Folgendes: Die Aufmerksamkeitsblase zieht sich auseinander und die Gefahr besteht, dass sie platzt. Die Menschen könnten auf dem Weg zur nächsten Station vereinzeln und man müsste laut werden, um sie wieder zu sammeln. Das vermeidet die Moderatorin auf jeden Fall aus Rücksicht auf die anderen Besucher. Sie beugt dem geschickt vor. Dafür kann ein Rollenwechsel von der

Begrüßungsentertainerin (siehe Grafik 1) über die *Botin*, die kurz die Idee des Kurators skizziert hat, zur *Leiterin*, die die Gänge vorgibt, hilfreich sein. »Ich begleite Sie an einigen Objekten vorbei zu unserer nächsten Station an der und der Ecke.« Ecken sind immer günstig: Es ist möglich, dort zu stehen, ohne etwas zu verdecken und nach rechts und links zu zeigen. Nehmen wir aber an, die Ecke ist besetzt von Besuchern mit Audioguides auf den Ohren.³ Was bedeutet das? Wie kann man damit umgehen?

Selbstverständlich ist es wichtig, den Besuchern mit den Audioguides und ihrem Bedürfnis nach Stille respektvoll zu begegnen. Das sind sie leider nicht gewöhnt und deshalb werden ihre Schultern immer breiter, je mehr die Besucher das Nahen der Gruppe spüren. An das eine Ohr wird der Lautsprecher gepresst, in das andere der Finger gesteckt. Alles signalisiert: Ansprechen und Vertreiben zwecklos! In so einem Falle ist es günstig, wenn man seine Stimme ein wenig erheben kann, ohne die Indifferenzstimme zu verlassen, beispielsweise, um zu der Gruppe zu sagen: »Wir warten, bis die

3 | Der Besucher, der Audioguides liebt, möchte allein sein mit dem Bild und dennoch einige Informationen mitnehmen. Er sucht die Stille im Museum und möchte der Regisseur seiner eigenen Führung sein. Er entscheidet darüber, wann und wie laut eine Stimme ihm scheinbar exklusiv und scheinbar objektiv, dabei lediglich durch Technik fixiert, etwas ins Ohr flüstern darf und wie oft er diese Information wiederhören will. Er sucht einen eigenen Rhythmus und kapselt sich ab. Er konzentriert sich, indem er alle Mitbesucher ausblendet. (In Zeiten, zu denen die »Guides« nur monologisch Informationen lieferten, waren sie und der Audioguide fast austauschbar). Dagegen wünscht der Besucher, der eine personale Vermittlung schätzt, das Gespräch. Er begibt sich in einen Prozess, dessen Verlauf nicht nur er und der Moderator, sondern viele andere mitgestalten. Er möchte eine lebende Person vor sich haben, die er fragen, der er widersprechen, mit der er Begeisterung und Ablehnung, Unverständnis und Neugier teilen oder in Frage stellen kann.

Man kann den Besucher, der Audioguides liebt, mit jemandem vergleichen, der sich sein Essen in einem Selfservice holt und verzehrt. Er möchte allein sein und selbst entscheiden, ob er das Eis vor den Bouletten isst, auch wenn ihm dabei schlecht wird. Der Besucher, der eine personale Vermittlung schätzt, ist wie ein Gast mit Freunden in einem exquisiten Restaurant mit ausgezeichneter Bedienung. Er macht etwas aus seinem Abend, woran er sich erinnern wird. Er ist daran interessiert, ob es den anderen schmeckt und warum und welche Nuancen sie bevorzugen oder ablehnen. Er genießt, sich die Gänge in der passenden Reihenfolge servieren zu lassen, er diskutiert mit dem Sommelier, welcher Wein den Geschmack von welcher Speise unterstreicht. Beim Austausch mit den Tischnachbarn entdeckt er Überraschendes. Jemandem schmeckt etwas, das er selbst immer abgelehnt hat und das er beim nächsten Mal unbedingt probieren möchte. Die Museumsmoderation ist das Premiumangebot der Museen und einem Sternerestaurant vergleichbar.

anderen Besucher fertig sind und sich satt gesehen haben, dann können wir nachrücken. Ich gebe in der Zwischenzeit schon einige Informationen.« (*Dynamik*11*). So eröffnet man dem Besucher mit dem Kopfhörer vor dem gewünschten Bild die Möglichkeit, überrascht und spontan aufzusehen: »Nanu, eine Gruppe?! Wie nett«, ein flüchtiges Lächeln. »Ich werde nicht vertrieben, na gut, gehe ich kurz mal generös zur Seite.« Jetzt kann die Moderatorin mit der Gruppe in der Ecke eine Art Hörkokon bilden und beginnen, den Schatz des Bildes zu heben. Dazu bietet sich beispielsweise die Rolle der *Hebamme* an mit der Frage: »Was geschieht auf dem Bild im nächsten Moment?«. Die Töne einer Hebamme, die die Geburt einer Beobachtung und eines Gedankens unterstützt, sind andere als die einer *Dozentin*, die eine kunsthistorisch begründete Theorie hinzufügt, um eine bereits geborene Beobachtung zu fundieren.

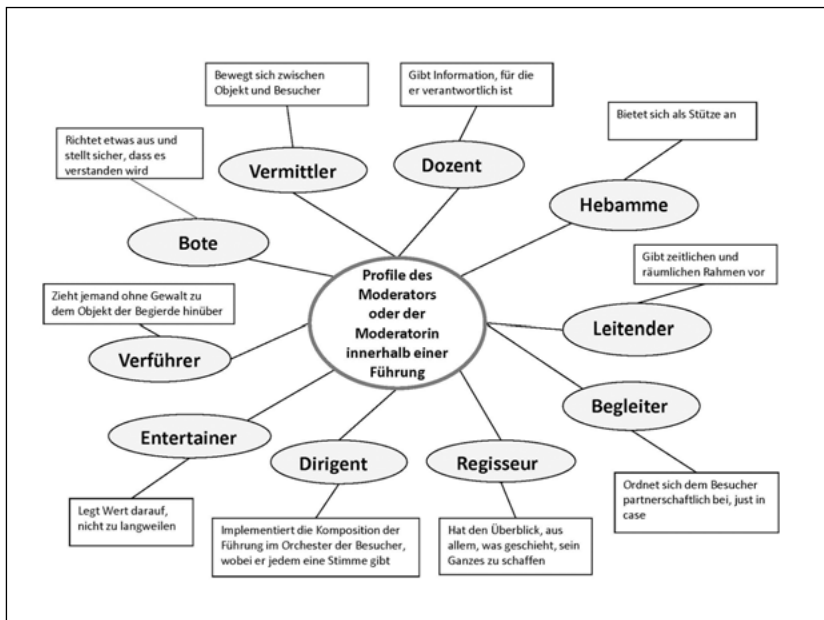


Abbildung 1: Profile der Moderatorin oder des Moderators innerhalb einer Führung

Es empfiehlt sich, bei dem Wechsel eines Profils, bei einem neuen Ansatz zur Annäherung an eine Station, eine Pause zu machen, tief Luft zu holen, den entsprechenden Gedankenimpuls zuzulassen und dem Inhalt angemessen einen anderen Ton und einen passenden Rhythmus zu finden. Das lässt die Besucher Gedanken leichter begreifen, als wenn sie einer monotonen Sprechwurst folgen sollen. Wobei die Art des Sprechens immer bestimmt ist von der Klarheit und Genauigkeit des Leitfadens, den die Moderatorin im Kopf hat. An-

ders formuliert: Sie muss wissen, worauf sie hinaus will und an welcher Stelle des Weges sie sich befindet. (*Planen-Atmen-Sprechen*12*). Der Inhalt bestimmt die Form des Sprechens. Nichts darf von außen aufgesetzt oder plakativ oder in einem schlechten Sinne theatralisch sein.

Variatio delectat. Die Moderatorin findet Spaß daran, die Übergänge von einer Station zur anderen mit unterschiedlichen Tönen zu gestalten.

Rhythmus strukturiert. Oder sie benutzt jedes Mal den gleichen »Übergangston«, der erkennbar wiederholt wird: »Damit bitte ich Sie, mir zu folgen ...« So entsteht eine Art Refrain, der sich durchzieht (*Rhythmus*13*).

Inzwischen ist die Moderatorin längst belohnt für ihre anfängliche Geduld, denn die gemischte Gruppe, die mit den Formalia kämpfte, stellt sich als höchst interessiert und gesprächsbereit heraus mit ungewöhnlichen Beobachtungen und Gedanken.

Die Moderatorin freut sich offen darüber, wie originell und wichtig die Anmerkungen der Gruppe sind. Sie betont den Wert jeder noch so kleinen Beobachtung, indem sie sie als *Regisseurin* mit dem eigenen Vorhaben verbindet. So entsteht vor den Augen der Besucher etwas gemeinsames Drittes. Damit wächst das gegenseitige Vertrauen zwischen der Gruppe und ihr. Ein solches Geflecht stärkt den Zusammenhalt und erleichtert in schwierigen Räumen die Einhaltung der Disziplin. Selbst wenn sich zwei abspalten und mal nicht zuhören oder am Gespräch nicht teilnehmen, schätzt eine gute Gastgeberin auch deren Beweggründe. Dadurch stellt sie sich mit den Besuchern auf eine Stufe und vermeidet einen von oben herab belehrenden Ton, der Überschwere neben Überschwere setzt. Alle werden Verbündete beim Abenteuer der Entdeckung.

»We love to entertain you.« Endlich kommt die Stelle, an der eine interaktive Handlung angeboten wird, zum Beispiel ein Spiel. Hier ist der Gestus wichtig, mit dem das Angebot gemacht wird. Es hat sich an dieser Stelle bewährt, keine Pause und keinen Punkt mit Atemholen zu machen und auch den Ton nicht zu verändern. Nahtlose Integration der Objekte, die man herverzaubert, vermeidet die Möglichkeit einer Abwehrhaltung gegen etwas so Ungewöhnliches wie einer Aktion, bei der der Besucher nicht passiv sein kann. Plötzlich haben die Besucher etwas in der Hand, als sei es selbstverständlich und machen schon mit: Ganz organisch gehört die Aktion dazu und dann ist sie auch schon fertig. Lachen, Befreiung, Leichtigkeit! Wenn die Aktion gepasst hat, ist den Besuchern durch sie schlagartig etwas klar geworden. Sie haben etwas begriffen, das sie sonst nur verstanden hätten, und das bleibt in Erinnerung.

Jetzt ist es ratsam, diesen Impuls aufzugreifen, ihn nicht verpuffen zu lassen, sondern die erhöhte Bereitschaft der Gruppe vielleicht an einer etwas zähen, schwierigen Station herauszufordern, wo sich auf Grund der gewonnenen Offenheit einige äußern werden, die bisher noch nichts gesagt haben.

Es kann nun sein, dass kurz vor der Hälfte der Führung eine gewisse Müdigkeit der Stimme einsetzt. Vielleicht ist das Kinn vor Anstrengung vorgereckt, die Schultern hochgezogen und die ganze Konzentration den Besuchern übermäßig zugewandt. Beim Gehen in einen anderen Raum kann die Moderatorin wieder ihre Mitte finden. Sie benutzt Vorstellungen, die ihre Überspannung abbauen und teilt einen Moment mit sich allein, lässt also während eines kurzen Augenblicks das Gummiseil los, das sie mit den Besuchern verbindet (*Eutonieübungen**¹⁴).

Oder sie benutzt ein haptisches Element, das sie an einer Station herumreichen lässt, um sich über den Sinnesreiz der Hand wieder zu erden. Gleichzeitig teilt sie diese sinnliche Erfahrung mit der ganzen Gruppe. Das verbindet!

Es ist Zeit für den Höhepunkt. »Der lange Atem ist das Ergebnis der Bewältigung der in der Moderation liegenden Gedankenbewegungen.« Die Moderatorin möchte die Gruppe in einem Spaziergang an mehreren Werken einer Serie vorbeigeleiten. Sie kennt den Aspekt dieses Raumes innerhalb der gesamten Ausstellung. Sie weiß um den Stellenwert der Serie innerhalb des Werkes des Künstlers und innerhalb ihrer eigenen Führungskonzeption. Es handelt sich um einen riesigen Raum. Sie ist sich sicher, bei entsprechend gutem Vordersitz der Stimme, einer genauen Artikulation und einer »trockenen« Sprechweise, ohne die Resonanzräume übermäßig zu öffnen, wird sie auch in einem solchen hallenden Raum verständlich sein. Jetzt geht sie noch einen Schritt weiter im Mut zu Hörerbezug und Sprechdenken⁴ und folgt den Vorschlägen von Heinrich von Kleist über die »allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Sie lässt eine ungenaue eigene Zielvorstellung von dem, was sie sagen will, zu. Nach der Eröffnung z.B. eines philosophischen Themas (Sinn des Lebens, Frage nach der Transzendenz in Orient und Okzident), das sich aus der gemeinsamen Bildbetrachtung herauskristallisiert, nimmt sie alle Gedankenimpulse aus der Reaktion der Zuschauer. Die sprachliche Ausgestaltung findet erst »allmählich« statt. Begleitgebärden entstehen, werden nicht unterdrückt und unterstützen das Sprechdenken. Ein zu hastiges oder zu langsames Tempo ist ausgeschlossen, da sie ganz auf die Reaktion ihrer Hörer angewiesen und darum auf sie konzentriert ist. Es bricht kein vorher erdachter *Redeplan* zusammen, weil es keinen gibt. Auch der hinterste Besucher in der letzten Reihe ist in ihrem Fokus, weil ein Wort oder eine Bewegung von ihm ja den entscheidenden Gedanken in der Gruppe auslösen kann.

Die Besucher sind jetzt da, wo sie sein sollen. Sie trauen den eigenen Augen zu, Neues, Relevantes zu entdecken und tauschen sich miteinander darüber aus. Die Besucher lassen sich von der Kunst packen gemäß der Aussage von Werner Schmalenbach: »Denn was will die Kunst? Sie wird doch nicht

4 | »Denken während des Sprechens und durch das Sprechen«, in: F. Schweinberg: Rednerschulung, S. 63.

hergestellt, damit sie begriffen wird, sondern damit man in irgendeiner Weise von ihr ergriffen ist.«⁵

Der Schluss wird der Moderatorin geschenkt. Die um einen Halbton angehobene Stimme, der schnellere Rhythmus signalisieren das nahende Ende. Nach der an jeder Station wiederholten nun endgültig letzten Erkundigung: »Haben Sie Fragen dazu?« schlägt die Moderatorin den Bogen zum Beginn und hofft, dass die Klarheit des Erlebnisses noch ein wenig vorhält, bis der Kampf mit den Widrigkeiten des Alltags wieder einsetzt. Sie spricht halblaut, weil am Ende der Ausstellung noch ein Film läuft, auf den sie hinweist, aber sie flüstert nicht. Flüstern ist schlecht für die Stimmbänder und die nächste Gruppe wartet schon auf ihre ausgeruhte, klangvolle, verständliche Stimme.

ERLÄUTERUNGEN FÜR JEDEN DER OBEN ERWÄHNTEN 14 PUNKTE

1. *Raumbezug*: Es ist ratsam, in einem hallenden Raum besonders gut zu artikulieren und eher leise, dafür aber schmal und zielgerichtet zu sprechen. In einem Raum, der Schall schluckt, kann der Sprecher seine Resonanzräume öffnen und volleren Ton geben. In beiden Fällen ist ein genauer Hörerbezug wichtig, bei dem niemals mit dem Rücken zu den Hörern oder stark seitwärts an den Hörern vorbeigesprochen werden sollte.
2. *Artikulation*: Gute Artikulation hilft nicht nur den Zuhörern, besser zu verstehen, sondern auch, die Stimme zu entlasten und nicht heiser zu werden. In einem guten Sprechlehrbuch lässt sich nachschlagen, wie und wo jeder Buchstabe gebildet wird. Nach Überprüfung der eigenen Artikulation finden sich gezielte Übungen für Verbesserungswürdiges. Es helfen z.B. Zungenbrecher, solange der Hals offen bleibt und die Rede an einen Zuhörer gerichtet ist.
3. *Hörerbezug*: Man stelle sich eine imaginäre Person vor, an deren Aufmerksamkeit dem Museumsmoderator besonders liegt, von der er sich wünscht, dass diese ihn akustisch und inhaltlich versteht. Wenn der Moderator diesen gedachten Zuschauer hinter die letzte Reihe stellt und ihn anspricht, fühlen sich alle angesprochen. Diese Vorstellung stellt einen viel stärkeren Hörerbezug her als etwa ein Fixieren einzelner Zuhörer, die das als unangenehm empfinden können.
4. *Vorbereitung*: Die Vorbereitung der Stimme mit dem »Morgentlichen Aktivierungsprogramm« (aufgeführt weiter unten) sollte tatsächlich am Morgen der Moderation stattfinden, damit der Moderator weiß, wie es seiner Stimme geht. Wirksam ist, grundlegende und tagesformabhängige Übungen.

5 | W. Schmalenbach: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder, S. 208.

gen noch einmal kurz vor der Moderation aufzugreifen, um die Fragen zu klären: Ist das Ansatzrohr weit? Sitzt die Stimme vorne? Ist die Artikulation geläufig? Kann ich die Stimme, ohne dass sie bricht, durch mehrere Register ziehen? Was ist speziell heute besonders zu beachten?

5. *Klarheit des Leitfadens*: Nur, wenn die Gedankenbewegungen innerhalb einer Moderation bis zum Ende klar und präsent sind, stellt sich ein langer Atem ein. Der lange Atem ergibt sich aus der einleuchtenden Gesamtfassung einer Moderation.
6. *Indifferenzstimme*: Die Indifferenzstimme ist die physiologisch gesündeste Stimme, die nicht verlassen und zu der immer wieder zurückgekehrt werden soll. Sie befindet sich, wenn man die gesamte Stimmlage drittelt, im unteren Drittel des mittleren Teils. Sie wird indifferent genannt, weil sie in Situationen der Langeweile und Absichtslosigkeit auftaucht.
7. *Umfang, Lautstärke und Intensität der Stimme*: Den Umfang der Stimme kann man durch Übungen zur Kraftstimme erweitern: Seufzen, imaginäre, große aber leichte Säcke von einer Seite zur anderen werfen und mit »Hau-Ruck« begleiten. »M« summen, durch den Körper schicken und dabei hin und her schwingen. Lautstärke reguliert sich von selbst durch klaren Hörerbezug. Und Intensität entsteht durch das eigene Interesse an der Sache und an den Besuchern.
8. *Umkreiserweiterung und –verengung*: Gemeint ist die Fokussierung auf einen begrenzten Raum im Raum, der durch die Größe der Gruppe und das Objekt des Interesses bestimmt wird. Diesen Raum kann man stimmlich definieren und körperlich wahrnehmen. Man setzt ihn gegen andere Besucher und Gruppen wie mit einer Glasglocke ab.
9. *Stimmansatz, Weitung des Ansatzrohres, Vordersitz der Stimme*: Diese Punkte bezeichnen die vornehmsten Ziele der Sprecherziehung: Verlängerung des Atemstroms, richtiger Stimmansatz, Weitung des Bereiches oberhalb der Stimmlippen, Vordersitz der Stimme. Der Stimmansatz ist dann physiologisch gesund, wenn die Stimmlippen sich zugleich mit der Tonbildung öffnen und nicht vorher. Das Ergebnis wäre sonst eine verhauchte und nicht tragfähige Stimme. Öffnen sich die Stimmlippen zu spät, führt das zu hartem Abknarren.

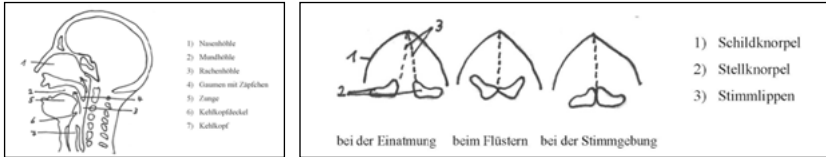


Abbildung 2: Querschnitt durch den menschlichen Kopf. Der Bereich oberhalb der Stimmklappen, das sogenannte Ansatzrohr, soll immer weit und offen sein. Zunge und Lippen bringen die Artikulation weit nach vorne.

Abbildung 3: Formen der Stimmritze. Mit dieser Zeichnung erhält man einen Eindruck von der Funktionsweise der Stimmklappen. Sie zeigt, wie ungesund Flüstern für die Stimme ist.

10. *Intonation*: Mit Intonation sind die möglichen Färbungen und Variationen gemeint, die ein gesunder Stimmansatz zulässt.
11. *Dynamik*: Dynamik bezeichnet den Wechsel zwischen laut und leise. Variationen, der Situation und dem Inhalt angemessen, halten die Aufmerksamkeit des Besuchers wach.
12. *Planen – Atmen – Sprechen*: Grundlegende Übungen für das Freie Sprechen sind Leseübungen.⁶ Sie schulen die Fähigkeit zur Wiedergabe von logischen Sinnzusammenhängen, klaren überschaubaren Sätzen und einer zielstrebigem Entwicklung auf den Schluss. Sie lehren, wie ein Schriftbild in ein Lautbild verwandelt wird. Dem Zuhörer wird das Verständnis erleichtert, wenn Sätze eingeteilt werden in
 - a. Wortblöcke, die wie ein Wort ausgesprochen werden, z.B. »Margarete-meinLiebling« oder »derschlaueFuchs«
 - b. Sinnschritte, die eine Atemeinheit bilden sollen. Das heißt, innerhalb eines Sinnschritts darf nicht zwischengeatmet werden und
 - c. Aussprüche, die mehrere Sinnschritte zusammenfassen. Solche Übungen helfen u.a. bei Fehlformen wie Reihendem Sprechen oder Sprechgirlanden. Bei diesen Fehlformen werden die Gliederungsschritte beliebig zerstückelt.
13. *Rhythmus*: Rhythmus bezeichnet den Wechsel von schnell und langsam. Variationen sollen dem Inhalt und der Situation angemessen sein. Ein Rhythmuswechsel muss vorher geplant werden.
14. *Etonie*: Etonie bezeichnet gemäß dem griechischen Ursprung einen guten (eu) Tonus der Muskulatur. Lässt man die genaue Vorstellung einer Umkreiserweiterung zu, beispielsweise »Ich trage einen großen, leichten Rucksack auf dem Rücken und gehe damit durch eine Menschenmenge« oder »Ich habe weiche große Engelsfügel an den Schultern und bewege sie

sanft hin und her« oder »Ich dirigiere vor mir ein großes Orchester«, und lässt man solche Vorstellungen auf sich wirken, so wird man feststellen, dass sich der Tonus der Muskulatur verändert. Dadurch schwingen mehr Resonanzträger im Körper mit. Die Stimme wird volltönender.

MORGENLICHES AKTIVIERUNGSPROGRAMM

Der nach praktischem Tun hungernde Leser erhält im Folgenden einen Übungsvorschlag, der ihm keine Minute seiner kostbaren Zeit wegnimmt und ihm somit die Möglichkeit gibt, jeden Tag zu üben. Vor dem Aufstehen im Bett begonnen, fortgesetzt während der Morgentoilette, integriert in Frühstück und Lesen der Morgenzeitung bis zur unauffälligen Haltungskorrektur an der ersten Ampel, wird dieses Programm die Stimme gepflegt und belebt und die Bereitschaft, dialogisch zu sprechen, geweckt haben, ehe man es sich versieht. Täglich geübt schult es Atmung, Stimme, Haltung und Hörerbezug.

Im Bett

Dehnen Sie sich wohligh und ausgiebig in allen Gelenken. Gähnen Sie ausgiebig und lassen Sie Ihr offenes Gähnen übergehen in das *Höflichkeitsgähnen* mit geschlossenem Mund.

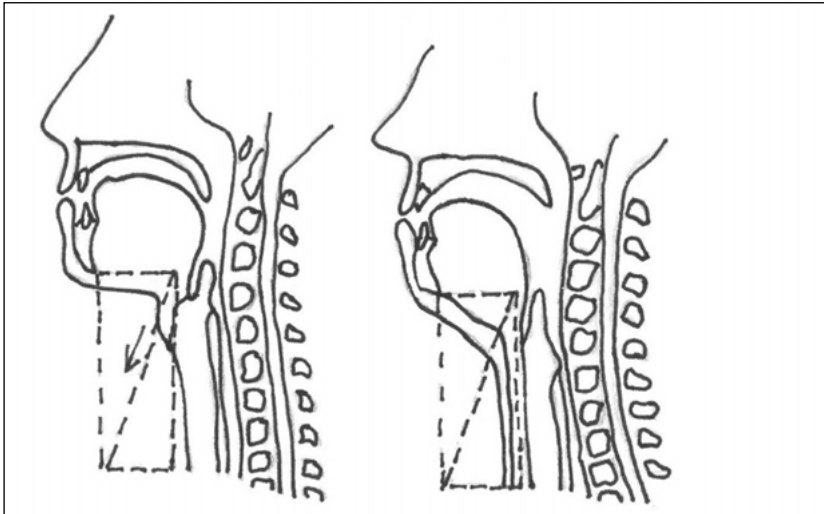


Abbildung 4: Schema der Schallraumerweiterung durch das sogenannte Höflichkeitsgähnen (nach Fernau-Horn). Diese Zeichnung zeigt die Weitung des Halses und die Tiefstellung des Kehlkopfes.

Im Bad

Putzen Sie mit der Zunge Ihre Zähne, lassen Sie dabei die Zunge zwischen Lippen und Außenfläche der Zähne entlang streichen. Fühlen Sie, wie sich Zunge und Lippen beleben. Durch das Vorstülpen der Lippen entsteht ein weiter, lockerer Mundvorhof.

Pleuelübung

Lassen Sie Ihre Zungenspitze Kontakt halten mit den unteren Schneidezähnen und bewegen Sie den breit gehaltenen Zungenkörper langsam nach vorne und zurück bei offenem Mund. Das bewirkt eine Stimmlippenmassage, die Verlagerung des Zungenkörpers nach vorne und eine Tiefstellung des Kehlkopfes. Diese Übung wird besonders auch nach Erkältungskrankheiten empfohlen.

Befreiung der Nasenhöhlen

Streichen Sie mit zwei Fingern über die Jochbeine beim Rasieren oder Eincremen und ziehen Sie die Haut in Richtung Ohren. Wenn Sie mögen, reinigen Sie die Nase mit (Salz-)Wasser.

Setzen Sie die vier Fingerkuppen beider Hände einander gegenüber auf die Mitte der Stirn und ziehen Sie die Fingerspitzen kräftig über die Haut zum Haaransatz.

Ansatzübung

Streicheln Sie ein imaginäres weiches Kaninchen auf Ihrem Arm und sagen Sie dabei leise: ui-oi-ei.

Fragen Sie Ihr Spiegelbild erstaunt: Ich? Ach? Echt? Achten Sie darauf, nicht zu hauchen und nicht zu knarren!

Beim Frühstück

Finden Sie Ihre Indifferenzlage! Dazu gibt es zwei Möglichkeiten, die Alltagsfrage und die Kauübungen.⁷

Stellen Sie eine Alltagsfrage z.B. »Wie spät ist es?«, und merken Sie sich, wo Ihre Stimme sitzt. Wenn die Stimme später am Tag in Anspannung hochrutscht oder nach unten gedrückt wird, können Sie sie leicht wieder an die Stelle, die Sie sich eingepägt haben, zurückbringen.

7 | Die Kaumethode ist von E. Fröschels entworfen und von W. Ortmann im Institut für Sprechkunde an der Universität Halle (Saale) weiterentwickelt worden. Als Kautherapie hat sie Prof. Dr. H. Krech zum Bestandteil seiner »Kombiniert-psychologische(n) Behandlung« gemacht.

Schmeckübung

(Vorübung zur *Kauphonation*): Streichen Sie mit der Vorderzunge am Oberlippenaum entlang und umkreisen Sie mit dem Rand der Vorderzunge den Lippenrand. Begleiten Sie diese Übung die ganze Zeit mit einem genießerischen num-num-num-nam-nim-lum-lomom-lim. Ziehen Sie dabei die Lippen nicht an die Zähne, sondern stülpen Sie die Lippen vor und heben Sie sie von den Zähnen ab, als ob Sie etwas kosten. So entsteht ein weiter Mundvorhof.

Kauphonation

Bilden Sie bei locker hängendem Unterkiefer, ausgehend von den wohligen Schmecklauten aus der Vorübung, verschiedene Silben wie etwa nem-nem-nem-nehmen-Nebel-Name-nahmen...

Bei dieser sogenannten Kauphonation überlagert der Lustreflex des Essens den Unlustreflex des Sprechens. Die vergnügte Kaustimme ist frei von Beeinträchtigungen; Über- und Unterreaktionen der Kauwerkzeuge und der Artikulationsorgane sind ausgeschaltet.

Hörerbezug

Üben Sie von Anbeginn dialogisch! Fragen Sie ein wirkliches oder gedachtes Gegenüber nach Frühstückswünschen mit Ein-Wort-Fragen wie z.B. Frühstücksbrötchen?, Marmelade?, Mohnstollen?, Mürbeteilchen?, Milchkännchen?, Honigmäulchen?, Müllermilch?, Sommersonne?, Wonnemond? Bitte üben Sie niemals mechanisch, sondern richten Sie alle Übungen an jemanden.

Lesen Sie einem Gegenüber eine Gebrauchsanweisung oder einen Zeitungsartikel vor, und lassen Sie die Zuhörer bitte das Verstandene wiederholen, damit Sie sichergehen, dass Sie auch verstanden wurden. Es hat keinen Sinn zu reden, wenn man nicht verstanden werden will.

Artikulation

Sagen Sie einen Zungenbrecher zu Ihrem Gegenüber, sei es »Fischers Fritze« oder »Blaukraut und Brautkleid«. Das hilft der Artikulation. Teilen Sie dabei den Inhalt wirklich mit und passen Sie auf, dass Ihr Hals nicht eng wird.

Im Flur

Vordersitz der Stimme

Locken Sie einen Vogel, den Sie am Fenster sehen, mit »Kiki, komm, komm, Kiki, komm«. Vielleicht haben Sie eine Katze und diese hat Katzenjammer. Bilden Sie ein volltönendes Miau, kleben Sie dabei den Klang von innen an Stirn, Nase und Schneidezähne.

Modulation

Ziehen Sie dieses Miau durch alle Register Ihrer Stimmlagen. Lassen Sie Ihre Stimme dabei nicht brechen! Vollziehen Sie mit einem »S« den Flug einer Hummel nach. Folgen Sie der Flugbahn mit Ihrer Hand.

Beim Aus-dem-Haus-Gehen*Zwerchfellübung*

Reduzieren Sie das Brrrrr, das berühmte Kutscher-R, auf ein leises Lippenschnurren.

Atmen Sie mit dem leisen Lippenschnurren auf einige Schritte aus, atmen Sie dann auf einen oder mehrere Schritte ein und wiederholen Sie das Ganze rhythmisch. Damit trainieren Sie Zwerchfell und Lippen und verlängern den Ausatemstrom.

Haltungskorrektur

Wenn Sie an der nächsten Ampel stehen oder in der Schlange auf dem Postamt oder an der Kasse im Supermarkt, machen Sie unbemerkt folgende Übung, die Sie nicht nur ein paar Zentimeter größer werden lässt, sondern auch hilft, Kreuzschmerzen vorzubeugen:

Stellen Sie Ihre Füße parallel, lassen Sie die Knie nach außen blinzeln.

Stellen Sie Ihr Becken wie einen Entenpopo, d.h. kippen Sie die Hüfte nach hinten mit einer kleinen Bewegung, bei der Sie nicht ins Hohlkreuz geraten. Dabei hebt sich das Brustbein und die Schultern fallen.

Zum Abschluss zieht Sie ein imaginärer Marionettenfaden, der an Ihrem Scheitel befestigt ist, in die Höhe.

Eutonieübung

Ob Sie nun in den Bus steigen oder in der U-Bahn sitzen, lassen Sie sich beim Gehen, Warten, Stehen, Sitzen, auf eine der Vorstellungen ein, die Ihre Muskulatur in eine gute Spannung versetzt. Einige kennen Sie schon aus dem ersten Teil, Anmerkung 14. Es wird zusätzlich die Vorstellung empfohlen, eine Krone zu tragen oder sich im Stehen leicht auf einen breiten Känguruschwanz zu stützen, der direkt vom Kreuzbein zum Boden reicht. Die sofortige Wirkung auf Ihre Stimme ist verblüffend.

LITERATUR

- Aderhold Egon/Wolf, Edith: Sprecherzieherisches Übungsbuch, Berlin ¹³2009.
Bernhard, Barbara Maria: Sprechtraining, Wien 2002.
Fiutkowski, Heinz: Sprecherzieherisches Elementarbuch, Tübingen ⁶2002.

-
- Jesch, Jörg: Grundlagen der Sprecherziehung, Berlin und New York ²1973.
- Siebs, Theodor: Deutsche Aussprache. Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch, Berlin 2007.
- Schmalenbach, Werner: Über die Liebe zur Kunst und die Wahrheit der Bilder. Gespräche mit Susanne Henle, Ostfildern-Ruit 2004.
- Schweinberg, F: Rednerschulung. Werkhefte zur Sprecherziehung, Heidelberg 1948.

BILDNACHWEISE

Abb. 1 bis 4: Graphik: Christine Heiß

Die Geister der eigenen Erwartungen

Visuelle Kommunikation als Teil der allgemeinen Informationsaufnahme und -verarbeitung im Museum

Georg von Wilcken

Alle visuellen, taktilen und akustischen Signale unterliegen unseren intuitiven und unbewussten Bewertungen: Gefällt mir, hasse ich, macht mich traurig, lehne ich ab, bereitet mir Freude, macht mich heiter, finde ich langweilig, macht mir Angst, interessiert mich sehr, macht mich neugierig. Licht in verschiedener Farbe und Menge (grell, mild, dunkel), kräftige oder dezente Farben, enge oder weite Räume, laute oder leise Geräusche, hohe oder tiefe Töne, wie eine Person etwas sagt, wie sich etwas anfühlt, wie man berührt wird – alles löst spontane Assoziationen aus, die oft schneller sind als die kognitive Verarbeitung ihrer Kontexte.

Verinnerlichte Erfahrungen führen beim Menschen zu automatisierten Wahrnehmungs- und Interpretationsabläufen. Sie äußern sich in Verhaltens- und Routinemustern, die zum größten Teil unbewusst sind. Das menschliche Subjekt lebt in einer *kognitiven Nische*. Das bedeutet, dass jede Erfahrung zu hundert Prozent eigene Erfahrung, eigenes Erleben und somit selbstgeschaffenes Konstrukt ist.¹

»Jede Person sagt, was sie sagt, [...] hört, was sie hört (und sieht was sie sieht), gemäß ihrer eigenen Strukturdeterminiertheit. [...] Das Phänomen der Kommunikation hängt also nicht von dem ab, was übermittelt wird, sondern von dem, was im Empfänger geschieht.«²

In der Wahrnehmung werden von außen kommende Informationen im Erkenntnisssystem des Empfängers unwillentlich auf eine bestimmte Weise

1 | Vgl. E. v. Glasersfeld: Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität.

2 | H. R. Maturana/F. J. Varela: Der Baum der Erkenntnis, S. 212.

strukturiert und bewertet. Wahrnehmungen sind danach primär unbewusste Eindrücke unserer äußeren Welt, die im Bewusstsein des Empfängers selektiv-subjektive Vorstellungsbilder von Teilaspekten der Wirklichkeit entstehen lassen. Die selektive Informationsverarbeitung dient dem Empfänger im Wesentlichen dazu, in einer für ihn angemessenen Art auf seine Umwelt zu reagieren bzw. in ihr zu agieren.

Die Betrachtung von Objekten im Museum bildet in Bezug auf die Wahrnehmungsgewohnheiten seiner Besucher keine Ausnahme. Selten stimmt überein, was das Museum zeigen will und was der einzelne Besucher wahrnimmt.

SOZIALISATION UND URBILDER

Aufgrund sozialer Bindungen zu anderen Personen und aufgrund von Interaktionen mit der sozialen Umwelt entwickelt sich die Persönlichkeit. Schon in der primären Sozialisation bilden sich durch andauernde Auseinandersetzungen des Kindes mit seiner noch begrenzten Umgebung, durch Gewöhnung, Grundmuster, die dem Kind zweckmäßig erscheinen, weil sie sich in seinem sozialen Umfeld bewähren. Es kommt zu selektierenden Wahrnehmungen und gewohnheitsmäßigem Tun: Gewöhnung schafft Spezialisierung. Die primäre Sozialisation legt das Fundament für die *Einpassung* des Menschen in seine Lebenswelt.

In der sekundären Sozialisation erwirbt der Mensch rollenspezifisches Wissen und Können und verinnerlicht die von Arbeits- und Funktionsteilung geprägte *Subwelt*, in die er hineinwächst. Die aufgenommenen Verhaltens- und Bewertungskriterien gehen mit der Erkenntnis einher, dass es auch andere Lebensmöglichkeiten gibt: Menschen können ihr Verhältnis zur Welt verändern und neue Rollen übernehmen. Dies gilt weniger für die mit der primären Sozialisation erworbenen Gewissheiten, die in besonderem Maße emotional verankert sind. Da sie oft als alternativlos verinnerlicht worden sind, sind sie der intellektuellen Reflexion schwer zugänglich. Sie sind meist unbewusster Natur und haben eine starke, lebenslange Wirkkraft. Sie gehören zu dem *psychologischen Gepäck*, mit dem das Individuum ausgestattet ist und das zu einem großen Teil seine Identität ausmacht, das heißt, mitverantwortlich ist für die Besonderheiten seines Wesens, mit dem es sich von anderen Individuen unterscheidet.

Ergänzend zu diesem psychologischen Gepäck besitzt jeder Mensch die in seinen Genen gespeicherten Informationen seiner Vorfahren. Alle Erfahrungen, die unsere menschlichen wie vormenschlichen Verwandten in der Evolutionsgeschichte angesammelt haben, sind seit Jahrhunderttausenden von Generation zu Generation weitergegeben und *einverleibt* worden.

»Stellen Sie sich vor, Sie hielten Ihre Mutter an der Hand, diese wieder ihre Mutter und so weiter. [...] Nach hundert Kilometern würden Vorfahren auftauchen, die nicht mehr zur Gattung Mensch (Homo) zählen, und nach 300 bis 400 Kilometern würde die Kette in die Baumwipfel führen. [...] Irgendwann führte alles ins Meer, würde schrumpfen und schrumpfen, bis nur noch Einzeller blieben.«³

So haben sich bestimmte Reiz-Reaktionsmechanismen herausgebildet, die eng mit Flucht- oder Angriffsbewegungen verbunden sind. Sie haben unseren Vorfahren das Überleben bis zur Geschlechtsreife gesichert und ihnen ermöglicht, Nachkommen zu zeugen. Ihre Erfahrungen leben in uns weiter. Als Archetypen, als verinnerlichte Urbilder haben auch sie Auswirkungen auf unser spontanes Verhalten. Durch Bilder, Geräusche oder Gerüche werden sie immer wieder aktiviert. Das Flackern, Knistern und der Geruch eines Lagerfeuers oder eines Kamins verbindet uns mit den prähistorischen Menschen. Wie Feuer eine heimelige Atmosphäre erzeugen kann, kann das Brüllen eines Löwen unsere Nackenhaare aufrichten und versetzt uns in höchste Alarmbereitschaft, selbst wenn das gefährliche Tier deutlich sichtbar hinter dem Gitter eines Zookäfigs sitzt. Auch ein Brandgeruch über der Stadt wird ein achtsames Unbehagen auslösen, besonders, wenn wir die Quelle nicht sehen. Etwas in uns weiß, wie gefährlich ein Busch- oder Waldbrand sein kann, bzw. für unsere Vorfahren war. Entsprechend ist die Faszination leicht zu verstehen, die von lebendig inszenierten naturkundlichen Museen ausgeht, da sich hier unter anderem die abgespeicherten *inneren Urhorden* in den Besuchern angesprochen fühlen. Es sind die verinnerlichteten Überlieferungen unserer Vorfahren, die sehr weit zurück reichen können. Die Ausstellung »Was ist schön?« im Dresdener Hygiene-Museum (2010) zeigte ein Foto, das Kinder aus allen Erdteilen bei einer Befragung zum besten Lebensraum gewählt hatten. Der Kommentar in der Ausstellung lautete: »Achtjährige wählten die ostafrikanische Savanne als attraktivsten Lebensraum gegenüber der Wüste, dem tropischen Regenwald oder dem einheimischen Laub- und Nadelwald. Menschen bevorzugten kulturübergreifend halboffene Landschaften, mit Wasser, großen Bäumen und Orientierungspunkten – überschaubar, also sicher – Raum für Entdeckerfreude.« (Abbildung 1)

Interessant ist, dass gerade der Ort so viel Eindruck auf Kinder macht, der mit einer wichtigen *Wiege der Menschheit* zusammenfällt. Offensichtlich lebt dieses Natur-Arrangement als ein positiv besetztes Urbild, ein Archetyp, in vielen Kindern weiter. Dieser spontane Zugriff von Achtjährigen auf elementare Erfahrungswerte der Menschheit (Wasser, Bäume, Tiere, Wiesen, Hügel), lässt aufhorchen.

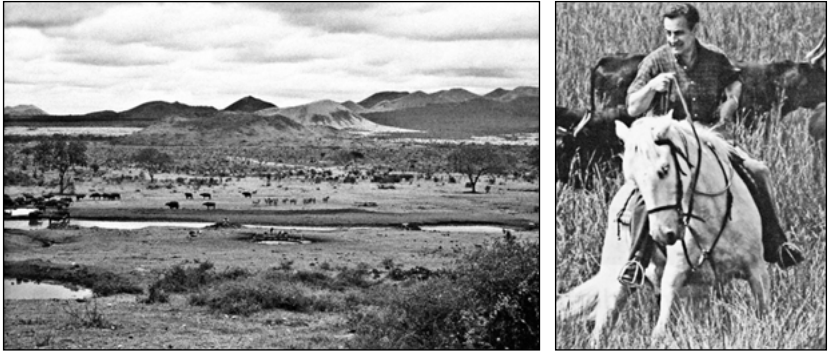


Abbildung 1 und 2

Es ist kein Geheimnis, dass Archetypen Wirkungen entfalten. Das machte sich auch das Wahlkampf-Team von Nicolas Sarkozy 2007 zu Nutze. Es veröffentlichte ein Foto, das den französischen Präsidentschaftskandidaten eine Woche vor der Wahl bei einer Reit-Tour in der Camargue zeigt – in Deutschland abgedruckt auf der Titelseite der Süddeutschen Zeitung (Abbildung 2).

Pferde, Stiere und Menschen in direkter Interaktion gehören heute in den hochentwickelten Industrieländern Europas eher zu den Ausnahmesituationen. Herr Sarkozy kandidierte damals nicht für den Vorsitz in einem Tierzüchterverband, sondern für das höchste politische Amt Frankreichs. Er wusste allerdings, dass man wohl auch dieses herunter brechen kann auf die einfachste Symbolik vom Umgang zwischen Mensch und Tier: Einer muss die *Zügel in der Hand halten*, um die Kräfte zu domestizieren und zu lenken.

Das Gemälde »Gas« von Edward Hopper, gemalt 1940, lebt von einer geheimnisvollen Stimmung in der Stunde der Abenddämmerung, die durch den Kontrast zwischen der sonnendurchfluteten Szene im Vordergrund und dem dunklen Schatten entsteht, der rechts hinten aus dem Wald quillt (Abbildung 3). Nimmt man den Schatten im Wald und den grauen Wolkensaum über den Bäumen weg (Abbildung 4), dann bleibt nichts von dieser Atmosphäre übrig, die Hopper in das Gemälde gelegt hat. Die Szene wird zu einem harmlosen warmen Sommertag an einer Tankstelle. Die Stimmung um den Tankwart an der Benzinsäule bekommt etwas belanglos Freundliches. Es drängt sich dem Betrachter nicht mehr die Frage auf, wohin die Straße führt, die im Hintergrund im Dunkel des Waldes verschwindet und die den Tankwart zu einer einsamen Figur werden lässt. Es entsteht nicht mehr »ein unterschwelliges Gefühl des Dramas«, wie es der Begleittext zum Gemälde im Museum of Modern Art ausdrückt. Die visuelle Wirkungskraft von einem unheimlich wirkenden dunklen Schatten am Waldesrand beeinflusst – unterhalb der bewussten Verarbeitung – die Interpretation des Betrachters.



Abbildung 3

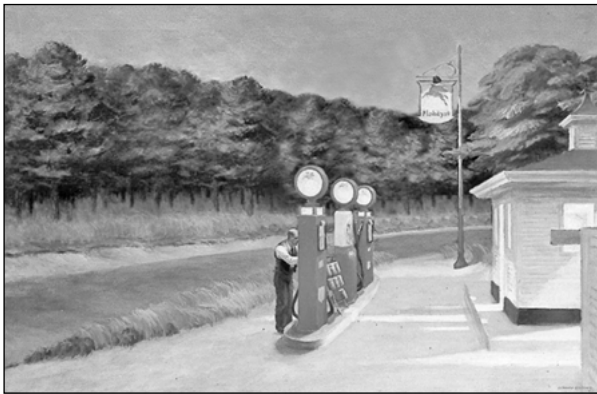


Abbildung 4

Welche Erfahrungen in einer bestimmten Lebenssituation im Einzelnen aufgerufen werden und unbewusst seine Reaktionen mitbestimmen – die kollektiven der Vorfahren oder die individuellen –, spielt nicht die entscheidende Rolle. Es ist immer eine Mischung aus beiden. Die Mixtur aus solchen Erfahrungen zusammen mit den bewussten kognitiven Denkprozessen im Rahmen einer konkreten Lebenssituation ergibt einen immer neuen Cocktail, der Wahrnehmung und Verhalten beeinflusst.

In vier Schritten lässt sich die menschliche Wahrnehmung beschreiben:

1. Aufnahme von Sinneseindrücken,
2. Auswahl (Selektion),
3. Verarbeitung (z.B. Abgleich mit Vorwissen),
4. Interpretation zur Ermöglichung subjektiv sinnvollen Handelns.

Im Prozess des Wiedererkennens (Erinnern, Kombinieren, Assoziieren, Urteilen) werden die aufgenommenen Reize klassifiziert. Nur wenn ein Reiz subjektiv relevant erscheint, gelangen Informationen in das Kurzzeitgedächtnis. Einzelne Merkmale des Wahrgenommenen sind dabei von feststehenden Urteilen bestimmt. Neue Informationen können solche Vor-Urteile bestätigen. Eigenschaften, die im Widerspruch zu ihnen stehen, werden unterbewertet, mitunter sogar vollständig ignoriert. Bei widersprüchlichen Informationen bevorzugt das Gehirn die wahrscheinlichste Interpretation durch Vergleich mit bereits abgespeicherten Erfahrungen. Sinneseindrücke sind mit Emotionen verknüpft (Angst, Freude, Schreck etc.), die die Aufmerksamkeit auf bestimmte Reize lenken.

Es gibt eine Fülle von visuellen Signalen, die in uns Menschen eine unbewusste Kaskade von Bedeutungszusammenhängen auslösen, unsere Interpretationen beeinflussen und in der Folge innere Einstellungen und äußere Verhaltensweisen bestimmen. Die für den Menschen ermutigende entwicklungsgeschichtliche Erkenntnis, dass das menschliche Gehirn ungeheuer schnell arbeitet und dass, wer schon vorher weiß, was er gleich sehen wird, es schneller erkennt, hat als Kehrseite eine selektive Wahrnehmung zur Folge, die Vor-Urteile bestätigt anstatt neue Erkenntnisse zu gewinnen. Zusammenfassend kann man Wahrnehmung definieren als unbewusstes und/oder bewusstes Filtrieren und Zusammenführen von Informationen zu subjektiv sinnvollen Gesamteindrücken.

DER WAHRNEHMUNGSAPPARAT

Im Gegensatz zu dem reichen Schatz bzw. Ballast an evolutionsbedingten Abspeicherungen kommen wir Menschen mit einem Minimum an visuellen festgeschriebenen Gestaltmustern und visuellem Objektrepertoire zur Welt. Das Bild im Auge lässt zahllose Interpretationen zu. Wir müssen die visuelle Welt abhängig von unseren Objekterfahrungen erst konstruieren.⁴

Wir lernen, komplexe Objekte in einfache Formen zu zerlegen und aus diesen wieder komplette Gestalten zusammensetzen. Dass der Mensch kein Reservoir von fest abgespeicherten visuellen Formen hat, klingt auf den ersten Blick wie ein Nachteil, ist aber in Wirklichkeit ein Vorteil. Besonders die Operationen des Zerlegens und Zusammenfügens, die unser Gehirn leistet, haben den großen Vorteil, dass wir uns immer wieder auch unbekannte Objekte *erarbeiten* können. Eine Erfahrung, die alle Menschen in ihrer Kleinkindphase durchleben und die auch dem erwachsenen Menschen noch von Nutzen ist.

So können wir Objekte, obwohl sie in Bewegung sind und dabei ihre äußere Form vollkommen verändern, als ein und dasselbe Ding wahrnehmen:

4 | Vgl. dazu D. D. Hoffmann: Visuelle Intelligenz.

Etwa ein Auto, das vorbeifährt und erst von vorne, dann von der Seite und dann von hinten zu sehen ist. Dabei bildet unser Auge das Wahrgenommene nur in zwei Dimensionen ab. Die dritte Dimension müssen wir in unserem Gehirn ständig neu zusammenbauen.

Dass sich die Welt in unserem Auge nur zweidimensional abbildet, hat physikalische Ursachen. Ähnlich einer Kamera erzeugt die Augenlinse nur ein flaches Abbild der Umwelt auf der Netzhaut. Dennoch ist eine Raumwahrnehmung, also das Sehen von räumlicher Tiefe, möglich. Die Anordnung der beiden Augen, die ein Objekt aus einer leicht seitlich verschobenen Perspektive fixieren, sind für ein stereoskopisches Bild verantwortlich, das, bis zu einer Entfernung von ca. 10 m, dem Gehirn die nötige Tiefeninformation gibt. Ist eine stereoskopische Betrachtung nicht möglich – weil die Objekte in einer größeren Entfernung liegen – oder betrachtet man eine Abbildung, wie beispielsweise eine Fotografie oder ein Gemälde, muss die Interpretation der räumlichen Tiefe über die Kenntnis der Welt und der darin vorkommenden Objekte erfolgen. Zu diesen Kenntnissen gehören die *Linearperspektive*, die *relative Größe*, der *Schattenwurf* und die *Kulissenwirkung*.

Die Arbeitsweise des menschlichen Wahrnehmungsapparates bleibt uns während unseres ganzen Lebens erhalten und die zunehmende Erfahrung bringt es mit sich, dass bei bekannten Objekten diese Prozesse im Bruchteil einer Sekunde und vollkommen unbewusst ablaufen.

Die vielfältigen verinnerlichten und automatisch ablaufenden Wahrnehmungsprozesse machen die *Scheinwelt* im Museum für den Besucher überhaupt erst nachvollziehbar. Er ist es gewohnt zu sehen, was er erwartet. Er kann aus eigener Lebenserfahrung Objekte, die aus dem Zusammenhang gerissen sind, vor dem inneren Auge wieder in eine lebendige Geschichte integrieren. Dabei geht er außerordentlich subjektiv vor und er nutzt alle ihm zur Verfügung stehenden Erinnerungs-Quellen. Die selbstgelebte Erfahrung und das erworbene Wissen nimmt er genauso zu Hilfe wie Filme, Romane oder Erzählungen Dritter.

ERFAHRUNGEN UND ERWARTUNGEN

Auf allen Wahrnehmungsebenen verbindet das menschliche Gehirn das Wahrgenommene mit Zeichen und Signalen, die erfahrungsgemäß bestimmte Informationen enthalten. So ist der nachfolgende Text leicht zu verstehen, obwohl alle Worte außerordentliche Buchstabendreher enthalten:

»Aflugrud enier Stidue an der elingshcen Cmaabdige Unvirestiät ist es eagl, in wleher Riehnelfoge die Bcuhtsbaen in eniem Wrot sethen, das enizg wcihitge dbaei ist, dsas der estre und lzete Bcuhtsbae am rcihgiten Paltz snid. Der Rset knan ttolaer Bölsdinn

sien, und man knan es torztedm onhe Porbelme lseen. Das ghet dseahlb, wiel das mne-schilche Geihrn nciht jdeen Bchustbaen liset, sodnern das Wrot als Gnaezs.«

Der Kommunikations-Psychologe Friedemann Schulz von Thun hat in seinem sogenannten »Nachrichten-Quadrat« die Komplexität des Sender-Empfänger-verhältnisses bei Menschen sehr überzeugend veranschaulicht. Er spricht von einem »vierohrigen Empfänger«, der neben dem *Sach-Ohr* (Welche Fakten werden vermittelt?) noch mit dem *Beziehungs-Ohr* (Wie steht der Sender zu mir, was hält er von mir?), dem *Selbstoffenbarungs-Ohr* (Was ist der Sender für einer? bzw. Was ist im Augenblick mit ihm los?) und dem *Appell-Ohr* (Wo will mich der Sender hinhaben?) ausgestattet ist. Der Empfänger versucht zuerst den Sachinhalt zu verstehen. Gleichzeitig ist er aber schon mit den *drei anderen Ohren* personaldiagnostisch tätig. Das Resultat seines Befundes ist auch die Basis für seine Rolle als Sender, wenn er sich in einer Interaktion befindet. Welches der vier Ohren in einer bestimmten Situation die dominante Rolle spielt, ist dem Empfänger oft nicht bewusst.

Wahrnehmungsmuster, die sich im menschlichen Gehirn über Jahre festgesetzt haben, lassen sich auch so beschreiben: Man nimmt oft nur das wahr, was man gewohnt ist oder was man erwartet. Wir nutzen Erfahrungen, um auch unbewusst Schlüsse zu ziehen.

Der »vierohrige Empfänger«, der gleichzeitig dazu tendiert, nur das wahrzunehmen, was er gewohnt ist und was er erwartet, ist für den Museumsmoderator, wie für jeden Kommunikator, eine Herausforderung. Jedes einzelne Mitglied einer Besuchergruppe konstruiert sich während der Führung relativ unabhängig von den vermittelten Inhalten seine eigene besondere innere Welt. Das innere Geschehen wird von einer sehr großen Anzahl von Faktoren gespeist und bestimmt, die nur teilweise mit den aktuellen Geschehnissen während einer Führung zu tun haben. Auch die akuten Rahmenbedingungen, die ursächlich nicht unbedingt mit den zu vermittelnden Inhalten in Verbindung stehen, prägen die Art und Weise der Wahrnehmung und färben die Interpretation: So können das Verhalten von anderen Menschen in der Gruppe, auch des Moderators, die durch Gestik, Mimik und Stimmlage den Einzelnen an eine bestimmte Person erinnern, oder die Lichtverhältnisse, das Raumgefühl, die Akustik und Nebengeräusche bei weitem dominanter sein als der Inhalt, den der Moderator zu vermitteln sich bemüht. Mit viel Fingerspitzengefühl kann dieser die vielschichtigen inneren Ebenen bei den Gruppenmitgliedern spüren. Verbalen Kommentaren von Gruppenmitgliedern, die als Signale nicht zu überhören sind, gehen oft visuelle Signale voraus, die leicht zu übersehen sind. Veränderungen in der Mimik, ein Blick, der in die Ferne abschweift oder sich auf den Boden richtet, ein Körper, der sich wegdreht – alles das sind Signale, die andeuten, dass sich diese Personen parallel zur Führung einem inneren Monolog oder Dialog oder einer emotionalen Stimmung hingeben.

Je weniger der Moderator diese Aspekte seiner »vier- bis vielohrigen« Gruppenmitglieder, die darüber hinaus ihren unbewussten Verhaltensmustern ausgesetzt sind, ignoriert oder als störende Nebeneffekte verdrängt, umso fruchtbringender und aktiver wird er sie in die interaktive Vermittlung einbauen können.

Er tut gut daran, wenn er immer wieder entsprechende Signale der Teilnehmer in einem offensiven Frage- und Antwortspiel zum Thema macht und mit dem eigentlichen Ausstellungsinhalt geschickt verbindet und mit den Besuchern reflektiert.

WAHRNEHMUNGSTYPEN

Schlussfolgerungen, die auf Gewohnheiten und Erwartungen aufbauen, setzen Selektion, also Vernichtung von Informationen, voraus. Diese Selektion ist zusätzlich davon bestimmt, dass Menschen sich in unterschiedliche Wahrnehmungstypen aufteilen lassen. Als sinnliche Wesen erleben wir die Welt immer über alle fünf Sinne: Sehen, Tasten, Hören, Riechen, Schmecken. Niemand lernt letztlich nur mit *einem Sinn*. Je mehr Sinne am Lernprozess beteiligt sind, umso höher liegt die Erinnerungsquote:

- Nur Hören (20 %)
- Nur Sehen (30 %)
- Sehen und Hören (50 %)
- Sehen, Hören und Diskutieren (70 %)
- Sehen, Hören, Diskutieren und selber Tun (90 %).⁵

Viele Menschen haben allerdings einen bevorzugten, einen hauptsächlichen Aufnahmekanal. Daraus abgeleitet ergeben sich drei verschiedene Grund-Wahrnehmungs- bzw. Lerntypen:

1. Der visuelle Typ – etwa 40 % aller Menschen – lernt hauptsächlich durch das Sehen. Bilder, Skizzen, Grafiken, Farben und Formen sprechen ihn an.
2. Der motorische Typ (auch genannt: kinästhetisch, manuell, haptisch) – etwa 40 % aller Menschen – lernt durch Bewegung. Um zu *begreifen*, fühlt er, tastet er, fasst er gerne an, bewegt sich im Raum.
3. Der auditive Typ – etwa 20 % aller Menschen – lernt durch Hören. Ihm helfen bei der Informationsaufnahme Vorträge, Hör-CDs und Gespräche.

Diese Erkenntnisse der Verhaltensforscher fordern den Museumsmoderator zu einem kreativen Umgang mit allen Sinnesbedürfnissen der Teilnehmer

5 | Vgl. P. Sütterlin: Vier Lerntypen und wie sie am effektivsten lernen.

auf. Eine Führung, die ausschließlich auf den Vortrag vertraut, vernachlässigt im Durchschnitt gesehen die Bedürfnisse von ca. 80 % der Teilnehmer oder anders gesagt: zieht nur 20 % der Gruppe in den Bann.

BEISPIELE AUS DER AUSSTELLUNGS- UND MUSEUMSPRAXIS

An Hand einiger Ausstellungsbeispiele will ich zeigen, wie groß die Wirkung visueller Signale ist und welchen Einfluss sie auf die Deutung der Situation hat. Auf der »Expo 2000« in Hannover wurden den Besuchern neben einer Fülle von nationalen Pavillons einige inszenierte Themenräume angeboten. Einer zeigte auf sehr ungewöhnliche Weise den »Garten Eden« (Abbildung 5).

Der große und hohe Raum, den die Besucher auf einem Holzsteg durchqueren mussten, hatte seine visuellen Objekt-Attraktionen kopfüber an der Decke versammelt: Bäume, Sträucher, Wiesen, einen kleinen Teich und ein Einhorn. Die Anbringung dieser Objekte einer paradiesisch wirkenden Landschaft an der Decke des Raumes machte sie für die Besucher unerreichbar. Vom Steg aus konnten sie aber unter sich die gleiche Landschaft noch einmal entdecken. Nur einen Meter unter ihnen war ihr Ebenbild in greifbarer Nähe. Ein Sprung über das Geländer hätte genügt, um selbst Teil dieses Paradieses zu werden. Allerdings hätten sich die Besucher bei dieser Aktion nasse Füße geholt, denn das Ebenbild unter ihnen war nur das Spiegelbild der Deckeninstallation auf einer Wasseroberfläche. Der Garten Eden – eine menschliche Projektion des Paradieses – wurde durch diese Inszenierung auf sehr plastische und drastische Weise interpretiert: Er ist unerreichbar und sein lockendes Spiegelbild wird zerstört, wenn wir versuchen, in es einzutauchen.



Abbildung 5

Ein anderes Beispiel liefert die Ausstellung »Kaiserliche Marine im Ersten Weltkrieg« im Deutschen Technikmuseum in Berlin. Hier lassen sich mögliche Fehlinterpretationen, hervorgerufen durch die Anordnung von Exponaten, diskutieren. Die Abteilung hat zwei visuell dominante Bereiche: Im Vordergrund steht eine große Gruppe von Glasvitrinen, im Hintergrund sieht man ein U-Boot (Abbildung 6). Beschäftigt man sich näher mit dem Inhalt der Vitrinen, dann erfährt man, dass es um versenkte Schiffe der deutschen Kriegsmarine aus dem Ersten Weltkrieg geht. Es entsteht beim Besucher sehr schnell eine assoziative Verbindung zwischen dem U-Boot und den versenkten Schiffen – schließlich werden U-Boote zum Versenken von Schiffen eingesetzt. Nähert man sich dem Exponat und liest die Beschriftung, ist man erstaunt, dass es sich um ein deutsches Boot handelt. Warum sollte ein deutsches U-Boot deutsche Kriegsschiffe versenkt haben? Die Verwirrung steigert sich, wenn man entdeckt, dass dieses U-Boot 1944 gebaut wurde – also am Ende des Zweiten Weltkrieges. Wie kann es möglich sein, dass ein U-Boot aus dem Jahr 1944 Kriegsschiffe versenkt hat, die über 25 Jahre früher im Einsatz waren?



Abbildung 6

Eine Antwort finden wir nur bei einer gründlichen Betrachtung der Gesamtsituation. Die Kriegsschiffe aus dem Ersten Weltkrieg wurden 1919 von der deutschen Seekriegsleitung selber versenkt, um eine Übergabe der Reste der ehemaligen kaiserlichen Marine nach Kriegsende an Großbritannien zu verhindern. Das deutsche U-Boot gehört zur nächsten Sammlungsabteilung, die den Seekrieg im Zweiten Weltkrieg zum Thema hat. Dieses Beispiel legt nahe, dass bei einer Führung dieses mögliche Missverständnis berücksichtigt werden muss. Es empfiehlt sich, mit der Situation offensiv umzugehen und schon möglichst früh einen Hinweis darauf zu geben, dass das dominante U-Boot im

Hintergrund in keinem Zusammenhang mit den versenkten Kriegsschiffen im Vordergrund steht. Nur so lassen sich falsche Interpretationen im Ansatz verhindern.

Dagegen zeigt die Ausstellungstation »Die Taube« in der Luftfahrt-Abteilung desselben Museums (Abbildung 7) auf anschauliche Weise, wie sinnfällig ein komplexes Thema arrangiert sein kann. Neben dem Original des Flugzeuges, einem Eindecker, sind zwei weitere Dinge visuell auffallend: Hinter der *Taube* ein Groß-Foto von einem Doppeldecker und rechts daneben eine Vitrine mit einer Figurinen-Gruppe in Militäruniformen. Dem Besucher drängen sich spontan zwei Fragen auf: Was hat die *Taube* als Eindecker mit dem Doppeldecker zu tun und in welchem Verhältnis steht sie zu den Militärangehörigen? Beide Fragen sind bei näherer Beschäftigung mit der gesamten Ausstellungstation hilfreich und unterstützen die Entschlüsselung der Geschichte: Dieses Flugzeug wurde zu Beginn des Ersten Weltkriegs von der deutschen Fliegertruppe als Aufklärer eingesetzt. Im März 1914 waren über 40 % ihrer Flugzeuge *Tauben*. Da diese jedoch schwierig zu manövrieren und zu landen waren, wurden sie bis Ende 1914 durch Doppeldecker mit besseren Flugeigenschaften ersetzt. Diese Ausstellungssstation gruppiert also visuell auffallend einige Exponate, die den Besuchern bei der Interpretation helfen.

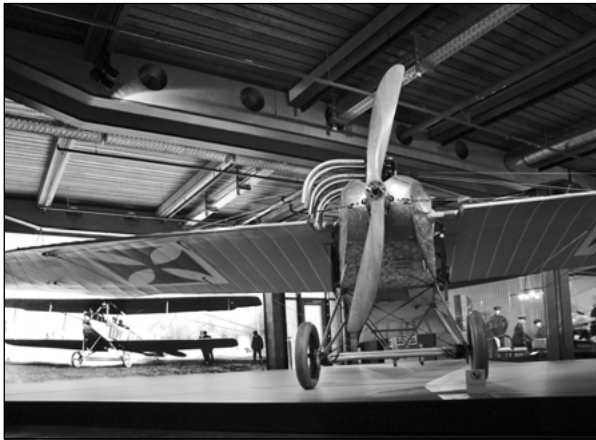


Abbildung 7

Im Deutschen Historisches Museum in Berlin findet man in der Dauerausstellung eine symbolträchtige Anordnung von zwei dominanten Exponaten, die sich in zwei historisch direkt aneinander anschließenden Abschnitten befinden. Beide kann man gleichzeitig von einem Standort im Hauptgang zwischen den Ausstellungsabteilungen sehen. Die Auffälligkeit besteht in der identischen Inszenierung der Objekte – das eine diente militärischen und das andere zivilen Zwecken. Es sind ein schweres Flakgeschütz aus dem Jahr 1937,

das bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs eingesetzt wurde und ein VW-Käfer, Baujahr 1951, einer der ersten Exportschlager der westdeutschen Nachkriegsgeschichte. Beide Exponate zeigen sich in einer schräg nach oben gerichteten Position, die Dynamik und Stärke ausdrückt (Abbildungen 8 und 9). Beide werden durch diese identische Art der Inszenierung zu visuellen Zeichen, die vom Besucher jeweils als Ausdruck der energischen Haltung der Regierenden in Deutschland vor und nach 1945 gedeutet werden könnte: Hitler führte den Krieg gegen die Sowjetunion von 1941 an als Vernichtungs- und Eroberungskrieg, um neuen »Lebensraum im Osten« zu schaffen. Die Regierenden in der 1949 gegründeten Bundesrepublik Deutschland setzten alles daran, mit Hilfe von attraktiven Exportgütern ein Wirtschaftswunder zu schaffen, um Deutschland rasch wieder aufzubauen. Die gleichartige Inszenierung der beiden Exponate fordert zu einer kritischen Auseinandersetzung mit einer Symbolsprache heraus, die eine Gleichwertigkeit von vollkommen unterschiedlichen Inhalten assoziiert.



Abbildung 8



Abbildung 9

Eine beeindruckende Rauminstallation befindet sich im *Ort der Information* unter dem *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* in Berlin. Der *Raum der Dimension* ist auf den ersten Blick leer. Er bekommt nur durch wenige Elemente eine visuelle Struktur. An der Decke gibt es ein Kassettenraster, das die Grundformen der oberirdischen Stelen aufgreift, und auf dem Boden spiegelt sich das Deckenraster in Form von leuchtenden Rechtecken. Beim zweiten Blick entdeckt der Besucher an den Wänden umlaufend ein Textband mit den Namen von europäischen Ländern und dazu die jeweiligen Zahlen der durch die Nationalsozialisten ermordeten Juden (Abbildung 10). Erst beim Durchwandern des Raumes entdeckt er die letzten schriftlichen Zeugnisse von jüdischen Menschen, die kurz vor ihrer Ermordung eine Botschaft für ihre Angehörigen

oder die Nachwelt hinterlassen wollten. Diese Zitate sind auf die leuchtenden Bodenplatten gedruckt, und der Besucher kann sie nur lesen, wenn er mit gesenktem Kopf eine kontemplative Haltung einnimmt. Gebeugte Pose und gesenkter Blick schirmen den Einzelnen von den Blicken anderer Besucher ab. Die Ausstellungsgestaltung gibt ihm so die Möglichkeit einer persönlichen und konzentrierten Interaktion mit den letzten schriftlichen Zeugnissen. Die vollkommene Leere des großen Raumes symbolisiert darüber hinaus die Abwesenheit der Menschen, die während des Holocausts von den Nationalsozialisten ermordet wurden. Den ausgesprochen kontemplativen Charakter dieser Inszenierung sollte der Moderator berücksichtigen. Er könnte einer Gruppe nach wenigen einführenden Worten die Gelegenheit geben, den Raum zuerst allein zu erkunden und ein Gespräch mit allen daran anschließen.



Abbildung 10

Alle visuellen Informationen, die der Mensch aufnimmt, rufen abgespeicherte und verinnerlichte Erfahrungen auf, die unbewusst bestimmte Assoziationen aktivieren. Susan Sontag hat dieses Phänomen auf beeindruckende Weise zusammengefasst: »Es gibt keine neutrale Fläche, keine neutrale Rede, keine neutrale Form. Auch wenn man etwas anschaut, das ›leer‹ ist, so schaut man trotzdem noch an, man sieht etwas, und wären es nur die Geister der eigenen Erwartungen.«⁶

6 | S. Sontag: »The Aesthetics of Silence«, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Ad Reinhardt.

KONSEQUENZEN FÜR DIE MODERATION IM MUSEUM

Die hier dargestellten Zusammenhänge lassen erahnen, in welcher außerordentlich komplexen Situation sich der Moderator und die einzelnen Teilnehmer während einer Museumsführung befinden. Jede einzelne Person wird im Laufe der Führung ihren speziellen *inneren Cocktail* spüren und bewusst wie unbewusst subjektiv sinnvolle Gesamt- und Einzeleindrücke herauszufiltern suchen. Je offener über die mögliche Dynamik verborgener intrapersonaler Abläufe bei der Wahrnehmung der vorgestellten Exponate mit den Teilnehmern in der Moderation gesprochen wird und je transparenter die ineinander verwobenen inneren Wahrnehmungsfelder und Interpretationsspielräume jedes Einzelnen erscheinen, umso erfolgreicher wird die Informationsaufnahme bei allen Beteiligten sein. Erfolgreich auch in dem Sinne, dass die unbewusst und deshalb automatisch ablaufenden Prozesse des Assoziierens, Selektierens und Urteilens bewusst reflektiert werden. Dadurch öffnen sich neue Wahrnehmungskanäle, und neue Erfahrungen und Erkenntnisse werden zugelassen. Jeder Aspekt der Ausstellungsgestaltung (Raumdimensionen und -strukturen, Farben, Licht, Akustik etc.), jedes Ausstellungsthema, jedes Ausstellungsexponat, jede Geschichte, die über Menschen oder Objekte erzählt wird, jedes noch so kleine Detail, kann ein Impulsgeber für spontane Deutungen sein. Je offensiver der Museumsmoderator diesen ersten subjektiven Interpretationen der Besucher Raum gibt und auf sie ernsthaft eingeht, umso einfacher wird es für ihn sein, die vielen inhaltlichen Aspekte der jeweiligen Ausstellungsstation mit den vorhandenen Assoziationen der einzelnen Besucher zu verbinden und dadurch die Interpretationsräume der Teilnehmer zu erweitern.

Sich dieser Faktoren bei einer Führung bewusst zu sein, ist für den Museumsmoderator von großem Nutzen. Es gibt ihm die Chance zur Achtsamkeit, um so bei den Teilnehmern, wie auch bei sich selber, die individuell verschiedenen Interpretations- und Verhaltensmuster besser zu erkennen und zu berücksichtigen.

Für den Moderator bieten alle visuellen Reize einfache und natürliche Anknüpfungspunkte, um einen bewussten Reflexionsprozess auch über automatisierte Interpretationsmuster zu befördern. Jedem Teilnehmer einer Führung muss Zeit gegeben werden, spontane Assoziationen, die er mit den Sinnesindrücken im Ausstellungsraum verknüpft, zu äußern. Dieser Vorgang dient dazu, in einem ersten Schritt die wahrgenommenen Reize mit abgespeicherten Erfahrungen abzugleichen, um diese im zweiten Schritt von den ersten spontanen Assoziationen abzukoppeln und Platz zu schaffen für neue Erfahrungen, die dann mit neuen Inhalten verbunden werden können.

LITERATUR

- Ganten, Detlev/Spahl, Thilo/Deichmann, Thomas: Die Steinzeit steckt uns in den Knochen. Gesundheit als Erbe der Evolution, München und Zürich 2011.
- Glaserfeld, Ernst von: Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität, Frankfurt a.M. 1987.
- Hoffmann, Donald D.: Visuelle Intelligenz, Stuttgart 2000.
- Hurrelmann, Klaus: Einführung in die Sozialisationstheorie, Basel 2006.
- Kurzweil, Ray: Homo S@piens, Köln 1999.
- LeCoux, Joseph: Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen, München 1998.
- Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis, Bern 1987.
- Schulz von Thun, Friedemann: Miteinander reden. Allgemeine Psychologie der Kommunikation, Hamburg 1981.
- Seifert, Friedrich/Seifert-Helwig, Rotraut: Bilder, Urbilder. Erscheinungsformen des Archetypus. München 1965.
- Sontag, Susan: »The Aesthetics of Silence«, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst: Ad Reinhardt, München 1992.
- Sütterlin, Petra: Vier Lerntypen und wie sie am effektivsten lernen, o. O. 2004.
- Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2002.

BILDNACHWEISE

- Abb. 1: entnommen aus: Ausst.Kat. Was ist schön?, Deutsches Hygiene-Museum, Dresden 2010.
- Abb. 2: entnommen aus: Süddeutsche Zeitung, 21./22.4. 2007.
- Abb. 3: entnommen aus: Heinz Liesbrock: Edward Hopper. Die Meisterwerke, München 2004.
- Abb. 4: siehe Abb. 3, Bildbearbeitung Georg von Wilcken.
- Abb. 5: bis Abb. 9: Fotos Georg von Wilcken.
- Abb. 10: Foto Gunter Lepkowski.

Moderationslinien konzipieren

Christiane Schrübbers

Die klassische Form der Museumsführung ist der ambulante Vortrag. Er ist gemäß dem Aufbau der Ausstellung vorab gegliedert, sprachlich ausgearbeitet und kommentiert eine ausgesuchte Reihe von Exponaten an vorher festgelegten Stationen. Die Führungsteilnehmer sind bereit, einem Monolog zuzuhören. Eine klare und verlässliche Angelegenheit. Ein moderierter Rundgang dagegen ist ein eher riskantes Unternehmen. Wer sind die Teilnehmer, was bringen sie mit? Der Moderator wird das Gespräch mit ihnen suchen, wie werden sie sich beteiligen? Wie kann er den Faden behalten, damit die Gespräche nicht ausufern? Im Folgenden werden die Prozesse in den Museumsgesprächen mit Besuchergruppen untersucht und die Mittel zur Steuerung durch den Moderator vorgestellt.

QUALITÄTSKRITERIEN FÜR EINE TEILNEHMERORIENTIERTE FÜHRUNG

Wenn sich Museumsbesucher darüber austauschen wollen, ob ihnen die gerade erlebte Führung gefallen hat, dann formulieren sie ihre Eindrücke in der Regel auf einer recht schmalen subjektiven Ebene: Sie sprechen von Zustimmung und Ablehnung in der Form von »hat gefallen« und »hat nicht gefallen«. Ihre Kriterien sind bestimmt von der Sympathie gegenüber dem Begleiter¹ und der Menge an Interessantem, das er ihnen persönlich geliefert hat. Die Museumsbegleiter bewerten ihrerseits die Gruppe: War sie gesprächig oder schüchtern, war sie aufmerksam oder zerstreut, wurde ihr Zusammenhalt gestört durch äußere Einflüsse, die niemand abwehren konnte aufgrund von Gedränge, Stau oder »unbefugten« Akteuren? Auch diese Bewertungen reichen nicht aus, um die tatsächliche Qualität zu messen.

1 | Gemeint sind hier alle Leiter von Museumsführungen mit ihren vielfältigen Bezeichnungen wie *Führungskräfte*, *Referenten*, *guides* etc.

Welche Ansprüche stellt der Besucher als Nutzer² an eine Führung? Auf welche Bandbreite von Erfahrungen und Wissen muss sich ein Vermittler einstellen, der in einer kurzen Zeitspanne ihm fremde Menschen durch eine Ausstellung begleitet? Wie kann er das Passende liefern, damit die gemeinsame Zeit auf beiden Seiten als befriedigend erlebt wird? Wie unterstützt er seine Teilnehmer beim Lernen? Was muss er anbieten, ausbreiten, um alle wechselseitig an den eigenen Kenntnissen und denen der Anderen teilhaben zu lassen? Wie müssen die unterschiedlichen Inhalte und Themen aufbereitet sein?

ANGEWANDTE GESPRÄCHSFORSCHUNG

Der Diskurstyp Museumsführung ist so alt wie das Museum selbst. Seine Analyse ist erst in jüngster Zeit Gegenstand von Interesse. Besonders ertragreich ist die Arbeit der Angewandten Gesprächsforschung. Eine für die Ausgangsfrage hilfreiche Publikation ist das Buch von Marcella Costa und Bernd Müller-Jacquier, *Deutschland als fremde Kultur: Vermittlungsverfahren in Touristenführungen*.³ Bei aller Verschiedenheit zwischen einer Stadtführung für Ausländer und einer Museumsführung für Einheimische lassen sich doch so viele Gemeinsamkeiten ausmachen, dass die Forschungsergebnisse zu fremdsprachigen Stadtführungen für die Arbeit des Museumsmoderators hilfreich sind.

Welche Gemeinsamkeiten bestehen nun zwischen diesen beiden Typen? Die Objekte im Museum sind in der Regel fremd, die meisten Besucher sehen sie zum ersten Mal. Darüber hinaus gibt es auch Objekte, die zunächst Rätsel aufgeben. Die Strukturen einer Stadt – Gebäude, Plätze, Wege – sind hingegen als solche erkennbar, ihre Bedeutung in der Geschichte und ihre Rezeption und Nutzung in der Gegenwart eher nicht. Die Exponate in Museen jedweder Sparte sind häufig geografisch, zeitlich und kulturell ähnlich fern. Sie können sich in ihrer Gestalt vorhandenen Begriffen anbieten oder verschließen, ihre Bedeutung und Nutzung in der Geschichte offenlegen oder verbergen; aufgefundene Rätsel der Wahrnehmung müssen gemeinsam oder unter Anleitung entschlüsselt werden.

Der *Diskurstyp Führung* weist beim Stadtführer genauso wie beim Museumsmoderator eine dreifache Struktur auf:⁴

- Die Außenstruktur: Das sind »soziokulturelle Faktoren wie die Kommunikationssituation, die institutionelle Einbindung, die gesellschaftliche Funktion der Gattung und die Rollenverteilung«.

2 | Vgl. dazu L. Meijer-van Mensch: »Vom Besucher zum Benutzer«, in: *Museumskunde* 74 (2009), S. 20-26.

3 | M. Costa/B. Müller-Jacquier (Hg.): *Deutschland als fremde Kultur*.

4 | Vgl. für das Folgende: M. Costa: »Stadtführungen unter der Bedingung von Fremdheit und Fremdsprachigkeit«, in: ebd., S. 96-117, hier S. 96-98.

- Die Binnenstruktur: Sie wird gebildet durch »gattungsspezifische Aspekte wie die Registerwahl, lexiko-semantische Phänomene, wiederkehrende syntaktische Strukturen, prosodische Merkmale und nonverbale Mittel«.
- Die interaktive Zwischenstruktur: Sie ist bestimmt von der »spezifischen Organisation des Sprecherwechsels, den Reparaturen und Ratifizierungen und den Höreraktivitäten«.

Beide, Stadtführer und Museumsmoderator, arbeiten mit Wissensasymmetrien: Ihre Gruppen sind mit einem Wissensdefizit und einem heterogenen Kontextwissen unterwegs und möchten einen Ausgleich herstellen. Die Teilnehmer sind ortsunkundig, aber nicht unwissend. Durch vorbereitende Lektüre erwarten sie unter Umständen einen déjà-vu-Effekt.

Stadtführer und Museumsmoderator bieten ihre spezifische Kompetenz auf, um von einem autoritären zu einem partizipativen Arbeitsstil zu gelangen, da sie gattungstypisch eine große Dominanz haben. Diese ist im »Quantitativen (breiter interaktionaler Raum), im Interaktionalen (kann Publikum, das wenig Rederecht hat, zum Sprechen bringen) und im Semantischen und Strategischen (steuert Themen und Interaktion)« vorhanden, und wird ihnen a priori vom Publikum zugestanden.

Innerhalb der interaktiven Sprechakte haben beide die Aufgabe

- zu informieren (Fakten mitzuteilen),
- zu reparieren (Falsch- und Fehlurteile und Missverständnisse aufzuklären),
- zu ratifizieren (zutreffende Bewertungen und Einschätzungen der Teilnehmer zu bestätigen),
- zu honorieren (Redebeiträge deutlich wertzuschätzen),
- zu evaluieren (den Grad an Verständnis und Zufriedenheit zu messen).

HANDLUNGSMUSTER IN MUSEUMSFÜHRUNGEN

Wie diese Tätigkeiten in einer Führung aufeinander folgen, sich miteinander verschränken und routinemäßig wiederholt werden, hat für den Museumsbereich Tobias Nettke untersucht.⁵ Für einen differenzierten Reflexionsprozess analysiert er, welche charakteristischen Muster von Interaktionen sich im Museumsalltag zwischen Besuchern und Museumspädagogen finden lassen. Sein Ergebnis bettet er in ein Handlungsmuster-Schema ein. Die folgende Grafik zeigt die Haupt-handlungsschemata⁶, die den kompletten Verlauf einer Führung beschreiben.

5 | T. Nettke: Handlungsmuster museumspädagogischer Führungen.

6 | Ebd., S. 351.

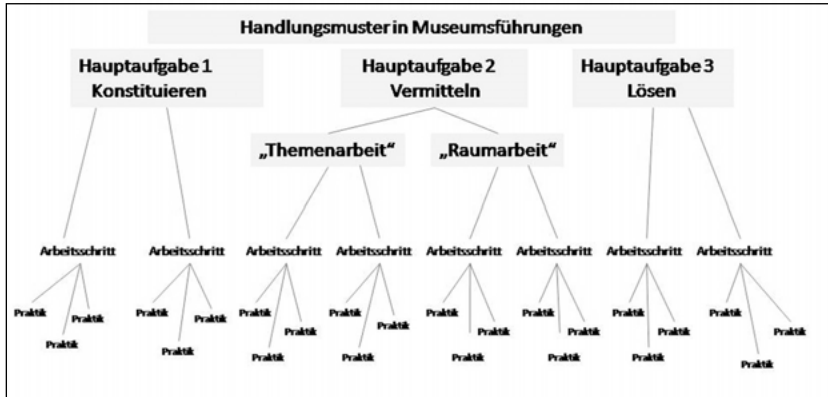


Abbildung 1: Schematische Darstellung des Handlungsmusterschemas in Museumsführungen

Die drei Hauptaufgaben Konstituieren, Vermitteln und Lösen folgen einander im Ablauf eines Rundgangs. Das Konstituieren zu Beginn der Führung beinhaltet die Aufgaben des Moderators: die Teilnehmer »identifizieren und zuordnen, sie begrüßen und sich selbst vorstellen, sein Mandat kundgeben, das Thema konstituieren und das gemeinsame Vorgehen definieren«. Dann folgt die Phase der Vermittlung, das Kernstück des Rundgangs. Viele Arbeitsschritte sind nötig, um die Teilaufgaben hinsichtlich der thematischen Handlungen als auch der räumlichen Steuerung der Gruppe auszuführen. Dazu gehören die »Strukturierung relevanter Themen im Gesprächsverlauf, die thematischen Überleitungen, die Koordination der Wahrnehmung relevanter Ausstellungseinheiten, die Koordination der Sinneswahrnehmung und Positionierung während der Überleitungen zur nächsten Station«. Zur Aufgabe des Lösens am Ende des Rundgangs gehören die »Initiierung und Vorbereitung der Gesprächsbeendigung, Dank und Honorierung sowie der Abschied«. ⁷

KRITERIENKATALOG

Neben den beiden empirischen Untersuchungen von Costa und Nettke gibt es einen weiteren Ansatz für eine adäquate Beurteilung dessen, was eine gute teilnehmerorientierte Führung ausmacht. Er fragt nach Kriterien in der personalen Vermittlung und ist eher ein planerisches Instrument. Solche Kriterienkataloge wurden wiederholt aufgestellt. Der jüngste stammt vom Deutschen

⁷ | Ders.: »Die Führung als Methode der Vermittlung im Museum«, in: Standbein Spielbein Nr. 88 (2010), S. 55-58, hier S. 56f.

Museumsbund.⁸ Er führt global in das Arbeitsgebiet ein und berücksichtigt sehr viele strukturelle und institutionelle Voraussetzungen. Enger gefasst sind die schon früher formulierten Kriterien des FührungsNetzes Berlin »zur Beurteilung einer teilnehmerorientierten Ausstellungsführung« (Abbildung 2).⁹

Kriterien zur Beurteilung einer teilnehmerorientierten Ausstellungsführung
<p>1. Wissen</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grundwissen (Wissen der eigenen Fachrichtung und Allgemeinwissen) • Spezialwissen (Fähigkeit, die Objekte ausreichend und verständlich zu besprechen) • Hintergrundwissen (Fähigkeit, flexibel und kompetent auf Fragen zu antworten und die Ausstellung in einen größeren Kontext einzuordnen) • Aktuelles Wissen (Fähigkeit, die Fragestellungen der aktuellen und der Alltags-Probleme mit den Fragestellungen der Ausstellung zu verbinden) • Eigene Perspektive (Fähigkeit, einen "roten Faden" auszulegen)
<p>2. Teilnehmerorientierung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Das Eingehen auf die Gruppe: Wahrnehmen der Interessen und Erwartungen der Teilnehmer, Anpassung des Niveaus und der Sprache • Wertschätzung aller Teilnehmer • Umgang mit schwierigen Teilnehmern • Kontaktaufnahme vor der Führung • Gruppendynamik berücksichtigen und lenken (Position und Blickkontakt zu Teilnehmern) • Emotionalen Raum öffnen und bewahren
<p>3. Objektvermittlung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Das Objekt im Mittelpunkt (nicht als Aufhänger zur Illustrierung eines Vortrags) • Die Auswahl der Objekte a) nach inhaltlichen Kriterien und b) nach Standort • Techniken zur Vermittlung der Objekte (zeigen, erfassen, beobachten, erzählen, vergleichen, skizzieren) • Methodenvielfalt (mehrere Sinne ansprechen, mitgebrachtes Material einsetzen, Spurensuche) • Loyalität zur Konzeption der Ausstellung und zur Ausstellungs-Leitung
<p>4. Führungslinie</p> <ul style="list-style-type: none"> • Beginn und Ende (Schleusen zu Beginn und zum Schluß, Vorstellung, Fahrplan) • Bestimmung der message/des roten Fadens nach pädagogischen Maßgaben • Begrenzte Auswahl der Stationen (exemplarische Standorte, multifunktionale Objekte) • Dramaturgie (Spannungsbogen aufbauen) • Wechsel von Infoblocken, Gesprächsphasen und Aktivierungsimpulsen • Zeitplan (Verhältnis von Redezeit, Zeit für Gespräch, Laufzeit, Störfaktoren)
<p>5. Persönliche Präsentation</p> <ul style="list-style-type: none"> • Neutrale Erscheinung, freundliches Wesen • Sprache (Verständlichkeit, kurze Sätze, Fremdwörter) • Rhetorik (Stimmkraft, Modulation, Anpassung an akustische Verhältnisse) • Körpersprache (Positur, Gesten) • Dresscodes
<p>6. Dienstleistung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Kundenservice für Besucher und für Museum • Einnahmen-Kontrolle • Werbung für das FührungsNetz und für weitere Besuche
<p>FührungsNetz / MD Berlin 1998</p>

Abbildung 2: Kriterien zur Beurteilung einer teilnehmerorientierten Ausstellungsführung

8 | Deutscher Museumsbund (Hg.): Qualitätskriterien für Museen.

9 | Vgl. auch meinen Beitrag: »Weiterbildung im Detail: Was ist eine gute Führung?«, in: Standbein Spielbein 63 (2002), S. 10-11.

Die Liste konzentriert sich nur auf solche Aufgaben des Moderators, die er allein lösen kann und auch allein zu verantworten hat. In sechs Punkten führt sie auf, welche Anforderungen an einen Besucherbegleiter bestehen und in welcher Tiefe er sie erfüllen soll. Sie können eine Checkliste sein, anhand derer der Moderator wie die Teilnehmer die Güte einer begleiteten Ausstellungsbesichtigung ermesen.

MODERATIONSKONZEPT

Der Museumsmoderator muss über eine breite Palette an Angeboten verfügen, die er nach didaktischen und methodischen Richtlinien gestaltet. Er braucht eine strenge Planung und gleichzeitig einen hohen Grad an Flexibilität, um die Bedürfnisse seiner Teilnehmer aufzunehmen und in seine Moderationslinie zu integrieren. Ein nützliches Werkzeug dafür ist das *Moderationskonzept* genannte Formular (Abbildung 3).

Lehrgang MuseumsModerator						
Moderationskonzept für die Ausstellung						
Autor:		Kontaktdaten (Telefon, Email):			Datum:	
Titel:						
Leitlinie:.....						
Einstiegs-Schleuse:						
Station (Raum, Werk(gruppe))	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Aspekt der Leitlinie						
Impuls						
Methode						
Utensilien						
Dauer						
Standort Moderator / Teilnehmer						
Fokussierung						
Dramaturgie						
Brücke						
Ausstiegs-Schleuse:						

Abbildung 3: Moderationskonzept – ein nützliches Planungsinstrument

Das Formular enthält stichwortartig alle Komponenten, aus denen sich ein begleiteter Rundgang durch eine Ausstellung zusammensetzt: didaktische, methodische und technische Festlegungen. Gegenüber einem ausgeschriebenen Text, gar in wörtlicher Rede verfasst, ist es aufgrund seiner Struktur und der Reduktion auf Stichworte das überlegene Instrument. Es erfasst den Inhalt

und kennzeichnet zusätzlich die Elemente der Choreographie und Dramaturgie. Es ist offen genug, um das praktische Handeln spontan verschiedenen realen Situationen anzupassen. Zudem hilft es, die einzelnen Bestandteile besser zu memorieren. Die Aufzeichnungen sind jederzeit schnell zu erfassen. Besonders, wenn der Moderator mehrere recht unterschiedliche Führungen gleichzeitig im Programm hat, muss er sich an Details schnell erinnern können, kann er seine Entscheidung, warum er eine bestimmte Stelle des Rundgangs so geplant hat, jederzeit nachvollziehen.

Das Anfertigen eines Moderationskonzepts ist eine anspruchsvolle Aufgabe. Denn der Konflikt zwischen dem manchmal nicht einzudämmenden Stoff und der didaktischen Reduktion ist gewaltig. Die visuelle Wahrnehmung der Objekte ist multiperspektivisch, der mitschwingende Kontext der Exponate multimodal, die geschichtliche Einbettung weitreichend, die wechselnde Rezeption mannigfaltig, das Wissen der Teilnehmer uferlos, ihre Assoziationen endlos. All das lässt sich im Vorhinein schon eingrenzen, indem der Moderator eine »Leitlinie« festlegt, von der gleich die Rede sein wird.

Das Formular gliedert sich waagrecht in drei Bereiche: Im Kopfteil stehen der *Titel*, die *Leitlinie* und eine kurze Beschreibung der *Einstiegs-Schleuse*. Erklärungen dazu werden weiter unten gegeben. Im Fußteil entspricht der *Einstiegs-Schleuse* die *Ausstiegs-Schleuse*. Den Kern des Formulars bildet eine Tabelle mit sechs Spalten und elf Zeilen. Die Spalten werden den einzelnen Stationen eines Rundgangs gewidmet, die Zeilen nennen die Gestaltungselemente: *Station*, *Aspekt der Leitlinie*, *Impuls*, *Methode*, *Utensilien*, *Dauer*, *Standort Moderator/Teilnehmer*, *Fokussierung*, *Dramaturgie* und *Brücke*. Alle Begriffe werden im Folgenden erläutert.

TITEL UND LEITLINIE

Jede Führung verfügt über einen *Titel*. Er dient der thematischen Eingrenzung, der Benennung und Bewerbung eines Programms. Bei allgemeinen Führungen lautet er oft ähnlich wie die Ausstellung. Solch eine Führung bietet einen Überblick über die Räume und Anordnung der Exponate und stellt in der Regel eine additive Reihung (»von allem etwas«) dar. In großen Dauerausstellungen werden zusätzlich thematische Führungen angeboten. Sie treffen eine Auswahl aus der Menge der Exponate und stellen einige wenige in einen besonderen Fokus. Titel solcher Führungen sind z.B. »Leben im alten Pergamon«, »Vom geteilten Deutschland bis zur Wiedervereinigung« oder »Die Aktfigur im europäischen Kontext«.¹⁰

Die *Leitlinie* unterscheidet sich deutlich vom Titel. Sie formuliert eine These, die über alle Objekte reicht und für die einzelnen Stationen in Teilaussagen untergliedert wird. Sie macht die Auswahl der Exponate, die auf dem Rundgang vorgestellt werden, sinnfällig und logisch stringent. Sie dient der Eingrenzung der vielfältigen Aspekte, die sich zu jedem Exponat bei den Betrachtenden einstellen. Sie ist das Instrument der didaktischen Reduktion und damit das Herzstück der Moderationslinie, mit der der *rote Faden* sichtbar und immer wieder auffindbar ist. Sie besteht aus einem vollständigen, möglichst kurzen Satz. Das kann mitunter erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Nicht nur, dass der Satz kurz sein soll, wo doch so vieles anzusprechen und auszubreiten ist, sondern auch und besonders, weil der Satz vollständig sein soll, was nichts anderes bedeutet, als dass er Subjekt und Prädikat haben muss. Die wissenschaftliche Arbeitsweise formuliert dagegen ganz anders. Es geht häufig um die Zusammenschau von zwei Erscheinungen, eventuell auch mit einem besonderen Fokus, zum Beispiel: »Die Kunst nach 1945 und das Monumentale.« Oder »Die Beziehung der Fotografie zur Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts.« Diese beiden Sätze sind als Leitlinien ungeeignet, weil ungenügend zugespitzt. Dagegen unterstützen die folgenden Aussagen die Moderationsarbeit:

»In Gundula Schulze Eldowys Werk wird die Spannung zwischen den Polen ›Schnappschuss oder kalkulierte Inszenierung?‹ ausnahmslos thematisiert, aber nirgendwo entschieden.«

»Raumbezogene Kunst setzt Begrenzungen und Entgrenzungen auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen ein.«

»Italienische Veduten des 18. Jahrhunderts sind ein (inter)kulturelles, ästhetisches Bildungsangebot und Orte der zivilisatorischen Selbstreflexion.«

»In der Luftfahrtgeschichte lagen oftmals Faszination und Mobilitätsenerweiterung einerseits, inhumanes Handeln und Zerstörungspotential andererseits eng beieinander.«

»Aus den religiösen Erneuerungsbestrebungen der Reformation entwickelte sich ein politischer Kampf um die Hegemonie in Europa.«¹¹

11 | Die Beispiele stammen von Andreas Bauschke (Fotografie), Kerstin Bomhardt (zeitgenössische Kunst), Isabell Murray (alte Kunst), Georg Lenzner (Technik) und Malte Witkes vel Wittels (Geschichte), alle Teilnehmer des Lehrgangs »Museumsmoderator« in den zurückliegenden Jahren.

EINSTIEGS-SCHLEUSE

Die *Einstiegsschleuse* bezeichnet die Zeitspanne, in der die Museumsbesucher entschleunigt werden. Der Moderator signalisiert durch entsprechende Gestaltung ein anderes Zeitmaß, als es *draußen* herrscht. Statt alltäglicher Hetze und zu vieler simultaner Eindrücke – und vielleicht auch Sorgen – ist jetzt Zeit, ein besonderes Erlebnis zu genießen und zu vertiefen. Vom Eintreffen im Museum bis zur Betrachtung des ersten Exponats muss er eine Situation schaffen, in der die Teilnehmer des Rundgangs zu Ruhe und Konzentration kommen, um die besondere Atmosphäre des Museumsbesuchs zu erfahren. Eine pointierte Frage ist der erste Impuls, mit dem sie auf das Kommende neugierig gemacht werden. Sie markiert gleich am Anfang die Orientierung auf die Besucher und die Einladung zur Teilhabe. Sie muss deutlich machen, dass die Teilnehmer auch um ihre persönliche Meinung, um ihre individuelle Erfahrung gebeten werden. Besondere Merkmale dieses Impulses sind die direkte Adressierung des Moderators an die Gruppe oder einzelne Teilnehmer (Was sagen *Sie* dazu?) und die Verortung in der Gegenwart (*heute*, an genau diesem Tag). So hat eine Moderatorin in einer Ausstellung der Berlinischen Galerie über Szenarien in der zeitgenössischen Kunst die Teilnehmer als erstes zu einer Reflexion des eigenen Status eingeladen, indem sie fragte: »Fühlen Sie sich im Moment als Teil eines Szenarios?«¹² Eine andere, die eine Stadtführung zum Schlossbezirk Berlins vorbereitete, begann mit der Frage: »Warum geht der Bundeskanzler mit seinen Staatsgästen so gern durch das Brandenburger Tor?«¹³ Und wieder ein anderer fragte: »Aus welchem Anlass habt ihr euch über unsere Herrschenden zuletzt so richtig geärgert?« Er begann so im Deutschen Historischen Museum eine Führung mit dem Titel: »Das schwierige Streben nach Glück – Deutsche Herrscher und Beherrschte zwischen Absolutismus und Aufklärung«.¹⁴

Der Einstiegsschleuse ist eine Zeile im Moderationskonzept gewidmet. Sie ist der tatsächliche Beginn des Rundgangs. Davor liegt aber noch eine Zeitspanne, die für den Aufbau der Beziehung zwischen Moderator und Gruppe äußerst wichtig ist.¹⁵ Der Moderator erwartet sie im Vorraum des Museums. Hier begrüßt er alle Teilnehmer und gibt sich als Gastgeber, als Repräsentant des Museums zu erkennen. Er formuliert sein Anliegen als Vermittler von

12 | Anna Wackerl

13 | Die Moderatorin war Monika Kleiner, als Bundeskanzler amtierte Gerhard Schröder. Der Gang durchs Brandenburger Tor ist fester Bestandteil des Protokolls bei den Besuchen ausländischer Staatsgäste, angeführt vom Regierenden Bürgermeister von Berlin.

14 | Gerald Wagner

15 | Siehe den Beitrag von Ch. Heiß: »Wie etwas gesagt wird...« in diesem Buch.

Kultur und Bildung und klärt die nötigen organisatorischen Dinge (Garderobe, Toilette, Gepäck, Bezahlen, Fotografieren). Durch Plaudern mit Einzelnen erspürt er die Stimmung. Mit dem Gruppenleiter klärt er seine Rolle und möglicherweise die Aufgabenteilung zwischen ihnen. Falls die Gruppe zu spät kommt, darf er auf keinen Fall die Phase der Organisation und Begrüßung abkürzen, weil er hier wichtige Fundamente für die spätere Zusammenarbeit legt. Es wäre auch ein Fehler, nur den Leiter anzusprechen, der dann wahrscheinlich im weiteren Verlauf von seiner Gruppe als Delegierter aller Teilnehmer definiert und zum alleinigen Sprecher verpflichtet wird. Erst, wenn all das erledigt ist, folgt die offizielle Begrüßung, die die Vorstellung der eigenen Person und die Erläuterung des »Fahrplans« enthält. Das meint einen knappen Überblick über den Ablauf des Rundgangs und seine zeitliche Dauer. So ist allen transparent, auf was sie sich einlassen. Es steht dem Moderator frei, das Ziel und die Botschaft seiner Planung, die *Leitlinie*, zu erwähnen.¹⁶ Dann geht man gemeinsam zur ersten Station.

Viele mögen vor der ersten Station Informationen einschieben, die über den Ort und die Vorgeschichte der Ausstellung, bei einer monografischen Ausstellung auch über Leben und Werk des Künstlers und anderes mehr, Auskunft geben. Dabei ist aber zu beachten, dass sie damit bereits Energie der Teilnehmer verbrauchen. Sie sind gekommen, um zu schauen. Sie wollen eigentlich gleich »medias in res«. Einzelne Abschnitte eines solchen Vortextes lassen sich besser später an verschiedenen Haltepositionen unterbringen. Das Zeigen und Betrachten von Exponaten muss vorrangig bleiben. Und der Bezug des Themas zur Gegenwart der Teilnehmer sollte an erster Stelle stehen.¹⁷

SECHS STATIONEN

Das *Moderationskonzept* enthält sechs Spalten, die die einzelnen Stationen auf dem Rundgang mit allen didaktischen, methodischen und technischen Merkmalen abbilden.¹⁸ Jede Spalte ist dafür in elf Zeilen unterteilt. Zunächst wird erläutert, warum ausgerechnet sechs Stationen verlangt werden. Danach werden die aufgeführten Begriffe im Einzelnen erläutert.

Für unseren Gesichtssinn belegen einige Beispiele das schnelle und intuitive Erfassen der Sechszahl: die Augen auf dem Spielwürfel, die Lineatur für Musiknoten, der Aufbau einiger Blüten und Früchte. Sechs Objekte oder sechs

16 | Diese Phase entspricht teilweise dem Handlungsschema »Konstituieren« von Netke. In meinem Phasenmodell ist es die Phase 0, die vor dem Start des Rundgangs liegt.

17 | Vgl. dazu die Punkte »Objektvermittlung« und »Wissen« in der »Kriterienliste«, Abbildung 2.

18 | Die Phasen 1 bis 6 des Rundgangs.

Teile erkennen wir ohne Nachzählen. Ab sieben Teile müssen wir nachzählen. In der Psychotherapie gilt die Regel, dass eine ruhige, überschaubare Gruppe höchstens sechs Teilnehmer haben sollte, eine dynamische Gruppe dagegen mehr als sechs. Sechs Punkte sind auch die Begrenzungen unserer räumlichen Wahrnehmung: die Strecken Höhe, Breite und Tiefe werden je durch einen Endpunkt markiert. In einer Stunde sechs Themen zu bearbeiten, ergibt für die Teilnehmer also ein »rundes Bild« und das Gefühl, dass man die Ausstellung in befriedigender Weise nahezu komplett betrachtet hat.

Selbstverständlich gibt es Ausnahmen von dieser Regel. Ein Blick in die folgenden Ausstellungsankündigungen lässt zweifeln, ob die Begrenzung auf sechs Stationen eine gute Entscheidung ist. So liest man:

»Der erste Teil der Berliner Schau vereint mehr als 70 Werke von über 50 Künstlern [...] Im zweiten Teil der Ausstellung [...] zeigt der Martin-Gropius-Bau über 200 Objekte – Fotografien, Künstlerkataloge, Bücher, Poster, Postkarten, Einladungen, Briefe, Kunstwerke, von denen viele zum ersten Mal öffentlich zu sehen sind...«¹⁹

oder

»... Es werden über 600 antike Objekte aus dem Archäologischen Museum Olympia, dem Archäologischen Nationalmuseum und dem Numismatischen Museum in Athen zu sehen sein [...] Ergänzt werden die wertvollen Objekte aus Griechenland um bedeutende Leihgaben aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, dem Louvre und den Vatikanischen Museen.«²⁰

oder

»Die Ausstellung wird diese Bestände in einer Auswahl von mehr als 400 Exponaten auf 1.000 Quadratmetern in ihrer ganzen medialen Vielfalt einbeziehen.«²¹

Angesichts solch großer Zahlen von Objekten und zu erlaufendem Raum erscheint die Reduktion auf nur sechs Stationen unangemessen. Die obigen

19 | Pacific Standard Time. Kunst in Los Angeles 1950-1980 (15. März bis 10. Juni 2012) www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm_mgb/mgb12_pacific_standard_time/ausstellung_pacific_standard_time/veranstaltungs_detail_mgb_ausstellung_29334.php [25. 5. 2012].

20 | Mythos Olympia – Kult und Spiele (31. August 2012 bis 7. Januar 2013) www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm_mgb/veranstaltungs_detail_mgb_ausstellungen_39138.php [26. 5. 2012].

21 | Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung (Do 10. Mai bis So 5. August 2012) www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=24859 [25. 5. 2012].

Ankündigungen gehören zu Sonderausstellungen, die einem gesteigerten Werbedruck unterliegen. Sie signalisieren dem Leser, dass hier eine einmalige Gelegenheit geboten wird, die in dieser Zusammenstellung und dieser Bequemlichkeit, alles an einem Ort versammelt zu haben, wahrscheinlich nicht wiederkommt. In solchen Ausstellungen könnte eine Überblicksführung von sechzig Minuten in Vortragsform eine Orientierung bieten, die durch weitere thematische Rundgänge in moderierter Form ergänzt wird. Die Überblicksführung wird der Gliederung der Ausstellung folgen, die thematischen Rundgänge können dann oft auf sechs Stationen konzentriert werden.

Wie kann nun ein Ausstellungs-Rundgang in sechs Stationen zerlegt werden? Zunächst ist zu bedenken, dass diese Stationen verschieden lang und intensiv ausfallen können und im Sinne einer abwechslungsreichen Choreographie auch sollen. Im Formular steht als Erläuterung »Raum, Werk oder Werkgruppe«. Ob der Blick der Teilnehmer nun auf *Weitwinkel* (ein ganzer Raum) oder *Zoom* (ein Werk oder Werkdetail) eingestellt wird, entscheidet über die Gestaltungsgrößen, die weiter unten behandelt werden und die ihrerseits von diesen abhängen. Vordringlich sind zunächst die äußeren Bedingungen zu prüfen: das kuratorische Konzept und die Gegebenheiten der Ausstellungsarchitektur. Wenn der erste Raum einen hohen Grad an Inszenierung aufweist, dann kann er der atmosphärischen Einstimmung dienen, wie etwa in der Ausstellung »Angkor. Göttliches Erbe Kambodschas«. Die dort aufgestellten Objekte wurden in ihrer Gesamtheit besprochen.²² Oder der Anfangsraum ist ganz ohne Objekte, wie in »Ägyptens versunkene Schätze«.²³ Die Besucher wurden mit stark gedämpftem Licht, Sound und Video auf das Kommende, nämlich auf die Arbeit der Unterwasserarchäologen im Hafenbecken von Alexandria, eingestimmt. Da wäre ein einführender Kommentar fehl am Platze, das Sprechen hätte die Teilnehmer in ihrem emotionalen Verorten gestört. Im Berliner Museum für Kommunikation gibt es einen Standort, den man sowohl zur Einstimmung für einen Überblick nutzen oder als dramatisches Vorspiel zu einer intensiven Auseinandersetzung mit nur einem Objekt gestalten kann. Er befindet sich auf der Galerie im ersten Obergeschoß, die rund um den zentralen Lichthof verläuft. Schaut man nach unten, sieht man Roboter agieren, die verschiedene Arten der Kommunikation mit und bei den Besuchern auslösen. Schaut man in die Höhe, findet man Symbolfiguren der an der Kommunikation beteiligten Gewerke. Und blickt man geradeaus, entdeckt man eine

22 | Die Rede ist hier von der Berliner Fassung, die vom 5. Mai bis 29. Juli 2007 im Martin-Gropius-Bau gezeigt wurde.

23 | 13. Mai bis 4. September 2006 in Berlin, Martin-Gropius-Bau.

Postkutsche, die in 180 Einzelteile, wie in einer technischen Explosions-Zeichnung, zerlegt ist und an 250 Fäden als Skulptur im Raum schwebt.²⁴

Die Bestimmung der Dimension eines Standortes, ob er sich auf nur ein Werk, ein Objektensemble oder einen ganzen Saal bezieht, ist abhängig vom vermuteten zielgruppenspezifischen Interesse der Teilnehmer, vom emotionalen Gehalt und vom exemplarischen oder multifunktionalen Charakter der ausgewählten Exponate. Auch das gewünschte Niveau des Spannungsbogens und die Wegführung durch die Säle spielen eine maßgebliche Rolle. Im Berliner Museum für Naturkunde ergab sich bis zum Umbau im Jahre 2007 folgende Situation: Der Besucher betrat das Haus durch eine Kassenhalle. Dann ging er einige Stufen hinauf in einen quer verlaufenden langen Gang, von dem aus drei Türen in die einzelnen Flügel der Ausstellung führten. Direkt vor sich sah er durch eine Glaswand die Weltsensation des Museums: den größten aufgestellten Dinosaurier. Für eine Führung eine schlechte Ausgangslage! Wie kann man einen Spannungsbogen entwickeln, wenn der Höhepunkt schon ausgebreitet vor einem liegt? Bereits bei der ersten Station wäre alles Pulver für die Entzündung von Begeisterung verschossen. Damals war die Lösung, zunächst durch eine der entfernteren Türen in einen Nachbarflügel und damit zu einem anderen Ausstellungsthema zu gehen, um sich dann allmählich dem Saal der Dinosaurier zu nähern. Seit dem Umbau und der Neukonzeption der Ausstellungen ist der Blick auf die Exponate an dieser Stelle eingegrenzt. Eine große Verbesserung der Arbeitsbedingungen für die Besucherbegleiter!

ASPEKT DER LEITLINIE

Jede Station ist einem *Aspekt* der Leitlinie gewidmet. Er ist ein Teil der übergeordneten These, ein Feinziel der Erkenntnis zum Grobziel des gesamten Rundgangs. Weiter oben wurde die Leitlinie »Raumbezogene Kunst setzt Begrenzungen und Entgrenzungen auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen ein« erwähnt. Die einzelnen Aspekte der Autorin sind:

1. Auf der Konstruktionsebene: Begrenzungen als formgebendes Prinzip
2. Auf der De-Konstruktions- und Neu-Konstruktionsebene: Entgrenzung
3. Auf der Ebene des Raumes: der Raum als Modell

24 | Ein ähnliches Setting findet man im »Flora-Saal« in Schloss Wilhelmshöhe, Kassel. Aus Panoramafenstern zu beiden Seiten schaut man auf den Bergpark nach oben zum Herkules und den Wasserspielen und nach unten in die Stadt. Im Saal selbst Gemälde und Deckendekorationen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, unter anderem mit Blumen- und Früchtemotiven, Allegorien der Jahreszeiten und Historienbildern. Auch hier kann man Einstimmung oder Versenkung dramaturgisch gestalten.

4. Auf der Ebene der Inszenierung: Neue Denkräume
5. Auf der Ebene der Imagination: Vorstellungsraum
6. Auf der Ebene der Emotionalität: Raumempfindungen

Zu der Leitlinie »Aus der religiösen Erneuerung der Reformation entwickelte sich ein politischer Kampf um die Hegemonie in Europa« wurden vom Autor die folgenden sechs Aspekte gewählt:

1. Vorbedingungen für die Reformation
2. Spaltung des Glaubens
3. Religiöse Ideen und soziale Forderungen
4. Gegenreformation
5. Aus einem Religionskampf wird eine europäische Machtauseinandersetzung
6. Der Westfälische Friede beendet die Konflikte auf längere Zeit

Die Leitlinie mit ihren einzelnen Aspekten ist die elementare Stütze des Moderators. Die Aspekte sind immer an ein Objekt oder eine Objektgruppe gebunden. In der Diskussion mit den Teilnehmern werden beim Betrachten dieser Objekte verschiedene Standpunkte, Erfahrungen und Assoziationen formuliert, aus denen sich neue Themen entwickeln. Diese Beiträge muss er bündeln, gewichten und an seine Leitlinie mit ihren Teilaspekten zurückbinden. Nur so erweist sich der Begleiter als wahrer Moderator. Die Beiträge der Teilnehmer aufzunehmen, statt sie als Störung des eigenen Gedankengangs abzuwehren, sie erkennbar wertzuschätzen und aus der Gemengelage eine Gestalt zu formen, die die eigene Planung weiterführt, das ist die Kunst der Moderation.

IMPULS

Der *Impuls* unterstützt die wache Wahrnehmung. Im obigen Abschnitt über die Einstiegsschleuse wurde schon einiges über den Impuls geschrieben. Er hilft den Teilnehmern, das Gehörte und Erlebte aktiv aufzunehmen. Sie sollten nicht in eine Rezeptionshaltung abgleiten und mit Gedankenspaziergängen die eigene Konzentration unterlaufen. Durch wiederholte Aktivierung mittels Impulsen werden sie ihre Eindrücke nachhaltig bewahren.

Der Impuls kann immateriell oder materiell ein. Eine Frage macht neugierig oder provoziert, ein haptisches Element erzeugt Eigentätigkeit. Die »offe-

ne« Frage²⁵ zielt auf unseren Alltag und weist die Teilnehmer auf Beziehungen hin, die sie mit den Inhalten der Ausstellung und den Themen der Objekte gemeinsam haben könnten. Requisiten helfen bei der Erledigung von praktischen Aufgaben, mit denen die Beobachtung geschärft, eine Assoziation gefördert oder die Hände und der Körper beschäftigt werden.

Mit Rücksicht auf die unterschiedliche *Lernausstattung* der Teilnehmer können durch den Impuls abwechselnd verschiedene Kanäle aktiviert werden: der auditive, visuelle oder kinästhetische, sogar der olfaktorische und gustatorische möchten beteiligt sein. Das ist zu kombinieren mit den *Lernstilen* verschiedener Typen. Während sich im Klassenzimmer, einer uns allen vertrauten Lernumgebung, alle Schüler bestimmten Normen unterwerfen müssen, ermöglicht die im Museum vorherrschende informelle Lernumwelt, individuellen Interessen zu folgen. Annette Lepenies beschreibt vier Lernstile, die vor allem im Museum ihre präferierten Lernstrategien ausspielen können:

1. der ›imaginative Lerner‹, »der lernt, indem er zuhört und Ideen mit anderen teilt«,
2. der ›analytische Lerner‹, »der lernt, indem er Ideen sequentiell durchdenkt«,
3. der ›common sense Lerner‹, »der lernt, indem er Theorien testet« und
4. der ›experimentelle Lerner‹, »der durch Versuch und Irrtum lernt.«²⁶

METHODE

Impuls und *Methode* gehören eng zusammen. Methoden innerhalb des Rundgangs sollen möglichst vielfältig, aber auch ökonomisch sein. Sie müssen in angemessener Zeit durchführbar sein und den zur Verfügung stehenden Platz ausnutzen, ohne ihn zu strapazieren; der Umfang und die Aufbereitung des eingesetzten Materials sowie sein Transport und Display sind zu berücksichtigen. Die richtige Mischung macht die Auseinandersetzung mit den Exponaten lebendig und attraktiv. Zu den Methoden gehören sowohl verbale wie Information (Vortrag), Diskussion (Dialog oder Gruppengespräch), Auseinandersetzung (z.B. Pro-und-Contra-Runde), als auch performative mit und ohne Unterstützung von Requisiten. Über Methoden wird ausführlich und mit Beispielen

25 | Vgl. dazu den Beitrag von M. Schröder in diesem Buch und die Vorschläge, die F. Weis in ihrem Beitrag: »Museen alter Kunst« macht.

26 | A. Lepenies: Wissen vermitteln im Museum, S. 75. Lepenies bezieht sich damit auf T. Caulton: Hands-On-Exhibitions. Eine andere Quelle verweist auf: B. Serrell: Exhibit Labels. London 1996, zitiert von L. Meijer-van Mensch: »Vom Besucher zum Benutzer«, in: Museumskunde Band 74, S. 21. Vgl. auch: A. te Heesen: Theorien des Museums.

aus der Praxis an vielen Stellen dieses Buches geschrieben.²⁷ Im Fortgang der Erklärung des Formulars *Moderationskonzept* wende ich mich hier besonders den haptischen Elementen zu.

UTENSILIEN

Utensilien sind wichtige Bestandteile einiger Methoden. Vor allem das Interaktive Lernen nutzt sie. Sie können als Impuls dienen, öffnen emotionale Räume und unterstützen die Lernprozesse der Teilnehmer. Ein Beispiel für die Erweiterung des Erlebens und die Befriedigung einer *haptischen Lust* zeigt die folgende Abbildung (Abbildung 4).



Abbildung 4: Teilnehmerin einer moderierten Führung im Deutschen Historischen Museum

Eine Frau beugt sich zu einem chinesischen Porzellan vor. Sie würde es wohl gerne in die Hand nehmen, was durch die Vitrine verhindert wird. Sie führt einen Fächer bei sich, den sie zuvor aus einer Requisitenschachtel ausgewählt hat. Er passt farblich zum Exponat, er wiederholt den Fächer, den eine der Figuren auf dem Porzellan hat und er gestattet, den motorischen Reflex des Anfassens um- und abzuleiten.

Ein Beispiel für die *Visualisierung von Inhalten*, die für den Vermittlungsprozess notwendig sind, zeigen die nächsten zwei Fotos (Abbildung 5 und 6).

27 | Siehe vor allem die Beiträge von M. Schröder, S. Popov-Schloßer und Ch. Heiß in diesem Buch.



Abbildung 5: Teilnehmer im Deutschen Historischen Museum in einer Diskussionsphase

Abbildung 6: Ausschnitt des Exponats als Hilfsmittel zur vertieften Betrachtung

Eine Gruppe hat sich um eine hohe Vitrine versammelt, in der ein Nachbau des Globusses von Martin Behaim steht.²⁸ Eigentlich ist die Aufstellung der Gruppe rund um das Exponat vorbildlich. Alle schauen gleichzeitig auf das Objekt in ihrer Mitte. Allerdings muss man in zweierlei Hinsicht Abstriche machen: Was von vier Seiten gegen Glaswände gesprochen wird, ist für die Zuhörer schlecht zu verstehen, und es gibt eigentlich nur eine Stelle auf dem Globus, die in der Betrachtung dieses Objekts interessiert, nämlich der geografische Raum zwischen Spanien und Cipangu (Japan), in dem Amerika fehlt. Die Moderatorin²⁹ hat deshalb mehrere Pappscheiben angefertigt, die die Teilnehmer in die Hand bekommen, um ihre Beobachtungen zu verankern und ihre eigenen Fragen zu entwickeln.

Wahrnehmungsübungen sind wichtige Aktionen während des Museumsrundgangs. Ein unentbehrliches Hilfsmittel dafür ist ein schlichter Papp-Rahmen, mit dem sich Ausschnitte auf Gemälden oder Fotografien auswählen und fokussieren lassen. Man kann sie quasi heranzoomen, indem man die Umgebung ausblendet. Eine solche Situation zeigt das nächste Foto (Abbildung 7).

Eine Gruppe beschäftigt sich mit der Informellen Malerei in der Berlinischen Galerie. Jeder Teilnehmer hat einen Papprahmen bekommen, mit dem er Ausschnitte des Bildes und Ausschnitte der Umgebung (Decke, Fußboden, Türrahmen) miteinander vergleicht.

Haptische Elemente sind auch sehr nützlich, um *Experimente* durchzuführen. Dies zeigt Abbildung 8.

28 | Das Original wurde von 1491 bis 1493 gefertigt und steht im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.

29 | Lisa Just



Abbildung 7: Teilnehmer einer Kunstführung bei einer Wahrnehmungsübung



Abbildung 8: Teilnehmer einer Technikführung bei einem Experiment

Das Thema des Rundgangs im Deutschen Technikmuseum ist die Pionierzeit des Fliegens. Die gezeigte Station befindet sich am Nachbau des kleinen Doppeldeckers von Otto Lilienthal. Die Teilnehmer haben gerade ihr Wissen über die Prinzipien des Fliegens zusammengetragen und sind zu dem Ergebnis gekommen, dass ein Flugzeug aufgrund des Unterdrucks über den gewölbten

Tragflächen fliegt. Um das besser zu verstehen, wird ein Experiment durchgeführt. Jeder Teilnehmer hat zwei Fähnchen in der Hand, die aus einem Holzstab und einem gebogenen Stück Pappe bestehen. Wenn man die beiden nahe zusammenführt und kräftig durch den Spalt dazwischen bläst, dann müssten nach landläufiger Meinung die beiden Fähnchen auseinandergetrieben werden. Im Experiment bewegen sie sich aber beide aufeinander zu. Auf diese Weise wurde das Phänomen Unterdruck amüsant, plastisch und nachhaltig erfahren.

Für die Bildinterpretation mittels *Assoziationen* der Besucher steht das folgende Foto (Abbildung 9).



Abbildung 9: Teilnehmerin einer Kunstführung bei einer Assoziationsübung

Im Hintergrund ist Jeanne Mammens Bild »Die Schachspieler« von 1929/30 in der Berlinischen Galerie zu sehen. Eine Kaffeehaus-Gesellschaft ist durch Farbgebung zerteilt: die kaffeetrinkende Dame ist in Blau gehalten, die Künstlerfigur mit den aufgerissenen Augen grün und der Schachspieler hat Rot als Grundfarbe. Die Moderatorin³⁰ hat entsprechend farbige Kartons an die Teilnehmer verteilt. Wer einen roten Karton bekam, sollte sich mit dem Schachspieler auseinandersetzen, und wer einen blauen hatte, mit der Frau und so weiter. Entsprechend der grotesken Ausführung der Charaktere wurden die Teilnehmer aufgefordert, ihre Statements in Form von Sprechblasen wie im Comic zu formulieren und aufzuschreiben. Die derart unterstellten »inneren Monologe« haben sie anschließend vorgelesen und kommentiert. Diese Aktion erzeugte eine vertiefte Wahrnehmung, möglicherweise eine Identifikation mit einer Figur und gab Anlässe zum Gespräch innerhalb der Gruppe.

DAUER

Das Formular *Moderationskonzept* bildet eine Zeitspanne von sechzig Minuten ab. Liegt es da nicht nahe, jeder Station zehn Minuten zuzumessen?³ Aus zwei gewichtigen Gründen ist das nicht ratsam. Durch kürzere und längere Zeitdauer an den einzelnen Stationen lassen sich ein Rhythmus und ein Spannungsbogen erzeugen, die die gesamte Komposition prägen. Dazu folgt mehr im Abschnitt *Dramaturgie* weiter unten. Der Moderator braucht zudem Pufferzeiten für Unvorhergesehenes wie intensive Diskussionen oder Störungen von außen. Lediglich die wichtigste Station, der Höhepunkt des gesamten Rundgangs, sollte ungefähr, aber selten länger als zehn Minuten dauern. Entsprechend müssen die anderen Stationen kürzer sein. Es empfiehlt sich, ein langes, ein mittleres und ein kurzes Zeitmaß zu verwenden. Die kurze Dauer ist zugleich ein Indikator dafür, dass die entsprechende Station bei einem ungewöhnlichen Verlauf des tatsächlichen Geschehens notfalls auch ausgelassen werden kann, um die folgenden Höhepunkte nicht zu belasten und die vorgegebene Gesamtzeit nicht zu überziehen.

Moderatoren müssen sich immer mit der Angst auseinandersetzen, den roten Faden zu verlieren und wichtige Informationen auszulassen, etwas von ihrer Planung zu vergessen. Das ist eine hilfreiche und zugleich überflüssige Sorge. Hilfreich, weil sie verhindert, in Routine abzugleiten, überflüssig, weil ein sorgfältig ausgearbeitetes Moderationskonzept dafür sorgt, dass ein rundes Bild entsteht. Wenn der Aufbau logisch und die Aktionen stringent, der *Hörerbezug*³¹ befolgt und die Teilnehmer aktiv sind, ist das Ergebnis immer befriedigend. Der schlimmste Feind eines begleiteten Ausstellungs-Rundgangs ist die Erzeugung von Verlustdenken. Wenn der Moderator, wie häufig zu hören ist, Formeln benutzt wie: »Wir haben nur wenig Zeit«, »Ich kann Ihnen nur einiges aus der großen Fülle zeigen«, dann entsteht bei den Teilnehmern der Eindruck, sie erhielten zu wenig für ihren Einsatz an Geld und Zeit. Wenn sie aber positiv eingestimmt werden und der Moderator sorgfältig arbeitet, fragen sie nicht nach den Informationen und Aktionen, die ihnen an diesem Tag nicht geboten wurden.³²

31 | Siehe dazu den Beitrag von Ch. Heiß: »Wie etwas gesagt wird...« in diesem Buch.

32 | Eine andere Angst des Moderators betrifft die Gruppen der Spezialisten. Sie zittern zum Beispiel davor, renommierte Architekten durch einen spektakulären Neubau zu führen oder Hochschullehrer durch eine Ausstellung über Wissenschaftsgeschichte. Auch diese Angst ist unbegründet, weil die Übersetzung des Themas in die Auswahl der Exponate und die visuelle Prüfung der Gestaltung viel mehr im Fokus solcher Expertengruppen liegen und weil der Wechsel des Mediums von Buch zu Ausstellung auch und vor allem für die thematisch Versierten interessant ist.

STANDORT MODERATOR UND TEILNEHMER

Die Festlegung des *Standortes* ist das Resultat einer Prüfung der örtlichen Gegebenheiten. Mehrere Fragen müssen dabei geklärt werden: Liegt der Standort auf einer Verkehrsfläche, auf der die Gruppe ebenso bei der Arbeit gestört wird wie die übrigen Besucher, die hier ein Hindernis umgehen müssten? Ist er von Sound oder bewegten Bildern überlagert? Ist das Licht günstig?³³ Sind die Exponate so präsentiert, dass alle gleich gut sehen können? Wenn ein Objekt an der Wand hängt, sollte es entsprechend groß sein, wenn es frei im Raum steht oder hängt, sollte man es gemeinsam umkreisen können. Sonst muss eine andere Lösung gefunden und in das Konzept eingebaut werden. Befindet sich das Exponat in einem Kabinett oder in einem schmalen Gang, wo sich unmöglich alle Teilnehmer gleichzeitig versammeln können, muss es aus der Route gestrichen werden.³⁴ Schließlich: Ist genug Platz für eine Aktion, etwa wenn die Gruppe in mehrere Kleingruppen aufgeteilt werden soll? Wichtig ist auch, welche Objekte neben dem ausgewählten hängen: Bieten sie Vergleichsmöglichkeiten und bestehen gar Sichtachsen zu anderen Exponaten? Wenn auf diese Weise die Umgebung analysiert ist, gilt es, den Ort als solchen zu untersuchen. Die klassische Position des Begleiters ist rechts oder links neben dem Objekt, die Gruppe im Halbkreis davor (Abbildung 10). Diese Aufstellung ist praktisch, weil die Teilnehmer ohne große Ausgleichsbewegung abwechselnd sowohl zum Objekt als auch zum Moderator blicken können. In dieser Formation ist es allerdings nicht leicht, die Teilnehmer *miteinander* ins Gespräch zu bringen.

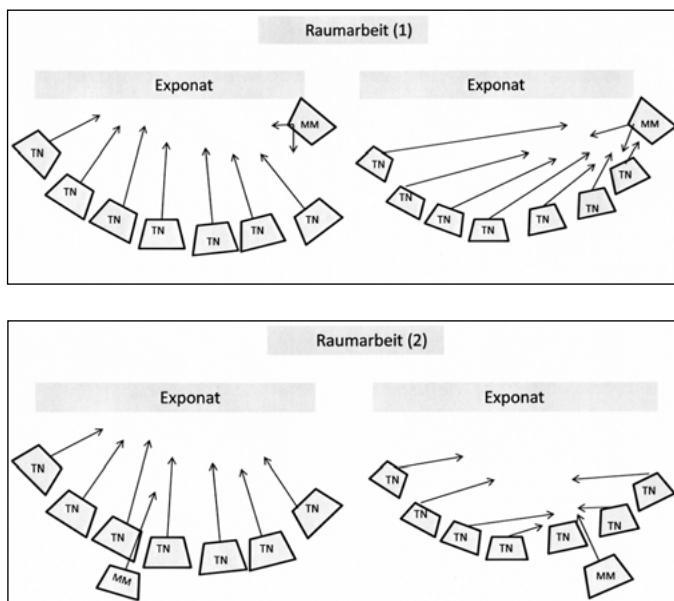
Wenn der Moderator seine dezentral-frontale Position beibehält, wird sich die Gruppe immer nur auf ihn ausrichten. Er muss also dabei helfen, die Redebeiträge der Teilnehmer aus ihrer monodirektionalen Form in eine multidirektionale Form zu überführen. Was von einem Teilnehmer zu ihm hin gesagt wird, sollte er wie ein Echo in die Gruppe zurückschicken. Nur so bleibt das Gruppengespräch im Fluss. Oft sind die akustischen Verhältnisse und die schüchtern-leise sprechenden Teilnehmer Ursache dafür, dass aus einem Gruppengespräch eine Zwiesprache wird. Sobald ein anderer Teilnehmer aus akustischen Gründen nicht mehr folgen kann, reißt der Gesprächsfaden ab und die Gruppe zerfällt in einzelne Individuen. Das muss der Moderator verhindern, indem er mit entsprechenden Maßnahmen gesteuert.

33 | Besonders für Teilnehmer mit einer Sehbehinderung ist auf gutes blendfreies Licht zu achten. Hörbehinderte brauchen es ebenfalls, um das Lippenbild der Sprechenden zu lesen.

34 | Ein Zwang, der leider noch längst nicht allen Kuratoren und Ausstellungsgestaltern klar ist. Oft werden Ausstellungen unreflektiert für Einzelbesucher geplant. Die Erfordernisse für Gruppen in Führung werden nicht mitgedacht.

Manchmal hat ein Moderator die frontale Position aber auch aus ganz anderen als den geschilderten praktischen Gründen bezogen. Er könnte zum Beispiel absichtlich mit seinem Körper den Titel oder einen Teil des Werks verdecken und die Teilnehmer angesichts dieser fehlenden Information zu einer Spekulation auffordern.

Der Moderator kann sich aus seiner klassischen Position neben dem Exponat zurückziehen, wenn es die räumlichen und akustischen Verhältnisse zulassen. Sein partizipatives Anliegen löst er vor allem dann ein, wenn er sich in den Halbkreis hinein stellt oder gar hinter den Teilnehmern postiert (Abbildung 11).



Abbildungen 10 und 11: Raumarbeit: Oben die klassische und unten die alternative Aufstellung einer Gruppe vor einem Exponat

Eine Herausforderung an den Moderator stellt die Zeitspanne dar, in der er seinen auf Papier erstellten Rundgang mit den tatsächlichen Gegebenheiten vor Ort abklären kann. Wenn die Ausstellung am Freitag fertig aufgebaut ist und die erste Führung am Samstag stattfinden soll, hat er vierundzwanzig Stunden Zeit für seine Planung. Die Ortsbesichtigung ist unabdingbar und wird so manches Element in der Moderationslinie verändern. Eine frühzeitige Einsicht in das inhaltliche und das visuelle Konzept des Kurators und in den Hängeplan kann hier Entspannung bringen. Der Standort-Check bleibt trotzdem eine notwendige Vorbereitung.

FOKUSSIERUNG

Mehrfach wurde erwähnt, dass der Blick der Teilnehmer auf ein Exponat oder eine Exponatgruppe in bestimmter Weise gelenkt werden muss. Soll er in einem weiten Blickwinkel eher den Horizont streifen oder in der Makroein- stellung ein Detail zoomen? Zunächst ist zu klären, wie bereits die Ausstel- lungsgestaltung die Blicke der Besucher führt und hemmt. Da gibt es thema- tisch einheitliche Säle, die keine Ablenkung erzeugen, es gibt Sichtachsen, die Bezüge über weite Strecken herstellen. Und es gibt offene Räume, in denen viele Themen nahezu gleichzeitig erfasst werden sollen; sie wollen nicht Kon- zentration des Blicks, sondern Kumulation und Assoziation bewirken. Selbst wenn ein Exponat so aufgestellt wird, dass es als das Highlight eines Raumes erscheint, wird der Besucher dennoch von vielen umgebenden visuellen und sozialen Signalen abgelenkt (Abbildung 12)³⁵.

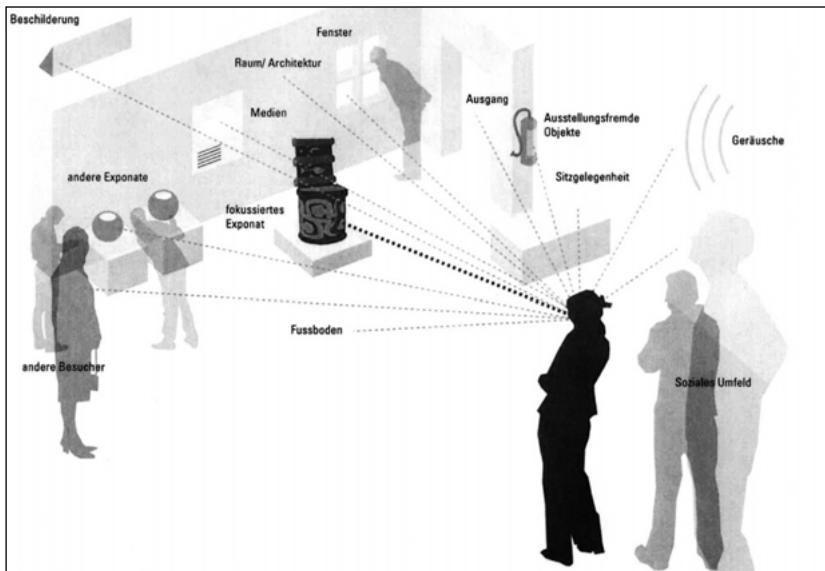


Abbildung 12: Museumsräume bieten ein vielfältiges Ablenkungspotential.

Andere Exponate, Geräusche, Medien, andere Ausstellungsbesucher, Fenster mit Ausblick oder scheinbar triviale Dinge wie Steckdosen, Feuerlöscher oder der Fußboden muss der Museumsbesucher für eine fokussierte konzentrierte Auseinandersetzung ausblenden. Der Moderator kann die Situation entschärfen: Durch die Wahl seines Standorts, durch die Aufstellung seiner Gruppe,

35 | R. Bären: Konzeptstudie eines interaktiven Besucher-Informationssystems zur Vermittlung kontextueller Inhalte in Sammlungsmuseen, S. 31.

durch die Zeit, die er hier verbringt und durch den Grad an Konzentration, den er mit einer passenden Methode erzeugt. Zudem durch eine Verfahrensweise, die auf folgendem Gedankenexperiment beruht: Stellen Sie sich vor, Sie betreten eine Ausstellung und schauen nur durch das Okular einer Kamera. Zuerst nehmen Sie das Weitwinkelobjektiv. Dadurch haben Sie einen großen Blickwinkel. Die vielen darin erscheinenden Gegenstände sind klein. Sie erfassen auf einen Blick alles, was abgebildet ist. Um genauer zu erkennen und zu analysieren, was Ihren Blick fesselt, wählen Sie einen Ausschnitt. Dazu nehmen Sie als nächstes das Normalobjektiv. Unter den Dingen, die Sie nun sehen, fokussieren Sie ein einzelnes. Zoomen Sie es heran! Oder nehmen Sie gleich das Makro-Objektiv. Nun sehen Sie sehr detailliert, was Sie neugierig gemacht hat.

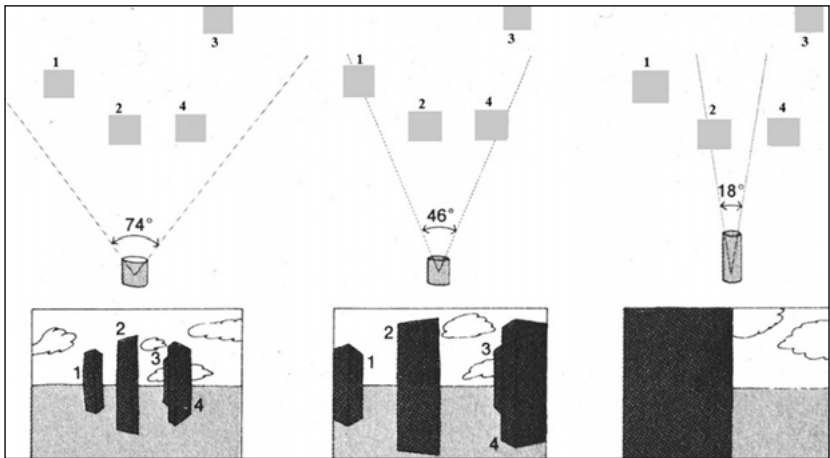


Abbildung 13: Verschiedene Blickwinkel für die Wahrnehmung

Die Abbildung 13 zeigt in der oberen Reihe in Aufsicht, wie ein Arrangement von vier Säulen, vergleichbar vier Exponaten, aus der gleichen Perspektive und Entfernung vom Blick des Betrachters wahrgenommen wird. In der unteren Reihe wird deutlich, was bei Ansicht genau von der Szene wiedergegeben wird. Analog dazu ist der Moderator mit seinem Handwerkszeug im übertragenen Sinn der Kameramann für den Blickwinkel der Teilnehmer, er liefert ihnen technische, rhetorische und methodische Mittel für die entsprechende Bildeinstellung, um die Exponate übersichtlich oder en detail nahezubringen. Den hier skizzierten Kamera-Einstellungen entsprechen im Moderationskonzept die Behandlungstiefen weit, mittel und nah. Sie sind eng verknüpft mit dem Spannungsbogen auf der Dramaturgie-Kurve.

DRAMATURGIE

Um einen *Spannungsbogen* aufzubauen, betrachte man zunächst das »normale« Verhalten von Zuhörern. Zu Beginn einer Veranstaltung, sei es eine Rede oder ein Vortrag, sind alle wach und aufmerksam. Mit der Zeit lässt ihre Konzentration mehr und mehr nach und sie schweifen in eigenen Gedankenspannizergängen ab. Der eine oder andere kehrt vielleicht wieder zurück, insgesamt aber sinkt das Aufmerksamkeitsniveau. Darum wird jedem Redner immer wieder geraten, das Ende seiner Rede deutlich anzukündigen. So gewinnt er seine »abtrünnigen« Zuhörer zurück und hat bei seinen letzten Sätzen wieder eine aufmerksame Runde. Unabhängig von der Länge der Rede wird der Prozess immer ähnlich ablaufen. Er ist auf einen Standard-Rundgang durch eine Ausstellung übertragbar, der wie ein Vortrag, nur ambulant, ausgeführt wird. Man kann darüber streiten, ob gegenüber dem Sitzen das Stehen und Laufen mehr die Aufmerksamkeit oder mehr die Müdigkeit der Teilnehmer fördert. Der Moderator ist allerdings kein ambulanter Vortrags-Redner. Er hat sich auferlegt, alle Mitglieder seiner Gruppe zu aktivieren. Dazu gibt er ihnen zu allererst ausgewählte Objekte zu sehen (s. oben: *Einstiegsschleuse*). Sie berühren die Museumsbesucher mit Sicherheit mehr als Bilder einer Power-Point-Präsentation. Zudem hat der Moderator geplant, die Teilnehmer zu beteiligen. Er hat über ihre möglichen Reaktionen nachgedacht und Aufgaben zur vertieften Wahrnehmung und zur konstruktiven und kritischen Auseinandersetzung vorbereitet. Er hat möglicherweise mehrere Höhepunkte auf der gemeinsamen Route durch die Säle konzipiert. Er hat gelernt, diese mit seiner Stimme sowie didaktischen und methodischen Komponenten als solche kenntlich zu machen, und derart die Spannung zu heben. Das Idealmodell einer Dramaturgie-Kurve für einen Ausstellungsrundgang zeigt die folgende Abbildung 14.

Am Anfang trifft der Moderator auf eine relativ gelassene Gruppe. Sie befindet sich in einem geringen Erregungszustand, der mit »o« gekennzeichnet ist. Die Einstiegsschleuse, von der weiter oben schon die Rede war, ist mit einer Gewichtung von 30 % angegeben. Das bedeutet, dass die kurze Spanne des Beginns für die spätere Zufriedenheit der Teilnehmer bezüglich der Erlebnis- und Informationsqualität sowie ihres Wissenszuwachses erhebliches Gewicht hat. Gleiches gilt für die Ausstiegsschleuse: Die Gestaltung der Schluss-Sequenz entscheidet in hohem Maße über das Güte-Urteil der Teilnehmer. Entsprechend ist der Moderator gehalten, die wenigen Minuten am Anfang und am Ende in besonders sorgfältiger und eindrucklicher Weise auszuführen. Dem langen Mittelteil fallen lediglich 40 % der Gesamtwirkung zu.

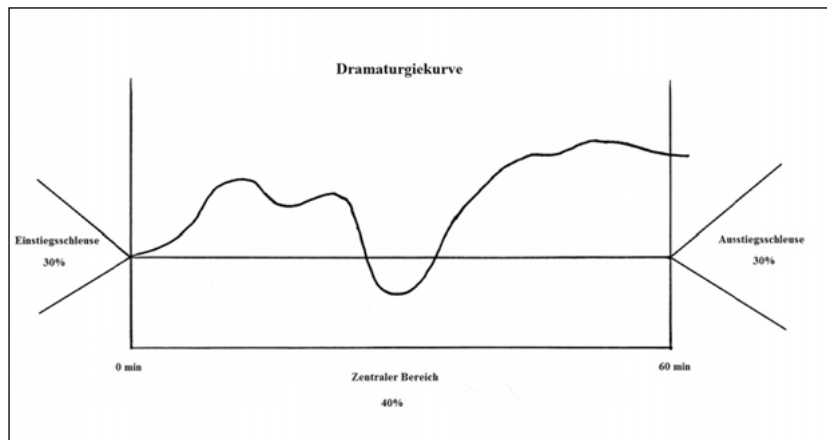


Abbildung 14: Idealtypische Dramaturgie-Kurve eines Ausstellungsrundgangs

Die Kurve zeigt, daß das Spannungsniveau während der ersten und zweiten Station steigt, danach abfällt, erneut steigt und gegen Ende des Rundgangs, etwa im letzten Drittel, den Höhepunkt erreicht. Nach jedem kleinen und mittleren Höhepunkt folgt eine Entspannungsphase. Sie wird hauptsächlich im Laufen zum nächsten Standort bestehen. Etwa nach der Hälfte der Zeit fällt die Kurve stark ab. Der Moderator muss mit dem *Bio-Tief* seiner Teilnehmer rechnen. Jeder braucht beim Arbeiten auch eine Pause. Geschickterweise geschieht in dieser Phase nur wenig Aufregendes. Die Gruppe könnte eine längere Passage laufen, bei der jeder Teilnehmer im eigenen Tempo Eindrücke aufnimmt. Man könnte sich auch setzen und den bisherigen Teil des Rundgangs resümieren.³⁶ Jedenfalls sind Kräfte zu sammeln, um gemeinsam die allerattraktivste Station des Rundgangs anzugehen.

Der geschilderte Ablauf ist eine Idealvorstellung. In der Regel fügt sich die Planung dem Ausstellungskonzept und den möglichen Wegen durch die Säle. Schwierig wird es, wenn sich der Aufbau der Ausstellung für solch ein Anliegen sperrt, wenn das Highlight der Ausstellung schon vom Eingang aus zu sehen ist, wenn lange Wege anfallen und die Türen, durch die man abkürzen könnte, versperrt bleiben, wenn die Leitung des Hauses verbietet, den Weg durch die Ausstellung an ihrem Ende zu beginnen, auch wenn es noch so sinnfälliger für die Teilnehmer wäre.

Welche Elemente sollten noch bedacht werden, um Spannung zu erzeugen? Welche Strategien benutzen die Musik, der Roman, der Film? Musik wechselt

36 | Man kennt die Forderungen der Museumsbesucher nach mehr Sitzmöglichkeiten. Angesichts unserer demografischen Entwicklung wird man dem von Museumsseite bald stattgeben müssen.

von laut zu leise, von ansteigend zu verhallend, zerlegt ein Thema in Motive, lässt Themen und Motive wiederkehren. Der Roman etabliert ein Geheimnis, schaltet sich in Geschehen ein, ohne die Vorgeschichte zu erläutern, entwickelt zwei Handlungsstränge, die sich ab und zu treffen und verflechten. Der Film macht harte oder weiche Schnitte, deutet mit Licht und Musik auf kommende Ereignisse. Der Moderator kann seinerseits Rätsel und Geheimnisse andeuten und ihre Auflösung hinauszögern, er kann seinen Rhythmus durch Tempo und Pause verändern, Überleitungen schroff oder gleitend gestalten. Überraschungseffekte sind möglich durch Perspektivwechsel. Widersprüche ergeben sich durch Kombination und Kontrastierung. Emotionen müssen registriert und können evoziert werden.

BRÜCKE

Die *Brücke* stellt eine gedankliche Verbindung von einem Teilaspekt der Leitlinie zum nächsten her. Sie stimmt die Teilnehmer auf die kommende Station ein, sie weckt Neugier und liefert die logischen Zusammenhänge zwischen den Etappen. Der Gang durch die Ausstellung könnte wie ein Fortsetzungsroman oder eine Fernsehserie mit aufeinander folgenden Episoden gestaltet werden. Jeweils am Ende der Station kommt der *cliffhanger*, der die Spannung anheizt und das Interesse der Teilnehmer an der Fortsetzung weckt: Auf dem Höhepunkt bricht die Handlung ab und lässt die Teilnehmer mit einer offenen Frage zurück, die erst in der nächsten Episode beantwortet wird.

AUSSTIEGSSCHLEUSE

Die Ausstiegsschleuse funktioniert in gegenläufiger Richtung zur Einstiegsschleuse. Sie soll die Teilnehmer wieder auf das Zeitmaß und die Themen ihres Alltags einstimmen. Sie befördert die Besucher von *drinnen* nach *draußen*. Es bietet sich an, mit ihnen zusammen eine Bilanz zu ziehen. Der Moderator gibt eine Zusammenfassung des Gesagten und Erfahrenen und unterstreicht noch einmal die Bedeutung des Ausstellungsthemas für die Gegenwart und den gelebten Alltag. Er regt an, auf bestimmte Entwicklungen zu achten, oder ein bestimmtes Handeln zu reflektieren, sei es politisch, ökologisch oder touristisch. So hat er dann seine letzte Brücke zwischen der Ausstellung und der Gegenwart geschlagen.

LITERATUR

- Bähren, Ralf: Konzeptstudie eines interaktiven Besucher-Informationssystems zur Vermittlung kontextueller Inhalte in Sammlungsmuseen. Anhand eines exemplarischen Exponats des Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, unveröffentlichte Diplomarbeit an der Köln International School of Design, Köln 2005.
- Caulton, Tim: Hands-On-Exhibitions. Managing Interactive Museums and Science Centers, London 1998.
- Costa, Marcella: »Stadtführungen unter der Bedingung von Fremdheit und Fremdsprachigkeit«, in: dies./Müller-Jacquier, Bernd (Hg.): Deutschland als fremde Kultur. Vermittlungsverfahren in Touristenführungen, München 2010, S. 96-117.
- Deutscher Museumsbund (Hg.): Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit, Berlin 2008.
- Lepenes, Annette: Wissen vermitteln im Museum, Köln, Weimar, Wien 2003.
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Vom Besucher zum Benutzer«, in: Deutscher Museumsbund (Hg.): Chefsache Bildung, Museumskunde Band 74 (2009), S. 20-26.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films, Reinbek 1984.
- Nettke, Tobias: Handlungsmuster museumspädagogischer Führungen – eine interaktionsanalytisch-erziehungswissenschaftliche Untersuchung in Naturkundemuseen. Dissertation am Fachbereich Erziehungswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a.M. 2010.
- ders.: »Die Führung als Methode der Vermittlung im Museum – Tägliche Praxis und kaum erforschtes Terrain«, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell Nr. 88 (2010), S. 55-58.
- Serrell, Beverly: Exhibit Labels. An Interpretative Approach, London 1996.
- Schrübbers, Christiane: »Weiterbildung im Detail: Was ist eine gute Führung?«, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, Nr. 63 (2002), S. 10-11.
- te Heesen, Anke: Theorien des Museums, Hamburg 2012.

BILDNACHWEISE

- Abb. 1, 10: Grafiken mit freundlicher Genehmigung von Tobias Nettke.
- Abb. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14: Christiane Schrübbers.
- Abb. 4: Foto Hilmar Werner.
- Abb. 12: Grafik mit freundlicher Genehmigung von Ralf Bähren.
- Abb. 13: Grafik von David Lindroth, entnommen aus: Monaco, James: Film verstehen. Reinbek 1984 S. 73.

Autorinnen und Autoren

Bettina Altendorf, Studium der Geschichte und Philosophie und Magistra Artium an der Freien Universität Berlin. Museumspädagogin seit 2003 im Deutschen Historischen Museum, Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig, Erinnerungsstätte Notaufnahmelager Marienfelde u.a.m., seit 2007 Dozentin für Museumsmoderation, seit 2011 Mitarbeiterin im Sachgebiet historisch-politische Bildung beim Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik.
Kontakt: bettina.altendorf@virtuelles-museum-preussen.de

Anna Grosskopf, Studium der Kunstgeschichte, Neueren Literatur und Philosophie in Köln und Hamburg, laufende Promotion am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Seit 2004 tätig als Kunstvermittlerin und Museumspädagogin für verschiedene Institutionen in Hamburg und Berlin (Freunde der Hamburger Kunsthalle e.V., Besucherdienste der Staatlichen Museen zu Berlin, FührungsNetz der Kulturprojekte Berlin GmbH, Deutsches Historisches Museum Berlin, Bröhan-Museum Berlin). Seit 2008 Dozentin im Lehrgang MuseumsModerator.
Kontakt: anna.grosskopf@gmx.de

Christine Heiß, Schauspielerin, Sprechlehrerin, Museumsmoderatorin. 1972 humanistisches Abitur (KFG in Heidelberg), 1975 Hochschulabschluss (Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Bühnenreifeprüfung). Seit 1974 Schauspielerin an Staats-, Stadt- und Freien Theatern, in Hörspielen, Leiterin von Theaterprojekten. Seit 2003 Sprechlehrerin, 2006/07 Ausbildung zur Museumsmoderatorin, seit 2008 Dozentin für Sprechen/Rhetorik an der Volkshochschule, Schulung von Guides in Museen, seit 2010 Museumsmoderatorin/Workshopleiterin im Martin-Gropius-Bau.
Kontakt: christineheiss@web.de

Michael Matthes, Museumspädagoge. Studium der Geschichte, Musikwissenschaft, Publizistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilian-Universität München. 1985 Promotion an der Ruhr-Uni-

versität Bochum. Redakteur und Lektor in verschiedenen Verlagen, Leitung mehrerer Bildungsprojekte am Deutschen Museum München, bis 2012 Mitarbeiter der Kulturprojekte Berlin GmbH, zuvor des Museumspädagogischen Dienstes Berlin. Publikationen zur Museumspädagogik, zur Lehrerfortbildung und Wissenschaftskommunikation. Seit 2006 Dozent im Lehrgang MuseumsModerator.

Kontakt: michael.matthes@kabelmail.de

Sofija Popov-Schloßer, Studium der Kunstgeschichte, der osteuropäischen Kultur und der Theaterwissenschaft an der FU Berlin (ohne Abschluss). Qualifizierung zur Museumsmoderatorin 2006/2007. Freie Mitarbeiterin beim FührungsNetz der Kulturprojekte Berlin GmbH, seit 2008 im Martin-Gropius-Bau, Berlinischen Galerie, Musikinstrumenten-Museum und der Villa Oppenheim. Seit 2008/2009 Dozentin für Interaktives Lernen im Lehrgang MuseumsModerator.

Kontakt: popovschlossersofija@web.de

Marion Schröder, Diplom-Pädagogin, Dozentin für berufliche Bildung an der Volkshochschule Tempelhof-Schöneberg und Lehrbuchautorin, Begleitung der Lehrgangsentwicklung, im Lehrgang verantwortlich für Moderation und Kreativitätsmethoden, Mitglied der Prüfungsjury. Seit 2006 Dozentin im Lehrgang Museums Moderator.

Kontakt: weiterbildung@marion.schroeder.de

Christiane Schrübbers, Studium der Erziehungswissenschaft, Sozialpsychologie, Psychoanalyse und Lusitanistik in Heidelberg, Bochum und Berlin, 1980 Promotion an der Freien Universität Berlin, Museumspädagogin beim Museumspädagogischen Dienst Berlin (FührungsNetz/1981 – 2006) und bei Kulturprojekte Berlin GmbH (FührungsNetz – Museumsmoderation/2006 – 2011), Entwicklung des Lehrgangs MuseumsModerator, seit 2006 seine Leiterin und Dozentin, seit 2012 Museumspädagogin im Regionalgeschichtlichen Museum Charlottenburg-Wilmersdorf von Berlin.

Kontakt: schruebbers@web.de

Georg von Wilcken, Studium der Visuellen Kommunikation an der Hochschule der Künste Berlin mit Abschluss Meisterschüler. Grafik- und Ausstellungsdesigner des Museumspädagogischen Dienstes Berlin für viele Museen des Landes Berlin (bis 2006). Dozent für Museumsmoderation (Schwerpunkt Visuelle Kommunikation). Seit 2007 Art Director der Kulturprojekte Berlin GmbH. Kontakt: g.wilcken@web.de

Friederike Weis, Studium der europäischen und indischen Kunstgeschichte und Informationswissenschaft in Berlin, Paris und Florenz; Volontariat im Museum für Asiatische Kunst, Berlin (1998-2000); 2005 Promotion an der Freien Universität Berlin. Lehraufträge am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin, Führungen und Moderationen in der Gemäldegalerie und im Deutschen Technikmuseum Berlin, seit 2008 Dozentin für Museumsmoderation. 2010-2012 Post-Doc Research Fellow im Kooperationsprojekt »Connecting Art Histories in the Museum« des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (MPI) und der Staatlichen Museen zu Berlin (SPK).

Kontakt: FriederikeWeis@aol.com

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement



BARBARA ALDER, BARBARA DEN BROK
Die perfekte Ausstellung
Ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement
von Ausstellungen
(2., unveränderte Auflage 2013)

2012, 264 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1489-3



PATRICK S. FÖHL, PATRICK GLOGNER
Kulturmanagement als Wissenschaft
Überblick – Methoden – Arbeitsweisen.
Einführung für Studium und Praxis

August 2014, ca. 150 Seiten, kart., ca. 13,80 €,
ISBN 978-3-8376-1164-9



ANDREA HAUSMANN (HG.)
Handbuch Kunstmarkt
Akteure, Management und Vermittlung

Februar 2014, ca. 450 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2297-3

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement



BIRGIT MANDEL
Interkulturelles Audience Development
Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte
Kultureinrichtungen
(unter Mitarbeit von Melanie Redlberger)

März 2013, 254 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-2421-2



CARL CHRISTIAN MÜLLER,
MICHAEL TRUCKENBRODT
Handbuch Urheberrecht im Museum
Praxiswissen für Museen, Ausstellungen,
Sammlungen und Archive

Oktober 2013, ca. 200 Seiten, kart., ca. 25,80 €,
ISBN 978-3-8376-1291-2



INA ROSS
Wie überlebe ich als Künstler?
Eine Werkzeugkiste für alle, die sich selbst
vermarkten wollen

August 2013, 192 Seiten, kart., zahlr. Abb., 19,80 €,
ISBN 978-3-8376-2304-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement

LORRAINE BLUCHE,
CHRISTINE GERBICH,
SUSAN KAMEL,
SUSANNE LANWERD,
FRAUKE MIERA (HG.)

NeuZugänge

Museen, Sammlungen
und Migration. Eine
Laborausstellung

Mai 2013, 200 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2381-9

CLAUDIA GEMMEKE,
FRANZISKA NENTWIG (HG.)

Die Stadt und ihr Gedächtnis

Zur Zukunft der Stadtmuseen

2011, 172 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 20,80 €,
ISBN 978-3-8376-1597-5

SUSANNE GESSER, MARTIN
HANDSCHIN, ANGELA JANNELLI,
SIBYLLE LICHTENSTEIGER (HG.)

Das partizipative Museum

Zwischen Teilhabe und
User Generated Content.
Neue Anforderungen an
kulturhistorische Ausstellungen

2012, 304 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1726-9

SUSAN KAMEL,
CHRISTINE GERBICH (HG.)

Experimentierfeld Museum

Internationale Perspektiven
auf Museum, Islam und Inklusion

Oktober 2013, ca. 240 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2380-2

PETER LEIMGRUBER, HARTMUT JOHN

Museumshop-Management

Einnahmen, Marketing und kulturelle
Vermittlung wirkungsvoll steuern.
Ein Praxis-Guide

2011, 348 Seiten, kart.,
inkl. Begleit-CD-ROM, 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1296-7

YVONNE LEONARD (HG.)

Kindermuseen

Strategien und Methoden
eines aktuellen Museumstyps

2012, 272 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-2078-8

WOLFGANG SCHNEIDER (HG.)

Künstler. Ein Report

Porträts und Gespräche
zur Kulturpolitik

März 2013, 302 Seiten, kart., 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-2287-4

PETRA SCHNEIDEWIND,
MARTIN TRÖNDLE (HG.)

Selbstmanagement im Musikbetrieb

Ein Handbuch für Kulturschaffende
(2., komplett überarbeitete Auflage)

2012, 384 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1660-6

MARTIN TRÖNDLE (HG.)

Das Konzert

Neue Aufführungskonzepte
für eine klassische Form
(2., erweiterte Auflage)

2011, 402 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1617-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**