

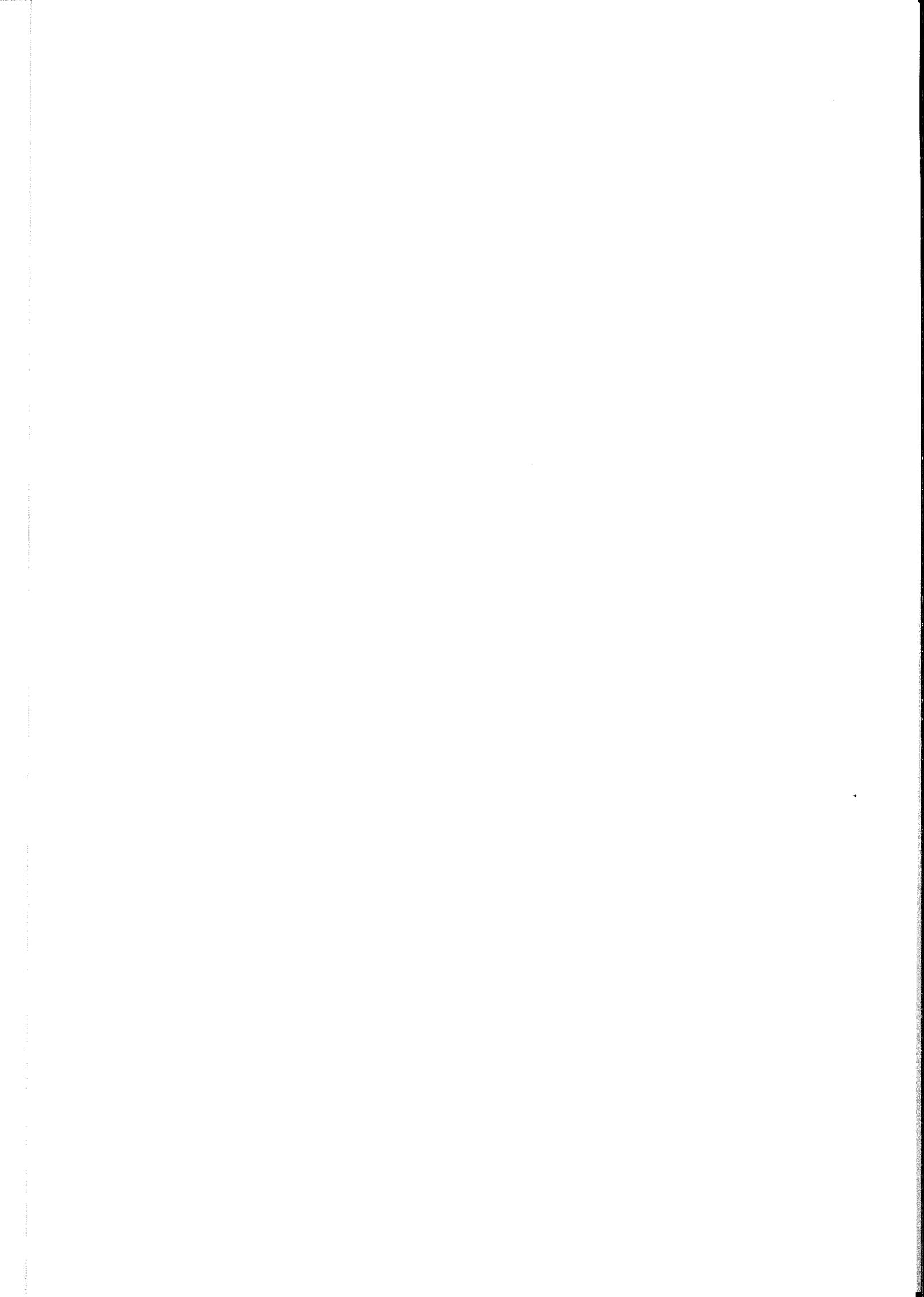
Heft 32 | Hans-Joachim Klein
und Barbara Wüsthoff-Schäfer

Inszenierung an Museen und
ihre Wirkung auf Besucher

MATERIALIEN

aus dem

Institut für
Museums-
kunde



**Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
Institut für Museumskunde Berlin**

Heft 32

Hans-Joachim Klein und Barbara Wüsthoff-Schäfer

**Inszenierung an Museen
und ihre Wirkung auf Besucher**

ISSN 0931-7961 Heft 32

Berlin 1990

Vorwort

Der Untersuchungsgegenstand dieser Pilotstudie ist die Wirkung von Inszenierungen in Museumsausstellungen. Inszenierungen werden immer häufiger in unterschiedlichen Ausstellungsarten als Gestaltungsmittel verwendet. Viele Ausstellungsmacher und Designer fühlen sich selbst als Künstler und sind nicht bereit, zu formulieren, welche Erkenntnisse und Wirkungen sie mit ihrer Inszenierung bei dem Betrachter erreichen möchten. Damit geht auch die rigorose Ablehnung einher, die empirische Überprüfung der Wirkung ihrer Inszenierung auf das meist heterogene Ausstellungspublikum zuzulassen. Ebenso gibt es bei den Sozialforschern, die sich mit besucherbezogener Museumsforschung befassen, eine breite Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen, die Wirkung von Inszenierungen zu messen. Die beabsichtigten und unbeabsichtigten Wirkungen eines komplexen, emotional stimulierenden Ausstellungsumgebungen sind äußerst vielfältig und mit einfachen Instrumenten nicht ermittelbar.

Das hier vorliegende Ergebnis dieser Studie stellt eine erste Annäherung an ein wahrlich äußerst komplexes Faktorenfeld dar. Die Pilotstudie überzeugt zunächst durch die Methodenwahl und deren klarer Beschreibung und Begründung. Mit den in der Anlage abgedruckten Erhebungsinstrumenten wird es auch Praktikern in Museen und Ausstellungshäusern erleichtert, ähnliche Studien mit vergleichbaren Fragestellungen durchzuführen.

Ein weiteres essentielles Verdienst dieser Studie ist die begriffliche und theoretische Fassung der wesentlichen Dimensionen des Forschungsfeldes - sowohl im Bereich der Inszenierungsbegriffe, als auch der Wirkungsforschung.

Die vorgestellten Ergebnisse beziehen sich notwendigerweise auf wenige, aber klassische Beispiele aus der derzeitigen Ausstellungspraxis. Sie zeigen die generelle Schwierigkeit, Wirkungen einer bestimmten Inszenierung in einem konkreten Ausstellungskontext zu generalisieren.

Unzweifelhaft sind weitere systematische Forschungen zu diesem Gegenstand sinnvoll, um zwischen den inhaltlichen Intentionen der Wissenschaftler und den kreativen Ideen der Designer die nötigen Brücken zu bauen.

Berlin, im Dezember 1990

Andreas Grote

Das Institut für Museumskunde stellt in regelmäßigen Abständen Materialien aus der laufenden Arbeit interessierten Fachleuten zur Verfügung. Diese Hefte gelangen nicht in den Buchhandel und werden nur auf begründete Anfrage abgegeben. Eine Liste der bisher erschienenen "Materialien-Hefte" (ISSN 0931-7961) befindet sich am Ende dieses Heftes.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung

| | | |
|--|--|-----|
| <u>Kapitel 1</u> | <u>Der Einsatz von Inszenierungen in Museen</u> | 7 |
| 1.1 | Der Inszenierungsbegriff unter besonderer Berücksichtigung seiner Funktion in Museen | 7 |
| 1.2 | Versuch einer begrifflichen Differenzierung von Inszenierungen | 16 |
| 1.3 | Fragestellungen zur Rezeption musealer Inszenierungen | 23 |
| <u>Kapitel 2</u> | <u>Beschreibung und Deutung ausgewählter Inszenierungen</u> | 27 |
| 2.1 | Fallbeispiel Nr. 1: Der Bazar in der Abteilung Vorderer Orient im Linden-Museum in Stuttgart | 27 |
| 2.2 | Fallbeispiel Nr. 2: Der Raum "Bürgertum im Ruhrlandmuseum in Essen | 39 |
| 2.3 | Fallbeispiele Nr. 3 und 4: Eingangssituation und ausgewählte Inszenierungen in den Ausstellung "Soviel Anfang war nie" und "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" | 53 |
| <u>Kapitel 3</u> | <u>Befunde der Besucherbeobachtung und -befragung</u> | 71 |
| 3.1 | Wahrnehmung und Wirkung des Bazars im Lindenmuseum | 71 |
| 3.2 | Wahrnehmung und Wirkung ausgewählter Inszenierungen im Essener Ruhrlandmuseum | 81 |
| 3.3 | Wahrnehmung und Wirkung ausgewählter Inszenierungen in den temporären Ausstellungen "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" und "Soviel Anfang war nie" | 98 |
| <u>Kapitel 4</u> | <u>Ergebnisdiskussion und Folgerungen</u> | 107 |
| Literatur | | 117 |
| Anhänge | | 121 |
| Veröffentlichungen aus dem Institut für Museumskunde | | 137 |

Vorbemerkung zur Aufgabenstellung

Bei neueren Gestaltungen musealer Wechsel- und Dauerausstellungen sind Darbietungsformen zunehmend häufig anzutreffen, für die sich die Bezeichnung "Inszenierung" eingebürgert hat. Nach der Text- oder Lesewelle der 70er Jahre haben die 80er sozusagen die inszenierten Schauräume beschert. Unter dem Begriff, auf den im folgenden näher eingegangen wird, sind unterschiedlichste Ausprägungen intentionaler Konfigurationen von Schauobjekten zu verstehen, meist unter Hinzufügung nichtverbaler, sinnhafter Komponenten zu den eigentlichen Exponaten, mit dem Ziel und Ergebnis einer komplexen Gesamtwirkung.

So, wie die Akzeptanz und Rezeption didaktischer Elemente seitens des Publikums zu einer - notwendigen - Überprüfung durch entsprechende Evaluationen geführt hat, liegt es nahe, sich auch über die Wirkung von Inszenierungen auf Besucher Gedanken zu machen. Die in diesem Zusammenhang aufzuwerfenden Fragestellungen sind jedoch teilweise anders gelagert, zumal affektive, erlebnishafte Aspekte hierbei eine wichtige Rolle spielen.

Die Ende 1988 vom Mitverfasser geäußerte Anregung einer diesbezüglichen Pilotstudie wurde dankenswerterweise vom Institut für Museumskunde der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz aufgegriffen. Diese Studie sollte sowohl prüfen, (a) welche relevanten Aussagen hinsichtlich der Erscheinungsformen von Inszenierungen gemacht werden können, (b) welchen Fragen im Zusammenhang mit musealen Inszenierungen besondere Bedeutung zukommt bzw. welche problematischen Aspekte bezüglich Rezeptionsvorgängen durch die Implementation von Inszenierungen auftreten können und (c) welche empirisch-methodischen Ansätze der Sozialforschung in diesem Feld als nutzbringend vorrangig verfolgt werden sollten.

Auf keine dieser weitreichenden Fragen kann von einer Pilotstudie eine tiefeschürfende oder gar abschließende Antwort erwartet werden. Es geht um nicht mehr, aber auch nicht weniger als um punktuelle praxisorientierte Sondierungen zu diesem Thema, über welches kaum systematische empirische Erkenntnisse vorliegen.

Daher mußte das Austesten von möglichen bedeutsamen Fragestellungen, die in Abschnitt 1.3. näher erläutert werden, und von Instrumenten auf einige als typisch angesehene, aber willkürlich ausgewählte Fallbeispiele beschränkt bleiben. Desgleichen liegt der jeweilige Umfang der in die gebildeten Stichproben einbezogenen Fallzahlen unterhalb der Grenze quantifizierbarer Ergebnisse. Eine

Generalisierung oder auch nur die Postulierung gesicherter "Trendaussagen" hinsichtlich der ermittelten Befunde ist daher nicht zulässig und auch gar nicht beabsichtigt gewesen. Vielmehr ging es um das Aufzeigen zukünftiger Forschungsperspektiven für problemorientierte Aufgabenstellungen, also solche Untersuchungen, die zur Praxis der Ausstellungs- und Schauraumgestaltung in Museen informativ und kontrollierend beitragen können.

Der ursprüngliche Plan, je zwei völkerkundliche und kulturgeschichtliche Beispiele für Inszenierungen in die Untersuchung einzubeziehen, wurde zugunsten einer für ergiebiger erachteten Alternative modifiziert. Da offensichtlich Inszenierungen in temporären Ausstellungen "freimütiger" eingesetzt werden, als in den auf eine längere Frist veranschlagten ständigen musealen Schausammlungen, haben wir uns für je zwei Beispiele aus Dauer- und aus Sonderausstellungen entschieden. Erstere stammen aus dem Linden-Museum in Stuttgart und aus dem Ruhrlandmuseum in Essen und stehen in einem jeweils unterschiedlichen Gesamtkontext. Ähnliches gilt für die ausgewählten Beispiele der beiden zeitgeschichtlichen Ausstellungen "Soviel Anfang war nie", gestaltet vom Centrum Industriekultur in Nürnberg und die vom Bundesarchiv in Koblenz konzipierte Wanderausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland".

Die verschiedenen Phasen der Feldarbeit wurden ebenso wie die Aufbereitung der Befunde im Laufe des Jahres 1989 durchgeführt. Die ersten sechs Monate des Jahres 1990 dienten der Niederschrift dieses Berichts. Dank gebührt der entgegenkommenden Haltung der Verantwortlichen der genannten Ausstellungen und Museen. Dank auch allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, von denen stellvertretend genannt seien Simone Farys, die bei der Feldarbeit und Aufbereitung Engagement und Eigeninitiative bewies und Christiane Merkel für ihre geduldige und souveräne Art der Komposition dieses Manuskriptes. Irrtümer und Fehler gehen wie stets allein zu Lasten der Verfasser.

Hans-Joachim Klein
Barbara Wüsthoff-Schäfer

Karlsruhe, Juli 1990

Kapitel 1

Der Einsatz von Inszenierungen in Museen

1.1 Der Inszenierungsbegriff unter besonderer Berücksichtigung seiner Funktion in Museen

"Inszenierungen sind ein altes und bewährtes Mittel der Ausstellungstechnik und Didaktik" (Klein 1988, S. 1). Klassische Beispiele sind Dioramen in natur- und kulturgeschichtlichen Museen. Andere frühe Formen von Inszenierung bereits im 19. Jahrhundert sind in Geschichtsmuseen die Darstellungen von Historienmalern. Für die imaginierten Szenen im Sinne eines Bühnenbildes dienten als Vorlage z. B. Waffen, Kostüme und Geräte, die das Museum präsentierte. Man kann diese Art der Inszenierung als eine frühe Verbindungslinie zwischen Museen und Theatern auffassen. Die dargestellten Szenen entbehrten jedoch meist jeglicher Authentizität und ähnelten primär den Bühnenbildern der damals aufgeführten Historien-Dramen (Kennzeichen: Mittelalterszenen im barocken Stil). Bei dieser Art der Darstellung ging es weniger um Details (Einzel-exponate), sondern mehr um den Gesamteindruck, was u.a.daran lag, daß Ausstellungssäle oder Museen insgesamt als ganzheitliches Kunstwerk aufgefaßt wurden und so gesehen dem einzelnen Gegenstand weniger Bedeutung zugemessen wurde. Dies zeigte sich auch darin, daß man wenig Wert auf Beschilderung und Beschriftung legte (Boockmann 1987, S. 15f).

Die Bezeichnung "Inszenierung" entstammt der Theaterwelt und bedeutet zunächst einmal, in Anlehnung an das griechische Wort Szene = Bühne, "ein Bühnenwerk zur Aufführung bringen" (Klein 1988, ebd.) oder auch "Gesamtheit der Maßnahmen die zur Aufführung eines Bühnenstücks notwendig sind" (v. Rohr 1982, S. 72). Dazu bedarf es eines Regisseurs, der Bühnenbearbeitung durch den Dramaturgen, des Entwurfes einer adäquaten Kostümausstattung und einer themengerechten Dekoration durch Bühnenbilder nebst Requisiten.

Aber, und das ist ein wichtiges Unterscheidungskriterium im Hinblick auf die Museumsinszenierung, die Theaterinszenierung ist auch gekennzeichnet durch die Darstellung von Handlung. Hier sind also Akteure, welche Handlungsabläufe spielen. Dieser Part des "Lebendigen" fällt bei der Museumsinszenierung weg, sodaß v. Rohr konstatiert, daß man hier eigentlich nur von einem Bühnenbild sprechen kann, das eben mit Sammelobjekten ausgestattet ist

(v. Rohr 1982, ebd.) oder auch nach Boockmann von einer Art Ensemble, das so zusammengefügt ist, daß Dinge, die einstmals zusammengehört haben, hier als "Gesamtbild" (Anm. d. Verf.) dargestellt werden (Boockmann 1987, S. 52). Diese Auffassung vertritt auch Heinz Reif, der frühere Leiter des Essener Ruhrlandmuseums, der Inszenierungen als Bilder oder auch als "spezifische Bildlichkeit" verstanden wissen will.

Wir haben es also im Museum, wenn man eine Zweiteilung des Begriffes Inszenierung in Anlehnung an Dessoir vornehmen will, mit der Verwendung des (gesamten) "toten Apparates" zu tun. Dessoir differenzierte nämlich in einen Part der Inszenierung, der die Leitung des lebendigen Apparates (=Regie) betraf und in einen Part, den er als "toten Apparat" bezeichnete, und der eben alles, was nicht durch "Lebendigkeit gekennzeichnet" war, umfaßte (Dessoir 1906, S. 338).

Anders formuliert, könnte man auch von statischen und dynamischen Komponente sprechen. Im Theater bildet die Statik des "toten Apparates" eher den "background" für die im Mittelpunkt stehende Handlung. Im Museum tritt diese Komponente deshalb in ein starkes Konkurrenzverhältnis zu den "Hauptdarstellern", weil diese, die Exponate, ebenfalls statischen Charakter aufweisen. Stattdessen wird in Museen und Ausstellungen zuweilen versucht, gerade über die Inszenierung ein dynamisches Moment in die Schau-sammlungen hineinzutragen. Das reicht von den klassischen AV-Media-Effekten bis zum Freizeitpark-gemäßen IMEX-theatre, von beweglichen Modellen über sprechende Puppen bis hin zu Aktions-szenen innerhalb der Sammlungen mit menschlichen Darstellern. "Scientific-theatre" ist vor allem in den USA bekannt¹ und wird hier wie auch bei ersten experimentellen Versuchen in Deutschland vor allem zur Animation von Kindern und Jugendlichen eingesetzt. Zur im unmittelbaren Wortsinne "lebendigen" Erläuterung abstrakter technisch-wissenschaftlicher Sachverhalte für ein Laienpublikum werden Spielszenen, die eigens unter ausstellungsdidaktischen Gesichtspunkten entworfen werden, in Ausstellungskonzepte integriert. Doch soll diese besondere Art interpretativer Inszenierung und die Vielzahl damit verbundener Fragestellungen hier nicht näher diskutiert werden.²

Ein anderes Merkmal von Inszenierungen in Museen ist, daß sie meist recht dauerhaft sind, insofern, als sie etwa einen Zeitraum von circa zehn Jahren überstehen müssen und man auch vom wiederkehrenden Besucher erhofft, daß er erneut davon fasziniert ist. Die Rezeption der Theaterinszenierung hingegen ist mehr oder weniger für den Besucher als einmaliger "Knalleffekt" angelegt (in

den seltenen Fällen sieht sich ein "normaler" Theaterbesucher ein Stück mehrmals an).

Auch bei der musealen Inszenierung bedarf es der Vorlage oder Vorgabe und implizit natürlich dem Moment der Interpretation im Sinne eines "a priori". Dem musealen Inszenator liegt zwar kein fest umrissener Spieltext vor wie dem Theaterregisseur, und die agierenden Schauspieler fehlen, aber die Grundintention, "Inszenierung als Form des Transports von Bedeutung" einzusetzen (Klein 1988, ebd.), bleibt erhalten. Was die Vorlagen für museale Inszenierungen anbelangt, kann auf historische Quellen rekurriert werden oder auch auf neuere zeitgeschichtlich - analytische Abhandlungen oder Studien.

Die Betonung liegt hier auf "kann", denn es gibt unseres Erachtens bestimmt auch Inszenierungen, die jeglicher fundierter Vorlage entbehren und primär unter dem Gesichtspunkt der "ästhetisch gefälligen Dekoration" gefertigt wurden.

Aber genausowenig wie ein Theaterregisseur letztendlich dazu gezwungen ist, sich minutiös an vorhandene Texte zu halten - die Änderungen können geringfügig sein oder sogar soweit gehen, daß eine grundsätzliche Umgestaltung des Gehaltes und der Aussagen vorgenommen wird - genausowenig ist es für den "Museumsregisseur" zwingend, sich exakt an vorgegebenen geschichtlichen Quellen zu orientieren. Naheliegend ist vielleicht, die Exponate, die im Rahmen einer musealen Inszenierung präsentiert werden sollen, chronologisch sinnvoll darzubieten und sie dem jeweiligen Jahrzehnt oder Jahrhundert zuzuordnen³. Ebenso ist aber die Priorität anderer Aspekte, etwa der thematischen Zugehörigkeit oder Ähnlichkeit vor der zeitlichen Abfolge als vom Zweck deduziertes oberstes Ordnungsprinzip denkbar und plausibel.

Inszenierung an sich ist also scheinbar gekennzeichnet durch *Offenheit* und *Ausdeutbarkeit*, was die Interpretation von Quellen oder Texten und deren darauffolgende szenische Umsetzung anbelangt.

Es stellt sich die Frage, wovon es abhängt, wie eine dementsprechende Interpretation des jeweiligen Themas ausfällt. Hoffmann bemerkt dazu, daß sowohl die Objekte eines Museums als auch die Art und Weise, wie diese Objekte wahrgenommen werden, Produkte eines historischen Prozesses sind (Hoffmann 1976, S. 101). Das bedeutet, daß erstens die Eigenhistorizität des Inszenators, d.h. seine gesellschaftlich geprägte, dem Zeitgeist unterworfenen Sichtweise in die Interpretation miteinfließt (objektive Gegebenheiten)

als auch seine spezifische subjektive Einstellung zu bestimmten historischen Sachverhalten.

Aus welchen Gründen und für welche Zwecke werden Inszenierungen in Ausstellungen und musealen Schausammlungen eingesetzt? Vorab könnte man auch fragen: Ist man sich bei der Planung und Ausführung einer Präsentation - sagen wir als "Gespann" von Fachwissenschaftler und Designer - der Tatsache des Herausstellens eines Objekts oder Themas mit "inszenatorischen" Mitteln mit allen Absichten, Folgen und Nebenwirkungen jeweils bewußt? Wo beginnt und wo endet der Effekt des "Inszenatorischen" bei einer Ausstellungsgestaltung? Faßt man den Begriff sehr weit, so ist jegliche intentionale Plazierung, Konfiguration mit anderen Objekten, jeder Einsatz von Licht, Farben, Sockeln usw. schon ein "In-Szene-setzen". Dann jedoch sinkt der Informationsgehalt empirischer Aussagen, die mit Hilfe eines solchen überdehnten Terminus gemacht werden können, nahezu gegen null. Wir wollen daher das "Konzept Inszenierung" deutlich enger fassen, wohl wissend, daß es eine eindeutige Grenzziehung nicht gibt, sondern viele Inklusionen oder Exklusionen Auslegungssache bleiben. Unbestritten scheint dagegen, daß es so etwas wie "typische" Inszenierungen gibt.

Zurück zu den möglichen Gründen und Zwecken. Anlaß für den Einsatz inszenatorischer Mittel kann die Heraushebung des Schauwerts eines Exponats, einer Exponatgruppe oder eines Themas sein, derart, daß der Besucher einen dargestellten Ablauf oder eine Übersicht decodieren, idealiter sogar die Idee der Anordnung und Gestaltung nachvollziehen kann (vgl. v. Rohr 1982, S. 74). Die Auffassung von Korff hierzu geht dahin, daß Inszenierungen in Museen durchaus sinnvoll sind, um dem Besucher bei der Präsentation authentischer Relikte mit historischem Zeugnischarakter einen plausiblen Zugang zu ermöglichen. Er spricht dabei von Inszenierung, Arrangement und Ensemblebildung. Die Begriffe werden synonym verwendet (vgl. Korff 1984, S. 74 f). Diese Begriffsverwendung ist in der Fachliteratur durchgängig vorzufinden. Weitere Synonyma sind: Lebensbild oder Lebensraum⁴. Bemerkenswert bei einer Revue der Bezeichnungen ist, daß in der anglo-amerikanischen Museums"szene" kein Pendant im Sinne einer Übertragung des Wortes aus der Bühnensprache (etwa "staging") existiert. Nichtsdestoweniger ist das Phänomen des Inszenierens in Ausstellungen und Museen ebenso gebräuchlich, wobei für das Produkt Bezeichnungen wie "period room" oder "setting" oder "environment" verwendet werden. In der Diskussion mit amerikanischen Fachkollegen wurde daher wegen des umfassenderen Gehalts stets der Terminus "Inszenierung" unübersetzt benutzt.

Korff plädiert dafür, daß Objekte eben mit Hilfe von Inszenierung so präsentiert werden können, daß sie *nicht* den Eindruck von säkularisierten Reliquien vermitteln. Durch eine andersartige Präsentation würde eher Fabel, Symbol oder Mythos vermittelt werden. So können demzufolge mit Hilfe der Inszenierung Fragen entwickelt, ja sogar provoziert werden, da man sie beispielsweise auch als "ironische Darstellungsweise" auffassen kann, mit deren Hilfe der sonstige manchmal pathosartige Darstellungscharakter in Museen aufzulockern ist. Eine weitere Funktion der Inszenierung als intentionales Instrument besteht für ihn darin, daß Objekte so zugeordnet oder konstruiert werden können, daß mittels dieser Konstellation die Idee der Wahrheit aufblitzt⁵.

Schmidt-Linsenhoff charakterisiert die museale Inszenierung als eine Methode, mit der man historische Schwerpunkte durch anschauliche Attraktivität markieren kann. Gerade durch die Inszenierung (Schmidt-Linsenhoff 1982, S. 324ff) wird primär auf die Authentizität des Exponates abgehoben. Es entsteht ihrer Meinung nach sogar eine "Aura des Authentischen" (ebd.), wodurch das Exponat dann in verstärktem Maße zum Stimulans der Phantasie werden kann.

Ein realistisches Aufzeigen historischer Zusammenhänge läßt sich beispielsweise erreichen, indem man Gegenstände der Alltagswelt, mit denen umzugehen selbstverständlich ist, mit in die Darstellung einfließen läßt (Korff 1984, S. 90 f). Auch Boockmann findet es durchaus wünschenswert, den Versuch zu starten, die Gebrauchssituation eines Gegenstandes darzustellen, was z.B. dadurch erreicht werden kann, daß man Exponate so nebeneinander stellt, daß der ursprüngliche Funktionszusammenhang ersichtlich wird. Als schlechte Art der Präsentation bezeichnet er, wenn ein Gegenstand nur noch als etwas "Wertvolles" ausgestellt wird und wenn seine primäre Verwendung (beispielsweise als Gebrauchsgegenstand) nicht klar wird. Das heißt, wenn das Objekt nur noch in seiner sekundären Verwendung als kostbares Exponat präsentiert wird, ist es laut Bookmann so gut wie unmöglich, Zugang zu der ursprünglichen Welt zu bekommen (Bookmann 1987, S.18 ff).

Der Übergang vom "Zelebrieren" zum wohlgemeinten "Aufwerten eher farbloser Objekte" ist wiederum fließend. Exponate, die zu betrachten aufgrund ihrer Beschaffenheit oder Menge ermüdend und uninteressant wäre, können durch Hinzufügung oder Kontrastierung anderer Elemente "ansprechender" präsentiert werden. Offen bleibt dabei zunächst, ob diese "anderen Elemente" vorwiegend "Schmuck-

charakter" besitzen (Rahmung von Gemälden) oder mit kontextueller Information aufgeladen sind.

Es gibt also mit Sicherheit eine breite Palette von Begründungszusammenhängen, weshalb in Museen zum Mittel der Inszenierung gegriffen wird. Nicht zuletzt dürfte die Betonung der Bildungsfunktion im Laufe der 70er Jahre dabei eine Rolle gespielt haben. Einerseits führte dies zu einer forcierten Pädagogisierung, Didaktisierung und "Verschriftlichung" der Museen. Andererseits wurde schnell deutlich, daß Betextung alleine nicht ausreichen konnte, um dem Bildungsauftrag für den ungeführten Besucher gerecht zu werden. Im Rahmen des Ziels, sich an alle Schichten der Bevölkerung zu wenden, verstärkte sich die Suche nach Möglichkeiten praktikabler visueller Kommunikation. Dabei mußte es darum gehen, eine Gestaltungsebene zu schaffen, die nicht nur auf die Einzeldarstellung verschiedener Exponate abzielte. Dem Besucher sollten auf didaktische Art und Weise Einsichten in historische und gesellschaftliche Zusammenhänge vermittelt werden. D.h., die Museumsobjekte sollten untereinander Bezüge aufweisen und sollten auch im gesellschaftlichen, kulturellen (manchmal auch politischen) Gesamtzusammenhang gesehen werden (vgl. Farbe und Design 1974, 75, S. 36 ff).

Es ist sicher kein Zufall, daß volks- und völkerkundliche Museen zu den Schrittmachern der Inszenierungsentwicklung zählen.⁶ Mit der Verbreitung der Idee, Sozialgeschichte als Bindeglied und "Transmissionsriemen" zwischen Alltag der Besucher und Museumswelt zu nutzen, zogen auch kultur-, technik- und zeitgeschichtliche Ausstellungen und Museen schnell nach. Heute gehört es schon beinahe zu einer Seltenheit - bzw. ist dem Mangel an Renovierungsmitteln zu "verdanken" - Museen zu finden, denen jegliche Inszenierung dieser Art fehlt.

Plausibilität und Nutzen von Inszenierungen dürften damit hinreichend belegt sein. Für die Begründung unserer noch näher zu explizierenden Fragestellungen und den Gang der Untersuchung ist es jedoch geboten, auch die Ambivalenz des Inszenierens - und das heißt: kritisch bedenkenswerte Aspekte - näher ins Auge zu fassen.

Beginnen wollen wir damit, indem wir auf den bisweilen pejorativen Beigeschmack des Wortes im Alltagssprachgebrauch hinweisen. In der Bemerkung, jemand habe etwas "geschickt inszeniert", können sowohl Anerkennung eines gelungenen "Tricks" als auch Verstimmtheit, nicht nur als dessen Betroffener, sondern überhaupt über die Tatsache der "Unechtheit" einer Situation mit-schwingen. Es geht also um eine künstlich herbeigeführte Erlebnis-

haftigkeit, die mit dem Makel der bloßen Effekthascherei behaftet ist.

Überträgt man diese Anmutung von Inszenierungen auf museale Schausammlungen, so kann eine "Verstimmtheit" des Rezipienten vor allem aus einem so empfundenen Mißverhältnis zwischen Erwartungen, die sich nachweislich vor allem auf Originale, auf Authentisches richten, und der Form einer Darbietung erwachsen. Dieses Mißverhältnis kann in Dürftigkeit, Lieblosigkeit, Unverständlichkeit der Präsentationsweise seinen Grund finden, es kann aber auch - und das ist unser Punkt - ein Zuviel an Beiwerk sein, welches Irritationen auslöst. Wo das der Fall ist, gerät das Arrangement zum Selbstzweck, die Kulisse verdrängt das "Eigentliche", die Abstimmung zwischen Exponat, Information und dienenden Elementen für eine zentrale Botschaft geht verloren, oder - in der Sprache der Soziologie - die Inszenierung wird disfunktional.

Das Problem einer "Überinszenierung" ist u.a. auch bei Hoffmann-Axthelm angesprochen. Politische Inhalte können dadurch zu beliebigem szenischen Spielmaterial entwertet werden. "Die jeweilige Geschichte scheint auswechselbar ... und das, was das Publikum so gewaltig anzieht, ist wohl der Präsentationsvorgang selbst, die Verwandlung von Geschichte in ein Environment."... Die Inszenierung ist oft (A. d. Verf.) "auf so eine unerhört offene Art die Hauptsache, daß man sich gleichzeitig schon wieder schämt, darauf hinzuweisen" (Hoffmann-Axthelm 1981).

Inwieweit ein solcher Effekt auftritt und in welchem Umfang bei welchen Besuchern bedürfte der Überprüfung am konkreten Fall. Allgemeine Regeln scheinen hier a priori kaum ableitbar zu sein. Wenn von einem allgemeinen Prinzip die Rede sein kann, dann vielleicht von dem der "Dominanz" (vgl. Neal 1976, S. 150). Eine solche "beherrschende Geste" kann sich sowohl darin äußern, daß - wie geschildert - durch die Art des Inszenierungsaktes selbst der Sinngehalt von Exponaten in einer spektakulären Aufmachung untergeht, als auch darin, daß die Inszenierung in einem Raum so dominiert, daß Einzeldarstellungen oder Exponate (in Vitrinen, an Wänden, besonders sogen. Flachware) vollkommen "überstrahlt" werden. Dies schlägt sich in flüchtiger oder mangelnder Betrachtung und Reflektion durch Besucher nieder (vgl. Klein, 1985, S. 154).

Boockmann warnt auch ausdrücklich davor, eine Inszenierung so zu gestalten, daß der Betrachter davon verführt wird, sich der Illusion hinzugeben, in eine vergangene Wirklichkeit einzutauchen. Die Grenzen von Inszenierung sieht er darin, daß es mit der szenischen

Darstellung nicht möglich ist, vergangene Zeiten zurückzugewinnen. Wenn schon Inszenierung, dann nichts "Vorgefertigtes". Die Sinne des Besuchers sollten auf vielfältigere Art und Weise angesprochen werden, sodaß er seinen Verstand gebrauchen muß (Boockmann 1987, S. 53f).

Inszenierungen sollen u.a. dazu dienen, dem Besucher den Zugang zur Botschaft von Exponaten zu erleichtern, indem sie z.B. Kontexte ergänzen oder veranschaulichen. Das heißt aber auch, daß sie ihrerseits Codes enthalten, Bedeutungsträger sind, die als solche wahrgenommen und decodiert, bzw. in dem "richtigen" Bezug oder zumindest einen "denkbaren" Bezug zum Thema gebracht werden müssen. Diese Aufgabe beinhaltet eine zusätzliche Beanspruchung des Rezipienten und birgt - als Kommunikationsprozeß verstanden - sowohl auf der Sender- wie auf der Empfänger-Seite einige weitere "Bedenklichkeiten".

Hoffmann hat bemängelt, daß oftmals eine verbesserte Erkenntnis seitens des Besuchers qua Inszenierung nicht gewährleistet zu sein scheint, weil zu wenig beachtet wird, daß Wahrnehmungsformen und -gewohnheiten bei einzelnen Gruppen und Schichten der Bevölkerung sehr unterschiedlich sind. Die Objekte werden so inszeniert, daß die Wahrnehmung des Besuchers besser strukturiert werden soll. Inwieweit das von Erfolg gekrönt ist, sei dahingestellt und empirisch zu überprüfen. Eine weitere Gefahr sieht er darin, daß gegenwärtige Wahrnehmungsgewohnheiten auf historische Objekte projiziert werden, was die Inszenierungsmacher (vorwiegend Designer!) anbelangt⁷. (Hoffmann 1976, S. 101ff)

Er stellt sich auch die Frage, wann Inszenierungen "überreden", um nicht das harte Wort "indoktrinieren" zu verwenden. Als Beispiel führt er an, daß man spezielle Szenen so darstellen kann, daß sie ein stereotypes Rollenverhalten suggerieren (z.B. der folgsame Diener, der brutale Feind). Dann besteht die Möglichkeit, daß derartige Inhalte von vielen Besuchern einfach unreflektiert übernommen werden.

Genauso problematisch ist es, wenn keine Rechenschaft darüber abgelegt wird, weswegen ausgerechnet "dieser Augenblick" (oder diese Szene) für darstellungswürdig, respektive symptomatisch erachtet wurden. Hoffmann-Axthelm sieht den manipulativen Charakter von Inszenierungen auch darin, daß sie einen deutlichen Hinweis auf notwendige Systemveränderung enthalten können (er führt als Beispiel das historische Museum in Frankfurt an), und daß sich die visuelle Sprache der Inszenierung leichter der Zensur entzieht, als dies beispielsweise Texttafeln tun. So ist es dann leicht

möglich, daß historische Dokumentationen einen Ruck nach "rechts" oder nach "links" bekommen (Hoffmann-Axthelm, 1981).

Dies führt zu der Frage ungewollter Nebenwirkungen, die zu Hauptwirkungen der Rezeption einer Inszenierung bei vielen Besuchern werden können. Verwandt mit dem Nichtverstehen oder nur teilweisen Verstehen ist das Mißverstehen, welches in der Regel auf mangelndem Vorwissen oder - andersherum gesehen - auf einer zu hohen geforderten Einstiegsqualifikation zumindest bei einem Teil des Publikums gründet. Insofern tragen Inszenierungen vielfach typisch "postmoderne" Züge mehrschichtiger Codierung: Sie sind als bloße Kulisse, als ästhetische Umrahmung, als sinnhaltiger Verweis oder als Vernetzung von Objekt und Thema deutbar. Welche Lesart dem Besucher zugänglich und erschließbar ist, bleibt oft genug nicht seinem Interesse, sondern allein seiner Bildungskompetenz vorbehalten. Ausgesprochene "Fehlinterpretationen" sind somit gegen mangelnden Nachvollzug von intendierten Aussagen auf "höheren Ebenen" abzugrenzen.

So, wie es unterschiedlich schwer verständliche Inszenierungen gibt, können sich auch verschiedene Ausstellungsbereiche oder -aufgaben in unterschiedlicher Weise gegen angemessene Inszenierungen sperren. So erwähnt v. Rohr explizit vier Themenbereiche, nämlich

- Krieg
- Revolution
- Kolonialisierung
- Umweltschutz

bei denen es schwierig sei, themenadäquat zu inszenieren. Zu leicht sei die Gefahr der Einseitigkeit gegeben oder Geschehensabläufe würden überzeichnet oder verniedlicht.

Das Dilemma bei derartigen Inszenierungsaufgaben bestehe darin (v.Rohr, 1982, S. 81), daß nur schwer entschieden werden kann, ob man etwas aus heutigem Blickwinkel darstellen soll oder aus der - damaligen - zeitgenössischen Perspektive. Bei dieser, von uns schon angesprochenen Frage scheint es von der Rezeptionsseite her fragwürdig zu sein, ob überhaupt Besucher den "Blickwinkel" von Individuen vergangener Epochen einnehmen können bzw. ob darüber generell objektivierbare Aussagen möglich sind.⁸

Man darf festhalten, daß Inszenierungen als ausstellungs-technische Instrumente und zugleich ästhetische und didaktisch bedeutsame Darstellungsformen auf dem schmalen Grat zwischen suggestiver bis manipulativer Über-Interpretation einerseits und ratlos machender Offenheit andererseits balancieren. Inszenierungen

können mit ihrem häufig beeindruckenden Schauwert viele Besucher überdurchschnittlich stark ansprechen. Demzufolge kommt der Art der Interpretation der zugrundeliegenden "Drehbuchvorlage", sprich: der historischen Faktizität ein hohes Maß an Verantwortung zu. Es stellen sich die Fragen, wo Inszenierungen welcher Art angebracht, wo sie möglich und wo sie eventuell eher schädlich sind. Nimmt eine bestimmte Inszenierung dem einen Besucher die Freiheit zu eigener Interpretation, so schenkt sie einem anderen den Zugang zum Thema, den er sonst nicht finden würde. Andererseits mutet es grotesk an, wenn in einer Führung die jeweiligen Decodierschlüssel zum Verständnis gemeinter oder möglicher Zusammenhänge vermittelt werden - und entsprechende "Aha-Erlebnisse" auslösen - , die dem ungeführten Einzelbesucher als irgendeine Form von Gebrauchsanweisung ebenso zugänglich gemacht werden könnten, in der Regel jedoch vorenthalten werden. Aus alledem offenbart sich der ambivalente Grundcharakter von Inszenierungen, der eine nähere Untersuchung der Wirkungen ihrer unterschiedlichen Formen zu einer höchst lohnenswerten Aufgabe macht.

1.2 Versuch einer begrifflichen Differenzierung von Inszenierungen

Ansätze zu einer Theorie der Inszenierung in Museen und Ausstellungen sind bisher in der Literatur kaum zu entdecken. Auch wir wollen uns diesem ehrgeizigen Unterfangen nicht stellen. Es erscheint schon schwierig genug, über mögliche Begriffsdifferenzierungen im Sinne tentativer taxonomischer Systeme einige Überlegungen zu entwickeln, die sich im Sinne der beabsichtigten empirischen Wirkungsstudien als hilfreiche Orientierungslinien erweisen können.

Wie wären die vielfältigen Erscheinungsformen von Inszenierungen oder Gestaltungen, die mehr oder minder eindeutig mit diesem Etikett in Verbindung zu bringen sind, einzuteilen? Von welchen analytischen Kriterien müßte ausgegangen werden, wie bedeutsam sind unter Umständen verschiedene derartige Kriterien?

v. Rohr orientiert sich bei ihren Differenzierungen von Inszenierung in Museen an theaterwissenschaftlichen Definitionen und verwendet partiell auch die zugehörige Terminologie. Sie spricht beispielsweise vom Inszenierungstyp der nicht begehbaren "Guckkastenbühne", womit ein exakt nach historischen Vorlagen nachgebildetes Zimmer gemeint sein kann, das wie ein "riesiges Diorama" angelegt ist. Des weiteren differenziert sie in:

- Freilichtmuseen (inklusive Klöster, Rathäuser, Schlösser u.ä.);
- historische Räume (exakt nachgestellt nach Vorlage)
- inszenierte Räume, die impressionistisch Atmosphäre und Illusion eines historischen Raumes andeuten oder nachbilden.

An anderer Stelle spricht sie von Inszenierungen "zum Anfassen", die ihres Erachtens in Anlehnung an den Theaterfreund der 60er Jahre entstanden, als seitens der "Theatermacher" mehr Publikumsnähe intendiert wurde. Deshalb dann auch der Trend zur publikumsnahen Inszenierung (v. Rohr 1982, S. 76 ff.). Obwohl diese Beispiele wichtige Formen von Inszenierung ansprechen, können sie als Begriffsbestimmungen bestenfalls im "heuristischen Sinn" wissenschaftlich Verwendung finden.

Schmidt-Linsenhoff charakterisiert Inszenierungen folgendermaßen: Es gibt begehbare Environments (z.B. eine Kleinbürgerstube aus dem Kaiserreich), die einen vollkommen anderen ästhetischen Charakter als das traditionelle Einrichtungsstück der Museen - die Vitrine - haben. Leider geht sie nicht auf eine nähere Erläuterung dieser speziellen Ästhetik ein. Des weiteren konstatiert sie, daß es Unterschiede zwischen inszenierten Ausstellungseinheiten gibt, was den Realitätsgehalt und den Illusionsgehalt angeht. Sie spricht in diesem Zusammenhang davon, daß Inszenierungen unterschiedliche didaktische Funktionen aufweisen, und sich bei ihrem Einsatz unterschiedliche Methoden herauskristallisieren. Als Beispiele nennt sie:

- historische Schwerpunkte durch anschauliche Attraktivität zu markieren;
- primär die Authentizität des Exponats hervorzuheben; durch die "Aura des Authentischen" wird das Exponat zum Stimulans der Phantasie;
- Authentizität des Exponats und Text zu verknüpfen; daraus resultiert dann eine Kombination, die aus einem primär visuellen Signal besteht und einer Deskription durch den Text; auf diese Weise wird für eine kritische Textinformation eine emotionale Disposition geschaffen (Schmidt-Linsenhoff 1982, S. 324 ff).

Eine originelle Klassifikation verschiedener Inszenierungsformen bzw. -zwecke findet sich bei Schuck-Wersig/Wersig, indem auf der Objektseite, auf Seite der Betrachter und von der Art der Rezeption her unterschieden wird. Genannt werden

- a) die Inszenierung von Objekten als
 - Ensembles, in denen Objekte zur Rekonstruktion eines

- ursprünglichen Bezugs zusammengeführt werden;
 - Konfigurationen, in denen Objekte und Informationen einander gegenseitig erläutern;
 - b) die Inszenierung des Besuchers in Form von
 - Orientierungen und systematischen Aufarbeitungen;
 - Durchblicken
 - spielerischer Auseinandersetzung;
 - c) die Inszenierung des Schauens durch Aufforderung zum Neusehen,
 - Humor
 - Kontrastierungen.
- (Schuck-Wersig/Wersig 1986, S. 156 f.)

Dieser Systematisierungsansatz findet sich am Ende einer detailreichen Betrachtung, in der kritische Anmerkungen und konstruktive Vorschläge zu einer verbesserbaren animatorischen und wissensvermittelnden Qualität von Museen ausgesprochen werden. Die obigen Kategorien werden durch eine Reihe illustrativer Abbildungen und kurzgefaßter, essayistischer Anmerkungen erläutert. Insofern ist die genannte Aufzählung wohl eher als Einteilungsprinzip für das vorhandene Bildmaterial, denn als theoretisch fundierte Taxonomie von Inszenierungsformen mit dem Anspruch der Vollständigkeit aufzufassen.

Diesen Anspruch, der schon dem Ansatz einer "Inszenierungstheorie" nahekäme, können und wollen wir an dieser Stelle - wie schon erwähnt - auch nicht einlösen. Welche Überlegungen aber zählen zum notwendigen a priori einer empirisch orientierten, um begriffliche Klarheit bemühten Befassung mit den Wirkungen von Inszenierungen?

Zum einen geht es um die Trennung von Innen- und Außenseite oder Inhalt und Form von Inszenierungen. In der Terminologie der Designtheorie Zebhausers könnte man auch vom "Skeleton" als dem konstruktiven, tragenden gedanklichen Gefüge und daneben von den Aspekten des "Skin", dem sichtbaren Erscheinungsbild, ausdrückbar in Größe, Formen, Materialien, Farben, Licht, Schrift, Medieneinsatz usw. sprechen (Zebhauser 1980, S. 71).

Ganz entscheidend kommt es also auf die Zwecke oder die Funktion von Inszenierungen an, will man sie in ihrer Wirkung evaluieren. Eine weniger präventive Inszenierung sollte nicht mit Maßstäben beurteilt werden, denen zu entsprechen sie gar nicht konzipiert wurde. Auf jeden Fall ist es unumgänglich für eine Bewertung, die zugrundegelegten Intentionen als ein Soll- (oder Kann-) Programm so vollständig und präzise wie möglich zu erfassen.

Unterscheidungen hinsichtlich der äußeren Erscheinungsform vorzunehmen erscheint offensichtlicher und vielleicht leichter als eine Untergliederung funktionaler Aspekte. Zunächst ist es wohl in der Tat sinnvoll, zwischen Gesamtinszenierung und Einzelinszenierung zu trennen. Freilichtmuseen, historische Gebäude mit oder ohne Interieur oder ein Besucherbergwerk, die den ersten Typ in reiner Form verkörpern, bilden als originale kulturelle Artefakte in so selbstverständlicher Weise die Basis des ganzen Museums, daß ein "Hinterfragen von Inszenierung", wie wir es vorhaben, von vornherein auf Teilaspekte abgedrängt wird. Anders mag es sein mit dem Raum ("period room") oder der Abteilung als komplexe Inszenierung innerhalb einer Schausammlung. Hier stellen sich Fragen aus dem Bemühen um Rekonstruktion eines Gesamteindrucks unter Zuhilfenahme von Originalen und evtl. Nachbildungen u.a. Elementen, welche Effekte der "Emergenz" betreffen, also die grundsätzliche Einheit der Gesamtdarstellung z.B. im Vergleich zu anderen Präsentationseinheiten, die nicht auf Komponenten zurückgeführt oder aus diesen hergeleitet werden können. Insofern empfiehlt es sich, diese Form von Inszenierung als Untersuchungseinheit von dem Einzelarrangement zu trennen.

Eine zweite Differenzierungsebene betrifft die kommunikativen Kanäle, auf denen der Bedeutungstransport von Inszenierungen zu Besuchern erfolgen kann. Anders ausgedrückt, geht es um die Sinne, über die sich Artefakte erschließen lassen. In der Regel liegt in Ausstellungen eine dreistufige "Sinnes-Hierarchie" vor: es dominiert klar das Sehen, ergänzt vom Hören und vom Tasten, während Riechen und Schmecken kaum angesprochen sind. Vielleicht gehört es zum Wesen vieler Inszenierungen, daß sie mehr gleichzeitige Animation mehrerer sinnlicher Zugänge eröffnen. Dies wiederum mag dazu beitragen, die aus der Einseitigkeit von Bild-Betrachtung oder Schrift-Lesen herrührende Ermüdung zu mildern, was zugleich zur Erklärung der Beliebtheit bzw. Attraktivität von Inszenierungen beiträgt. Beim Hören erweitern gesprochene Sprache, Musik oder "Klänge" (Vogelstimmen, Prozeßgeräusche usw.) die Kommunikationspalette, beim Taktilen ist es das Betasten und Bedienen (von Geräten z.B.), das Begehen u. U. spezifischer Böden oder etwa die körperliche Empfindung von Bewegung.

An dieser Stelle sei auf einen Begriff hingewiesen, der in der amerikanischen Besucherforschung zunehmend diskutiert wird, den Begriff "immersion"⁹. Man versteht darunter Ausstellungsgestaltungen, von denen der Besucher mit allen Sinneseindrücken "eingenommen" wird, also etwa begehbare Räume bzw. solche illusionistischen Umwelten, die quasi-authentische Erlebnisse eines

"dort-seins" vermitteln. Auf diese stark affektive Ansprache des Publikums werden wir im Schlußkapitel noch zurückkommen.

Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu einer dritten, denkbaren Differenzierungsebene, welche den Einsatz spezifischer technischer Mittel betrifft. Im weitesten Sinne kann dies auf die von bestimmten Materialien, Formen und Farben ausgehenden Assoziationen bezogen werden (Holz oder Rot wirken "warm", Metall oder Blau "kalt"), im engeren Sinne wären vornehmlich "Tricks" zur Erzeugung illusionärer Eindrücke anzuführen. Das betrifft etwa die Verdeutlichung von Größendimensionen durch Vergrößerung (Atommodelle) oder Verkleinerung (Planetenbahnen), das gilt generell für Nachbildungen größerer Environments im verkleinerten Maßstab (Dioramen, Guckkastenbühne), die durch derartige ungewohnte Perspektiven an Faszination noch gewinnen. Wo diese technischen Tricks unsichtbare oder unerlebbare Welten illusionistisch erschließen sollen, wie bei einer simulierten Reise mit dem Fahrstuhl in die Vergangenheit oder in das Innere des menschlichen Körpers bzw. in den Schlot eines tätigen Vulkans, sehen sie sich mancherorts mit dem fachwissenschaftlichen Vorwurf unseriösen Mitteleinsatzes konfrontiert, weil damit museumsfremde disneyland-artige Effekthascherei betrieben würde. Die "normative Kraft des Faktischen" wird hier recht bald ein Urteil sprechen.

Die Darstellung des Menschen stellt bei zahlreichen historischen Sammlungsthemen einen besonderen Aspekt für Inszenierungen dar. Die Spannweite reicht von naturalistischer Darstellung in Lebensgröße bis zur reinen Objektinszenierung ohne jede figürliche Andeutung. Dazwischen liegen verschiedene Formen der Verwendung abstrahierender Figuren ("Mannikins"), z.B: ohne Gesichtszüge, aber mit natürlicher Kleidung oder als verfremdete Plastik bzw. als zweidimensionale Fotovergrößerung ("Blow-up"). Auch die sprechende Puppe mit einem auf die Gesichtsfäche projizierten Film oder das bewegte Modell finden als Sonderinszenierung Verwendung, tendieren dann allerdings wieder eher in die Trickkiste der Illusionseffekte.

Mit der Frage nach dem Verhältnis Inszenierung-Exponat(e) begibt man sich - von der rein räumlichen Zuordnung abgesehen - auf die Ebene der Zwecksetzung oder Funktionen. Im Gegensatz zu Schuck-Wersig/Wersig gehen wir davon aus, daß Inszenierungen stets sowohl in einem Verhältnis zu Exponat und Thema (dem zu Vermittelnden, der Botschaft) wie auch zum Rezipienten und dessen Anliegen (Animation, Orientierung, Information) zu sehen sind. Insofern können Relationen zwischen Inszenierung und Exponat oder Thema unterschiedlich akzentuiert sein: (a) die Inszenierung "dient"

im Wortsinne der Veranschaulichung der Relevanz eines wichtigen, jedoch unscheinbaren Exponats (z.B: eines Dokuments mittels einer szenischen Darstellung); (b) Inszenierung und Exponat ergänzen sich, z.B. bei einer intentionalen Konfiguration mehrerer Exponate, wobei die realistische oder eher symbolisierende Inszenierung den sinnstiftenden Rahmen bildet; (c) ähnliches gilt für den Fall nur residual vorhandener oder erläuterungsbedürftiger Originale als Teile oder Fragmente ursprünglicher Verwendungs- oder Bedeutungskontexte; (d) wiederum anders gelagert ist die Inszenierungsfunktion, wenn erst oder überhaupt nur durch sie ein Thema aufgerufen wird, bei dem Exponate eine sekundäre Rolle spielen (z.B. Wiederaufbau, sozialer Wandel, Jugendprotest usw.) oder vielleicht gar keine vorzeigenswerten Leitfossilien vorhanden sind.

Schließlich wollen wir noch den Versuch einer typisierenden Taxonomie von Inszenierungen unter struktur-funktionalen Gesichtspunkten vorstellen. In einem ersten Entwurf soll dabei von einem dreigliedrigen Schema ausgegangen werden, nämlich einem

- (a) rekonstruktiven Typus
- (b) dekorativen Typus
- (c) symbolisierenden Typus von Inszenierungen

Bei Typ (a) geht es darum, eine enge Anlehnung an die historische Vorlage und ein Maximum an Authentizität zu entwickeln, sodaß eine eindeutige Interpretation durch den Betrachter gewährleistet ist. Beispiele wären die Environments, Period Rooms oder Dioramen, aber auch verkleinerte Modelle o.ä.

Typ (b) betont den Einsatz dramaturgischer Mittel wie Licht, Farbe, Materialien für vorwiegend ästhetisierende Zwecke. Mit solchen Inszenierungen können auch Symbole transportiert werden, die dem Besucher eine bestimmte Einstimmung zu einem Thema vermitteln sollen, z.B: durch dunkle oder Grautöne, durch grelles Licht, durch räumliche Enge, durch "Prächtigkeit" oder durch Musik. Neben der Funktion der Heraushebung oder Untermalung von Exponaten und der Besucherstimulanz können also durchaus schon Elemente des Inszenierungstyps (c) mitenthalten sein. Die Wahrnehmung und Decodierung fällt nicht immer so leicht wie bei Typ (a), die Wirkung ist beiläufiger, indirekter und häufig gewollt subtiler Art. Beispiele wären zelebrierte Ausstellungshighlights, Entrée-Gestaltungen, Hintergrundzugaben.

Die stärkste Bedeutung im Sinne unserer Fragestellungen, vielleicht auch die diffizilste und breiteste Erscheinungsvielfalt kommt vermutlich Typ (c) zu. Mit der Bezeichnung "symbolisierende Inse-

nierung" soll zum Ausdruck gebracht werden, daß die intendierte Sinnvermittlung über ein Thema hierbei durch eine Reduktion des Wirklichkeitsspektrums auf ein oder mehrere "Zeichen" erfolgt.¹⁰ Diese Zeichenbedeutung wird als bekannt oder erkennbar vorausgesetzt. Es kann sich dabei um konkrete oder abstrakte, jedenfalls nach Meinung der Verwender evidente Zeichen handeln wie Embleme, Insignien, Staatsfarben oder jede andere Art von materiellen und immateriellen Objekten, die als Träger einer primären Bedeutung dienen. Nun ist es jedoch so, daß sowohl diese Hauptbedeutung ambivalent aufgeladen sein kann, als auch zusätzliche Assoziationen von entsprechenden Symbolen ausgehen. Es handelt sich um jene mehrschichtige Codierung, die schon an anderer Stelle als "post-moderner Charakter" von Inszenierungen angesprochen wurde. Werden diese "höheren" (oder, wenn man will "tieferen") Bedeutungsebenen bewußt in die Inszenierung einbezogen, so erschließen sie sich selektiv nur dem wissenskundigen, kulturell kompetenten oder auch schlicht aufmerksamen Besucher. Allein dadurch wird die Wirkung einer Inszenierung weniger eindeutig und vorhersagbar, sie - die Inszenierung - öffnet sich einem partikularen Nachvollzug ihrer komplexen Botschaft und eigener Interpretation durch den Rezipienten.

Darüberhinaus schätzen viele Ausstellungsmacher und Designer das Spiel mit Symbolen, indem sie diese kombinieren, aufeinander beziehen, verfremden, zusätzliche Elemente hinzufügen, wodurch neue Bedeutungen, ("Meta-Bedeutungen") oder Denkanstöße, Widersprüche, Kontraste, Sinn-Umkehrungen entstehen können. Entsprechendes gilt für den Einbezug der Exponate in die Inszenierung, die ja selber eine adäquate oder abweichende Symbolbedeutung verkörpern können, zu der eine dialektische Konfrontation, eine Akzentuierung, eine Irritation oder Ironisierung durch den kontextuellen Bezug hergestellt wird.

In unserer empirischen Pilotstudie wollen wir versuchen, diesen in theoretischer Form vorgetragenen Gedanken durch konkrete Beispiele Anschaulichkeit zu verleihen. Betont sei abschließend, daß die analytisch unterschiedenen Taxonomie-Ansätze bzw. deren Ausprägungen in der Realität miteinander verwoben sind in dem Sinne, daß eine bestimmte Inszenierung zugleich Aspekte mehrerer bzw. aller genannten Unterscheidungsebenen aufweist. Hinzu kommt, daß es sich meist nicht um trennscharfe Kategorien, sondern um idealtypische Zuordnungsfelder handelt. Deren Erkenntnisnutzen für empirische Forschung sollte allerdings - spätestens seit Max Weber - nicht unterschätzt werden.

1.3 Fragestellungen zur Rezeption musealer Inszenierungen und Vorgehensweise

Vor einer Auflistung des bearbeiteten Fragenprogramms sollte noch einmal die Feststellung betont werden, daß es sich bei dem empirisch orientierten Projekt um eine Pilotstudie zur Inszenierungsforschung handelt. Das heißt, daß von ermittelbaren Befunden keine definitiven oder gar generalisierbaren Antworten auf die aufgeworfenen Fragen erwartet werden dürfen. Vielmehr geht es darum,

- (a) aus der großen Zahl möglicher Fragen Anhaltspunkte für die Relevanz der besonders praktisch bedeutsamen, näher zu verfolgenden oder auch zu modifizierenden Problemstellungen zu gewinnen;
- (b) methodologisch Zugänge zu diesem sehr komplexen Feld der Rezeptionsforschung zu sondieren, also herauszufinden, über welche Vorgehensweise sich erfolgversprechend Erkenntnisse zu welcher Fragestellung gewinnen lassen;
- (c) aus punktuellen, relativ willkürlich, aber nichtsdestoweniger mit systematischen Vergleichsabsichten gewählten exemplarischen Fallbeispielen, die Breite der je unterschiedlichen Einflußgrößen abzuschätzen, um Maßstäbe für ein umfassendes Forschungsdesign zu erhalten.

Ad hoc wurde nach zahlreichen Diskussionen, Ortsbesichtigungen und einem weniger intensiven Literaturstudium (weil es so gut wie keine Literatur zu diesem Thema gibt) folgendes Fragengerüst aufgestellt:

1. Ist es möglich, Charakteristika verschiedener Arten von Inszenierungen herauszuarbeiten, denen gegenüber Besucher in einer angebbaren Weise unterschiedlich reagieren? Welche Unterschiede nach Art der Rezeption, nach Verständnis und Beurteilung treten dabei auf?
2. Welche bewußten Intentionen werden eigentlich von Inszenierungsmachern verfolgt? Aufgrund welcher Überlegungen kommen sie zustande? Wer wirkt dabei in welcher Weise mit? Inwieweit werden Besucher als Zielgruppen, mit ihren Betrachtungsmustern und ihren abgeschätzten Decodierungsfähigkeiten antizipatorisch in den Entwurf einbezogen?

3. Lassen sich bestimmte Formen von Inszenierungen in jeweiligen Themenbereichen (der Sozial-, Kultur-, Zeit-Geschichte) ausmachen, die als charakteristisch, als typisch und besonders beliebt oder erfolgreich für diesen Bereich zu bezeichnen wären? An welchen Kriterien läßt sich dieser "Erfolg" messen?
4. Ist es überhaupt möglich, die Art und Weise, wie Besucher eine Inszenierung rezipieren, empirisch mit sozialwissenschaftlichen Methoden realitätsadäquat zu erfassen? Wirken (bestimmte) Inszenierungen eher auf einer kognitiven oder auf einer affektiven Ebene? Ist dies eher objekt- oder besucherspezifisch differenziert? Lassen sich darüber gültige Aussagen machen, was wären methodologische Voraussetzungen dafür?
5. Wie hoch ist die Varianz auftretenden Verhaltens, Verstehens, Bewertens gegenüber einer bestimmten Inszenierung? Welcher Redundanz in den Aussagemitteln bedarf es, um eindeutige Effekte zu erzielen? Sind Inszenierungen (bestimmter Art) eher Medien der Animation, geeignet, zum Nachdenken und zur Diskussion aufzufordern? Oder lassen sich (zugleich?) eindeutige Lern- bzw. Wissensinhalte in anschaulicher Weise vermitteln?
6. Wie beurteilen (welche) Besucher generell die Inszenierung als formales Mittel des Präsentierens im Vergleich zu Vitrine oder Flachware? Werden Besucher durch "offene" Inszenierungen, zumal des symbolisierenden Typs (c) überfordert, wie reagieren sie auf Nicht-Verstehen-können?
7. Welche Arten von Unverständnis oder Mißverstehen treten bei welchen Inszenierungen (typischerweise) auf? Welche Hilfen wären erwünscht, erforderlich, um besser mit Inszenierungen kommunizieren zu können? Werden Inszenierungen als affektive Anmutung auch akzeptiert (oder gerade deswegen), wenn kein expliziter Lernappell von ihnen ausgeht? Und:
8. Welche Merkmale differenzieren eventuell unterschiedliche Standpunkte gegenüber Inszenierungen im Publikum (Alter, Geschlecht, Bildung, Fachinteresse)?

Um sich mit diesem Programm näherungsweise auseinandersetzen zu können, stand von vornherein ein multimethodisches Vorgehen außer Frage. Sehen wir hier einmal von der parallel erfolgten Auswahl der Untersuchungsorte ab. Als erster Schritt danach war eine konzise Beschreibung der ausgewählten Inszenierungen nebst fotografischer Dokumentation zu leisten. Ein zweiter Schritt betraf die Darlegung des Konzepts, wozu neben der Auswertung von Doku-

menten ein Expertengespräch mit den "Schöpfern" der entsprechenden Präsentation zu führen war. Über dieses Gespräch konnten und mußten die Intentionen, die Hintergründe der Inszenierungsentwicklung in einer Diskussion mit beteiligten Fachwissenschaftlern, Designern und Architekten ausgelotet werden. Es galt, den Prozeß der Aushandlung von Vorschlägen und eventuellen Alternativen noch einmal aufzurollen und die Entscheidung für die zustandgekommene Lösung begründen zu lassen. Insbesondere wurde bei diesem Gespräch Wert gelegt auf die jeweilige Selbstinterpretation der Inszenierungsinhalte bzw. -absichten als ein- oder mehrdeutig, d.h. im Sinne einer "richtigen" Lesart ausgelegt oder offen für mehrere gleichermaßen "mögliche" Sinngebungen.

Mit diesen Vorgaben der "Sender"-Seite wurde die Empfänger- bzw. Adressatenseite in Beziehung gesetzt. Der dritte Schritt bestand in einer Beobachtung des Verhaltens von Besuchern und einer relativ kleinen Zahl qualitativ angelegter Interviews mit diesen beobachteten Personen, welche mit Hilfe von Kassettenrekordern wörtlich aufgezeichnet und transkribiert wurden. (Die Inhalte dieser Leitfadengespräche werden im folgenden Kapitel, sowie bei der Ergebnisdarstellung im dritten Abschnitt ausführlich dargestellt.)

Zur Wahl der Erhebungsart ist folgendes zu betonen. Bei der ersten Konzipierung des Forschungsprogramms wurden je zwei Fälle aus zwei bis drei thematischen Bereichen ins Auge gefaßt. Gedacht war an Völkerkunde einerseits, Volkskunde bzw. Zeit-, Sozial- oder Kulturgeschichte andererseits. Neue Ideen und Schwierigkeiten zur Erlangung der Mitwirkungsbereitschaft bei entsprechenden "matching pairs" veranlaßten zu einer Programm-Modifikation. Hauptpunkt war die unstrittige Erkenntnis, daß in temporären Ausstellungen etwas mutiger - wie eingangs erwähnt - das Mittel der Inszenierung eingesetzt wird, gemessen am Anspruch bzw. der finanziell begründeten Notwendigkeit musealer Dauerausstellungen, mindestens 10 Jahre unverändert zu überdauern. Also erfolgte die Abwandlung des Forschungsdesigns dahingehend, je zwei Inszenierungen aus Dauerausstellungen und je zwei aus temporären, für einen eher kurzzeitigen Horizont geplante Wechsel- oder Sonderausstellungen, auszuwählen.

Die Wahl bei den Dauerausstellungen fiel auf eine Abteilung des Linden-Museums in Stuttgart, die dem Typus der rekonstruktiven Inszenierung auf dem Gebiet der Völkerkunde besonders gut zu entsprechen schien, sowie auf das Ruhrlandmuseum in Essen, in dem ein Saal dem symbolisierenden mehrfach codierten Typus in sehr ausgeprägter Weise entspricht.

Aus nicht zuletzt pragmatischen Gründen der Zugänglichkeit des Forschungsfeldes wurden zwei zeitgeschichtliche Ausstellungen zum Generalthema "Zeit- und Mentalitätsgeschichte der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland" als Fallstudien für temporäre Präsentationen einbezogen. Es handelt sich um ausgewählte Inszenierungen der zentralen Wanderausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", für die das Bundesarchiv in Koblenz im Auftrag der Bundesregierung verantwortlich zeichnet, sowie die vom Centrum Industriekultur in Nürnberg entwickelte, in Nürnberg und Berlin gezeigte Ausstellung "Soviel Anfang war nie". In beiden Fällen wurde versucht, Inszenierungen des symbolisierenden und z.T. gleichzeitig dekorativen Typus auszuwählen.

Kapitel 2

Beschreibung und Deutung ausgewählter Inszenierungen

2.1 Fallbeispiel 1: Der Bazar in der Abteilung Vorderer Orient im Linden-Museum in Stuttgart

Nach der Entscheidung, ein völkerkundliches Museum in die Untersuchung als thematischen Rahmen einzubeziehen, fiel nach kurzer Sichtung der Möglichkeiten unsere Wahl auf das Linden-Museum in Stuttgart. Nicht zuletzt trug dazu die entgegenkommende Kooperationsbereitschaft der Leitung und Mitarbeiter des Hauses wesentlich bei.

Nach Begehungen und Vorgesprächen wurde eine Bazarstraße in der Abteilung Vorderer Orient zum Hauptuntersuchungsobjekt erkoren. Die genannte Abteilung befindet sich im ersten Obergeschoß des Hauses und verfügt über eine Gesamtausstellungsfläche von 540 qm. Auf dem gleichen Stockwerk ist auch die Afrika-Abteilung untergebracht und über einen Durchgang mit den Sammlungen Vorderer Orient verbunden.

Die Orient-Abteilung wurde 1985/86 neu eingerichtet und von dem zuständigen Fachwissenschaftler Dr. Johannes Kalter gemeinsam mit dem Architekten Knut Lohrer gestaltet. Gezeigt werden in fünf Räumen, die einen in sich geschlossenen Rundgang darstellen, (vgl. Grundriß-Skizze, S. 29) Religion und geistige Kultur des Vorderen Orients, die Stadt als Zentrum der Verwaltung, prägnante Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände des Alltagslebens vornehmlich der Oberschichten sowie ländliche Lebensformen am Beispiel einer Jurte und eines aufgezäumten Pferdes. Den fünften Raum bildet die begehbare Bazarstraße.

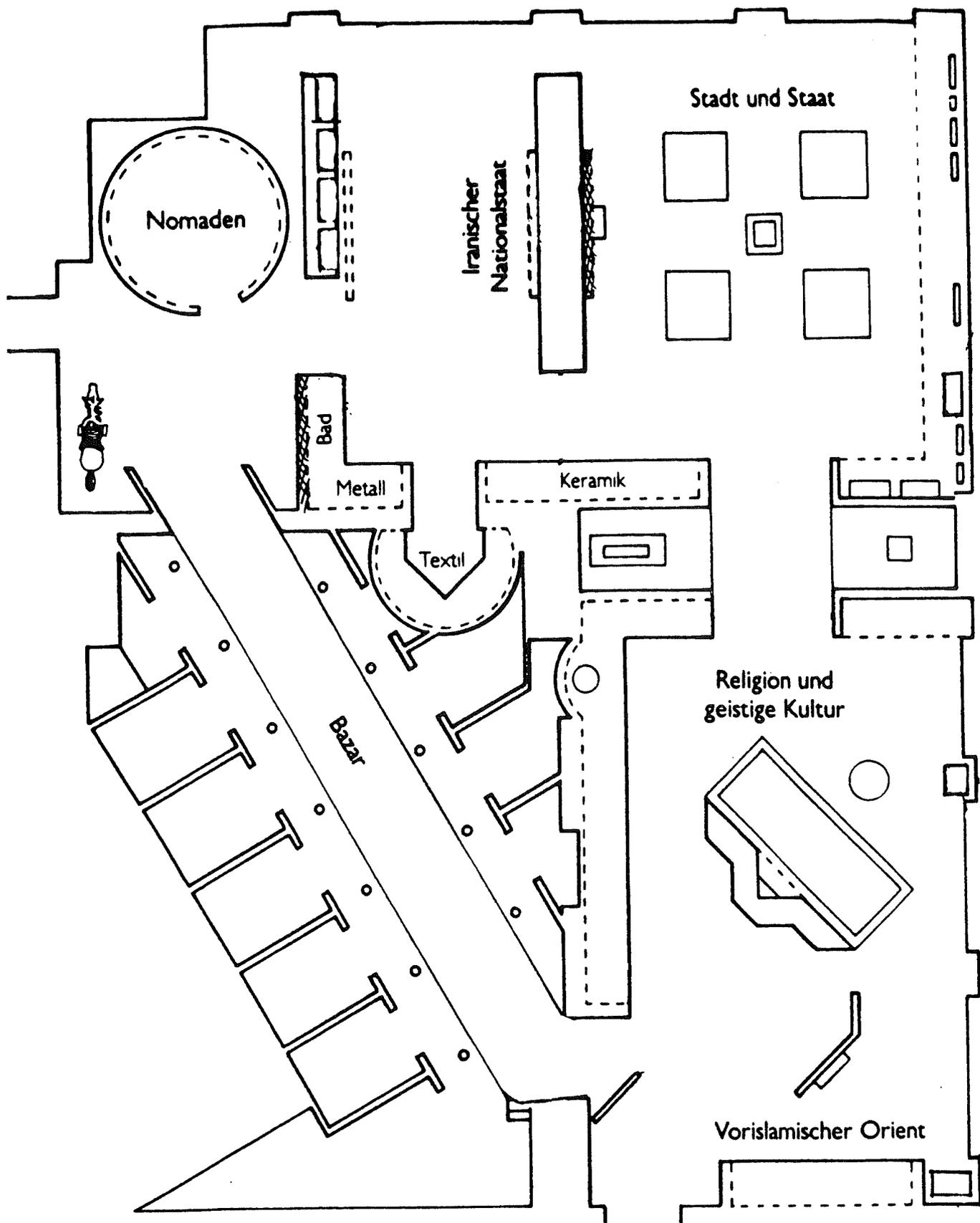
Anordnung der Exponate und Design in den ersten drei Räumen wirken übersichtlich, sachlich und klar gegliedert. Ein wichtiges Objekt im ersten Raum ist eine nach Mekka ausgerichtete Gebetsnische mit farbenprächtigen Kacheln und Kalligraphien, deren Rückseite für ausführliche Text-Graphik-Information über den Islam genutzt wurde. Die übrigen Objekte in diesem Raum werden in Vitrinen und an den Wänden gezeigt. Nach Durchschreiten einer Passage mit beidseits eingerichteten mit Kenotaphen ausgestatteten Grabkapellen (Türben) sieht sich der Besucher im zweiten Raum mit vier quadratischen Glasvitrinen konfrontiert, die um die Andeutung eines Brunnens konzentrisch plaziert sind und einen Hausgrundriß symbolisieren (Bild 1). Hier, wie auch für den dritten Raum mit zwei

Nischen gilt das Prinzip der Übersichtlichkeit und Sachlichkeit in gleicher Weise, während die beiden weiteren Räume mit ihren Inszenierungen dazu in deutlichem gewollten Kontrast stehen. Als didaktische Besonderheit zu erwähnen sind an mehreren Stellen ausgelegte hard-cover-Klappbücher mit weiterführenden Informationen und reicher Bebilderung. Diese können von interessierten Besuchern im Sitzen studiert werden und erfüllen ohne jede Zugangsbarriere jene Funktion, die man heute an vielen Orten mit interaktiven Bildschirminformations-Systemen anzubieten bestrebt ist (Bild 2).

Im Hinblick auf den von uns näher betrachteten Bazar ist insbesondere eine Serie solcher Informationsangebote in Raum 3 von Bedeutung (vgl. Grundriß-Skizze und Foto 1), die zum Thema einführen. Eine Kurzinformation zum Bazar erhält der Besucher außerdem durch eine Tafel links vor dem Eingang.

Bei der Beschreibung des Bazars selbst können wir uns auf den von J. Kalter verfaßten Text des Abteilungsführers Islamischer Orient im Linden-Museum Stuttgart, 1986, stützen. Die Bazarstraße wurde 1979 in Taschkurgan, Nord-Afghanistan übernommen und auf ca. 20 m Länge originalgetreu wiederaufgebaut. An seinem Ursprungsort entstand dieser aus Lehm gebaute Einzelhandelsbazar mit umliegenden Khanen etwa um 1850. Die Überdachung der Bazargasse besteht aus einer mit Schilfmatten abgedeckten Pappelholzkonstruktion. Charakteristisch für diesen Bazartyp ist der etwa sofahoch vor den einzelnen Läden durchlaufende Sockel. Die Ladeneinrichtungen und Ladentüren wurden so, wie sie ausgestellt sind, aus Taschkurgan übernommen. Aus Platzgründen mußte hingegen das Branchensortiment umgeordnet und gestrafft werden (in Taschkurgan gab es allein 50 Mützenhändler!). In Laufrichtung des Besuchers zu sehen sind nunmehr links: Standfotograf, Souvenirladen, Drechsler, Krämer, Töpfer, Färber und rechts: Kupferschmied, Sattler/Schuhmacher, Silberschmied, Kleider- und Mützenladen, Stellmacher sowie eine Teestube (Bild 3 und 4). Ein weiterer Grund für den Erwerb gerade dieses Bazars (der durch Bomben zerstört wurde) war dessen traditionell ausgerichtetes Warensortiment, wie es in Reiseberichten des vergangenen Jahrhunderts beschrieben wird. Taschkurgan lag an der Seidenstraße und war Umschlagplatz im Handel zwischen Kaschmir und den Emiraten Chiwa, Buchara und Samarkand (Kalter, 1986, S. 55 ff.)

In dem Expertengespräch, welches von den Verfassern gemeinsam mit den Herren Kalter und Lohrer geführt wurde, kam ausdrücklich der Stellenwert einer so raumgreifenden Inszenierung innerhalb der Abteilung zur Sprache. Nach einer von Kalter für zentral und



Grundriß-Plan
 Vorderer Orient, Linden-Museum Stuttgart

zutreffend erachteten Feststellung von E. Wirth, ist der Bazar grundlegendes Definitionsmerkmal der orientalistisch-islamischen Stadt. Städtische Kultur gehört zu den konstitutiven Elementen des islamischen Orients und die eigentlich innovative Hervorbringung der islamischen Stadt ist der Bazar. Der Bazar war stets mehr als nur "Geschäftsdistrikt". Im Bazar (oder sukh) schlägt das Herz der islamisch-orientalischen Stadt - und nur dieser; denn der Bazar ist zugleich politisches, soziales und religiöses Zentrum und Nachrichtsbörse für den Handel. Von diesem Grundgedanken leitete sich das Konzept der Abteilungspräsentation mit der Rekonstruktion der Bazargasse als zentraler Inszenierung ab.

In dem Expertengespräch kam ferner zum Ausdruck, daß es bei dem Prozeß der Aushandlung und Umsetzung des Ausstellungskonzepts durchaus ernsthaft durchdachte Alternativen gab. Das reichte von einer stärkeren Hervorhebung der Kulturelemente des ländlichen Raums und Nomadentums bis hin zu anderen städtischen Strukturformen. Lange wurde im Planungsprozeß nach Worten von Lohrer an der parallel zum Bazar zu verwirklichenden Rekonstruktion eines marokkanischen Innenhofs festgehalten. "Bis wir, als die Zeit reif war, gemerkt haben: weniger kann mehr sein. Ich kann nicht ein bißchen Innenhof und 3 m Bazar machen" (Lohrer). Und Kalter ergänzte: "Es gibt immer ein Programm, das größer ist als das, was man realisieren kann."

Zum Rollenverhältnis von Fachwissenschaftler und Designer bzw. Architekt wurden der intensive Dialog und die jeweils maßgebliche Fachkompetenz bei Entscheidungsfragen hervorgehoben. Was die Realisierung der Inszenierungen - Kalter bevorzugt den Ausdruck "Lebensbilder" - anbetrifft, so konzidierte er, daß dem Designer, der sich auch als Künstler empfindet, durchaus Spielräume der Selbstdarstellung zuzugestehen sind. Die Grenze liege da, wo es ums Inhaltliche geht. "Letztendlich ist ein Konzept realisiert worden, das meines ist. Mit Mitteln allerdings, auf die ich nicht gekommen wäre. So sollte es eigentlich sein" (Kalter).

Wie wurde nun versucht, dem Besucher Flair und die geschilderte Bedeutung des Bazars nahezubringen? Beherrschender Eindruck beim Betreten des Bazars ist wohl der einer gewissen Enge und Fülle sowie des Halbdunkels oder Dämmerlichts. Schon dies allein begründet auch, warum es in der Bazargasse keinerlei Schrifttafeln gibt. Ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung ist der wellige, holprige Boden, der den gestampften Lehm Boden nachempfinden lassen soll. Die Gasse verläuft zwar gerade, aber der seitwärtige Ausgang am Ende ist nicht erkennbar, was dem Besucher eine gewisse labyrinthartige Verunsicherung vermitteln kann. Zudem

vernimmt er beim Betreten gedämpfte orientalische Musik, deren Herkunft und Kontext (sie "stammt" aus der Teestube) er zunächst nicht identifizieren kann. Alle Sinne außer Geschmack und Geruch sind also angesprochen. Die Möglichkeit, etwa einen Korb mit Gewürzen auszustellen, war im übrigen durchaus erwogen worden, mußte jedoch aus verschiedenen, u.a. konservatorischen Gründen verworfen werden.

Ein ganz wichtiger Punkt betrifft das "menschliche Element" im Bazar, also das Gedränge, Geschiebe, Stimmengewirr. Grundsätzlich hat man im Taschkurganer Bazar auf jede Menschendarstellung in Form von "Händlerfiguren" oder Fotomontagen verzichtet. Auch in der übrigen Orient-Abteilung sind nur drei lebensgroße "Puppen" vorzufinden, deren Funktion sich darauf beschränkt, originale Nomadenkleidung zu präsentieren. Es handelt sich dabei um abstrakt-gesichtslose Figuren, die laut Kalter im Linden-Museum grundsätzlich aus ethischen Erwägungen verwendet werden. ("Möchten Sie bei einem Urlaub in Japan mit einer naturgetreuen Abbildung Ihres Großvaters konfrontiert sein?" Expertengespräch). Allerdings räumte der Fachwissenschaftler die Möglichkeit durchaus ein, statt der eingespielten Musik originale Bazargeräusche als Klangtapete zu verwenden.

Nur am Rande sei hier erwähnt, daß in unserem Erhebungsprogramm für Vergleichszwecke auch auf das Nomadenpferd und die Jurte (Bild 5 und 6) sowie auf zwei Inszenierungen aus der benachbarten Afrika-Abteilung (Souvenirbude und Marktszene in Nigeria) kurz eingegangen wurde. Im Gegensatz zu dem vorwiegend rekonstruktivistischen Typus des Bazars als Untersuchungsobjekt kommen dabei auch stärker Züge des dekorativen und symbolisierenden Typus ins Spiel.

Mit welchem Fragenprogramm und welcher Vorgehensweise haben wir uns nun der Rezeptionseite angenommen? Grundsätzlich wurde, wie in allen Vergleichsfällen, eine Beobachtung des Verhaltens ausgewählter Besucher sowie deren anschließende Befragung in Form eines qualitativen, teilstrukturierten Interviews durchgeführt.

Grundsätzlich interessierte hierbei

- wieviele der Besucher der Abteilung den Bazar begehen,
 - (a) die sich vorher die übrigen Bereiche angesehen haben
 - (b) die durch den Durchgang aus der Afrika-Abteilung kommen
- welche Verweilzeiten im Bazar auftreten, wie stark deren Varianz ist und ob dafür bestimmte Determinanten bestimmbar sind
- wie es sich mit der Relation von Leseverhalten, besonders bei der einschlägigen thematischen Vorinformation und Begehen des Bazars verhält.

Die noch wichtigeren Informationen erhofften wir über das Gespräch ermitteln zu können. Dazu zählen

- Informationen darüber, ob der Bazar als solcher spontan erkannt und wie das Begehen empfunden wurde
- Aussagen darüber, ob die Besucher die inszenatorischen Einsatzmittel (Beleuchtung, Boden, Musik) wahrgenommen haben und wie sie diese Mittel bewerten
- ob das Publikum z.T. auch aufgrund eigener Reiseerfahrungen den Bazar als zeitgenössisch oder "historisch alt" und als "realistisch" einschätzt
- wie die "Botschaft" oder Sinn-Aussage dieser Inszenierung interpretiert wird
- wie man zur Einbeziehung einer Darstellung des Menschen in diesem konkreten Fall steht
- und ob die Themenabgrenzung zur vorangehenden Inszenierung "Nomaden" gelingt
- sowie die Frage, inwieweit die einige Zeit zuvor betrachteten Afrika-Inszenierungen noch rememberbar sind.

Die Beobachtungen wurden teils mittels einer sogenannten "Wegeverfolgung", teils vom Eingangsbereich des Bazars aus durchgeführt. Weitaus überwiegend waren die "verdeckt beobachteten" Besucher auch zu dem anschließenden Leitfadengespräch bereit. Besucher, die aus der Afrika-Abteilung direkt in den Bazar einbogen, wurden nach dessen Verlassen angesprochen, da sonst die Gefahr bestand, daß sie die Abteilung sofort verließen. Auf diese Weise kamen insgesamt 70 Gespräche und 63 Beobachtungen zustande.



Bild 1
Darstellungsprinzip der Abteilung Vorderer Orient, Beispiel
Saal 2 "Stadt und Staat"
Linden-Museum Stuttgart

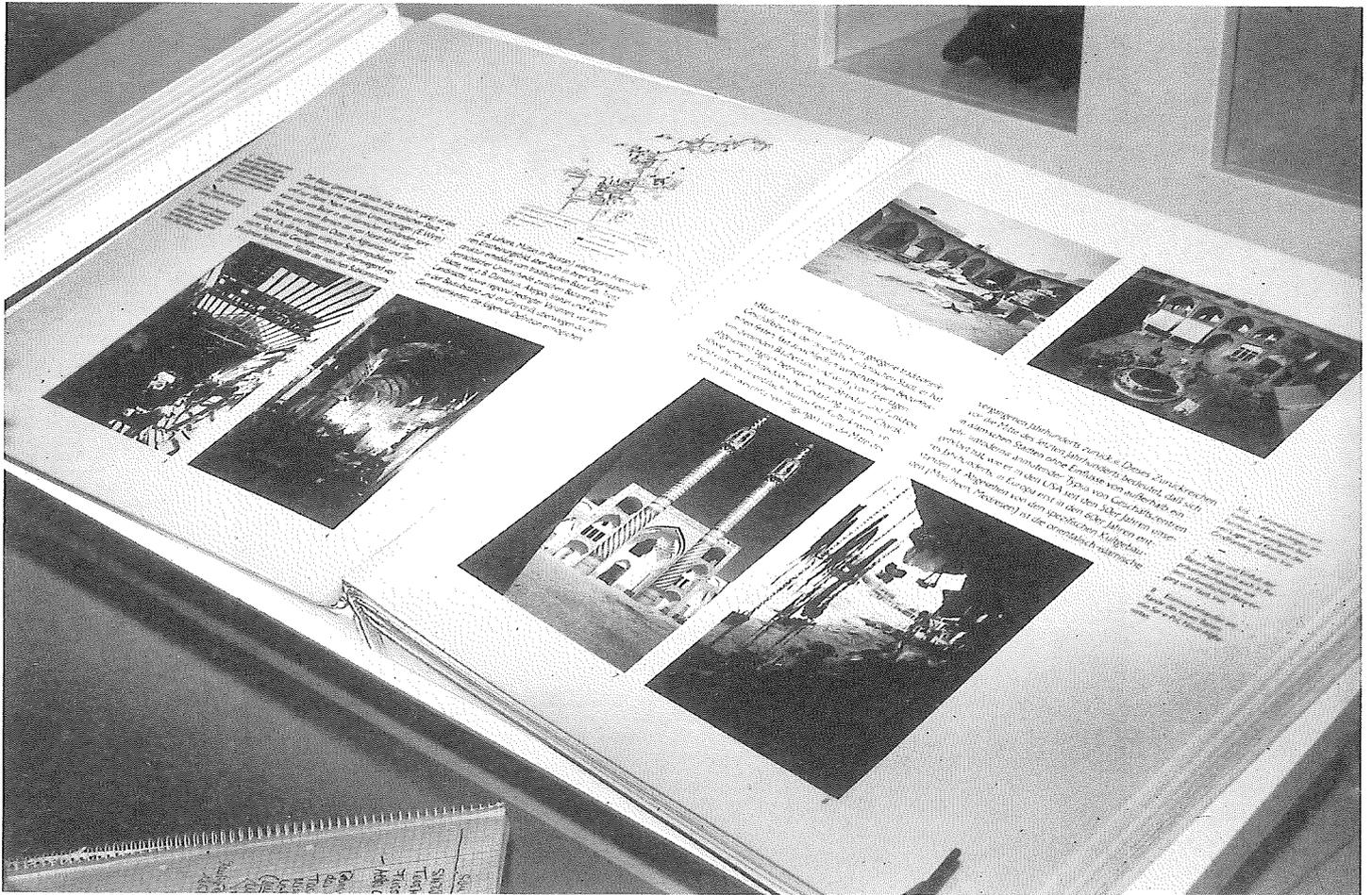


Bild 2
Hardcover-Klapp-Bücher
Linden-Museum Stuttgart



Bild 3
Endbereich Bazarstraße
Linden-Museum Stuttgart



Bild 4
Detail "Teestube" im Bazar
Linden-Museum Stuttgart

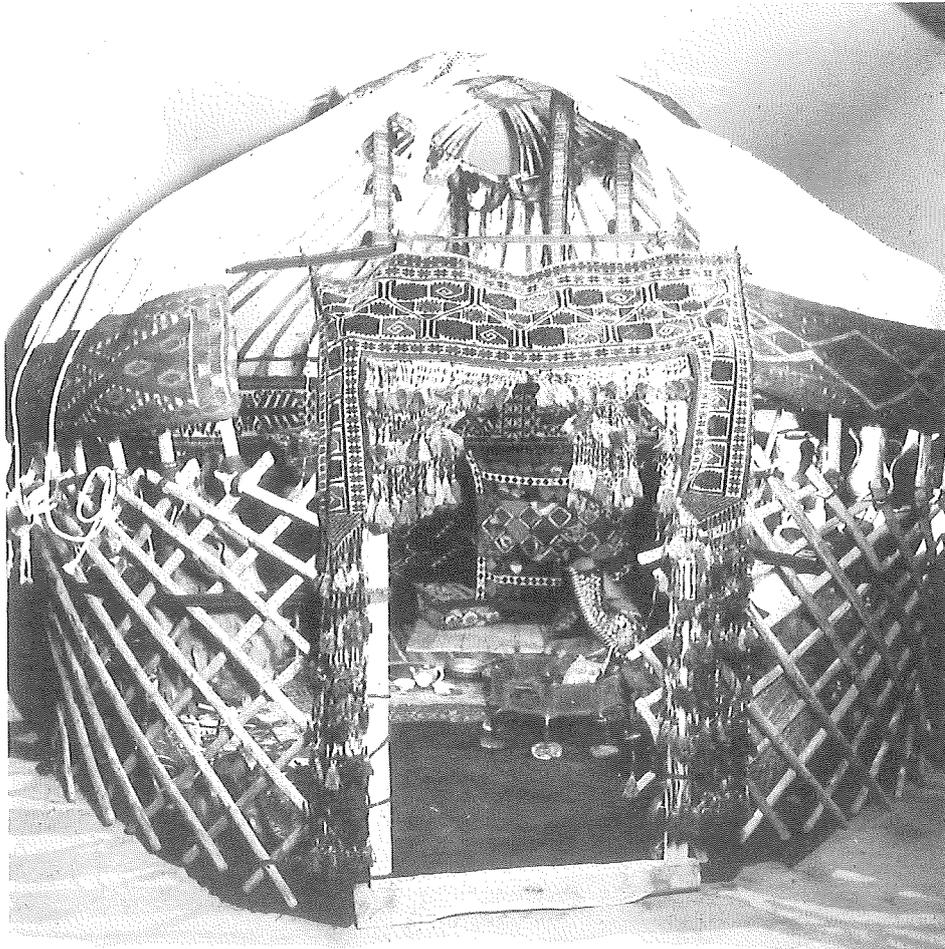


Bild 5
Jurte (Nomadenzelt)
Linden-Museum Stuttgart



Bild 6
Aufgezäumtes Nomadenpferd
vor dem Eingang zum Bazar
Linden-Museum Stuttgart

2.2 Fallbeispiel 2: Der Raum Bürgertum im Ruhrlandmuseum Essen

Angesichts der geringen Zahl der in die Pilotstudie einbezieharen Fälle sollte das zweite ausgewählte Beispiel einer Inszenierung in Dauerausstellungen sich deutlich und in mehrfacher Hinsicht von dem Untersuchungsobjekt "Bazar" unterscheiden. Diesen Vorstellungen und Bedingungen entspricht, wie wir meinen, der Raum Bürgertum im Ruhrlandmuseum, auf den unsere Wahl fiel, in besonders geeigneter Weise. Zum einen handelt es sich thematisch um die Darstellung eines Stücks regionaler Sozialgeschichte unserer eigenen Gesellschaft. Zum zweiten ist im Ruhrlandmuseum "Inszenieren" zu einem Grundprinzip der Präsentation gemacht worden und insofern steht das gewählte Beispiel in einem anderen Kontext als die Bazarstraße. Zum dritten handelt es sich um die Gesamtinszenierung eines großen Themenraumes, die sich des Mittels der Teilinszenierungen bedient (vgl. dazu unsere Ausführungen zum Effekt der Emergenz in Abschnitt 1.2). Schließlich sind hier im Ruhrlandmuseum andere Formen und Mittel der Inszenierung in Verfolgung bestimmter Vermittlungsabsichten gewählt worden, was noch näher zu erläutern sein wird. In unserer Taxonomie unter strukturfunktionalen Gesichtspunkten entspricht das gewählte Beispiel daher recht gut dem "symbolisierenden Typus" von Inszenierung.

Die Schausammlungen des Ruhrlandmuseums entstanden in ihrer jetzigen Form im gemeinsamen Gebäudekomplex mit dem Folkwangmuseum 1983. Die Konzeption entwarf Heinz Reif, die Gestaltung erfolgte durch Volker Geissler. Die Sammlungen des Hauses gliedern sich in naturgeschichtlich-geologisch-mineralogische Abteilungen im Erdgeschoß und industrie- und sozialgeschichtliche Darstellungen des Ruhrgebiets im Obergeschoß. Die Verbindung erfolgt in sehr eindrucksvoller Weise über den Bergbau, d.h. der Besucher steigt im sogenannten Tüblingschacht von Untertage in die Alltagswelt aus Arbeiten, Wohnen, Freizeit um die Jahrhundertwende.

Hier wiederum ist eine deutliche Zweiteilung vorgenommen worden in die Lebenswelt der Arbeiter einerseits und die der "Bourgeoisie" einschließlich der Fabrikbesitzer andererseits. Schon im räumlichen Abstand der Schauräume ist die soziale Distanz und Trennung beider Klassen symbolisiert. Des weiteren drücken sich in der Form der Darstellung: das einfache, direkte, häufig in Armut gefristete Leben der einen, die über Sachbesitz, Werthaltungen, Bezüge zu Vaterland, Politik und Macht vermittelte bürgerliche Existenz der anderen, die Klassenunterschiede aus.

Entsprechend darf man vermuten, daß sich die Lebenswelt der Arbeiter in ihrem plastischen, ja drastischen "So-sein" dem heutigen

Besucher leichter erschließt, als die von gebrochenen historischen Bezügen geprägte bürgerliche Welt.

Die Ausstellung ist durch einen Band der Westermann-Reihe "Museum" gut dokumentiert. Zusätzlich stellte uns nach einem Informationsgespräch der heutige Leiter des Hauses, Ulrich Borsdorf, das unveröffentlichte Manuskript eines Experteninterviews zur Verfügung, welches 1988 mit dem ausgeschiedenen Aufbau-Direktor Reif geführt wurde und in welchem dieser seine Absichten und die Begründungen zu diversen inhaltlichen und gestalterischen Lösungen dargelegt hat.¹¹ Ganz wichtig erscheint die dort betonte Tatsache, daß die Schausammlungen, wie sie sich auch uns 1989 präsentierten, noch keineswegs die "fertige" Form der Präsentation darstellen. Gedacht ist an didaktische Ergänzungen vor allen Dingen für den ungeführten Einzelbesucher in Form von Einführungstexten, mit-nehmbaren Saalzetteln und Dia-Ton-Schauen.

Zu den Grundvorstellungen Reifs gehört dieses Museum zu einer Arbeitsstätte und einem Gesprächsort zu machen, insofern als "... über viele Stufen, nicht nur mit einer einzigen Ausstellung, sondern über ein System von Arbeitsbeziehungen - in dieser Region ... ein Prozeß der Geschichtsarbeit in Gang gesetzt werden sollte." (Gespräch mit Heinz Reif 1988, S. 5f.). Dem Besucher (aus dem Ruhrgebiet) sollte kein "lernbares und zu lernendes Geschichtswissen vor die Augen" (ebd.) gestellt werden, sondern er sollte die Chance erhalten, sich innerhalb einer Auseinandersetzung mit der Ausstellung unter Einbringung von Erfahrung und persönlicher Geschichte eine "minimale Kompetenz" (ebd.) zu erwerben. Diese Kompetenzen "... liegen in der Arbeitserfahrung der Menschen, in der Kenntnis des Lokalen und Regionalen ...", "... also in der spezifischen Bildlichkeit, den typischen Entscheidungsformen des Ruhrgebiets" (ebd.).

Auf Beschriftung und Erläuterung wurde bei diesem Ausstellungskonzept weitgehend verzichtet, da man davon ausgeht, daß die Besucher mit der Thematik vertraut sind und die Generation, die Bergbau und Verhüttung nicht mehr miterlebt hat, ebenfalls in Grundzügen durch mündliche Überlieferung vorinformiert ist (Gespräch zwischen Elterngeneration und Kindergeneration; ebd. S.7).

Es kam den Ausstellungsmachern darauf an, Bilder aus dem Alltag des Ruhrgebietsmenschen um 1900 zu zeigen. Der Besucher soll "... seine Alltagserfahrungen gleichsam freilegen, sich durch Erzählen und Beschreiben der Dinge in Alltagszusammenhänge und in die verschiedenen Bedeutungsebenen von Gegenständen ..." (ebd. S. 8)

hineinbewegen. Deshalb sind auch die ausgestellten Gegenstände Dinge des alltäglichen Lebens.

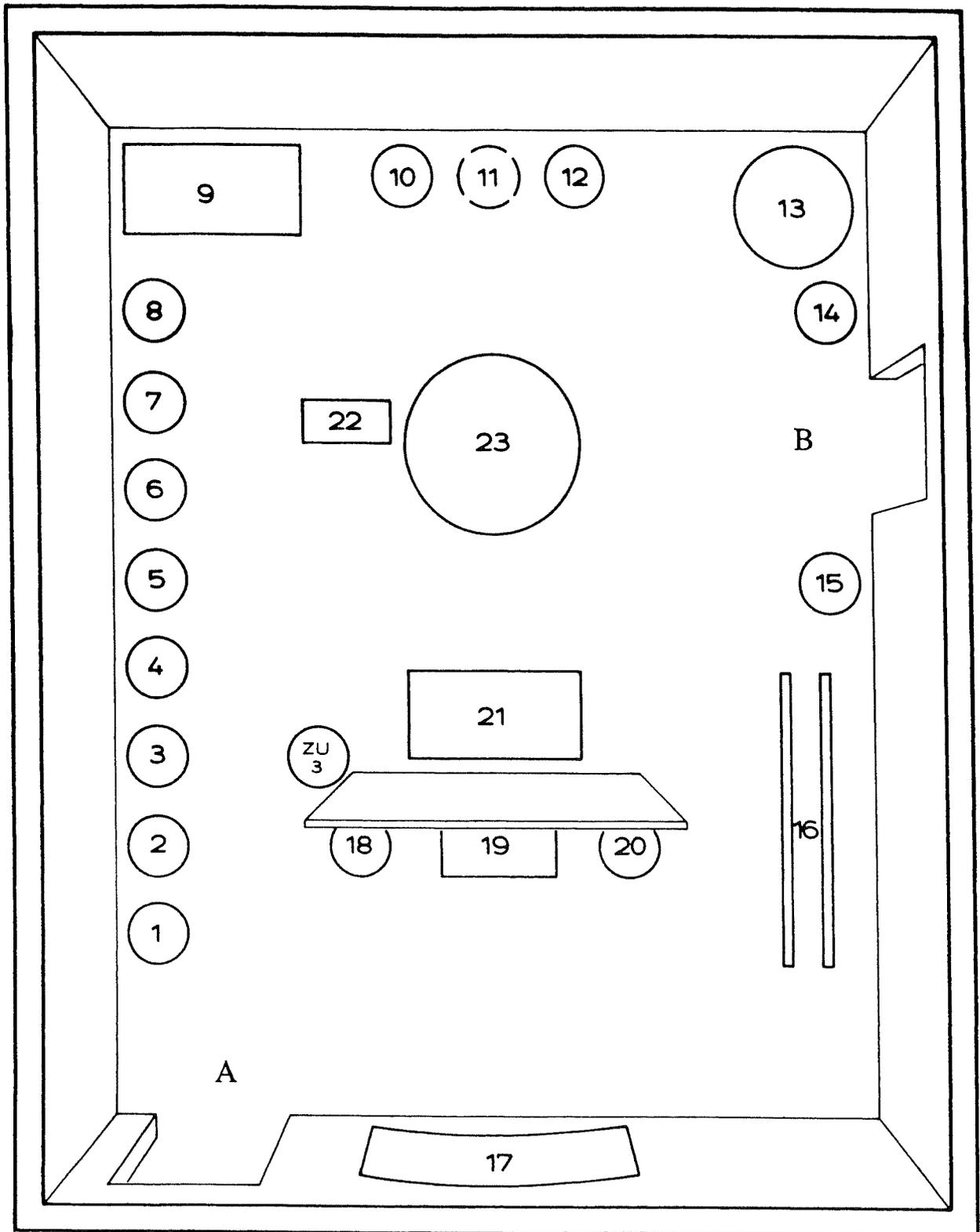
Durch die Konfiguration der Gegenstände zu Ensembles soll aber der nachdenkliche Besucher zugleich eine Struktureinsicht angeboten bekommen, z.B. in das Verhältnis Herrschaft - Untertan im Kaiserreich. Einzelne Objekte, wie ein "Henkelmann", haben ihre symbolischen Sinnzusammenhänge mit Arbeitswelt und Familie über die ästhetische Authentizität hinaus, jedoch erst in der Zuordnung zu anderen Objekten können sich emergente Einsichten und Bedeutungen erschließen. Ensemble oder Inszenierung heißt für Reif, "daß drei, vier oder noch mehr Gegenstände mit bestimmter historischer Bedeutungskonzentration in Zusammenhang miteinander gestellt ein Assoziationsgeflecht aufbauen, das nicht beliebig ist, das aber auch keineswegs eindeutig ausfällt" (ebd. S. 11).

Borsdorf hat dies folgendermaßen ergänzt:

"Die Multiperspektivität als Prinzip historischer Betrachtungsweise ergibt sich aus der visuellen und haptischen Qualität der Originalobjekte in Museen offenbar leichter als im verbalen Kontext der Geschichtsschreibung. Die Tendenz zur Beliebigkeit der Interpretation bleibt als stete Gefahr die Kehrseite der sozusagen kulturwüchsigen Mehrdeutigkeit der Dingwelt virulent. Ihr an jedem Ort entgegen zu steuern, ist aber sicher weniger sinnvoll, als einen Zusammenhang zu etablieren, der zuvor eine Bandbreite der Deutung zuläßt, Ausfransungen in Inplausibilitäten jedoch unterbindet" (Borsdorf 1989, S. 94/95).

Wichtig ist Borsdorf auch die bewußte Sichtbarmachung der Inszenierung, z.B. durch "Verfremdung" statt rekonstruktiver Illusion. Die Exponate sind zwar "original", aber sie sollen nicht als "vergangene Wirklichkeit" mißverstanden werden. "Geschichte ist ein menschliches Konstrukt, dessen Eigenart auch im Museum erkennbar sein soll. Die >Wahrheit< ist auch museal nicht zu haben" (Borsdorf, 1989, S. 95).

Beim mehrmaligen Begehen der Ausstellung verdichtete sich bei uns die Hypothese, daß in Anbetracht geringer Vorinformation, Aufklärung oder "Gebrauchsanweisung" für Besucher insbesondere der Saal Großbürgertum sich nicht nur als vieldeutig, sondern partiell als mißgedeutete oder gar nicht decodierbare Präsentation erweisen kann. Bei einer Führung lassen sich alle diese Rezepturen für Lesarten vermitteln, z.B. der "Hintersinn" eines Schattens, den dank geschickter Beleuchtung eine im Raum stehende Bismarckbüste auf ein Gemälde Kaiser Wilhelms wirft. Aber welch ein



Grundrißplan,
Bürgertumsraum, Ruhrland-Museum

historisches Wissen, konzentriertes Sehen und Erkennen müssen hier beim Betrachter zusammenkommen, um diesen Effekt auskosten zu können (vgl. Grundriss Saal).

Der Grundriss des ca. 500 qm großen Bürgertumsaals ist auf S. 40 dargestellt. Der Raum ist in dunklen Farben gehalten, spärlich ausgeleuchtet und mit z.T. großen dunklen Objekten bestückt, was insgesamt zu einer düsteren, geheimnisvollen oder bedrückenden Atmosphäre führt. In der Mitte des Raumes befindet sich als zentrale Teilinszenierung ein riesiger Kohleberg, auf welchem Werkzeuge und Kleidungsstücke von Bergarbeitern liegen (Bild 7, Nr. 23 im Grundriß). Er symbolisiert das "schwarze Gold" des Ruhrgebiets, die Quelle der Arbeit und des kapitalistischen Reichtums, soll aber auch an die Opfer erinnern, die mit der Bergung dieses Schatzes verbunden waren. Ihm kontrastreich zur Seite gestellt ist ein Klavier, dessen Tasten zögernd dann und wann von einem Besucher berührt werden, welches aber, vorab sei es verraten, nur äußerst geringe Beachtung findet.

Eine weitere besondere räumliche und thematische Konstellation besteht zwischen Kohleberg und einem voluminösen Manager-Unternehmer-Schreibtisch (Bild 8, im Grundrißplan Nr. 21), in dessen Rücken eine Tafel über das Rheinisch-Westfälische Kohlesyndikat im Jahr 1900 informiert. Entlang der Wände des Saales werden an ausgewählten Themen bürgerliche Mentalität und Interessen zur Zeit der Jahrhundertwende - teils in Vitrinen - dargestellt. Im Uhrzeigersinn vom Eingang "A" her gesehen sind dies: die Weltausstellung 1900 in Paris, auf der u.a. der Aufstieg des Eisens als Werkstoff präsentiert wurde; eine Vitrine mit Krupp-Produkten; das Thema Mobilität-Reisen-Auto; Alltagsutensilien von Männern und Frauen; Grammophon-Spielsachen-Puppenstube; eine Waschtisch-Kombination mit Jugendstil-Elementen, die den Standard gehobener Hygiene-Einrichtungen verkörpert; das Thema Jagd mit Trophäen und Utensilien; ein Ensemble über Tod und protestantische Ethik; Kolonialismus mit Fahnen und dem sprichwörtlichen "Sarotti-Mohr"; das Verhältnis von und zu Militarismus, Industrie und Politik mit der schon angedeuteten Konfiguration von Kaiser, Krupp und Bismarck (Bild 9); getrennt davon durch Eingang "B" eine Tafel über die großen Erfinder-Unternehmer, ferner etwas im Hintergrund u.a. ein gewaltiger Holzbalken einer frühen Dampfmaschine, eine Draisine, eine Kohletransportbahn und ein Miniatur-Diorama der Ruhrallandschaft. Bei unseren Beobachtungen von und Gesprächen mit Besuchern wollten wir einerseits bewußt Vergleichsmöglichkeiten mit der Bazar-Untersuchung herstellen, andererseits ergaben sich inhaltlich und methodologisch zusätzliche Aspekte.

Verweilzeiten und Laufrouen sollten über das allgemeine Raumverhalten der Besucher Aufschluß geben, wobei der beschriebene Saal "Bürgertum" als Bezugsgröße diente. Waren schon auf diese Weise Anhaltspunkte für die Art der Rezeption zu gewinnen, so kam es doch entscheidend darauf an, aus dem Mund der Betrachter selbst spontane Eindrücke und Urteile zu hören, welche auf die Ebenen der Wahrnehmung und Deutung des (selektiv) Gesehenen schließen lassen. Dabei interessierte, ob und bei welchen Besuchern in angebbarer Weise Assoziationen mehr auf der kognitiven oder mehr auf der affektiven "Schiene" ausgelöst worden sind. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob der Raum als ein Gesamtthema rezipiert wird oder ob "nur" die Bäume, sprich: die Einzel-exponate und -inszenierungen, nicht aber "der Wald" gesehen werden. Ferner wollten wir wissen, inwieweit eine zentrale Inszenierung, wir vermuteten, daß dies der Kohleberg sei, andere Darstellungen dominiert.

Schließlich gehörte es auch hier zum Programm, herauszufinden, ob und welche Besucher inszenatorische Mittel als solche wahrnehmen. Gedacht war an die Beleuchtung und an den Fußbodenbelag (Parkett), der sich vom Boden in den arbeiter-spezifischen Lebensbereichen (Dielen) deutlich abhebt.

Dieser Vergleich mit einer oder einigen "externen" Inszenierungen, wie wir ihn im Linden-Museum als methodischen Zugang genutzt haben, sollte auch im Ruhrlandmuseum zur Anwendung kommen. Nach Begehungen und Gesprächen mit der Museumsleitung entschieden wir uns für ein Ensemble aus vier Arbeiterküchen, die sich, in ihrer unterschiedlichen Ausstattung vier Abstufungen von bescheidenem Wohlstand bis zu krasser Armut widerspiegelnd, auf einer über aufwendige Transmissionen betriebenen Scheibe drehen (Bild 10). Damit sollen die Zusammenhänge von Arbeits- und Wohnbereich symbolisiert werden (der Transmissionsantrieb führt in die "nahegelegene Fabrik"), wie durch die Drehbewegung die Ausgesetztheit und Unsicherheit des Arbeiterdaseins gegenüber Schicksalsschlägen, Verlust der eigenen Leistungsfähigkeit und Verdienstauffällen, die sich sofort im Lebensstandard und sozialem Abstieg niederschlagen pflügen, angedeutet werden sollte. Rezeption zu gewinnen, so kam es doch entscheidend darauf an, aus dem Mund der Betrachter selbst spontane Eindrücke und Urteile zu hören, welche auf die Ebenen der Wahrnehmung und Deutung des (selektiv) Gesehenen schließen lassen. Dabei interessierte, ob und bei welchen Besuchern in angebbarer Weise Assoziationen mehr auf der kognitiven oder mehr auf der affektiven "Schiene" ausgelöst worden sind. Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob der Raum als ein Gesamtthema rezipiert wird oder ob "nur" die Bäume, sprich: die

Einzelexponate und -inszenierungen, nicht aber "der Wald" gesehen werden. Ferner wollten wir wissen, inwieweit eine zentrale Inszenierung, wir vermuteten, daß dies der Kohleberg sei, andere Darstellungen dominiert. Schließlich gehörte es auch hier zum Programm, herauszufinden, ob und welche Besucher inszenatorische Mittel als solche wahrnehmen. Gedacht war an die Beleuchtung und an den Fußbodenbelag (Parkett), der sich vom Boden in den arbeitspezifischen Lebensbereichen (Dielen) deutlich abhebt.

Ergänzend wurden in diesem Kontext Fragen nach der Art der Menschendarstellung gestellt, die im Ruhrlandmuseum (nur im Bereich der Arbeiterlebenswelt) durch abstrahierende, gesichtslose, lebensgroße Puppen (Mannekins) erfolgt. Exemplarisch wurden dazu Fragen gestellt, bezogen auf die Darstellung einer Gruppe Kartoffelschälender Arbeiterfrauen in einem Hof (vgl. Abb. 11), eine Inszenierung, über die Gemeinsamkeiten, Gepflogenheiten und Geselligkeit des Alltagslebens verdeutlicht werden sollte. Weitere Fragen galten der Verwendung von Nachbildungen und Modellen zusammen mit oder in Ergänzung von Originalen.

Schließlich muß an dieser Stelle noch etwas zu einer methodologischen Besonderheit ausgeführt werden, mit der bei den Besuchergesprächen im Ruhrlandmuseum probeweise gearbeitet wurde. Es handelt sich um ein sogenanntes "semantisches Differential" (SD), ein aus der empirischen Psychologie stammendes Verfahren zur Ermittlung der Anmutungsprofile bestimmter Begriffe, Objekte oder Objektkategorien. Ursprünglich wurde das SD als ein indirektes Verfahren zur Auslotung von Wortbedeutungen, besonders des "Nebensinns" von Bezeichnungen oder Namensgebungen verwendet¹². Inzwischen wird das SD auch außerhalb von sprachwissenschaftlichen Fragestellungen genutzt, z.B.: für Meinungs- und Produktbewertung, Personen-, Fremd- und Selbstbeurteilung und zur Einstellungs- bzw. Imagemessung (Kroeber - Riehl 1984, S. 191; v. Rosenstiel et al. 1979, S. 40).

Im Prinzip geht es darum, aus einer Liste gegensätzlicher Adjektivpaare (z.B. häßlich - schön, aktiv - passiv, rund - eckig usw.), jeweils dasjenige auszuwählen, welches im Hinblick auf einen zu beurteilenden Begriff (einen Politiker oder den Politiker als Beruf, ein Museum oder das Museum als kulturelle Institution, eine Stilrichtung usw.) eher als das andere für zutreffend gehalten wird. Dabei wurde die Liste der Adjektivpaare bei der Osgoodschen Originalversion nach Vortests aus einer Vielzahl durch Reduktion mittels Faktorenanalyse gewonnen. Es handelte sich um sogenannte konnotative Adjektive, die zunächst in keiner direkten Beziehung zu dem zu beurteilenden Objekt standen (also: kalt-heiß, rund-eckig

usw. zu einem Politiker). Entwickelt wurde dann eine Standardversion des SD, bei der mittels ca. 12 Adjektivpaaren drei Dimensionen (Bewertung, Stärke, Aktivität), die sogen. "EPA"-Struktur von Wortbedeutungen beschrieben werden kann. Mittlerweile gibt es zahlreiche methodische Varianten, bei denen auch mit denotativen Adjektiven, also solchen Eigenschaften gearbeitet wird, deren Bezug zu der zu beurteilenden Begriffsklasse spezifisch und unmittelbar einsichtig ist (z.B. klug-dumm, ehrlich-unehrlich usw. bezüglich des oder eines Politikers). Für die Erhebungsprozedur in sozialen Feldern erweist sich dieses Vorgehen als leichter durchführbar.

In der Praxis legt man der Auskunftsperson A eine Skala vor, welche meist eine ungerade Zahl von Ausprägungen aufweist, zumeist 5 oder 7. Sie besteht aus zwei symmetrischen Ästen mit den jeweiligen Meßwerten "trifft stark", "trifft mittel", "trifft etwas zu". Anzugeben ist also (a) dasjenige Adjektiv, welches mehr als sein Gegenteil zutrifft und (b) die Stärke des Zutreffens. Ein neutraler Mittelpunkt dient der Einordnung aller Fälle, in denen der AP eine Zuordnung nicht möglich ist oder eine ambivalente Beurteilung vorliegt. Dieses Einschätzen wird vor Beginn des eigentlichen Tests an ein oder zwei Beispielen eingeübt.

In der Literatur werden folgende Vorteile der Methode herausgestellt:

- Ökonomie bei Anwendung, Durchführung und Konstruktion (Schäfer, 1975, S. 101);
- schnelle Verfügbarkeit;
- Vergleichbarkeit zwischen Beurteilern und Konzepten (ebd.);
- Einsatz von Skalen für viele Meinungsgegenstände (Bergeler 1975, S. 12);
- leicht verständliche Darlegung der Ergebnisse (z.B: durch graphische Darstellung der Profile und Punkte im semantischen Raum) (Bergeler 1975, S. 12);
- Vielfältigkeit der Anwendung (ebd.);
- der Bedeutungsgehalt komplexer Phänomene läßt sich in vergleichbarer Weise abbilden (ebd.);
- bessere Vergleichbarkeit gegenüber freien Assoziationen;
- der Reaktionsspielraum der AP ist systematisch eingeschränkt im Interesse einer individuellen Vergleichbarkeit (ebd.).

Wie man sieht, besteht der Erkenntnisgewinn vor allem in einer komparativen Betrachtung, also entweder der Gegenüberstellung der jeweiligen semantischen Felder verschiedener Begriffe (z.B: der Inszenierungen A,B,C ...) oder der partiellen Felder eines Bezugsobjekts bei verschiedenen Personengrupen (Anmutung der

Inszenierung A bei Experten und Laien, Jugendlichen und Senioren usw.)

Da wir in einer methodologischen Erprobungsphase des Instruments mehr an grundsätzlichen als an spezifisch-inhaltlichen Erkenntnissen interessiert waren, haben wir es bei einer einmaligen Anwendung des Instruments auf den Raum Bürgertum bewenden lassen, können also nur komparative Aussagen bezüglich Teilgruppen des Publikums vorlegen.

Das A und O eines solchen artifiziellen Tests besteht in den eingegebenen Urteilsdimensionen. Wenn diese "gültig" sind für die Wahrnehmung des zu untersuchenden Phänomens "Museumsinszenierung" bzw. die davon jeweils ausgehenden Anmutungen, so kann es möglich sein, über die Decodierung der in ihnen angelegten Bedeutungsgehalte Erkenntnisse abzuleiten. Die in unserem Fall letztlich nach zahlreichen Vorarbeiten gewählte Wortpaarliste wird in Teil 3 zusammen mit den Ergebnissen präsentiert und kommentiert und ist in der vorgelegten Originalversion dem Fragenbogen zu entnehmen.

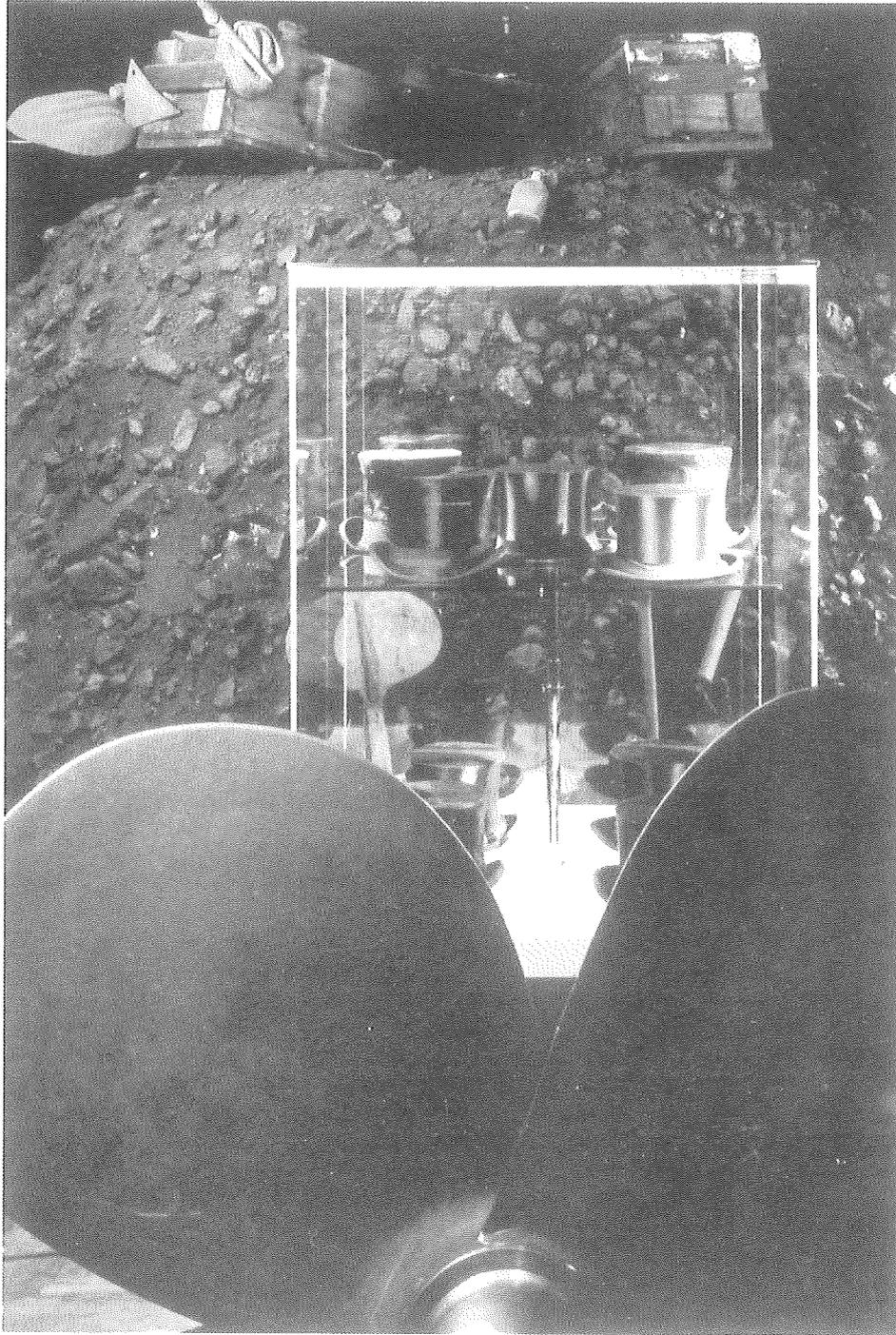


Bild 7
Kohleberg, Bürgertum-Saal
Ruhrlandmuseum Essen



Bild 8
Direktor-Schreibtisch, Bürgertum-Saal
Ruhrlandmuseum Essen



Bild 9
Bismarck-Büste, Bürgertum-Saal
Ruhrlandmuseum Essen



Bild 10
Vier Küchen auf Drehscheibe, Arbeiterviertel
Ruhlandmuseum Essen

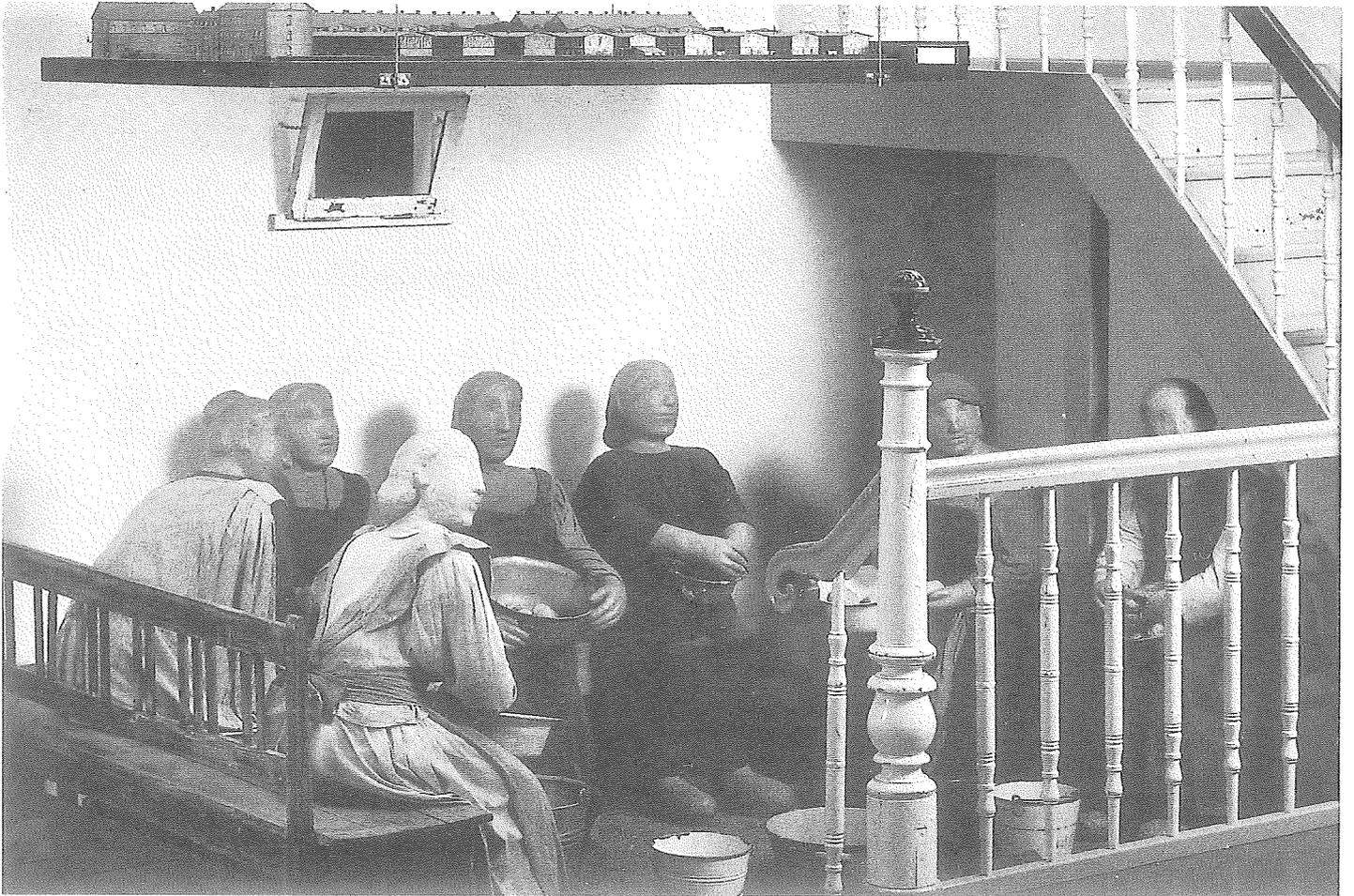


Bild 11
Kartoffelschälende Frauen, Arbeiterviertel
Ruhrlandmuseum Essen

2.3. Fallbeispiel 3 und 4: Inszenierungen in den temporären Ausstellungen "Soviel Anfang war nie" und "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland"

Ausgehend von der Behauptung, daß in temporären oder Wechsel-Ausstellungen mutiger zum Mittel der Inszenierung gegriffen wird als in den auf längere Zeit und unter anderen Vorzeichen angelegten musealen Dauerausstellungen, haben wir auch zwei zeitgeschichtliche Ausstellungen, die aus Anlaß des 40jährigen Bestehens der Bundesrepublik Deutschland eingerichtet wurden, in unseren Untersuchungsplan einbezogen. Dabei handelte es sich um zwei Ausstellungen, die im Rahmen eines anderen Projektvorhabens in ihrer Gesamtwirkung auf Besucher von uns evaluiert wurden. Dank des Einverständnisses des Auftraggebers dieser Studie, des "Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland", wurde eine kostensparende Kooperation möglich und können einige der Inszenierungen betreffenden Befunde an dieser Stelle dargelegt und diskutiert werden.

Wir wollen uns dabei jeweils auf die Gestaltung der Eingangssituation, eine oder zwei für die Ausstellung typische Einzelinszenierungen und auf eine Besonderheit, nämlich "überlaufbare Bodeninszenierungen", beschränken. Temporäre Ausstellungen werden ja meist unter ein bestimmtes Motto gestellt bzw. auf eine zentrale Idee hin focussiert und der Eingangsbereich dient in der Regel dazu, den Besucher effektiv - sozusagen mit einem Paukenschlag - auf dieses Motto hinzuführen. Andererseits ordnen sich Inszenierungen, zumal wenn sie alle von dem gleichen Designer stammen, in einen bestimmten Rahmen ein bzw. folgen in ihrem Verhältnis zu Exponaten und Didaktik einem einheitlichen Grundprinzip. Die Nutzung der belaufbaren Bodenfläche zur Vermittlung von Informationen oder Animation ist ein relativ neuer Gedanke, dem wir in den beiden Ausstellungen in sehr unterschiedlichen Varianten begegnet sind.

Die Ausstellung "Soviel Anfang war nie" wurde bei zweijähriger Vorbereitungszeit von Klaus-Jürgen Sembach im "Centrum Industriekultur" in Nürnberg gestaltet. Nach gut einem Vierteljahr wanderte sie im Sommer 1989 nach Berlin, wo sie im Hamburger Bahnhof gezeigt wurde.

Das noch im Aufbau befindliche "Centrum Industriekultur" wurde 1988 eröffnet, allerdings erst in Teilen in einer alten Fabrikhalle, von der 600 qm für die genannte Wechselausstellung abgezweigt wurden. Das Museum stellt sich die Aufgabe, "am Beispiel Nürnbergs die Geschichte der Lebensformen im Industriezeitalter zu er-

forschen, zu dokumentieren und der Öffentlichkeit bekanntzumachen". Dabei wird der Begriff "Kulturgeschichte" im umfassenden Sinn verstanden als "die Gesamtheit der menschlichen Lebensformen unter industriellen Bedingungen" (Thorn-Prikker 1989, S.16)

Die Ausstellung "Soviel Anfang war nie" behandelt die Zeit von 1945 bis 1949 im Sinne eines historischen Rückblicks mit sehr starkem Aktualitätsbezug. Es wurde hier nicht nur der kulturelle Aufbruch aus den Trümmern, die die nationalsozialistische Herrschaft und der Krieg hinterlassen hatten, dokumentiert, sondern auch nach den Grundlagen gefragt für eine geistige Neuorientierung. So wurden die Einflüsse auf die Entwicklung von Literatur und Kunst, Theater, Musik, Film, Architektur und Wiederaufbauplanung thematisiert. Ebenfalls gezeigt wurde, wie in den Städten der drei westlichen Besatzungszonen und in der Viersektoren-Stadt Berlin alte kulturelle Zentren wiederauflebten und neue entstanden. Die Ausstellung war in sieben Themenbereiche gegliedert und enthielt viele interessante Inszenierungen, über deren Deutung und Bedeutung wir uns im Rahmen eines Expertengesprächs Informationen beschafften.¹³

Die Ausstellung in Nürnberg wird betreten durch einen relativ engen, mit rohen Holzplanken verschalteten Gang, über dessen Eingang ein Schild mit der Inschrift "So viel Anfang war nie" (Bild 12) prangt.

Der Gang öffnet sich ziemlich überraschend in einen runden, weiß gestrichenen, sehr hell ausgeleuchteten Raum. Dessen Boden, den man überschreiten muß, ist mit weißem Granulat bedeckt, die Decke ist von heller Gaze zeltartig überspannt, wodurch der Effekt des grellen Lichts noch gesteigert wird. In dem Raum befindet sich eine weiße Säule mit Auszügen aus Reden u.a. Theodor Adornos und Thomas Manns aus der unmittelbaren Nachkriegszeit. Am Ausgang der Ausstellung befindet sich übrigens eine zweite Säule mit den gleichen Texten (Bild 13).

An den Wänden des Einführungsraums befinden sich Schwarzweiß-Fotos mit Bildern kriegszerstörter Städte. Die Aufreihung, die wenigen, ungeheuerlichen Zahlen der Opfer aller beteiligten Nationen, das Ausmaß von Vernichtung, machen betroffen. Klaus J. Sembach will, wie er im Expertengespräch näher ausführte, in der Tat die Stunde Null, das Nichts, aber auch bei aller Hoffnungslosigkeit den Augenblick der Geburt, den Neuanfang aufzeigen. Die Farbe Weiß symbolisiert sowohl den grellen Blitz der Zerstörung, Armageddon, wie auch die "Un-Schuld", das unbeschriebene Blatt des Neuen. Der Raum soll ein Mahnmal sein, den Besucher nachdenklich stimmen, bevor er in die eigentliche Ausstellung eintritt.

Im ersten Themenbereich ("Wechsel, Wandel, Wiederkehr") befand sich eine groß angelegte, farbenprächtige Inszenierung - ein richtiger Blickfang: ein amerikanischer Jeep vor einer untergehenden Abendsonne. Über dem Jeep schwebt eine überdimensional große Tafel Schokolade. Rechts neben dem Jeep befindet sich ein riesiger Kühlschrank mit einem Fernsehapparat darin. Man konnte sich Sequenzen eines Jazzfilmes ansehen. Als Backgrounduntermalung lief noch der bekannte "Nachkriegsschnulzensong" vom "Capri-Fischer" (Bild 14).

Durch dieses Arrangement sollten Wünsche und Sehnsüchte der Menschen in der Nachkriegszeit aufgezeigt werden. Auf der einen Seite standen die Wünsche, die "materielle Güter" betrafen, auf der anderen Seite gab es auch eine "tiefe Sehnsucht" nach Harmonie und Ruhe. Der Jeep symbolisiert die Besatzungsmächte und den vorangegangenen Krieg gleichermaßen. Nach der ersten Einstimmung sollte diese Inszenierung, so Klaus-Jürgen Sembach im Gespräch, den Besucher ein bißchen zum Schmunzeln bringen.

Ebenfalls in diesem Themenbereich hatten die Ausstellungsmacher sich entschieden, Daten, die im Zeitraum "Stunde Null / Gründung der BRD 1945-49" relevant gewesen waren, auf den Fußboden zu schreiben im Sinne einer "begehbaren Chronologie". Da man den Besucher nicht mit Daten und Fakten auf vielen Texttafeln "überfüttern" wollte, war Sembach auf die Idee gekommen, eine derartige Darstellungsweise zu wählen (Bild 15).

Im Rahmen des Gesprächs wollten wir von den Besuchern wissen, wie der "Weiße Raum" auf sie gewirkt hatte, welche Assoziationen ausgelöst worden waren und ob die Inszenierungsintention erfaßt wurde. Wir gingen davon aus, daß die Besucher in der Lage sein müßten, dazu interessante Statements abzugeben und arbeiteten deshalb primär mit offenen Fragen, um den Assoziationen "freien Lauf" zu lassen. Durch Beobachtung und Befragung der Besucher wollten wir herausbekommen, ob das "Geschichtsdatenband" auf dem Fußboden bemerkt und gelesen worden war.

Bei der "Jeep-Inszenierung" wurde im Rahmen einer geschlossenen Frage mit Antwortvorgaben getestet, welche Bedeutungsgehalte dieser Inszenierung beim Besucher abgenommen wurden. Darüberhinaus sollte durch die Besucherbeobachtung erfaßt werden, ob diese Inszenierung tatsächlich ein "dominanter Blickfang" ist. Würde der Besucher sich vor dieser Inszenierung länger aufhalten?

Bei der erstgenannten Inszenierung "weißer Raum" und bei der "Jeep-Inszenierung" haben wir es mit zwei sehr unterschiedlichen

Ausführungen des symbolisierenden Inszenierungstypus zu tun. Farbgebung und Beleuchtung waren hier wesentliche Faktoren, bzw. Bedeutungsträger. Es wurde weitgehend darauf verzichtet, mit originalen oder wertvollen Exponaten zu arbeiten. Teilweise wurde sogar aus der "Not eine Tugend" gemacht, indem man sich entschloß, dort zu inszenieren, wo es an originalen Exponaten zur jeweiligen Thematik mangelte.

Wenn man das begehbare "Geschichtsdatenband" ebenfalls als Inszenierung sehen will, ist es nicht einfach, eine Subsumtion unter die von uns vorgeschlagenen Definitionen vorzunehmen. Faßt man das Ganze als Symbol für Zeitgeschichte auf, so kann sich der Besucher dieser Inszenierung visuell und taktil nähern, er kann sich sozusagen "mitten durch die Geschichte" bewegen.

Die Inszenierungen waren insgesamt nicht mit erklärenden Texten versehen. Der Besucher war aufgefordert, sich selbst etwas zu überlegen und die Inszenierungen mit dem Ausstellungsthema in Verbindung zu bringen

Während diese Ausstellung mit dem Schwergewicht kultureller Aspekte des Neubeginns nur einmal "wanderte", war die vom Bundesarchiv in Koblenz im Auftrag der Bundesregierung entwickelte und gestaltete Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" von vornherein als zentrale Veranstaltung ihrer Art zu den Jubiläumsfeierlichkeiten für wechselnde Ausstellungsorte in allen Landeshauptstädten konzipiert. Diese Flexibilität, Transporteignung und Anpaßbarkeit an unterschiedlichste Raumkonditionen muß für jede Art von Wertung in Rechnung gestellt werden.

Erster Schauplatz war das Wissenschaftszentrum in Bonn, wo die Ausstellung nicht unter idealen räumlichen Bedingungen gezeigt werden konnte. Ehrlicherweise muß man sogar von einer sehr restriktiven Raumsituation sprechen, sowohl was die Gesamtfläche, die Anordnung der Teilräume und die Raumhöhe anbetrifft. Ein zweites Mal wurde die Ausstellung einige Monate später von uns im "Haus der Wirtschaft" in Stuttgart evaluiert, wo diese Mißstände nicht gegeben waren.

Nach Vorbesprechungen seit Herbst 1987 stand dem fünfköpfigen Team im Bundesarchiv unter der Leitung von Prof. Kahlenberg für die "heiße Phase" der Vorbereitung (Planung, Recherchen, Beschaffung, Ausführung) nur ein knappes Jahr zur Verfügung. Grundsätzlich war man sich einig, keine chronologische Abfolge, sondern eine systematische Gliederung nach Themenbereichen zu verwirklichen. Die Konzeption mit 12 Themen-Inseln oder -räumen wurde

mit einer Begleitgruppe aus dem BMI erarbeitet und nach Ausschreibung der Design-Idee mit dem gewählten Büro von Slatow in Frankfurt/Main umgesetzt.

Ein Charakteristikum der Ausstellung ist die Darbietung der Inhalte auf sogenannten Modulen, d.h. in den Abmessungen genormten 1 Meter breiten und 2,20 Meter hohen hinterleuchteten Acryl-Tafelkästen, auf denen Texte (hell auf dunklem Grund), Graphiken und Fotos angebracht sind. Diese "Archiv-Komponente" ist kombiniert worden mit dreidimensionalen Darstellungen (Objekte, darunter wenige in Vitrinen, Inszenierungen, AV-Medien). Die Texte auf den 142 Modulen sind in der Schriftgröße einheitlich, d.h. es gibt keine Heraushebungen, der Besucher muß selbst entscheiden, was er von dem Leseangebot auswählt. Die einzelnen Themenbereiche sind durch Leuchtröhren mit unterschiedlicher Farbgebung markiert. Besonderheiten stellen dar ein Ausstellungskino mit Originalbestuhlung, in dem alte Wochenschau-Dokumentationen gezeigt werden (in Bonn aus Platzmangel nicht aufgestellt); ferner eine Spiegelwand mit eingelassenen Bildschirmen, auf denen ein 12-minütiges Programm über die Grundrechte abläuft (die auf einem Podest vor den Monitoren sitzenden Betrachter sollen sich als "Teil des Volkes" empfinden); sowie akustische Wiedergaben von Redeausschnitten der 6 Bundespräsidenten und schließlich zahlreiche von der Bundespost zur Verfügung gestellte Terminals mit BTX-Programmen. Inszenierungen zeigen u.a. eine Trümmerfrau beim Ziegelputzen in einer Ruinenlandschaft, eine Kuh als Sinnbild der Landwirtschaft, eine "soziale Kette", eine Gastarbeiterfigur in Lebensgröße, ein begehbare Biotop, Freizeit-Alltagsutensilien aus der Nachkriegszeit, drei Wohnzimmereinrichtungen mit "Hausfrau" im Stil der 50er, 60er und 70er Jahre, eine Kulturpyramide, ein Stück Berliner Mauer (nachgeahmt!) und einen abstrakt gehaltenen sogenannten Zukunftsraum

Den Anfang der Ausstellung markiert ein sogenannter Zeittunnel, (Bild 16), ein Eingangskorridor mit halbbogenförmiger Decke, in dem zahlreiche, unkommentierte Farbbilder ein Kaleidoskop von Dingen und Ereignissen aus der 40jährigen Geschichte der Bundesrepublik aufspannen. Rückwärts in die Vergangenheit schreitend soll der Besucher hier auf das Thema eingestimmt werden. Er soll, so Frau Toyka-Seid (Mitarbeiterin des Ausstellungsteams im Expertengespräch am 21.3.89) "konfrontiert werden mit Bildern, die ihm vertraut sind, also eine vertraute Umgebung erinnern und wiedererkennen". Am Ende verläßt der Besucher durch einen kleinen, abgeknickten Durchgang in einer dunklen Wand den Zeittunnel, nachdem er das "dahinter" Befindliche bereits durch eine Einspiegelung vage wahrnehmen

konnte: er befindet sich in der Trümmerlandschaft der Nachkriegsjahre.

Bei unserer Befragung von Besuchern, die sich in mehreren Abschnitten jeweils auf Teile der Ausstellung konzentrierte, haben wir Aussagen über die Eingangssituation von Auskunftspersonen erbeten, nachdem diese die ersten beiden Themenbereiche passiert hatten. Die teils offenen, teils geschlossenen Fragen bezogen sich auf Wahrnehmung und Beurteilung des Zeittunnels und des Spiegel effekts an dessen Ende.

Aus der Vielzahl weiterer Inszenierungen sollen hier die Befunde für drei Beispiele mit unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad der Decodierung einbezogen werden. Es handelt sich zum einen um den realistisch-rekonstruktiven Fall der Trümmerfrau, die als lebensgroße Puppe ("Mannekin") mit Gesichtszügen zwischen Ziegeln und Ruinen sitzt, eine "echte" Ziegelputzmaschine zur Seite und die Imitation eines Ladens in einem halbzerstörten Haus als Hintergrund (Bild 17 und 18). "Wo man Inszenierungen machen kann, wo Atmosphäre oder Lebensechtheit nachempfunden werden konnte, sollte das geschehen. Bei der Trümmerfrau war für uns von Anfang an klar, daß man diese Aufbauzeit mit besonderer Deutlichkeit herausstellen sollte. Wir wählten eine Trümmerfrau, da die Frauen die Last des Wiederaufbaus in besonderer Weise trugen. Der Lebensmittelladen und die kaputte Mauer runden das Szenario ab" (Frau Toyka-Seid im Expertengespräch).

Neben Gefallens- und Urteilsaspekten über die Inszenierung als Ganzes sollten daher auch speziell zu der Art der Menschendarstellung - ähnlich wie im Ruhrlandmuseum - Besuchermeinungen gesammelt werden. Außer der in ein Ensemble eingepaßten Trümmerfrau wurde dazu als ein zweites Beispiel eine isolierte Figur, nämlich die Darstellung eines "Gastarbeiters in Freizeitkleidung" aus der Abteilung "Soziales" ausgewählt (Bild 19).

Im Themenbereich "Wirtschaft" interessierte uns zum anderen die Rezeption einer eher lustigen Inszenierung, nämlich einer lebensgroßen Pappmasché-Kuh, welche als Symbol für die Landwirtschaft aufgestellt war. Unter gedrängten Raumverhältnissen und in Konfiguration mit kleineren anderen Objekten wirkte die Kuh fast überdimensioniert. Die Kuh - die unabhängig von ihrem ästhetischen "Gefallen" - den dekorativen Inszenierungstypus wiedergibt, interessierte uns, abgesehen von den vom Publikum vorgenommenen Bedeutungszuordnungen, vor allem hinsichtlich ihres eventuellen "Dominanzeffekts". Dies bezieht sich, wie wir im Einleitungskapitel ausgeführt haben, auf die Tatsache, daß besonders hervorstechende,

überraschende Inszenierungen die Exponate ihres Umfelds optisch so unterdrücken, daß vor allem die Inszenierung von den meisten Besuchern erinnert wird, der "Aufmacher", die unterstreichende Geste also den eigentlichen Erlebnisrahmen verdrängt (Bild 20).

Als drittes Beispiel wollen wir Ergebnisse zu dem begehbaren Biotop vorstellen. Unter einem Glaspodest war auf ca. 20 qm durch Bepflanzung mit verschiedenen Gewächsen ein Stück "heile Natur" präsentiert. Dieses Biotop sollte die Natur symbolisieren, wie man sie einerseits mit Füßen treten muß, weil sie ja unser Lebensraum ist, und wie man sich andererseits mit ihr arrangieren muß, sie schützen muß. Dieses "Schützen" wird durch die Glasplatte symbolisiert (Bild 21).

Die Entschlüsselung dieses Inszenierungsgehaltes ist, wie auch die Ausstellungsmitgestalterin bekannte, nicht ganz einfach. Sie bemerkt dazu: "Das ist eine tiefere Symbolik, die eine gewisse Abstraktion in der Reflexion voraussetzt Wenn man diese Symbolik mit dem Betreten und den Scheiben nicht sofort begreift oder auch nicht weiß, was das soll, dann sollte zumindest der Gegensatz zwischen Bewahrung und Zerstörung der Natur deutlich werden" (Frau Toyka-Seid im Expertengespräch).

Hinzu kommt, daß der Raum des Themenbereiches "Umwelt" rundum mit großen Schwarz-weiß-Fototapeten an den Wänden ausgestattet war, welche die Umweltzerstörungen in ihren verschiedenen Aspekten (Boden, Wasser, Luft) zeigen. In den großen Gegenwartsdarstellungen der bedrohten Umwelt befanden sich kleine farbige Inserts mit der jeweils "heilen Welt" als Ziel (!) der Umweltpolitik. Ob diese Assoziation ungestützt bei der Mehrzahl der Besucher "überkommt", ist ebenso fraglich, wie die vollständige Entzifferung des begehbaren Biotops. Insgesamt haben wir dieses Beispiel daher am ehesten dem "symbolistischen" Inszenierungstypus zuzurechnen.

Zusammenfassend sei noch einmal betont, daß die exemplarischen Fälle ausgewählter Inszenierungen aus Wechselausstellungen einerseits der "Gunst der Stunde" einer bestimmten Konfiguration entstammen und somit nicht auf einem umfassenden theoretischen Konzept fußen, sie andererseits u.E. in ihrer größeren Spontaneität des Entstehens und Wirkens eine wichtige Ergänzung zu den beiden Fallstudien aus den Dauerausstellungen bilden.



Bild 12
Eingangssituation Ausstellung "Soviel Anfang war nie"
Centrum Industriekultur Nürnberg

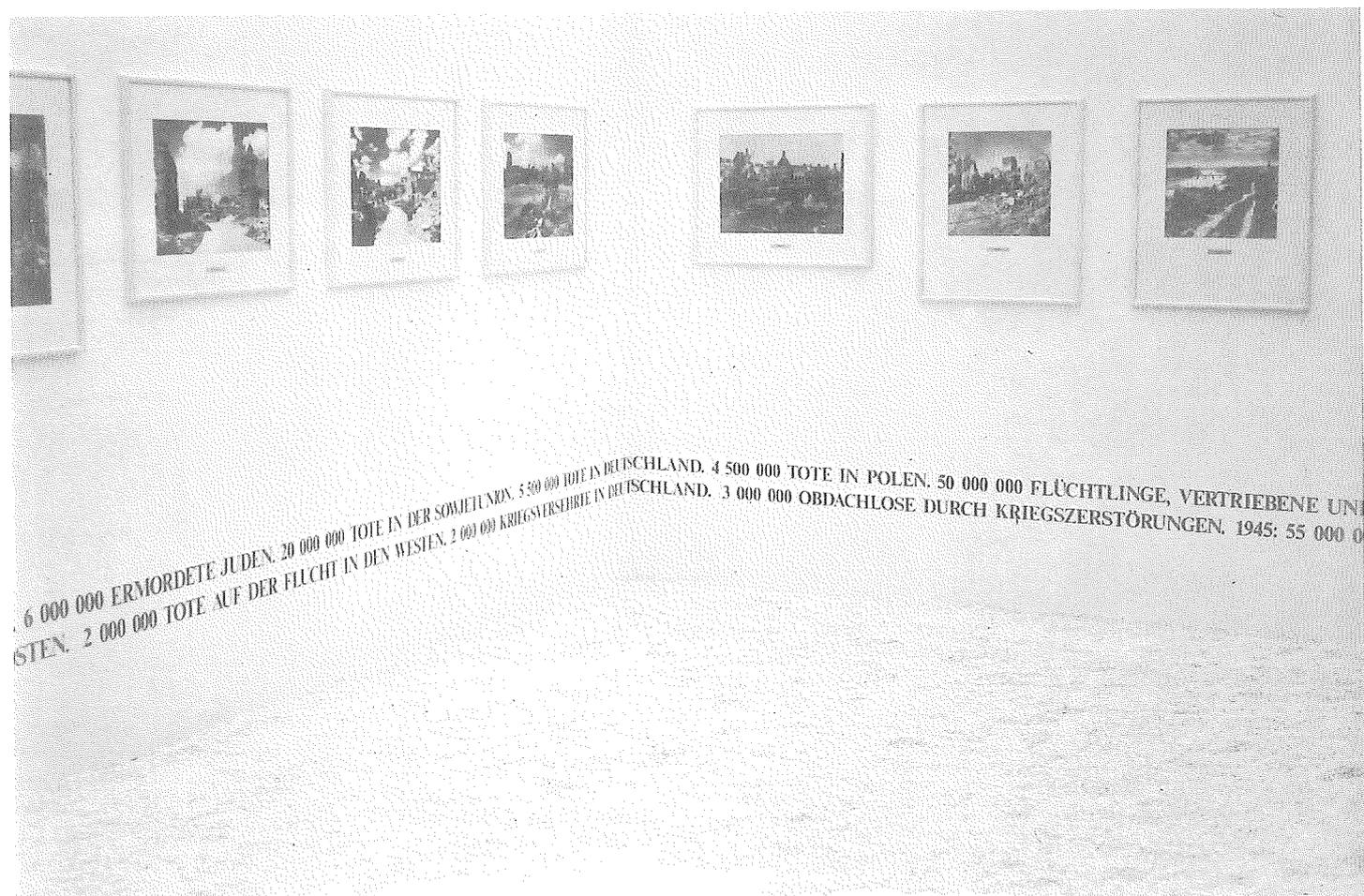


Bild 13
"Weißer Raum" Ausstellung "Soviel Anfang war nie"
Centrum Industriekultur Nürnberg



Bild 14
Inszenierung Jeep und Konsumwünsche
Ausstellung "Soviel Anfang war nie"
Centrum Industriekultur Nürnberg



Bild 15
 Geschichtsdatenband
 Ausstellung "Soviel Anfang war nie"
 Centrum Industriekultur Nürnberg



Bild 16
"Zeittunnel", Eingangsbereich der Ausstellung
"40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn



Bild 17
Ausstellungsraum Nachkriegszeit
"40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn



Bild 18
"Trümmerfrau"
Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn

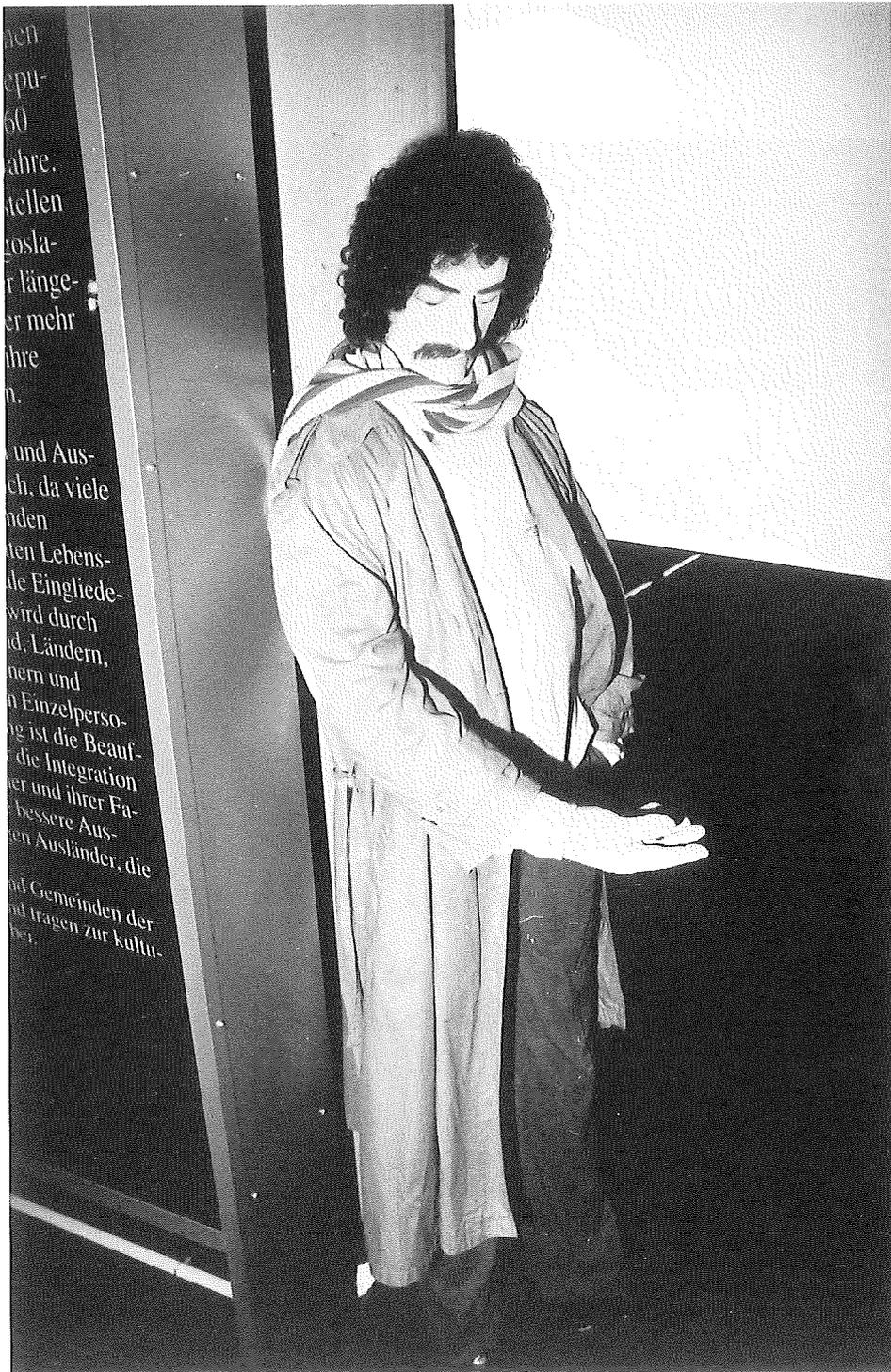


Bild 19
Inszenierung "Gastarbeiter", Abteilung Sozial
Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn

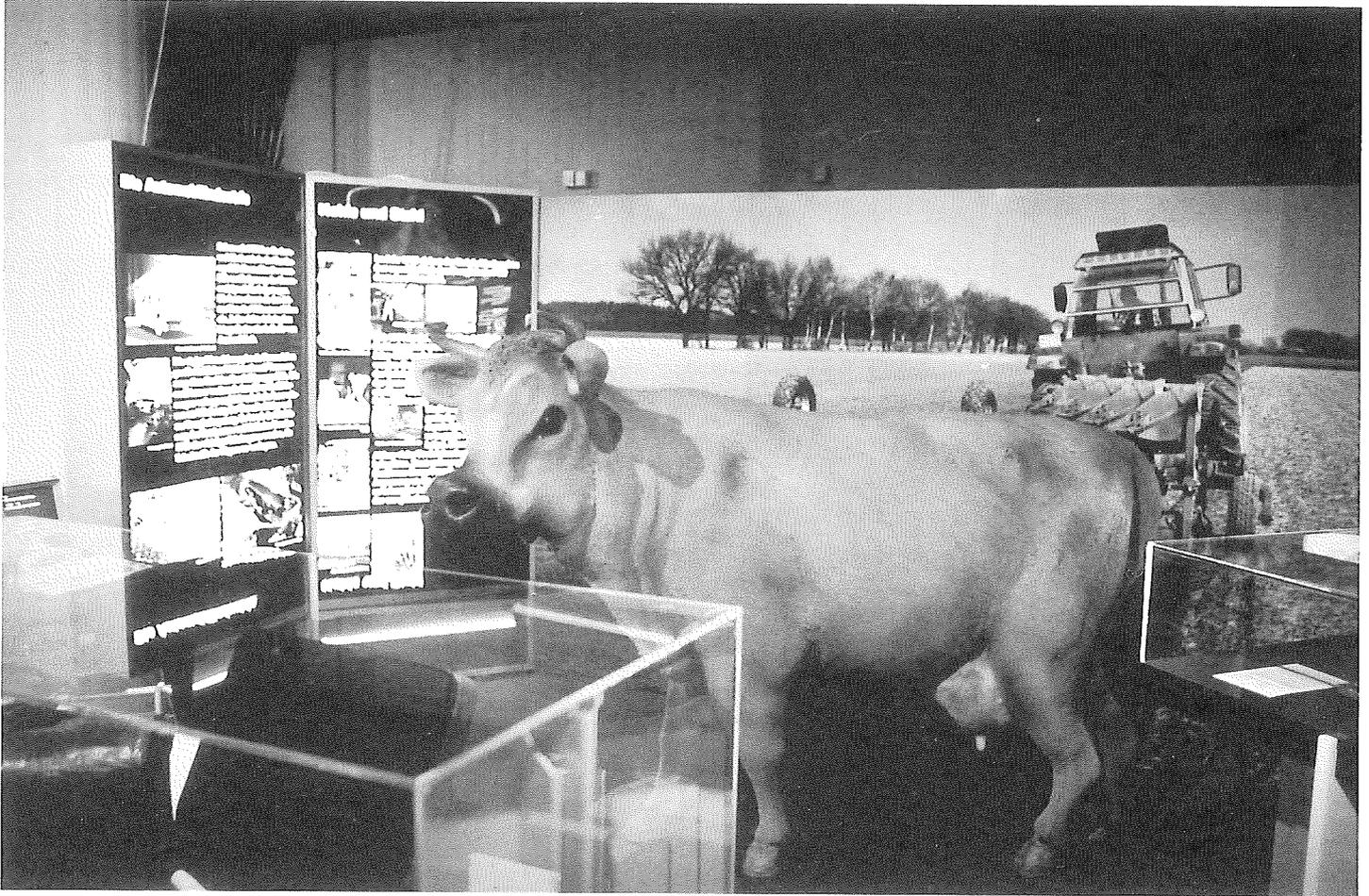


Bild 20
Inszenierung "Kuh", Abteilung Wirtschaft
Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn

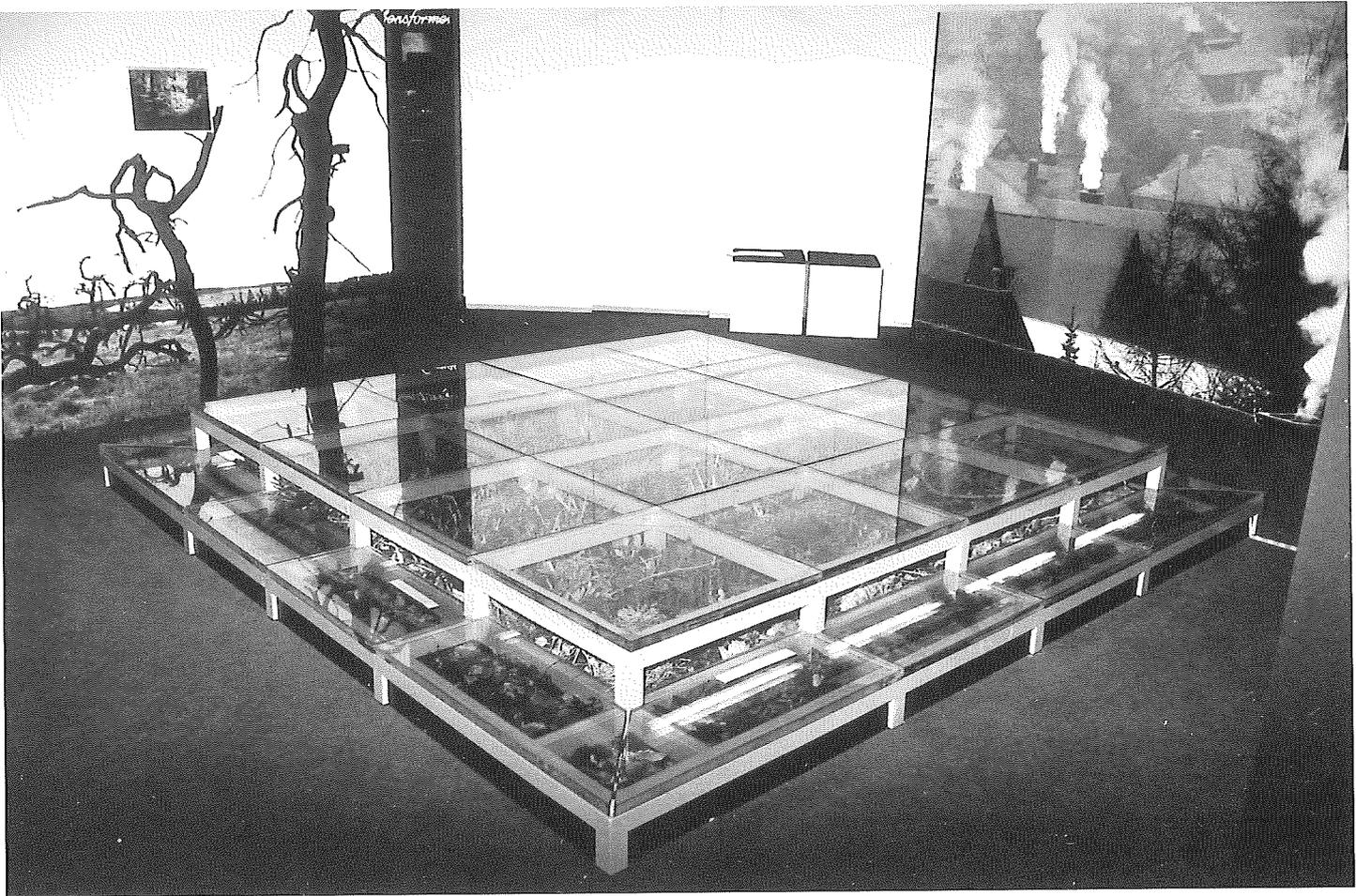


Bild 21
Begehbares Biotop, Abteilung Umwelt
Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", Bonn

Kapitel 3

Befunde der Besucherbeobachtung und -befragung

3.1 Wahrnehmung und Wirkung des Bazars im Linden-Museum

Besucherprofil

Beobachtete Personen 63 - befragte Personen 70*

Geschlecht

35 = 50% männlich
35 = 50% weiblich

Alter

6 = 9% unter 20 Jahre
18 = 26% 20-29 Jahre
12 = 17% 30-39 Jahre
10 = 14% 40-49 Jahre
10 = 14% 50-59 Jahre
14 = 20% 60 Jahre und älter

Schulabschluß

12 = 17% Hauptschule
17 = 24% Realschule
19 = 27% Abitur
22 = 32% Studium

Erwerbsstellung

2 = 3% Arbeiter/in
26 = 37% Angestellte/Beamte/in
2 = 3% Selbständig/Freiberuflich
9 = 13% teilerwerbstätig/in Ausbildung
12 = 17% Rentner/in
4 = 6% Hausfrau/mann
7 = 10% Schüler/Student/in
8 = 11% Sonstige

*Strukturangaben auf diese 70 Personen bezogen; einige beobachtete Besucher waren nicht zu Gesprächen bereit, daher wurden zusätzlich andere Besucher interviewt.

Etwa 60% der beobachteten Personen kamen durch den Durchgang aus der Afrika-Abteilung, 40% hatten den Abteilungseingang benutzt. Von den ersteren begingen knapp die Hälfte den Bazar in einer Richtung und schauten sich darauf Raum 1 und eventuell noch weitere Räume der Abteilung an, während mehr als die Hälfte am Ende des Bazars umkehrte, um den Rundgang durch die Abteilung fortzusetzen. In der zweiten Gruppe von Besuchern, welche die "Vorderer Orient"-Abteilung vom "richtigen" Eingang her betrat, führten zwei Drittel den vorgesehenen Rundgang mit abschließendem Bazarbesuch durch - und wurden von uns beim Verlassen der Abteilung durch die gleiche Tür, durch die sie eingetreten waren, angesprochen -, während ein Drittel am Ende des Bazars ebenfalls umkehrte, um zur Afrika-Abteilung weiterzugehen.

Nicht berücksichtigt wurden diejenigen Besucher, die nur einen flüchtigen Blick vom Eingang her in den Bazar warfen und weitergingen. Bei den Beobachtungen betraf dies weniger als ein Drittel des Publikums.

Bei der Gesamtverweilzeit in der Abteilung lassen sich drei Kategorien unterscheiden: Kurzzeit-Besucher (bis unter 8 Minuten = 36%), "Normalbesucher" (8-18 Minuten = 51%) und Langzeit-Besucher, wobei 7 Fälle = 10% von 24-45 Minuten und sogar ein Fall mit 78 (!) Minuten Aufenthalt registriert wurden.

Bei der Verweilzeit lassen sich ebenfalls diese drei zeitlichen Rezeptionstypen nachweisen: 40% blieben dort nur bis zu einer Minute, ebenfalls 40% zwischen einer bis zu 4 Minuten und 20% verweilten dort über 4 bis zu knapp 10 Minuten.

Schließen wir hier noch die Beobachtung des Leseverhaltens an, da dies etwas über die Nutzung von Vor- oder Nachinformationsangeboten aussagt. Gut die Hälfte (55%) der Abteilungsbesucher haben keinen der angebotenen Texte gelesen oder auch nur angelesen (Beschriftungen ausgenommen). 20% haben flüchtig (bis zu 30 sec. auf eine oder mehrere Stellen verteilt) etwas gelesen und nur jeder vierte Besucher hat sich eingehender mit Wandtexten oder Klappbüchern befaßt. Von diesen "lesenden Besuchern" haben etwa 10% den Wandtext am Eingang des Bazars in Anspruch genommen, aber die Hälfte hat in den hard-cover-Klappbüchern mit Informationen über den Bazar geblättert und gelesen (unter den befragten Besuchern waren es etwas weniger).

Man darf also sagen, daß das an dieser Stelle konzentrierte Informationsangebot durchaus wahrgenommen und angenommen wird, jedenfalls stärker als bei disperser Plazierung.

Kommen wir nun zu der "Hauptbotschaft", die mit dem Bazar von Taschkurgan vermittelt werden sollte. Zunächst ist festzustellen, daß 80% der befragten Besucher den Bazar als solchen erkannt haben. Die übrigen hielten die Inszenierung für eine Ansammlung von Wohnungen bzw. eine "kunterbunte Auswahl von Gebrauchsgegenständen" aus dem Orient. Das Erkennen des Bazars "gelang" allen Besuchern, welche die Klapptexte gelesen hatten - vermutlich nicht deswegen, sondern weil es sich dabei meist um den überdurchschnittlich interessierten Teil des Publikums handelte -, ebenso fast allen Wiederholungsbesuchern in der Abteilung und denjenigen, die aufgrund eigener Reiseerfahrung schon Bazare kennengelernt haben.

Was die Aufmerksamkeit bei der Betrachtung und die Genauigkeit der Rezeption bzw. die Erinnerbarkeit des Gesehenen anbetrifft, so versuchten wir über die Zahl und Art der nennbaren Handwerke als Kriterium zu einer Abschätzung zu kommen. 85% hatten überhaupt derartige Handwerksambientes erkannt, allerdings machte von ihnen jeder Vierte unzutreffende Angaben. 30% konnten ein oder zwei Handwerke, 45% immerhin drei und mehr korrekt benennen. Kupferschmied und Teestube waren die meistgenannten Einzeldarstellungen.

Die weit schwierigere Frage nach der Funktion oder Bedeutung der Inszenierung haben wir mit drei verschiedenen Annäherungen auszuloten versucht. Zum einen durch drei Vorgaben als möglichen Gründen der Ausstellungsmacher, von denen zwei auf einer relativ beliebigen oder "dekorativen" Dimension angesiedelt sind ("passender Umraum für Ausstellungsstücke" - "Abteilung wird aufgelockert, Vorstellung vom Leben im Orient"), während die dritte das Thema "städtische Kultur als zentrales Element" betrifft. Knapp die Hälfte der Besucher, vor allem solche mit gehobener Bildungsqualifikation entschieden sich für diese "anspruchsvollere" Deutungsvariante. Ein zweiter Anlauf betraf die Frage, ob es sich bei den Ausstellungsstücken im Bazar um kostbare und antike Originale handelt. Dies wurde lediglich von 40% bejaht, während die Mehrheit erkannte, daß es darauf hier nicht ankäme. Schließlich wurde ganz offen gefragt, ob die Darstellung des Bazars realistisch wirke. 60% bestätigten diesen Eindruck - auch diejenigen, die zuvor erst über die Identität der Inszenierung aufgeklärt worden waren.-, allerdings machten doch ein gutes Drittel Einwände geltend. In erster

Linie bezogen sich diese auf die fehlende Belebtheit, also die Abwesenheit von Menschen und Geräuschen.

Dementsprechend fielen auch die Aussagen zu einer an anderer Stelle angesprochenen Implementierung von menschlichen Figuren geteilt aus. Überwiegend reagierten, darauf angesprochen, die Besucher skeptisch. Der Einbezug von Puppen, die etwa die Ladeninhaber oder Handwerker verkörperten, lenkte von den Exponaten ab, wirkte insgesamt eher unpassend und gekünstelt ("der Orientale ist sehr gesprächig und lebhaft in seinen Bewegungen, und das kann man doch nicht darstellen", "ich möchte mir das selbst ausmalen, wie es hier wirklich zugegangen ist", "eine schematische Darstellung ohne Gesichtsausdruck wäre nichtssagend, man müsste einen bestimmten Menschentyp von der Physiognomie her treffen und das könnte wieder zu Fehldeutungen bei Besuchern führen"). Die Befürworter, ein Drittel der Befragten, äußerten sich genau umgekehrt ("der Eindruck des Lebens könnte so besser vermittelt werden, und die Enge käme besser heraus", "man könnte sich besser vorstellen, wie die Menschen auf kleinstem Raum arbeiten, feilschen, miteinander umgehen", "im allgemeinen sollte man das zwar der Phantasie des Betrachters überlassen, aber man könnte auf diese Weise vielleicht eine bestimmte Arbeitshaltung oder die Sitzweise verdeutlichen"). Wie man sieht, können beide Grundeinstellungen durchaus bedenkenswerte Argumente ins Feld führen. Eines aber wird bei den Befürwortern der "Mannekins" ganz deutlich: In einer rekonstruktiv, auf Authentizität hin angelegten Inszenierung plädieren sie im Fall des figürlichen Einbezugs von Menschen zu vier Fünfteln für eine lebensechte Darstellung und gegen Verfremdung. D.h., in einem solchen Ambiente findet eine "gesichtslose" oder sonst bewußt abstrahierende Präsentation wenig Freunde. Fototapeten als Hintergrund, die das Bazartreiben zeigen, oder vereinzelt lebensgroße Fotos von Gesichtern oder Gestalten, finden nur bei einem Viertel der Befragten Zustimmung. Die überwiegende Ablehnung gründet wohl in der damit befürchteten Überfrachtung der Bazar-szenen.

Zur Frage der Deutbarkeit von Inszenierungen bzw. deren thematischer Abgrenzung oder Zuordnung bot das vor dem Bazareingang stehende aufgeäumte Pferd eine willkommene ergänzende Test-Gelegenheit. Ganz eindeutig schien uns aufgrund der Platzierung der Zusammenhang zu den Reiternomaden und ihrer transportablen Wohnform, der Jurte, nicht gegeben. Es bedurfte dazu wohl schon eines zweiten vergleichenden Hinschauens.

90% unserer Auskunftspersonen haben das Pferd vor dem Betreten des Bazars wahrgenommen. Auf die Frage, "wofür das Pferd symbo-

lisch stehe", waren nicht alle, aber doch die meisten in der Lage, eine Antwort zu geben. Das Spektrum dieser Aussagen ist weitreichend und dennoch fast immer "vertretbar", auch, wenn sich durch eine Nachfrage primär nicht intendierte Zuordnungen herausstellen: "Ein edles Pferd ist bei den Arabern Symbol von Reichtum und Macht" (Angestellter, 45 J., Hauptschulabschluß); "das Pferd steht für Bewegung und Aufbruch" (Studentin, 25 J.); "in der arabischen Welt hat das Pferd einen hohen Stellenwert und ist ein Teil des Lebens schlechthin" (Angestellte, 45 J., Realschule); "in der Nomadenkultur hat das Pferd den Rang eines Statussymbols, hier aber geht es wohl mehr um die Präsentation von Sattel und Zaumzeug" (Lehrer, 35 J.); "die Araber haben eine bedeutende Pferdezucht und ein besonderes Verhältnis zum Pferd" (Beamter im Kulturbereich, 55 J.); "das Pferd steht für die Gras- und Steppenländer, z.B. die Mongolei" (Pensionär, Akademiker); "es war das grundlegende Transport- und Fortbewegungsmittel für Orientalen" (Arbeiter, 55J.); "Pferde tragen Lasten und haben mit Handel zu tun, es besteht also eine Beziehung zum Markt" (vermutl. Lehrerin, 35 J.).

Was die Zuordnung anbelangt, haben 55 % der Gesprächspartner, die das Pferd wahrgenommen haben, die "richtige" Beziehung über das Nomadentum zur Jurte hergestellt. 15% sahen über die Funktion Handel-Transportmittel eine Verbindung zum Bazar ("es gehört zur Markszene", "beim Schmied im Bazar konnten die Hufeisen erneuert werden", "am Rande des Bazars standen die Pferde nach dem Herantransport und Abladen der Waren", "Kultur und Handel verbreiteten sich mittels des Pferdes und der Karawanen"). Eine spezifisch-europäische Sichtweise einer Fremdkulturbetrachtung klingt in der Aussage an "Das Pferd gehört wohl eher zur Jurte, denn ich kann mir nicht vorstellen, daß jemand sein Pferd vor dem Bazar anbindet". Die übrigen Befragten konnten sich bei der Zuordnung nicht oder nicht eindeutig entscheiden.

Es stellt sich nunmehr die zentrale Frage der Gesamtanmutung, die von der Inszenierung ausgeht, und die der Wahrnehmung der verschiedenen eingesetzten Mittel. Wir haben zunächst ganz offen gefragt, was man beim Begehen des Bazars spontan gedacht oder empfunden hat. Ganz sicher geht man nicht fehl in der Annahme, daß die überwiegende Art der Rezeption stark affektiv aufgeladen ist. Während männliche Besucher sowohl sachlich-kognitive wie emotionale Reaktionen miteinander gekoppelt äußern, betonen weibliche Besucher deutlicher das stimmungsmäßige Gesamttempfinden.

Vom methodologischen Standpunkt her aufschlußreich ist die unterschiedliche, jeweilige Interpretation der Frage seitens der Besucher.

Zum einen gibt es da den reflexartig wiedergegebenen momentanen Grundgedanken ("jetzt fehlt nur noch, daß einer kommt und mir was andrehen will"). Neben diese, vermutlich "echte", Spontanidee tritt der Versuch, die eigenen Gefühle, Anmutungen, Gestimmtheiten ex post zu beschreiben ("Wärme, Geborgenheit, aus der Hitze in den Schatten kommen", "exotische Urlaubsstimmung", "man bildet sich ein, Geruch von Tee wahrzunehmen, fühlt sich in den Orient versetzt"). Deutlich dagegen abgesetzt sind die Aussagen, aus denen die Auffassung spricht, man hätte die Objektseite beschreiben sollen (naturgetreu; realistisch; alt, primitiv und fremdartig; gut ausgeleuchtet usw.). Wiederum anders akzentuiert sind Antworten, die auf eine Bewertung hinauslaufen: toll, sehr geschickt gemacht; oder auch kritische Stellungnahmen wie "sehr einseitig, da habe ich schon ganz andere Bazare gesehen". Bei diesem Einfließen eigener Erfahrungen meist aus Urlaubsreisen sind auch die zufällig erfaßten Aussagen von zwei aus dem Orient stammenden und einem amerikanischen Besucher erwähnenswert. Erstere betonen, daß sie "das aus der Heimat her noch so kennen" bzw. daß "es Erinnerung an die Heimat weckt", während der ältere amerikanische Besucher auf die halböffentliche-halbprivate Sphäre verweist und einen Vergleich zu Japan zieht.

Aus dieser Streuung der Antworten, dies kann, unserem Resumée vorwegnehmend, gefolgert werden, ergibt sich die Notwendigkeit einer sehr präzisen, vielleicht umständlich ausführlichen Frageformulierung bei derartigen Themen, um den Gesprächspartner auf genau das Gleis zu führen, auf dem man eine Aussage erwünscht.

Eine Nachfrage, die schon auf den instrumentellen Aspekt überleiten sollte, lautete, was denn in dieser Bazarstraße anders als in der übrigen Darstellungsweise der Abteilung sei. Interessanterweise wird bereits bei einem Drittel der Auskunftspersonen der Boden genannt, der hier wie im Bereich der Jurte aus - imitiertem - gestampftem Lehm (Zementboden) besteht. Andere Besucher sprechen von der düsteren Beleuchtung, vom Fehlen von Texten, von der Begehbarkeit, der Einbezogenheit des Besuchers in den gezeigten Lebensraum, dem Gegensatz zur Vitrinendarstellung, der "ruhigen, natürlichen" Präsentation verglichen mit der "theoretischen Art in der übrigen Abteilung".

Diejenigen Besucher, die bei dieser Frage keine Antworten geben konnten, wurden noch einmal darauf angesprochen, ob ihnen beim Laufen etwas aufgefallen sein. Auch in diesem Fall erinnerte sich ein Drittel an die Beschaffenheit des Bodens.

Häufig genannt wurden wie erwähnt die der Realität nachempfundenen abgedunkelten "schattigen" Lichtverhältnisse. 80% der Gesprächspartner beurteilten dies positiv und als angemessene inszenatorische Maßnahme. Aber auch diejenigen 20%, die für ihr Empfinden die Ausleuchtung als "zu dunkel" einschätzten, erkannten überwiegend den Sinn der Vorkehrung für die beabsichtigte Gesamtwirkung.

Ebenfalls in mehreren Fällen spontan genannt wurde die Wahrnehmung der Musik. Nur jeder fünfte Besucher gestand, davon gar nichts gemerkt zu haben. Jeder zweite betonte, daß es sich um einen wichtigen Bestandteil der Atmosphäre, der realistischen Anmutung oder des sich-gut-Einfühlens in das Ambiente handle. Weitere 20% erklärten, daß es einfach schön sei, so etwas an diesem Ort zu hören. Aus alledem spricht eine überragende Zustimmung zu einer gut abgestimmten akustischen Ansprache des Publikums.

Abschließend wurde noch einmal nachgefragt, ob die Begehung des Bazars in der Erinnerung "mehr Information oder mehr Stimmung" vermittelt habe. Überwiegend fällt das Urteil zugunsten einer Animation aus: von 10 Befragten bekennen sich 6 zur emotionalen Ansprache, 3 zu einem "sowohl als auch", aber nur ein Besucher zu einem vorwiegend kognitiv-informativen Eindruck. Natürlich ist dies (a) eine subjektive Bewertung, (b) steht sie im Kontext zu den übrigen Schauangeboten in der Abteilung, die betont sachlich konzipiert sind und (c) ist durch das Gespräch eine gewisse Suggestivwirkung in Richtung dieser Aussage nicht auszuschließen.

Auf eine direkte Frage nach der Präferenz bezüglich der Darstellungsart Vitrinen vs. Inszenierungen, kam es zu einem deutlich populistischen Urteil zugunsten der Inszenierung. Drei Viertel der Auskunftspersonen entschieden sich für die integrierte, ganzheitliche Darstellungsart, weil diese lebendiger, ansprechender und aussagekräftiger sei. Auf diese Weise seien Funktionszusammenhänge erkennbar oder doch erahnbar, die sonst keinesfalls ausgedacht oder assoziiert würden.

Zweifel angesichts dieser Aussagen bleiben bestehen. In vielen Fällen handelt es sich wahrscheinlich um nachgeschobene Argumente aus zweiter Hand, durch die eher eigene Bequemlichkeit, Erfreutheit über offenkundige Anschaulichkeit und Befriedigung über eigenes "Verstehen-können" zum Ausdruck kommen. Außerdem - und dies haben zahlreiche Besucher bestätigt - ist diese Frage nicht im Sinne eines "entweder ... oder", sondern nur eines "sowohl ... als auch" beantwortbar.

Bei dem Versuch, differentielle Wahrnehmungsmuster in verschiedenen Teilgruppen des Publikums nachzuweisen, stellt sich die geringe Fallzahl der Beobachtungen und Interviews erwartungsgemäß als restriktives Handicap heraus. Auf die sich andeutenden Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Auskunftspersonen hatten wir bereits hingewiesen, wobei klar ist, daß es sich bei der Betonung affektiver Elemente durch letztere - wie auch bei den "gemischteren" Voten der Männer - um eine Selbsteinschätzung der empfundenen Eindrücke handelt. Erstaunlicherweise lassen sich zwischen den Aussagen jüngerer und älterer Personen kaum Abweichungen aufzeigen, erstaunlich deshalb, weil das Lebensalter meist die fundamental diskriminierende Determinante bei Einstellungen und Werturteilen bildet. Insbesondere fallen also auch Erkennungs- und Gefallensaspekte bei jüngeren wie bei älteren Besuchern sehr ähnlich aus.

Auch die jeweilige Schulbildung als mögliche Quelle unterschiedlicher "Decodierungskompetenz" schlägt sich bei Rezeption und Beurteilung der populären Darstellung "Bazar" nicht in erkennbar unterschiedlichen Rezeptionsmustern nieder. Vorbehaltlich der erwähnten schmalen Aussagebasis scheint es daher angemessen, den Bazar als eine "besuchergerechte", weil weitgehend voraussetzungslos aufnehmbare Präsentation zu charakterisieren. Daß sich bei längerem Aufenthalt, genauerem Hinsehen und Nachdenken und mit mehr Vorkenntnissen, die u.a. über die hard-cover-Bände zugänglich oder auffrischbar sind, zusätzliche Einsichten und Zusammenhänge erschließen lassen, ist kaum bezweifelbar, wengleich ein entsprechender quantitativ-empirischer Nachweis sich im Rahmen unserer (zu) kleinen Stichprobe nicht führen ließ.

In unserem Forschungsprogramm steht die Frage einer möglichen Wirkungsdominanz von Inszenierungen gegenüber anderen Exponaten innerhalb einer Ausstellung. Hinweise darauf könnten über die Art erinnerbarer Exponate, Themen oder Eindrücke bei Besuchern gewonnen werden. Im gegebenen Fall bot sich dazu die Bezugnahme auf andere, schon besuchte Abteilungen an, denn betreffend den Bazar und die vorderer-Orient-Abteilung hätte eine gesonderte Erhebung an einem "neutralen" Ort stattfinden müssen. Eine Frage nach als eindrucksvoll erlebten und erinnerbaren Exponaten birgt natürlich die Gefahr einer stark suggestiven Tendenz, daß eben solche emotional ansprechenden, auffallenden Bestandteile, wie sie Inszenierungen nun einmal darstellen, vorrangig benannt werden. Der Wunsch zur Sammlung von Erfahrungen, die dann vielleicht zur Verwendung indirekter Frageformen veranlassen, ließ uns in der Pilotstudie gleichwohl den "einfachen Weg" beschreiten.

Hinsichtlich der benachbarten Afrika-Abteilung als Auskunftsreich, in der sich vor Eintritt in den "Vorderen Orient" knapp 60% der Besucher aufgehalten hatten, kam eine doch recht bemerkenswerte Antwortverteilung zustande. Mehr als die Hälfte der Befragten, die eine Auskunft geben konnten, nannten "Masken" als eindrucksvollstes Exponat bzw. als herausragende Kategorie von Exponaten. Dann aber folgten bereits jene Inszenierungen im Eingangsbereich, die durch Souvenirbuden und Läden mit westlichen Industrieprodukten (Cola, Waschmittel) auf den interkulturellen Einbruch in die afrikanischen Traditionsgesellschaften aufmerksam machen sollten. Auf diese, uns besonders interessierenden Inszenierungen entfielen gut ein Drittel weiterer Nennungen. Mit Abstand folgten dann Einzelangaben zu Themen (Sklavenhandel, Marktszene) oder zu Environments (Palasteingang, Hütten) und originär-historischen Kulturobjekten (Waffen, Elfenbeinschnitzereien).

Eine direkte Nachfrage nach den "Buden" am Beginn der Afrika-Abteilung ergab, daß sich daran 23 von 30 Befragten erinnern und eine präzise oder eher vage Beschreibung davon geben konnten. Das Generalthema "zum Nachdenken anregen über den Eingang industrieller Massenprodukte in afrikanische Gesellschaften und interkulturelle Kontakte und ihre Folgen" ist durchweg so oder ähnlich "herübergekommen".

Schließlich ist noch die Hervorhebung der Exponate in der Orient-Abteilung selbst durch Besucher auf eine entsprechende offene Frage zu erwähnen. Besonders bemerkenswert im negativen Sinne ist, daß 13 von 70 Befragten = 19% nicht ein einziges Einzelexponat nennen konnten und dies nicht etwa, weil ihnen nichts "gefallen" hätte. Diese "sprachlosen" Besucher verteilen sich übrigens auf alle Altersgruppen und zu beinahe gleichen Teilen auf Männer und Frauen. Positiv hervorzuheben ist, daß die übrigen vier Fünftel des Publikums fast immer mehrere, meist sehr konkrete Nennungen machten, was bei der fremdartigen Beschaffenheit vieler Exponate gar nicht so selbstverständlich ist. An der Spitze einer "Hitliste" liegen die in der Tat beeindruckenden Kacheln/Mosaike, die von 40% aller Besucher genannt werden. Gleichauf, mit je einem knappen Viertel der Nennungen folgen Schmuck, die Jurte, sowie Töpfe, Vasen, Glas (mit teils präziser Bezeichnung). Je 14% der Angaben entfallen auf Kalligraphien/Schriftzeichen und Waffen/Helme, gefolgt von den Grabnischen mit den Särgen (13%). Im 10%-Bereich liegen dann noch: die medizinischen und astronomischen Instrumente, die Gebetswand bzw. -nische, Koran(texte) und das schon näher behandelte gezäumte und gesattelte Pferd.

Alles in allem zeigt diese Auflistung eine recht ausgeglichene Verteilung zwischen systematisch präsentierten Exponaten und Inszenierungen. Das Ergebnis widerlegt aber auch nicht die Dominanzthese, wenn man berücksichtigt, daß der Bazar vom Schau- und Erinnerungswert her zweifellos "Spitzenreiter" dieser Abteilung ist.

3.2 Wahrnehmung und Wirkung ausgewählter Inszenierungen im Essener Ruhrlandmuseum.

Besucherprofil

Beobachtete Personen 75 - befragte Personen 100*

Geschlecht

43 = männlich
57 = weiblich

Alter

6 = unter 20 Jahre
35 = 20-29 Jahre
27 = 30-39 Jahre
22 = 40-49 Jahre
6 = 50-59 Jahre
4 = 60 Jahre und älter

Schulabschluß

14 = Hauptschule
14 = Realschule
34 = Abitur
38 = Studium

Erwerbsstellung

5 = Arbeiter(in)
38 = Angestellte/Beamte/in
6 = Selbständig/Freiberuflich
7 = teilerwerbstätig/in Ausbildung
3 = Rentner/in
6 = Hausfrau/mann
29 = Schüler/Student/in
6 = sonstige/k.A.

*Strukturangaben auf 100 befragte Personen bezogen; wegen Schwierigkeit verdeckter Beobachtung teilweise nur Interviews.

Ähnlich wie bei der Untersuchung im Linden-Museum in Stuttgart gibt es auch im Ruhrlandmuseum nur eine Teilidentität, jedoch weitgehende Strukturgleichheit zwischen beobachteten und befragten Personen. Wegen der räumlichen Verhältnisse und z.T. geringer Besucherzahl erwies sich verdecktes Beobachten als nicht immer durchführbar.

Im Vergleich zum Publikum des Linden-Museums wurde ein höherer Anteil jüngerer Besucher erfaßt, vor allem deutlich mehr Schüler und Studenten und insgesamt mehr Personen mit Abitur und Hochschulabschluß. Anders gesehen: der Anteil der Auskunftspersonen über 50 Jahre, insbesondere auch der Rentner und Pensionäre, ist sehr niedrig. Weibliche Besucher überwiegen leicht in der Stichprobe.

Ergänzend zu dem soziographischen Profil läßt sich sagen, daß 70% der Besucher aus dem Ruhrgebiet kamen, darunter die Hälfte aus Essen selbst; unter den übrigen Befragten waren 3% Ausländer. Der primäre Anspruch des Hauses als "regionales" Museum spiegelt sich in der Publikumsstruktur also durchaus wider. Drei Viertel der Besucher kamen in Begleitung von Partnern, Freunden oder Verwandten. Für gut die Hälfte war es der erste Besuch im Ruhrlandmuseum.

Diese Angaben dürfen nur als Rahmen für die näher interessierenden Fragestellungen unserer Studie gewertet werden, d.h. sowohl aus methodologischen Gründen wie infolge der geringen Fallzahl kann nicht auf einen repräsentativen Publikumsquerschnitt geschlossen werden.

Beginnen wir auch hier mit der Beschreibung des räumlichen Besucherverhaltens. Unser Hauptinteresse konzentrierte sich, wie beschrieben, auf den Raum "Bürgertum". Nur hier wurden Beobachtungen durchgeführt. Der Raum besitzt, ähnlich wie die Abteilung "Vorderer Orient" im Linden-Museum zwei Zu- bzw. "Abgänge", von denen der vom Korridor bzw. Treppenhaus her als Haupteingang zu betrachten ist (vgl. in Grundriss-Skizze "A"). Der Nebenein- und -ausgang "B" stellt die direkte Verbindung zu anderen Ausstellungsteilen dar.

Es ergeben sich daher im Prinzip 4 Besichtigungsmöglichkeiten: ein Rundgang in A beginnend und endend, der lediglich in 13% aller Fälle auftrat; ein Rundgang oder "Halbrundgang" ebenfalls in A beginnend, wobei jedoch der Raum durch Ausgang B verlassen wird; dies scheint offenbar der "Normalfall" zu sein, da er in 68% unserer Beobachtungen registriert wurde; ein Zugang und Abgang über B

macht 8% und schließlich ein Zugang über B mit Abgang über A 11% aller Fälle aus. Insgesamt beträgt also die Relation des Betretens des Raums Bürgertum zwischen den Eingängen A und B 4:1.

Entsprechend den 4 verschiedenen Zu- und Abgangskombinationen treten auch innerhalb der Abteilung sehr unterschiedliche Begehungsvarianten oder "Laufrouten" auf. In stark typisierter Form lassen sie sich auf drei Alternativen reduzieren: (a) die Verfolgung einer Wandorientierung im Uhrzeigersinn ("Linksläufer"), was etwa für die Hälfte aller Fälle gilt, (b) im umgekehrten Sinne in Gegen-Uhrzeigerrichtung ("Rechtsläufer") und (c) ein Pendeln zwischen Raummitte und Wand ("Zick-zack-Läufer", wobei auf (b) und (c) je ein Viertel der Beobachtungen entfallen.

Betrachten wir als nächstes die Gesamtverweilzeit. Zu erinnern ist daran, daß hier kaum Texte (eine Einführungstafel!) oder andere zeitintensive mediale Informationsangebote vorliegen, sodaß Gesamtverweilzeit und Objektzuwendung nahezu identisch sind. Die beobachteten Aufenthalte schwankten zwischen einer und 20 Minuten. Es ließen sich recht trennscharf wiederum 3 Gruppen unterscheiden. "Kurzbesucher" mit 1-5 Minuten Aufenthalt (Mittel 3 1/2 Minuten), die etwa 50% der Beobachtungsfälle umfassen; Besucher mit mittlerer Verweilzeit von 6-9 Minuten (Mittel 8 Minuten), auf die weitere 30% entfallen; und "Langzeitbesucher" mit 10-20 Minuten Aufenthalt (Mittel 14 Minuten), die die übrigen 20% des Publikums ausmachen.

Zwischen Laufrouten und Verweilzeit lassen sich keine sonderlich deutlichen Zusammenhänge nachweisen, obwohl dies durchaus vorstellbar gewesen wäre. Bei dem von uns als "Normalfall" apostrophierten Zugang in A und Abgang in B treten zugleich die längsten Verweilzeiten auf. Ein Viertel der diesen Weg wählenden Besucher bleibt immerhin 10 Minuten und länger im Saal, ein Verhalten, welches bei keinem (!) von B her eintretenden Besucher und nur in einem Fall eines kompletten von A gestarteten Rundgangs registriert wurde. Eng im Zusammenhang damit steht der Tatbestand, daß nur bei "Linksläufern", also im Uhrzeigersinn sich im Saal bewegenden Besuchern und solchen, die einen oder mehrere "Abstecher" in die Saalmitte unternehmen, Verweilzeiten von über 10 Minuten auftreten, kaum aber bei Personen, die im Gegenuhrzeigersinn den Raum begehen.

Die Betrachtungszeiten der einzelnen Raumteile, Vitrinen, Exponatgruppen oder Inszenierungen liefern ein recht erstaunliches Ergebnis. Wir haben 6 Teilbereiche in die Auswertung einbezogen und zusätzlich das etwas abseits plazierte Diorama "Das Ruhrthal bei

Steele um 1860" als Vergleichsobjekt hinzugefügt. Die Vitrinen- und Installationsfolge auf der (im Uhrzeigersinn) linken Saalseite schneidet demnach, wie aus den tabellarischen Werten hervorgeht, relativ am besten ab. Einerseits rührt das daher, daß es hier auch wirklich vergleichsweise viel zu sehen gab, andererseits mag es das Thema des Reisens, der Freizeit und der Einrichtung und des persönlichen Hab und Guts sein, welches viele Besucher anspricht. Im Vergleich dazu nimmt die Intensität der Rezeption an der Stirnseite des Saals (vom Eingang her gesehen), besonders aber die der symbolisch stark aufgeladenen Eck-Konfiguration "Bismarck und Kaiserreich" erheblich ab. Die neben dem zweiten Ein- und Ausgang befindliche Tafel "Erfinder-Unternehmer" findet beachtliches Interesse, wohl weil hier Fotos, Namen und (Wieder-)Erkennungsprozesse angeboten werden.

| Betrachtungszeiten verschiedener Exponatgruppen im Raum Bürgertum im Ruhrlandmuseum Essen (% Besucher) | | | | | | | |
|--|---------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Verweilzeit | Exponatgruppen | | | | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | (7) |
| nicht betrachtet | 15 | 23 | 39 | 30 | 52 | 81 | 48 |
| flüchtig betr. (bis 10 s) | 12 | 17 | 13 | 9 | 13 | 11 | 11 |
| kurz betr. (10s.-1 Min) | 31 | 35 | 36 | 33 | 26 | 5 | 25 |
| länger betr. (über 1 Min) | 43 | 25 | 12 | 28 | 9 | 3 | 16 |
| n = 75 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 10 |
| 1 = | bürgerliche Wohnkultur | | | | | | |
| 2 = | Militär und Kolonialismus | | | | | | |
| 3 = | Bismarck und Kaiser | | | | | | |
| 4 = | Erfinder-Unternehmer | | | | | | |
| 5 = | Industriemanagement | | | | | | |
| 6 = | Kohleberg und Klavier | | | | | | |
| 7 = | Diorama Ruhrtal | | | | | | |

Einigermaßen erschütternd sind für uns die Befunde, was die zentral platzierten Inszenierungen "Direktoren-Schreibtisch als Sinnbild des Industrie-Management" und "Kohleberg und Klavier" anbetrifft. Diese letztere, eigentlich raumbeherrschende Gruppe, speziell der Kohleberg als Fundament des bürgerlichen Wohlstands, eine der, wenn nicht die zentrale Aussage der Abteilung oder "Dreh- und Angelpunkt", fungiert eigentlich nur als Raumteiler, wird offenbar mit all ihren Accessoires nur en passant wahrgenommen. In Rela-

tion dazu nehmen sich die Betrachtungsfrequenzen von über 10 Sekunden durch über 40% der Besucher bei dem Diorama "Ruhrtal" durchaus respektabel aus.

Die Befunde über die Erinnerbarkeit der Ausstellungsobjekte und das Erfassen der Ausstellungsinhalte wollen wir mit den spontanen Reaktionen auf den Raum insgesamt bzw. die Art der Präsentation des Themas einleiten. Die entsprechende Frage lautete "Was dem Besucher in diesem Raum wohl gezeigt werden solle"?

Nach den ersten, sehr konkreten Eingangsfragen des Gesprächs löste dieses Ansinnen, welches Erinnern, Nachdenken und eigene Artikulation einer Aussage erforderte, erwartungsgemäß in vielen Fällen Ratlosigkeit und ein allmähliches "Heranformulieren" an die rezipierten Inhalte aus. Daß die präsentierten, vielfach wie beschrieben symbolisch gebrochenen Aussagen der Präsentation in ihrer Abstraktheit und Gesamtschau nicht von einem einzigen Besucher annähernd wiedergegeben werden konnten, darf nicht überraschen. Im Gegenteil werten wir es als positiv, daß annähernd zwei Drittel der Befragten einen gewissen Grundtenor dieser Aussagen getroffen haben. Am häufigsten, nämlich in einem knappen Viertel aller Fälle wurden Assoziationen um "Bergbau und Kaiserreich" hergestellt. Die Datierungen der dargestellten Epoche streuten weit zwischen "Frühkapitalismus" und 1. Weltkrieg, aber Bismarck und Kaiser Wilhelm erwiesen sich, falls wahrgenommen, als willkommene Anhaltspunkte. Zahlreiche andere Beschreibungen hoben auf den Gegensatz von Bürgertum und Arbeiterklasse ab, wobei "Bourgeoisie" und "Industriebonzen", "Neureiche", "Direktoren" dann vielfach gleichgesetzt wurden. Häufig wurde schon bei dem Bemühen, das Gesamtthema bzw. Inhalt oder Ziel der Raumdarstellung wiederzugeben, zum Mittel der Nennung von Einzelobjekten gegriffen: die Schmetterlingssammlung (!), Kinderspielzeug, Kolonialismus usw. Selten sind ausführliche Schilderungen wie: "Ein zentrales Thema habe ich nicht gesehen, nur verschiedene Einzelthemen; eben Dokumente aus der Zeit um die Jahrhundertwende. Da war die Vitrine mit der Speisekarte anlässlich einer Einladung in der Villa Hügel; verschiedene Pfeifen und Gläser, Kolonialzeit, der Sarottimohr. Interessant ist der Mittelpunkt des Raums, der Kohleberg mit Schaufeln und Helmen. Eindrucksvoll, weil damit das Grundelement und die Wirtschaftsbasis des Reviers wiedergegeben werden. Darum gruppiert Vitrinen mit Gegenständen, Fahnen, Flaggen aus der Zeit der Jahrhundertwende. Interessant auch der Schreibtisch des Bergwerkdirektors und die Bilanzen der Zeche dahinter" (Bild 8, S. 47)

Was hier anklingt, allerdings durch positive Urteile überspielt, wird bei weniger aufnahmefähigen Besuchern harsch kritisiert: "ein To-

huwabohu von Gegenständen", "die Dinge haben nichts miteinander zu tun", "sehr unstrukturiert - ein Durcheinander vom Koffer bis zum Anker", "es geht um die Entwicklung, die Sozialgeschichte des Ruhrgebiets, aber das müßte besser gestaltet sein". Diese Aussagen sind allerdings in der Minderzahl. Überwiegend kreisen die Assoziationen doch um "Herrschaftsstrukturen in der Zeit damals", um die "Gegensätze des Lebens von Arbeitgebern und Arbeitnehmern" um den Alltag derjenigen, "die von der Industrialisierung profitiert haben", um "Zusammenhänge von Militarismus und Unternehmergeschichte", d.h. infolge der fehlenden eindeutigen Lesart treten sehr unterschiedlich selektive Wahrnehmungen auf, bei denen mehr "Ahnungen" statt "Erkenntnissen" die Brücken zwischen den rezipierten "Bildern" formen.

Unter den memorierbaren Einzelobjekten fehlt selten der Kohleberg, der auch als Halde, Haufen oder "Meiler" angesprochen wird, obwohl, wie aus den Beobachtungen hervorging, dieser Komplex samt seiner "Zutaten" und dem Klavier meist nur im Vorbeischlendern wahrgenommen wurde. Weiterhin häufig genannt werden "die Bismarck-Ecke" und die große Fahne, auch die Schiffschraube und entsprechend der Hauptlaufroute Objekte aus einzelnen Vitrinen entlang der linken Wand. Überraschend oft wird die Schmetterlings-Sammlung angeführt, meist mit dem Kommentar, daß man nicht wisse, was "die da zu suchen habe". Persönliche Utensilien und Akzessoirs werden mehrfach als "alter Plunder" bezeichnet, der aber wohl "besseren Leuten", eben dem Bürgertum gehört habe.

Generell gilt, daß große, isoliert plazierte Exponate bzw. Inszenierungen naheliegenderweise häufiger "auffallen" (Kohleberg, Balken, Schreibtisch), daß dies aber keineswegs zu häufigerem "Nachdenken" über Bedeutung, Sinn oder Funktion führt. Wie man am Beispiel der Schmetterlingssammlung sieht, kann das an kleinen, aber unerwarteten Objekten ausgelöste Überraschungsmoment in bestimmten Fällen sogar noch eher einen "Denk-mal-Anstoß" auslösen. Zu berücksichtigen ist ferner, daß bei den genannten Objekten, unter denen etwas häufiger Ensembles als Einzelexponate auftreten, die mangelnde Benennbarkeit bei der freien sprachlichen Artikulation eine blockierende Rolle spielen kann, fehlte es doch an Beschriftungen mit zugleich erklärendem Gehalt. Dies soll nicht als Argument gegen die Art der Darstellung verstanden sein, vielmehr als Hindernis für die von uns gewählte Art der Kommunikation und als methodologischer Hinweis im Falle einer umfassenderen Folgeuntersuchung.

Bei diesen Fragen nach Einzelobjekten wird auch besucherseitig der Wunsch nach "realistischer Darstellung" mehrfach deutlich. Anhand

des Dioramas der Ruhrlandschaft bei Steele, habe er, so ein älterer Arbeiter bzw. Rentner, der jungen Frau in seiner Begleitung mal erklären wollen, wie das damals so ausgesehen habe. Heute sei das ja alles zugebaut und man komme gar nicht mehr heran. Dieses Wiedererkennen, sich-Erinnern, Bilder-Wachrufen entspricht ganz stark den Intentionen der Ausstellungskonzeption, scheint aber bei den einfachen Symboliken des Arbeiter-Alltags wesentlich besser und breiter zu gelingen als bei der vergleichsweise verschlungen dargestellten Welt des Bürgertums. Es ist sicher kein Zufall, daß der alte Mann sich gerade von der Rekonstruktion des Dioramas, welches eigentlich gar nicht zentral zum Hauptthema des Raums gehört, besonders angesprochen fühlte.

Die große "Sprachlosigkeit" setzt ein, wenn Besucher nach der Bedeutung der von ihnen erinnerten Objekte befragt werden. Die Mehrzahl der Befragten reagiert eher ratlos und sucht in Allgemeinplätzen wie "der Beginn der Industrialisierung", "das Leben der großen Dynastien", "der bescheidene Wohlstand auf der Grundlage der Kohle" und "das waren eben wichtige Gegenstände" oder "die ersten Dinge dieser Art" eine Antwort. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß in einigen Fällen gewisse "Bildgeschichten" mit den memorierten Objekten assoziiert werden: "mit dem Klavier verbinde ich die >höhere Tochter<, man hat versucht, ein bißchen Kultur in die Familie zu bringen, ein Kind wurde ausgeguckt, das Klavier spielen lernen mußte ..." "bei den Bad-Utensilien, der Zahnbürste, habe ich daran gedacht, daß es damals zum ersten Mal eine Schicht gibt, die sich das leisten kann und daß ein Markt geweckt wird dafür; das steht auch für die Frauen, die zu Hause bleiben können und was Schönes bekommen und Freude daran haben ..." oder "in diesen bürgerlichen Prunkstücken zeigt sich mir ein starker Nachahmungstrieb dem Adel gegenüber, ich denke an Molière, das ist so eine Art Anbiederung: wir gehören zwar nicht dazu, aber wir wollen als Geldaristokratie genauso leben, als ob wir dazu gehörten. Die Jagd war ja früher ein adeliges Privileg und da klafft bei aller Nachahmung eben doch vieles auseinander ..."

Der Selektivität der Wahrnehmung folgt also eine nochmalige Varianz der Assoziationen, denen zufolge sich ein außerordentlich vielschichtiges Erinnerungsbild an einen Raum oder ein ganzes Museum aufbaut. Die Offenheit der vorliegenden Präsentation fördert - ganz bewußt - diese Vielfalt in besonderer Weise. Erhebungstechnisch ergaben sich dadurch Grenzen, die teilweise enger gesteckt waren, als wir vermutet hatten. Erwartet hatten wir, daß bei einer Frage nach der vermuteten Bedeutung von uns ausgewählter, charakteristischer Objekte mehr Schwierigkeiten für die Befragten auftauchen würden, als bei den von ihnen selbst spontan

benannten Objekten. Tatsächlich waren diese Exponate jedoch wegen der gewählten Laufroute oft gar nicht gesehen oder so flüchtig betrachtet worden, daß dazu nichts ausgesagt werden konnte. Hier wäre es im Wiederholungsfall geboten, eine solche Diskussion direkt vor den Exponaten zu führen.

Diese Einschränkungen gelten nicht für die zentrale Rauminszenierung "Kohleberg". Wenn sich auch unsere Vermutung, daß der Kohleberg aus Sicht der Besucher als die mit Abstand eindrucksvollste Darstellung sich herauschälen würde, nicht bewahrheitet hat - nur etwa jeder sechste Besucher machte diese Aussage -, so bleibt doch diese Inszenierung ein unübersehbares und herausforderndes Merkzeichen. Im übrigen hat auch keine andere Einzeldarstellung mehr Votes auf sich vereinigt als der Kohleberg, sodaß auch dieses Ergebnis eigentlich positiv als Abwesenheit einer dominanten oder gar erdrückenden Zentralfigur gewertet werden kann.

Ein Drittel der Besucher äußern tendenziell, das Sinnbild des Kohlebergs sei der Rohstoff, der Basis und Mittelpunkt der Industrie im Ruhrgebiet verkörpernd. Weitere 17%, zusammen also die Hälfte aller Befragten, sehen ihn als Symbol für Arbeit und Arbeitsplätze (Arbeit unter Tage, hartes Malochen, Dunkelheit, Dreck, Schweiß), noch einmal 15% als Ursprung des Reichtums für einen Großteil des Bürgertums (der Kontrast und die dunkle Seite des Wohlstands; da denke ich an das "Kapital" von Marx; Ausbeutung der Arbeitskraft). Nur etwa jeder Vierte - oder doch: immerhin jeder Vierte - konnte mit der Darstellung überhaupt nichts anfangen. Selten, dafür aber sehr prägnant, sind negative Kommentare wie "mit der Kohle geht's zu Ende, deshalb muß sie ins Museum", "der Haufen wirkt auf mich wie ein großes Grab, insgesamt ein sehr negativer Aspekt, paßt nicht in den Raum hinein" oder gar "diesen überladenen Haufen finde ich schon wegen der niedrigen Decke richtig schlecht gemacht, eine völlig pathetische Geschichte. Diese platte Kohle-Symbolik, Schaufel, Helm - wunderbar! Das ist auf dem niedrigsten intellektuellen Stand, einfach primitiv, aber typisch Ruhrgebiet. Schon aus ästhetischen Gründen völlig unlogisch, weil viel zu steil. Man sieht förmlich den Kleister oder irgendeinen Füllstoff ..."

Wie schon beschrieben wurde, ist der Kohleberg mit diversen Werkzeugen und Kleidungsstücken dekoriert. Dafür gibt es keine eindeutige, festumrissene Inszenierungsintention, sodaß sich auch hier ein Feld für vielfache Assoziationen auftut. Wiederum knapp ein Viertel der Befragten hatten nach eigenen Angaben diese Gegenstände gar nicht registriert. 16% hatten sie zwar bemerkt, konnten jedoch damit keine klare Vorstellung verbinden. 30% äußerten sachliche Er-

klärungen, während bei einem Viertel teils oder überwiegend eher affektuelle Anmutungen zutage traten.

Zu den sachlichen Erklärungen gehören Angaben wie "das ist halt die Ausrüstung von einem Bergmann" und "das brüchige Holz habe ich als konkrete Verbindung zur Arbeit verstanden"; "der Zylinder ist ein Symbol für die, für die gearbeitet werden mußte"; "die Kleider waren wohl Sonntags-Ausgehanzüge der Bergleute". Emotionen sprechen aus Formulierungen wie "ich habe die Vorstellung von Verschütteten - der Mensch nimmt nicht nur, sondern er muß auch sein Leben geben"; "ich fand es merkwürdig und habe gestutzt, da waren so Grabgegenstände auf dem Berg versammelt, oben dieser Zylinder und so eine Art Sarg"; oder gar "ich war vorhin unten in der Ausstellung >Überleben im Krieg< und von daher ergeben sich für mich Assoziationen wie: zuerst Kohle - dann Gas - Vergasung ..."

Aus diesen Aussagen spricht durchaus eine betroffen machende, bedrückende, vielleicht sogar gespenstische Stimmung, die vom Ensemble bzw. dessen Bezügen ausgeht. Viel trägt dazu, wie schon erwähnt, die stark gedämpfte Ausleuchtung des Raums bei. Diese düstere Atmosphäre wurde von einem Drittel der Auskunftspersonen nicht nur bemerkt, sondern bewußt als "Inszenierungsmittel" wahrgenommen, insofern als dadurch "die Dunkelheit der Bergwerkssituation symbolisiert wurde"; "man bekommt ein schwermütiges Gefühl von den Lebens- und Arbeitsverhältnissen und diese Beleuchtung verstärkt das alles"; "nur die Gegenstände sind erhellt, die Menschen, auch man selbst, bleiben im Dunkeln". Rationale Erklärungsversuche ("die Wohnungen waren damals meistens dunkel eingerichtet") bilden eher die Minderzahl, rund 15% der Befragten bringen eindeutig die "Zeitläufe" mit der Abdunkelung in Beziehung ("es waren finstere Zeiten", "die düstere Kaiserzeit", "Sozialistengesetze, Ausbeutung der Menschen, Kinderarbeit, böse, dunkle Zeiten"). Alles in allem genommen, dies darf man folgern, verfehlt also das geplante Ambiente seine Wirkung nicht. Ob damit tendenziöse Effekte bzw. Assoziationen über ein gedachtes Maß hinaus ausgelöst werden, sei an dieser Stelle erst einmal als Frage nur angerissen.

Ergänzend sei erwähnt, daß der Versuch einer Differenzierung der Aussagen und Reaktionen der Besucher etwa nach Geschlecht, Alter und Bildung keine vertretbaren Hypothesen zuläßt. Frauen reagieren nicht gefühlsbetonter als Männer, junge Leute nur in Ausnahmefällen gewohnt kritischer als ältere Besucher und vom Bildungsabschluß her sind ebenfalls keine durchgängig unterschiedlichen Rezeptionsmuster nachweisbar. Erneut muß dabei auf die sehr kleine Zahl von Auskunftspersonen verwiesen werden, die alle Mög-

lichkeiten für abweichende Befunde einer größeren, systematischen Studie offen läßt.

An dieser Stelle sollen nun die Ergebnisse der Einschätzungen des Raumes und seiner Anmutungen mittels des semantischen Differentials (SD) zur Sprache kommen, welches wir als Methode schon im vorangehenden Kapitel ausführlich besprochen haben. Es wurde den Besuchern anhand einer 7-stufigen "Thermometer-Skala" und nach ausführlicher Erläuterung eine Liste von 12 Adjektivpaaren "denotativer Art" vorgelesen und um eine entsprechende Wertung gebeten. Die Wortpaare waren einerseits gemischt, was Bewertungs-Assoziationen anbelangt (links-rechts-Verteilung), andererseits in der Abfolge von "einfachen" zu "schwierigen" Entscheidungen hin "didaktisch" aufgebaut.

Die "Original-Liste" ist dem Fragebogen im Anhang zu entnehmen.

Die Durchführbarkeit des Tests erwies sich daran, daß 96 von 100 Gesprächspartnern bereit und in der Lage waren, diese "Prozedur auf sich zu nehmen" und mittels entsprechender Schulung und dankenswertem Engagement der jungen Interviewerinnen auch letztlich zufrieden mit der eigenen Leistung abschlossen.

Die Befunde werden hier nur in der einfachsten Form von Durchschnittswerten der errechneten Punktwerte nach Items und Standardisierung auf einer von +3 bis -3 reichenden Skala präsentiert. (Faktorenanalytische Berechnungen dienen vor allem zukünftigen Planungen und bleiben hier außer Betracht). Eine Differenzierung zur Gewinnung von komparativen "Profilen" ist nur "intern" möglich, d.h. eine Vergleichsbasis für andere Bezugsobjekte liegt nicht vor.

Das Standardprofil zeigt demnach die auf der folgenden Seite dargestellte Einschätzung.

Sehr bemerkenswert an diesen Basisdaten erscheint, daß die Einschätzung sich ausschließlich im "positiven" Bereich bewegt - man denke an die z.T. harsche Kritik einzelner Besucher - und daß es dabei deutliche "Spitzenpositionen" gibt und andere Aspekte, die, auch von den Varianzen der einzelnen Aussagen her, "umstrittener" erscheinen. Herausragend sind die Voten bezüglich der "Interessantheit", der "Dunkelheit", der "Informativität" und der "Vielschichtigkeit" der Ausstellungs-Anmutung. Umstritten erscheinen "Echtheit" vs. "Künstlichkeit", "Lebendigkeit" vs. "Sterilität" und "Einfachheit" vs. "Schwierigkeit" der Rezeption des Saales.

+3 +2 +1 0 -1 -2 -3

dunkel

hell

echt

künstlich

interessant

langweilig

schön

häßlich

vielschichtig

einseitig

lebendig

steril

informativ

aussageschwach

einfach

schwierig

vertraut

unbekannt

stimmungsvoll

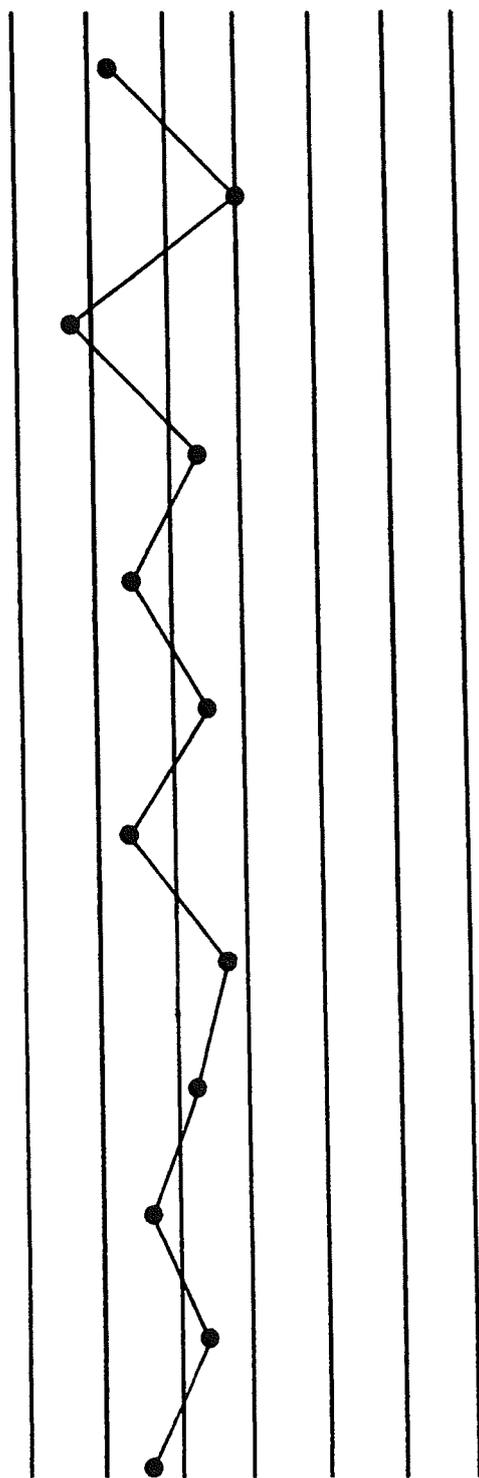
nüchtern

ungewöhnlich

üblich

anregend

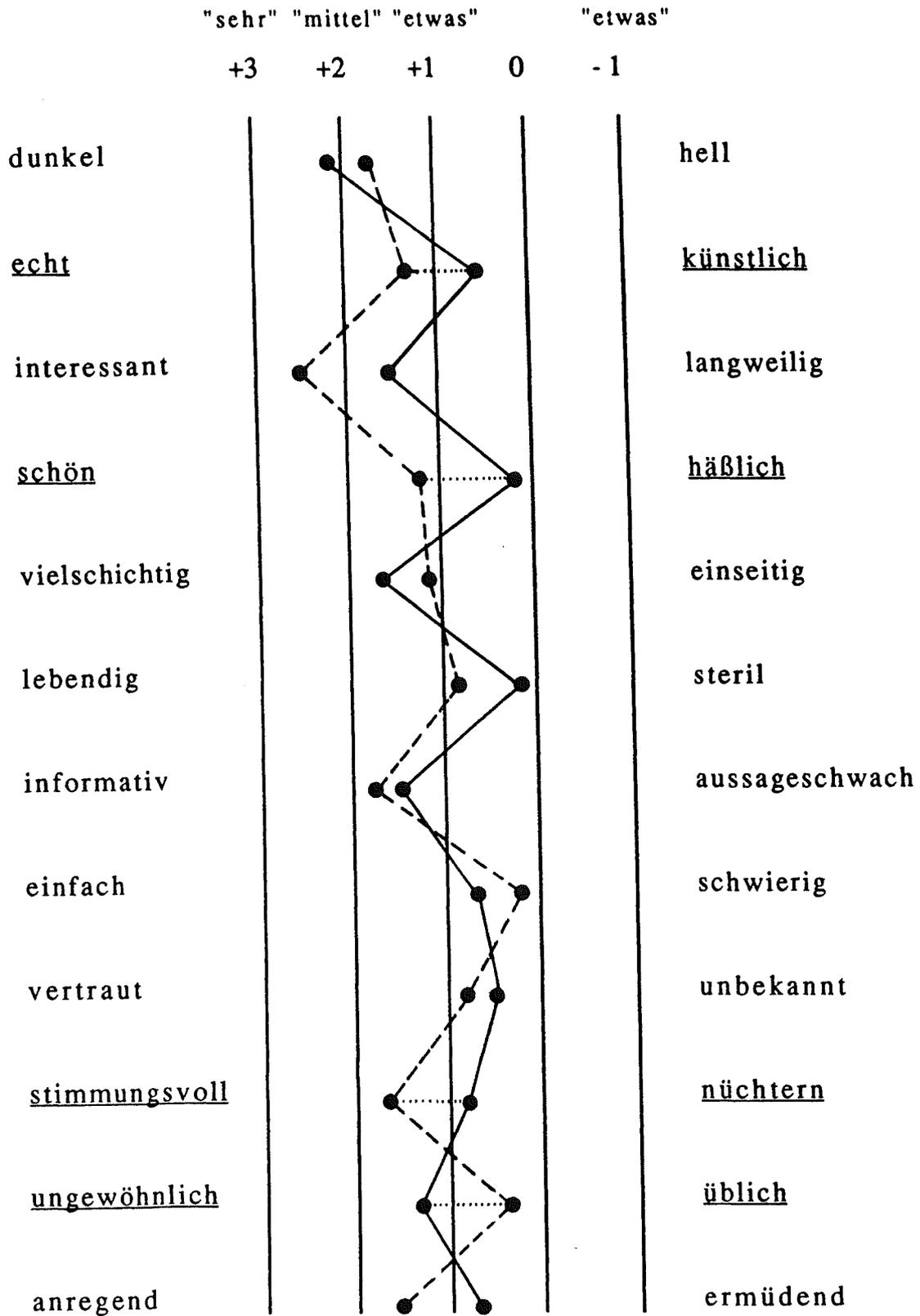
ermüdend



Wenn diese Aspekte nun hinsichtlich einzelner Teilgruppen von Besuchern betrachtet werden - jeweils nach einem herausgegriffenen Merkmal - so zeigen sich einige sehr beträchtliche Einschätzungsunterschiede. Diese lassen sich statistisch nach dem sogenannten t-Test in folgenden Kernpunkten zusammenfassen.

Zwischen Männern und Frauen ergeben sich einige eklatante Anmutungsdifferenzen. Männer sehen den Raum signifikant deutlicher als "künstlich", "weniger schön" und "eher nüchtern" aber "ungewöhnlich" an, während weibliche Besucher das Arrangement als "echt", "schön im ästhetischen Sinn", "stimmungsvoll", aber doch auch als "üblich" empfinden. Zur Verdeutlichung sind die beiden Teilprofile nachstehend noch einmal aufgezeichnet worden, während für die weiteren Aussagen auf eine analoge Darstellung verzichtet wird.

Bei einer Unterteilung der Auskunftspersonen in zwei Altersgruppen (unter 30 Jahre - 30 Jahre und älter) zeigen sich wiederum einige deutliche Abweichungen, allerdings bei anderen Eigenschaftspaaren. Ältere Besucher beurteilen den Raum und seine Themen als "vertrauter", "interessanter", "vielschichtiger", "informativer" und "anregender" im Vergleich mit den meisten jungen Leuten.



Männer ———●———●
Frauen - - - - -●- - - - -●

Starke Differenzierungen bei bestimmten Aspekten treten auch bei Zugrundelegung der jeweiligen Schulabschlüsse in Erscheinung. Besucher mit Haupt- bzw. Realschulbildung sehen den Bürgertumsraum als wesentlich "vielschichtiger", "informativer" und "vertrauter" als eine Gegengruppe mit Abitur oder Hochschulabschluß. Teilweise, dies muß betont werden, spielen hier die unterschiedlichen Alterszusammensetzungen beider Gruppen mit hinein. Besucher mit einfacher Bildung empfinden den Raum auch als "echter", während Akademiker die Verfremdung durch die präsentierten Konfigurationen wahrnehmen und betonen.

Bewohner des Ruhrgebiets urteilen verglichen mit auswärtigen Besuchern im allgemeinen recht ähnlich, sehen aber tendenziell das Ambiente des Raumes als "vertrauter" und "lebendiger" an. Der erste Eindruck scheint sich nicht so sehr von dem von Folgebesuchen zu unterscheiden bzw. etwaige Unterschiede in den Anmutungen - die wir sehr wohl für gegeben halten - werden durch die stärkeren Effekte aufgrund der persönlichen Daten überlagert. Deutlichere Abweichungen treten hingegen je nach Art und Weise, ob und wie sich die Auskunftspersonen mit Ruhrgebietsgeschichte beschäftigt haben (Beruf, Studium, Schule, Literatur, Elternhaus usw.) in Erscheinung.

Zusammengenommen ist festzuhalten, daß das Meßinstrument "Semantisches Differential" sich durchaus als sensibel und aussagefähig in der gewünschten Richtung erwiesen hat. "Trennscharfe Faktoren", die auf relativ unabhängigen Dimensionen "Anmutungsladungen" messen, konnten bei diesem ad hoc-Einsatz ohnehin nicht erwartet werden. So ergeben sich aus der Interkorrelationsmatrix der Items relativ starke Zusammenhänge der Voten für "informativ", "anregend", "echt" und "ungewöhnlich" einerseits sowie "stimmungsvoll" und "lebendig" andererseits, aber auch relativ stärkere Verkettenungen dieser beiden Muster als einiger anderer vergleichsweise isolierter Items zueinander. Es bedarf also zweifellos modifizierender Tests, um das Instrument für eine universellere Verwendung tauglich zu machen.

Abschließend sollen noch einige Befunde zu Aussagen angeführt werden, die sich auf Aspekte der sehr anschaulichen Darstellung der Arbeiter-Lebenswelt der Jahrhundertwende in anderen Ausstellungsräumen beziehen und zu Vergleichszwecken dienen sollten. Wir gehen dabei davon aus, daß hier die vom Besucher zu decodierenden Sinnbezeichnungen leichter herzustellen sind, weil die Strukturen in der Realität "einfacher" waren und sich dementsprechend "augenfällig" umsetzen ließen.

Die meisten Besucher konnten auf die Frage, was sie in diesem Ausstellungsbereich besonders aufschlußreich fanden, recht präzise Angaben machen und diese auch begründen. Am häufigsten genannt wird die Inszenierung der vier sich drehenden Küchen vor dem "Tante-Emma-Laden" und den Wohnstuben. Häufig werden nostalgisch anmutende Einzelobjekte genannt, Gegenstände, die persönliche Erinnerungen wachrufen. "Es sind Dinge, die man von früher her kennt, Dinge des täglichen Lebens, die Email-Schilder, Plakate, die Waren..." "Das ist gut wiedererkennbar, Taubenkasten, Waschhaus, Kneipe, das war die Welt der Eltern und Großeltern". "Das ist alles viel aufschlußreicher als in dem dunklen Raum, hier ist die Identifikation viel leichter, ein Stück Geschichte, welches die Vergangenheit in der Gegenwart erhält". Und: "Für Kinder ist das sehr anschaulich, hier kann man ihnen viel erklären, manches kommt ihnen noch bekannt vor".

Auf die direkte Frage, was denn die Darstellung der vier Küchen auf der Drehscheibe aussagen soll, gab es in sehr unterschiedliche Richtungen zielende Antworten. Zum einen wurde unabhängig von den Qualitätsunterschieden auf die Bedeutung der Küche als Subsistenz- und Lebensraum der Arbeiterexistenz abgehoben. Etwa gleich viele Besucher deuteten die gezeigten Komfort-, bzw. besser gesagt Armutsniveaus, als Querschnitt nebeneinander bestehender Lebensverhältnisse in breiten Bevölkerungsschichten und als chronologische Abfolge veränderter Wohlfahrtssituationen, eventuell in Abhängigkeit von den Arbeitsverhältnissen. Die Drehbewegung gab, wenn überhaupt darauf eingegangen wurde, zu unterschiedlichsten Deutungen Anlaß: "es hat sich alles um die Küche gedreht", "man kann als Betrachter ohne sich selbst zu bewegen, etwas an sich vorüber ziehen lassen", "es ist der Wandel der Zeit", "das ist die Tretmühle des Alltags - für alle Hausfrauen gleich, man kann nicht heraus aus dem Kreis", "die Scheibe ist die Uhr, der Zeitverlauf der dargestellt wird, die Lebendigkeit und der Kreislauf des Lebens".

Bei einer geschlossenen Nachfrage mit drei verschiedenen Vorgaben bestätigt sich die "Offenheit" der Deutbarkeit gleich in mehrfacher Weise: die Hälfte der Auskunftspersonen bekennt sich gleichzeitig zu mehreren möglichen Sinngehalten, darunter entfallen absolut die meisten Voten auf eine Kombination der Darstellung unterschiedlicher Lebenslagen und eine Verdeutlichung der Arbeiterwohnsituation im Zuge fortschreitender Industrialisierung. Bei der anderen Hälfte der Aussagen, die für eine dieser beiden Möglichkeiten plädieren, halten sich beide Alternativen die Waage. Ein drittes Interpretationsangebot ("die Wechselhaftigkeit und Unsicherheit der Arbeiterexistenz") kann nur relativ wenige Stimmen auf sich vereinigen.

Alles in allem haben zwei von fünf befragten Besuchern die über die vier Küchen auf der Drehscheibe ausgedrückte "Botschaft" zur sozialen Alltagssituation in der Arbeiterklasse des ausgehenden 19. Jahrhunderts in etwa erkannt und nachvollzogen.

Bei ungefähr weiteren 40% mischen sich "richtige" und nicht zutreffende Assoziationen, was an dieser Stelle hinsichtlich der eindeutig nicht gegebenen historisch-chronologischen Abfolge behauptet werden darf. Die restlichen 20% der Besucher interpretieren demzufolge das Küchenensemble eindeutig "falsch".

Von Interesse ist, daß die über den Küchen angebrachten Zitate, welche Schilderungen von Zeitzeugen ausdrücken ("oral history"), häufig gelesen wurden und - vor allem jüngere - Besucher beeindruckt haben. Der sparsame Einsatz von Text, der in diesem Zusammenhang eigentlich eher ein zusätzliches Exponat darstellt, welches ja auch in sprachlicher Form über Kopfhörer oder Lautsprecher vermittelbar ist, erhält eindeutig ohne eine Flut von Beschriftungen und Erläuterungen einen besonderen Stellenwert.

Ähnlich wie bei dem Bazar und in besonderen Zonen der temporären Ausstellungen ist auch im Ruhrlandmuseum in beiden Raumbereichen die Bodenfläche als inszenatorisches Mittel genutzt worden. Im Bürgertumsraum ist es Parkett - was u. a. den Kontrast oder "Widerspruch" zum Kohleberg noch mehr heraushebt -, in den Arbeiterräumen sind es rot gestrichene Holzdielen als zeitgenössisch-typischer Bodenbelag. Mehr als die Hälfte der Befragten hat diese Unterschiede allerdings nicht wahrgenommen. Von denen, die sich daran erinnern konnten, war wiederum nur knapp die Hälfte in der Lage, die mit dieser Materialwahl verbundene Inszenierungsabsicht zu erkennen bzw. zu artikulieren. Man darf daher wohl folgern, daß - im Gegensatz zu "zentralen", unmittelbaren Inszenierungen - der Einsatz ergänzender, zur gewünschten "Redundanz" beitragender Mittel für sich genommen weniger vom Betrachter bewußt aufgenommen wird, wohl aber - vergleichbar dem einzelnen Instrument im Orchester - seinen Beitrag liefert.

Im großen und ganzen fallen beim Vergleich der "Zugänglichkeit" von Bürgertumsraum und Arbeiterwelt die pauschalen Unterschiede nicht so drastisch aus, wie wir das erwartet hatten. Zum einen dürfte dies an zu groben Kategorien der Auswertung liegen. Zum anderen lieferten Ruhrgebietsbewohner doch erkennbar häufiger als auswärtige Besucher beim Arbeitermilieu nicht nur kognitiv "zutreffende" Interpretationen, sondern auch affektiv aufgeladene Assoziationen und neigten, unabhängig vom Bildungsstatus,

zu spontanen Identifikationen ("ja, so war das hier früher"). Unsere nur punktuelle Sondierung erlaubt in diesem Fall kein weitergehendes Urteil, welches auf einer breiter angelegten, detailreicheren Untersuchung fußen müßte.

Wie zu erwarten haben sich im Ruhrlandmuseum die Besucher für Inszenierungen als Darstellungsmittel generell mit überwältigender Mehrheit ausgesprochen. Die Lebendigkeit, die Anschaulichkeit vor allem auch für Kinder, die durch Begehen und "Be-greifen-dürfen" erzeugte "Erfäßtheit" beim Besuch sind die meist gebrauchten Argumente für diese Darstellungsart und ihr Ambiente. Kopien und Modelle anstelle fehlender Originale werden in diesem Kontext mehrheitlich akzeptiert. Dementsprechend verwundert es auch nicht, daß rund 85% der Befragten sich für den Einbezug von Menschendarstellungen durch Puppen, Mannekins usw. aussprechen. Die Begründungen laufen im wesentlichen in die gleiche Richtung wie bei der Befürwortung der Inszenierung als Stilmittel allgemein: Erhöhung der Anschaulichkeit, Belebung, menschliches Element mit Kleidung, Körperhaltung in bestimmten Situationen, Arbeitsvollzügen usw. gehört dazu. Bei der Frage, welcher Art der Menschendarstellung man den Vorzug gibt, sprechen sich 60% für stilisierte Figuren (wie im Ruhrlandmuseum verwendet), 40% für naturalistische "lebensechte" Gestaltungen aus. Einerseits drückt sich darin die "normative Kraft des faktisch Gesehenen" aus, andererseits wird einmal mehr die verbreitete Präferenz für ungebrochen-unverfremdet präsentierte Pseudo-Realität in den 40% Gegenvoten erkennbar.

3.3 Wahrnehmung und Wirkung ausgewählter Inszenierungen in den temporären Ausstellungen "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" und "So viel Anfang war nie".

| <u>Besucherprofile</u> | | |
|--|-----------------|----------------------|
| <u>Geschlecht</u> | <u>40 Jahre</u> | <u>soviel Anfang</u> |
| männlich | 154 = 64% | 40 = 52% |
| weiblich | 88 = 36% | 37 = 48% |
| <u>Alter</u> | | |
| unter 20 Jahre | 16 = 7% | 2 = 3% |
| 20-29 Jahre | 73 = 30% | 25 = 32% |
| 30-39 Jahre | 42 = 17% | 17 = 22% |
| 40-49 Jahre | 35 = 15% | 15 = 19% |
| 50-59 Jahre | 42 = 17% | 12 = 16% |
| 60 Jahre u. älter | 34 = 14% | 6 = 8% |
| <u>Schulabschluß</u> | | |
| Hauptschule | 14 = 6% | 3 = 4% |
| Realschule | 39 = 17% | 14 = 18% |
| Abitur | 61 = 26% | 17 = 22% |
| Studium | 119 = 51% | 43 = 56% |
| <u>Erwerbsstellung</u> | | |
| Arbeiter(in) | 3 = 1% | 1 = 1% |
| Angestellte/Beamte | 95 = 41% | 43 = 56% |
| Selbständig/Freiber. teilerw./in Ausbild. | 15 = 7% | 4 = 5% |
| Rentner/in | 21 = 9% | 5 = 7% |
| Schüler/Student/in | 22 = 10% | 4 = 5% |
| Sonstige, k.A. | 44 = 19% | 16 = 21% |
| | 31 = 13% | 4 = 5% |

Die Besucherzusammensetzung der beiden temporären zeitgeschichtlichen Ausstellungen unterscheidet sich vom Publikum der beiden Museen in einigen Aspekten doch beträchtlich. Auffallend ist zum einen das starke Überwiegen des männlichen Geschlechts bei der Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland", während ansonsten die Geschlechterproportion ziemlich ausgeglichen ausfällt. Die Altersstruktur entspricht hingegen in etwa den Werten am Lindenmuseum, während im Ruhrlandmuseum wie erwähnt sehr wenig ältere Besucher ab 50 Jahre erreicht werden konnten. Wegen der vorgegebenen Mindest-Altersgrenze - es sei nochmals betont - sind Kinder nicht einbezogen und Jugendliche unterrepräsentiert.

Auffallend ist der sehr geringe Anteil von Personen mit Hauptschulabschluß in beiden zeitgeschichtlichen Ausstellungen, was am Thema und/oder auch am Standort liegen mag. Hoch überrepräsentiert sind andererseits Akademiker, nicht allein gegenüber ihrem Anteil in der Bevölkerung, sondern auch verglichen mit dem Publikum an anderen Museen. Angestellte und Beamte (darunter viele Lehrer) ragen innerhalb der erwerbstätigen Personen als in sich komplexe Kategorie noch stärker als in den Dauerausstellungen heraus. Auffallend noch sind Soldaten und Zivildienstleistende in Bonn, die hier unter den "Sonstigen" subsumiert wurden.

Diese strukturellen Besonderheiten der Stichprobe sollten bei der Wertung der folgenden Befunde stets Beachtung finden.

Wie in Kapitel 2 beschrieben, wollen wir uns auf drei Aspekte bei der Betrachtung von Inszenierungswirkungen in den beiden temporären Ausstellungen beschränken: die Eingangssituation, pointierende Blickfänge und die Wahrnehmung und Beurteilung von Botschaften auf begehbaren Flächen.

Der mit zahlreichen hinterleuchteten farbigen Bildern ausgestattete "Zeittunnel" als Einstimmungsbereich (vgl. Bild 16) erfährt von Besuchern, die in der Ausstellung ca. 10-20 Minuten nach Betreten danach gefragt wurden, sehr verschiedene Einschätzungen. Bei etwa 40% überwiegt in der Tendenz ein positives Urteil von belanglos ästhetischem Gefallen (nett, bunt, interessant) bis zum Kompliment, einen gut vorbereitenden, kritischen Querschnitt von Momentaufnahmen aus 40 Jahren Geschichte angeboten zu haben. Bei der Hälfte der Besucher aber fällt die Einschätzung negativ aus. Spontan genannt wurden der geringe Informationswert, die Beliebigkeit, Durchschnittlichkeit, das Ganze sei "nichts Besonderes", unklar in der Absicht, gedrängt dargeboten, allenfalls technisch sauber gemacht. 10% der Auskunftspersonen konnten sich gar nicht mehr an den durchschrittenen "Zeittunnel" erinnern.

Bei der Nachfrage unter Nennung einiger möglicher Wirkungs- oder Aufmunterungseffekte verfestigt sich der Eindruck einer eher schwachen bis fehlenden Ansprache und Einstimmung der meisten Besucher durch die gewählte Inszenierung. Nur acht von 85 Besuchern fühlten sich in die Nachkriegszeit zurückversetzt, nachdenklich gestimmt. Einige mehr gaben eine gewisse Irritation zu Protokoll, was positiv oder negativ gemeint sein kann. Immerhin 23 (z. T. die gleichen, die auch nachdenklich geworden waren) sprachen von der Weckung von Neugierde bedingt durch die Bilder und den nicht überschaubaren Ausgang des Tunnels. Die meisten Nennungen aber gingen in Richtung Überfrachtung mit Details gleich am Anfang der Ausstellung oder pauschal dahin, daß eine solche Bilderschau zu normal, alltäglich, eben gewöhnlich sei.

Nur 16% der Befragten ist die spiegelnde Wand am Ende des Tunnels mit dem Signet aller Jubiläumsveranstaltungen sowie den farbigen Leuchtröhren, welche die einzelnen Themenbereiche der Ausstellung kennzeichnen, aufgefallen. Das Spiegelobjekt soll zugleich erste visuelle Andeutungen der Nachkriegs-Trümmer-Landschaft transportieren. Von den 13 = 16% der Auskunftspersonen, welche das Objekt wahrgenommen hatten, konnten jedoch nur drei eine Angabe über dessen vermeintliche Bedeutung machen. Die Leitfunktion der Neonröhren war nach Begehung des ersten Themenbereiches 85% der Befragten noch nicht klar geworden. Man darf daher folgern, daß das Spiegelobjekt als didaktisches Instrument gekoppelt mit einem ästhetischen Gag überfordert wurde und in dieser Form und Plazierung seine Funktion nicht erfüllen konnte.

Die Besucheraussagen in der Ausstellung "Soviel Anfang war nie" zu deren "weißen Einstimmungsprogramm" fallen demgegenüber etwas anders aus. Ein Fünftel der knapp 80 Befragten konnte spontan dessen Wirkung auf sich selbst nicht in Worte fassen. Ein weiteres Fünftel beschränkte sich auf eine Beschreibung des Vorgefundenen. Die übrigen 60% aber gaben eine recht lebhaft Schilderung ihrer Eindrücke wieder, wobei die Hälfte eine starke affektuelle Angesprochenheit zum Ausdruck bringt. "Der Kies ist mir gleich aufgefallen und ich habe ihn in Beziehung zu den unzählig vielen Toten ... als Mahnmal verstanden"; "man kommt durch den engen Gang wie durch einen Geburtskanal, man kommt vielleicht auch aus einem Grab und tritt dann in das grelle Licht. ..."; "Es ist gleißend hell wie bei einem Bombenangriff, es ist wie eine Erinnerung an das Inferno in Nürnberg 1945"; "das assoziiert zusammen mit dem Kies Zerstörung, ich war erschrocken, die Augen haben sich nur langsam an das Licht gewöhnt". Bei der anderen Hälfte wird der Bezug zum Thema der Ausstellung bzw. der Aspekt von "Ende und Anfang" betont sowie persönliche Stellungnahmen zu Inhalt und Form abge-

geben, bei denen sich Zustimmung und Ablehnung die Waage halten."Am Anfang war nichts, ein völliger Neuanfang, der Raum ist sparsam gestaltet, er soll das vermitteln"; "der Anfang vom Anfang war zugleich ein Ende, das soll gezeigt werden"; "das ist die Stunde Null, weiß, tabula rasa, aber weiß als Unschuld, das paßt nicht so recht, vielleicht wäre ein dunkler Ton angemessener gewesen".

Bei den wiederum vorgenommenen Nachfragen bewegt sich nur der Aspekt der Irritation durch die Eingangssituation, der von 17% genannt wird auf dem etwa gleichen Niveau wie bei der "40-Jahre"-Ausstellung. Hingegen bestätigen 43%, daß der weiße Raum ihre Neugierde geweckt habe, auf 55% hat er wie ein "Mahnmal" gewirkt und sogar 60% gestehen, daß sie die Atmosphäre nachdenklich gestimmt habe. Fast niemand ist von dieser Inszenierung unberührt geblieben, ganze 6% geben an, "nichts Besonderes daran gefunden zu haben".

Auch eine zusätzliche Frage nach dem Einführungscharakter des weißen Raums für die Ausstellung liefert eine volle Bestätigung; denn nur knapp 10% der Auskunftspersonen haben keinen Sinnzusammenhang herstellen können. 80% haben die von der eigentlichen Ausstellung abgesetzte "Preludiumsfunction" erkannt und immerhin ein Drittel gibt in den Antworten zu erkennen, sich intensiv mit der Wechselbeziehung von "Anfang" und "Ende" und dem, was danach begann, auseinandergesetzt zu haben. Das Ergebnis in Nürnberg unterstreicht somit, daß Überlegungen, Sorgfalt und Mühe, die der Einführungssituation als "advanced organizer" gewidmet wurden, die gewünschte Wirkung einer "Einstimmung" der Besucher weitgehend erfüllen.

Das erste "Blickfang-Szenario", dem der Betrachter bei Fortsetzung seines Rundgangs in Nürnberg begegnet, ist - im Kontrast zu der Ernsthaftigkeit der menetekelartigen Einführung - das erheiternde Ensemble aus Jeep und frühen Konsum- und Wohlstandsattributen (vgl. Bild 14) Die Frage, ob diese Inszenierung alle anderen Exponate in ihrem Umfeld dominiert, sodaß diese kaum wahrgenommen und erinnert werden können, darf in diesem Fall verneint werden. Aus Beobachtungen geht hervor, daß sich Besucher im Durchschnitt vor dem Jeep-Szenario nicht länger aufgehalten haben als vor anderen ausgestellten Gegenständen dieses Bereiches. 10% der Auskunftspersonen war das Ensemble nicht einmal aufgefallen. Von den übrigen haben annähernd die Hälfte die Inszenierungsintention, nämlich "Symbol für die Nachkriegszeit und die Wünsche der Menschen", in diesem Sinne verstanden. 30% konnten aus der Konfiguration der Objekte keine besondere Botschaft herauslesen, 17% fanden die Darstellung sogar "kitschig". Insofern können wir außer

der nicht eintretenden Dominanz, weitgehende korrekte Decodierung, aber auch, verständlich vielleicht nach dem Auftakt, einen gewissen "Mangel an Humor" bei manchen Besuchern konstatieren. Generell scheint unter den befragten Personen nur eine bedingte und begrenzte Präferenz für Inszenierungen als Darstellungsart vorzuliegen, also eine deutliche Reserviertheit verglichen mit dem Publikum am Linden- und vor allem am Ruhrlandmuseum. Vermutlich wurde manches von dem in der Ausstellung "Soviel Anfang war nie" Gezeigten nach der Art der Darstellung nicht mit dem Begriff "Inszenierung" assoziiert.

Im Vergleich dazu begegnet der Besucher bei der Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" im ersten Themenbereich der Nachkriegssituation Deutschlands unter den Aspekten "Zerstörung-Entwurzelung-Heimatlosigkeit-Trümmerbeseitigung-Wiederaufbau".

Der Ausstellungsbereich wird von zwei aufeinander abgestimmten Inszenierungen, einer Trümmerwand mit herumliegenden, nachgebildeten Backsteinen und einem behelfsmäßigen Lebensmittelladen aus der Zeit vor der Währungsreform, dominiert. In den Trümmern ist sitzend bei der Arbeit die realistische, also mit Gesichtszügen gestaltete Figur einer "Trümmerfrau" plaziert (vgl. Bild 18). Im Katalog heißt es dazu: "Die Figur einer Trümmerfrau erinnert an die Zeit des Aufräumens, der Organisation von Hilfsmitteln zur Einrichtung von Notunterkünften... Es waren vor allem die Frauen, ...die die Last des Wiederaufbaus in der ersten Zeit tragen mußten, da ihre Männer gefallen, verschollen, interniert oder noch in der Gefangenschaft waren" (Ausstellungskatalog 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland, S. 6/7).

Motiv und Art der Darstellung wurden von einer großen Zahl von Besuchern sehr positiv bewertet. Nach Abschluß des Rundgangs - und somit nach außerordentlich vielen und "frischeren" Eindrücken - gehört das Trümmerensemble zu den meist erinnerten und als besonders eindrucksvoll geschilderten Einzelobjekten. Unter allen befragten Besuchern, die sich insgesamt positiv zur Gestaltung dieser Themeninsel äußerten (75 von 80), entfielen etwa 40% der spontanen Zustimmungen auf die Inszenierungen, während unter den kritischen Anmerkungen (44 von 80 Auskunftspersonen) neunmal das Trümmer- und Ladenensemble genannt wurde. Zwei Drittel der Angaben, die sich auf die Figur der Trümmerfrau selbst bezogen (= 80) waren eindeutig positiv, sprachen von einem "guten, typischen, passenden Symbol" oder - bei älteren Besuchern - daß diese Szene Erinnerungen geweckt, "Bilder von damals" heraufbeschworen habe. Demgegenüber nannten skeptische Besucher die Personifizierung "entbehrlich", hielten die Puppe angesichts des Themas und der Ku-

lissen für "reine Dekoration" oder gar für "banal", "kitschig", "völlig überflüssig" u. ä. Immerhin entfielen insgesamt ein Drittel aller Kommentare in diese "kritische Rubrik".

Bei einer Nachfrage mit vorgegebenen positiven und negativen Argumenten schält sich heraus, daß die negativen Aussagen überwiegend nicht "ziehen", die positiven allerdings auch nur partiell. Zunächst wird das für das Grundverständnis elementare Statement, daß "diese Darstellung mir nichts gesagt hat" rundweg abgelehnt (was bei anderen Inszenierungen ganz und gar nicht der Fall ist). 90% verneinen auch, daß die Trümmerfrau "ein einseitiges Bild zeichne", 80%, daß die Gestalt "kitschig" wirke und 75%, daß sie "weniger informativ als ein entsprechendes Großfoto" sei. Andererseits sprechen sich jeweils knapp 60 % der Besucher dafür aus, daß es sich um einen attraktiven Blickfang handle und daß die Darstellung das Zeitbild lebendig mache, jedoch nicht einmal 20% sehen dadurch ihr Interesse am Thema geweckt.

Das Urteil des Publikums über die Inszenierungen der Ausstellung wäre jedoch völlig schief gezeichnet, würden wir es nur am Beispiel der Trümmerfrau festmachen. Wir wollen daher noch die Reaktionen auf zwei andere Beispiele des dekorativ-symbolischen Figuren-Einsatzes wiedergeben. Sie beziehen sich zum einen auf die im Bereich Wirtschaft aufgestellte, die Landwirtschaft "verkörpernde" lebensgroße Kuh, zum anderen die realistische Figur eines türkischen Gastarbeiters in Freizeitkleidung.

Angesichts der großen Themenvielfalt, die den Bereich Wirtschaft oder "Wirtschaftswunder" der Bundesrepublik kennzeichnet, empfanden wir bei der Begehung die auffallende, massige Gestalt der Kuh, deren Pappmasché-Ausführung auch ein gewisser Hang zur Komik nicht abzusprechen ist, als Überpointierung des Teilthemas "Landwirtschaft". Unsere Frage zielte demzufolge erneut auf eine mögliche Dominanz der mit dieser Inszenierung bewirkten Effekte bei Besuchern. Wir wollten wissen, welche anderen Objekte "aus dem Raum mit der Kuh" ihnen noch in Erinnerung geblieben waren. Tatsächlich haben von 89 Auskunftspersonen 55 = 61% nichts von den gezeigten Vitrinen-Objekten benennen können, während eine freie Assoziation von Themen, Abbildungen oder Exponaten doch einiges mehr erbrachte. Die Vermittlung der gemeinten Sinndeutung der Kuh scheint zudem überwiegend nicht gelungen zu sein: 15% konnten "mit der Kuh nichts anfangen". Von fünf Vorgaben waren zwei ganz abwegig (Überzüchtung von Tieren durch Hormone, Auflockerung des Raums), doch wurden diese von 20% bzw. 37% der Befragten als Sinnggebung vermutet, während die Kuh als "Symbol der Landwirtschaft" auch nur 28% aller Voten erhielt; weitaus die

meisten entschieden sich für die angebotene Deutung als Verkörperung früherer Landwirtschaft verglichen mit heute, was so abwegig ja nicht ist. Gleichwohl, die Verteilung der Antworten zeigt mehr "Offenheit" der Rezeption an, als intendiert sein konnte.

Noch weiter in Richtung Beliebigkeit, ja, schlimmer noch: Mißverständlichkeit in mehrfacher Hinsicht dürften die Reaktionen auf die Figur des türkischen Gastarbeiters sein. Ganze 2 (!) von 89 Auskunftspersonen finden diese Darstellung "gut getroffen". 12 Befragte äußern - trotz der Angabe, daß es sich hier um einen ausländischen Mitbürger handele - für sie stelle die Figur einen "Penner" oder "Bettler" dar.

Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die Haltung einer ausgestreckten Hand, in die von Besuchern häufig scherzhaft Münzen gelegt wurden. Den meisten Befragten fällt bei dieser Figur denn auch nichts ein bzw. sie finden die Darstellung deplaziert. Auf eine Nachfrage bestätigen drei Viertel, in diesem Modell keinen Ausländer erkannt zu haben, nur 6 Besucher schätzen es als Veranschaulichung des Themas "Ausländer" ein, während erneut 60% die Aufstellung der Puppe als "unpassend" empfinden. Kurzum, der gewollte Realismus verfehlt die Wirklichkeit, weckt im Gegenteil vage, ungute Assoziationen und konterkariert damit die beabsichtigte Zielsetzung.

Unser drittes Vergleichsbeispiel aus den beiden Sonderausstellungen sind begehbare Flächen als Informationsträger und Inszenierung. Bei "Soviel Anfang war nie" wurde ein Geschichtsdatenband auf dem Boden angebracht, in der Ausstellung "40 Jahre .." war der Themenbereich "Umwelt" als begehbare Biotop gestaltet (vgl. Abb.15 und.21.). Dazu heißt es im Ausstellungskatalog (S. 211): "In der Mitte der Rauminselfindet der Besucher ein zum Begehen einladendes Biotop mit lebenden Pflanzen. Es symbolisiert das Grundproblem unseres Verhältnisses zur Umwelt, die Spannung, in der der Mensch mit der Natur lebt. Um leben und arbeiten zu können, muß er in sie eingreifen, so entstehen insbesondere im Zeitalter der Industrialisierung Schäden. Sie sind in den das Biotop umgebenden Schwarz-Weiß-Großfotos angedeutet. Um das Anliegen des Umweltschutzes zu unterstreichen, wird in farbigen Inserts auf die Ziele des Umweltschutzes hingewiesen".

Bei der Nutzung des Bodens als Informationsträger muß man sich die Frage stellen, ob dadurch erwünschte Redundanz in Ergänzung zu anderen Medien oder Formen erzeugt wird oder ob die zusätzliche Codierung der Bodenfläche nicht eine visuelle Informationsüberlastung darstellt. Das betrifft insbesondere solche Bereiche, die

ohnehin schon ein reichhaltiges Schauangebot enthalten. In der Ausstellung "Soviel Anfang war nie" haben offenbar fast 95% der Besucher die Geschichtsdaten auf dem Boden wahrgenommen. Rund zwei Drittel von ihnen haben sich den Angaben zufolge mit diesen Daten "beschäftigt", sie also auch als zeitliche Orientierung bewußt nachvollzogen. 40% geben im übrigen an, der Neuheitseffekt habe sie zum Lesen veranlaßt, neugierig gemacht, aber ähnlich viele Personen sind der Ansicht, es seien doch alles in allem zu viele Daten, um sich einzeln damit zu befassen bzw. dies als Leitlinie der Rezeption zu verstehen.

Das Beispiel des Biotops enthält demgegenüber überhaupt keine schriftliche Information. Die Fakten der Natur sollen sozusagen für sich zum Besucher sprechen. Die Begehbarkeit der kassettenartigen Glasfläche war fakultativ, d. h. der Besucher konnte über einen zweistufigen Rahmen auf das Podest gelangen (wozu ein Schild aufforderte) oder aber an den Wänden entlang das Biotop umgehen. Leider entschieden sich mehrheitlich die Besucher für diese zweite Möglichkeit, sodaß wir sie nicht nach ihren Empfindungen beim Begehen der Glasfläche fragen konnten. Die Gründe für das Nicht-Betreten sind sehr unterschiedlich: teilweise wurde das Schild nicht bemerkt, man nahm die Aufforderung nicht ernst, traute sich nicht, weil man die Glasabdeckung für zu fragil hielt oder wurde von anderen Besuchern vom Betreten abgehalten. Diejenigen, die über die erleuchtete Pflanzenkultur liefen, empfanden dies zur Hälfte als "schön" und "interessant", vielfach aber auch beschlich sie ein Gefühl von Unsicherheit.

Unter dem Gefallensaspekt hat die Inszenierung Biotop hohe Zustimmung gefunden. Drei Viertel aller Auskunftspersonen äußerte sich in dieser Weise. Nur wenige Besucher fanden die Darstellung schlecht oder konnten nichts damit anfangen. Varianten traten bei der Deutung gleichwohl in Erscheinung, bewegten sich jedoch in einer Bandbreite, bei der der Themenbezug nie verloren ging. So war von Umweltschutz die Rede oder von Umweltzerstörung und -gefährdung, von der Vielfalt der Natur, von der heilen Welt von früher oder wie schön die Natur aussehen könnte, wenn der Mensch sie nicht mit Füßen tritt. Der Gedanke, der sich mit den umgebenden Großfotos zerstörter Umwelt und den eingelassenen farbigen Inserts intakter Natur verbinden sollte, kam hingegen nicht eindeutig "rüber." Nur jeder Vierte assoziierte in den kleinen Bildern Ziel- oder Zukunftsprojektionen, ein Drittel sah darin im Gegenteil ein vergangenes "Paradies", während die übrigen sich für ein "sowohl als auch" bzw. ein "weder noch" entschieden.

Zusammengenommen darf man in diesem Fall folgern, daß der wortlose Appell einer Konfrontation des Themas "Umweltgefährdung und -zerstörung" in zwei Raumdimensionen von den meisten Besuchern verstanden wurde. Die Plausibilität des Themas, der Überraschungseffekt und die ästhetische Gesamtwirkung haben die Botschaft überwiegend in gewünschter Weise transportiert, was als emotionale Betroffenheit durch den Zwang zur Begehung des Biotops zweifellos noch hätte gesteigert werden können.

Ergebnisdiskussion und Folgerungen

Am Schluß unseres Forschungsberichts wollen wir versuchen, aus der zeitlichen Distanz einiger Wochen zu der durchgeführten Feldarbeit ein vergleichendes und selbstkritisches Resumé zu ziehen.

Es muß damit beginnen einzugestehen, daß die Untersuchung mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet hat. Mit dieser Feststellung soll keineswegs mit der Komplexität unseres Forschungsgegenstandes kokettiert werden, sondern uneingeschränkt der Horizont unseres Fragenkatalogs als viel zu weit gespannt angesichts der gegebenen Möglichkeiten empirischer Sondierung anerkannt werden. Nichtsdestoweniger halten wir die auf S. 21/22 aufgeworfenen Fragen - und diejenigen, die hinzugekommen sind und noch hinzutreten werden - verhaltenstheoretisch und museumspraktisch für so wichtig, daß sie einem größeren systematischen Untersuchungsprogramm unterworfen werden sollten.

Wir wollen in der Reihenfolge, wie wir nach unseren einleitenden Überlegungen ad hoc den Fragenkatalog formuliert haben, dazu auf der Grundlage der gesammelten Erfahrungen mit Besuchern in den vier ausgewählten Ausstellungen noch einmal kurz Stellung nehmen. Fallweise ergeben sich daraus einige Folgerungen, Differenzierungen und modifizierte Perspektiven, die wir unvermittelt in den Text einfließen lassen wollen.

Als ersten Punkt hatten wir die Frage der Charakteristika von Inszenierungen aufgeworfen. Dazu sei auf unsere Ausführungen zu möglichen Einteilungsprinzipien oder Betrachtungsweisen verwiesen, die auch dadurch nicht entwertet werden, daß wir im konkreten Fall meist "Mischformen" und keine "reinen Typen" angetroffen haben. Deutlich erkennbar wurde eine Bandbreite zwischen realistisch-rekonstruktivistischen Formen von Inszenierung und solchen, die stärker mit abstrakt-symbolistischen Mitteln oder "mehrfach codierten" Bedeutungsebenen arbeiten. Letztere implizieren in aller Regel Probleme für die Mehrheit des Publikums: zum einen fällt es vielen Besuchern schwer, "zu sehen, was man nicht weiß", d.h. die sinntragende Dimension als solche zu erkennen, und zum anderen, den dort eingelagerten Anstoß zu eigenem Nachdenken nachzuvollziehen bzw. zu nutzen. Urteile des Publikums über solche Inszenierungen kommen daher entweder gar nicht zustande oder sie offenbaren Ratlosigkeit und Unverständnis. Statt Zugänge zu erleichtern, ein plausibles, einprägsames Motto anzuschlagen, scheinen derartige Installationen eher auf eine Überforderung und damit bestenfalls

auf eine Verdrängung hinauszulaufen, wenn selbst intelligente und thematisch interessierte Besucher den Schlüssel zur Entzifferung nicht finden können, wie dies im Bürgertumsraum im Ruhrlandmuseum häufig der Fall war.

Ein zweiter Komplex betraf die von Ausstellungsmachern und Designern mit Inszenierungen verbundenen Absichten und Funktionen, sowie die dabei zu berücksichtigende "Decodierungskompetenz" des Publikums. Wie schon vorstehend vermerkt, konnten wir feststellen, daß diese Befähigung und Bereitschaft auf seiten der Besucher vielfach entweder nur unzulänglich oder völlig falsch bei der Inszenierungskonzeption ins Kalkül einbezogen worden sein kann. Spezialisten neigen offenbar aufgrund langjähriger Befaßtheit mit "ihrem Thema" zu einer unrealistischen Überschätzung des Sachverständnisses eines Laienpublikums oder der spontanen Eingebungskraft ihrer Werke. Eine andere Erklärung für die Kluft zwischen vorausgesetztem und faktischem Wissen wäre die bewußte Orientierung an Publikumseliten aus Fachkollegen, Experten und vielleicht noch Journalisten. Wenn nicht die Ausstellung als "Metakunstwerk" verstanden werden soll, scheint es uns jedoch verfehlt, in diesen Zielgruppen "das Maß aller Dinge" zu sehen. Als Folgerung aus den auftretenden Diskrepanzen, die speziell Designern oft gar nicht bewußt zu sein pflegen und die von ihnen als irrelevant für die eigene Aufgabenstellung betrachtet werden, ist eine intensive Diskussion zwischen Museumspädagogen und Besucheranwälten einerseits, Fachwissenschaftlern, Architekten bzw. Designern andererseits dringend erforderlich. Im Sinne eines teamartigen Ansatzes zur Ausstellungskonzeption und -realisierung müssen die Rezeptionsbelange des Publikums dabei wesentlich gewichtiger als bisher zur Geltung gebracht werden.

Ein dritter Fragenbereich sollte Ansätze zur Bewertung verschiedener Inszenierungen bzw. Inszenierungstypen unter dem Gesichtspunkt ihrer Rezeption liefern. Ist es also möglich, von besonders "geeigneten" Formen einer Inszenierung je nach charakteristischen Sammlungsbereichen zu sprechen oder gibt es gar darüberhinausgehende Generalisierungen? Diese Frage sieht sich zunächst erneut mit dem Problem der Typisierung konfrontiert, vor allem aber mit der Frage, woran "Eignung", "Erfolg" oder "Besucherakzeptanz" zu messen sei. Da könnte an die Wahrnehmung und Entschlüsselung durch möglichst viele Besucher, an die Verweilzeit, an die Memorierbarkeit der wesentlichen Elemente und Aussagen oder an die spontane Hervorkehrung der Originalität, des Gefallens und/oder der Gesamtwirkung einer entsprechenden Installation seitens des Publikums gedacht werden. Welche dieser Kriterien anzulegen sind, hängt nicht zuletzt von der intendierten Funktion der betreffenden

Inszenierung innerhalb eines Kontextes oder des Ausstellungs-Gesamtkonzepts ab. So kann die Wirkungsdominanz einer bestimmten Inszenierung - etwa im Eingangsbereich - ein gewollter (Knall)-Effekt sein, an anderer Stelle wäre eine mittels Inszenierung erzielte totale Absorption des Publikumsinteresses jedoch nicht nur unbeabsichtigt sondern gänzlich unerwünscht.

Derartige Rahmenbedingungen einer Evaluation müssen stets expliziert und mitgedacht werden, wenn man empirische Befunde kommentieren will. Besonders "gelungen" erscheinen unter diesen Vorzeichen Lozierung und Gestaltung einiger Inszenierungen in der Ausstellung "Soviel Anfang war nie": Der grell-weiße Raum der Eingangssituation erzeugt - fast ohne Exponate - beim Besucher eine Verhaltens- und Orientierungszäsur, gepaart mit starker affektiver Betroffenheit, ja Beklommenheit, die noch nachwirkt nach Verlassen des Raums und durch die eher ironische Jeep-Eisschrank-Inszenierung nur bedingt gelockert werden kann. Diese wiederum fügt sich in den Rahmen des umgebenden Ausstellungsteils und erzeugt ungeachtet ihrer "Kuriosität" keinerlei Dominanzeffekt, der auch unerwünscht und unangebracht wäre.

Die Frage nach themenspezifisch "angemessenen" oder "geeigneten" Inszenierungsformen soll auch unter den zwei wichtigen Aspekten der Darstellung des "Alltags" und der Einbeziehung der Akteure in diesen Alltag, also des Menschen, beleuchtet werden. Es fällt auf, daß zeitbedingt Lebenswelten entweder unter Hervorkehrung existentieller Besorgnisse (Armut, Mangel, Bedrohung) oder, wo dies nicht gegeben scheint, unter eher distanziert-ironischen Vorzeichen (s. oben), bestenfalls mit einem "erheiternden Appell" präsentiert werden. Eine rühmliche Ausnahme bilden unter den betrachteten Fallbeispielen die sachlich und informativ dargebotenen Wohnzimmerstile der Ausstellung "40 Jahre Bundesrepublik Deutschland" (dazu wurden allerdings keine Besuchervoten ermittelt). Andererseits bot diese Ausstellung auch Negativ-Beispiele nicht allein für Unverständlichkeit und Mißdeutung von Inszenierungen (Gastarbeiter, "soziale Kette", Kuh) sondern auch für deren mangelhafte Integration und Halbherzigkeit, die sie einer möglichen Wirkung beraubten: Wäre der "Gastarbeiter" besser in eine Kernaussage einbezogen worden, hätte man das begehbare Biotop raum-bodenfüllend zu einer zwangsweise zu begehenden Fläche gemacht oder die soziale Kette nicht so beliebig-liebles im Raum plaziert, so wäre dies zweifellos der Gesamtwirkung zugute gekommen. Hinzuzufügen ist, daß die Restriktionen verschiedenster Art für die Ausstellungsmacher vieles erklären.

Die Ambivalenz einer naturalistischen Menschendarstellung wird bei dem türkischen Mitbürger, aber durchaus auch mit der Trümmerfrau deutlich. Wesentliches Darstellungsmoment bei menschlichen Figurinen ist ja nicht - wie etwa bei Tierpräparaten in Dioramen - der menschliche Körper an sich, sondern ein Akzessor bzw. die zu "verkörpernde" Situation. Dies kann mit der Kleidung beginnen, mit Schmuck, Waffen, Arbeitsgeräten, es kann um Körperhaltungen in spezifischen symbolhaltigen Konfigurationen gehen (wie bei der Szene Lohnauszahlung das erzwungene Bücken der Empfänger im Ruhrlandmuseum) oder um den Ausdruck von Solidarität, Kommunikation und Rollenklischees (z.B: die Runde der gemeinsam Kartoffeln schälenden Arbeiterfrauen im gleichen Museum). Natürlich könnte man versuchen, auch hier den Gesichtern verrußt-verhärmte, quasi-authentische Charakterzüge zu verleihen. Aber eigentlich geht es bei der Darstellung um etwas anderes, wovon Mimik und Ausdruck als eine unangemessene Individualisierung eher ablenken würden. Will man solcher Dominanz einer Pseudo-Realistik gegensteuern, erscheint eine verfremdende Abstraktion, wie sie im Ruhrland-Museum gewählt wurde, angebracht. Dies gilt umso mehr, als die Vielfalt unterschiedlicher Besuchervoten dafür spricht, daß es kein favorisiertes Konzept gibt, anders gesprochen, daß Gleiches in verschiedenen Situationen durchaus unterschiedlich bewertet wird.

Man könnte auch die empirischen Befunde so deuten, daß eine illusionistische "Natürlichkeit" weder als *conditio sine qua non*, noch als generell wünschenswert beurteilt wird, wobei eine Tendenz unverkennbar ist, daß Personen aus einfachen Bildungsschichten signifikant häufiger zum "Realismus" der Darstellung tendieren.

Dies leitet unmittelbar über zu unserem vierten Fragenbereich, der Betrachtungsweise oder Lesart von Ausstellungen, speziell Inszenierungen durch das Publikum und der Nachvollziehbarkeit dieser Rezeptionsvorgänge. Grundsätzlich sind hier viele und schwerwiegende Fragezeichen angebracht. Unsere Untersuchungen wurden nicht mit einem elaborierten wahrnehmungspsychologischen Instrumentarium sondern, wenn man so will, mit naiven sozialwissenschaftlichen Standardprozeduren vorgenommen. Will man hier nicht in einen ausgiebigen methodologischen Exkurs eintreten - der an anderer Stelle sicher dringend angebracht wäre - so sollte man es mit dem Hinweis auf drei verschiedene, einander zurechenbare Datenkategorien, die pro Aussageperson erhoben wurden, bewenden lassen: Verhaltensdaten, die durchaus etwas über Intensität und Bedingungen der Rezeption aussagen, standardisierte Angaben (Skalen, Statements, z.T: Ansatz eines semantischen Differentials) mit denen eine subjektive Zuordnung zu vorgegebenen Erklärungs-

Kategorien versucht wurde und offene sondierende Fragen, die je individuelle Reaktionsweisen zuließen. Grundsätzlich scheint es uns möglich, durch einen Ausbau dieses Instrumentariums, ergänzt um einen experimentellen Bezugsrahmen, in dem schwierigen Erhebungsfeld verlässliche, zum mindesten richtungweisende Erkenntnisse zu sammeln.

Unter Einbezug des folgenden Fragenpakets unseres Programmkatalogs von lassen sich aus unseren Befunden folgende Feststellungen und Desiderata für zukünftige, noch konzisere Forschungskonzepte formulieren.

Die Art der Reaktionen bei der Mehrzahl der Befragten läßt darauf schließen, daß vornehmlich rekonstruktivistische, naturalistische und dekorativ angelegte Inszenierungen die Betrachter unmittelbar auf einer affektiven Ebene ansprechen. Besucher, die primär mit einem kognitiven Informationsanspruch Ausstellungen aufsuchen, empfinden solche Inszenierungen eher als "Beiwerk", was aber nicht heißt, daß sie dies als störendes oder "disfunktionales" Element betrachten. In diesem Besucherkreis, dem häufig jüngere, akademisch vorgebildete Personen angehören, werden abstrakt-symbolhaltig codierte Ensembles am ehesten als intellektuelle Herausforderung wahr- und angenommen (Warum ist das hier? Was will man damit aussagen? Auf welchen Zusammenhang soll verwiesen werden? usw.). Erst mit dieser Erkennung der Fragestellung, eröffnet sich auch das Feld möglicher Antworten - so banal dies klingen mag. Genau daher rührt jedoch die zunächst überraschend hohe Quote von weit streuenden Deutungen auch bei zahlreichen Personen mit gehobener Schulbildung, Aussagen bei denen wir zögern, von "Fehlinterpretationen" zu sprechen, wenn die "gemeinte" Botschaft nicht objektiv eindeutig festzumachen ist oder gar bewußt eine "offene" Sinngebung mit mehreren "zulässigen" Akzentsetzungen in einer Inszenierung codiert worden ist.

Hier aber scheinen uns nicht zuletzt aufgrund unserer Befunde Fragen für die weitere Diskussion angebracht. Wo liegt die Grenze zwischen Offenheit und Beliebigkeit im Fall derartiger Freigabe von Lesarten? Gerät eine solche Konzeption nicht in die Nähe intellektueller Spielerei? Ist es redlich, dem ungeführten Individualbesucher Schlüssel vorzuenthalten, die während Führungen wohlgefällig zur Vermittlung von "Aha-Erlebnissen" verteilt werden? Ist eine postmodern-hierarchische Codierung nicht der Beweis fortbestehender elitärer Grenzziehungen im Bourdieu'schen Sinne?

Wir meinen, daß genau hier auf der kognitiven Dimension ein dringender Forschungsbedarf besteht, der von Fragestellung und The-

menbereich her in exakt zugeschnittenen Einzelstudien angegangen werden müßte. Dies bezieht sich auf so wichtige Felder wie den Einsatz von Inszenierungen bei der Vermittlung wissenschaftlich-technischen Wissens u.a. um die in diesem Bereich fortbestehenden Vorbehalte und Zugangsschwellen zu reduzieren. Selbstverständlich ist ebenso an die breite Palette von Zeit-, Kultur- und Sozialgeschichte zu denken, sowie an neue Aufgabenfelder für naturgeschichtliche Museen, wie Gesundheitsvorsorge oder Ernährungswissenschaften, die in den USA schon zu einer Selbstverständlichkeit geworden sind.

Der Forschungsbedarf beschränkt sich aber nicht allein auf die kognitive Ebene. Im Gegenteil, ist man versucht zu sagen, liegt die größere Bedeutung von Inszenierungen in ihren ästhetischen oder Gefallensaspekten oder eindeutig in dem Bemühen um affektive Einstimmung des Publikums, sei es auf die Exponate, sei es auf deren Hintergrund, der infolge der Beschaffenheit mancher Objekte (oder gar ihres Fehlens) nicht angemessen präsentabel sein mag. Inszenierungen erfreuen sich bei der überwältigenden Mehrheit der Besucher nicht zuletzt deshalb so großer Beliebtheit, weil sie eine routinisierte Erwartungshaltung einlösen, nämlich in Schausammlungen den "Schau-Lustigen" eine "Schau" zu bieten, also expressiv den Grundtenor des Besucherlebnisses anzusprechen trachten: eine - um mit dem Ökospsychologen Barker zu sprechen - Isomorphie zwischen Verhaltensweisen, welche Besucher qua eigener Besuchsdefinition an den Tag zu legen bereit sind und den räumlichen Gegebenheiten einer demonstrativen Herzeigewelt zu vermitteln. Inszenierungen glätten insofern prinzipiell potentielle Diskrepanzen, Unsicherheiten oder Verlegenheiten von Besuchern gegenüber "strengen" Sachartefakten, unabhängig davon, ob sie selbst verblüffen, erheitern, irritieren oder schockieren - solange sie nicht aus dem ihnen gesetzten Rahmen als Medium fallen. Der geneigte Besucher ist in der Regel bereit, sich diesbezüglich "allerhand bieten zu lassen", vorausgesetzt, er fühlt sich nicht "verschaukelt". Rätsel gibt es immer wieder, auch und gerade im Museum, aber deren Auflösung sollte im unmittelbaren Umfeld ihrer Darstellung möglich sein ohne oberlehrerhaften Gestus, d.h. die Bilderspiele der Inszenierung bedürfen der Wortergänzung, sei es als "Gebrauchsanweisung" (wie sie ja auch die Führung vermittelt) und/oder in Form einer Einbettung der Inszenierung in eher kognitiv-systematische Präsentationsformen im gleichen Ausstellungsbereich. Beides scheint uns in der Abteilung "Vorderer Orient" im Linden-Museum in Stuttgart her-vorragend gelungen zu sein.

Inszenierungen sind offenbar besonders geeignete Darstellungsformen, um via Totalität oder Originalität beeindruckende Besuchs-

erlebnisse zu vermitteln. Das Erlebnis, als etwas meist überraschend aus der "Welt" dem "Ich" Zustoßendes, Besitz-Ergreifendes pflegt nachhaltig die Erinnerung zu prägen. Wir haben an früherer Stelle schon den neuen amerikanischen Begriff der "immersion" erwähnt. Dieses "Eintauchen" oder Einbezogenensein beinhaltet den Effekt eines starken affektiven Appells "außer sich zu gehen", sich einer Situation ganz hinzugeben, sich faszinieren zu lassen. Erste Studien haben ergeben, daß für dieses Gefühl einer Illusion oder Versetztheit in eine andere "Welt" nicht unbedingt die technische Perfektion des Mitteleinsatzes erforderlich ist. Nicht einmal die Begehbarkeit einer Inszenierung, die Ansprache über alle Sinne, bedingt eine solche "Faszination". Es bedarf also nicht notwendig der aufwendigen Show-Effekte à la Disneyland, der Tricks zur Täuschung des Bewußtseins, um den "Zauber" anderer Welten zu verspüren. Dieser kann sich auf weit subtilere Weise mitteilen. Museen haben ihre eigene, oft materiell weniger spektakuläre Chance, Authentizität zu vermitteln, anzurühren, ohne das Talmi der Trugbilder in die Waagschale zu werfen.

Wir wollen hier abschließend einen Begriff aus der Soziologie aufgreifen, der uns geeignet scheint, für weiterführende Forschungen eine theoretische Leitfunktion zu übernehmen. Gemeint ist das Konzept der "Rollenerfaßtheit" von E. Goffman, d.h. die Bereitschaft zum völligen Aufgehen in einer situationsbedingten Rollen-Anmutung. Besucher begeben sich in ein "behavior setting", in ein institutionell definiertes Umfeld, genannt Museum, wohl wissend, daß dieses sich von anderen Freizeit-Ambientes unterscheidet, daß die "Besucher-Rolle" gewisse Kompetenzen, Regeln, latente Verhaltensanforderungen impliziert. Was immer ihm dort begegnet, er bleibt "Besucher", er ist sich also auch bewußt, daß er nicht in Polynesien, im antiken Rom oder im Inneren eines Vulkans sich befindet. Am ehesten mag sich eine situative Grenzüberschreitung bei Kindern ereignen, vermutlich haben jedoch massenmediale Routinen auch hier einen Wandel im Umgang mit Fremdwelten bewirkt.

Nichtsdestoweniger vermuten wir - ohne dies aus den skizzenhaften empirischen Erhebungen belegen zu können -, daß Inszenierungen geeignet sein können zu spontanem "Erleben" anderer Welten zu verhelfen, also einem nicht nur rationalen Nachvollziehen, sondern auch dem Zauber der Imagination und des Sich-Hineinfühlens. Goffmann beschreibt wie erwähnt als "Rollenerfaßtheit" den Zustand des "Aufgehens" in solchen Traum-Zeit-Welten. Es wäre doch töricht, wenn Museen, angesichts der Herausforderung mächtiger neuer Medien-Institutionen, sich nicht dieser ihrer Stärke, der angemessenen Präsentation der Exponate als authentischer Reliquien bedienen würden. Im Geist und Stil unserer Zeit heißt das, die ei-

gene Botschaft so wirkungsvoll wie möglich in das Bewußtsein von Menschen zu tragen, die offen und sensibilisiert dafür sind, neben Inhalten auch Bemühungen um "synomorphe" Formen der Auseinandersetzung mit diesen Inhalten zu honorieren.

Anmerkungen

- 1 Zu nennen sind insbesondere die jährlichen Workshops zu diesem Thema am Science Museum of Minnesota in St. Paul, die als Austauschbörse von Erfahrungen zwischen Museen dienen. Der früheste bekannte Versuch mit dieser Art Aktionsinszenierung datiert aus dem Jahr 1934 (!), als das Newark Museum mit einer stumm gespielten historischen Rückblende sein 25jähriges Jubiläum beging (vgl. Museum News, 1934, (XII), No. 3 S. 7f.).
- 2 Eigene Erfahrungen wurden anlässlich der Heinrich Hertz-Ausstellung "100 Jahre Radiowellen" gemacht. Die auf zwei Bühnen in der Ausstellung von Schauspielern dargebotenen Szenen erfreuten sich nicht nur hoher Beliebtheit bei Jung und Alt, sondern trugen nachweislich wesentlich zum Verständnis der zu vermittelnden naturwissenschaftlichen Phänomene und der historischen Forschungs- und Lebenssituation bei. Vgl. dazu Hans-Joachim Klein, Schauspielszenen in Ausstellungen - lebendige Präsentation von Kontexten, in H. Auer (Hrsg.) Museologie - Neue Wege, Neue Ziele, München 1989.
- 3 Dies scheint auch nicht immer gewährleistet zu sein. So konstatiert Boockmann in manchen historischen Museen einen "Ausstellungsdilettantismus". Es werden teilweise Exponate in eine Zeit "hineingesetzt", in der sie nicht entstanden sind.
- 4 Dies wurde auch im Expertengespräch/Linden-Museum vom 27.4.1989 thematisiert; vgl. auch Westermann-Reihe/Museum: Museum der Stadt Rüsselsheim, Braunschweig 1982 und Übersee - Museum Bremen, Braunschweig 1988.
- 5 Korff beruft sich dabei auf die Auffassung von Geschichtspräsentationen, die Walter Benjamin vertritt.
- 6 Vgl. hierzu: Jürgen Zwernemann: "Das wiedereröffnete Linden-Museum in Stuttgart" in: Museumskunde 51/2, 1986, S. 86-95. Vgl. hierzu Schuck-Wersig/Wersig 1986, die berichteten, daß Inszenierungen auch im Ausland ein probates Mittel wurden.
- 7 Vgl. hierzu auch Esser, 1970
- 8 Vgl. hierzu von Staehr, 1978. Diese berichtet sehr differenziert und aufschlußreich über die Problematik der Auswertung historischer Quellen. Sie kommt zu dem Schluß, daß Analyseergebnisse in ihren Aussagen einer zeitlichen Begrenzung unterworfen sind, und daß man aufpassen muß, sich nicht in "überhistorische Aussagen zu verliehen".
- 9 Stephen Bitgood, Elisabeth Ellingsen, Donald Patterson, Toward an Objective Description of the Visitor Immersion Experience, in: Visitor Behavior, Vol. V, 2, 1990 p. 11ff; ferner Stephen Bitgood, The Role of Simulated Immersion in Exhibitions, unveröff. Manuskript, 1990.
- 10 Zur Bedeutung der Symbole für menschliche Verhaltensformen, Kommunikation und Imagination kann auf die reichhaltige Spezialliteratur aus Soziologie (Hans Freyer, George Herbert Mead, Alfred Schütz und der Symbolische Interaktionismus), Psychologie und Psychoanalyse

(Environmental Psychology, Freund, Jung u.v.a.) sowie der Semiotik und Kunstinterpretation verwiesen werden. Eine theoretisch fundierte Zusammenführung auf dem Feld musealer Rezeptionsforschung steht noch aus und wäre eine reizvolle Aufgabe.

11 Vgl. auch Ulrich Borsdorf, Das Ruhrlandmuseum Essen, In: Michael Fehr/Stefan Grohe (Hrsg.), Geschichte. Bild. Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989

12 Dies wird ausführlich von Osgood, dem Begründer dieser Methode, beschrieben in : Psychological Bulletin 1952, 49 S. 197-237. Osgood et al.: The nature and measurement of meaning.

13 Expertengespräch mit Klaus J. Sembach, geführt von Ellen v. Borzyskowski und Holger Gust.

Literaturverzeichnis

- Arnheim, R.: "Abbilder als Mitteilung" in: Schuster, M./Woschek, B.P. (Hrsg.) "Nonverbale Kommunikation durch Bilder". Stuttgart 1989
- Bergeler, R.: "Das Eindrucksdifferential -Theorie und Praxis". Bern/Stuttgart/Wien 1975
- Bitgood, S. et al., "Toward an Objective Description of the Visitor Immersion Experience" in: Visitor Behavior, Vol. V/2 1990 p., S. 11 ff
- Bitgood, S: et al., "The Role of Simulated Immersion in Exhibition, unveröff. Manuskript, 1990
- Boockmann, H.: "Geschichte im Museum". München 1987
- Borsdorf, U.: "Das Ruhrlandmuseum Essen in: M. Fehr/ S. Grohe (Hrsg.) Geschichte - Bild - Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln 1989
- Dessoir, M.: "Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft". Stuttgart 1906
- Esser, K.-H.: "Unsere Museen heute und in der Zukunft" in: Bott, Gerhard (Hrsg.): "Das Museum der Zukunft". Köln 1970; S. 73-81
- Farbe und Design. 1978/8; 1975/3
- Fuchs, W.: "Lexikon zur Soziologie". Opladen 1978
- Geertz, C.: "Dichte Beschreibung". Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt 1983
- Hoffmann, D.: "Laßt Objekte sprechen!" Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum in: Spickernagel et al. (Hrsg.): Das Museum: Lernort contra Musentempel. 1971
- Hoffmann-Axthelm, D.: "Preußen, ein Gegenbild der Linken" in: Die TAZ v. 26.8.1981
- Kalter, J./Pavaloi, M.: "Abteilungsführer Islamischer Orient/Linden-Museum-Stuttgart". Stuttgart 1986

- Kapitzki, H.: "Das historische Museum Frankfurt. Gesamtgestaltung eines Museums" in : Farbe und Design 1974/75; S. 36
- Klein, H.-J.: "Der gläserne Besucher". Berlin 1989
- Klein, H.-J.: "Die Wirkung von Inszenierungen in Ausstellungen und Museen". Unveröffentlichtes Manuskript, Karlsruhe 1988
- Klein, H.-J.: "Besucher und Besuchsmuster". Eine vergleichende Untersuchung an vier kulturgeschichtlichen Regionalmuseen im Rheinland; Karlsruhe 1989
- Klein, H.-J.: "Schauspielszenen in Ausstellungen - Lebendige Präsentation von Kontexten. in: H. Auer (Hrsg.) Museologie - Neue Wege, Neue Ziele. München 1989
- Korff, G.: "Objekt und Information im Widerstreit" in: Museumskunde 49/2, 1984; S. 83-93
- Kroeber-Riel, W.: "Konsumverhalten". München 1984
- Museum News, 1934 (XII) Nr. 3, S: 7f
- Neal, A. "Exhibits for the small museum". A Handbook. Nashville 1976
- Osgood, C.E.: "The nature and measurements of meaning" in: Psychological Bulletin 1952/49
- Rahner, T.: Gespräch v. 13.12.1988 mit Dr. Heinz Reif (1986 Leiter des Ruhrlandmuseums Essen, heute Professor für Neuere Geschichte an der FU Berlin). Auszug aus einer unveröffentlichten Magisterarbeit.
- v. Rohr, A.: "Grenzen der Inszenierung im Museum" in: Museumskunde 47/1, 1982; S. 72-82
- Rosenstiel, L. u. Wald , G.E.: "Psychologie der absatzpolitischen Instrumente". Marktpsychologie, Bd. 2 Stuttgart 1979
- Schäfer, B.: "Das Eindrucksdifferential als Instrument zur Einstellungsmessung" in: Bergeler, R. (Hrsg.): "Das Eindrucksdifferential". Bern/Stuttgart/Wien 1975

- Schmidt-Linsenhoff, V.: "Historische Dokumentation - zehn Jahre danach" in: "Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum". Frankfurt/Main 1982
- Schuck-Wersig, P. u. Wersig, G.: "Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?" Berlin 1982
- v. Staehr, G.: "Die Funktion der Quelle für die historische, soziale und politische Erkenntnisarbeit im Unterricht" in: Bergmann, K./Rüsen, J. (Hrsg.): "Geschichtsdidaktik: Theorie und Praxis". Düsseldorf 1978
- Thorn-Prikker, J.: "Ein Besuch im Museum Industriekultur in Nürnberg" in: Museumskunde 54/1, 1989; S. 16-24
- Vaihinger, T.: "Zur Entwicklung kognitiven Wissens". Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1988
- Westermann-Reihe: "Museum". Museum der Stadt Rüsselsheim. Braunschweig 1982
- Westermann-Reihe: "Museum". Ruhrlandmuseum Essen. München 1986
- Westermann-Reihe: "Museum". Überseemuseum Bremen. Braunschweig 1988
- Zebhauser, H.: "Messen und Ausstellungen -Medium der Kommunikation". München 1980
- Zwernemann, J.: "Das wiedereröffnete Linden-Museum in Stuttgart" in: Museumskunde 51/2, 1986 S. 86-95

Bildnachweis

Bild 1, 5, 6

Foto: Ursula Didoni

Bild 2, 3, 4 + 13-21

Foto: Hans-Joachim Klein

Bild 7-11

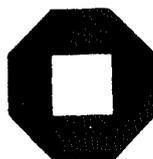
Foto: Klaus Pokmeier

Bild 12

Foto: Barbara Wüsthoff-Schäfer

Anhänge

INSTITUT FÜR SOZIOLOGIE
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
UNIVERSITÄT KARLSRUHE



7500 Karlsruhe
Postfach 6380
Kollegium am Schloß, Bau II
Telefon (07 21) 6 08 33 84

Verantwortlich für den Inhalt:
Prof. Dr. H. J. Klein
B. Wüsthoff-Schäfer, M.A.

Guten Tag, ich komme vom Institut für Soziologie der Universität Karlsruhe. Wir führen zusammen mit dem Linden-Museum eine Besucherbefragung durch. Durch Ihre Beurteilungen können Sie dazu beitragen, daß bei künftigen Ausstellungsplanungen mehr auf die Wünsche der Besucher eingegangen werden kann.

1. Ist das Ihr erster Besuch im Linden-Museum oder waren Sie schon öfters hier?

- () erster Besuch
() Ich war schon öfter hier und zwar

2. Haben Sie sich bereits schon andere Abteilungen im Haus angesehen?

- () nein
() ja
Wenn ja, welche?

3. Für diejenigen, die schon der Afrika-Abteilung waren,
was ist Ihnen hier besonders lebhaft in Erinnerung geblieben?

.....
.....

Können Sie sich an die beiden Buden in den beiden ersten Räumen der Afrika-Abteilung erinnern?

- () nein
() Wenn ja, welche Themen wurden hier angesprochen?
.....
.....

4. Sie sind ja nun schon durch diese Gasse durchgelaufen und haben sich das alles angesehen.
Was meinen Sie, worum es sich hier handelt?

.....
.....

5. (Falls erforderlich mitteilen, daß es sich um einen Bazar handelt).

Was haben Sie spontan gedacht, als sie den Bazar besichtigt haben?

.....

6. Was war in dieser Bazarstraße anders, als in der übrigen Abteilung?

.....

(Wenn keine Antwort auf Frage 6, dann weiter auf Frage 7)

7. Ist Ihnen beim Laufen etwas aufgefallen?

() nein

() ja

Wenn ja, was war das?

.....

8. Was glauben Sie, warum hat man sich ausgerechnet dafür entschieden, einen Basar nachzubilden?

() weil es sehr wichtig ist die Ausstellungsstücke in einem passenden Umraum zu präsentieren

() um die städtische Kultur die ein zentraler Punkt bei den Orientalen ist, darzustellen

() die Abteilung wird dadurch aufgelockert und man kann sich besser vorstellen wie die Leute im Orient leben

9. Finden Sie die Darstellung des Bazars realistisch?

nein
wenn nein, woran liegt das Ihrer Meinung nach?
.....

ja
wenn ja, warum wirkt es so echt?
.....

teils, teils, weil.....

10. Haben Sie im Rahmen einer Reise schon einmal einen Bazar gesehen?

nein
 ja

11. Es gibt ja hier verschiedene Läden in diesem Bazar. Konnten Sie Laden oder Handwerksarten unterscheiden?

nein
 ja
wenn ja, welche z.B.:.....

12. Glauben Sie, daß es sich bei den Ausstellungsstücken im Bazar um kostbare und antike Originale handelt?

ja, bestimmt
 nein, darauf kommt es ja hier nicht an
 weiß ich nicht, ich denke, das ist auch nicht wichtig

13. Wie fanden Sie die Musik, die aus dem Hintergrund ertönt?

überflüssig
 nicht beachtet
 es ist einfach schön
 dadurch kann man sich noch besser in diese fremde Kultur hinein fühlen
 dadurch wirkt das Ganze noch realistischer

14. Wie beurteilen Sie die Beleuchtung? War es nach Ihrem Empfinden zu dunkel, um die ausgestellten Gegenstände richtig zu betrachten?

ist gut so
 ist mir zu dunkel

15. Für diejenigen, denen es zu dunkel ist,
glauben Sie, es ist mit Absicht so spärlich beleuchtet?

() nein

() ja

Wenn ja, warum?

.....
.....

16. Ist Ihnen das Pferd aufgefallen, das rechts vor dem Eingang des
Bazars steht?

() nein

() ja

17. Wofür könnte das Pferd symbolisch stehen?

.....
.....

18. Würden Sie das Pferd dem Bazar zuordnen oder irgendetwas
anderem in diesem Raum?

() Dem Bazar, weil

.....

() Etwas anderem im Raum, z.B.

.....

19. Jetzt mal zum Gesamteindruck. Ist Ihnen was den Bazar betrifft
mehr Information oder mehr Stimmung vermittelt worden?

() mehr Information, weil

.....

() mehr Stimmung, weil

.....

() beides, weil

.....

20. Wie Sie sicherlich bemerkt haben, existieren in diesem Bazar keine Nachbildungen von Menschen (Puppen). Wie würden Sie es nun finden, wenn man beispielsweise zur Verdeutlichung eines Handwerks, Puppen verwenden würde?

() fände ich gut, weil

.....

() finde ich überflüssig, weil

.....

21. Für diejenigen, die den Einsatz von Puppen befürworten.
Welche Art von Puppen würden Sie vorzugsweise einsetzen?

() Puppen, die wie richtige Menschen aussehen

() lieber solche Puppen ohne Gesicht

() keines von beiden, sondern

.....

22. Fänden Sie es gut, wenn man im Bazar zusätzlich Photos aufhängen würde, auf denen "Bazartreiben" abgebildet ist (z.B. Großphotographien)?

() nein

() ja

23. An welche einzelnen Ausstellungsstücke in der Orient-Abteilung können Sie sich noch erinnern?

.....
.....

24. Nehmen Sie an, Sie könnten bei der Gestaltung einer Ausstellung mitwirken. Welche Darstellungsart würden Sie bevorzugen?

() Ich würde mehr Vitrinen zum Aufstellen der Gegenstände verwenden, weil

.....

() Ich würde hauptsächlich etwas in der Art machen, wie das hier mit dem Bazar der Jurte usw. gemacht worden ist, weil

.....

25. Zum Schluß noch die Frage: Haben Sie einen erklärenden Text zum Bazar gelesen, bevor Sie die Bazarstraße betreten haben?

-) nein
) ja
wenn ja, welchen?
.....

26. Für diejenigen, die den Text gelesen haben.
Finden Sie die Information ausreichend?

-) finde ich völlig ausreichend
) finde ich überhaupt nicht ausreichend und zwar aus folgendem Grund:
.....

Zum Schluß noch ganz schnell bitte ein paar Angaben zu Ihrer Person:

27. Geschlecht

-) männlich
) weiblich

28. Wie alt sind Sie?

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

29. Welchen Schulabschluß haben Sie?
(Bei Schülern und Studenten: planen Sie?)

-) Hauptschule
) Realschule
) Abitur
) Studium, natur-/ingenieurwissenschaftliche Richtung
) Studium, sozial-/geisteswissenschaftliche Richtung

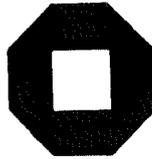
30. Stellung im Erwerbsleben

- Vollerwerbstätig als Arbeiter(in)
- Vollerwerbstätig als Angestellte(r)/Beamter/in
- Vollerwerbstätig als Selbständige(r)
- Freiberufliche(r)
- Teilerwerbstätig (halbtags, stundenweise)
- Auszubildende(r)
- Rentner(in) / Pensionär(in)
- Hausfrau / Hausmann
- Schüler(in) / Student(in)
- Soldat, Zivildienstleistender
- arbeitslos

Nur für Erwerbstätige, Renter, Pensionäre, Auszubildende:

31. Welchem Wirtschaftsbereich gehört(e) die ausgeübte Tätigkeit an?

- Industrie / Handwerk / Landwirtschaft
- Handel / Banken /Versicherungen / andere
- Verwaltung / Recht
- Unterricht / Erziehung
- Kunst / Kultur / Medien
- sonstige, nicht unter 1 -5 einstuftbar



Verantwortlich für den Inhalt:
Prof. Dr. H. J. Klein
Barbara Wüsthoff-Schäfer M.A.

Guten Tag, ich komme vom Institut für Soziologie der Universität Karlsruhe. Wir führen zusammen mit dem Ruhrlandmuseum eine Besucherbefragung durch. Durch Ihre Beurteilung können Sie dazu beitragen, daß bei künftigen Ausstellungsplanungen noch mehr auf die Wünsche der Besucher eingegangen werden kann.

1. Ist das Ihr erster Besuch im Ruhrlandmuseum, oder waren Sie schon öfters hier?

- () erster Besuch
() ich war schon öfters hier

2. Darf ich Sie fragen, woher Sie kommen?

- () aus Essen
() aus einem anderen Ort im Ruhrgebiet
() aus einem Ort außerhalb des Ruhrgebiets
() aus dem Ausland

3. Haben Sie sich schon etwas mit der Geschichte des Ruhrgebiets beschäftigt?

- () nein
() wenn ja, in welchem Rahmen?

.....
.....

Bitte Band einschalten und die Interviewnummer auf das Band sprechen!

4. Uns interessiert besonders Ihre Meinung zu dem Raum, aus dem Sie gerade heraus gekommen sind. Welche Themen werden Ihrer Meinung nach denn hier dargestellt?

Interviewer: (Falls diese Frage nicht verstanden wird, bitte nachfragen, was denn dem Besucher hier gezeigt werden soll)

.....
.....
.....

5. An welche Gegenstände oder Gruppierungen dieses Raumes können Sie sich noch erinnern?

.....
.....

6. Welche Bedeutung könnten die von Ihnen genannten Gegenstände oder Gruppierungen haben?
(Interviewer bitte noch einmal die in Frage 5 notierten Sachen vorlesen.)

- 6a. (Diese Frage bitte nur stellen, wenn in Frage 5 und 6 nichts genannt wurde.)

Auf der einen Seite dieses Raumes konnten Sie unter anderem ein Waschbecken, eine Vitrine mit Jagdutensilien und einen Reisekoffer mit Strohhut sehen. Wie würden Sie diese Darstellungen deuten?

.....
.....

7. Was hat Sie in diesem Raum am meisten beeindruckt?

.....
.....

(Interviewer: Falls Kohleberg nicht genannt wird, kurz darauf verweisen und mit Frage 8 fortfahren.)

8. Welche Bedeutung könnte Ihrer Meinung nach der Kohleberg haben?

.....
.....

8a. Sind Ihnen verschiedene Dinge aufgefallen, die in diesem Kohleberg stecken?

() nein

() wenn ja, welche Vorstellungen verbinden Sie damit?

9. Wie wirkt die Beleuchtung dieses Raumes auf Sie?

.....
.....

9a. Sehen Sie irgendeinen Zusammenhang zwischen der Beleuchtung und dem dargestellten Thema?

() nein

() ja, folgenden

Interviewer bitte Band ausschalten!

10. Wir möchten gerne herausfinden, welchen Eindruck ein Saal wie dieser hier auf den Besucher macht. Dazu nennen wir Ihnen einige Eigenschaftswörter und zwar immer ein Gegensatzpaar, wie z.B. "schön-häßlich". Hier habe ich eine Art "Thermometer-Skala" mit den Abstufungen "sehr-mittel-etwas". Wenn Sie den Raum also "sehr schön" finden, dann sagen Sie mir das so und ich kreuze das entsprechend an; oder wenn Sie ihn eher "etwas häßlich" finden, genauso. Wenn Sie der Meinung sind, daß kein Begriff zutrifft, mache ich ein Kreuz in der Mitte.

| | sehr | mittel | etwas | weder noch | etwas | mittel | sehr | |
|--------------------|------|--------|-------|---------------|-------|--------|------|---------------------|
| dunkel | | | | | | | | hell |
| künstlich | | | | | | | | echt |
| interessant | | | | | | | | langweilig |
| häßlich | | | | | | | | schön |
| eingleisig | | | | | | | | vielschichtig |
| lebendig | | | | | | | | steril |
| informativ | | | | | | | | aussage- schwach |
| schwierig | | | | | | | | einfach |
| vertraut | | | | | | | | unbekannt |
| stimmungs- voll | | | | | | | | nüchtern |
| ungewöhn- lich | | | | | | | | üblich |
| ermüdend | | | | | | | | anregend |

11. Und nun möchten wir noch kurz auf den Ausstellungsbereich "Arbeiterviertel" eingehen. Welche Gegenstände und Gruppierungen finden Sie hier besonders aufschlußreich und warum?

.....
.....

12. Auf einer Drehscheibe werden 4 verschiedene Arbeiterwohnküchen gezeigt. Was meinen Sie, was könnte durch diese Darstellung auf einer drehenden Scheibe ausgesagt werden?

.....
.....

13. Wie würden Sie die unterschiedliche Ausstattung der Arbeiterküchen deuten?

- () es wird auf die unterschiedlichen Lebenslagen der Arbeiter hingewiesen
- () es geht hier um die Veränderung der Arbeiterwohnkultur im Zuge der voranschreitenden Industrialisierung
- () hier wird eher auf die Wechselhaftigkeit und Unsicherheit der Arbeiterexistenz hingewiesen
- () nichts davon, sondern

14. Können Sie sich an die unterschiedlichen Bodenbeläge von "Arbeiterviertel" und Bürgertumsbereich erinnern?

- () nein
- () ja, nämlich

14a. (Frage nur stellen, wenn mit ja geantwortet wurde)
Welche Vorstellungen verbinden Sie damit?

.....
.....

15. Zum Schluß noch ein paar allgemeine Fragen.
In diesem Museum werden ja zur Verdeutlichung bestimmter Sachverhalte auch Puppen bzw. Figuren verwendet. Finden Sie das eher gut oder überflüssig?

- () weiß nicht
- () finde ich gut, weil
- () finde ich überflüssig, weil

16. (Für diejenigen, die den Einsatz von Puppen befürworten)
Welche Puppenart finden Sie am geeignetsten?

- () Puppen, die wie richtige Menschen aussehen
- () eher solche stilisierten Figuren, wie sie hier verwendet wurden
- () keines von beiden, sondern

17. Fast jeder hat ja so bestimmte Vorstellungen, wie Objekte in einem Museum dargestellt werden sollten. Welche Darstellungsform bevorzugen Sie?

- () ich erwarte, daß die Objekte hauptsächlich in Vitrinen ausgestellt sind und zudem ausführlich beschriftet sind, weil
- () ich finde es gut, wenn hauptsächlich ganze "Szenen" dargestellt werden weil,

18. Finden Sie, daß in einem Museum nur Originalgegenstände gezeigt werden sollen, oder können auch Nachbildungen und Modelle den gewünschten Zweck erfüllen?

.....
.....

Schnell bitte noch ein paar Angaben zu Ihrer Person:

19. Geschlecht

- männlich
- weiblich

20. Wie alt sind Sie?

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

**21. Welchen Schulabschluß haben Sie?
(Bei Schülern und Studenten: planen Sie?)**

- Hauptschule
- Realschule
- Abitur
- Studium, natur-/ingenieurwissenschaftliche Richtung
- Studium, sozial-/geisteswissenschaftliche Richtung

22. Stellung im Erwerbsleben

- Vollerwerbstätig als Arbeiter(in)
- Vollerwerbstätig als Angestellte(r)/Beamter/in
- Vollerwerbstätig als Selbständige(r)
- Freiberufliche(r)
- Teilerwerbstätig (halbtags, stundenweise)
- Auszubildende(r)
- Rentner(in) / Pensionär(in)
- Hausfrau / Hausmann
- Schüler(in) / Student(in)
- Soldat, Zivildienstleistender
- arbeitslos

Nur für Erwerbstätige, Renter, Pensionäre, Auszubildende:

23. Welchem Wirtschaftsbereich gehört(e) die ausgeübte Tätigkeit an?

- () Industrie / Handwerk / Landwirtschaft
- () Handel / Banken / Versicherungen / andere
- () Verwaltung / Recht
- () Unterricht / Erziehung
- () Kunst / Kultur / Medien
- () sonstige, nicht unter 1 -5 einstuftbar

VERÖFFENTLICHUNGEN AUS DEM INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

MATERIALIEN AUS DEM INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE

(zu beziehen durch: Institut für Museumskunde, In der Halde 1, W - 1000 Berlin 33)

- Heft 1 - 3 in einem Band (2. Aufl. 1984):
Heft 1: Christof Wolters
Benutzerhandbuch Datenerfassung und Datenkorrektur
(215 S.) VERGRIFFEN
- Heft 2: Peter - Georg Hausmann
Beispiele von Korrekturprodukten
Beiheft zum Benutzerhandbuch Datenerfassung und Datenkorrektur
(125 S.) VERGRIFFEN
- Heft 3: Christof Wolters
Informationssystem Museumsobjekte
Bericht über das 1978 - 1980 im Auftrag des Deutschen Museumsbundes e.V.
durchgeführte Pilotprojekt
Mit einem Vorwort von Stephan Waetzoldt
(94 S.) VERGRIFFEN
- Heft 4 **Erhebung der Besuchszahlen**
an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)
für das Jahr 1981
Berlin 1982 (30 S.)
- Heft 5 Günter S. Hilbert
Eine neue konservatorische Bewertung der Beleuchtung in Museen
Berlin 1983 (69 S.) VERGRIFFEN
- Heft 6 **Erhebung der Besuchszahlen**
an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)
für das Jahr 1982
Berlin 1983 (25 S.)
- Heft 7 Andreas Grote
Materialien zur Geschichte des Sammelns
Zwei Vorträge in Israel 1982 und 1983
Englisch mit deutschen Resümees
Berlin 1983 (63 S.) VERGRIFFEN
- Heft 8 **Erhebung der Besuchszahlen**
an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)
für das Jahr 1983
Berlin 1984 (25 S.)
- Heft 9 Hans - Joachim Klein
Analyse der Besucherstrukturen an ausgewählten Museen
in der Bundesrepublik Deutschland und in Berlin (West)
Berlin 1984 (220 S.)
- Heft 10 **Eintrittsgeld und Besuchsentwicklung an Museen**
der Bundesrepublik Deutschland mit Berlin (West)
Berlin 1984 (36 S.)

- Heft 11 **Bibliographie - Report zu den Gebieten Museologie, Museumspädagogik und Museumsdidaktik**
Berlin 1984 (160 S.) erw. Neuauflage Heft 19 VERGRIFFEN
- Heft 12 **Wissenschaftliche Volontäre an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)**
Berlin 1984 (96 S.) erw. Neuauflage Heft 20 VERGRIFFEN
- Heft 13 Carlos Saro und Christof Wolters
Handbuch Datenerfassung - Kleine Museen
Berlin 1985 (209 S. und 140 S. Anhang) VERGRIFFEN
(wird in dieser Form nicht neu aufgelegt)
- Heft 14 **Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1984**
Berlin 1985 (32 S.)
- Heft 15 **Entwicklung von Museumskonzeptionen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West) 1974 - 1985**
Berlin 1985 (46 S.)
- Heft 16 **Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1985**
Including an English Summary
Berlin 1986 (39 S.)
- Heft 17 **Gutachten zur Änderung der Öffnungszeiten an den Staatlichen Museen Stiftung Preußischer Kulturbesitz**
Erstellt von Hans - Joachim Klein
Berlin 1986 (77 S.)
- Heft 18 **Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) für das Jahr 1986**
Including an English Summary
Berlin 1987 (40 S.)
ISSN 0931-7961 Heft 18
- Heft 19 **Bibliographie - Report 1987 zu den Gebieten Museologie, Museumspädagogik und Museumsdidaktik**
Berlin 1987 (203 S.)
ISSN 0931-7961 Heft 19 VERGRIFFEN
(erweiterte Neuauflage Heft 29)
- Heft 20 **Wissenschaftliche Volontäre an den Museen und Denkmalämtern der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)**
Berlin 1987 (131 S.)
ISSN 0931-7961 Heft 20 VERGRIFFEN
- Heft 21 Petra Schuck - Wersig, Martina Schneider und Gernot Wersig
Wirksamkeit öffentlichkeitsbezogener Maßnahmen für Museen und kulturelle Ausstellungen
Berlin 1988 (64 S.) erweiterte Neuauflage 1989
ISSN 0931-7961 Heft 21

- Heft 22 Traudel Weber, Annette Noschka
Texte im Technischen Museum
 Textformulierung und Gestaltung, Verständlichkeit, Testmöglichkeiten
 Including an English Summary
 Berlin 1988 (72 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 22
- Heft 23 **Erhebung der Besuchszahlen**
 an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)
 für das Jahr 1987
 Including an English Summary
 Berlin 1988 (46 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 23
- Heft 24 Carlos Saro und Christof Wolters
EDV - gestützte Bestandserschließung in kleinen und mittleren Museen
 Bericht zum Projekt "Kleine Museen" für den Zeitraum 1984 - 1987.
 Including an English Summary
 Berlin 1988 (135 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 24 VERGRIFFEN
- Heft 25 Petra Schuck - Wersig, Gernot Wersig
Museen und Marketing
 Marketingkonzeptionen amerikanischer Großstadtmuseen als
 Anregung und Herausforderung
 Including an English Summary
 Berlin 1988 (112 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 25 VERGRIFFEN
- Heft 26 Andrea Prehn
Versicherung in Museen und Ausstellungen
 Berlin 1989 (103 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 26
- Heft 27 Annette Noschka-Roos, Monika Hagedorn-Saupe
Museumspädagogik in Zahlen - Erhebungsjahr 1988
 Berlin 1989 (77 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 27
- Heft 28 **Erhebung der Besuchszahlen**
 an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West)
 für das Jahr 1988
 Including an English Summary
 Berlin 1989 (56 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 28
- Heft 29 **Bibliographie - Report 1987 zu den Gebieten Museologie,**
Museumspädagogik und Museumsdidaktik
 mit referierendem Bibliographie - Teil
 zum Sachgebiet Besucherforschung
 Berlin 1989 (289 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 29
- Heft 30 Jane Sunderland und Lenore Sarasan
Was muß man alles tun, um den Computer
im Museum erfolgreich einzusetzen?
 Mit einer Einleitung von Christof Wolters
 Berlin 1989 (79 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 30

- Heft 31 Erhebung der Besuchszahlen
**an den Museen der Bundesrepublik Deutschland samt Berlin (West) mit
 Besuchszahlenangaben zu den Museen der (ehemaligen) DDR**
 für das Jahr 1989
 Berlin 1990 (64 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 31
- Heft 32 Hans-Joachim Klein und Barbara Wüsthoff-Schäfer
**Inszenierung an Museen
 und ihre Wirkung auf Besucher**
 Karlsruhe 1990 (141 S.)
 ISSN 0931-7961 Heft 32

BERLINER SCHRIFTEN ZUR MUSEUMSKUNDE

(zu beziehen durch: Gebr. Mann Verlag, Berlin)

- Bd. 1 Günter S. Hilbert
Sammlungsgut in Sicherheit
 Teil 1: Sicherheitstechnik und Brandschutz
 Berlin 1981
 ISBN 3-7861-1288-6
- Bd. 2 Hans - Joachim Klein und Monika Bachmayr
Museum und Öffentlichkeit
 Fakten und Daten - Motive und Barrieren
 Berlin 1981
 ISBN 3-7861-1276-2
- Bd. 3 **Ausstellungen - Mittel der Politik ?**
 Internationales Symposium
 10. - 12. September 1980 in Berlin, veranstaltet vom
 Institut für Museumskunde,
 Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin
 und vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart
 Red. Klaus Bleker und Andreas Grote
 Berlin 1981
 ISBN 3-7861-1316-5
- Bd. 4 Bernhard Graf und Heiner Treinen
Besucher im Technischen Museum
 Zum Besucherverhalten im Deutschen Museum München
 Berlin 1983
 ISBN 3-7861-1378-5
- Bd. 5 Wolfger Pöhlmann
Ausstellungen A - Z
 Gestaltung, Technik, Organisation
 Berlin 1988
 ISBN 3-7861-1453-6
- Bd. 6 Günter S. Hilbert
Sammlungsgut in Sicherheit
 Teil 2: Lichtschutz und Klimatisierung
 Berlin 1987
 ISBN 3-7861-1452-8

Bd. 7 **Martin Roth**
Heimatmuseum
Zur Geschichte einer deutschen Institution
ISBN 3-7861-1452-8

Bd. 8 **Hans-Joachim Klein**
Der gläserne Besucher:
Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft
ISBN 3-7861-1602-4

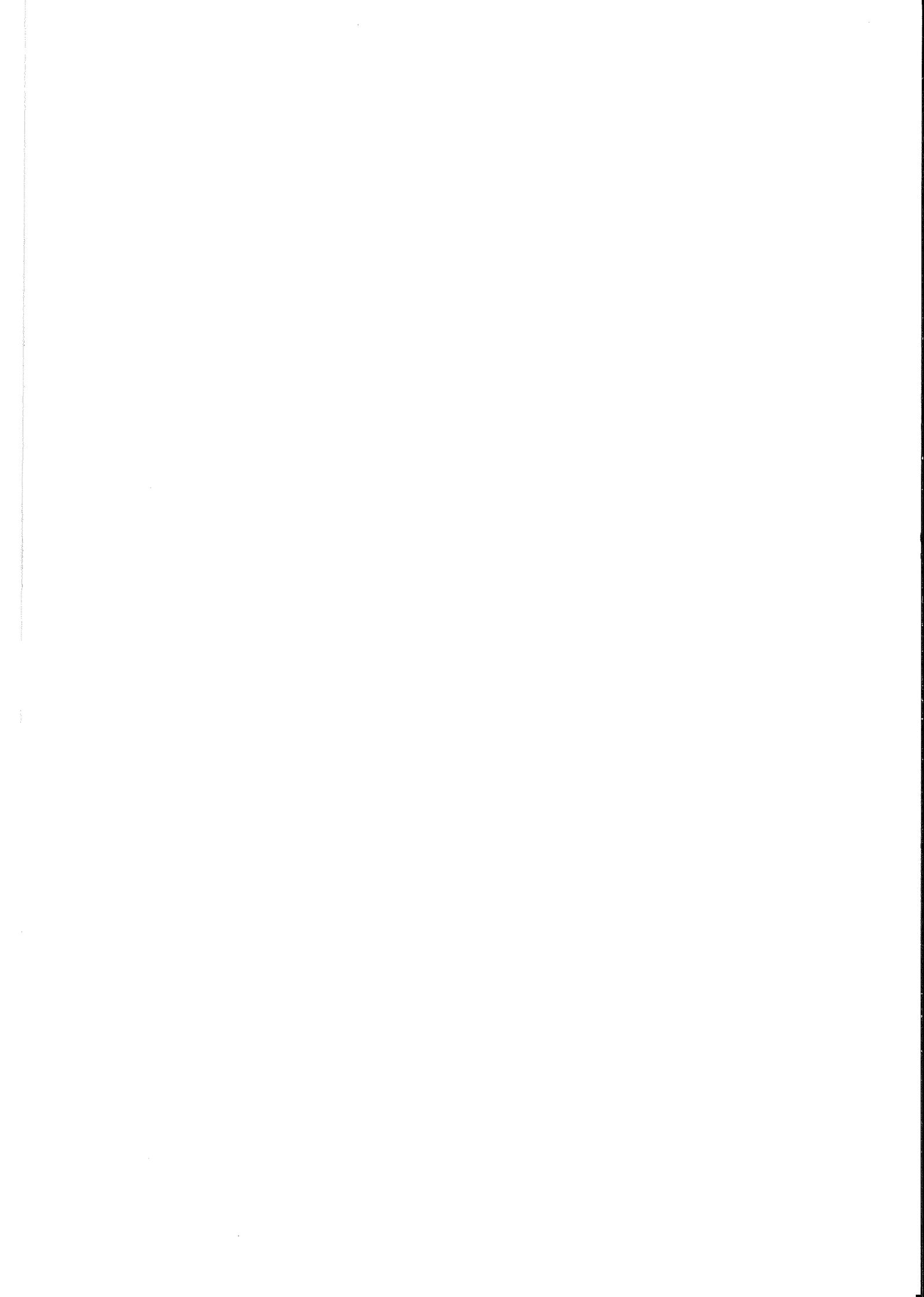
WEITERE PUBLIKATIONEN

Zu beziehen durch Bleicher Verlag, Gerlingen:

Robert Bosch Stiftung (Hrsg.)
Kunstförderung - Steuerstaat und Ökonomie
Beiträge zu einem Kolloquium der Robert Bosch Stiftung und der
Stiftung Preußischer Kulturbesitz
Gerlingen 1987
ISBN 3-88350-580-3

Zu beziehen durch Deutsches Museum, München:

B. Graf und G. Knerr (Hrsg.)
Museumsausstellungen · Planung · Design · Evaluation.
Deutsches Museum München in Zusammenarbeit mit dem Institut für
Museumskunde, Berlin und der Robert Bosch Stiftung, Stuttgart



ISSN 0931-7961 Heft 32

S M
B Institut für Museumskunde
Staatliche Museen
zu Berlin