

GEGEN-KANON

Eine Schriftenreihe des Studiengangs Filmkulturerbe

GEGEN-KANON

ON
KA

Anna Katharina Heizmann

PERIOD ROOM REVISITED

Eine integrative Studie zum
Vermittlungspotential im Filmmuseum

ANON
KANON 02

Herausgegeben von
Ilka Brombach und Chris Wahl



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF

Annotation

Die Studie beschäftigt sich mit dem Vermittlungspotential des Period Room im Filmmuseum. Hierfür wird das Museumsdisplay zunächst historisch verortet und die Kritik an demselben von Seiten der Museologie aufbereitet (Kapitel 2), um anschließend unter wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischer Perspektive neubetrachtet zu werden (Kapitel 3). Ziel dieser Neuperspektivierung ist es, das Display hinsichtlich der gängigen Kritikpunkte zu rehabilitieren, indem nicht die kuratorischen Entscheidungen, sondern die Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse der Besucher:innen, d. h. die Wirkungsästhetik des Displays zum Ausgangspunkt der Untersuchung wird. Die im Theorieteil der Studie erarbeiteten Erkenntnisse hinsichtlich der Vermittlungsgehalte und -strategien des Period Room werden dann mittels Raumanalysen exemplifiziert, wobei zeitgenössische Neuinterpretationen des Displays als kuratorisch-künstlerische Interventionen in den Blick rücken (Kapitel 4). Abschließend wird das Anwendungsfeld des Displays im Filmmuseum skizziert, um dessen Potential für die Filmvermittlung zu ergründen (Kapitel 5).

Die vorliegende Masterarbeit im Studiengang Filmkulturerbe wurde von Prof. Dr. Chris Wahl und Prof. Dr. Ilka Brombach betreut sowie am 09. August 2021 erfolgreich verteidigt. Im Zuge der hier vorliegenden Veröffentlichung wurde der Text überarbeitet. Der Text ist unter der Creative Commons Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht. Die hier verwendete CC-Lizenz bezieht sich ausschließlich auf den Fließtext der Arbeit. Urheberrechtliche Angaben zu Bildern / Grafiken finden sich im Bildverzeichnis.



EINLEITUNG	4
PERIOD ROOM: URSPRUNG, DEFINITION UND KRITIK	9
Die Entstehung des Period Room	9
Definition: Period Room als inszenatorisches, kontextuelles und raumergreifendes Ensemble	14
»Blendwerk!« – Kritik am Period Room	20
THEORETISCHE NEUPERSPEKTIVIERUNG DES PERIOD ROOM	28
Film als Erfahrung – Period Room als Erfahrungsraum	32
Visuelle Evidenz und Körperwissen	43
DIE RENAISSANCE DES PERIOD ROOM ODER: WIE SOLLTE EIN PERIOD ROOM HEUTE KONZIPIERT SEIN?	50
Ein Museum für alle – Inklusion, Partizipation, Interaktion	51
Klassische Anordnungen zur Darstellung von (Stil-) Epochen	58
Moderne Anordnungen als kuratorisch-künstlerische Interventionen	69
ANWENDUNGSMÖGLICHKEITEN DES PERIOD ROOM IM FILMMUSEUM	86
SCHLUSSBETRACHTUNG	98

EINLEITUNG

Der Period Room, zu seiner Zeit noch Stil- oder Epochenraum genannt, ist ein Ausstellungsdisplay¹, das im auslaufenden 19. Jahrhundert im Kontext von Kunstgewerbemuseen entstanden ist. Wie auch der Film, arbeitet das Display mit dem Montageprinzip: In den Ausstellungsräumen werden die verschiedensten Objektgruppen – Mobiliar, Vasen, Gemälde, Textile, Skulpturen, usw. – gleichberechtigt zu einem Ensemble vereint, welches als Ganzes den Eindruck eines bestimmten Stils oder einer bestimmten Epoche vermitteln soll. Dabei werden in der Regel keine zusammengehörigen Ensembles, sondern die unterschiedlichsten, als besonders kunstfertigen und repräsentativ wahrgenommenen Musterstücke exponiert, um die Geschichte des Kunsthandwerkes zu vermitteln und zugleich den Geschmack der Museumsbesucher:innen auszubilden. Die durch den Eingang in die Sammlungen musealisierten, abstrakt gewordenen Objekte werden im Period Room re-kontextualisiert, d. h. in ihrem ursprünglichen Nutzungszusammenhang präsentiert, wodurch das Display – als kulturhistorische Aufstellung im Gegensatz zur enzyklopädisch-systematischen – seine Exponate auch ohne die Hinzugabe von erläuternden Begleittexten einzuordnen weiß. Auf die Vermittlung von historischer Alltags- und Wohnkultur fokussiert, soll der Period Room seine Besucher:innen in eine andere Zeit versetzen, fühl- und erfahrbar machen, wie in den unterschiedlichsten Epochen gewohnt und gelebt wurde.

Der Period Room ist mit seiner Idee, historische Raumarchitekturen und Interieurs in das künstliche Umfeld einer Museumspräsentation zu übertragen, ein Kind des Historismus. Während sich das Display im frühen 20. Jahrhundert als einer der Exportschlager der europäischen Museumspraxis in den USA verbreitet und dort bis heute in den großen Kunstmuseen wie dem Metropolitan Museum of Art (MET) gepflegt, erweitert und zur Ausstellung gebracht wird, wurde es in Europa, wie die Stilepoche selbst, schon bald als antiquiert wahrgenommen und verschwand ab der Nachkriegszeit aus den Ausstellungsräumen – nicht zuletzt, weil das Display als Raumgreifung für viele Museen zu viel Platz in Anspruch

1 »An arrangement or collection of one or more things that are shown in an organized way.« Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/display>. Stand: 05.02.2021. Derartige ästhetische Anordnungen, nicht zuletzt das Kino selbst, werden in der Filmwissenschaft als »Dispositiv« bezeichnet. Im Folgenden wird für den *Period Room* dennoch der Begriff »Display« benutzt – der gängige Terminus in der Museologie –, da in diesem die gegenständliche Qualität betont wird und der *Period Room* eine originär museumsräumliche Anordnung darstellt.

nahm und so die umfangreichen Sammlungen nicht adäquat abgebildet werden konnten. Der in den 1950er-Jahren einsetzende Diskurs um die Erhaltung und Pflege von Erinnerungsstätten, der für eine Bewahrung der historischen Interieurs in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext plädierte, stellte in Europa den letzten Sargnagel für den Period Room dar, was zur Folge hatte, dass das Display im aufkeimenden, sich seit den 1970er-Jahren zunehmend institutionalisierenden museologischen Diskurs kaum Beachtung fand. Bis heute gibt es nur wenig Publikationen, die sich mit dem Period Room, seinen Spezifika, Vermittlunggehalten und Wirkungsstrategien beschäftigen. Die wenigen Texte, die sich dem Display zuwenden, kritisieren dieses meist harsch: Der Period Room vermöge es nicht, historische Gehalte zu vermitteln, sondern würde durch sein hübsches, einnehmendes Äußeres und sein darin begründetes immersives Potential die Besucher:innen blenden. Der Täuschungsvorwurf bezieht sich dabei meist auf zweierlei Aspekte: Erstens würden die durchinszenierten, detailbewussten Räume einen Eindruck von Authentizität und Homogenität erwecken, der durch die freie Ensemblebildung der Kurator:innen nicht gegeben sei, und zweitens könnten sich die Exponate, selbst in ihrem angedeuteten Gebrauchskontext, nicht aus sich selbst heraus erklären. Die europäische Museumspraxis hat sich über Jahrzehnte auf die sprachliche Einordnung ihrer Exponate gestützt, und dies, obwohl doch das originäre Vermittlungskonzept des Museums auf dem Erzählen mittels Objekte, den in den Sammlungen der Museen sorgfältig konservierten Kulturgütern, basiert.

Und doch ist die Geschichte des Period Room damit noch nicht zu Ende erzählt: Im vergangenen Jahrzehnt erfährt das Display vor allem im Kontext künstlerischer Interventionen eine Renaissance. Mehr und mehr wenden sich Kurator:innen dem althergebrachten Display zu, denken und interpretieren dieses neu. Die Installationen setzen dabei an den ureigenen Qualitäten des Period Room an: dass er seine Besucher:innen perzeptiv und affektiv adressiert und so für jede Zielgruppe zugänglich ist, wobei die alltagsnahen Aufstellungen an vorhandene Wahrnehmungsschemata andocken; dass er aktiviert, da die Besucher:innen die Räume begehen können und als Spurensucher:innen selbstständig ergründen müssen; an seinem immersiven Potential, das die Fantasie und Assoziationskraft anregt. Während das Display also zunehmend seinen Weg zurück in die Museums- und Ausstellungsräume findet, steht eine dezidierte theoretische Auseinandersetzung mit demselben nach wie vor aus. Dies ist insofern verwunderlich, als dass innerhalb des museologischen Diskurses Fragen um die Wissensproduktion in Ausstellungen und die daraus resultierende gesellschaftliche Stellung des Museums in den vergangenen Jahren verstärkt gestellt wurden: Wie wird im Museum vermittelt und wer darf daran teilhaben? Wie können historische Gehalte in der musealen Exposition evident gemacht werden? Wird Wissen im Museum nur verstanden und erkannt, oder auch gesehen, erfahren und gefühlt? Schlagworte und Konzepte wie Inszenierung, Szenografie, Drama und Narration nehmen einen immer größeren Stellenwert innerhalb des interdisziplinär geführten Dis-

kurses wie auch in der kuratorischen Praxis ein – Zielsetzungen wie die Inklusion, Partizipation und Interaktion haben sich längst als Standards etabliert.

Die vorliegende Studie vertritt die These, dass der Period Room zu Unrecht für Jahrzehnte aus der europäischen Ausstellungspraxis ausgeschlossen und im museologischen Diskurs ausgeklammert wurde, da er durchaus anschlussfähig an die genannten Debatten und Standards ist: Er fokussiert mit seinem wirkungsästhetischen Programm die Wahrnehmung der Besucher:innen, er bündelt Aufmerksamkeiten, berührt und vermittelt, er kontextualisiert und demokratisiert. Weiterhin wird davon ausgegangen, dass die Ausstellung im Allgemeinen ebenso wie der Period Room im Speziellen viele ontologische Analogien zum Medium Film aufweisen – hinsichtlich ihrer körperlichen und perzeptiven Adressierung, ihrer Inszenierungsstrategien sowie ihres Verhältnisses zu den zur Darstellung gebrachten Objekten. Es ist kein Zufall, dass sich die Museologie Theoreme und Konzepte der Film- und Theaterwissenschaften zu eigen gemacht hat. Die Studie verfolgt das Ziel, den Period Room an den gegenwärtigen museologischen Diskurs anzuschließen und mittels einer theoretischen Neuperspektivierung dessen originäre Qualitäten und spezifische Vermittlungs- und Wirkungsstrategien zu ergründen. Aufgrund der ontologischen Gemeinsamkeiten zum Film wird davon ausgegangen, dass der Period Room diese Potentiale gerade im Filmmuseum entfalten kann, sodass abschließend die Anwendungsmöglichkeiten desselben für die Filmvermittlung erörtert werden sollen.

Die erziehungswissenschaftliche Konnotation des Begriffes integrativ im Titel dieser Studie ist dabei insofern bewusst gewählt, als dass sich diese vornehmlich auf die Potentiale des Displays für die (Film-) Vermittlung konzentriert und aus einer wahrnehmungstheoretischen wie wirkungsästhetischen Perspektive die Besucher:innen in den Blick nimmt; aber auch, weil davon ausgegangen wird, dass der Period Room demokratisiert, rebellisch und so gesellschaftspolitisch relevant sein kann. Er demokratisiert nicht nur, indem er seine Exponate gleichberechtigt zur Ausstellung bringt, sondern auch, weil er die Wahrnehmung und damit die Körper der Besucher:innen adressiert, sodass unabhängig von Herkunft, Bildung und Alter ein niedrigschwelliger Zugang gewährleistet ist. Damit trägt der Period Room zu einer Machtverschiebung bei, in der das Museum zugunsten der aktiven Positionierung der Besucher:innen an Deutungshoheit einbüßt: Es ist nicht länger die bürgerliche Institution, die seinem begierigen Publikum Wissen und Wahrheit offeriert; vielmehr sind es die Besucher:innen selbst, die die sinnlichen Oberflächen der Räume perzeptiv erschließen und mit Bedeutung aufladen. Die Ausstellung dient so nicht bloß zur Präsentation bestimmter, im Vorfeld aufbereiteter Wissensseinheiten, sondern wird zur Schule des erkennenden und begreifenden Sehens.

Die vorliegende Studie geht dabei in dreifacher Hinsicht integrativ vor: Zunächst, weil die Museologie grundsätzlich ein inter- und transdisziplinäres Szenario darstellt. Während das International Council of Museums (ICOM) bereits seit den 1950er-Jahren eine Institutionalisierung der Disziplin fordert, finden sich erste Bemühungen im deutschen Sprachraum im Jahr 1971, in welchem die ICOM gemeinsam mit der Deutschen UNESCO-Kom-

mission ein Seminar unter dem Titel Museologie in Köln veranstaltete. In der im Anschluss herausgegebenen Publikation beklagt Hermann Auer, damaliger Präsident der Deutschen Zweigstelle der ICOM, die fehlende Souveränität des Faches in der deutschen Akademie:

In den letzten Jahren sind von mehreren Seiten [...] Bestrebungen angeregt worden, die Wirksamkeit der Museen insbesondere auf dem Bildungssektor planmäßig, ja geradezu wissenschaftlich zu vertiefen. Die wenigen bisherigen vorliegenden Bemühungen in dieser Richtung – u. a. statistische, soziologische Untersuchungen – sind unabhängig voneinander und unkoordiniert verlaufen, teilweise museumsunspezifisch, d. h. mit der Fragestellung einer anderen Fachrichtung, das Museum und die Menschen im Museum gewissermaßen nur als Versuchsobjekte für fach eigene Probleme benutzend, so daß die Forschungsergebnisse für die Museen selbst nur sehr begrenzt auswertbar sind. [...] Ich sehe es daher als eine weitere wesentliche Aufgabe dieses Symposiums an, [...] die Voraussetzungen für die Aufstellung eines generellen Forschungs- und Arbeitsplanes zu liefern, der die bisherigen Vorarbeiten integriert und die Richtung künftiger museologischer Forschungen zur Erreichung eines optimalen Gesamtwirkungsgrades aufzeigt.²

Während sich seit den 1970er-Jahren die Museologie³ in England, Kanada und den USA in über 50 Studiengängen institutionalisiert hat, beginnt die Akademisierung der Museumsarbeit als eigenständige Disziplin in Deutschland erst nach der Wiedervereinigung im Zuge der Bologna-Reform, zunächst an Hochschulen, ab der Jahrtausendwende auch vermehrt an Kunsthochschulen und Universitäten. Laut der Arbeitsstelle Kleine Fächer ist die Museologie aktuell an fünf Universitätsstandorten vertreten, die zwischen 2011 und 2020 eingerichtet wurden.⁴ Das Fach hat sich somit auch in Deutschland mittlerweile etabliert, arbeitet aber bis heute interdisziplinär, was hinsichtlich seines jahrzehntelangen Status als Hilfswissenschaft kaum verwundert. Die Museologie bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Geistes-, Kultur- und Gesellschaftswissenschaft und bringt die unterschiedlichsten Perspektiven dieser Fachbereiche miteinander ins Gespräch. Dabei erstreckt sich die Inter- und Transdisziplinarität der Museologie auch auf die zur Anwendung kommenden Methoden. Dem folgend versucht die vorliegende Studie philosophische Konzepte (Kapitel 3) mit Raumanalysen (Kapitel 4) zu verbinden. Darüber hinaus ist auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Period Room (Kapitel 3) als integrativ zu bezeichnen: Um die These zu überprüfen, dass die genuinen Qualitäten und Potentiale des Dis-

2 Auer, Hermann: Zur Einführung in den Begriff Museologie. In: International Council of Museums / Deutsches Nationalkomitee (Hrsg.), *Museologie, Bericht über ein internationales Symposium vom 8. bis 13. März 1971 in München*. Berlin: 2012 [1973], S. 10–13, hier: S. 10.

3 Häufig auch: Museum Studies, Curatorial Studies, Museumskunde und Museumswissenschaft/en.

4 Ruhr-Universität Bochum, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, HafenCity Universität Hamburg, Universität Hildesheim, Eberhard Karls Universität Tübingen. Vgl.: https://www.kleinefaecher.de/kartierung/kleine-faecher-von-a-z.html?tx_dmdb_monitoring%5BdisciplineTaxonomy%5D=158&cHash=132c8180763a3b8df4edcd871649ab1c. Stand: 15.05.2021.

plays sichtbar gemacht werden können, wenn dieses innerhalb eines innovativen theoretischen Bezugsrahmens neuperspektiviert wird, sollen Einsichten der Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie zusammengedacht und hinsichtlich des Period Room in einen Dialog gebracht werden. Zuletzt arbeitet die vorliegende Studie insofern integrativ, als dass sie die in der historischen und definatorischen (Kapitel 2) sowie in der theoretischen Beschäftigung (Kapitel 3) gewonnen Erkenntnisse auf das Feld der kuratorischen Ausstellungspraxis bezieht: zunächst mittels der bereits erwähnten Raumanalysen (Kapitel 4), anschließend in der Skizzierung der Anwendungsmöglichkeiten des Displays für das Filmmuseum (Kapitel 5).

PERIOD ROOM: URSPRUNG, DEFINITION UND KRITIK

Zunächst soll nun dargelegt werden, was im Folgenden unter der Bezeichnung Period Room gefasst und verstanden wird, indem das Ausstellungsdisplay kulturgeschichtlich, ontologisch und definitorisch erfasst wird. Hierfür werden zunächst die Ursprünge desselben beleuchtet, indem ein kleiner Exkurs in die Entstehungszeit der Kunstgewerbemuseen unternommen wird. Im nächsten Schritt werden die wesentlichen Charakteristika des Displays zusammengetragen und in einer Definition fixiert. Abschließend wird dann die seit Jahrzehnten bestehende Kritik am Period Room aufbereitet: Wieso hat dieses Dispositiv, das seit der Entstehungszeit des Museums als bürgerliche Institution Anwendung findet, einen schlechten Ruf? Welche Argumente wurden und werden von Seiten der Museologie gegen den Period Room formuliert?

Die Entstehung des Period Room

Der kulturhistorische Gesichtspunkt muss zunächst schon für die Aufstellung der Kunstgewerbemuseen der oberste werden. Nur dadurch, dass die künstlerischen Erzeugnisse aus einer Epoche und von einem Volke zusammengestellt werden, lassen sie sich richtig verstehen, werden sie auch dem gebildeten Handwerker nach ihrer Bedeutung und Verwertung verständlicher werden. Zugleich bietet eine geschmackvoll angeordnete Aufstellung von nur gewählten Stücken in Räumen, die an ein Wohnzimmer, einen Saal, eine Kapelle u. s. f. wenigstens erinnern, den besten Anhalt, um das Interesse des Publikums zu fesseln und den Geschmack desselben zu bilden, auf die Umgebung im eigenen Heim Obacht zu geben. Ein solches ernstes Interesse des größeren Publikums, die Hebung des Geschmacks ist die notwendige Vorbedingung, um das Gewerbe dauernd zu heben und ihm den nötigen Rückhalt zu geben. Es ist eine der wichtigsten Aufgaben nicht nur der Gewerbemuseen, sondern auch der Kunstsammlungen, denn solange das Publikum die Kunst nur vom gegenständlichen, nicht vom künstlerischen Standpunkt ansieht, ist aller Fortschritt der Kunst- und Kunstgewebesschulen von geringem Wert.⁵

5 Bode, Wilhelm von: Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. In: Pan, Jg. 2, Heft 2. Berlin: 1896, S. 124.

Möchte man die Ursprünge derjenigen Ausstellungsräume erkunden, welche heute unter dem Begriff Period Room firmieren, so muss man zunächst die Geschichte der Kunstgewerbemuseen sowie der kulturhistorischen Museen in den Blick nehmen. Diese gründeten sich in Deutschland ab den späten 1860er-Jahren, so beispielsweise das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin sowie das Bayerische Gewerbemuseum in Nürnberg, heute Germanisches Nationalmuseum, beide im Jahr 1867.⁶ Ersteres ist dabei aus einem Verein hervorgegangen, welchem im Gründungsjahr bereits über siebzig Industrielle, Beamte, Künstler und Gelehrte angehörten, und der das Ziel verfolgte »den Gewerbetreibenden die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zugänglich zu machen.«⁷ Dieses Programm verband so gleich zwei beliebte Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, nämlich dass Wissenschaft, Industrie und Kunst vereint werden müssen sowie die Idee des Historismus, Inspiration für die Architektur- und Kunstproduktion aus vergangenen Stilepochen zu schöpfen. Um dieses Ziel zu erreichen, umfassten die Kunstgewerbemuseen in der Regel sowohl eine Unterrichtsanstalt wie auch Museumsräume, die jedoch aufgrund des enzyklopädischen Ansatzes, d. h. einer klassischen, systematischen Aufstellung, eher den Charakter von Sammlungen innehatten. So sah das für das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin entworfene Programm insgesamt vierzehn Abteilungen vor, die von der Bau- und Zimmerkunst, über Möbel, Schmuck, Gefäße bis hin zu technologischen Bereichen wie Waffen, Beleuchtung und Maschinen reichten.

Während vergleichbare Programme in Nürnberg, Karlsruhe, Stuttgart und im frühen 20. Jahrhundert im Deutschen Museum in München realisiert wurden und sich dort die Kunstgewerbemuseen zu technologischen Instituten wandelten, entwickelte sich das Museum in Berlin in eine völlig andere Richtung. Kurz nach der Gründung des Vereines im Jahr 1867 wurde der erste Vorstand gewählt, der einige der renommiertesten Kunstschafer der Stadt – die Architekten Martin Gropius und Carl Grunow, den Bildhauer Louis Sussmann-Hellborn und den Historienmaler Ernst Ewald – einschloss. Diese bemühten sich nicht um den Aufbau der genannten Abteilungen, sondern konzentrierten sich auf die Realisierung der ersten großen, öffentlichen Ausstellung des Museums: Die Zeughaus-Ausstellung präsentierte im Jahr 1872 hochrangiges Kunstgewerbe aus Privat- und Adelsbesitz sowie Bestände der Brandenburgisch-Preußischen Kunstammer. Aufgrund des großen öffentlichen Interesses an derselben, übertrug die Königliche Staatsregierung dem Gewerbe-Museum zahlreiche Ankäufe, die sie in den vergangenen Jahren aus Privatbesitz sowie auf Weltausstellungen getätigt hatte, und stellte dem Museum ein großes Gebäude zur Verfügung, das zuvor von der Königlichen Porzellanmanufaktur genutzt worden war. Im Jahr 1875 wurde zudem sämtliches historisches Kunsthandwerk der Königlichen

6 Vgl. Rückert, Claudia / Segelken, Barbara: Im Kampf gegen den Ungeschmack. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung. In: Joachimides, Alexis (Hrsg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstgewerbemuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990. Dresden/Basel: 1995, S. 108-121. Mundt, Barbara: 125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867-1939). In: Jahrbuch der Berliner Museen 34. Berlin: 1992, S. 173-184.

7 Lessing, Julius: Das Kunstgewerbe-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. Berlin: 1881, S. 3.

Kunstkammer dem Gewerbe-Museum übereignet – über 6500 Einzelstücke aus Glas, Holz, Elfenbein, Bernstein, darunter Uhren, Instrumente und Textilarbeiten. Anstatt eine enzyklopädische Mustersammlung aufzubauen und »die Hilfsmittel der [...] Wissenschaft zugänglich zu machen« hatte sich das Gewerbe-Museum zur Sammelstelle kunsthandwerklicher Spezialsammlungen entwickelt. Durch das enorme Wachstum in nur wenigen Jahren, mussten sowohl neue Räumlichkeiten wie auch ein neues Ausstellungskonzept gefunden werden. Martin Gropius, zu dieser Zeit bereits ein namhafter, vielbeschäftigter Architekt, der das Museum seit seiner Gründung als zweiter Vorsitzender des Vorstandes mitgestaltete, wurde mit dem Entwurf eines Neubaus beauftragt, der auf die Sammlung zugeschnitten sein sollte – der Martin-Gropius-Bau wurde 1981 eröffnet. Im Obergeschoß befanden sich die Lehranstalt sowie systematisch-enzyklopädisch, nach Materialien und Techniken gruppierte Bestände, die als didaktisches Anschauungsmaterial dienten. Im Erdgeschoss jedoch, welches die eigentlichen Museumsräume umschloss, wurde der Öffentlichkeit keine nach Typen sortierte Vorbildersammlung präsentiert. Stattdessen wandelten die Besucher:innen durch vollausgestattete, reich möblierte und dekorierte Innenräume, die in chronologischer Ordnung die Geschichte des Kunsthandwerkes präsentieren sollten: der Period Room war geboren.

Das Ausstellungsgebäude selbst war als ein architektonisches Vorbild gedacht, das durch die Anwendung verschiedenartiger Herstellungsverfahren viele handwerkliche Zweige erfassen und in einer großartigen Komposition miteinander vereinen sollte. Es galt, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Den aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang losgerissenen Gegenständen der Sammlung versuchte man wieder eine würdige Heimstatt zu geben.⁸

Die Period Rooms, zu dieser Zeit noch Stil- oder Epochenräume genannt, funktionieren nach dem Montageprinzip. In den Ausstellungsräumen werden die verschiedensten Objektgruppen – Mobiliar, Vasen, Gemälde, Textile, Besteck, Skulpturen, usw. – miteinander zu einem Ensemble vereinigt, welches als Ganzes den Eindruck eines bestimmten Stils oder einer bestimmten Epoche vermitteln soll. Die einzelnen Ausstellungsstücke, die spätestens mit der Aufnahme in die Museumssammlung aus ihren eigentlichen Sinn- und Nutzungszusammenhängen gerissen wurden, werden so in eine neue Ordnung, eine »würdige Heimstatt« gebracht, die ihre stilistischen und materialen Qualitäten zum Vorschein bringt. Dabei ist hinsichtlich des Vermittlungspotentials nicht von Bedeutung, ob es sich um historische Ensembles handelt. Im Gegenteil: In den allermeisten Fällen stellen Period Rooms keine homogenen Interieurs aus, sondern exklusiv für den jeweiligen Ausstellungsraum geschaffene Zusammenstellung verschiedener, als authentisch und repräsentativ wahrgenommener, wohl ausgesuchter Objekte, die den Besucher:innen den Eindruck eines einheitlichen Stils vermitteln sollen.

Im Idealfall findet dieser Transformationsprozess vom Archiv- zum Ausstellungsobjekt auch unter Berücksichtigung der architektonischen Gestaltung der Räume statt. Martin

⁸ Klinkott, Manfred: Martin Gropius und die Berliner Schule. Berlin: 1971, S. 164.

Gropius realisierte den Mustercharakter seines Baus für das Gewerbe-Museum auf verfahrenstechnischer wie materialer und daher eher für das Handwerk sichtbaren Ebene – d. h. mit welchen Baustoffen und Techniken die Architektur aufgebaut wurde –, Details, die der breiten Öffentlichkeit wohl eher verborgen blieben. Ein weit weniger subtiles Beispiels im Stadtbild Berlins stellt das von Ludwig Hoffmann 1904 fertiggestellte Märkischen Museum dar, ein Gebäudekomplex, der architektonische Stile mehrerer Jahrhunderte märkischer Baukunst in sich vereint. Der Bau wurde so nicht nur auf die Sammlung abgestimmt, die er beheimaten würde, sondern sollte bereits durch sein äußeres Erscheinungsbild Einblicke in dieselbe gewähren. Auch im Inneren setzte sich architektonisch das Prinzip des Period Room fort, die jeweiligen Exponate in Räumen zu präsentieren, die eine bestimmte, historische Stimmung zum Ausdruck bringen: Die über 50 Schauräume des Museums präsentierten beispielsweise die prähistorische Abteilung in niedrigen, gewölbten und grobverputzten Räumen, die mittelalterliche, sakrale Kunst wiederum in einem Anbau, der eine märkische, mittelalterliche Kapelle nachahmte. Die Aufstellung der Exponate wiederum ist als ein Mittelweg zwischen systematischer und kulturhistorischer zu beschreiben: Die Objekte wurden stil- und epochengeschichtlich geordnet und den jeweiligen Architekturen zugeteilt, jedoch nur zum Teil in möglichen Nutzungszusammenhängen präsentiert. Viele Exponate wurden stattdessen enzyklopädisch gruppiert – z. B. Urnen, Tabakdosen, Teeservice, usw. – und in Vitrinen ausgestellt.⁹

Das Beispiel vom Märkischen Museum zeigt, dass die Grenzen, die zwischen verschiedenen Ausstellungsdisplays verlaufen, durchaus fließend sein können: Nicht jede Vitrine zerstört die historische Stimmung eines Period Room. Die beiden in diesem Kapitel benannten, klassischen Aufstellungen bergen ihre jeweils eigenen Qualitäten, jedoch auch Tücken: Während eine systematische Aufstellung – z. B. nach formalen, ornamentalen oder ikonographischen Gesichtspunkten zusammengestellte Objektgruppen – ermöglicht, in denselben Räumlichkeiten eine viel größere Zahl von Objekten auszustellen und so die Sammlung eines Museums adäquater zu repräsentieren, bietet sie kaum Abwechslung für das Publikum. Für flüchtige Betrachter:innen werden die Unterschiede zwischen den Objekten kaum sichtbar, die gleichförmig erscheinende Objektgruppe vermag es schwerlich, deren Interesse zu wecken und zu einer genauen, komparativen Betrachtung einzuladen. Zudem erfordert die systematische Aufstellung Paratexte wie Texttafeln und Labels, um die Bedeutung der präsentierten Stücke zu vermitteln: Ist diese Keramik als Vase, als Küchen- oder gar als Toilettenutensil genutzt worden? Aus welcher Zeit stammt sie und von wem wurde sie genutzt? Der immersive Period Room hingegen zielt unmittelbar darauf, das Interesse seines Publikums zu bannen und birgt so, wie im nächsten Kapitel theoretisch hergeleitet wird, ein spezifisches Vermittlungspotential. Er kommt ohne Hilfsmittel

⁹ Für etliche historische Fotografien von Ernst von Brauchitsch, die das Innenleben des Märkischen Museum vor dessen Beschädigung im Zweiten Weltkrieg zeigen und illustrieren, wie eindrucksvoll das seinerzeitige Bemühen war, den Besucher:innen Erinnerungswelten verschiedenster Epochen in möglichst dichter Atmosphäre zu präsentieren, s. h.: Kurt Winkler (Hrsg.): *Gefühlte Geschichte. 100 Jahre Märkisches Museum*. Berlin: 2008.

wie Vitrinen, Regale und Erklärungsschilder aus und gibt allein durch seine räumliche Anordnung vielerlei Hinweise auf das historische Setting, die Nutzungsweisen und Bedeutungen der präsentierten Objekte. Ein offenkundiger Nachteil des Period Room ist dabei, dass er nur Bruchteile der in den Museumssammlungen vorhandenen Objekte zur Ausstellung bringen kann – auf dem Toilettentisch wird eine Keramik, ein Puderdöschen, ein Kamm aus Elfenbein drapiert sein, während sich in den Sammlungen der Kunstgewerbemuseen meist dutzende, wenn nicht hunderte Exemplare befinden. Das Märkische Museum, welches als erstes städtisches Museum Europas seine Sammlungen aus Schenkungen des postindustriellen Berliner Bürgertums speiste, fand so durch seine Mischform aus systematischer und kulturhistorischer Aufstellung eine gute Lösung, die die Objekte sowohl attraktiv zur Ausstellung brachte als auch die umfangreichen Sammlungen und damit das selbstbewusste Berliner Bürgertum angemessen zu repräsentieren wusste. Derartige Mischformen in der Präsentation finden bis heute Anwendung. So arrangiert das Metropolitan Museum in New York, das mit seinen knapp 60 Period Rooms die größte Sammlung derselben weltweit beherbergt, diese häufig um Galerien herum, in welchen in systematischer Ordnung verwandte Objekte ausgestellt werden.¹⁰ Das Alternieren zwischen diesen beiden Displays, zwischen Kontext und Enzyklopädie, stellt eine abwechslungsreiche, ausgewogene Rezeptionssituation her.

Um den Bogen zu dem Zitat zu schließen, mit welchem dieses Kapitel eröffnet wurde: Gemeinhin gilt Wilhelm Bode als Initiator des Period Room, der im Jahr 1904 mustergültige Stilträume im Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, eingerichtet hat. Doch wie dargelegt wurde, reicht die Geschichte des Period Room mehrere Jahrzehnte weiter zurück und war, wie im Gewerbe-Museum zu Berlin, durchaus von Zufällen und dem Interesse und Einfluss bestimmter Akteure geprägt. Spannend an dem Zitat Bodes ist seine Argumentation für die Period Rooms im Sinne einer kulturhistorischen Aufstellung von Exponaten, die folgendermaßen verläuft:

- a) Die künstlerischen Erzeugnisse können von den Fachleuten und den Besucher:innen nur dann verstanden, d. h. in ihrer »Bedeutung und Verwertung« erfasst werden, wenn sie einer historischen (und nationalen) Ordnung folgen.
- b) Das Interesse des Publikums kann nur dann erweckt werden, wenn die Exponate stilvoll angeordnet werden. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass der Geschmack des Publikums gebildet werden kann.
- c) Ein wohlausgebildeter Geschmack der Öffentlichkeit ist notwendige Vorbedingung für die Existenz gehobenen Kunsthandwerkes, welches doch zunächst zum Gebrauch hergestellt wird, bevor es seinen Weg ins Museum finden.

¹⁰ So beispielsweise im Amerikanischen Flügel, in welchem die Galerie *Late Eighteenth-Century American Furniture* (Raum 723) von insgesamt fünf *Period Rooms* (Raum 724, 725, 278, 279 730) umgeben wird, die zeigen, wie das Mobiliar dieser Epoche in den Schlaf-, Wohn- und Esszimmern angeordnet und kombiniert wurde. Vgl.: <https://maps.metmuseum.org/>. Stand: 13.01.2021.

Bode verliert somit nie das ursprüngliche, didaktische Ziel der Kunstgewebemuseen aus den Augen, nämlich »den Gewerbetreibenden die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zugänglich zu machen.« Doch bezieht er in seine Argumentation einen für die gegenwärtige Museumswissenschaft zentralen Akteur mit ein: die Besucher:innen, deren Interesse nur dann geweckt werden kann, wenn die Museumsräume attraktiv ausgestaltet werden. Auch im Zusammenhang mit dem Publikum argumentiert er didaktisch, wenn er die Geschmacksbildung der Öffentlichkeit als oberstes Ziel der Museen fasst. Er begreift sowohl das Kunstgewebe wie auch die Kunst selbst in einer Marktlogik, die ebenfalls Ausdruck des sich zu seiner Zeit herausbildenden, über Einfluss und Selbstbewusstsein verfügenden Bürgertums ist: Wenn die Öffentlichkeit keine kunstvoll hergestellten und ausgestalteten Werke mehr erkennt oder schlichtweg nicht zu schätzen weiß, gibt es auch keinen Grund mehr, diese herzustellen. Es ist bemerkenswert, dass Bode als ein sehr früher Vertreter museumstheoretischer Überlegungen, die Besucher:innen ins Zentrum seiner Argumentation stellt, was aus heutiger Perspektive höchst modern anmutet, wurde doch gerade diesem Akteur im museologischen Diskurs lange kaum Beachtung geschenkt. Dagegen orientieren sich Ausstellungsdisplays wie der Period Room vornehmlich an den Besucher:innen, zielen sie doch insbesondere auf die Wahrnehmung derselben ab. Es verwundert nicht, dass diese affekt- und erfahrungsorientierten Displays aktuell in der Museumslandschaft eine Renaissance erleben und bei der museologischen Forschung zunehmend mehr Beachtung finden. Doch was meint nun eigentlich Period Room? Wie lässt sich dieses Display definitorisch fassen?

Definition: Period Room als inszenatorisches, kontextuelles und raumgreifendes Ensemble

Im vorangegangenen Kapitel, in dem die Entstehung des Period Room in den Kunstgewebemuseen beleuchtet wurde, sind bereits einige Merkmale desselben zu Tage getreten: In einem Ausstellungsraum werden verschiedene, ausgewählte und als repräsentativ empfundene Objekte der verschiedensten Objektgruppen zu einem Ensemble zusammengestellt, das den Museumsbesucher:innen als Ganzes den Eindruck eines bestimmten Stils oder einer bestimmten Epoche vermitteln soll. Dabei handelt es sich also nicht um homogene, historische Interieurs, sondern um retrospektive Zusammenstellungen: Die Bezeichnung Period Room meint nicht historische Räume an ihren Originalschauplätzen, wie sie beispielsweise in museal gewordenen Schlössern anzutreffen sind. Ebenso sind auch Freilichtmuseen durchaus artverwandt mit dem Period Room, unterscheiden sich aber insofern von demselben, als dass dort vornehmlich Reproduktionen anstatt Originale anzutreffen sind, da das Vermittlungskonzept meist auf ein aktives Mitmachen und Ausprobieren des Expositoriums durch die Besucher:innen ausgelegt ist. Eine engere Verwandtschaft zum Period Room weist das Diorama auf, welches jedoch meist nur in Natur- und Völkerkundemuseen zum Einsatz kommt. Im aktuellen museologischen Diskurs kursieren zudem die Bezeichnungen Environments und Ambiances, die ebenfalls

raumgreifende, inszenatorische Anordnungen beschreiben, jedoch vornehmlich im Kontext von Kunstmuseen und weniger für kulturhistorische Ausstellungen gebraucht werden.

Bis hierin sind schon einige der wesentlichsten Eigenschaften des Period Room benannt: »(...) seine offensichtliche Konstruktion, die Schichtung historischer Momente und die ideologisch-didaktischen Intentionen in der Vermittlung von Geschichte beziehungsweise Epochen- und Lebensstilen zumeist der oberen Klasse.«¹¹ Interessant an Sölls Definition ist vor allem der Hinweis auf die Zeitschichtungen. Damit ist nicht nur gemeint, dass die einzelnen Objekte, die zu einem Ensemble zusammengestellt werden, nicht einem spezifischen historischen Moment, sondern einer ganzen Zeit- oder Stilepoche entstammen, sondern auch, dass sich in der retrospektiven Zusammenstellung immer auch eine zeitgenössische Sicht auf das Darzustellende artikuliert: Ein Period Room, der den »goldenen« 1920er-Jahren gewidmet ist – ein Begriff, der sich erst in den 1960er-Jahren als retrospektive Wertung des besagten Jahrzehntes etabliert – und in den 1950er-Jahren gestaltet wurde, unterscheidet sich vermutlich stark von einem, der in den 2010er-Jahren konzipiert wurde. Das jeweils gegenwärtige Interesse an einem bestimmten historischen Gegenstand oder einer Epoche und die zeitgenössischen Museums- und Ausstellungspraktiken haben sowohl Einfluss auf die Auswahl wie auch auf die Aufstellung der dem Ensemble zugehörigen, als repräsentativ empfundenen Objekte. Einen nicht minder großen Einfluss auf die Gestaltung eines Period Room haben die Schöpfer:innen desselben. Neben dem Publikum und den Exponaten, die in der Ausstellung miteinander kommunizieren, stellen die Kurator:innen die dritte Instanz im Ausstellungswesen dar, wenngleich deren Subjektivität meist im Verborgenen bleibt: »die KuratorInnen, die in ihrer mächtigen Machtlosigkeit zwar ein Narrativ anbieten, die Letztfassung der Ausstellungserzählung aber den BesucherInnen überlassen müssen.«¹² Diese Akteure – die Exponate, das Publikum und die Kurator:innen – seien an dieser Stelle schon einmal erwähnt, werden aber im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie sowohl einzeln wie auch in ihrem Zusammenspiel einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Ein weiterer Aspekt, der entscheidend für die terminologische Bestimmung des Period Room ist, ist dessen spezifisches Vermittlungspotential. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, durchlaufen die von den Kurator:innen ausgewählten Objekte durch die Überführung vom Archiv ins Museum sowie durch die Anordnung im Ausstellungsraum hinsichtlich ihrer Bedeutung einen Transformationsprozess:

Das Museum überführt die Gegenstände der Sammlungen aus ihrem gängigen Gebrauch, verleiht ihnen dadurch besondere Bedeutung und verfremdet sie gleichzeitig in ihrem Bezug

11 Söll, Änne: Evidenz durch Fiktion? Die Narrative und Verlebendigungen des *Period Room*. In: Krüger, Klaus et al. (Hrsg.), *Evidenz des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*. Bielefeld: 2019, S. 119–137, hier: S. 121.

12 Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: 2011, S. 9.

*zu den Menschen. Oder es zeigt Dinge, die vor langer Zeit ihrem ursprünglichen Bezugsrahmen entfallen sind und wiederentdeckt wurden. Von dem Moment des Eingangs in die Sammlungen an sind die Objekte dazu bestimmt, Zeugen zu sein, an die eine Vielzahl von Fragen gerichtet werden kann und die aus unterschiedlichsten Absichten zur Zeugenschaft gerufen werden können.*¹³

Wie die einzelnen Objekte zur Zeugenschaft gerufen werden, unterscheidet sich nicht nur hinsichtlich der Absicht der Kurator:innen, sondern auch in der Art und Weise, wie sie zur Ausstellung gebracht werden. In der Museologie werden gemeinhin drei zentrale Präsentationsformen des Museums unterschieden: erstens die Isolierung und damit Auratisierung eines Objektes, zweitens die serielle, taxonomische Präsentationsform und drittens die Zusammenstellung von Objekten zu einem Ensemble.¹⁴

Und doch reicht die dritte Kategorie, das Ensemble, noch nicht aus, um die Spezifika des Period Room befriedigend zu typisieren. Exponate werden nicht nur raumgreifend, sondern ebenso als Hängungen oder in Vitrinen als Ensemble gruppiert. Man stelle sich beispielsweise eine Vitrine vor, die der Schauspielerin Greta Garbo gewidmet ist, in der eine signierte Starpostkarte, der Brief eines Fans, Fotografien von Premierenfeiern sowie ein gestaffelter Stapel Magazine drapiert wurden, für welche sie als Covergirl fungierte. Dies wäre ein Ensemble, mit dem Garbo als öffentliche Person ihrer Zeit erzählt werden könnte. Gleichzeitig würde diese Zusammenstellung die Entstehung der Star- und Fankultur in den 1920er-Jahren bezeugen. Doch würde sich eine solche Vitrine zweifellos hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Besucher:innen und damit auch hinsichtlich ihres Vermittlungspotentials fundamental von einem inhaltlich, d. h. auf Ebene der Exponate entsprechenden Period Room unterscheiden. Man denke beispielsweise an die begehbare Konstruktion eines Schlafzimmers derjenigen Jugendlichen, die die Fanpost an Greta Garbo geschrieben hat: die Fanpost auf einem Schreibtisch, die gerahmte und signierte Starpostkarte auf der Nachtkommode platziert, ausgeschnittene Fotografien und Zeitungsartikel über die Garbo an den Wänden, die Magazine nebeneinander ausgebreitet auf dem noch nicht gemachten, weißen Messingbett im Art déco Stil. Vorbilder für die Gestaltung eines derartigen, fiktiven Period Room, der eben nicht die »Geschichte der oberen Klassen« erfahrbar macht, sondern denjenigen ein Narrativ gibt, die im Museum meist unsichtbar bleiben, finden sich unzählige in der Filmgeschichte. Historische Filmsequenzen können in Period Rooms integriert oder mit solchen konterkariert werden. An dieser Stelle sei auf den kanonisierten Titel *menschen am sonntag* (1930) von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer verwiesen, in dessen Exposition sich das Pärchen Erwin und Annie zunächst für einen Kinobesuch fertigmachen, um den neuesten Garbo-Film zu sehen, dann aber in einen Streit

¹³ Warnecke, Jan-Christian: *Ausstellen und Ausstellungsplanung*. In: Walz, Markus (Hrsg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*. Stuttgart: 2016, S. 242–246, hier: S. 242.

¹⁴ Vgl. Heesen, Anke: *Theorien des Museums. Zur Einführung*. Hamburg: 2012, S. 68.

geraten, der damit endet, dass sie sich gegenseitig ihre an den Wänden hängenden Starpostkarten zerreißen.

Wie das Beispiel zeigt, reicht der Begriff des Ensembles noch nicht aus, um die spezifischen Qualitäten eines Period Room zu fassen. Daher soll an dieser Stelle ein weiterer Begriff eingeführt werden:

Eine besondere Darstellungsmethode ist die Inszenierung. [...] Inszenierungen sind insofern sinnvoll, als sie den Zugang des Publikums zu bestimmten authentischen Inhalten durch Ergänzung und Veranschaulichung erleichtern. Inszenierungsmaßnahmen verhindern, dass das Objekt nur noch in seiner sekundären Verwendung als kostbares Expositum erscheint und dadurch der Zugang zu seiner ursprünglichen Welt blockiert wird. Manchmal reicht dafür schon die Andeutung der authentischen, der »Gebrauchssituation« eines Objektes. Ausstellungsgestaltungen, von denen das Publikum mit allen Sinneseindrücken eingenommen wird, also etwa begehbare Räume bzw. solche illusionistischen Umwelten, die quasi-authentische Erlebnisse eines Dortseins vermitteln, werden als engl. immersion bezeichnet.¹⁵

Im hier angeführten Zitat werden zwei Techniken der Inszenierung benannt, die den Zugang der Besucher:innen zu den Exponaten sicherstellen, d. h. einen Vermittlungsprozess evozieren: die Ergänzung, also das, was bisher als Ensemble sowie Zusammenstellung beschrieben wurde, sowie die Veranschaulichung. Letztere meint, dass die Exponate im Period Room nicht abstrakt, d. h. jenseits ihrer alltagspraktischen Bedeutung präsentiert – isolierte, auratisierte Meisterwerke im White Cube –, sondern vielmehr auf einen tatsächlichen oder hypothetischen (hier: »quasi-authentischen«) Gebrauchskontext rückbezogen werden: Sie werden re-kontextualisiert. Diese als immersiv, dramatisiert und/oder narrativ zu charakterisierende Inszenierungsweise birgt den Vorteil, dass der Vermittlungsprozess zumindest teilweise nicht-sprachlich, also ohne Rückgriff auf Paratexte wie Erklärungstafeln und Labels, vollzogen werden kann. Denkt man zurück an das Beispiel¹⁶ einer enzyklopädisch-systematischen Präsentation verschiedener Keramiken in einer Vitrine oder in einem Wandregal – ohne Labels wird das fachlich ungeschulte Publikum nicht unterscheiden können, ob es sich bei einem bestimmten Gefäß um eine Vase, einen Toilettengegenstand oder gar um ein Küchenutensil handelt. Ebenso werden viele Besucher:innen einer Filmtechniksammlung nicht unterscheiden können, ob es sich bei den vor ihnen aufgereihten Apparaturen um Kameras oder Projektoren handelt, geschweige denn, aus welcher Zeit diese stammen oder wie sie funktionieren.

Doch wie wird in inszenatorischen Ausstellungsdispositiven wie dem Period Room vermittelt, wenn nicht via Sprache? Worauf zielt die Inszenierung, wenn nicht auf das sprachlich-kognitive Verstehen der Besucher:innen? Friedrich Waidacher definiert inszenatori-

¹⁵ Waidacher, Friedrich: *Museologie knapp gefasst*. Köln: 2005, S. 162.

¹⁶ Vgl. S. 8.

sche Displays als »Ausstellungsgestaltungen, von denen das Publikum mit allen Sinneseindrücken eingenommen wird [...]« Wesentlich in der Gestaltung sowie hinsichtlich der Vermittlungsleistung der besagten Ausstellungsräume ist somit die multisensorische Rezeption der Besucher:innen und damit die Wirkung der Raumanordnungen. Ob tatsächlich alle fünf Sinne bei der Ausstellungsgestaltung miteinbezogen werden müssen, bleibt fraglich. So könnte der eben skizzierte Period Room – das Schlafzimmer eines jugendlichen Garbo-Fans der 1920er-Jahre – sicherlich auch dann seine Wirkung entfalten, wenn der Geruch- und Geschmacksinn der Besucher:innen nicht berücksichtigt wird. Auch das Verb im angeführten Zitat ist nicht glücklich gewählt, da »von etwas eingenommen sein« einer Überwältigungsrhetorik entspricht und die Rolle der Besucher:innen, deren Wahrnehmung doch Dreh- und Angelpunkt der inszenatorischen Displays ist, äußerst passiv konstruiert. Die Formulierung von Waidacher verwundert jedoch kaum, hält man sich die jahrzehntelange Skepsis und Kritik der Museologie gegenüber dem Period Room vor Augen. Zeitgemäßer wäre dagegen von Adressierung zu sprechen: Im Period Room werden unterschiedliche Sinne der Besucher:innen adressiert, d. h. in der Ausstellungsgestaltung berücksichtigt, die für die Vermittlung bestimmter Inhalte und Bedeutungen essenziell sind.

Ein weiteres zentrales Merkmal des Displays ist der große Stellenwert der räumlichen Dimension in dessen Ausgestaltung, die als raumgreifend beschrieben werden kann. Sicherlich kann der Period Room auch dann seine immersive Wirkung entfalten, wenn er nur einen Teilbereich des entsprechenden Ausstellungsraumes einnimmt, doch muss die Installation eine gewisse Größe aufweisen, um sein Publikum in den Bann zu ziehen, zur Imagination und Assoziation anzuregen. Uwe R. Brückner plädiert dafür, den Ausstellungsraum als Gesamtkunstwerk zu verstehen und arbeitet für diesen vier unterschiedliche Dimensionen heraus, die allesamt für die Gestaltung und Wirkungsweise eines Period Room von Bedeutung sind: den physisch-substantivischen, den narrativ-verbalen, den dramatisierten und den atmosphärisch-adjektiven Raum.¹⁷ Die physisch-substantivische Dimension umfasst dabei die Parameter der (Innen-) Architektur, d. h. die physikalische Umgrenzung des »Handlungs-, Denk- und Spielraumes, sein Volumen, seine Dimension, seine Raumhülle / haptische Materialität, sein Licht / Beleuchtung, sein akustisches wie narratives Potenzial und letztlich [...] seine Beispielbarkeit.«¹⁸ Wird eines dieser Parameter verändert, entsteht ein neuartiger Raumeindruck. So kann beispielsweise mittels der eingesetzten Beleuchtungstechnik sowie deren Helligkeitsniveau der Ausstellungsraum dynamisiert werden: eine intensive Ausleuchtung für einen präsen- te, selbstbewusste Präsentation, eine dezente für einen distanzierten, dimensionslosen Raum. Im Period Room werden häufig unechte, ausgeleuchtete Fenster integriert, um einen natürlichen Rau-

17 Brückner, Uwe R.: Raum als Gesamtkunstwerk – Ästhetik des Erlebens. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: 2015, S. 283–292.

18 Ebd., S. 284.

meindruck zu erwecken und die Besucher:innen so für einen Moment vergessen zu lassen, dass sie sich in einem künstlichen Museums- und nicht in einem alltäglichen Wohnraum befinden. Unter dem narrativ-verbalen Parameter versteht Brückner Räume, die durch den Einsatz von Text, Grafik, Ton und Projektion zum erzählenden Medium, d. h. zum Informationsträger werden:

Durch seine autarke Beweglichkeit in einer Ausstellung kann der Rezipient die Geschichte beeinflussen und verändern. Das Auslösen und Erlebbarmachen muss jedoch durch die Ausstellungsgestaltung geleistet werden, indem die erzählerischen Potenziale genutzt werden und ein Angebot an den Rezipienten gemacht wird, das er durch »gehen, stehen, hören, sehen« (Gottfried Korff), durch sein Agieren erleben kann. Man kann hier vom verbalen Volumen, der gebauten Botschaft sprechen.¹⁹

Beim dramatisierten Raum geht es nach Brückner vor allem um den Faktor Zeit: In welcher Reihenfolge werden welche thematischen Aspekte präsentiert? Wie werden die Besucher:innen durch die Ausstellung geführt? Der Raum wird dabei insofern rhythmisiert und choreografiert, als dass ein an den darstellenden Künsten orientierter Spannungsbogen erzeugt wird. So können bestimmte Inszenierungen, wie z. B. der Einsatz von großformatigen Projektionen oder zeitlich gesteuerten Toninstallationen, die Aufmerksamkeit der Besucher:innen fesseln. Im Vergleich zum Theater und zum Film ist die Kategorie des dramatisierten Raums aber insofern begrenzt, als dass die Besucher:innen die Dauer ihres Ausstellungsbesuches ebenso frei gestalten, wie sie nach eigenen Interessen ihre Aufmerksamkeiten zu verteilen vermögen. Die letzte, für den Period Room wie auch für dessen Kritiker:innen besonders relevante, räumliche Dimension ist die atmosphärisch-adjektive:

Ein wichtiger, oft als rein emotionaler Zugang missverstandener Raumparameter ist die Raumatmosphäre. Durch das Herstellen entsprechender Raummilieus mittels assoziativer Raumbilder wird der Zugang zu komplexen Themen erleichtert. Durch die Nutzung der atmosphärischen Aggregatzustände des Raumes kann selbst das Nicht-Ausstellbare erlebbar gemacht werden. Es entsteht im optimalen Falle eine Dialektik zwischen dem Objekt und der Raumstimmung, der Raumstimmung und dem zu transportierenden Thema. Der empfundene Raum unterstützt die Bereitschaft, sich Inhalten über die intuitive statt über die kognitive Erfahrung zu nähern.²⁰

Der Period Room als raumgreifendes, vollständig durchgestaltetes Ensemble, vermag gerade durch die Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre, an vorhandenen Wahrneh-

¹⁹ Ebd., S. 287.

²⁰ Ebd., S. 286.

mungsschemata der Besucher:innen anzuknüpfen, seine immersive Wirkung zu entfalten, die Aufmerksamkeit zu fesseln und diese körperlich und multisensorisch zu adressieren. Die Kritiker:innen des Displays sehen in dieser Eigenschaft die Gefahr einer Blendungs- und Überwältigungsästhetik, die nicht für, sondern gegen die Vermittlung historischer Gehalte arbeitet.

Bevor nun aber die museologische Kritik am Period Room beleuchtet wird, soll an dieser Stelle die hier erarbeitete Definition desselben fixiert werden, die im weiteren Verlauf der Studie Anwendung findet: Der Period Room ist ein spezifisches Ausstellungsdisplay, das raumgreifend musealisierte Objekte zu einem Ensemble zusammenstellt und sich dabei den Mitteln der Inszenierung bedient – die Objekte werden nicht isoliert, sondern re-kontextualisiert. Die Zusammenstellungen sind als heterogen und retrospektiv zu beschreiben, wodurch sich verschiedene Zeitschichten räumlich manifestieren. Die Wirkungsstrategie zielt jedoch auf einen möglichst homogenen und historisch konsistenten Raumeindruck der Besucher:innen – der Period Room ist illustrativ und exemplarisch. Weiterhin verfügt er über ein spezifisches Vermittlungspotential: Durch die immersiven, dramatisierten und narrativen Raumanordnungen, die sinnliche Oberflächengestaltung der Ausstellungsarchitekturen und die daraus resultierende Atmosphäre, evoziert er eine Rezeptionshaltung, die sich radikal von der anderer Ausstellungsdisplays unterscheidet – ein umfassendes, ästhetisches und multisensorisches Erlebnis, eine Wahrnehmung, die den gesamten Körper miteinbezieht.

»Blendwerk!« – Kritik am Period Room

Im 20. Jahrhundert verbreiteten sich die Period Rooms als Exportschlager der europäischen Museumspraxis rasant in den USA. Museen wie das Metropolitan Museum verfolgten mit diesen Inszenierungen nicht nur das Ziel, europäische Kunst- und Kulturgeschichte zu vermitteln, sondern setzten die Period Rooms auch als Mittel ein, um am Narrativ einer originären US-amerikanischen Kulturgeschichte zu arbeiten. Problematisch an dieser Praxis gestaltete sich, dass in diesen Ausstellungsräumen Ensembles präsentiert wurden, die europäische mit US-amerikanischen Exponaten sowie Originale mit Nachbildungen vermischten, meist ohne einordnende Begleittexte.²¹ Ein weiterer Unterschied zu ihren europäischen Vorbildern bestand darin, dass die Period Rooms in Europa entweder einer Epoche oder einem bestimmten Stil gewidmet waren, während die US-amerikanischen Räume bis heute mehrheitlich nach bestimmten Personen und Familien benannt sind. In dieser Form der Namensgebung liegt ein Evidenzversprechen, welches nicht eingehalten wird: Weder die architektonischen Elemente noch die Interieurs sind homogen, sondern stets zu einem bestimmten Grad rekonstruiert, nachträglich vervollständigt oder an die vorhan-

21 Vgl. Söll, Änne: Evidenz durch Fiktion?, S. 122f.

denen Museumsräume angepasst.²² Es verwundert also kaum, dass der Period Room schnell von Seiten einer an Systematik und Authentizität orientierten Museologie kritisiert wurde.

Während sich der Period Room ab den 1930er-Jahren bis heute in den USA immer weiter etablierte, kehrte man dem als antiquiert wahrgenommenen Display in der Nachkriegszeit in Westdeutschland den Rücken zu – viele Räume wurden aufgelöst und abgetragen, nicht zuletzt, weil sie zu viel Ausstellungsfläche in Anspruch nahmen.²³ Anders gestaltete es sich in Ostdeutschland, wo das Display weiterhin gepflegt und genutzt wurde. So wurde beispielsweise das Erbe von Wilhelm Bode im Bode-Museum, welches die Bombardierungen Berlins im Zweiten Weltkrieg größtenteils unbeschadet überdauert hat, in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild bewahrt. Nach der Wiedervereinigung wurden jedoch erhebliche Beschädigungen der Bausubstanz des Bode-Museums festgestellt, woraufhin dieses von 1997 bis 2005 kernsaniert werden musste. Bezüglich der Gestaltung der Innenräume ging man einen Kompromiss ein: Einige wenige Räume, wie das Tiepolo-Kabinett, in dem über zwanzig Fresken des barocken Malers Giovanni Battista Tiepolo präsentiert werden, wurden anhand von historischen Fotografien aus den Gründungsjahren des Museums möglichst originalgetreu rekonstruiert. Andere Räume, wie das ehemals von Wilhelm Bode üppig ausgestattete Simon-Kabinett, wurden im Rahmen der Umbauarbeiten aufgelöst, die Exponate auf andere Ausstellungsräume und Museen verteilt. Heute sind im Simon-Kabinett nur noch zwei Werke der Sammlung zu sehen, während eine Texttafel sowie historische Fotografien an den ehemals vorhandenen Period Room erinnern. Grundsätzlich gestaltete sich der Kompromiss zwischen Modernisierung und Erhalt des Museums in den 2000er-Jahren folgendermaßen: Die historisch anmutenden Architekturen, wie die barocke Eingangskuppel sowie die nach Florentiner Vorbild gestaltete Renaissance-Basilika, wurden erhalten. Jedoch entschied man sich zu Gunsten einer Modernisierung des Erscheinungsbildes, vorhandene Ausstellungsarchitekturen umzuinterpretieren, indem beispielsweise Sockel und Wände in Weiß und Hellgrau gefasst wurden. Die von Bode zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingerichteten Stilräume wurden durch den Erhalt von Bauelementen wie Wandvertäfelungen, Säulen und Bodenbeläge sichtbar zitiert. Gleichzeitig wurden aber die in dem historisch anmutenden Ambiente präsentierten Exponate

22 Zur Veranschaulichung dieser Transformationsprozesse bei der Konzeption und Installation eines *Period Room* im Museum, soll exemplarisch auf die Geschichte des Wentworth Room verwiesen werden, die vom Metropolitan Museum online illustriert wird. Hier wird auch auf die gestaltenden, retrospektiv getroffenen Entscheidungen der Kurator:innen verwiesen: »When installing a *Period Room*, the Museum will often recreate missing details like the twelve-over-eight-pane, double-hung sash windows that were originally in the Wentworth Room. The herringbone brickwork pattern in the back of the fireplace was based on a fireplace found in a Massachusetts house built in 1699.« <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-american-wing/period-rooms/wentworth-room>. Stand: 14.01.2021.

23 Das Brooklyn Museum eröffnete im Jahr 1929 insgesamt 19 *Period Rooms*, die unterschiedlichen amerikanischen Epochen gewidmet waren. Heute verfügt das Museum über 28 dieser Räume. Zur Geschichte des Brooklyn Museum s. h.: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions>. Stand: 13.01.2021.

stark ausgedünnt: Unter Rückbesinnung auf die eigentlichen Kunstwerke, die Gemälde und Plastiken, wurden große Teile des historischen Mobiliars entfernt.²⁴

Nachdem nun am Beispiel des Bode-Museums der Umgang mit den historischen Period Rooms in der jüngeren Zeitgeschichte exemplarisch illustriert wurde, soll nun der Frage nachgegangen werden, welche Kritik in der Museumsforschung gegenüber dem Period Room besteht, warum dieser als antiquiert wahrgenommen wird und nur noch selten Anwendung findet. Im Standardwerk Einführung in die Museologie, das mittlerweile in einer dritten, überarbeiteten Auflage vorliegt, formuliert die Autorin Katharina Flügel folgende Einschätzung, die einige der verbreitetsten Vorwürfe der Museologie gegenüber dem Period Room zusammenfasst:

Dinge, die nicht erklärt sind, erklären sich nicht dadurch, dass sie mit anderen, ebenfalls nicht erklärten Dingen zusammengebracht werden, denn es gibt kein Objekt, das ein anderes aus sich heraus erklärt, das Objekt spricht nicht für sich. Der Wunsch, den historischen Zusammenhang darzustellen, in dem sich das Objekt befindet, ist wohl aus dem Bedürfnis abzuleiten, das Nicht-Sichtbare sichtbar zu machen. Der Glaube, dieses Bedürfnis befriedigen zu können, hat zur Ensemblebildung, eben zur »Inszenierung« geführt. [...] Die Annäherung an »Zusammenhang« in der Ausstellung ist nur möglich, wenn wir klar zu differenzieren vermögen: Der Objektzusammenhang ist eine ästhetische Größe, die vorrangig die Gefühlswelt des Betrachters affiziert, der Kausalzusammenhang, der »hinter« dem Objekt liegende Zusammenhang, ist nur mit dem Verstand zu erfassen, er bedarf der sprachlichen Vermittlung, mithin des Textes. Er ist die den Zusammenhang erklärende, die Beziehung stiftende Folie [...]. Wohl aber kann die sinnstiftende, kluge Auswahl der einzelnen Dinge und ihrer Präsentation in sinngebender, sinnlich anmutender Ordnung, die frei ist von jeglicher Manipulation, jeglicher didaktischer Bevormundung, das Verstehen von Zusammenhängen befördern.²⁵

In der Museologie geht man davon aus, dass ein Objekt nach Eintritt in die Sammlungen eines Museums isoliert, d. h. aus seinen ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissen wird. Aufgabe des Museums sei es dann, diese transformierten, musealisierten, abstrakt gewordenen Objekte zu erklären, indem der verloren gegangene historische Zusammenhang zumindest in Teilen wieder sichtbar gemacht wird – je nach Interesse des jeweiligen Ausstellungskontextes könnten dies beispielsweise Funktions-, Bedeutungs- oder sozialgeschichtliche Zusammenhänge sein. Flügel geht davon aus, dass der Period Room aus dem Wunsch heraus entstanden ist, diese historischen Zusammenhänge als das »Nicht-Sichtbare sichtbar zu machen«. Diese Aussage schließt zwei Annahmen der Auto-

24 Für Ansichten der beschriebenen Innenräume s. h. virtueller Rundgang: <http://bode360.smb.museum/>, Stand: 12.01.2021.

25 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie, 3. überarbeitete Auflage. Darmstadt: 2014, S. 115.

rin ein, die gleichzeitig als Kritikpunkte am Period Room verstanden werden können: 1. Im Museum findet ohne die Miteinbeziehung von Sprache und Text keine Vermittlung statt – die historischen Zusammenhänge sind nicht sichtbar, dafür aber sagbar. Die Objekte müssen daher vom Museum bzw. von den Ausstellungsmacher:innen »erklärt« werden. 2. Allein durch die Gruppierung von Objekten, d. h. durch die Herstellung von räumlichen Zusammenhängen, stellt sich noch keine Evidenz her. Diese Kritikpunkte führt die Autorin weiter aus, indem sie zwischen zwei verschiedenen Arten von Zusammenhängen unterscheidet: Der Objektzusammenhang meint die reine Sichtbeziehung zwischen der im Raum angeordneten Objekten. Der Kausalzusammenhang wiederum beschreibt die innere Beziehung der Objekte im Sinne von kausalen Beziehungen zwischen Tatsachen. Diese Argumentation bewegt sich in der klassischen Dualität von Körper und Geist bzw. von Affekt und Ratio, die sich in der abendländischen Philosophie seit der Antike hartnäckig hält und trotz interessanter Gegenentwürfe, vor allem der jüngeren Zeitgeschichte, in den westlichen Geisteswissenschaften noch immer weit verbreitet ist. In dieser Logik konstruiert der Period Room lediglich Objektzusammenhänge, die der Sphäre der Ästhetik zuzuordnen sind und kein Verstehen, sondern vornehmlich Empfindungen in den Besucher:innen wecken. Evidenz stelle sich dagegen nur durch Kausalzusammenhänge her, da diese den Verstand adressieren. Wissen und Bedeutung könnten somit nur sprachlich vermittelt werden. Denkt man Affekt und Verstand dual, verwundert es kaum, dass Flügel am Ende des Zitates den Begriff »Manipulation« benutzt: Wird der Affekt als das Gegenüber des Verstandes konstituiert, so liegt der Gedanke nicht fern, dass der Geist durch die Gefühlswelt fehlgeleitet, d. h. manipuliert werden kann. Flügel räumt am Ende des Zitates ein, dass eine durchdachte Ensemblebildung dennoch die Wissensvermittlung befördern kann. Dass sie hierbei von einer »sinngebenden« Ordnung spricht, ist nicht vereinbar mit ihrer zuvor dargelegten Argumentation, v. a. nicht mit ihrer Unterscheidung von Objekt- und Kausalzusammenhang.

In diesem Kontext kommt sie auch auf einen letzten Kritikpunkt am Period Room zu sprechen: Er sei didaktisch bevormundend. Aufgrund der hohen Anziehungskraft, die die sinnliche Inszenierung des Period Room auf das Publikum ausübt, entstehe der Eindruck von Authentizität. Die Besucher:innen würden insofern getäuscht, als das ihnen suggeriert wird, den tatsächlichen historischen Zusammenhang eines Objektes präsentiert zu bekommen. Ein historisches Objekt sei jedoch nicht in einen, sondern in unzählige Seinskontexte eingebunden, welche ebenso wenig vollständig erfasst und rekonstruiert werden können wie die Geschichte selbst. Welche Ausschnitte und Einzeltatsachen eines Objektes erkannt und präsentiert werden, hängt von den jeweiligen Interessen der Ausstellungsmacher:innen ab. Der Vorwurf der Manipulation und Bevormundung entsteht somit aus der als unglücklich wahrgenommenen Allianz zwischen der den Besucher:innen verborgenen, weil nicht transparent gemachten und erklärten kuratorischen Auswahl, dem gestaltenden Eingriff der Kurator:innen, sowie der auf Überwältigung und Immersion zielenden, als vollständig und allumfassend wahrgenommenen Ästhetik des Period Room.

Damit ist bereits ein letztes Problemfeld angesprochen, in dem sich der Period Room bewegt, nämlich die Frage nach Originalität und Authentizität. Wie in der definitorischen Auseinandersetzung bereits erwähnt, ist ein Period Room immer zu einem bestimmten Grad artifiziell und konstruiert. Selbst ein vollständig im Museum wiederaufgebauter historischer Raum, d. h. ein homogenes Interieur, weist in seiner Nachbildung immer auch Elemente auf, die nicht original und authentisch sind. Um ein Beispiel zu nennen: Das Jans Martense Schenck House wurde 1676 im heutigen Brooklyn errichtet und gilt als eines der ältesten Bauwerke New York Citys. Um das Haus zu schützen, wurde es nach einigen Jahren der Einlagerung in den 1960er-Jahren vollständig im Brooklyn Museum wiederaufgebaut. Dadurch, dass hier nicht nur der Innenraum, sondern das gesamte Haus inklusive Fassade und Dach ins Museum verlagert wurde, hat es eine besonders eindrückliche und immersive Wirkung auf die Besucher:innen. Diese können sowohl um das Haus herum wie auch hineingehen und die intimsten Räume der abwesenden Bewohner:innen beschauen, die eben noch da gewesen zu sein scheinen, steht doch ein Teller Äpfel sowie eine Schale voller Eier auf dem rustikalen, dunklen Küchentisch. Und doch handelt es sich bei dem Jans Martense Schenck House nicht um ein musealisiertes Wohnhaus, um einen Erinnerungsort, sondern um einen lehrbuchmäßigen, weil vollumfänglich konstruierten Period Room: Das Haus wurde von den Kurator:innen in einen hypothetischen, ehemaligen Zustand rückgebaut, weil ihnen ein Period Room, der das frühe 18. Jahrhundert repräsentiert, gut in ihre Ausstellungserzählung passte – d. h. der Küchenanbau wurde abgetragen, die Fenster und Türen neugesetzt, über 200 Jahre historischer Wandel, welcher sich am Haus materialisiert hatte, kommentarlos ausradiert. Zudem war kein einziges Stück des originalen Interieurs der Familie Schenck mehr vorhanden, sodass dieses komplett neu zusammengestellt werden musste. Nach eigener Aussage basiert diese Zusammenstellung auf umfassenden Recherchen, mit dem Ziel, ein möglichst authentisches, akkurates Bild zu erzeugen. Tatsächlich haben die Ausstellungsmacher:innen Historienmalereien als Vorlage für ihre Rekonstruktion benutzt.²⁶

Das Beispiel verdeutlicht, dass selbst ein spezifischer historischer Raum nicht einfach rekonstruiert werden kann, da auch Gebäude und Interieurs immer im historischen Wandel befindlich sind. Noch wichtiger für die Thematik dieser Studie ist jedoch die Erkenntnis, dass sich die Frage nach Authentizität beim Period Room auf ganz verschiedenen Ebenen stellen kann: 1. nach der Homogenität eines Ensembles, 2. nach der Originalität eines Einzelobjektes im Gegensatz zu einer Reproduktion und 3. nach der Authentizität des Raumes und dessen architektonischer Beschaffenheit. Gerade als geistiges Kind des Historismus, in dem sich die Frage nach der Authentizität ganz anders gestellt hat als heutzutage, wurden in Period Rooms seit jeher originale Bauelemente als Exponate, z. B. Fresken, Bodenbeläge oder Wandvertäfelungen, mit nachgeahmten Architekturen wie »barocken« Torbögen oder »gotischen« Maßwerkfenstern kombiniert. Neben dem Grad an Authentizität,

26 Vgl. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2676>. Stand: 13.01.2021.

der auf diesen drei besagten Ebenen überprüft werden könnte, ist aber vor allem die empfundene Authentizität auf Seiten der Besucher:innen, der Eindruck, den ein Period Room erweckt, dasjenige, was von der Museologie jahrzehntlang skeptisch beäugt und kritisiert wurde. Die empfundene Authentizität der muss dabei nicht zwangsläufig mit dem tatsächlichen Grad an Originalität eines Raumes korrelieren. So werden Period Rooms seit den 1950er-Jahren in Europa als antiquiert, weil unauthentisch wahrgenommen, während sich musealisierte Schlösser – man denke allein an das umfangreiche Portfolio der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, die mit ihren über 30 Destinationen »Zeitreisen durch 400 Jahre Preussische Geschichte«²⁷ verspricht – größter Beliebtheit erfreuen. Die seit den 1950er-Jahren geführte Debatte um die Erhaltung und Pflege von Erinnerungsorten hatte zur Folge, dass die Stimmen lauter wurden, die infrage stellten, ob Period Rooms überhaupt in ein (Kunst-) Museum gehören und nicht vielmehr dort, d. h. in ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext erhalten werden sollten, wo sie einst entstanden. Infolge dieser Debatte um die Erhaltung von Erinnerungsstätten, fand der Period Room immer weniger Anerkennung und Beachtung in der zeitgleich erwachsenden und sich zunehmend institutionalisierenden Museologie – bis heute gibt es kaum Publikationen, die sich mit dem Display beschäftigen. Dabei sollte jedoch nicht vergessen werden, dass Period Rooms nicht selten aus Gebäuden gerettet wurden, die umfunktioniert oder von Abriss bedroht waren, wodurch diese Ausstellungspraxis durchaus im Sinne der Präservierung zum Einsatz kam. Dieser Aspekt wird im vierten Kapitel der vorliegenden Studie anhand von Raumanalysen exemplifiziert werden. Darüber hinaus handelt es sich auch bei den musealisierten Residenzen um retrospektiv konstruiert und gestaltete Räume, deren Architekturen im Laufe der Zeit Veränderungen durchlaufen und deren originale Interieurs nicht vollständig überliefert, sondern von den Ausstellungsmacher:innen nachträglich vervollständigt wurden. Zudem sind auch in den Schlössern zu Gunsten eines möglichst authentischen Raumeindrucks kaum Informationstafeln angebracht – die Besucher:innen wandeln entweder allein, im Rahmen einer Führung oder mit einem Audio-Guide durch die Räume und lassen sich von den kunstvollen, glamourösen Interieurs in den Bann ziehen. Worin unterscheiden sich also die Period Rooms von den musealisierten Schlössern? Hinsichtlich ihrer Authentizität ist lediglich festzustellen, dass letztere ihren Status des Gemachtseins, den gestaltenden Einfluss der Kurator:innen, besser zu verbergen wissen, da die originalen Schauplätze ein zusätzliches Evidenzversprechen geben, während der Period Room im Museum, d. h. in einem offensichtlich artifiziellen Raum, angesiedelt ist. Ob die Ausstellungsräume der Schlösser jedoch allein aufgrund ihres architektonischen Kontextes ein höheres Vermittlungspotential bergen, ist zu bezweifeln, haben doch die Kurator:innen in einem Schloss sehr viel weniger Gestaltungsmöglichkeiten durch ihre Bindung an ein bestimmtes historisches Narrativ.

27 <https://www.spsg.de/schloesser-gaerten/schloesser-gaerten-im-ueberblick/>. Stand: 14.01.2021.

Als Reaktion auf die Authentizitätsdebatte um den Period Room hat das Metropolitan Museum eine Publikation herausgegeben, in der die Räume, deren Exponate und Architekturen, historisch verortet und deren Sammlungs- und Ausstellungsgeschichten transparent gemacht werden. In der Einleitung bezieht der damalige Museumsdirektor Philippe de Montebello Stellung zum kritischen Diskurs um das Display:

The Metropolitan's rooms run the gamut from the completely authentic to the mostly interpretive. [...] What of the rooms that fall somewhere in between? Does the recreation of a missing section of molding or the repainting of a peeling wood panel make a room less authentic? Maintenance was an important part of any room in situ, and so by reproducing moldings, replacing worn upholstery, or repairing a damaged piece of furniture are we deceiving the Museum visitor, or is it an acceptable way to ensure the legibility of a work of art? [...] By appropriately furnishing a room with fine contemporary pieces, are we falsifying the presentation or providing the best possible context? [...] Whatever may be said about the nature of the regroupings, at the Metropolitan the visitor is never faced with reproductions and may always be certain that all the pieces on view in these rooms are original. It is only their context, their arrangement, that may be a curator's interpretative re-creation.²⁸

Montebello weist darauf hin, dass Period Room nicht gleich Period Room ist – die einzelnen Räume innerhalb des Museums unterscheiden sich hinsichtlich ihres Grades an Authentizität und müssen so einzeln untersucht werden. Sie können nicht als ahistorisch betrachtet werden, da sie in die verschiedensten historischen Kontexte eingebunden sind, u. a. in die Geschichte des Museums und seiner Sammlungen sowie in ihre eigene Ausstellungsgeschichte. Bei dem Display handele es sich zudem immer um kollektive Werke, an denen sowohl vor wie auch nach dem Eingang derselben in das Museum vielerlei Akteur:innen mitgewirkt haben, was ebenfalls in der Debatte um Originalität und Authentizität mitbedacht werden sollte.²⁹

Weiterhin problematisiert Montebello, dass Period Rooms nur in den seltensten Fällen vollständig überliefert und in das Metropolitan Museum transferiert werden können: »Adaptations occur commonly with period rooms, a fact that leads many scholars to dismiss their value. Some of ours, for example, are composites of two or more; some that were originally used as parlors are now furnished as bedrooms.«³⁰ Dass die Räume nicht eins zu eins übernommen, sondern meist adaptiert werden müssen, kann vielerlei Ursachen haben: dass die Räume architektonisch nicht vollständig überliefert sind, dass sich die originalen Ensembles nicht oder nicht vollständig in den Sammlungen des Museums befinden,

28 Montebello, Philippe de: Introduction. In: O' Neill, John P. (Hrsg.), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven / London: 1996, S. 9–17, hier: S. 9f.

29 »[...] the Museum's period rooms are the product of many hands – not only those who designed, built, and lived in them but also those who saved, restored, and installed them here.« Ebd., S. 13.

30 Ebd., S. 11.

aber auch, dass sich die Museumsstandards und Ausstellungspraktiken im Laufe der Zeit verändert haben. Die Kurator:innen sind so gezwungen, bestimmte Entscheidungen zu treffen, z. B. ob es dem Vermittlungsgehalt dienlicher ist, fehlende Exponate eines Ensembles durch ähnliche Stücke aus den Sammlungen zu ersetzen oder das Ensemble unvollständig auszustellen, beschädigte Elemente zu konservieren oder zu rekonstruieren, historische Period Rooms als Manifestationen einer historischen Ausstellungspraktik zu belassen oder nach zeitgenössischen Standards zu verändern. Montebello verteidigt die Praxis der Adaptationen und Re-Gruppierungen mit dem Hinweis darauf, dass sie Techniken darstellen, um die Räume als Gesamtkunstwerke zu erhalten, weiterhin für die Besucher:innen sicht- und lesbar zu machen. Abschließend plädiert er für die Kombination verschiedener Vermittlungsstrategien – die Kontextualisierung von Archivalien in Period Rooms sowie die Vereinzelnung und Auratisierung herausragender Einzelstücke – und reagiert so auf die Kritik, dass letztere in den Raumgreifungen nicht ausreichend zur Geltung kommen würden.

Some scholars believe that putting a piece of furniture in a period room detracts from its value as an individual work of art and that great pieces should be viewed outside of any contextual setting, as indeed many are in other galleries here. On the other hand, it cannot be denied that period rooms afford the viewer a chance to experience the furnishing as related to each other in time, place, and style in a way that isolating them cannot.³¹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Display hinsichtlich seines Vermittlungsgehaltes, seiner Wirkung auf die Besucher:innen sowie seines Grades an Authentizität, Originalität und Homogenität kritisch befragt werden kann und sollte. Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass sich dies nur anhand konkreter Beispiele raumanalytisch realisieren lässt, da sich die Period Rooms stark voneinander unterscheiden. Die Räume müssen selbst als historisch wahrgenommen und untersucht werden, da sie sowohl als Manifestationen unterschiedlicher Zeitschichtungen verstanden werden sollten wie auch in vielzählige historische Kontexte eingebunden sind. Darüber hinaus ist die Frage nach dem spezifischen Vermittlungsgehalt des Period Room abhängig vom theoretischen Bezugsrahmen – denkt man Kognition und Affekt diametral, scheinen auf die Perception und das ästhetische Erleben zielende Museumsdisplays wenig fruchtbar für die Vermittlung historischer Gehalte. Inwiefern aber der Period Room im Kontext aktueller, geisteswissenschaftlicher Forschungen wieder an Aktualität gewinnen kann und wie derartige Raumgreifungen gestaltet sein müssen, um ihr Vermittlungspotential entfalten und gegenwärtigen Standards der Ausstellungspraxis gerecht werden zu können, soll nun im Folgenden thematisiert werden.

31 Ebd., S. 11.

THEORETISCHE NEUPERSPEKTIVIERUNG DES PERIOD ROOM

Denn es kommt zunächst alles darauf an, die richtigen Fragestellungen zu geben, nicht so sehr auf die Lösungen, und diese ästhetischen Fragestellungen sind für alle Künste die gleichen, nur die Lösungen nicht.³²

Der hier vorliegenden Studie liegt die These zugrunde, dass der Period Room zu Unrecht aus der europäischen Ausstellungspraxis ausgeschlossen wurde, da er durchaus anschlussfähig an aktuelle museologische Diskurse ist: Er fokussiert mit seinem wirkungsästhetischen Programm die Wahrnehmung der Besucher:innen, er bündelt Aufmerksamkeit, berührt und vermittelt, er kontextualisiert und demokratisiert. Weiterhin wird davon ausgegangen, dass die Ausstellung im Allgemeinen ebenso wie der Period Room im Speziellen viele ontologischen Gemeinsamkeiten zum Medium Film aufweisen, wie beispielsweise hinsichtlich ihrer Adressierung, Rezeptionsweise und ihres Verhältnisses zu den Rezipient:innen sowie zu den zur Darstellung gebrachten Objekten. Es ist kein Zufall, dass sich die Museologie Theoreme und Konzepte der Film- und Theaterwissenschaften zu eigen gemacht hat. Diese medialen Analogien sollen in der nun folgenden, theoretischen Auseinandersetzung mit dem Period Room mitgedacht werden, da auf diese Weise die vorhandenen filmtheoretischen Erkenntnisse für das Verständnis der spezifischen Qualitäten des Period Room fruchtbar gemacht werden können. In diesem Kapitel werden nun unterschiedliche theoretische Diskurse, die sowohl für die Film- wie auch für die Museumsforschung von Relevanz sind, vorgestellt und auf den Period Room bezogen: Es wird zunächst aus phänomenologischer, dann aus erkenntnistheoretischer Perspektive erörtert werden, wie der Period Room die Besucher:innen adressiert – wie bereits angedeutet geht es hier vornehmlich nicht um Sprache und Verstehen, sondern um ein körperliches Erleben – und welches Vermittlungspotential diese Adressierung birgt.

Als Grundlage eines besseren Verständnisses soll vorweg definiert werden, wie im Folgenden das Medium Ausstellung verstanden wird, welche Akteure an diesem Mitwirken und in welcher Beziehung dieselben zueinanderstehen. Hierbei wird zurückgegriffen auf eine

³² Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Berlin: 2002 [1932], S. 8.

Studie von Werner Hanak-Lettner, der eine theaterwissenschaftliche mit einer museologischen Perspektive verbindet, um die Dramaturgie von Ausstellungen zu untersuchen. Dabei geht er von einer weit gefassten Definition des Mediums aus: »Eine Ausstellung ist ein für eine bestimmte Zeit in einen Raum gestelltes Bedeutungssystem, das sich aus Dingen bzw. Medien zusammensetzt, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgenommen wurden.«³³ Hierin ist bereits eine fundamentale Gemeinsamkeit der Medien Film und Ausstellung zu finden: beide setzen sich aus unzähligen Montagen zusammen. Interessant an Hanak-Lettners Ansatz ist nun, dass er ausgehend von dieser Definition die Akteure der Ausstellung in den Blick nimmt: »[...] die Dinge, die in ihrer Ambivalenz zu hintergründigen Akteuren werden; die KuratorInnen, die in ihrer mächtigen Machtlosigkeit zwar ein Narrativ anbieten, die Letztfassung der Ausstellungserzählung aber den BesucherInnen überlassen müssen.«³⁴ Die drei für eine Ausstellung relevanten, konstitutiven Akteure sind somit die Exponate, die Kurator:innen sowie die Besucher:innen. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits besprochen, werden die Exponate mit dem Eingang ins Museum aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst und erst im Ausstellungsraum wieder in neue Zusammenhänge eingebettet, d. h. re-kontextualisiert. Die Kurator:innen konzipieren und gestalten diese Zusammenstellungen entsprechend einer übergeordneten Erzählung. Die Besucher:innen schließlich werden zu den Regisseur:innen ihres individuellen Ausstellungsbesuches: sie sind es, die die Montagen durch ihre Bewegung im Raum generieren und zugleich rezipieren. Die Ausstellungsmacher:innen wiederum können so als Produzent:innen der Ausstellung verstanden werden. Durch die Auswahl und Anordnung der Objekte, die Hinzugabe von Paratexten wie Labels und Raumtexte sowie durch die Gestaltung der Ausstellungsräume geben sie Hinweise, wie die Besucher:innen die Ausstellung rezipieren können. Letztlich findet die Ausstellung jedoch in Absenz der Kurator:innen statt und ereignet sich zwischen den Besucher:innen und den Exponaten.

In der interdisziplinär ausgerichteten Museologie gibt es die unterschiedlichsten Konzepte, erfahrungsorientierte Displays bzw. Inszenierungsstrategien wie den Period Room zu erfassen. So unterscheidet Barbara Kirshenblatt-Gimblett in ihrer kulturwissenschaftlichen Untersuchung verschiedener Kulturstätten und -ereignisse zwischen:

[...] in situ displays (dioramas, Period Rooms, and other mimetic re-creations of setting) and in-context displays (objects arranged according to such conceptual frames of reference as a taxonomy, evolutionary sequence, historical development, set of formal relationships). These two modes of display differ in their approach to the performativity of objects and the nature of their mis-en-scène. In-context displays as we know them from the history of museums depend on the drama of the artifact. Objects are the actors and knowledge animates

33 Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama, S. 17.

34 Ebd., S. 9.

them. [...] Their script is a series of labels. Scenes are built around processes of manufacture and use. The larger narrative may be a story of evolution or historical development. The performative mode is exposition and demonstration. The aesthetic is one of intelligibility. In situ displays are immersive and environmental. They privilege ›experience‹ and tend to thematize rather than set their subject forth. At their most fully realized [...] they recreate a virtual world into which the visitor enters. This effect is modeled on the experience of travel and the pleasures of engaging the life world as the ultimate exhibition of itself.³⁵

In dieser Unterscheidung ordnet die Autorin den Period Room der Gruppe der in-situ Displays zu und weist auf die Gefahr hin, dass in-context Präsentationen dazu neigen, den Exponaten einen zuvor entwickelten, theoretischen Rahmen, einen von vielen möglichen Kontexten und Deutungen, überzustülpen, während in-situ Inszenierungen zum gehaltlosen Spektakel ausufern könnten. Joachim Bauer, der einen geschichtswissenschaftlichen Ansatz für die Ausstellungsanalyse vorschlägt, nimmt eine ähnliche Trennung vor, nämlich die zwischen einer dokumentarischen sowie einer inszenatorischen Form:

Bei Ausstellungen zielt Formkritik primär auf Fragen nach der Ästhetik der Schau, verstanden als sinnliche Erfahrung [...], die über die rein kognitive Vermittlung von Geschichte hinausgeht. [...] Wie präsentiert das Museum seine Geschichte? Geht es dokumentarisch vor, vertraut also vor allem auf die Wirkung seiner Objekte und hält sich mit auffälligen Kulissenbauten zurück [...]? Oder handelt es sich um eine stark inszenierte oder szenographische Ausstellung, die weniger die Beweiskraft der Objekte im Sinn hat als vielmehr auf ein Geschichtserlebnis zielt?³⁶

Martin R. Schärer wiederum versteht in seiner semiotischen Studie *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*, in welcher er eine Methodik der Ausstellungsanalyse entwickelt und anhand von Beispielen exemplifiziert, die Ausstellung als einen kommunikativen Prozess, deren gewünschte Botschaft die zu wählende Darstellungsform, die sogenannte Ausstellungssprache, bestimmt:

Die ästhetische Ausstellungssprache stellt die Form der Objekte in den Vordergrund und ermöglicht Kunstgenuss. [...] Die didaktische Ausstellungssprache verweist auf die Bedeutung der Objekte und vermittelt Wissen. [...] Die theatrale Ausstellungssprache schafft durch Objektensembles Erlebnisräume und erlaubt Teilnahme. [...] Die assoziative Ausstellungssprache kombiniert die Objekte mit dem Ziel, Denkprozesse auszulösen.³⁷

35 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: *Destination Culture. Tourism, Museum, and Heritage*. Berkeley / Los Angeles / London: 1998, S. 3f.

36 Thiemeyer, Thomas: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*. In: Bauer, Joachim (Hrsg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: 2010, S. 73–95, hier: S. 88.

37 Schärer, Martin R.: *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. München: 2003, S. 123ff.

In dieser Aufteilung ließe sich der Period Room wohl am ehesten der theatralen Ausstellungssprache zuordnen, die »durch den Aufbau konkreter Situationen Erlebnisse, Stimmung und emotionale ›Teilnahme‹ [schafft]«. ³⁸ Und doch vermag ein klug konzipierter Period Room, so die These der vorliegenden Studie, nicht ausschließlich zu affizieren – je nach Konzeption kann er zugleich ästhetische Erfahrung sein, zur Assoziation anregen und (kulturhistorisches) Wissen vermitteln.

Alle drei hier zitierten Autorinnen und Autoren haben gemeinsam, dass sie trotz stark differierender theoretischer und methodischer Bezugsrahmen – kulturwissenschaftlich, geschichtswissenschaftlich sowie zeichentheoretisch – Dokumentation, Evidenz und Kontext diametral von Inszenierung, Erfahrung und Affekt ansiedeln. Die drei exemplarisch zitierten Taxonomien betonen weiterhin, dass der Period Room auf Inszenierung und Erfahrung setzt, anstatt der Aura seiner Exponate zu vertrauen. ³⁹ Ist diese Aufteilung sinnvoll? Setzt nicht gerade der Period Room, der ohne oder mit nur wenigen Paratexte auskommt auf die Wirkung seiner exponierten Artefakte?

Die vorhandenen Ansätze, so unterschiedlich sie von ihrem theoretischen Instrumentarium her sein mögen, denken den Period Room stets von Seiten der (handelnden) Ausstellungsmacher:innen. Sie fragen, welche kuratorischen Entscheidungen getroffen und welche inszenatorischen Mittel eingesetzt wurden. Diese Perspektive verfehlt nicht nur die ureigenen Qualitäten des Displays, sondern ist auch außerstande, die vorhandene Kritik gegenüber demselben zu untermauern. Diese zielt, wie bereits dargelegt, nicht auf die Inszenierungsstrategien, sondern auf die angenommene Wirkung derselben: der Period Room könne kein Wissen vermitteln, sondern affiziere seine Besucher:innen mit einer wie auch immer gearteten Überwältigungsästhetik. Die Kritik basiert jedoch nicht auf entsprechenden theoretischen Untersuchungen, sondern auf Spekulationen. Eine Neuperspektivierung des Period Rooms kann nur auf einer veränderten theoretisch-philosophischen Grundlage geschehen. Die relevante Forschungsfrage ist nicht, wie die Ausstellungsmacher:innen die Exponate anordnen und inszenieren, sondern welche Austauschprozesse zwischen den (wahrnehmenden) Besucher:innen sowie den Exponaten stattfinden. Um eine Untersuchung der Wirkungsästhetik des Period Room durchzuführen, auf welche die vorhandene Kritik abzielt, wird deshalb im Folgenden eine phänomenologische sowie erkenntnistheoretische Perspektive eingenommen werden, in der die Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodalitäten der Besucher:innen zum Untersuchungsgegenstand werden. Das vorliegende Kapitel unternimmt so den Versuch, die Beziehung zwischen den Besucher:innen und den Exponaten neuzudenken: Wie adressiert der Period Room sein Publikum? Welche Austauschprozesse finden zwischen den Exponaten und den Besucher:innen statt und welche Vermittlungsleistung birgt dieser Austausch? Inwiefern kann eine Ausstellung

.....
³⁸ Ebd., S. 125.

³⁹ »[...] the drama of the artifact [...]« / »[...] vertraut also vor allem auf die Wirkung seiner Objekte und hält sich mit auffälligen Kulissenbauten zurück [...]« / »Die ästhetische Ausstellungssprache stellt die Form der Objekte in den Vordergrund [...]«

zum Erlebnis, ein Museum zum Erfahrungsraum werden? Welche Rückschlüsse erlauben die aktuellen Erkenntnisse der Evidenzforschung hinsichtlich der Wirkungsästhetik des Displays?

Film als Erfahrung – Period Room als Erfahrungsraum

Alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken ist auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden.⁴⁰

Seit den 1990er-Jahren wird zunehmend die Erwartung an Museen gestellt, prestigeträchtige Ausstellungen für ein großes Publikum zu veranstalten, wobei der Erfolg eines Projektes nicht selten an den Besucherzahlen gemessen wird. Im Zuge dessen hat sich der Begriff ›Erlebnis‹ respektive ›Erlebnis-Ausstellung‹ sowohl in der Eigenwerbung der Kulturinstitutionen wie auch im Feuilleton etabliert. Es ist wenig verwunderlich, dass dieser marktwirtschaftlich genutzte Begriff im museologischen Diskurs kritisch beäugt oder schlichtweg abgetan wird.⁴¹ Doch wie lässt sich die Rezeption einer Ausstellung im Allgemeinen und die eines Period Room im Speziellen als Erlebnis denken? Um den Rezeptionsprozess und die Wirkungsästhetik des Period Room besser zu verstehen, wird im Folgenden auf einen Diskurs rekuriert, welcher seit der performativen Wende in den Kultur- und Geisteswissenschaften in den 1990er-Jahren geführt wird, und danach fragt, inwiefern der Film als Erfahrung verstanden werden kann. So wird im Folgenden auch nicht mehr von dem in der Museologie tendenziell negativ konnotierten Begriff ›Erlebnis‹ Gebrauch gemacht, sondern in Anlehnung an die vorhandene, filmwissenschaftliche Forschung von dem im Deutschen synonym verwendeten Begriff ›Erfahrung‹.⁴² Zunächst werden die Ursprünge dieses Diskurses in Maurice Merleau-Pontys Grundlagenwerk Phänomenologie der Wahrnehmung beleuchtet, in welchem dem Körper ein besonderer Stellenwert im Wahrnehmungsprozess beigemessen wird, um dann zu erläutern, wie die Filmwissenschaft diese Ideen aufgegriffen und in Bezug auf ihr Medium weitergedacht hat. Diese Übertragungsleistung soll dann als Vorbild für die Untersuchung der Wirkungsästhetik der Ausstellung sowie des Period Room fungieren: Inwiefern kann die Museumsforschung von den Erkenntnissen der phänomenologischen Filmtheorie profitieren? Worin unterscheiden sich die spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodalitäten des Films von denen der Ausstellung?

In der Phänomenologie wird der Körper als Ausgangspunkt der Wahrnehmung der Welt verstanden, und zugleich als das, was dem Menschen ermöglicht, diese zu erschließen,

40 Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, S. 6.

41 Vgl. Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Für eine Philosophie des Museums. In: dies. (Hrsg.), Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte. Bielefeld: 2018, S. 63–89, hier: S. 80f.

42 Im Englischen werden beide Begriffe mit ›experience‹ übersetzt.

»angefangen vom Feld der sinnlichen Wahrnehmung bis zum Fremd- und Selbstbezug des Verhaltens.«⁴³ Erst der Leib verortet den Menschen in der Welt und lässt ihn diese wahrnehmen. Die Wahrnehmung ist nach Merleau-Ponty immer subjektiv und intentional – d. h. sie wird von einem Subjekt vollzogen und ist auf etwas gerichtet. Diese Intentionalität sei jedoch kein Denken und vollziehe »sich nicht in der Durchsichtigkeit des Bewusstseins«, sondern stützt sich in Anlehnung an die vorlogische Einheit des Körperschemas »auf den gesamten Erwerb [des] Leibes an latentem Wissen von sich selbst«⁴⁴. Hierin liegt der entscheidende Unterschied der »Wahrnehmungssynthese von jeder intellektuellen Synthese«⁴⁵. Das Bewusstsein wird demnach »als Zur-Welt-Sein« und der Leib »als Vehikel des Zur-Welt-Seins«⁴⁶ begriffen – die Verkörperung der Wahrnehmung ist ursächlich für die enge Beziehung, die der Mensch mit seiner Umwelt unterhält: Er ist Teil »eines Erfahrungssystems, im dem [s]ein Leib und die Phänomene aufs strengste aneinander gebunden sind.«⁴⁷ In dieser Perspektive löst sich die Körper-Geist-Dualität auf: Der Körper bildet die materielle Grundlage des Denkens, der Intentionalität und der Wahrnehmung, wodurch sich der Mensch als Subjekt weder auf seine Physiologie noch auf den reinen Geist reduzieren lässt, denn »[d]er eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles sichtbare Schauspiel unaufhörlich am Leben erhält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildet.«⁴⁸ Begreift man die Wahrnehmung in diesem Sinne als verkörperte Erfahrung, ergibt sich eine eigene Sinndimension für die sensorische Wahrnehmung – ihr wird nicht erst durch kognitive Leistungen des Bewusstseins Bedeutung beigelegt: »Wahrnehmen im vollsten Sinne des Wortes, nämlich im Unterschied zur Einbildung, ist etwas durchaus anderes als Urteilen, nämlich Erfassen eines jeden Urteil zuvor dem Sinnlichen eigenen Sinnes.«⁴⁹ Merleau-Ponty spricht dahingehend auch vom »erkennenden Leib«⁵⁰, welcher anstelle des »erkenntnistheoretischen Subjektes«⁵¹ Synthesen vollzieht und innerhalb dessen ein »eigenständiger Sinnbildungsprozess«⁵² im Sinne eines »ursprünglichen Erkennen[s]«⁵³ stattfindet: »Unser Leib, ein System

43 Bauer, Matthias: Warykino. Synästhesie bei Boris Pasternak und David Lean. In: Marschall, Susanne / Liptay, Fabienne (Hrsg.), Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg: 2006, S. 131–141, hier: S. 133.

44 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: 1966, S. 272.

45 Ebd., S. 134.

46 Ebd., S. 168.

47 Ebd., S. 352.

48 Ebd., S. 239.

49 Ebd., S. 57.

50 Ebd., S. 464.

51 Ebd., S. 272: Synthese meint hier die Verarbeitung zweier von den Augen jeweils einzeln wahrgenommener Bilder zu einem einzigen.

52 Morsch, Thomas: Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 19/1 (2010), S. 55–77, hier: S. 60.

53 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 66.

von Bewegungs- und Wahrnehmungsvermögen, ist kein Gegenstand für ein ›Ich denke‹: er ist ein sein Gleichgewicht suchendes Ganzes erlebt-gelebter Bedeutungen.«⁵⁴

Vivian Sobchack griff Merlau-Pontys Konzept der Wahrnehmung als eine verkörperte, leibliche Erfahrung auf, übertrug dieses auf die Filmrezeption und begründete so die phänomenologische Filmtheorie mit ihrer wegweisenden Publikation *The Address of the Eye* (1992). Nach Sobchack kann der Film selbst als Subjekt verstanden werden, dessen intersubjektive Wahrnehmung für seine Zuschauer:innen erfahrbar wird, indem er dem Akt des Sehens von innen beiwohnt: »[We] know that the film sees because we are present in its seeing. But its seeing [...] is visible through, not in, its eyes' grasp of the scene.«⁵⁵ Im Gegensatz zu anderen Medien wie der Fotografie ist der Film kein Objekt, welches betrachtet oder besessen werden kann, sondern bietet Teilhabe an einer verkörperten Erfahrung. Der Film als solches kann nicht als Ding wahrgenommen werden, sondern als intentionale Erfahrung der Welt durch ein Subjekt, welches »eine Darstellung der objektiven Welt vorstellt«⁵⁶ und Wahrnehmung im Gegensatz zu anderen Medien nicht nur darstellt, sondern selbst vollzieht. Die Filmerfahrung beruht demnach auf der gegenseitigen Annahme von Intersubjektivität und der Verständlichkeit verkörpernten Sehens, sie schafft Bedeutung »[from] a shared belief and from shared evidence that the substance and structure of cinematic perception and expression [...] are inherently able to ›reflect the universality of specific scopes of experience.«⁵⁷ Aus dieser gesamtkörperlichen Adressierung des Publikums und dessen leiblicher Existenz durch diese synästhetische Wahrnehmungsform geht für Thomas Morsch das Kino als ein Ort hervor, »an dem eine fleischliche Intelligenz und ein viszerales Verstehen ästhetisch zur Entfaltung gebracht [wird].«⁵⁸ Ein wesentliches ontologisches Charakteristikum des Films, das ihn von anderen Medien unterscheidet, liegt in seinem performativen Vollzug, in der Herstellung von Wahrnehmungen:

Denn wenn der Film nichts anderes ist als der (ästhetische) Ausdruck einer (Wahrnehmungs-) Erfahrung durch eine Erfahrung, die sich wiederum nicht anders denn als Wahrnehmung vollzieht [...], so liegt dies darin begründet, dass der Film mittels der Arbeit der Kamera in performativer Weise Wahrnehmung hervorbringt, die als wahrgenommene Wahrnehmung wiederum der Wahrnehmung der Zuschauer im Kino anheim gestellt werden. Der Film vollzieht Wahrnehmungen und verleiht ihnen in wahrnehmbarer Weise Ausdruck. Er ist, mit anderen Worten, Subjekt und Objekt des Sehens zugleich. [...] Der Film macht nicht nur eine Welt sichtbar, sondern zugleich die Sicht auf diese Welt. Er ermöglicht als einziges Medium

54 Ebd., S. 184.

55 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: 1992, S. 140.

56 Sobchack, Vivian: *The Scene of the Screen*. Beitrag zu einer Phänomenologie der „Gegenwärtigkeit“ im Film und in den elektronischen Medien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig / Elsner, Monika (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: 1988, S. 416–428, hier: S. 421.

57 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye*, S. 6, mit einem so übernommenen Zitat von Jürgen Habermas.

58 Morsch, Thomas: *Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik*, S. 60.

einen Zugang zu dem, was uns sonst verschlossen bleibt: der verkörperten Wahrnehmung eines anderen als uns selbst. Jeder kann zwar sehen, dass ein anderer ebenfalls etwas sieht, aber dieses Sehen selbst können wir nicht sehen. Auf der Leinwand hingegen wird dieses fremde Sehen sichtbar, wir erblicken auf ihr »die Struktur und den Prozess subjektiven Sehens durch einen Körper – wie es zuvor nur jedem Menschen in für andere nicht zugänglicher Weise als »seine eigene« Erfahrung gegeben war.⁵⁹

Auch wenn im (Film-)Museum im Allgemeinen, aber auch im Period Room im Speziellen, Filmausschnitte als Exponate integriert werden, ist offenkundig, dass sich die Fähigkeit des Films, subjektive, verkörperte Wahrnehmungsakte wahrnehmbar zu machen, nicht im Medium Ausstellung realisiert und daher für die hier vorliegende Studie zum Period Room nur in zweiter Potenz von Relevanz ist. Und doch finden sich in den wenigen Untersuchungen, die sich mit den spezifischen Wahrnehmungsmodalitäten der Ausstellung befassen, immer wieder Vergleiche zum Medium Film. So schreibt beispielsweise Siegfried Mattl: »Fragen wir nach dem genuinen Wahrnehmungsschema von Ausstellungen, so kann die Antwort nur lauten: Ausstellungen sind Nichtbeziehungen. Die einzige Technik, die ihnen zur Verfügung steht, ist die Montage.«⁶⁰ Marc Maure nimmt diesen Gedanken auf, wenn er für die Ausstellung postuliert: »For the public, the exhibition is more like a movie than a theatre performance. The exhibition's narrative structure consists of a montage of various 'images', which is the result of the viewers's movements in the room.«⁶¹ Und auch Peter Greenaway, welcher nicht nur als Filmemacher, sondern auch als Ausstellungskurator tätig ist, bezieht sich auf die Analogien der beiden Medien, wenn er die Ausstellung beschreibt als »a form of three-dimensional cinema with stimulus for all five senses where the viewer is not passively seated, can create his or her own time-frame of attention [...]«⁶² Dabei kommt er auf den zentralen Unterschied der Wahrnehmungsmodi von Ausstellungen und Film zu sprechen: Im Museum sind die Besucher:innen nicht bloß Rezipient:innen, sondern zugleich Akteur:innen, d. h. die Regisseur:innen ihrer eigenen Ausstellungserfahrung, die den Akt der Montage selbst vollziehen. Ziel der Besucher:innen sei demnach, »to find their own wide shots, mid shots, and close-ups – rather than being shown them, however imaginatively – within a series of rectangular frames selected by the limited perspective of the camera.«⁶³ Auch wenn die Ausstellungsmacher:innen spezifische Raumanordnungen, Wegführungen und Paratexte einsetzen, um die Besucher:innen zu lenken, ist ein jeder Ausstellungsbesuch insofern individuell, als dass die Besucher:in-

59 Ebd., S. 58, mit einem so übernommenen Zitat von Vivian Sobchack (The Scene of the Screen, S. 422).

60 Mattl, Siegfried: Ausstellungen als Lektüre. In: Fliedl, Gottfried / Mutterthaler, Roswitha / Posch, Herbert (Hrsg.), Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie der Ausstellung, Museum zum Quadrat (Bd. 5). Wien: 1992, S. 41–54, hier: S. 43.

61 Maure, Marc: The Exhibition as Theatre – On the Staging of Museum Objects. In: Nordisk Museologie, Heft 2 (1995), S. 155–168, hier: S. 162.

62 Pascoe, David: Peter Greenaway. Museums and Moving Images. London: 1997, S. 198.

63 Ebd., S. 197.

nen entscheiden, wie viel Zeit sie für die Ausstellung aufbringen, in welchem Tempo sie diese durchschreiten und wie sie währenddessen ihre Aufmerksamkeit auf die Vermittlungsangebote verteilen, welche Exponate sie im Close-up unter die Lupe nehmen möchten. Zudem ist die Rezeption nicht nur an deren Seh- und Hörvermögen, sondern an den gesamten motorischen Bewegungsapparat gekoppelt, der sie als Flaneur:innen durch die Ausstellung schreiten lässt.

Ob in einer Ausstellung eine Kommunikation [...] entsteht, liegt also in erster Linie am Dialog zwischen dem Ding und mir, dem Besucher. Denn in der Ausstellung findet die Handlung nicht [...] wie im Kino auf einer Leinwand statt, auf die die Zuschauer gebannt schauen und von der sie sich emotional anstecken und infizieren lassen. Im Ausstellungsraum sind die Besucher nicht von der Handlung ausgeschlossen, sie durchschreiten den Raum und somit die Handlung, bewegen sich also selbst auf der Bühne. Sie definieren den Abstand, die Distanz und damit die Kommunikation zu den Dingen selbst [...]. Die Ausstellung ist auch deshalb ein erfolgreiches Medium geworden, weil sie ein experimentelles Labor für die Wahrnehmungstätigkeit des Menschen schlechthin ist.⁶⁴

Während sich der Film im Kino mit dem Wahrnehmungsapparat der Zuschauer:innen verschränkt, ist die verkörperte Wahrnehmung der Ausstellungsbesucher:innen eine äußerst aktive Tätigkeit. Was Merleau-Ponty mit seinem Konzept des ›erkennenden Leib‹ beschreibt, untersucht auch Rudolf Arnheim in seiner für die Wahrnehmungstheorie sowie Gestaltpsychologie wegweisenden Studie Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, die er erstmals 1954, in stark überarbeiteter Form erneut 1974 publizierte. Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist die Sorge, dass sich die Kunstrezeption und -vermittlung in einer Krise befindet, da er der Gesellschaft eine Beeinträchtigung des sensuellen Wahrnehmens attestiert:

Wir haben die Gabe vernachlässigt, Dinge mit unseren Sinnen zu erfassen. Die Begriffe haben sich von den Wahrnehmungsbildern gelöst, und das Denken ergeht sich in Abstraktionen. Unsere Augen sind nur noch Bestimmungs- und Meßinstrumente; deshalb fehlt es uns so an Vorstellungen, die sich in Bildern ausdrücken lassen; deshalb sind wir unfähig, den Bedeutungsgehalt dessen zu erfassen, was wir sehen [...]. Die angeborene Fähigkeit, etwa durch die Augen zu begreifen, ist eingeschläfert worden und muß erst wieder geweckt werden.⁶⁵

Wie Merleau-Ponty weist auch Arnheim dem Akt des Wahrnehmens einen vorsprachlichen, schöpferischen Gehalt zu, welcher sich nicht im Wechselspiel des Objektes mit dem Licht als Mittler sowie dem Nervensystem der Betrachter:innen erschöpfend begreifen

64 Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama, S. 20.

65 Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin/Boston: 2000 [1974], S. 1.

lässt: »Das Sehen ist keineswegs nur ein mechanisches Aufzeichnen von Sinneseindrücken, sondern vielmehr ein echt schöpferisches Begreifen der Wirklichkeit – fantasievoll, erfinderisch, geschickt und schön.«⁶⁶ Diese schöpferische Dimension definiert Arnheim als eine anthropologische Konstante, die nicht erlernt, sondern angeboren ist und welche der Mensch naturgemäß vollzieht.⁶⁷ Eine weitere Parallele zu Merlau-Ponty besteht darin, dass auch Arnheim den Begriff ›Erfahrung‹ nutzt, um diesen Wahrnehmungsprozess zu beschreiben, den er als Vorvoraussetzung einer sprachlichen Einordnung begreift: »Die Worte können und müssen warten, bis unser Verstand aus der Einmaligkeit der Erfahrung allgemeine Prinzipien ableitet, die wir mit unseren Sinnen erfassen, begrifflich machen und benennen können.«⁶⁸ Arnheim schließt nicht aus, dass die Sprache ein geeignetes Mittel für die Kunstvermittlung darstellt. Jedoch könne diese erst nach der unmittelbaren Erfahrung eines Objektes von den Betrachter:innen genutzt werden, um das Gesehene zu kategorisieren und zu kommunizieren. Und selbst dann gibt es Eigenschaften, die sich ausschließlich non-verbal im Wahrnehmungsakt selbst vermitteln:

Es kommt oft vor, daß wir gewisse Eigenschaften in einem Kunstwerk sehen und spüren, sie aber nicht in Worten ausdrücken können. Der Grund für diese Unfähigkeit ist nicht, daß wir Sprache benützen, sondern daß es uns noch nicht gelungen ist, diese wahrgenommenen Eigenschaften auf passende Kategorien zu beziehen. Die Sprache kann diese Aufgabe nicht direkt übernehmen, da sie keinen direkten Zugang für Sinneseindrücke aus der Wirklichkeit darstellt; sie dient nur dazu, das, was wir gesehen oder gehört oder gedacht haben, zu benennen. Sie ist keineswegs ein fremdartiges Ausdrucksmittel, das sich für Wahrnehmungsgegenstände nicht eignen würde; im Gegenteil, sie bezieht sich ausschließlich auf Wahrnehmungserfahrungen. Diese Erfahrungen müssen jedoch erst durch die Wahrnehmungsanalyse chiffriert werden, bevor sie benannt werden können.⁶⁹

Überträgt man dieses Konzept auf den Ausstellungsraum, so wäre es nicht hilfreich, würden die Kurator:innen das Expositorische stets durch begleitende Texte deutend einordnen, da den Besucher:innen so ihre eigene Wahrnehmungserfahrung im Sinne eines vor-sprachlichen Erkennens, eines unmittelbaren Zugriffs auf die Sinneseindrücke, weggenommen oder zumindest stark beeinflusst werden würde. Man stelle sich eine Vitrine vor, in der ein Zigaretten-Etui, ein Koffer oder ein Handschuh von Marlene Dietrich ausgestellt ist. Ohne Label regen diese Objekte sowohl die Erinnerung, d. h. vorangegangene, abgespeicherte Wahrnehmungserfahrungen, wie auch die Fantasie der Besucher:in-

.....
66 Ebd., S. 6.

67 »Aber es liegt auch in der Natur des Menschen, daß er genau bestimmen will, was er sieht, und verstehen will, warum er sieht und was er tut.« Ebd., S. 9.

68 Ebd., S. 2.

69 Ebd., S. 2f.

nen an – Wieso ist dieses Objekt ausgestellt? Aus welcher Zeit könnte es stammen? Wer war der:die Besitzer:in und wohin mag er:sie gereist sein? Würde man nun flankierend eine Szene aus shanghai-express (R: Josef von Sternberg, 1932) präsentieren, in welcher die Dietrich mit dem entsprechenden Objekt zu sehen ist, würden die Besucher:innen zusätzliche, wenn auch sehr individuelle, Assoziationen und Erinnerungen abrufen können. Würde man dem Ensemble nun noch ein Exponat hinzustellen, das auf Marlene Dietrichs Emigration verweist, entstünde ein reiches Wahrnehmungsfeld, das sowohl von der Film- wie auch von der Zeitgeschichte erzählen würde und dies völlig ohne Rückgriff auf Labels oder Raumtexte. Dieses Beispiel möchte nicht behaupten, dass Texte bzw. Paratexte grundsätzlich nicht in den Ausstellungsraum gehören, birgt doch der Verzicht auf Labels das Risiko der Frustration der Besucher:innen:

Wenn wir aber kein Täfelchen entdecken können, werden wir ungeduldig. Diese Ungeduld ist verständlich und sie ist Teil jenes Spiels, das sich Ausstellung nennt. Dinge, die ›im Raum stehen‹ und keinen Namen haben, ärgern uns. Worüber ärgern wir uns? Wir werden im wahrsten Sinne des Wortes dumm stehen gelassen. [...] In der Ausstellung müssen die Informationen sofort geliefert werden. [...] Dinge [besitzen] offenbar in beträchtlichem Maße die Kraft und Macht, uns Fragen zu stellen, indem sie mit ihrer Existenz auch uns als Partner in diesem Dialog, in diesem Spiel [...] in Frage stellen. Wenn wir keine Antwort auf die Existenz des Dings vor uns wissen, sind wir gezwungen, auch unsere Identität und unsere Fähigkeit, die Welt zu dechiffrieren, zu hinterfragen.⁷⁰

Hanak-Lettner erklärt dieses Frustrationspotential, das der Verzicht auf Paratexte im Ausstellungsraum birgt, durch vorangegangene Rezeptionserfahrungen – üblicherweise führen Kurator:innen mit Hilfe von Texten durch die Ausstellung – sowie durch den Dialog, den die Besucher:innen mit den Exponaten führen. Können die Besucher:innen den Wahrnehmungsgegenstand nicht erkennen, so begännen sie an sich selbst zu zweifeln. Hanak-Letter, der einen kommunikationswissenschaftlichen mit einem theaterwissenschaftlichen, dramentheoretischen Zugang kombiniert, denkt dabei vermutlich bereits an das Wissen der Besucher:innen und nicht an deren Wahrnehmungsfähigkeit, die ins Wanken gerät. Aus wahrnehmungstheoretischer Sicht ist jedoch auch der übermäßige Einsatz von Paratexten risikoreich, da er die Wahrnehmungserfahrung stören kann, was verdeutlicht, dass mit der Zugabe von Paratexten im Ausstellungsraum sehr bedacht umgegangen werden sollte. Denn nach Arnheim ist eine Seherfahrung stets in einen räumlichen und zeitlichen Kontext eingebettet und korrespondiert mit vorangegangene Seherfahrungen, wodurch der Vermittlungsgehalt des Ensembles von Besucher:in zu Besucher:in individuell ausfallen würde.⁷¹ Doch ist dies auch dann der Fall, wenn großzügig auf Paratexte zu-

70 Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama, S. 26f.

71 Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, S. 51.

rückgegriffen wird, ist doch die Besucher:innen gleichzeitig Regisseur:innen ihres eigenen Ausstellungsbesuches. Wäre das Exponat des beschriebenen Beispiels, der Koffer, das Etui oder der Handschuh, von Beginn an mit einem Label versehen, welches darüber Auskunft gibt, dass dieses Objekt Marlene Dietrich gehörte, aus den 1930er-Jahren stammt und als Requisit für den Film *shanghai-express* (1932) genutzt wurde, so würden die Besucher:innen vermutlich nur noch einen flüchtigen Blick auf dasselbe werfen, wodurch ihnen sinnliche Eigenschaften wie dessen Material, Größe oder Abnutzungsspuren entgehen würden. Der Wahrnehmungsprozess wäre nicht nur behindert worden, sondern für die Betrachter:innen auch unbefriedigend, da sie den dem Sehen innewohnenden Erkenntnisprozess nicht selbst vollzogen hätten.

Wie genau gestaltet sich nun nach Arnheim eine derartige, erkennende Seherfahrung eines Wahrnehmungsgegenstandes oder -ensembles?

Wenn man die Wirksamkeit eines Bildes erfassen will, muß man es zuallererst als eine Ganzheit sehen. Was ist der stärkste Eindruck? Wie sieht die Stimmung der Farben, die Dynamik der Kräfte aus? Bevor wir irgendein Teilelement herausgreifen, macht die Gesamtkomposition eine Aussage, die wir nicht verlieren dürfen. Wir suchen nach einem Thema, nach einem Schlüssel, zu dem alles in Beziehung steht. Behandelt das Bild einen bestimmten Inhalt, versuchen wir, möglichst viel davon herauszulesen, denn nichts von alledem, was der Künstler in sein Werk steckt, kann vom Betrachter ungestraft vernachlässigt werden. Von der Struktur des Ganzen sicher geleitet versuchen wir dann, die Hauptmerkmale zu erkennen und ihren Vorrang vor untergeordneten Einzelementen auf die Spur zu kommen. Allmählich offenbart sich der ganze Reichtum des Werkes und wird überschaubar, und wenn wir in dieser Weise das Werk richtig wahrnehmen, beginnt es mit seiner Botschaft unsere ganzen geistigen Fähigkeiten zu beanspruchen.⁷²

Zwar ist die Kunstrezeption mit einem Fokus auf Malerei und Skulptur Ausgangspunkt von Arnheims Untersuchung, jedoch ist seine Beschreibung der Spezifika des Seherlebnisses über die Sphäre der Kunst hinaus relevant und kann ohne weiteres auf die Wahrnehmungsprozesse der Ausstellungsbesucher:innen übertragen werden.⁷³ Treffen die Besucher:innen auf das zuvor exemplarisch beschriebene Ensemble aus 3-D-Objekt, Filmsequenz und Emigrationsnachweis, so würden sie zunächst den sinnlichen Gesamteindruck desselben erfassen, es als eine in Beziehung stehende Dreiergruppe wahrnehmen und deren Stimmung erfühlen, die von den Präsentationsmodalitäten, dem Display, der Lichtsetzung und dem Einsatz von Hilfsmitteln wie Vitrinen abhängt. Anschließend würde sich die Auf-

72 Ebd., S. 9f.

73 Arnheim selbst öffnet seine wahrnehmungstheoretische Untersuchung für andere Anwendungsfelder, wenn er postuliert: »Die besonderen Eigenschaften des Seherlebnisses, das einem ein Gemälde von Rembrandt verschafft, lassen sich nur zum Teil auf Beschreibung und Erläuterung reduzieren. Diese Einschränkung gilt aber nicht nur für die Kunst, sondern für jeden Erfahrungsgegenstand.« Ebd., S. 2.

merksamkeit der Besucher:innen auf dominante Eigenschaften der einzelnen Exponate richten – das schwarze, glänzende Leder der Handschuhe, das antiquierte, üppige Dekor des in Schwarz-Weiß gehaltenen Filmausschnittes, die farbigen Stempel, die sich auf dem Dokument befinden und die Einreise in die USA bezeugen. »Sehen heißt, einige hervorstechende Merkmale von Objekten erfassen. [...] Ein paar hervorstechende Merkmale bestimmen nicht nur die Identität eines Wahrnehmungsdinges, sondern lassen es auch als ein vollkommenes, einheitliches Muster erscheinen.«⁷⁴ Nun, dem Thema der Zusammenstellung auf der Spur, können sich die Besucher:innen den einzelnen Exponaten zuwenden und deren Verbindungen dechiffrieren. Dabei werden die Exponate nicht bloß mit dem Auge ausgemessen:

Vielmehr greifen wir nach einem Objekt, wenn wir es ansehen. Mit einem unsichtbaren Finger bewegen wir uns durch den Raum um uns her und gehen zu entfernten Orten, wo Dinge zu finden sind; wir berühren sie, fangen sie ein, prüfen ihre Oberfläche, ertasten ihre Umrisse, erforschen ihre äußere Beschaffenheit. Das Wahrnehmen von Formen ist eine äußerst aktive Beschäftigung.⁷⁵

Welchem der Exponate sich die Besucher:innen nähern, nach welchem sie im übertragenden Sinne ›greifen‹, ist abhängig von ihrem individuellen Erfahrungsschatz und ihrer Neigungen. Die Besucher:innen werden niemals allen Exponaten eines Ensembles bzw. einer Ausstellung gleichermaßen Aufmerksamkeit beimessen – vielleicht hat der:die eine mehr Anknüpfungspunkte mit dem Handschuh, weil er:sie beispielsweise ein ähnliches Modell aus dem Nachlass der Großmutter erinnert, während der:die andere ein höheres Interesse an dem Emigrationsdokument aufbringt, kennt er:sie doch vergleichbare Stempel aus dem eigenen, gut befüllten Reisepass. Auch die bereits erwähnte raum-zeitliche Kontextualisierung eines Wahrnehmungsprozesses ist insofern relevant, als dass sich die Besucher:innen zu jedem Zeitpunkt darüber im Klaren sind, dass sie sich im Museum aufhalten, d. h. in einem artifiziellen Vermittlungsraum, ebenso, wie die Kinobesucher:innen darum wissen, dass sie einen Film sehen. Aus wahrnehmungstheoretischer bzw. gestaltpsychologischer Perspektive – sowohl nach Merleau-Ponty wie auch nach Arnheim – besteht somit weder im Kino noch im Museum die Gefahr, dass die Rezipient:innen durch ein zu hohes Maß an Inszenierung überwältigt und getäuscht werden. Diese Bemerkung ist vor allem hinsichtlich des Period Room und artverwandter, inszenatorischer Displays relevant, denen immer wieder von Seiten der Museologie vorgeworfen wird, dass sie sich einer Überwältigungsrhetorik bedienen, die von den Besucher:innen nicht eingeordnet und verstanden werden würde.

74 Ebd., S. 46f.

75 Ebd., S. 46.

Nachdem nun die spezifischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodalitäten des Films sowie der Ausstellung untersucht wurden, bleibt die Frage offen, welche Rückschlüsse dieser wahrnehmungstheoretische Zugang hinsichtlich der Wirkungsästhetik des Period Room erlaubt. Dabei ist noch einmal zu betonen, dass vor dem Hintergrund der Phänomenologie sowie der Gestaltpsychologie vor allem dem Körper der Rezipient:innen eine besondere Rolle im Wahrnehmungsprozess zukommt: Noch bevor irgendein Wahrnehmungsgegenstand kognitiv verarbeitet und versprachlicht werden kann, findet im Wahrnehmungsprozess bereits eine interpretierende, mit den Erinnerungen sowie mit der Fantasie korrelierende Verarbeitung des Gehörten und Gesehenen statt. Der Körper ist aus dieser Perspektive nicht bloß mechanisches Aufzeichnungsmedium, sondern ein denkender, fühlender, erkennender Leib. Diese schöpferische Leistung des wahrnehmenden Körpers hebt den Wahrnehmungsprozess auf die Ebene einer Erfahrung, die mit vorangegangenen Erfahrungen korreliert und somit bei gleicher organisch-physischer Konstitution der Körper höchst individuell ausfallen kann. Gemeinsam mit der Filmerfahrung hat diejenige der Ausstellung, dass die Rezipient:innen um den Status des Wahrgenommenen als etwas Artifizielles – der Film, der Museumsraum – wissen, und dass das Wahrnehmungsprinzip als Montage verstanden werden kann. Beide Medien sind raum-zeitlich gebunden. Doch liegt der Fokus des Films auf der zeitlichen Gestaltung: Wahrnehmungseindrücke und Affekte modellieren sich vornehmlich über die Rezeptionszeit, die von den Filmemacher:innen gesetzt wird. Im Unterschied dazu ist das Medium Ausstellung eine primär räumliche Konstruktion, in welcher die Rezeptionszeit von den Besucher:innen selbst bestimmt wird. Zwar können die Kurator:innen durch Wegführungen, Paratexte, Lichtsetzungen und Präsentationsmedien die Aufmerksamkeit und den Gang der Besucher:innen zu einem gewissen Grad beeinflussen, die finale Ausstellungserfahrung ist jedoch von Besucher:in zu Besucher:in verschieden:

Diese doppelte Freiheit, die uns die Dynamik des Sehvorgangs und die Bewegung der eigenen Beine beim Rezipieren einer Ausstellung verleihen, übergibt uns als Besucherinnen und Besucher damit auch das Vermögen bzw. die Verantwortung, die Erzählung der Ausstellung im Raum selbst voranzutreiben. Die Ausstellung präsentiert sich dabei als Spielraum, den die BesucherInnen mit der von ihnen eingebrachten Zeit erfahrbar machen und in dem sie mit ihrer Geschwindigkeit bzw. Intensität – abhängig von ihrem Background, ihrem Interesse, ihrer Stimmung, ihrem Aufmerksamkeitspotential und ihrem Zeitmanagement – ihre eigene Version der Ausstellungserzählung formen.⁷⁶

Im Gegensatz zur Filmrezeption, in welcher das Publikum still im Raum positioniert und einem vorgeschriebenen zeitlichen Ablauf ausgesetzt ist, ist es der (erkennende) Körper der Besucher:innen, der die Ausstellung erst in Bewegung versetzt. Auch wenn die Kura-

⁷⁶ Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama, S. 22.

tor:innen als Urheber:innen Vermittlungsangebote konzipieren, ereignet sich die eigentliche Ausstellungserfahrung zwischen den Besucher:innen und den Exponaten: »Die Rezeption einer Ausstellung geschieht dabei nicht in Form eines inneren Monologes, sondern in Form eines inneren Dialoges. [...] Die Handlung in der Ausstellung wird also durch einen inneren Dialog, den der Besucher mit den Dingen führt, vorangetrieben.«⁷⁷ Oder wie es Arnheim formulierte: »Alles Wahrnehmen ist auch Denken, alles Denken ist auch Intuition, alles Beobachten ist auch Erfinden.«⁷⁸ Es obliegt den Besucher:innen, mit welchen der angebotenen Exponate sie in einen Dialog treten und wie intensiv sie diesen führen möchten. Sie können sich nach ihren eigenen Interessen und Empfindungen frei im Raum bewegen, in Interaktion mit den Objekten und Medien treten, Aufmerksamkeiten verteilen, assoziieren und fantasieren. Hinsichtlich des Period Room im Speziellen kann aus wahrnehmungstheoretischer Sicht postuliert werden, dass dieser aufgrund seines hohen Grades an Inszenierung, die üblicherweise einen gesamten Raum einnimmt, durch eine Vielzahl sinnlich erfahrbarer Oberflächen besticht, die von den Besucher:innen erkundet werden können. Die hohe Anziehungskraft, die eine derartige raumgreifende Inszenierung auf die Besucher:innen ausübt, erklärt sich nach Arnheim in dem angeborenen Bedürfnis, die Umwelt durch die Augen zu begreifen. Im Gegensatz zu einem Schaudapot sind die verschiedenen Exponate im Period Room bereits in eine logische Beziehung zueinander gesetzt: Sie stammen aus ein und derselben historischen Epoche und sind so arrangiert, dass ihre ursprünglichen Nutzungsweisen mindestens angedeutet werden. Die Besucher:innen können die Exponate im Period Room leichter erfassen, nicht zuletzt auch deshalb, weil ihre Interaktion mit denselben unmittelbarer ist, da sie räumlich nicht durch Vitrinen und andere Präsentationsmittel von den Exponaten getrennt werden. Die logischen Raumanordnungen sind niedrighschwellig zugänglich, da sie unabhängig von historischem Vorwissen für alle gleichermaßen sinnlich erfahrbar sind: Die Besucher:innen erkennen einen Period Room, wie das im vorangegangenen Kapitel exemplarisch skizzierten Jugendzimmer eines Teenagers der 1920er-Jahre, als ein Schlaf- oder Kinderzimmer und können vorangegangene Wahrnehmungserfahrungen abrufen und vergleichen. Der Dialog zwischen den Besucher:innen und den Exponaten wird so durch die Anordnung derselben als Period Room erleichtert, da die Gesamtkomposition schnell erfasst werden kann, was nach Arnheim die Vorbedingung für eine Auseinandersetzung mit den Einzelementen darstellt. Im Gegensatz zu einem Historienfilm, der seinem Publikum ebenfalls eine vergangene Welt präsentiert, vermag der Period Room keine handelnden Akteur:innen innerhalb dieser Welt zu präsentieren, keinen verkörperten Blick auf dieselbe zu artikulieren; er positioniert die Besucher:innen selbst als Bewohner:innen dieser Welt, durch welche sie sich frei bewegen und innerhalb derer sie eigene Perspektiven artikulieren können: So wie Sobchack die Filmrezeption als Erfahrung definiert, kann aus wahrnehmungs-

77 Ebd., S. 25.

78 Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, S. 6.

theoretischer Perspektive mit Merleau-Ponty und Arnheim der Period Room als Erfahrungsraum bestimmt werden.

Visuelle Evidenz und Körperwissen

Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung.⁷⁹

In der Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsmodalitäten der Besucher:innen wurde thematisiert, dass nach Merleau-Ponty und seinem Konzept vom »erkennenden Leib«⁸⁰ bereits im Wahrnehmungsakt, d. h. vor der kognitiven Verarbeitung von Informationen durch das denkende Bewusstsein, Sinngebungsprozesse stattfinden. Diese sollen nun unter Miteinbeziehung aktueller Erkenntnisse der Evidenzforschung einer dezidierten Untersuchung unterzogen werden, um das Vermittlungspotential des Period Room zu ergründen. Zunächst wird hierfür das raumgreifende Ensemble aus erkenntnistheoretischer Perspektive beleuchtet werden, um anschließend den Begriff der Visuellen Evidenz für den Period Room fruchtbar zu machen: Wie können Exponate im Ausstellungsraum evident gemacht werden? Welche Rolle spielt dabei die Ensemblebildung? Und welche Aussagen können aus dieser Perspektive über das Gehalt des Period Room getroffen werden?

Neben dem Dialog bzw. Diskurs zwischen dem Ding und uns existiert auch ein Dialog zwischen den Dingen selbst, zwischen zwei oder mehreren Ausstellungsobjekten. Dieser Dialog kann komparatistischer, dialektischer oder additiver Natur sein, denn wie in den literarischen Techniken gibt es auch in der Ausstellung viele Motivationen, zwei oder mehrere Dinge nebeneinander »wirken« bzw. sich entfalten zu lassen.⁸¹

Im Gegensatz zu Katarina Flügel, die davon ausgeht, dass »Dinge, die nicht erklärt sind, [...] sich nicht dadurch [erklären], dass sie mit anderen, ebenfalls nicht erklärten Dingen zusammengebracht werden [...]«⁸², weist Hanak-Lettner darauf hin, dass Exponate auch untereinander kommunizieren und das jeweilige Arrangement Einfluss auf das Vermittlungsgehalt eines bestimmten Exponates hat. Diese Beobachtung war auch Ausgangspunkt für das wegweisende DFG-Transferprojektes Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung,⁸³ welches

79 Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: ders. (Hrsg.), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: 2010, S. 34–54, hier: S. 53.

80 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 464.

81 Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama*, S. 26.

82 Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*, S. 115.

83 Das Transferprojekt war in der Förderphase 2015–2018 in die von der DFG geförderte Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* eingebunden. Quelle: <http://bildevidenz.de/>. Stand: 01.02.2021.

den Fokus auf Fragen nach Evidenzeffekten und -erfahrungen, der Wissens- und Erkenntniserzeugung⁸⁴ innerhalb der Museumsforschung richtet:

[...] dass neue Nachbarschaften und Präsentationskontexte die Perspektive auf ein Bild, einen Gegenstand oder eine performative Darbietung verändern und andere Aspekte sichtbar machen, die wesentlich aus den Synergien hervorgehen, die sich aus dem Zusammenwirken von Objekten und ihrer spezifischen ästhetischen Erscheinung in bestimmten Konstellationen entwickeln und einen Mehrwert gegenüber dem einzelnen Artefakt bilden.⁸⁵

Dabei sind zwei wechselseitig aufeinander bezogene Aspekte angesprochen: erstens, dass ein Exponat seine Wirkung abhängig vom Ensemble entfaltet, von welchem es Teil ist, und zweitens, dass im ästhetischen Gesamteindruck einer Zusammenstellung wiederum ein Mehrwert für das einzelne Exponat liegt. Vorbedingung für die hier angesprochenen sinnstiftenden Synergien ist die Vorstellung, dass visuelle Wahrnehmungsgegenstände – sei es ein Bild, ein 3-D-Objekt oder ein architektonisches Element – maßgeblich an der Formierung von Wissen und Erkenntnis beteiligt sind, indem sie Inhalte nicht nur reproduzieren, sondern diese auch verändern, organisieren oder überhaupt erst hervorbringen.⁸⁶ Exponate müssen somit nicht erst durch einen zusätzlichen Text erklärt werden, sondern lösen im Wahrnehmungsprozess durch ihre ästhetische Erscheinung bereits Erkenntnisprozesse aus. Diese Erkenntnisprozesse, die von Merleau-Ponty physiologisch und von Arnheim gestaltpsychologisch hergeleitet werden, werden im Kontext der hier thematisierten museologischen Evidenzforschung mit dem Begriff der ›Visuellen Evidenz‹⁸⁷ erfasst.

Diese ambivalente Spannung zwischen dem, was evident wird, und wie jemandem etwas evident wird, kann für Ausstellungen produktiv gemacht werden, wenn Evidenz als ästhetischer Effekt eines visuell-performativen Verfahrens verstanden wird, ›das den Seinhalt (also die Objektseite) mit dem Seherlebnis (also der Subjektseite) in ein dynamisches, reziprok wirksames Verhältnis setzt und alle Glaubhaftigkeit, Ersichtlichkeit, Klarheit und Offenkundigkeit des vor Augen Gestellten als eine unweigerlich bereits vermittelte Reflexionsform aus-

84 Zur Bedeutungsgeschichte des Begriffes ›Evidenz‹ von der Antike bis zur Postmoderne s. h.: Halbfass, Wilhelm: Evidenz. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie (Bd. 2). Basel: 1972, S. 829–832. Kuhlentampf, Arend: Evidenz. In: Krings, H. / Baumgartner, H. / Wild, C., Handbuch der philosophischen Grundbegriffe (Bd. 1). München: 1973, S. 423–436.

85 Werner, Elke A.: Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung. In: Krüger, Klaus / Werner, Elke A. / Schalhorn, Andreas (Hrsg.), Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld: 2019, S. 9–43, hier: S. 13.

86 Krüger, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz. Göttingen: 2016, S. 100ff.

87 Da sich das besagte Forschungsprojekt in seiner Untersuchung auf die Kunstaussstellung konzentriert, ist hier von ›Visuellen Evidenz‹, von ›Seinhalten‹ und ›Seherlebnissen‹ die Rede. Diese Limitierung scheint für die hier vorliegende Studie zum *Period Room* nicht sinnvoll, sodass im Folgenden ›ästhetische Erfahrung‹ weiter gefasst wird, indem sie als multisensorischer Wahrnehmungsakt verstanden wird, d. h. auch der Hör-, Tast- und Geruchssinn mitberücksichtigt werden.

weist.< Das Augenscheinlichwerden von etwas als etwas ereignet sich demnach in einem dynamischen und tendenziell unabschließbaren Prozess der Vermittlung zwischen der Präsenz eines Objektes und seiner visuellen Wahrnehmung [...]. Visuelle Evidenz ließe sich demnach als eine Wissens- und Erfahrungsmodalität bestimmen, die keine objektivierbare, feststehende Größe darstellt, sondern als eine dynamische, wechselseitige Übertragungsleistung zwischen der Präsenz eines Objektes oder eines performativen Werks und deren Repräsentation eines bestimmten Inhalts in den spezifischen raumzeitlichen Bezügen von Expositionen wirksam wird.⁸⁸

Visuelle Evidenz meint demnach nicht nur das Ergebnis des Wahrnehmungsprozesses, d. h. die Bedeutung von oder das Wissen um etwas, sondern ein dynamisches, prozesshaftes Verfahren, in welchem ein Exponat und dessen kuratorische Positionierung innerhalb des Ausstellungskontextes, dessen »Repräsentation eines bestimmten Inhalts in den spezifischen raumzeitlichen Bezügen von Expositionen«, mit der Wahrnehmung der Besucher:innen wechselseitig interagiert. Da der Wahrnehmungsapparat in diesem Konzept eine derart prominente Position einnimmt, ist offenkundig, dass die Visuelle Evidenz »keine objektivierbare, feststehende Größe« darstellen kann, sondern sich vielmehr von Person zu Person individuell ausgestaltet. Und doch wirken die Kurator:innen insofern anleitend auf die Wahrnehmungserfahrung ein, als dass sie den Ausstellungsraum konzipieren, die Exponate auswählen und arrangieren. Ob sich die in der Kuration intendierten Inhalte und Narrative letztlich vermitteln, ist jedoch hinsichtlich der Visuellen Evidenz, im Gegensatz zu anderen Erkenntnisprozessen, abhängig vom Wahrnehmungsprozess der einzelnen Besucher:innen.

Einfluss auf diese rein wahrnehmungsbezogenen Erkenntnisprozesse haben nach diesem Konzept nicht nur die sinnlich erfahrbaren Oberflächen des Raumes, der Exponate sowie des Ensembles, sondern auch alle übrigen Komponenten sowie Akteur:innen der Ausstellung, da diese allesamt auf das sinnliche Erleben, auf die Wahrnehmungserfahrung, mitwirken:

[...] die Displayformen, die Präsentationsmittel und -möbel wie Wandfarbe, Licht, Stellwände, Vitrinen und Sockel, Objektbeschriftungen, Saaltexpte, die Ausstattung und Lage des Ausstellungsraumes, des Gebäudes und der Institution sowie auch personale und mediale Vermittlungsformen, Werbung und Kommunikation, das Begleitprogramm, die Künstler, Galeristen, Leihgeber, das Museumspersonal und vieles mehr. [...] Das Verhältnis dieser Komponenten zueinander, also das relationale Gefüge ihres situativen Zusammenspiels, bestimmt maßgeblich, wie ein Seherlebnis mit einem Sehinhalt verknüpft und durch diese äs-

88 Werner, Elke A.: Evidenzen des Expositorischen, S. 16, mit einem so übernommenen Zitat von Krüger, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, S. 103.

thetische Erfahrung Wissen, Erkenntnis und Bedeutung erzeugt werden – ein transformativer Effekt, der in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder neu entsteht.⁸⁹

All diese Elemente in ihrer jeweiligen visuellen Erscheinung interagieren in der Wahrnehmung der Besucher:innen miteinander, sodass die spezifische Konstellation derselben maßgeblich die visuellen Erkenntnisprozesse formt – würden einzelne Exponate oder Gestaltungselemente ausgetauscht werden, würden sich andere Einsichten herstellen als im ursprünglichen Ensemble. Selbst wenn ein und derselbe Period Room von einem Museumsraum in einen anderen oder gar in eine andere Institution versetzt werden würde, würde er von den Besucher:innen anders wahrgenommen werden. Diesem Verständnis liegt somit ein ganzheitliches Konzept der Ausstellung zugrunde, die auch hier als spezifisches, raumzeitliches Gefüge verstanden wird. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits thematisiert, liegt darin eine ontologische Gemeinsamkeit zum Film. Während allerdings die zeitliche Dimension von der hier zitierten Anna Werner eher in der Augenblicklichkeit und Einmaligkeit, d. h. in der Spielzeit der Ausstellung begründet liegt, erweitert die hier vorliegende Studie das Zeitkonzept der Ausstellung um die Rezeptionszeit der Besucher:innen. Im medialen Vergleich von Film und Ausstellung kann so der Film als primär zeitliche Konstellation verstanden werden, während in der Ausstellung primär Räume gestaltet werden. Und auch aus dieser wirkungsästhetischen Perspektive kann eine Ausstellung oder ein bestimmtes Ensemble nicht als etwas Absolutes verstanden werden, da sie sich in jeder einzelnen Wahrnehmungserfahrung anders darstellt: Die Konstitution der Besucher:innen – ihre Interessen, Geschmäcker, Gefühle, ihr Zeitmanagement, ihre Aufmerksamkeit und ihr Erfahrungsschatz – bestimmt, welche Exponate »mit einem unsichtbaren Finger«⁹⁰ bewegt und welche Elemente eines Wahrnehmungsgegenstandes in einem Close-up betrachtet und somit als bedeutsam empfunden werden.

Doch wie stellen sich nun Erkenntnisse, Einsichten und Bedeutungen im Wahrnehmungsakt der Besucher:innen her? Wie lässt sich der »transformative Prozess«, der sich zwischen Wahrnehmungsgegenstand und Körper ereignet, fassen? Und welche Art von Wissen kann so vermittelt werden?

Die Strukturen und Verfahren einer vorlogischen, nicht-prädikativen Sinnstiftung sind [...] einer Wissensform zuzuordnen, [...] die im Unterschied zum propositionalen Wissen nicht auf rationalen Entscheidungen und begrifflich-definitiven Zuordnungen beruht, sondern auf intuitiven, körpergebundenen und prozessorientierten Wahrnehmungen und Erfahrungen. [...] So ließe sich in Bezug auf die Wissens- und Erkenntniserzeugung in Ausstellungen [...] festhalten, dass hier maßgeblich ein implizites, nicht-propositionales und intuitives Wissen zur Geltung kommt, welches Bedeutungen und Erkenntnisse nicht primär in der sprach-

89 Ebd., S. 17.

90 Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, S. 46.

lichen Logik der Begründung, sondern im Modus der visuellen und körperlich-performativen Erfahrung als ästhetische Einsicht vermittelt. Diese Einsicht als eine Form der Evidenzerfahrung wäre dann das Resultat eines transformativen Effektes zwischen einem Wahrnehmungserlebnis und einem Wahrnehmungsinhalt, an dem im Falle von Ausstellungen eine Vielzahl von Faktoren mitwirken.⁹¹

In der Beschreibung der ästhetischen Einsicht ist man mit zweierlei Problemen konfrontiert: der Unmöglichkeit, etwas, was eben nicht der Sphäre der Sprache zuzuordnen ist, mit Sprache zu erfassen, sowie dem Problem der Tautologie, dass etwas evident machen im Sinne von vor Augen führen in Bezug auf visuelle Wahrnehmungsgegenstände immer gegeben ist, auch wenn sich keinerlei Einsicht herstellt, sondern das Objekt lediglich visuell registriert wird. Im Zitat wird das Problem der sprachlichen Fixierung durch die Einführung einer andersartigen Wissenskategorie aufgelöst, welche der Sphäre der Intuition zugeordnet wird und sich nicht mittels Sprache, sondern mittels körperlicher Erfahrung herstellt. Diese Erfahrung wird definiert als die Summe der transformativen Austauschprozesse zwischen dem, was gesehen wird und dem Wahrnehmungsakt selbst. Im Ergebnis könne sich dann durch diese körperliche Erfahrung eine ästhetische Einsicht herstellen, die als »implizites, nicht-propositionales und intuitives Wissen« beschrieben wird. Besonders interessant an der hier zitierten Beschreibung der ästhetischen Einsicht ist, dass sie als eine von vielen möglichen Evidenzerfahrungen behandelt wird. Die Visuelle Evidenz ist dabei die dem Museum ureigenste Evidenzerfahrung, ist dieses doch in erster Linie ein Begegnungsraum der Besucher:innen mit den Exponaten: Die Wissens- und Erkenntnisvermittlung im Museum ist seit jeher an physische Dinge im physischen Raum gebunden. Für die Ausstellung im Allgemeinen, aber auch für den Period Room im Besonderen kann die ästhetische Erfahrung so als erstrangige betrachtet werden, da das Display als ganzheitliche, raumgreifende Inszenierungsform zu beschreiben ist – analog zum ganzheitlichen Verständnis von Wahrnehmungsinhalt und -akt –, in dem alle Gestaltungselemente und Exponate aufeinander abgestimmt und in Einklang gebracht werden. Selbstverständlich kann und werden im Ausstellungsraum auch andere Evidenzerfahrungen initiiert, z. B. die sprachbasierte, ebenso wie verschiedene Evidenzerfahrungen miteinander kombiniert werden können. Viele Vitrinen verfügen heute beispielsweise über Schubladen, die von den Besucher:innen geöffnet werden können und in welchen sich Texte finden, die die in der Vitrine ausgestellten Exponate kontextualisieren. Wichtig an dieser Stelle ist jedoch festzuhalten, dass diese ästhetische, vorsprachliche Evidenzerfahrung existiert, gerade dem Medium Ausstellung besonders nahesteht und in der Ausstellungspraxis nicht geringer geschätzt werden sollte als die logisch-sprachliche. Gerade im Museum sollten ästhetische Evidenzerfahrungen ermöglicht und nicht aus Misstrauen gegenüber den Objekten durch zu viel oder zu früh zur Verfügung gestellte, einordnende

91 Werner, Elke A.: Evidenzen des Expositorischen, S. 19f.

Begleittexte verstellt werden. Besonders prädestiniert für die Herstellung ästhetischer Evidenzerfahrung sind dabei raumgreifende Displays wie der Period Room, da sie auf genau diese Art von Vermittlungsprozess, auf die visuelle Wahrnehmung und deren Interaktion mit den Wahrnehmungsinhalten zielen.

An dieser Stelle soll nun ein kurzes Zwischenfazit gezogen werden. Hierfür wird noch einmal an die ersten beiden Kritikpunkte erinnert, welche dem Period Room entgegengebracht werden: Erstens, ohne Sprache könne im Museum nicht vermittelt werden, und zweitens, durch die reine Ensemblebildung könne keine Bedeutung transportiert werden. Beide Einwände können nun vor dem Hintergrund der wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Ausführungen zurückgewiesen, der Period Room dahingehend rehabilitiert werden. Das Wissen um die sinnstiftende Dimension des Wahrnehmungsaktes, um visuelle Evidenzerfahrungen sowie ein um das Körperwissen erweiterter Wissensbegriff erlauben, die Ausstellung als Erfahrungsraum zu fassen – d. h. als ein physischer, durchkomponierter Raum, der von den Besucher:innen durchschritten und multisensorisch erschlossen wird. Die Ausstellung ist aus dieser Perspektive kein feststehendes Werk, welches auf eine vorgegebene Art und Weise dekodiert werden muss, sondern gestaltet sich in jedem einzelnen Ausstellungsbesuch, in der individuellen Wahrnehmung, neu. Diese körperliche Erfahrung der Besucher:innen, die Interaktion, die sich zwischen ihnen und der Präsenz der Objekte in der Ausstellung ereignet, sollte in die Vermittlungsstrategien der Kurator:innen miteinbezogen werden. Gerade raumgreifende Displays wie der Period Room sind hierfür prädestiniert, da sie auf das körperliche Erleben zielen, die Aufmerksamkeit der Besucher:innen bündeln, die, nach Arnheim, naturgemäß danach streben, die Gesamtkomposition perzeptiv zu erschließen. Der Period Room adressiert als ganzheitliche Raumerfahrung multisensorisch und wird vornehmlich körperlich rezipiert. Darin gleicht er dem Film: Seine Rezeption kann phänomenologisch als Erfahrung beschrieben werden. Das Wissen um die Visuelle Evidenz zeigt, dass diese multisensorische, ästhetische Erfahrung, die sich in der Rezeption herstellt, ebenfalls als Vermittlungsprozess verstanden werden muss – Verstand und Wissen können somit nicht länger diametral zu Körper und Affekt gedacht werden. Vor dem Hintergrund der visuellen Evidenzerfahrung ist eine Hinzugabe von Text nicht immer förderlich, zum Teil sogar behindernd, weil den Besucher:innen dadurch das eigenständige Erfassen und Deuten vorweggenommen oder verstellt werden kann. Weiterhin wurde deutlich, dass gerade in der Gruppierung von Exponaten das ureigene Potential der Ausstellung zu finden ist, Evidenzen herzustellen. In der Kombination von Objekten kommen jeweils andere Qualitäten des Einzelobjektes zur Geltung. Durch Ensemblebildungen werden Einsichten initiiert, indem sie beispielsweise einen Vergleich provozieren oder eine Chronologie erzählen können. Die Ausstellung muss als ganzheitliche Konstellation betrachtet werden, in welcher jedes einzelne Element auf den Wahrnehmungsprozess der Besucher:innen einwirkt, sei es ein Exponat, ein architektonisches Element oder die Institution selbst, in welcher die Ausstellung angesiedelt ist. Abschließend

soll nun noch einmal an das Konzept der Ausstellungssprachen von Martin R. Schärer erinnert werden, mit welchem dieses Kapitel begonnen wurde:

Die ästhetische Ausstellungssprache stellt die Form der Objekte in den Vordergrund und ermöglicht Kunstgenuss. [...] Die didaktische Ausstellungssprache verweist auf die Bedeutung der Objekte und vermittelt Wissen. [...] Die theatrale Ausstellungssprache schafft durch Objektensembles Erlebnisräume und erlaubt Teilnahme. [...] Die assoziative Ausstellungssprache kombiniert die Objekte mit dem Ziel, Denkprozesse auszulösen.⁹²

Vor dem Hintergrund der wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Perspektivierung des Period Room muss festgestellt werden, dass dieser alle hier benannten Vermittlungsmodalitäten in sich vereinen kann: Er initiiert ebenso eine ästhetische Erfahrung, wie dass er Teilnahme herstellt; er bildet Ensembles, die auf verschiedenste Weise miteinander interagieren und Wirkungen entfalten können; und er kann, vorausgesetzt man erweitert den Begriff und das Verständnis von Wissen um die hier thematisierte intuitive, körperliche Dimension, durchaus didaktisch sein.

92 Schärer, Martin R.: Die Ausstellung. Theorie und Exempel, S. 123f.

DIE RENAISSANCE DES PERIOD ROOM ODER: WIE SOLLTE EIN PERIOD ROOM HEUTE KONZIPIERT SEIN?

Wie das Medium Film baut auch der Period Room eine Welt, die durch ihre vielzähligen sinnlich erfahrbaren Oberflächen besticht und die Besucher:innen insofern anspricht, als dass jene, nach Arnheim, naturgemäß mit den Augen begriffen werden wollen. Als erkennende Körper können sie sich durch die Räume bewegen und, im Unterschied zum Film, ihre eigenen Montagen generieren, d. h. nach ihren eigenen Interessen und Empfindungen in Interaktion mit einzelnen Exponaten treten, Aufmerksamkeiten verteilen und frei assoziieren. Denn die Ausstellung ereignet sich in erster Linie zwischen den Besucher:innen und den Exponaten. Doch wie muss ein Period Room konzipiert sein, damit diese Austausch- und Erkenntnisprozesse angeregt und historische Gehalte vermittelt werden können? Nach der theoretischen Neuperspektivierung des Period Room, konzentriert sich dieses Kapitel nun auf die Ausstellungspraxis. Zunächst wird hierfür kurz umrissen, welche Ansprüche aktuell von Seiten der Museologie an das Museum als Institution, aber auch an die Ausstellung als dessen ureigenstes Medium gestellt werden. Inwiefern kann ein Museum offen und inklusiv, eine Ausstellung interaktiv und partizipativ sein? Und welchen Platz kann im Kontext dieser Zielvorgaben der Period Room einnehmen?

Anschließend wird mittels exemplarischer Raumanalysen erörtert, wie der Period Room in seiner klassischen Ausformung konzipiert wurde und wie das Display in jüngster Zeit kuratorisch neu gedacht wird. Trotz der seit langem bestehenden Kritik an dem Display ist dieses nie vollends aus der Museumslandschaft verschwunden. Über Jahrzehnte fand man den Period Room im europäischen Raum zwar nur noch selten, meist in Museen für Angewandte Kunst, doch sind ein Großteil der im frühen 20. Jahrhundert in den USA eingerichteten Period Rooms nicht nur erhalten, sondern auch renoviert und ausgebaut worden. Allein im Metropolitan sowie im Brooklyn Museum befinden sich gemeinsam noch über 80 Period Rooms, die die Besucher:innen durch die verschiedensten historischen Epochen flanieren lassen. Neben diesen klassischen, bis heute erhalten Period Rooms ist festzustellen, dass sich das Display vor allem in Museen der Gegenwartskunst in einer Renaissance befindet: Als Experimentier- und Spielfeld wird der Period Room hier in neuem Gewand präsentiert, indem keine homogenen Geschichtsrepräsentationen konstruiert, sondern bewusst Brüche inszeniert, zum Teil komplett fiktive historische Welten gestaltet werden. Ziel der exemplarischen Raumanalysen ist es herauszufinden, worin sich die Vermitt-

lungspotentiale dieser sehr verschiedenen Ausformungen des Period Room unterscheiden, wie das Display für andere Kontexte als das Gewerbemuseum furchtbar gemacht werden kann und wie dasselbe aktualisiert werden sollte, damit es gegenwärtigen Maßstäben der Kulturvermittlung sowie der Museumsarbeit entspricht.

Ein Museum für alle – Inklusion, Partizipation, Interaktion

Seit den späten 1990er-Jahren wird innerhalb der Museologie sowie in angrenzenden Fächern das Museum vermehrt im Kontext seiner gesellschaftlichen Stellung, sozialen Funktion und Verantwortung untersucht, wodurch Fragen nach der Legitimation und affirmativen Funktionszuweisung der Institution sowie seiner Vermittlungsziele und -weisen in den Mittelpunkt des Diskurses gerückt sind.⁹³ Damit ging eine Demokratisierungstendenz der einst bildungsbürgerlichen Institution einher – der Ruf nach einem Museum für alle wurde lauter. Da an dieser Stelle nicht der gesamte, in den vergangenen Jahren äußerst rege geführte museologische Diskurs aufgegriffen werden kann, konzentriert sich die museumspädagogische Einordnung des Period Room im Folgenden auf drei zentrale Begriffe desselben: Inklusion, Partizipation und Interaktion. Diese betonen allesamt die soziokulturelle Dimension des Museums als Ort des Austausches, sind Ausdruck eines wachsenden Interesses an der Positionierung und den Rezeptionsweisen der Besucher:innen sowie an Strategien der Aktivierung und Miteinbeziehung derselben und haben sich mittlerweile auch in der Ausstellungspraxis als Standards etabliert. So schreibt Angela Jannelli in ihrem Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum:

Ausstellungen haben das Potential, ihre BesucherInnen direkt zu involvieren, sie nicht nur anzusprechen. Dazu gehört es, den Besucher als Akteur anzusehen, ohne den die »Aufführung Ausstellung« nicht komplett ist. Ausstellungen als soziale Räume sind keine in sich abgeschlossenen Werke, sie sind Aufführungen, die bei jedem Besuch und durch jeden Besucher, jede Besucherin anders realisiert werden. Ausstellungen als soziale Räume sind Versuchsanordnungen.⁹⁴

Die Autorin betont hier die performative Dimension der Ausstellung, die sich, wie bereits im vorangegangenen Kapitel hergeleitet, zwischen den Besucher:innen und den Exponaten ereignet, während die Kurator:innen zwar die Bühne bereiten, jedoch während der eigentlichen »Aufführung« unsichtbar bleiben. Wie die Besucher:innen in der Ausstellung agieren, kann zwar durch das Ausstellungskonzept, blickführende, -begrenzende oder -erweiternde Raumanordnung sowie durch den Einsatz vielzähliger inszenatorischer Mittel

93 Vgl. Meijer-van Mensch, Léontine: Vom Besucher zum Benutzer. In: *Museumskunde* 74, Bd. 2 (2009), S. 20–26.

94 Jannelli, Angela: Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), *Kritische Szenografie*, S. 245–255, hier: S. 249.

beeinflusst, jedoch nicht vollständig gesteuert werden: Letztlich obliegt es den Besucher:innen, wie lange sie sich in der Ausstellung aufhalten, wie sie sich durch diese bewegen, von welchen Exponaten sie sich angezogen fühlen oder welchen Objekten und Texten sie keine Beachtung schenken. Die – dynamisch und nicht statisch gedachte – Ausstellung realisiert sich in der individuellen Wahrnehmung der einzelnen Besucher:innen neu, die den zeitlichen Ablauf selbst bestimmen, eine eigene Vorbildung sowie Interessen mitbringen, in einer spezifischen physischen und mentalen Verfassung – z. B. müde, konzentriert, ausgeschlafen, lustlos – und zudem unzähligen Umwelteinflüssen ausgesetzt sind. Diese Erkenntnis um die Einmaligkeit einer jeden »Aufführung Ausstellung«⁹⁵, um den experimentellen Charakter des Kuratierens⁹⁶, bei dem eine bestimmte »Versuchsanordnung« konzipiert und aufgebaut wird, die dann anhand der Besucher:innen erprobt wird, hat im vergangenen Jahrzehnt neue museumspädagogische Ansätze wie auch Ausstellungspraktiken hervorgebracht, die nicht länger von Idealbesucher:innen ausgehen, sondern um die Diversität ihrer Gäste wissen:

Adressat aller Bemühungen des Museums ist eine diffuse und höchst uneinheitliche Menge von Menschen. Sie tritt in der Regel nicht in Form strukturierter Gruppen, sondern als Aggregat auf. Dessen Angehörige sind nicht einer einheitlichen Ideologie verpflichtet und sie verfügen auch nicht über einen vergleichbaren Informations- oder Wissensstand. [...] Grundsätzlich muss davon ausgegangen werden, dass potentiell jeder Mensch Museen besuchen kann.⁹⁷

Um einen Überblick über die Heterogenität ihres Publikums zu erhalten, versuchen Museen, dieses zu kategorisieren, zu gruppieren und mit Hilfe verschiedener Instrumente der Besucherforschung – u. a. Interviews, Zeit- und Bewegungsstudien – besser zu verstehen, um in der Ausstellungskonzeption und -gestaltung auf dessen Bedürfnisse reagieren zu können.⁹⁸ Diese fallen jedoch äußerst unterschiedlich aus, sodass Inklusion zu einem wichtigen Standard in der Ausstellungspraxis geworden ist.⁹⁹

95 »Die Durchmischung der Ausstellungswelt mit den Möglichkeiten des Theaters ist die dominanteste und auch dauerhafteste [aktuelle] Tendenz [im Ausstellungsbetrieb]. Hierbei gibt es Einzelfälle, bei denen sich das Verhältnis von Museumsausdrucksmitteln und Mitteln des Theaters sehr weit in Richtung des Theaters verschiebt.« Warnecke, Jan-Christian: *Ausstellen und Ausstellungsplanung*. Stuttgart: 2016, S. 245.

96 »Kuratieren ist immer auch der Versuch, dem Publikum ein Übungsfeld des eigenen Sehens und Erlebens zu bieten, bevor (kunst-)historische Vorkenntnisse den Blick dirigieren.« Bianchi, Paolo: *Zeigen von Dingen als Dialog – der kuratorische Ansatz*. In: Walz, Markus (Hrsg.), *Handbuch Museum*. Stuttgart: 2016, S. 82–101, hier: S. 249.

97 Waidacher, Friedrich: *Museologie – knapp gefasst*, S. 123f.

98 »Wenn eine museale Präsentation wirksam sein soll, muss sie auf die Interessen, Bedürfnisse und Wahrnehmungsfähigkeiten ihres Publikums Rücksicht nehmen. Das Museum muss deshalb die Reaktionen der Besuchenden registrieren, um die Wirkungen seiner verschiedenen Darstellungsweisen zu überprüfen, bewährte Arten und Formen weiterzuverwenden und auszubauen, unwirksame und wenig erfolgreiche zu verwerfen.« Ebd., S. 129.

99 Vgl. Mandel, Birgit (Hrsg.): *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: 2016.

Der Versuch, den Anspruch »Kultur für alle« zu entschlüsseln und folglich die diversen Erwartungen und Bedürfnisse in der Bevölkerung zu erfüllen, verursachte einen enormen Anstieg ausdifferenzierter Angebote für die verschiedensten Zielgruppen von der frühkindlichen Bildung bis zu Hochaltrigen mit Demenz, gleichzeitig vermehrten sich Konzepte mit dem Ziel, einen Beitrag zur Inklusion und Integration zu leisten – aufgrund der einschlägigen Politik stehen Menschen mit Beeinträchtigungen oder mit Migrationshintergrund im Fokus. In Konsequenz daraus haben sich etliche Diskurse zur Kulturvermittlung von der Orientierung an beobachtbaren Kompetenzerwartungen und Rezeptionshaltungen verschoben auf Empathie, interkulturelle Kompetenz, inkludierende Pädagogik und Anwendungswissen zu diversen Formen geistiger, körperlicher und seelischer Beeinträchtigung.¹⁰⁰

Ausstellungen werden heute beispielsweise so konzipiert, dass sie auch niedrigschwellig zugänglich sind, dafür aber inhaltliche Vertiefungsmöglichkeiten anbieten, sodass sowohl Besucher:innen ohne wie auch mit Vorbildung adressiert werden können; meist gibt es eine übergeordnete Erzählung, die die Besucher:innen nachvollziehen, d. h. körperlich erleben und räumlich wahrnehmen sollten, um das kuratorische Konzept zu erschließen, während an verschiedener Stelle innerhalb der Ausstellung Abzweigungen zu spezifischeren, thematischen Vertiefungen für Besucher:innen mit mehr Interesse und Zeit angeboten werden, z. B. in Form von Texten, Medienstationen oder zusätzlichen Dateien des Audioguides:

Die Präsentation der Inhalte erfolgt aus multiplen Perspektiven und erlaubt damit einem breiten Publikum, je individuelle Anknüpfungspunkte an ihre Interessen und das eigene Vorwissen zu finden. Diesen Interessen- und Vorwissensunterschieden trägt auch der Einsatz von Informationshierarchien Rechnung, mit denen eine unterschiedlich intensive Auseinandersetzung mit den dargebotenen Inhalten möglich ist.¹⁰¹

Werden die Besucher:innen als konstitutiver Bestandteil der Ausstellung wahrgenommen, und man um deren Einmaligkeit hinsichtlich Verfassung, Motivation und Bildung weiß, so kann der Vermittlungsprozess im Museum nicht länger hierarchisch-monologisch gedacht werden: die einzelnen Besucher:innen müssen adressiert werden, es sollten verschiedene Angebote für verschiedene Interessen zur Verfügung gestellt werden, die Besucher:innen sollte nicht nur angesprochen, sondern miteinbezogen werden.

Als Grundprinzip gilt, dass Besucher nicht nur Beschauer und Rezipienten sein sollen. Von ihnen werden kognitives Lernen, Dialogfähigkeit und persönliche Anstrengungen (Stellung-

100 Hoffmann, Anja: Zwischen Publikumsservice und Kulturvermittlung. Rezeptionshaltungen und Kompetenzerwartungen von Museumsgästen. In: Walz, Markus (Hrsg.), Handbuch Museum, S. 296–300, hier: S. 297.

101 Ebd., S. 283.

nahmen, eigenständige Reflexion, Bereitschaft zur Meditation) gefordert. Ohne Aktivismus zu entfalten, sollen durch objektive Information die individuelle Reflexion und das Finden einer eigenverantwortlichen Position möglich werden, z. B. durch Versuche des Transfers auf verschiedenen Ebenen: durch vertiefende eigene Information [...], durch persönlichen Transfer (Meditation, Gedenken, Erinnern) [oder durch] bildnerisches Gestalten.¹⁰²

In der gegenwärtigen museologischen Debatte wird die Ausstellung als Ort des Austausches gedacht, in welchem Erkenntnisspuren nicht länger statisch, sondern vielmehr dialogisch angelegt werden: Der narrativen Ordnung der Ausstellung wird nicht länger eine festgesetzte Struktur unterstellt, die im Vermittlungsprozess von den Besucher:innen bloß nachvollzogen werden muss, damit dieser als erfolgreich vollzogen bewertet werden kann. Die Evidenzprozesse finden bei den Besucher:innen statt, d. h. liegen in deren Wahrnehmungsakt begründet, wobei die Ergebnisse dieses Evident-Machens von den Kurator:innen nicht vorweggenommen werden sollten. Diese Neuperspektivierung hin zu einer Stärkung der Positionierung der Besucher:innen ist als Demokratisierungsprozess zu verstehen, bei dem eine Machtverschiebung vom Museum und den Ausstellungsmacher:innen hin zum Publikum stattfindet:

Wer die Ausstellung als Dialograum begreift, trifft auf ein Setting, das frei von Autorität und Hierarchie ist, das keinen bestimmten Aufgaben und Zielen folgt, das niemanden verpflichtet, zu irgendwelchen Schlüssen zu kommen. Ein kuratierter Dialograum zeigt Wirkung auf ganz andere Weise. Er reicht über die bloße Funktion des Zeigens hinaus und wird zum Auslöser assoziativer Bedeutungsströme. Er ermöglicht das aktive Eingreifen, verführt zum Probedeln und fokussiert auf die Interaktion zwischen Gestaltern und Nutzerinnen, zwischen Kuratorinnen und Betrachtern, zwischen Objekten und Subjekten, zwischen Exponaten und Exposition.¹⁰³

Innerhalb dieses auf Partizipation¹⁰⁴ ausgelegten Konzeptes der Ausstellung, die den Blick der Ausstellungsmacher:innen auf die Besucher:innen(-körper) lenkt, findet zugleich eine Privilegierung des sinnlich Erfahrbaren statt. Eine Ausstellung kann, aber muss nicht erstrangig diskursiv sein, findet doch die Interaktion der Besucher:innen mit den Exponaten

102 Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften. Eine Einführung. Paderborn: 2006, S. 275.

103 Bianchi, Paolo / Dirmoser, Gerhard: Die Ausstellung als Dialograum. Panorama atmosphärischer Gestaltungsmöglichkeiten von Displays. In: Bianchi, Paolo (Hrsg.), Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens. Ruppichterth: 2007, S. 82–101, hier: S. 87.

104 Das hier dargelegte Konzept von Partizipation ist insofern das allgemeingültigste, da es sich auf den Wahrnehmungsakt der Besucher:innen bezieht. Die Ausstellung muss aus dieser Perspektive als partizipativ gedacht werden, da sich ohne die Besucher:innen keine Ausstellung ereignen kann. Partizipativ sowie dialogisch bedeutet in diesem Sinne nicht zwangsläufig, dass die Besucher:innen miteinander oder mit den Ausstellungsmacher:innen in einen sprachlichen Austausch treten müssen, sondern betont vielmehr, dass die Thesenbildung und die Evidenzprozesse bei den Besucher:innen anzusiedeln sind. Dies hat vielzählige Implikationen auf die Konzeption einer Ausstellung, was die Raumanalysen der klassischen im Vergleich zu den zeitgenössischen *Period Rooms* verdeutlichen werden.

im Wahrnehmungsakt selbst statt. Evidenzprozesse ereignen sich im Museum, in dem üblicherweise nicht oder nur an bestimmten, zugewiesenen Orten gesprochen wird, in erster Linie visuell. Mittler des jeweiligen Dialograumes ist dabei das von den Kurator:innen gewählte Display:

[Es geht] um Erfahrungen von Raum und Exponat, von Körper und Selbst, um den Beziehungsprozess im Kontext einer Projektion (Licht, Farbe, Ton, Text, Bild) oder eines Panoramas atmosphärischer Gestaltungsmöglichkeiten. [Dabei] steht nicht ausschließlich der Diskurs im Vordergrund, vielmehr ist von Bedeutung, wie etwas in Erscheinung tritt – sinnlich präsent, auratisch und ereignishaft. Die Ausstellung als Dialograum hat zu seinem Sinn, dass ein Bilddenken befördert wird. Ziel ist: Mit dem Auge denken.¹⁰⁵

Die Forschung nimmt mittlerweile an, dass die Besucher:innen aktiv an der Ausstellung teilnehmen möchten, sodass die Ausstellungspraxis mit einer neuen Vorstellung ihres Publikums operiert: Die Besucher:innen werden als Expert:innen in eigener Sache wahrgenommen, die die Ausstellung um eigene Perspektiven, Erfahrungen und Meinungen bereichern können und wollen. Diese Teilhabe kann entweder durch den Einsatz bestimmter Displays oder schon im Prozess der Konzeption und/oder Ausstellungsgestaltung erfolgen. Ersteres wurde z. B. in AFRITECTURE. Bauen mit der Gemeinschaft (2013–2014) im Architekturmuseum München realisiert, indem nicht nur am Ende der Ausstellung ein Besucherbuch zu finden war, sondern die Besucher:innen an jeder einzelnen Station die Möglichkeit zur Kommentierung sowie zum Diskurs erhielten, indem sie die dort ausgelegten Ringbücher oder Post-its beschriften und dann frei im Raum aufhängen konnten. Im Gegensatz zu den klassischen Besucherbüchern, deren Einträge meist recht beliebig ausfallen, stellten die Kurator:innen in AFRITECTURE als Anregung ausformulierte Fragen zur Verfügung, auf die die Besucher:innen reagieren konnten.¹⁰⁶ Ein Beispiel für ein Projekt, in dem die Besucher:innen bereits in die Konzeption miteinbezogen wurden, stellt die Ausstellung Was Ihr wollt! (2004) der Kunsthalle Wilhelmshaven dar, bei der alle Bewohner:innen der Stadt dazu eingeladen wurden, ein Wandschmuck ihrer Wohnung auszustellen und so in die Rolle von Kunstsammler:innen – für alle Objekte wurden Leihverträge und Versicherungen abgeschlossen – zu schlüpfen.¹⁰⁷

Das auf Partizipation ausgelegte Museum gibt einen Teil seiner Deutungshoheit auf und öffnet sich seinem Publikum strukturell.¹⁰⁸ Und doch stößt die partizipativ gedachte Muse-

105 Bianchi, Paolo / Dirmoser, Gerhard: Die Ausstellung als Dialograum, S. 96.

106 Lepik, Andres: Im Dialog mit den Besuchern. Die Ausstellung AFRITECTURE und ihr integratives Vermittlungskonzept. In: Mörsch, Carmen et al. (Hrsg.), Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld: 2017, S. 47–57.

107 Vgl. Neumann, Antje: „Was Ihr wollt!“ Partizipatorisches Ausstellen aus der Perspektive der Kunstvermittlung. In: Dröge, Kurt / Hoffmann, Detlef (Hrsg.), Museum revisited, Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel. Bielefeld: 2010, S. 81–97.

108 Vgl. Piontek, Anja: Einlassen/Zulassen/Loslassen. Kooperative Museumsarbeit mit (potenziellen) Besuchern. In: Interaktion im Museum 2. Der Besucher im Fokus, Tagungsband Kunsthalle Emden. Emden: 2013, S. 103–113.

umsarbeit in ihrer Praxis noch immer an Grenzen, da die Besucher:innen häufig in der angelernten Rolle des passiven Betrachtens verharren, Aktivitäten wie das Auswählen, Kommentieren und Mitgestalten in medialen Zusammenhängen wie dem Internet, nicht aber im Museum gewohnt sind. Eine Möglichkeit dem entgegenzuwirken und die Besucher:innen in Bewegung zu versetzen, ist der Einsatz von interaktiven Elementen, wie Medienstationen, Spielen oder statistischen Abstimmungsverfahren:

*Neben attraktiven und vor allem anschaulichen Dingen besitzen interaktive und manipulierbare Installationen oder sogenannte Hands-on-Installationen heute [...] einen hohen Stellenwert. Sie laden zum selbstständigen Ausprobieren, Forschen, Vergleichen, Untersuchen und Sammeln von Erfahrungen ein. Noch zu wenig wird bei der Gestaltung der musealen Lernumgebung das Faktum berücksichtigt, dass Museumsbesuche ein soziales Ereignis sind.*¹⁰⁹

Ob für Einzelbesucher:innen oder für Gruppen, interaktive Elemente wurden in den vergangenen Jahren als erfolgreiche Methode zur Aktivierung und Miteinbeziehung der Besucher:innen erkannt und werden heute standardmäßig in die meisten Ausstellungen integriert. Dabei wird der Vermittlungsraum häufig über das Museum hinaus ins Virtuelle geöffnet, indem Museen ergänzende Online-Angebote wie Podcasts, Diskussionsforen, Blogs, Social-Media-Aktionen und interaktive Grafiken zur Verfügung stellen oder gar vollständig ins Digitale verlagerte, virtuelle Ausstellungen konzipieren.¹¹⁰

Und wie verhält sich nun der Period Room zu diesen hier in aller Kürze umrissenen Standards der Inklusion, Partizipation und Interaktion? Die hier vorliegende Studie verfolgt unter anderem die These, dass der Period Room in unterschiedlicher Weise demokratisierend wirkt: Das Ausstellungskonzept hebt die Trennung der unterschiedlichen Kunstgattungen im Expositorischen auf – Malerei, Bildhauerei, Kunsthandwerk, Architektur und Innenausstattung werden gleichberechtigt nebeneinander präsentiert, während die einzelnen Exponate kontextualisiert werden. Für die Besucher:innen wird so nicht nur erfahrbar, dass ein Kunstwerk stets im Kontext seiner Zeit gesehen werden sollte, dass ein Bild nicht nur ein Bild ist, sondern auch in bestimmten Entstehungskontexten gelesen werden sollte, für bestimmte Umgebungen geschaffen wurde. Der Period Room wirkt aber auch demokratisierend hinsichtlich der Besucher:innen selbst. Bedeutsam ist dabei vor allem der Initiationspunkt der Vermittlung: Das Display adressiert die Besucher:innen körperlich-affektiv und, wie bereits im vorangegangenen Kapitel ausgeführt wurde, multisensorisch. Es kann so unabhängig von Parametern wie Alter, Herkunft und Vorbildung

109 Noschka-Roos, Annette / Lewalter, Doris: Lehren und Lernen im Museum. In: Walz, Markus (Hrsg.), Handbuch Museum, S. 282–287, hier: S. 283.

110 Vgl. Mangold, Michael / Weibel, Peter / Woletz, Julie (Hrsg.): Vom Betrachter zum Gestalter. Neue Medien in Museen – Strategien, Beispiele und Perspektiven für die Bildung. Baden-Baden: 2020. Hagebölling, Heide: Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie, S. 255–262.

rezipiert werden; es besticht durch seine vielzähligen, sinnlich erfahrbaren Oberflächen, knüpft an bekannte Wahrnehmungsschemata aus der Alltagswelt an und schreckt somit auch diejenigen Besucher:innen nicht ab, die wenig Vorwissen oder ein geringes Interesse mitbringen. Während vor Exponaten in anderen Ausstellungskontexten wie in Vitrinen im Durchschnitt nur zwischen neun und zwölf Sekunden verweilt wird,¹¹¹ will der Period Room erkundet werden. Die Besucher:innen müssen die Räume betreten und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten, eigene Montagen generieren. Die Aufmerksamkeit gilt zunächst nicht den Einzelobjekten, sondern der Gesamtkomposition. Der Zugang kann somit als niedrigschwellig beschrieben werden, was jedoch nicht bedeutet, dass per se keine Vertiefungsmöglichkeiten bestehen, wie im weiteren Verlauf der Studie anhand von Raumanalysen exemplifiziert werden wird. Da der Period Room die Besucher:innen körperlich adressiert, aktiv erkundet werden muss, kann hier die Idee einer Ausstellung als Dialograum, ein dialogisches Evident-Machen, bilderbuchmäßig realisiert werden. Das Display aktiviert, macht sein Publikum zu Entdecker:innen, denen viele Freiheiten innerhalb ihrer Rezeption und Interaktion mit dem Dargebotenen eingeräumt wird: u. a. wie lange in den Räumen verweilt wird, wie sie durchschritten werden, aber auch, da in der Regel keine Paratexte und damit auch keine vorgefertigten Deutungsweisen zur Verfügung gestellt werden. Während die Wissens- und Deutungshoheit des Museums häufig auf einer habituellen Verbergung des Konstruktionscharakters der Bedeutungsproduktion beruht, kann der Period Room durchaus zur Entlarvung von Konstruktionen, die sich als historische Wahrheit ausgeben, und somit zur Entmystifizierung eingesetzt werden, was vor allem in den zeitgenössischen Installationen realisiert wird.

Der Period Room hat eine hohe immersive Qualität und zielt auf die individuelle Raumwahrnehmung und Interaktion der Besucher:innen mit den Exponaten ab. Dabei evoziert er nicht zuletzt Geschmacksurteile, die zum Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Historie, aber auch für den Austausch mit anderen Besucher:innen werden können. Im Gegensatz zu angelerntem Wissen, das vorhanden oder auch nicht vorhanden sein kann, ist jede:r Besucher:in dazu befähigt, ein solches Urteil zu fällen – jede:r hat ein ästhetisches Empfinden, kann äußern, was ihm:ihr gefällt oder missfällt, kann imaginieren, wie das Leben in einem solchen Milieu gewesen sein mag, kann Vergleiche zu seiner:ihrer eigenen Alltagswelt ziehen und so eigene Gedanken und Erfahrungen mit anderen teilen. Im Folgenden werden nun zunächst klassische und im Anschluss daran zeitgenössische Raumanordnungen verschiedenster Period Rooms betrachtet. Darunter finden sich Räume mit partizipativen und interaktiven Vermittlungskonzepten, die veranschaulichen werden, wie die genannten Standards mit dem Display in Einklang gebracht werden können.

111 Hirschi, Kent / Screven, Chandler: *Effects of Questions on Visitor Reading Behaviour*. In: Durbin, Gail (Hrsg.), *Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*. London: 1996, S. 189–192.

Klassische Anordnungen zur Darstellung von (Stil-) Epochen

Period Rooms werden seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert vornehmlich zur Darstellung und Vermittlung bestimmter Stilepochen mit dem Fokus auf Wohn- und Alltagskultur eingesetzt, indem die Räume in einer homogen anmutenden Art und Weise gestaltet und eingerichtet werden. Diese Art des Period Room findet sich vornehmlich in Kunstgewerbe-, Geschichts- und Heimatmuseen. Doch auch in dieser klassischen Anordnung lassen sich Unterschiede hinsichtlich der Ausgestaltung und Schwerpunktsetzung ausmachen. So kann man zwischen drei verschiedenen Ausformungen unterscheiden, welche im Folgenden anhand jeweils eines noch existierenden Period Room raumanalytisch exemplifiziert werden. Die erste Kategorie umfasst begehbare Räume, in denen vornehmlich Wert auf die (innen-)architektonische Gestaltung gelegt wird, während das Mobiliar zweitrangig ist; die zweite Gruppe schließt Räume ein, deren Raumeindruck von exponierten Einzelobjekten, Möbelensembles oder innenarchitektonischen Elementen dominiert wird; die dritte und letzte Kategorie umfasst Räume, in denen sowohl Architektur wie auch Interieur stimmig und ausgewogen arrangiert sind, d. h. gleichermaßen sorgsam zu einem einheitlichen Ganzen zusammengestellt werden. Wie im Kapitel zur Kritik am Period Room bereits thematisiert wurde, unterscheiden sich die Räume weiterhin hinsichtlich ihres Grades an Authentizität, Originalität und Homogenität, was ebenfalls an den nun folgenden Raumanalysen verdeutlicht wird.

Zur Veranschaulichung der ersten Raumgruppe, bei der zugunsten einer Konzentration auf die architektonische Ausgestaltung das Mobiliar in den Hintergrund tritt, soll der Marmon Room dienen. Dieser befindet sich im Amerikanischen Flügel des Metropolitan Museum, dem größten Kunstmuseum der Vereinigten Staaten, das als Universalmuseum einen Anspruch auf Vollständigkeit seiner Sammlungsgebiete und -epochen stellt und das hehre Ziel verfolgt, einen Überblick über die gesamte, d. h. globale und historisch umfassende, Kunstgeschichte zu gewähren.¹¹² Der Amerikanische Flügel, der im Ostflügel des in der Fifth Avenue befindlichen Prachtbaus angesiedelt ist, dient der Darstellung einer genuin US-amerikanischen Kunstgeschichte, umfasst zwei Sammlungen und stellt so eine der größten Abteilungen des Museums dar: die über 12.000 Objekte umfassende Sammlung American Decorative Arts und die über 4.000 Objekte einschließende Sammlung American Paintings and Sculpture. Die insgesamt 25 Period Rooms des Flügels repräsentieren jeweils eine bestimmte Stilepoche der US-amerikanischen Kunstgeschichte und

112 »The Metropolitan Museum of Art presents over 5,000 years of art from around the world for everyone to experience and enjoy. [...] The Met was founded on April 13, 1870, »to be located in the City of New York, for the purpose of establishing and maintaining in said city a Museum and library of art, of encouraging and developing the study of the fine arts, and the application of arts to manufacture and practical life, of advancing the general knowledge of kindred subjects, and, to that end, of furnishing popular instruction.« [...] The Metropolitan Museum of Art collects, studies, conserves, and presents significant works of art across all times and cultures in order to connect people to creativity, knowledge, and ideas.« Metropolitan Museum of Art: Mission Statement, mit einem so übernommenen Zitat aus: Charter of The Metropolitan Museum of Art, State of New York, Laws of 1870, Chapter 197. <https://www.metmuseum.org/about-the-met>. Stand: 19.02.2021.

werden von Galerien flankiert, in denen weitere Exponate des jeweiligen Stils ergänzend in systematisch-enzyklopädischer Ordnung ausgestellt werden. Der sogenannte Marmion Room¹¹³ ist nach dem Haus benannt, aus welchem er stammt: Das Marmion war das Plantagen-Anwesen der Familie Fitzhugh und wurde um 1756 in Virginia errichtet. Ebenso wie das Marmion viele Anwesen dieses Typs repräsentieren soll,¹¹⁴ steht der Marmion Room stellvertretend für das opulente Interieur des gesamten Hauses. Der siebenseitige, vollvertäfelte Salon befand sich im Erdgeschoss des Hauses und wurde 1916 an das MET verkauft. Zur Eröffnung des Amerikanischen Flügels im Jahr 1924 wurden Möbel darin aufgestellt, die im Rokoko-Stil gehalten waren und aus Philadelphia stammten, da die Sammlung des Museums kein Mobiliar aus Virginia beherbergte. Während der Erweiterung des Amerikanischen Flügels im Jahr 1980 zog der Raum zunächst an einen anderen Standort im Museum, wobei auf das Interieur verzichtet wurde, sodass die aufwendige Vertäfelung besser zur Geltung kommen konnte. Im Jahr 2008 wurde der gesamte Raum restauriert und zurück an seinen ursprünglichen Standort versetzt. Dabei wurde ein Fenster des Raums in eine Türe umgewandelt, sodass die Besucher:innen seither den Raum vollständig durchschreiten können. Der Salon verfügt über einen Kamin sowie über zwei, in die raumumgreifende Wandvertäfelung aus Kiefer- und Walnussholz integrierte, halbrunde Schränke. Dreizehn identisch geriffelte Piaster rahmen die Türen und Fenster ein, was dem siebenseitigen Raum den Eindruck von Symmetrie und Höhe verleiht. Der Kamin ist mit goldenem und weißem Marmor verkleidet und wird zudem von einem Spiegel geziert, der in einen üppigen, floralförmigen, goldenen Rahmen eingefasst ist. Zwischen den strukturgebenden, klassizistischen Piastern befinden sich Wandmalereien im Rokoko-Stil, die sich bis zum Gesims erstrecken. Das Bilderrepertoire umfasst Stilleben von Blumenständen und Früchten, Blumengirlanden, hängende Medaillons sowie pittoreske Landschaften mit Blick auf Burgen, Mühlen, Wald, Klippen und das Meer. Da die Malereien nicht signiert sind, ist der Name des Malers heute unbekannt. Im Raum sind lediglich kleine, schmale Absperrungen aufgestellt, sodass die Besucher:innen ungehindert an die Wände treten und die aufwendigen Malereien beschauen können.

Alle im Raum befindlichen Exponate – die Wandvertäfelung, der Kamin, der Spiegel sowie die Tür- und Fensterrahmen – stammen aus dem ursprünglichen Salon des Marmion. Das MET verzichtet nach eigener Aussage grundsätzlich auf Reproduktionen,¹¹⁵ wobei jedoch der Holzboden im Kontext einer ansonsten vollständig erhaltenen Raumanordnung als solche einzuordnen ist – in diesem Fall zu Gunsten der Begehbarkeit des Raumes. Und auch mit additiven inszenatorischen Mitteln hält sich der Raum zurück: Lediglich die

113 Vgl. <https://bit.ly/37wTsT0>. Stand: 19.02.2021.

114 »A large, seven-bay Georgian frame house of two stories, Marmion is similar in size and plan to other elite homes that were once scattered throughout the Tidewater region of Virginia.« Ebd.

115 »Whatever may be said about the nature of the regroupings, at the Metropolitan the visitor is never faced with reproductions and may always be certain that all the pieces on view in these rooms are original. It is only their context, their arrangement, that may be curator´s interpretive re-creation.« Montebello, Philippe de: Introduction, S. 11.

Fenster sind mit kaltem, passivem Licht hinterleuchtet, um die Illusion von Tageslicht zu erzeugen.¹¹⁶ Und auch an der weißen, untapezierten Decke ist passives Licht installiert, sodass der Raum zwar ausgeleuchtet ist, die Wandmalereien aber zugleich konservatorisch geschützt werden. Im Raum befinden sich keinerlei Texttafeln oder Labels, sodass die Informationen zur Beschaffenheit und Geschichte des Raumes nur via Audioguide, Führung oder auf der Website des Museums erhalten werden können. Letztere stellt dabei umfangreiche Informationen sowie Fotografien zur Verfügung, sodass selbst die mehrmaligen Umzüge des Raumes innerhalb des Hauses sowie die über die Jahrzehnte durchgeführten Restaurierungsprozesse, beispielsweise des Spiegelbehangs, transparent gemacht werden.¹¹⁷



Abb. 1: Ausstellungsansicht des Marmion Room, Metropolitan Museum of Art, New York.

Das Vermittlungsziel des Marmion Room ist es, stellvertretend für viele seiner Art, den opulenten US-amerikanischen Stil der Südstaaten-Plantagen-Villen des späten 18. Jahrhunderts sicht- und erfahrbar zu machen. Der Fokus liegt dabei auf der innenarchitektonischen Ausgestaltung des Raumes, während Wohn- und Alltagskultur zu Gunsten der Begehrbarkeit in den Hintergrund treten: Ein wahrnehmungsbasierter Nachvollzug des Alltags bleibt insofern aus, als das die Besucher:innen mit einem leeren Raum konfrontiert werden und somit keine Anhaltspunkte dafür erhalten, wie der Raum einst genutzt wurde. Die Besucher:innen können ungehindert in Interaktion mit den sinnlichen Oberflächen des Raumes treten, ihn mit den Augen abmessen und erschließen, bekommen jedoch innerhalb des Raumes keine Informationen über die Herkunft und Historie desselben. Es handelt sich somit um eine klassische Anordnung eines Period Room, die in

116 »A fascinating though little-appreciated refinement in such installations is the contribution of lighting designers; behind every drapery and window are hidden lights and paper reflectors manipulated to suggest the luminous qualities of sun, candle, fire and oil lamp.« Ebd., S. 12.

117 Vgl. <https://bit.ly/3aLToAW>. Stand: 23.02.2021.

Tradition der Bodeschen Stilräume steht. Entsprechend dem Fokus des MET trägt der Raum als Bestandteil des Amerikanischen Flügels dazu bei, eine originäre US-amerikanische Kunstgeschichte nachzuzeichnen, was als übergeordnetes Narrativ fungiert.

Die zweite Kategorie klassischer Ausformungen umfasst Räume, in denen einzelne Alpha-Objekte den Raumeindruck dominieren, während die übrige Raumgestaltung an diesen ausgerichtet ist, um so die Aufmerksamkeit der Besucher:innen zu konzentrieren. Die dominierenden Objekte können, aber müssen nicht zwangsläufig dreidimensional sein: Diese Kategorie schließt sowohl Räume ein wie den Thronsaal oder das Schlafzimmer von Napoleon III im Louvre, in welchen der Thron bzw. das Bett desselben exponiert zur Darstellung gebracht werden, während sich die übrige Raumgestaltung mit für zeitgenössische Museumsstandards typischen, in hellen Grautönen gehaltenen Wänden zurückhält. Ebenso sind hiermit aber auch Räume gemeint, in denen das Augenmerk auf dominante innenarchitektonische Elemente gelegt wird. So beispielsweise beim ebenfalls im Amerikanischen Flügel des MET befindlichen Powel Room.¹¹⁸ Dieser stammt aus dem sogenannten Powel House, welches sich in der South Third Street in Philadelphia befindet und mittlerweile der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Das Haus wurde kurz nach seiner Fertigstellung im Jahr 1769 an Samuel Powel verkauft, den letzten Bürgermeister der Stadt unter britischer Besatzung und den ersten nach der Amerikanischen Revolution. Historisch relevante Größen wie George Washington, Thomas Jefferson und John Adams sollen hier ein- und ausgegangen sein, sodass der Period Room eine zentrale Stellung innerhalb des Narrativ einer genuinen US-amerikanischen Kunstgeschichte einnimmt. Im beginnenden 20. Jahrhundert hatte sich die Gegend um das Powel House in das Wirtschaftszentrum der Stadt gewandelt und das Haus selbst wurde als Fabrik sowie als Verkaufsladen für Pferdehaarprodukte genutzt. Lediglich ein Hinterzimmer aus dem zweiten Stock des dreistöckigen Stadthauses war zu diesem Zeitpunkt noch gut erhalten, wenn auch unmöbliert. Dieses wurde vom MET im Jahr 1917 gekauft und 1924 maßstabsgetreu im Amerikanischen Flügel installiert, wobei eine ursprünglich nicht vorhandene Türe hinzugefügt wurde, um eine bessere Besucherführung zu gewährleisten. Heute ist der mittlerweile möblierte Raum für die Besucher:innen zugunsten der Erhaltung der dort ausgestellten Exponate nicht mehr begehbar und kann nur von den beiden Türen aus eingesehen werden. Als der Powel Room im Museum aufgebaut wurde, ging man davon aus, dass er als Salon genutzt wurde, sodass er entsprechend ausgestattet wurde. Neue Forschungen legen inzwischen nahe, dass es sich vielmehr um ein Schlafzimmer für besonders geschätzte Gäste handelte, jedoch entschied sich das Museum den Raum weiterhin als Salon zu präsentieren: zum einen als Ehrerbietung gegenüber Robert Weeks de Forest, der den Amerikanischen Flügel konzipiert und den Raum so eingerichtet hat, wie er heute zu sehen ist, zum anderen zugunsten des übergeordneten Vermittlungsnarratives, in dem

118 Vgl. <https://bit.ly/3oMPjID>. Stand: 23.02.2021.

der Raum stellvertretend für die US-amerikanische Interpretation des Rokoko-Stils steht.¹¹⁹ Dieser Stil war aufgrund der vielzähligen britischen Einwanderer, die elaborierte Schnitztechniken beherrschten, besonders im Großraum Philadelphia, einem zentralen Wirtschaft- und Handelszentrum der Zeit, verbreitert. Die Schauseite des kleinen, quadratischen Raumes verfügt über die originale Wandvertäfelung aus cremefarbenem Holz,¹²⁰ in dessen Zentrum ein Kamin eingelassen ist. Der Kamin ist mit aufwendigen Schnitzereien im georgianischen Stil verziert, wobei die Kurator:innen einzelne Details der floralen Muster grün anstreichen ließen, um den Grünspan zu imitieren. Über dem Kamin hängt ein Gemälde, das um 1775 entstanden ist und Margaret Strachan zeigt. Das Gemälde gehörte ebenso wenig zum Besitz der Familie Powel wie das im Raum befindliche Mobiliar. Als das Museum den Raum aufkaufte, war dieser unmöbliert – eine Inventarliste der Powel Familie konnte nicht ausfindig gemacht werden. Bei der Installation des Powel Rooms im MET statteten die Kurator:innen diesen mit Interieur aus ihrer Sammlung aus, das vollständig aus der Entstehungszeit des Powel Houses stammt und herausragende Arbeiten des Philadelphia Rokoko-Stils umfasst: eine Auswahl von Beistellstühlen nebst Beistelltisch, ein runder Tisch, ein Hocker sowie ein Sekretär mit integriertem Bücherschrank, allesamt aufwendig gestaltet und verziert – gebogene Stuhl- und Tischbeine, Klauen- und Kugelfüße, florale Schnitzereien in zum Teil asymmetrischer Anordnung. Auf dem Tisch ist ein chinesisches Teeservice drapiert, was den Raum lebendig erscheinen lässt, indem eine Nutzung desselben angedeutet wird.



Abb. 2: Ausstellungsansicht des Powel Room, Metropolitan Museum of Art, New York.

119 Ebd.

120 »The tan paint on the woodwork is appropriate to the period, but the curators were not able to positively identify the exact shade of the original paint.« – Ebd.

Was aber bei der Betrachtung des Raumes unmittelbar ins Auge sticht, ist weder die sich in Farbe und Form zurückhaltende Vertäfelung noch der integrierte Kamin oder die im Raum lose verteilten Möbel, sondern die figurative, handbemalte Tapete chinesischen Ursprungs aus dem 18. Jahrhundert, mit der die übrigen drei Wände des Powel Rooms gestaltet sind. Die auffällige, den Raumeindruck dominierende Tapete zeigt eine idyllische Landschaft mit Häusern, Pfauen sowie verschiedenen Blumen- und Rankengewächsen in zarten Braun-, Rosa-, Grün- und Blautönen auf goldenem Grund. Diese gehörte ursprünglich nicht ins Powel House, wurde aber bereits 1924 bei der Installation desselben im MET integriert. Damals bemühten sich die Kurator:innen darum, koloniale Objekte wie diese Tapete als Ausdruck eines internationalen Geschmacks zu präsentieren, indem sie diese in Raumgestaltungen integrierten, die wiederum einen bestimmten US-amerikanischen Stil repräsentieren sollten. Auch im weiteren Verlauf der Geschichte wurden immer wieder Elemente des Raumes ergänzt oder verändert, stets in Abstimmung auf die dominante Tapete und nicht auf die Originale des Powel House, so beispielsweise die kaminroten Damastvorhänge, die reproduziert sind, sowie der große, kreuzgenähte Teppich – ein Original aus dem 18. Jahrhundert –, beides ergänzt um 1980. Der Period Room weist somit einen geringen Grad an Originalität, Authentizität und Homogenität auf, nicht nur aufgrund der Tapete als visuelles Alpha-Objekt, sondern auch wegen des fehlenden, originalen Mobiliars, der integrierten Reproduktionen und der fehlerhaften Nutzungsweise des ursprünglich nicht als Salon, sondern als Schlafzimmer genutzten Raumes. Er ist weniger Ausdruck der Familiengeschichte Powel, als dass er im Kontext der Geschichte des Metropolitan Museum und dessen Ausstellungspraxis gelesen werden sollte – er erzählt, was zur Entstehungszeit des Amerikanischen Flügels in den 1920er-Jahren als ein idealtypischer Kolonialsalon wahrgenommen wurde, wie exotische Objekte und Elemente in US-amerikanische Stile integriert und so die US-amerikanische Kunstgeschichte zur Welt hin geöffnet werden sollte.

Exemplarisch für den dritten Typus klassischer Anordnungen, bei dem sowohl die Innenarchitektur wie auch das Interieur zu einem stimmigen Ganzen vereint wird, wird nun abschließend ein deutsches Beispiel herangezogen werden: Die WBS 70 (Wohnungsbauserie 70) war ein typisierter Plattenbau, der zu Beginn der 1970er-Jahre in der DDR entwickelt und seriell gebaut wurde – bis 1990 entstanden über 1,5 Millionen Wohnungen dieser Bauweise, wobei sowohl die Anzahl der Geschosse wie auch die Größe der Wohnungen variierten. Heute befinden sich gleich zwei Period Rooms, oder besser gesagt Period Flats, in Berlin. Die sogenannte Museumswohnung der STADT UND LAND Wohnbauten-Gesellschaft mbH wurde in den frühen 2000-Jahren in einem in den 1980er-Jahren erbauten Plattenbau in Berlin-Hellersdorf eingerichtet. Die im Jahr 1986 vom VEB Wohnungsbaukombinat Cottbus errichtete, 61 Quadratmeter große Wohnung umfasst fünf Räume – Wohn-, Arbeits- und Schlafzimmer sowie Küche und Bad – und ist voll möbliert, Tapeten und Fußböden sind Originale. Die Museumswohnung entstand unter Miteinbeziehung der Be-

wohner:innen der STADT UND LAND: »Auch viele Mieterinnen und Mieter trugen mit Mobiliar, Bildern, Büchern, elektrischen Geräten, Geschirr sowie Bad- und Küchenutensilien zur authentischen Ausstattung der Museumswohnung bei.«¹²¹ Die Objekte sind somit authentisch, das Ensemble jedoch als Regruppierung heterogen. Die Museumswohnung ist komplett begehbar, die Möbel dürfen benutzt und angefasst werden. Die Period Rooms sollen die Wohn- und Alltagskultur der DDR vermitteln: So gewähren sie einen Einblick in die in Hellersdorf weit verbreiteten Plattenbauten, also einen authentischen Raumeindruck, und führen exemplarisch vor, wie diese ausgestattet sein konnten – die Webankündigung verspricht »eine Zeitreise der besonderen Art«. Die Räume sollen von den Besucher:innen selbst erschlossen werden, wobei sich die Museumswohnung mit Paratexten zurückhält. Die wenigen installierten Texttafeln weisen darauf hin, wieviel die Einrichtungsgegenstände zur damaligen Zeit wert waren, um zu zeigen, wie kostspielig eine derartige Ausstattung gewesen ist: »In der Summe sind das [das gesamte Interieur der Wohnung] 9.792 Mark. Das Durchschnittsnettoeinkommen eines Arbeitnehmers in der DDR betrug 969 Mark«¹²², während die Miete lediglich bei 109 Mark im Monat lag.

Das DDR Museum in Berlin, ein Geschichtsmuseum privater Trägerschaft, welches der Alltagskultur der Deutschen Demokratischen Republik gewidmet ist, beherbergt seit 2016 die zweite WBS 70 Period Flat, die sich ebenfalls über fünf Räume erstreckt: Wohn-, Schlaf- und Kinderzimmer sowie Küche und Bad. Im Gegensatz zur Museumswohnung der STADT UND LAND ist diese nicht an einem authentischen historischen Schauplatz zu finden, der musealisiert wurde, sondern im Keller des DDR Museum installiert worden. Auch diese Period Rooms folgen keinem spezifischen historischen Vorbild, sondern orientieren sich am Wohnstil der späten 1970er- bis mittleren 1980er-Jahre. Die Dauerausstellung des Museums ist in drei Bereiche gegliedert: »Öffentliches Leben«, »Staat und Ideologie« sowie »Leben im Plattenbau«, wobei letzterer die fünf besagten Räume beherbergt. Im Gegensatz zur musealisierten Wohnung in Hellersdorf ist der Nachbau im DDR-Museum nicht maßstabsgetreu: die Räume fallen deutlich größer aus als die historische Referenz. So ist beispielsweise das Wohnzimmer beinahe doppelt so groß wie das in Hellersdorf befindliche. Ursächlich dafür sind die Brandschutzbestimmungen, die bessere Besucherführung sowie die Tatsache, dass die Period Flat an die architektonischen Gegebenheiten des 2006 fertiggestellten Neubaus angepasst werden musste, was auch dadurch sichtbar wird, dass bereits vorhandene Rundsäulen in die Installation integriert werden mussten. Dass die Wohnung nicht maßstabsgetreu ist, wird weder im Ausstellungskatalog¹²³ noch auf den Texttafeln transparent gemacht. Die Wohnung ist vollständig begehbar, wobei das Museum einen haptischen Vermittlungsansatz verfolgt: ein Großteil der Exponate darf von den

121 <https://www.stadtundland.de/Unternehmen/Museumswohnung.php>. Stand: 24.02.2021.

122 <https://bit.ly/3qTeR0r>. Stand: 24.02.2021.

123 Vgl. Adelmann, Quirin / Godin, Gordon (Hrsg.): DDR Museum Führer. Das Buch zur Ausstellung. Berlin: 2017, S. 128–184.

Regalen und aus den Schränken genommen, die Texturen von Möbeln, Vorhängen, Haushaltsgeräten, Geschirr, Kosmetik und Dekor erfüllt werden. So befindet sich in den Schubladen des Doppelstockbettes im Kinderzimmer Spielzeug, das von den Besucher:innen ausprobiert werden darf. Und auch die dort ausgestellte Jugendkleidung kann von der Kleiderstange heruntergenommen und angezogen werden, darunter eine Pionierbluse nebst Anleitung, die erklärt, wie das Halstuch richtig gebunden wird. Der im Flur befindliche Garderobenschrank ist ebenfalls mit verschiedenen Kleidungsstücken und Schuhen ausgestattet, die von den Besucher:innen angezogen werden können. Lediglich besonders wertvolle oder unikale Exponate befinden sich hinter Glas, welches jedoch so unauffällig in die Installation integriert ist, dass der Raumeindruck nicht gestört wird. So ist beispielsweise ein einzelnes Element der Schrankwand im Wohnzimmer verglast, hinter dem sich historisches Partyzubehör – Feuerwerkskörper, Räucherkerzen, Lampione und Luftschlangen – befindet. Bei der Gestaltung der Wohnung wurde viel Wert auf die Originalität seiner integrierten Exponate gelegt, sodass selbst die Heizkörper, Lichtschalter, Kabelverkleidungen, Fliesen sowie die Küchen- und Badarmaturen aus einer WBS 70-Wohnung stammen, die sich in Neubrandenburg befand und Mitte der 2000er-Jahren abgerissen wurde. Die Möbel sind bis auf die Schrankwand im Jugendzimmer, die reproduziert wurde, original. Selbst das im Bad befindliche Toilettenpapier, ein polnisches Fabrikat, stammt aus der ehemaligen DDR. Ausnahmen stellen die Tapeten dar, die aufgrund von Brandschutzbestimmungen reproduziert werden mussten. Hierfür hatte das auf Partizipation ausgelegte Museum eine Facebook-Umfrage durchgeführt, bei der die Besucher:innen die beiden verwendeten Muster ausgewählt haben. Auch bei den in der Wohnung ausgestellten Flachwaren – z. B. die Modezeitschriften, die im Schlafzimmer ausliegen – handelt es sich um Reproduktionen, die regelmäßig aufgrund von Abnutzung ausgetauscht werden müssen. Weiterhin wurden die aus der DDR stammenden Decken-, Wand- und Stehlampen zugunsten einer besseren Ausleuchtung um moderne Spots ergänzt. Wie im Marmion Room werden auch die Fenster der Kellerwohnung künstlich ausgeleuchtet, um Tageslicht zu simulieren. Dafür werden nicht bloß Leuchten eingesetzt, sondern Monitore, die einen Blick in eine fiktive Plattenbausiedlung gewähren: die ablaufenden Animationen zeigen, wie sich Menschen auf der Straße und hinter den Fenstern der umliegenden Hochhäuser bewegen und wechseln zwischen Tages- und Nachtansichten sowie zwischen Sonnen-, Sturm- und Regenwetter.

Bis hierhin folgt die Wohnung der in diesem Kapitel thematisierten klassischen Ausformung des Period Room. Und doch handelt es sich bei der Installation im DDR Museum um einen Grenzfall, da hier nicht nur Stilgeschichte vermittelt werden soll. Die Website des Museums kündigt an: »Erleben Sie [...] eine museale Plattenbauwohnung mit fünf Räumen, in denen Sie sich frei bewegen. Aber Vorsicht, die vermeintliche Idylle wird durchbrochen...«¹²⁴ Dies verweist darauf, dass über den Wohnstil hinaus verschiedenste thema-

124 <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung/ausstellung>. Stand: 01.03.2021.

tische Module in die Wohnung integriert wurden und zwar aus einem kritischen Impetus heraus, als ein Bruch mit dem idyllischen Interieur. Die einzelnen Module sind den Räumen der Wohnung thematisch zugeordnet: die Küche behandelt Konsum, Mangelwirtschaft und Ernährung, das Bad Gesundheit und Hygiene, das Schlafzimmer Ehe, Sexualität und Mode, das Kinderzimmer Pionierorganisationen, Popkultur sowie Bildung und das Wohnzimmer die Medienlandschaft der DDR mit dem Fokus auf Fernsehen, Radio und Literatur. Dabei werden die beiden Vermittlungsebenen räumlich voneinander getrennt: Auf den ersten Blick handelt es sich um klassische, auf Stilgeschichte fokussierte Period Rooms, deren auf Authentizität und Originalität ausgerichtetes Erscheinungsbild nicht gestört wird, während die zweite Vermittlungsebene der thematischen Module darunter liegt und die (Inter-)Aktion der Besucher:innen voraussetzt. Diese können beispielsweise die Schubladen des Nachtschränkchens im Schlafzimmer öffnen, um einen Text über die Ehe- und Scheidungsrate in der DDR zu lesen, während hinter der Türe des Schrankes im Kinderzimmer Informationen zum Thema Kinderliteratur eingesehen werden können. Neben Texten sind in die Ausstellung auch Grafiken installiert. Sieht man beispielsweise in die auf den ersten Blick unauffällig erscheinende Badewanne, findet man an deren Innenwänden eine Statistik zum Wasserverbrauch. Weiterhin werden die verschiedensten Medien eingesetzt, mittels derer die benannte zweite Vermittlungsebene freigelegt wird: Öffnet man die Waschmaschine im Badezimmer, kommt ein Bildschirm zum Vorschein, auf dem im Loop ein Lehrfilm der DEFA zum Thema Hygiene abläuft; hinter den Türen des Küchenschrankes befindet sich ein digitales Quiz zum Thema Gleichberechtigung, bei dem die Besucher:innen Aussagen mit „wahr“ oder „unwahr“ bewerten können; im Kühlschrank befindet sich ein transparenter Touchscreen – berührt man diesen, erhält man Informationen über die dahinterliegenden Produkte und Marken; im Kinderzimmer verbergen sich hinter einer Schranktüre Kopfhörer, mittels derer ostdeutsche, russische und polnische Radioprogramme eingehört werden können; hebt man den Telefonhörer im Wohnzimmer ab, wird eine Audioinstallation abgespielt, wobei ein fiktiver Mann seinen Tag Revue passieren lässt und auf dem Fernseher im Wohnzimmer, dessen Gehäuse original ist, während die Technik erneuert wurde, können die Besucher:innen mittels eines in den Couchtisch eingelassenen Steuerungsmoduls das West- mit dem Ostfernsehen vergleichen. Hierfür werden diverse Ausschnitte aus Nachrichtensendungen zur Verfügung gestellt, die allesamt aus dem Monat März des Jahres 1984 stammen und über die gleichen Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven berichten. Unter den vielzähligen interaktiven Ausstellungselementen befinden sich auch solche, die dem Anspruch eines Bruches, einer kritischen Haltung, nicht gerecht werden und vielmehr der Unterhaltung dienen: In einem Hängeschrank in der Küche finden die Besucher:innen einen Drucker vor, über den sie Rezepte aus DDR-Kochbüchern ausdrucken können; im Wohnzimmer können sie über die ostdeutschen Charthits abstimmen und die bisherigen Votings der vorangegangenen Besucher:innen einsehen und im Schlafzimmer befindet sich ein interaktiver Spiegel, an dem unterschiedliche Kleidungsstücke virtuell anprobiert werden können. Kritisch ver-

hält sich die Installation zu ihrem ästhetischen Erscheinungsbild vor allem mittels der zur Verfügung gestellten Texte, die u. a. thematisieren, wie schwer es war, eine solche Wohnung zu erhalten, wie hochpreisig und rar das dort ausgestellte Interieur war, aber auch in der Auseinandersetzung mit Themen wie Zwangsarbeit, Korruption und der staatlichen Kontrolle der Medien. Mit sonstigen Paratexten hält sich die Ausstellung zurück: Es gibt keine Exponatlabels, die Raumtexte beziehen sich auf die Themenbereiche und nicht auf die Period Rooms, das Museum verfügt nicht über einen Audioguide und auch die auf der Website zur Verfügung gestellten Informationen sind spärlich, sodass Informationen über die Wohnung und die darin befindlichen Exponate lediglich bei einer Führung erfragt werden können.



Abb. 3/4 und 5: Wohnzimmer der STADT UND LAND Museumswohnung (oben) und des DDR Museum (unten) im Vergleich.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das DDR Museum auf eine szenische Zusammenstellung heterogener Exponate setzt, um einen historischen Raumeindruck zu erzeugen. Während jedoch die Museumswohnung in Hellersdorf primär die Stil- und Wohnkultur vermitteln möchte, nutzt das DDR Museum seine Period Flat vielmehr als Bühne, um auf einer zweiten, darunterliegenden Vermittlungsebene das private und gesellschaftliche Leben in der DDR zu beleuchten, wobei die verschiedensten interaktiven und partizipativen Ausstellungselemente eingesetzt werden. Der haptische Vermittlungsansatz deutet ebenso wie die Selbstdarstellungen des Museums¹²⁵ darauf hin, dass sich dieses vornehmlich an ein junges sowie thematisch wenig vorgebildetes Publikum richtet. Bei der Installation im DDR Museum handelt es sich also bereits um einen Grenzfall, da die Räume zwar in klassischer Anordnung ausgestaltet sind, jedoch weit über die Stilgeschichte hinausweisende Vermittlungsziele verfolgen.

Bevor nun im nächsten Schritt in Abgrenzung zu den klassischen Raumanordnungen gegenwärtige, moderne Interpretationen des Period Room beleuchtet werden, sollen an dieser Stelle die Erkenntnisse der bereits durchgeführten Raumanalysen festgehalten werden. Denn schon hier wird deutlich: Period Room ist nicht gleich Period Room – jede einzelne Installation muss raumanalytisch untersucht und auf ihre jeweiligen Vermittlungsgehalte hin befragt werden. Die klassischen, d. h. an die Bodesche Tradition der Stilräume anknüpfenden Period Rooms unterscheiden sich graduell hinsichtlich ihrer Schwerpunktsetzung auf Innenarchitektur bzw. Raumerleben und Interieur bzw. Wohnkultur sowie hinsichtlich ihrer Authentizität, Originalität und Homogenität. Vor allem aber können Period Rooms nicht als ahistorisch betrachtet werden. Die Schichtung der historischen Momente betrifft nicht nur die Zeitlichkeit der in den Räumen aufgestellten Exponate, sondern auch die der Räume selbst. Sie weisen stets eine eigene Geschichte auf und sind darüber hinaus in die Geschichte des jeweiligen Museums, das sie beherbergt, eingebettet. Den Idealfall, bei welchem ein Raum errichtet wurde und solange unverändert blieb, bis er ins Museum umzog, in dem er vollständig und ohne Abweichung errichtet und daraufhin über Jahrzehnte unverändert konserviert wurde, gibt es nicht. Die durchgeführten Analysen zeigen, dass selbst bei denjenigen Räumen mit spezifischer historischer Referenz die verschiedensten Gründe für Abweichungen von einem wie auch immer konstruierten Originalzustand vorliegen können, beispielsweise in Form von Reproduktionen, nachträglich hinzugegebenen Raumelementen oder veränderter Proportionen: Sei es die fehlende Überlieferung der Originale, eine Lücke in der ebenfalls als historisch zu betrachtenden Sammlungen, die räumlichen Limitationen des Museums,

125 »Geschichte zum Anfassen« / »[...] Einladung zum Anfassen und Ausprobieren der Exponate schickt Kinder und Jugendliche auf eine spannende Entdeckungsreise. Viele interaktive Angebote sind bewusst für Kinder und Jugendliche konzipiert [...].« / »Geschichte hautnah erleben« / »Durch die außergewöhnliche Ausstellungsgestaltung und die spielerische Art der Geschichtsvermittlung ist es ohne viel Vorwissen möglich, das Leben in der DDR nachzuvollziehen. Das DDR Museum beweist: Geschichte muss nicht langweilig sein.« <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung/ausstellung>. Stand: 11.04.2021.

gesetzliche Vorgaben zu Fluchtwegen und Brandschutzbestimmungen oder neue Erkenntnisse zur Objektkonservierung. Neben der Geschichte des jeweiligen zu untersuchenden Raumes und Museums müssen auch die kuratorischen Entscheidungen der Ausstellungsmacher:innen reflektiert werden, welche Einfluss auf die Ausgestaltung des Raumes nehmen und ebenfalls bestimmten Moden unterworfen sind. Dabei sollte das Vermittlungsprogramm des Museums, die jeweilige Abteilung, in welche der Raum eingebettet ist, die Zielgruppen des Hauses und die zur Verfügung gestellten Paratexte ebenso untersucht wie das Vermittlungsziel und das Narrativ des jeweiligen Raumes identifiziert werden. Je ganzheitlicher ein Period Room raumanalytisch untersucht wird, desto präziser lassen sich dessen Wirkungsstrategien und Vermittlungsgehalte identifizieren. Gemeinsam haben die hier besprochenen, klassischen Anordnungen, dass sie ein möglichst homogenes und geschichtlich verbürgtes Erscheinungsbild erzeugen möchten. Ihre Wirkungsstrategie zielt also auf den Eindruck von Authentizität und Kohärenz, einen spezifischen historischen Moment konserviert vorzufinden. Beim Period Room handelt es sich jedoch stets um die Verräumlichung eines retrospektiven Blicks auf das Vergangene, die in verdichteter Form, d. h. mittels der kuratorischen Auswahl und Anordnung spezifischer Exponate und raumgestaltender Inszenierungsmitteln, konstruiert und zur Darstellung gebracht wird.

Moderne Anordnungen als kuratorisch-künstlerische Interventionen

Erst wenn offenkundige Bedeutungszuschreibungen vermieden werden, kann sich Wahrheit in Ausstellungen einstellen als etwas, das nur subjektiv erfahrbar und jeweils individuell auszuhandeln ist.¹²⁶

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass die Period Rooms in klassischer Anordnung zwar unterschiedliche Schwerpunkte legen, jedoch alle darauf zielen, einen möglichst homogenen, ausbalancierten und stimmigen Raumeindruck zu erzeugen. Ursächlich dafür ist in erster Linie das angestrebte Vermittlungsziel der Kurator:innen, eine bestimmte historische Stilepoche zu veranschaulichen und erfahrbar zu machen. Doch kann das Display auch ganz andere Gestalt annehmen, auf Dekonstruktion oder Fiktion anstatt auf scheinbar historisch verbürgte (Re-) Konstruktion setzen, in der Wahrnehmung der Besucher:innen keine Harmonie, sondern Dissens herstellen, und dadurch zur Vermittlung ganz anderer Gehalte eingesetzt werden; ist doch gerade in der (räumlichen) Kontextualisierung von Geschichte – der Ausstellung im Allgemeinen wie des Period Room im Speziellen – auch das Potential für kulturelle, soziale und politische Einordnungen zu vermuten. So konzentriert sich die Raumanordnung des zuvor besprochenen Marmion Room beispielsweise ausschließlich auf die Vermittlung eines bestimmten Kapitels der US-amerikanischen Kunstgeschichte. Würde die räumliche Anordnung verändert, kritisch

.....
¹²⁶ Draxler, Helmut: Evidenzen vermeiden. Die Wahrheit der Ausstellung. In: Evidenzen des Expositorischen, S. 43–63, hier: S. 52.

gebrochen werden, könnte das Vermittlungsgehalt des Raumes auf übergeordnete historische Kontexte wie die Sozialgeschichte erweitert werden, die Geschichte derer, auf deren Kosten dieses opulente Leben in den Südstaaten möglich war, miterzählt werden. Während der Period Room in Europa nach einer kurzen Euphorie in Geschichts- und Kunstgewerbemuseen in der Nachkriegszeit nahezu vollständig aus der Museumslandschaft verschwunden ist, erfreut sich dieser bis heute große Beliebtheit in den USA, sodass es nicht verwundert, dass das Display gerade dort gegenwärtig eine Modernisierung erfährt, neu gedacht und inszeniert wird. So beobachten Peter J. Schneemann und Barbara Biedermann:

Der historische, narrative Raum wird von zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen, Kuratoren und Kuratorinnen in seiner Kontextqualität als Alternative zum neutralen White Cube genutzt. Die Auseinandersetzung mit einem museologischen Format zeigt das Interesse der Gegenwartskunst an, den Raum und seine Ausstattung als Verdinglichung von sozialen Regelwerken und Identitätsmustern zu nutzen. In dieser Funktion überlagert sich die künstlerische Tätigkeit mit kuratorischen Implikationen und Praktiken. Der narrative Raum, der Geschichte als räumliche Konstruktion und Rekonstruktion, als Erinnerung und Imagination materialisiert, hat in der Installationskunst zu eigenständigen Werkformen gefunden. Die Rezipierenden sind mit fiktiven, verlassenen Handlungsräumen konfrontiert, die zu einer Lektüre von Spuren abwesender Protagonisten, fremder Identitäten und versteckter Geschichten auffordern.¹²⁷

Dabei würden diese Installationen, die von Schneemann und Biedermann als »Erfahrungsräume« bezeichnet werden, gerade an der Geschlossenheit und Konstruiertheit des Period Room anknüpfen: Die abgeschlossenen, durchgestalteten Innenräume dienen den Kurator:innen als Experimentierfeld, spezifische Ereignisse und Erfahrungen der Besucher:innen zu evozieren, indem sie als Evidenzmomente fungieren. Die Besucher:innen oszillieren dabei zwischen den Rollen als Beobachter:innen und als Akteur:innen, die durch den Raum wandelt, mit demselben interagieren, zwischen der Evidenzbehauptung des Vorhandenen, einem immersiven Eintauchen in die dargebotene Erzählung, und dem Wissen um dessen konstruktiven oder gar fiktiven Charakter:

Der immersiven Kraft und dem atmosphärischen Eintauchen stehen Reflexionen der eigenen Position als Besuchende, Beteiligte oder Beobachtende gegenüber. In unterschiedlicher Konsequenz wird über die Konstruktion der Vergegenwärtigung von Geschichte mittels des Raumes reflektiert: Erfahrung durch Partizipation versus distanzierte Lektüre.¹²⁸

127 Schneemann, Peter J. / Biedermann, Barbara: Geschichtsräume / Narrative Räume. Der zeitgenössische Period Room als Reflexionsmodell zur Konstruktion und Aneignung von Geschichte. In: Göttler, Christine et al. (Hrsg.), Reading Rooms. Re-Lektüre des Innenraumes. Berlin: 2019, S. 107–117, hier: S. 107.

128 Ebd.

Die Autor:innen sehen in diesen Eigenschaften des Period Room eine Chance, »Reflexion[en] über die Konstruktion von Geschichte, Prozesse der Rekonstruktion und Strategien der Vergegenwärtigung« anzustellen, um letztlich »die duale Qualität des künstlerischen und kuratorischen Umgangs mit dem Interieur als historisch, kulturell und gesellschaftlich codiertem Raum offen [zu legen].«

Auch Anne Söll untersucht den zeitgenössischen Umgang mit dem Period Room, sieht ebenfalls ein kritisch-reflexives Potential in demselben, legt den Fokus ihrer Untersuchung jedoch auf die Strategien des Museums, in Ausstellungen Wissen evident zu machen, sowie auf die Möglichkeiten, mittels des Period Room Alternativen zu diesen etablierten Strategien anzubieten:

Der Period Room ist dafür besonders ertragreich, weil er von vorneherein nicht als »semiotische Dekodier-Übung« gedacht war [...]. Sei es die Verlebendigung des Ausstellungsraums als Bühne [...], die ironische Hinterfragung der authentischen Spur [...] oder die komplette Dekonstruktion und damit der sprichwörtliche Um-Bau der Geschichte [...]: Evident wird hier in jedem Fall, dass Beweiskraft nicht allein in der expositorischen Anordnung steckt, sondern ebenso in der »Betörung durch Reflexion«. Der vielschichtige, künstlerische Umgang mit dem Period Room hat gezeigt, dass museale Strategien, die die »Waschrituale des Evident-Machens« hinter sich lassen wollen und denen es um verkörpertes Wissen geht, die genuinen Themen des Period Room, die Aufführung, Authentizität und den Affekt, nutzen können.¹²⁹

Söll spricht hier bereits drei Herangehensweisen an, moderne Period Rooms zu gestalten, die eine kritische Haltung gegenüber den dominanten Strategien musealer Evidenzerzeugung einnehmen: die Miteinbeziehung der Besucher:innen als Akteur:innen, ein ironischer Umgang mit historischen Spuren, die, so die Prämisse musealer Ausstellungspraxis, eine Verbindung zum Vergangenen herstellen, sowie die Dekonstruktion etablierter Geschichtsschreibungen. Im Folgenden werden nun mehrere, sehr unterschiedliche Beispiele solcher Neuinterpretationen des klassischen Displays herangezogen, um die große Spannweite der Einsatzmöglichkeiten und Wirkungsstrategien des Period Room aufzuzeigen. Dabei wird, zum Teil in Anknüpfung an vorhandene Raumanalysen, der Fokus der Untersuchung auf die Positionierung der Besucher:innen, die Vermittlungsziele sowie auf das kritische Gehalt der Räume gelegt, sowohl hinsichtlich ihrer Haltung zur Geschichte und Geschichtsschreibung wie auch zum Museum als Institution und dessen Ausstellungspraxis. Die im Folgenden zu analysierenden Installationen lassen sich dabei hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Display in drei Gruppen einteilen: Die erste nutzt bereits existierende Period Rooms als Spielstätten ihrer Neuinterpretationen, die zweite baut scheinbar historische Period Rooms mittels Reproduktionen und Fälschungen und die dritte gestaltet vollständig fiktive Period Rooms als narrative Räume.

129 Söll, Anne: Evidenz durch Fiktion?, S. 119–137, hier: S. 133.

In der vergangenen Dekade zeichnet sich ein Trend ab, bei dem Museen externe Künstler:innen dazu einladen, vorhandene, historische Period Rooms in ihren Häusern neu zu interpretieren, indem sie diese als Ausstellungsflächen für eigene Installationen nutzen dürfen. So bespielte die Künstlerin Kiki Smith in ihrer Ausstellung *Sojourn*¹³⁰ (2010) neben anderen Gallerieräumen zwei historische Period Rooms des Brooklyn Museums. In ihrer Ausstellung untersucht Smith die Rolle von Künstlerinnen in der Geschichte mit dem Fokus auf räumliche Konstellationen, also auf die Frage, wie Frauen in der Geschichte Orte für kreatives Arbeiten gefunden haben. Die Period Rooms des 18. Jahrhunderts nutzt sie dabei insofern als Anknüpfungspunkte, als dass diese domestizierten Räume lange Zeit die Orte waren, die den Frauen gesellschaftlich zugewiesen wurden. Dabei ergänzt Smith die vorhandenen Anordnungen um beinahe lebensgroße Gipskulpturen, die sich mit kaltem Licht angestrahlt durch große Schattenwürfe multiplizieren, und verwandelt die einst leeren, dekorativen Period Rooms in bühnenartige Handlungsräume mit gespenstischen Protagonistinnen, die die historischen Räume heimzusuchen scheinen.

Auch der belgische Künstler Francis Alÿs baut keine eigenen Period Rooms, sondern nutzt in seinem als Wanderausstellung konzipierten Projekt *Fabiola*¹³¹ vorhandene, eingerichtete Museumsräume als Ausstellungsfläche, um die rund 370 Porträts der heiligen Fabiola – im Katholizismus die Schutzpatronin der Misshandelten und Witwen – auszustellen, welche er in einem Zeitraum von 20 Jahren privat gesammelt hat. So bespielte er u. a. das Haus zum Kirschgarten in Basel (2011) – ein Geschäftshaus des ausgehenden 18. Jahrhunderts, das in den 1950er-Jahren zur Darstellung der historischen, bürgerlichen Wohn- und Alltagskultur musealisiert wurde. Durch die Inklusion der vielen Gemälde, die die Räume zu überschwemmen scheinen, tritt die illustrative und immersive Wirkung der Period Rooms in den Hintergrund zugunsten eines neuen, fiktiven Raumes, der die Kernaufgaben des Museums und dessen Ausstellungspraktiken reflektiert:

Alÿs verdeutlicht durch die Strategien des Sammelns und des kontextualisierenden Präsentierens die bewertenden und damit autoritären Prozesse des Ausstellungsbetriebs. [...] Die Praktiken der Bewertung, Selektion, Archivierung und Vermittlung als Kernkompetenzen des Museums werden offengelegt und der Einfluss des Kontextes auf die Deutung eines Objekts illustriert. Betrachtet man die Fabiola-Serie in der Gesamtheit ihrer unterschiedlichen Präsentationszusammenhänge, offenbart sich die Diversität kontextueller Deutungen eindrucklich.¹³²

130 Vgl. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3212>. Stand: 16.04.2021.

131 Vgl. Schneemann, Peter J. / Biedermann, Barbara: *Geschichtsräume / Narrative Räume*, S. 109f.

132 Ebd., S. 110.

Das kritische Moment der Installation bezieht sich so in erster Linie auf die Reflexion musealer Kontextualisierung und Dekontextualisierung von Exponaten. Alÿs selbst setzt bei der Präsentation seiner Sammlung auf die kontextualisierenden Period Rooms anstatt auf den White Cube, zeigt aber durch die Nutzung verschiedener Ausstellungsflächen zugleich auf, wie diese Kontexte divergierende Deutungen evozieren. So entfaltet sich die Wirkung seiner Gemälde im genannten Ausstellungsraum in Basel im Kontrast zu dem dort befindlichen, protestantisch-bürgerlichen Interieur.

Als letztes Beispiel für Installationen, die vorhandene Period Rooms als Ausstellungsflächen nutzen, soll nun die Arbeit des britisch-nigerianischen Künstlers Yinka Shonibare herangezogen werden, der Puppen in den vorgefundenen Räumen platziert: So in der Ausstellung *Mother and Father Worked Hard So I Can Play* (2009)¹³³, im Rahmen derer er gleich sieben der dreiundzwanzig Period Rooms des Brooklyn Museums bespielte.¹³⁴ Dabei suchte er sich die Räume des Museums aus, die dem 18. und 19. Jahrhundert gewidmet sind und so den Zeitraum der europäischen Besiedelung, des Kolonialismus sowie der Revolution und Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten erzählen, u. a. das Schlafzimmer des Trippe House, den Moorish Smoking Room sowie das Wohnzimmer des Schenk House. In den Räumen platziert er kopflose Figurinen von spielenden Kindern, die toben, Seil springen und Purzelbäume schlagen, und setzt so der ruhigen, harmonischen Aura der historischen Räume einen Moment der Störung entgegen.

Ein weiteres bedeutendes inszenatorisches Mittel der Installationen ist in der Kleidung zu finden, die die Puppen tragen: Die Muster der auffälligen, bunten Textilien, die der Künstler selbst entworfen hat, orientieren sich an den sogenannten wax clothes. Diese Stoffe werden seit Mitte des 19. Jahrhunderts in England und den Niederlanden für den westafrikanischen Markt entworfen, basieren auf balinesischen Drucktechniken und sind inspiriert von afrikanischen und europäischen Motiven, »was sie zusammen mit ihrer Popularität in westafrikanischen Staaten wie Nigeria zu einem hybriden, multiethnischen Produkt macht, in dessen Mustern sich unter anderem die Kolonial- und die Befreiungsgeschichte spiegeln.«¹³⁵ Im Lauf der Geschichte wurde die Produktion der Textilien zunehmend nach Westafrika ausgelagert, wo man die Motive und Muster eigenen modischen Trends, lokalen Mythen und historischen Ikonografien anpasste. John Picton beschreibt dies als erfolgreichen kulturellen Widerstand gegenüber einer ursprünglich kolonialen Design- und Produktionspraktik.¹³⁶ Vor allem in den Räumen, die den Hang zum Exotismus in der Stilgeschichte der Kolonialisten transportieren – z. B. die an die islamische

133 Vgl. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3197>. Stand: 16.04.2021.

134 Shonibare spielt häufig mit dem *Period Room* als Display, wobei er nicht nur vorhandene Räume nutzt, sondern auch eigene, »gefälschte« *Period Rooms* entwirft, z. T. auch als Miniaturen wie in *Dollhouse* (2002). Vgl. Söll, Anne: *Wilde Muster*, S. 118–135.

135 Ebd., S. 122.

136 Vgl. Picton, John: *Colonial Pretense and African Resistance, or Subversion Subverted: Commemorative Textiles in Sub-Saharan Africa*. In: Enwezor, Okwui (Hrsg.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1995*. München: 2001, S. 27–41.

Kunst angelehnten architektonischen Ornamente des Moorish Smoking Room –, persiflieren die in wax clothes genähten, viktorianischen Kostüme diese Aneignungsweisen nicht-westlicher Kulturgüter und -techniken. Shonibare interveniert also sowohl mit den Figurinen der spielenden Kinder, die den Raumeindruck der fein säuberlich eingerichteten, entvölkerten Period Rooms durchkreuzen, wie auch mit den bunten, gemusterten Stoffen, die sich nicht in die gedeckten, scheinbar kohärenten Ausstattungen fügen wollen.

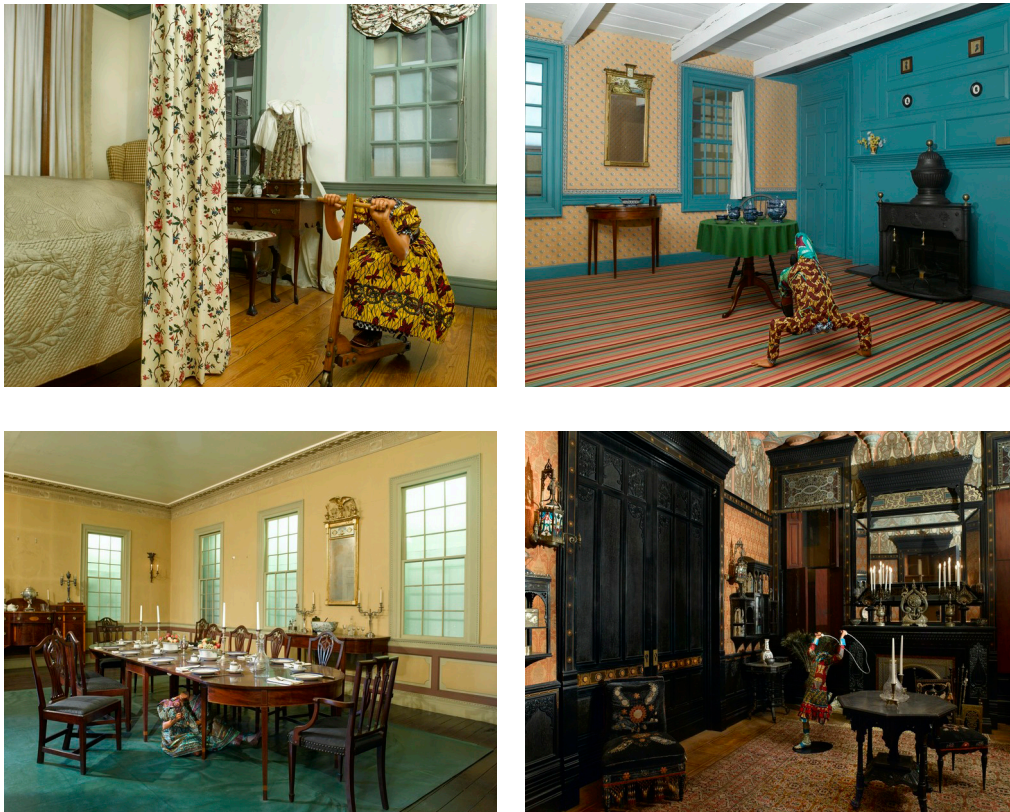


Abb. 6-9: Installationsansichten von *Mother and Father Worked Hard So I Can Play* (2009) des Künstlers Yinka Shonibare im Brooklyn Museum, New York.

Er stellt die einseitigen Geschichtskonstruktionen der Räume in Frage, indem er das Vermittlungsgehalt – die viktorianische Stilgeschichte der weißen US-amerikanischen Oberschicht –, um die in diesem musealen Kontext des Kunstgewerbemuseums verdrängte Perspektive der ausgebeuteten, kolonialisierten Staaten erweitert. Die Installationen öffnen so einen Denkraum für Reflexionen über die Konstruktion von Geschichte, kultureller Identität und Ethnizität, ebenso wie über historische Nutzungsweisen der Räume, die Familienkonstellationen und Rollenzuweisungen, anstatt die komplexe (Kolonial-)Geschichte auf einfache Narrative herunterzubrechen. In ihrer Gesamtheit weisen die Installationen, die bewusst in Period Rooms des 18. und 19. Jahrhunderts angesiedelt sind, zudem auf die ambivalente Stellung der USA, die sowohl Opfer als auch Akteure der Kolonialisie-

rung gewesen sind. Shonibare deutet so alternative Geschichtsschreibungen an, überlässt seine Räume aber den Wahrnehmungs- und Evidenzprozessen der Besucher:innen, denen er Hinweise zur Verfügung stellt, jedoch keine vorgefertigten Antworten bietet. Söll sieht in seinem spielerischen Umgang mit dem klassischen Display eine parodistische Qualität, die eine kritische Haltung zu demselben einnimmt:

[Die Installationen] führen das System des period rooms mit all seinen Fallstricken der Authentizität und Geschichtskonstruktion eindrucksvoll vor Augen und fordern uns heraus, uns nicht einfach in der Vergangenheit »einzurichten«, sondern über die verfestigten Vorstellungen etablierter Geschichtskonstruktionen in Form von Interieurs nachzudenken.¹³⁷

Die Ausstellung macht erfahrbar, dass die Period Rooms – in diesem Fall des Brooklyn Museums – ebenso prekäre Konstruktionen darstellen, wie die von Shonibare verwendeten Stoffe. Denn selbst wenn die Besucher:innen nicht um die Geschichte und den ambivalenten, multiethnischen Status der wax clothes wissen, stellen diese ebenso wie die Bewegung antäuschenden Figurinen einen Dissens in der Raumwahrnehmung dar, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und regen zum Assoziieren und Nachdenken an: Woher stammen diese exotisch anmutenden Textilien, die offensichtlich weder in den kulturellen Raum noch in die historische Epoche der Period Rooms passen? Sind sie zeitgenössisch? Und wie steht es dann um die übrigen in den Raum integrierten Textilien wie beispielsweise die Bettlaken oder Vorhänge? Sind diese authentisch oder reproduziert? Wer hat die ordentlichen ausstraffierten, kostspieligen viktorianischen Räume einst bewohnt und wie? Gab es Raum für ausgelassenes Kinderspiel? Durften die Kinder, deren farbenfrohe Kleider in Erwachsenenschnitten gehalten sind, Räume wie den Moorish Smoking Room – ein Herrensalon, der selbst für die Dame des Hauses nicht zugänglich war – überhaupt betreten? Wie gestaltete sich die Kindheit in diesen historischen Epochen? Wieso sind die Kinder in den Räumen isoliert? Und in Bezug auf den Titel der Ausstellung nicht zuletzt: Womit wurde derart viel Wohlstand erreicht, um das Spielen der Kinder zu ermöglichen? Die Period Rooms werden so zu multiperspektivischen, reflexiven Erfahrungsräume, die einen individuellen, affekt- und wahrnehmungsbasierten Bezug der Besucher:innen zur Geschichte evozieren und damit gängige museale Evidenzstrategien deregulieren. Sie setzen genau an den Eigenschaften des Displays an, die lange Zeit starker Kritik ausgesetzt waren: seiner affizierenden, dramatisierenden Wirkung, der gegenständlichen anstatt der textbasierten Vermittlung, der Kontextualisierung anstatt der als neutral wahrgenommenen Isolierung von Artefakten. Die Besucher:innen sind nicht länger passive Betrachter:innen, die die hübschen Interieurs bestaunen, sondern werden zu den zentralen Agent:innen der Räume, die die Wahrnehmungs-, Reflexions- und Erkenntnisprozesse, die in den räumlichen Anordnungen angelegt sind, vollziehen. Gerade die Inkohärenzen, die zeitgenössisch-

137 Söll, *Änne: Wilde Muster*, S. 124.

schen Zugaben des Künstlers, die die scheinbare Homogenität aufbrechen, und das Imaginierte, das die Authentizitätsbehauptung der historischen Period Rooms ad absurdum führt, werden zu den Ausgangspunkten dieser Wahrnehmungsprozesse.

Die als dekonstruktiv zu bezeichnende Wirkungsstrategie der drei angeführten Beispiele, in denen vorhandene Period Rooms als Ausstellungsflächen genutzt werden, knüpft stets bei den Besucher:innen bereits vorhandenen Wahrnehmungsmustern an, die mit vergleichbaren klassischen Anordnungen vertraut sind, sowie bei dem stimmig und authentisch wirkenden Raumeindruck, welchen sie dann durch eigene, widerspenstige Zugaben – ob Gemälde, Zeichnungen, Puppen oder Lichtsetzungen – visuell durchkreuzen. Die Interventionen können kritisch, spielerisch oder humoristisch sein. Zentral ist, dass alle drei Ausstellungen gerade an der immersiven Qualität des Period Room sowie an dessen Betonung von Sinnlichkeit und Materialität interessiert sind, die üblicherweise von Seiten der Museumswissenschaft und -praxis kritisiert werden. Sie nutzen diese Eigenschaften jedoch nicht, um vermeintlich verbürgte Geschichtskonstruktionen, Authentizität und Homogenität zu simulieren, sondern um diese kritisch zu befragen. Neben den jeweiligen Sujets der Installationen werden so auch etablierte museale Ausstellungspraktiken und Evidenzstrategien sowie die Stellung des Museums als Institution und die Positionierung der Besucher:innen in derselben neuverhandelt.

Die zweite Gruppe zeitgenössischer Neuinterpretationen umfasst Installationen, bei welchen Künstler:innen eigene Period Rooms bauen, die auf den ersten Blick wie klassische Anordnungen erscheinen, tatsächlich aber mit Reproduktionen und Fälschungen, dem Kopieren von Wirklichkeitsfragmenten, arbeiten, anstatt historische Artefakte auszustellen. So hat Yinka Shonibare in der Ausstellung *Victorian Philanthropist's Parlour* (1996–1997)¹³⁸ einen vollständigen viktorianischen Salon entstehen lassen. Doch schon auf den zweiten Blick wird deutlich, dass der Raum mit dünnen, aufgespannten Theaterwänden gebaut wurde, wodurch er von den Besucher:innen als Kulisse entlarvt und die vermeintliche Kohärenz gleich zu Beginn des Wahrnehmungsaktes durchbrochen wird. Der Künstler hat den Raum vollständig möbliert – Stühle, Tisch, Kommode, Kamin, usw. –, das Interieur ist jedoch nicht historisch, sondern mittels historischer Vorlagen reproduziert. Dies wird für die Besucher:innen durch die verwendeten wax clothes Textilien ersichtlich, aus denen die Möbelbezüge, Vorhänge und Tapeten gefertigt waren. Shonibare hat diese für die benannte Installation mit Motiven von zeitgenössischen afrikanischen Fußballspielern gestaltet, die einen weiteren Dissens im Raumeindruck erzeugen und für die Besucher:innen den konstruktiven Charakter der Installation sichtbar machen. Die beiden inszenierten Brüche – die bunten Bezüge der viktorianischen Möbel sowie die Motivwahl – setzen den Raum und die Epoche, auf die er als Period Room verweist, in direkten Bezug zur Gegenwart und öffnen seinen Vermittlungsgehalt von der Stil- hin zur Kolonialgeschichte,

138 Vgl. Ebd., S. 122.

zur Beziehung der Vereinigten Staaten nach Westafrika, zu Reflexionen über Authentizität und Reproduktion. Der Period Room als affektives und narratives Display dient auch hier als Ausgangspunkt dieser Interventionen, knüpft an bekannten Wahrnehmungsschemata an und stört diese im nächsten Moment durch die exponiert platzierten Elemente der Verfremdung.

Da Shonibares Oeuvre bereits beleuchtet wurde, sollen nun Arbeiten des polnischen Künstlers Robert Kusmirowski zur Veranschaulichung der Gruppe der »gefälschten« Period Rooms herangezogen werden. Dieser nutzt die Techniken des Kopierens und Imitierens, um über die Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses mittels Memorabilia, deren Materialität und über die Neigung zur vor allem in der westlichen Welt verbreiteten fetischistischen Überhöhung derselben zu reflektieren. Bei Unacabine (2008) handelt es sich um eine für den Künstler typische raumgreifende Installation, die er erstmals im New Museum of Contemporary Art in New York aufgebaut hat.¹³⁹ Dabei rekonstruierte er die Holzhütte, in der sich der Terrorist Theodore Kaczynski in Montana versteckte, um seine Briefbombenangriffe auf US-amerikanische Firmen, Fluggesellschaften und Universitäten zu planen. Im großen weißen Galerieraum wurde die maßstabsgetreue Nachbildung der Hütte platziert und dadurch verfremdet, verweist doch die künstlich erzeugte Patina des Holzes auf ihren angeblichen Standort in der Wildnis.



Abb. 10: Installationsansicht von Unacabine (2009) des Künstlers Robert Kusmirowski im New Museum of Contemporary Art, New York.

Die deplatziert wirkende, in dunklem, abgenutztem Holz konstruierte Hütte erzeugt auch deshalb eine unheilvolle Stimmung, weil ihre kleinen Fenster allesamt zugemauert sind. Die Besucher:innen müssen eintreten, um zu sehen was darin vor sich geht. Es kostet Überwindung, an dieselbe heranzutreten und die Türe zu öffnen – die Besucher:innen werden zu Entdecker:innen, treten an die Position der Einsatzkräfte, die auf der Suche nach dem Täter waren. Im Inneren ist es eng, dunkel und staubig. Die Wände sind in

139 <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/928>. Stand: 17.04.2021.

Schwarz und Dunkelbraun gehalten und die einzige Lichtquelle geht von einer kleinen, an der Frontseite installierten, kalten Neonleuchte aus. Unter der Röhrenlampe hängt ein großes Notizbrett mit polnischen Schriftzügen, vermutlich zur Planung der Kampagne, sowie Bauanleitungen. An den Wänden befinden sich Regale, in denen sich Werkzeuge und Rohstoffe für den Bombenbau befinden. Auf dem Boden stehen ein schmutziges Waschbecken sowie eine Werkzeugbank nebst Hocker. Während sich die Besucher:innen im kleinen Raum umsehen, kommt möglicherweise das Gefühl auf, als könnte der Nutzer der Hütte jederzeit wieder zurückkehren. Andere Besucher:innen fühlen sich vielleicht in die Rolle des Täters versetzt, der monatelang allein in dem kleinen dunklen Raum verbracht hat. In jedem Fall stellt das szenische, kulissenhafte und vor allen Dingen begehbare Aufbau einen starken affektiven Bezug zu der Geschichte des Terroristen her und ermöglicht so einen situativen Bezug zum Vergangenen.

Für die Ausstellung Bunker (2009–2010) rekonstruierte Kusmirowski im Barbican Centre in London einen vollständigen Bunker aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges.¹⁴⁰ Dabei rekurriert die ortsspezifische Installation auf die Geschichte des Museums, das auf einem Areal steht, welches im Krieg vollständig durch Bombenangriffe zerstört wurde. Auch der Bunker hat eine reale Referenz und wurde so nach vorhandenen Bauplänen maßstabsgetreu konzipiert. Im Inneren desselben findet sich ein Arrangement aus zum Teil realistischem, wenn auch reproduziertem Interieur wie handgefertigten Schrauben und Muttern, Blechdosen, verrottete Holzmöbel, eine Schreibmaschine, flackernde Lichter und eine funktionierende Draisine, mit der Baumaterialien durch den Ausstellungsraum transportiert werden. Diese Elemente tragen zur dichten Atmosphäre der begehbaren Rauminstallation bei und erzeugen ebenso wie die inszenierte Patina den Eindruck von historischer Authentizität. Zum Teil integriert der Künstler aber auch imaginierte, sehr persönliche Dinge in den Raum, wie beispielsweise verfallene Industriemaschinen und Fragmente der Beschilderung des Weltraumes, die auf die politische und militärische Präsenz Deutschlands und der Sowjetunion in Polen während des Zweiten Weltkrieges verweisen. Die platzierten Objekte eröffnen einen Denkraum hin zur kollektiven Vergangenheit sowie zur Autobiographie des Künstlers, verweisen auf verschiedenste Narrative und hinterfragen den Gehalt individueller und kollektiver Erinnerungen.

140 <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2009/event/robert-kusmirowski-bunker>. Stand: 17.04.2021.



Abb. 11-14: Installationsansichten von Bunker (2009-2010) des Künstlers Robert Kusmirowski im Barbican Centre, London.

Die Installationen Unacabine und Bunker haben gemeinsam, dass die jeweiligen Räume so gestaltet wurden, als wären sie einst schlagartig verlassen worden und über die Jahre bzw. Jahrzehnte natürlich gealtert: das Interieur weist künstliche und mit großer Sorgfalt erzeugte Spuren der Alterung und des Verfalls auf, wie Vergilbungen, Verrottungen, Rost, Staub und Spinnenweben. Die Besucher:innen werden somit nicht auf eine Zeitreise geschickt, sondern vielmehr zu Schatzsucher:innen, die auf einen zeitgeschichtlich relevanten Ort gestoßen sind, der über einen bestimmten Zeitraum in Vergessenheit geraten ist. Durch diese Inszenierungsstrategie werden die Period Rooms dramatisch aufgeladen – die Besucher:innen beginnen beim Betreten der Räume zu imaginieren und über das Vergessen und Erinnern nachzudenken. Der illusionistische Charakter der gefälschten Räume – die Illusion von Historizität ebenso wie die von Verfall und Alterung – wird bei beiden Installationen über die vom Künstler verwendeten Materialien erfahrbar. Dieser fertigt seine Replikat ausschließlich aus günstigen, einfach zugänglichen Materialien wie Holz, Blech, Karton und Acryl. Dadurch entlarvt der Künstler seine Räume als Kulissen, sehen diese auch auf den ersten Blick täuschend authentisch aus. Die Installationen befragen somit

nicht nur Themen wie die Erinnerung und das Vergessen, sondern konzentrieren sich in ihrer kritischen Auseinandersetzung mit dem gewählten Display des Period Room vor allem auf Fragen nach Authentizität, Originalität und Materialität. In den immersiven, raumgreifenden und qua Sujets stark affektiv aufgeladenen Installationen realisiert und vermittelt sich über die Körpererfahrung der Besucher:innen eine werkimmanente Kritik gegenüber der Fetischisierung von historischen Artefakten in der westlichen Erinnerungskultur im Allgemeinen, wie im Museum im Speziellen. Die Besucher:innen werden dazu eingeladen, über Fragen zu reflektieren wie: Wie kann der monetäre Wert eines historischen Originals bemessen werden? Worin besteht der Unterschied, ob ein Original oder eine Reproduktion ausgestellt wird, vor allem dann, wenn letztere derart originalgetreu wirkt? Sind Originale und Reproduktionen im Museum überhaupt sichtlich zu unterscheiden und/oder in ausreichendem Maße als solche gekennzeichnet? Wie verhält es sich in anderen Period Rooms oder musealisierten Erinnerungsorten? Aber auch: Welche Geschichten und Perspektiven können über diese Räume vermittelt und so erinnert werden? Was passiert, wenn derartige Orte abgetragen werden oder in Vergessenheit geraten, wie es vermutlich mit der originalen Hütte in Montana passiert ist? Tragen diese zur Ausstellung gebrachten Orte zur Mystifizierung oder zur Entmystifizierung der Referenten – der Epochen und Ereignisse ebenso wie der Opfer und Täter – bei?¹⁴¹

Abschließend wird nun die Gruppe der zeitgenössischen Period Rooms beleuchtet werden, die ohne historische Referenz arbeiten und komplett fiktive Räume bauen respektive Geschichten erzählen. Ein Experte dieses Sujets ist der US-amerikanische Künstler Mark Dion, der bereits mehrere derartige Projekte realisiert hat – u. a. *The Undisciplined Collector* (2015), *The Lost Museum* (2014–2015) und die im Folgenden herangezogene Installation *Curators Office* (2012–2013), die er für das Minneapolis Institute of Art (MIA) konzipiert hat.¹⁴² Hierfür erdachte er gleich zwei Narrative: Zunächst eine Rahmenhandlung, in der er behauptet, dass er während seines Engagements am MIA den über lange Zeit in Vergessenheit geratenen Raum so vorgefunden habe, wie er ausgestellt wurde. Weiterhin erdichtete er die Geschichte des ehemaligen New Yorker Kurators Barton Kestle, der diesen Raum genutzt haben soll. Dion zeichnet die Figur eines intellektuellen, weltoffenen und bescheidenen Mannes, der sich für die Gleichberechtigung eingesetzt und viele Kontakte in die Kunstszene gehabt haben soll. Kestle, so Dion, habe das Büro schlagartig verlassen, als er in den 1950er-Jahren zu einer Anhörung des McCarthy-Ausschusses in Washington vorgeladen wurde. Anschließend würden sich seine Spuren verlaufen. Als Zeichen dafür, dass

141 Ein weiteres Beispiel für einen »gefälschten« *Period Room*, der in besonderem Maße das Thema der Mythenbildung behandelt, ist Christoph Büchels Installation *Spider Hole* (2006), für die er das Erdloch begehbar nachgebaut hat, in dem sich Saddam Hussein über mehrere Wochen versteckt haben soll. Das staubige Loch wird zum visuellen Beleg für den Fall des Präsidenten, der buchstäblich von den Besucher:innen körperlich nachvollzogen werden kann. Was dabei evident gemacht wird, ist weniger die Geschichte als der vielfach medial reproduzierte Mythos selbst. Vgl.: Schneemann, Peter J. / Biedermann, Barbara: *Geschichtsräume / Narrative Räume*, S. 111f.

142 Vgl. <https://collections.artsmia.org/art/116294/curators-office-mark-dion>. Stand: 19.04.2021.

der Raum überstürzt verlassen und anschließend vergessen, d. h. bis zum Zeitpunkt der Ausstellung im Sinn einer Zeitkapsel konserviert wurde, hat Dion Spinnenweben und Staub sowie einen vollen Aschenbecher mit einer halbabgebrannten Zigarette integriert – visuelle Hinweise, die von den Besucher:innen als Detektiv:innen enträtselt werden können. Die Präsenz des vermeintlich seit Jahrzehnten abwesenden Nutzers des Raumes überträgt sich mittels unzähliger, mit viel Liebe zum Detail verstreuter Utensilien, die im Sinne eines kreativen Chaos im kleinen, fensterlosen Raum verstreut sind: benutzte Büromaterialien auf dem Schreibtisch, zerknitterte Kleidungsstücke auf und neben dem Garderobenständer, halbgeleerte Flaschen in der aus den 1950er-Jahren stammenden Bar, ein in Unordnung gebrachtes Bücherregal. Söll deutet die erfundenen Geschichten Dions und damit das kritische Gehalt des Period Room folgendermaßen:

Die zur Installation von Mark Dion kolportierte Geschichte, er hätte bei seiner Arbeit im Museum diesen vergessenen [...] Raum zufällig entdeckt und ihn so »wiedergefunden«, persifliert nicht nur die männlich dominierten Entdeckungsmymthen der Geschichtswissenschaften, sie etabliert zudem eine fiktionale Männerfigur, die paradoxerweise die Authentizität des Zimmers belegen soll.¹⁴³

Darüber hinaus lädt der einsehbare, jedoch nicht begehbbare Raum seine Betrachter:innen dazu ein, über die Rolle der Kurator:innen sowie über die Museumspraktiken des Sammelns, Aufarbeitens und Ausstellens nachzudenken, macht die Installation doch gerade den Ort im Museum sichtbar, in dem die wegweisenden Entscheidungen in der Vermittlungsarbeit getroffen werden, der jedoch dem Publikum üblicherweise verschlossen bleibt. Der Blick hinter die Kulissen macht erfahrbar, dass das Museum nicht die autoritäre Bildungsinstitution ist, die Evidenz oder historische Wahrhaftigkeit offenbart, sondern gibt vielmehr den Menschen einen Namen, die die Sammlungen bearbeiten, Themen für Ausstellungen festlegen, Exponate auswählen und arrangieren – Geschichtenerzähler:innen, die der fiktive Kestle als kluger und integrier Kurator bilderbuchmäßig repräsentiert. Der Period Room ist somit vornehmlich dem Mythos Kurator:in gewidmet, den er einerseits dramatisiert und heroisiert, im selben Zug aber auch durch den humoristischen, zynischen Ton von Dions Erzählung bricht. Der mit viel Akribie gestaltete Raum bezieht sich nicht nur kritisch auf die scheinbare Authentizität klassischer Period Rooms, sondern befragt auch die Museumspraxis, Überreste und Artefakte als Spuren zu benutzen, anhand derer das Vergangene rekonstruiert werden kann. Die Besucher:innen nehmen innerhalb der Installation die Position der Kurator:innen ein, übernehmen deren Kernaufgabe: Sie betrachten den Raum, lesen die einzelnen Objekte als Spuren und versuchen so dem verschwundenen Bewohner des Raumes, seiner Arbeit und seiner Geschichte näher zu kommen. Sie erfahren in dieser Tätigkeit, dass das Kuratieren eine durchaus subjektive, kultu-

.....
¹⁴³ Söll, Anne: Evidenz durch Fiktion?, S. 128.

rell bedingte sowie zeit- und ortsgebundene Tätigkeit ist, wie entscheidend die Umgebung und die jeweils gegenwärtige Perspektive der Kurator:innen für dieselbe ist.



Abb. 15: Installationsansicht vom Curators Office (2012-2013) des Künstlers Mark Dion im Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota.

Ein zweites Beispiel für einen imaginierten, fiktiven Period Room ist die Installation Tomorrow (2013–2014), die Michael Elmgreen und Ingar Dragset im Victoria and Albert Museum in London ausgestellt haben.¹⁴⁴ Das Künstlerduo richtete in der ehemaligen Textilgalerie des Museums eine mehrere Räume einschließende Wohnung ein. Ehemaliger Besitzer dieser Wohnung sei der homosexuelle, in die Jahre gekommene, ehemals sehr erfolgreiche aber mittlerweile desillusionierte Architekt Norman Swann. Dieser sei finanziell derart ausgebrannt, dass er seine Wohnung an einen ehemaligen Studenten, der nun selbst zum Stararchitekten avanciert ist, verkaufen müsse. Die Besucher:innen können alle Räume begehen und erfahren darüber hinaus über ein ausliegendes Theaterskript von der (fiktiven) Geschichte Swanns. Die Period Rooms werden so zur Bühne eines Stückes, das bereits aufgeführt wurde und von den Besucher:innen selbst qua Skript und Wohnung rekonstruiert werden muss, um imaginär zur Wiederaufführung zu kommen.

Auch in dieser Installation werden die Besucher:innen dahingehend aktiviert, als dass sie den geschriebenen Text mit den vorgefundenen Gegenständen in Beziehung setzen müssen, um das Narrativ der Ausstellung zu entfalten. Dabei werden gerade in der Anordnung

144 Vgl. <https://vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset>. Stand: 19.04.2021.

dieser Installation die Besucher:innen körperlich adressiert, da sie die gesamte Wohnung erkunden müssen. Die Wohnung ist vollständig ausgestattet, durchweg in einem reduzierten, eleganten Stil, und mit viel Sorgfalt mit Details versehen – alles darf angefasst und benutzt werden. Die Installation lädt vielmehr zum Verweilen als zum Abschreiten ein: Magazine und Zeitungen, in denen die Besucher:innen blättern und lesen können, während sie auf dem Sofa Swanns sitzen, ein großer gedeckter Esstisch und eine durchgewühlte Bettdecke, die suggeriert, dass der einstige Bewohner die Wohnung erst kürzlich verlassen hat.



Abb. 16/17: Installationsansichten von Tomorrow (2013-2014) der Künstler:innen Michael Elmgreen und Ingar Dragset im Victoria und Albert Museum, London.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Installationen, die mit Repros und Fälschungen arbeiten, stammen die Einrichtungsgegenstände vornehmlich von Flohmärkten und wurden von dem Künstlerduo selbst ausgewählt und gesammelt. Wirkungsstrategisch entsteht

ein Dissens zwischen dem sorgsam arrangierten, homogen und authentisch wirkenden Interieur der Wohnung und dem Wissen der Besucher:innen, dass dieses nicht historisch referentiell, sondern fiktiv ist. Während klassische Anordnungen Stilgeschichte erfahrbar machen, erzählt Tomorrow die Geschichte eines Lebensstils innerhalb einer bestimmten historischen Epoche, um so Themen wie Homosexualität, Karriere, Altern und Gentrifizierung zu verhandeln. Die Blicke werden vom Interieur auf die Sozialgeschichte gelenkt. Die Ausstellung nutzt das Display des Period Room vor allem aufgrund seines inszenatorischen, immersiven und partizipativen Charakters, um verschiedene Themen der Zeitgeschichte ins öffentliche Gespräch zu bringen und um die Besucher:innen spielerisch in ihre Aufführung zu involvieren – im Ergebnis wird die Installation zur Performance, die Period Rooms zu historisch anmutenden Environments.

Die besprochenen Beispiele zeitgenössischer Period Rooms zeigen, dass eine wohlkonzipierte Installation eine gegenüber den klassischen Anordnungen exakt entgegengesetzte Wirkungsweise entfalten kann: Anstatt Homogenität zu suggerieren, kann sie den konstruktiven Charakter der Geschichtsschreibung aufdecken und das fiktive Potential einer musealen Vergegenwärtigung von Geschichte transparent machen. Der Status des Dagewesenen kann mittels der materiellen Evidenz des Period Room als Erfahrungsraum nicht nur bestätigt, sondern auch kritisch befragt werden. Die Installationen vermögen es so, gerade die häufig kritisierten Schwächen des Displays in Stärken umzumünzen. Dabei knüpfen sie zunächst an vorhandene Wahrnehmungsschemata der Besucher:innen an, die mit derartigen musealen Raumanordnungen vertraut sind, die sie dann aber stören. Wie die Beispiele verdeutlichen, können diese kritischen Interventionen ganz verschieden ausfallen: die Nutzung klassischer Period Rooms als Ausstellungsort, die Konstruktion imaginativer Räume mit historischer Referenz oder vollständig fiktiver Räume. Um Brüche und Diskontinuitäten zu erzeugen, können inszenierungsstrategisch Reproduktionen eingesetzt oder zeitgenössische Elemente integriert, die Räume können dynamisiert werden, wie durch Shonibares Kinderpuppen, und auch die sinnliche Oberflächengestaltung bietet mittels des Einsatzes von störrischen Materialien und Muster sowie durch Medienwechsel vielfältige Möglichkeiten, um Dissens zu erzeugen. Durch den Einsatz derartiger Inszenierungsstrategien werden die zeitgenössischen Period Rooms zu Reflexionsräumen über das Museum, Ausstellungspraktiken und museale Methoden der Evidenzerzeugung, Originalität, Authentizität und Materialität, über die Ontologie historischer Artefakte, den Wahrheitsanspruch geschichtsphilosophischer Methoden, etablierte kunst- und kulturgeschichtliche Erzählungen oder zum öffentlichen Verhandlungsraum verdrängter Perspektiven und Themen. Die Fragen, die die Räume aufwerfen, werden in der Regel nicht durch Paratexte vermittelt, sondern entwickeln sich aus den Raumgestaltungen selbst durch diese Momente der Störung – inszenierte Heterogenität statt illusorischer Homogenität, wobei die Zeitschichtungen des Period Room eben nicht versteckt, sondern provokativ in Szene gesetzt werden. Die Neuinterpretationen zielen allesamt auf anachrone Konfronta-

tionen und Diskontinuitäten ab und beziehen die Besucher:innen als Agent:innen mit ein: ob als Detektiv:innen, die Hinweise suchen und enträtseln, Schatzsucher:innen, die vermeintlich vergessene Orte entdecken, als Akteur:innen eines imaginierten Dramas oder gar als Kurator:innen, die die angebotenen Artefakte kontextualisieren und miteinander in Beziehung setzen.

Unabhängig von den differierenden Inszenierungs- und Wirkungsstrategien, haben alle zuvor besprochenen Installationen gemeinsam, dass sie im Gegensatz zu den klassischen Period Rooms nicht bei der Vermittlung von Stilgeschichte, Wohn- und Alltagskultur einer kleinen, elitären Oberschicht stehen bleiben, sondern das Display dazu nutzen, alternative Geschichten zu erzählen respektive in der Erinnerungskultur unterrepräsentierten oder gar verdrängten Perspektiven im wahrsten Sinne des Wortes Raum zu machen. Die Tendenz, dass in Kunstgewerbemuseen vornehmlich Objekte gesammelt und letztlich zur Ausstellung gebracht werden, die nur einen kleinen Teil des gesellschaftlichen Lebens repräsentieren können, hat bereits Bode zur Entstehungszeit der Museen kritisch betrachtet:

Die meisten Museen besitzen schon viel zu viel Prachtarbeiten aus fürstlichen Schlössern, die den Geschmack der Schüler und des Publikums verwirren. Diese erdrückende Zahl übertrieben reicher wie andererseits mittelmäßiger oder unvollständiger und geflickter Sachen, welche in den meisten Kunstgewerbemuseen die Räume überfüllen, das Gute verbergen und den Geschmack verderben, müssten in der ein oder anderen Weise beseitigt werden.¹⁴⁵

Die hier angesprochene Vorbildfunktion der Museen bezieht sich bei Bode sowohl auf die Öffentlichkeit, deren Geschmack ausgebildet werden müsse, wie auch auf die Handwerker:innen, die anhand der gesammelten Musterstücke lernen. Sich sammlungsstrategisch ausschließlich auf Objekte der adeligen und bürgerlichen Oberschicht zu konzentrieren, sei ungünstig, weil diese Stücke nicht automatisch ästhetisch vorbildlich umgesetzt sind und sie so »den Geschmack der Schüler und des Publikums verwirren« würden. Diese Verwirrung bezieht sich aus einer gegenwärtigen Perspektive jedoch nicht nur auf die handwerklich-technische Qualität der Stücke, sondern auch darauf, dass diese keinerlei Berührungspunkte zu den Alltagswelten ihrer Betrachter:innen aufweisen. Trotz Bodes Apell wurden erstrangig derartige Interieurs gesammelt und bis heute in Period Rooms ausgestellt. Die zeitgenössischen Kurator:innen reagieren nun auf diesen Mangel, indem sie nachträglich ergänzte, selbstentworfene oder gefälschte Exponate nutzen, um das Display neuzudenken, die Räume umzubauen und damit die etablierte Kulturgeschichte umzuschreiben.

145 Bode, Wilhelm von: Aufgaben der Kunstgewerbemuseen, S. 125.

ANWENDUNGSMÖGLICHKEITEN DES PERIOD ROOM IM FILMMUSEUM

Abschließend soll nun der Frage nachgegangen werden, welche Anwendungsmöglichkeiten des Period Room im Filmmuseum bestehen. Hierfür muss zunächst festgehalten werden, was in diesem spezifischen Museumstyp überhaupt vermittelt werden soll. Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, wurden und werden die klassischen Raumanordnungen des Displays zur Vermittlung von Stilepochen genutzt, während die zeitgenössischen, gebrochenen Anordnungen an bestimmten Qualitäten desselben anknüpfen, um ganz andere historische Gehalte und Erzählungen zu entfalten und zu vermitteln. Die Veranschaulichung von Stilgeschichte gehört durchaus zum edukativen Programm des Filmmuseums, allerdings bezieht sich diese dort auf die Filmgeschichte und nicht auf Wohnkultur. Um den Period Room für das Filmmuseum fruchtbar zu machen, sollten sich die Räume somit an den gegenwärtigen Interpretationen des Displays orientieren, auch, um den im vorangegangenen Kapitel erörterten Vermittlungsstandards der gegenwärtigen museologischen Forschung und Ausstellungspraxis gerecht zu werden. So könnte die scheinbare historische Akkuratess des Schlafzimmers des Garbo Fans aus den 1920er-Jahren, das im ersten Kapitel dieser Studie exemplarisch skizziert wurde, durch einen Medienwechsel aufgebrochen werden. Würde man beispielsweise einen Röhrenfernseher aus den 1980er-Jahren als sicht- und erfahrbaren Dissens in die Installation integrieren, würden jegliche Zweifel an der Konstruiertheit des Raumes von vorneherein ausgeräumt werden. Dort könnte eine Medieninstallation abgespielt werden, die Privataufnahmen und Beiträge aus Boulevardmagazinen von und über Filmstars der 1920er- sowie der 1980er-Jahre oder Aufnahmen von Filmpreisverleihungen verschiedener Jahrgänge zeigt, die von den Besucher:innen inhaltlich, motivisch, filmtechnisch und -ästhetisch miteinander verglichen werden könnten. Der Fernseher würde so die Geschichte der (jugendlichen) Fankultur von ihrer Entstehungszeit hin in die Zukunft öffnen, wodurch sich das Vermittlungsgehalt potenzieren würde. Weiterhin könnte man die Erzählung bis in die Gegenwart hin öffnen, indem gegenwärtige digitale Kommunikationsmedien als interaktive Tools integriert werden würden. Vorstellbar wäre beispielsweise der Einsatz eines entsprechenden Hashtags für Instagram, über den die Besucher:innen die Ausstellung um selbstproduziertes Foto- und Videomaterial bereichern können.

Was umfasst nun also das Vermittlungsprogramm des Filmmuseums? Diese Museumsgattung ist dem Medium Film und seiner Geschichte gewidmet, ist sowohl Kunst-, Geschichts- wie auch Technikmuseum. Entsprechend seiner die verschiedensten Archivalien umfassenden Sammlungen – von digitalen und analogen Filmen, Fotografien, Grafiken, historischen Nachlässen, Produktionsunterlagen und Drehbüchern, Filmtechniken und -apparaturen bis hin zu 3-D Objekten und Textilien – vermag es, die Filmgeschichte als Technik- und Mediengeschichte, Kunst- und Kulturgeschichte, Stilgeschichte und Zeitgeschichte zu erzählen. Sein Gegenstand ist somit das Filmkulturerbe und nicht der Film selbst:

Das Vorgehen, das die Ästhetik bewegt-bildlicher Aufzeichnungen musealisiert, wirkt dem Ur-Mangel eines jeden Filmmuseums entgegen, seinen Gegenstand nicht selbst ausstellen zu können. Denn wenig sinnvoll erscheint es, das physische Produkt, das Zelluloid, zu präsentieren. Die äußere Struktur des Trägers hat kaum Informations- und keinen künstlerischen Wert, und als Kopie – von Tausenden – fehlt es ihm an »Aura«, jene Kraft, die Walter Benjamin dem originalen Objekt zuschreibt. Selbstreflexivität und Referenzbildung in der Gestaltung genügen als Sprachrohr jedoch nicht. Dem Ausstellungsdesign [...] steht noch immer die Faszination des Authentischen – die sinnliche Nähe eines Einmaligen, eines historisch Fernen oder eines Fremden – gegenüber. Einzigartig können im Filmmuseum nur Stellvertreter sein, Evidenzen, die das Thema auratisch umkreisen oder »Aspekte [verdeutlichen], die auf Filme verweisen«.¹⁴⁶

Auf den von Käthow angesprochenen »Ur-Mangel« des Filmmuseums, seinen Gegenstand nicht ausstellen zu können – der Film ereignet sich ausschließlich in Verschränkung mit dem Wahrnehmungsapparat seines Publikums, das Trägermaterial verrät nichts über diese Filmerfahrung – reagieren die Kinematheken sehr unterschiedlich: Während in München und Wien Film ausschließlich im Kinosaal vermittelt wird, setzen das EYE Institut in Amsterdam und das MOMA in New York auf immersive, großformatige Bewegtbildinstallationen, wohingegen die Deutsche Kinemathek in Berlin und die *Cinémathèque française* den Film vornehmlich mittels »auratisch umkreisender« Archivalien in kulturhistorischen Ausstellungen präsentieren. Die in den Ausstellungen exponierten Artefakte der Filmmuseen ließen sich nach Käthow dabei in drei verschiedene Kategorien einteilen: erstens produktionsinterne Objekte – Arbeitsmaterialien, Requisiten und Memorabilia aus dem Arbeitsalltag der Filmschaffenden –, zweitens produktionsexterne Objekte, d. h. zeitbezogene Materialien wie Zensurkarten, Presstexte und Werbematerialien, und drittens Objekte der Filmproduktion, die einen künstlerischen Eigenwert besitzen, ohne im Kino in diesem wahrgenommen zu werden, wie Kostüme, Storyboards und Bauten. Die Grenzen

.....
¹⁴⁶ Käthow, Stephanie: Mit allen Mitteln der Kunst. Der Film baut sich ein Museum. In: Eberl, Hans-Christian et al. (Hrsg.), *Museum und Film*. Wien: 2003, S. 74–89, hier: S. 78, mit einem so übernommenen Zitat von Hoffmann, Kay: *Filmmuseum*. In: Rother, Rainer (Hrsg.), *Sachlexikon Film*. Hamburg: 1997, S. 117.

dieser Kategorien seien dabei fließend, sodass sich Objektgruppen wie Filmarchitekturen sowohl als produktionsextern kategorisieren wie auch als Kunstwerke ausstellen ließen.¹⁴⁷ Die Vermittlung mittels Artefakte im Museumsraum ist die relevante der drei genannten Strategien, möchte man die filmvermittelnden Potentiale des Period Room ergründen. Im Kinosaal könnte man hingegen in einem medienontologischen Vergleich verhandeln, inwiefern der Film als Period Room zu lesen ist. Die zweite Strategie, d. h. den Film selbst in großen Medieninstallationen als Exponat zur adeln, ist zwar durchaus mit dem in dieser Studie thematisierten Display in Einklang zu bringen, indem diese in die Rauminstallation integriert werden. Und doch ist die Frage, inwiefern sich die Ausstellung inszenatorischen Strategien des Films bedient, um von dessen immersiven, affektiven und perceptiven Qualitäten zu profitieren, die originäre und furchtbarere Perspektive in der Auseinandersetzung mit dem Period Room als raumgreifende Ausstellungsinstallation, v. a. im Kontext einer erkenntnis- und wahrnehmungstheoretischen Neuperspektivierung desselben.

Je nach Ausstellungskontext gibt es unzählige Anwendungsmöglichkeiten des Period Room. Diese könnten sich den unterschiedlichsten Aspekten und Themen der Filmgeschichte widmen, wie beispielsweise der Stellung der Frau in der Filmbranche, zur Vermittlung unvollendeter oder verwaister Werke, zu bestimmten Filmschaffenden und deren Oeuvre, zu Genres oder zu bestimmten Epochen und Filmstilen. Aufgrund der Vielzahl der Anwendungsmöglichkeiten scheint an dieser Stelle eine inhaltlich-motivische Aufschlüsselung wenig sinnvoll, sodass sich die folgende Untersuchung an den ontologischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden der Medien Ausstellung und Film sowie an den spezifischen Potentialen des Period Room als Ausgangspunkt für eine erste Skizzierung dieses Anwendungsfeldes orientiert. Darüber hinaus ist es sinnvoll, die bereits entwickelten Strategien zur Neuinterpretation des Displays, die im vorangegangenen Kapitel als kuratorisch-künstlerische Interventionen bezeichnet und in drei unterschiedlichen Kategorien fixiert wurden, aufzugreifen und nach deren Anwendbarkeit im Filmmuseum zu fragen.

Inwiefern können nun filmästhetische Inszenierungen in Ausstellungen musealisiert werden? Seit der EXPO 2000, die einige wegweisende Installationen präsentierte,¹⁴⁸ nimmt die Szenografie einen immer größeren Platz im museologischen Diskurs ein. Audiovisuelle Vermittlungsformen werden seither zunehmend im Museum eingesetzt und stellen so eine Nähe zu heutigen Sehgewohnheiten des Publikums her. Diese Popularisierung, der Rückgriff auf Bilderwelten der gegenwärtigen Medienlandschaft und der Populärkultur,

147 Ebd., S. 78f.

148 Zur Bedeutung der EXPO 2000 für die Szenografie im Ausstellungswesen: Eisenbeis, Manfred / Hageböling, Heide: Infosphären – Information als Orientierung, Animation und Erlebnis. Raum- und Medienkonzept des Besucherinformationssystems der EXPO 2000. Hannover/Köln: 1998. Roth, Martin: Szenographie. Zur Entstehung von neuen Bilderwelten im Themenpark der Expo 2000, In: Museumskunde 66, Bd. 1 (2001), S. 25–32. Locher, Hubert: Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie, S. 41–62.

wird innerhalb der Museumswelt ebenso kritisch diskutiert, wie der Einsatz aufwendiger, ereignisorientierter und das Publikum affektiv adressierender Rauminstallationen.

Überreich an Tempo, Daten und Sinnlichkeit durchbrechen sie die Idee vom traditionell eher trägen Museum, verstanden als Ort der Sammlung und Geschlossenheit [...]. Wenn Kunstanspruch und Wissenschaftlichkeit bedroht sind, meutert die Fachwelt. Die Erkenntnis Walter Benjamins, dass es »die Aufgabe der echten, wirksamen Darstellung ist [...], das Wissen aus den Schranken des Fachs zu lösen und praktisch zu machen«, stößt nicht bei jeder Kuratorin oder jedem Ausstellungsmacher auf Gegenliebe. Andere Voraussetzungen gelten, wenn der Film selbst Gegenstand der Ausstellung ist. Seine Prinzipien der Bewegung, Sprunghaftigkeit, der Visualität und Affektivität, der Imagination und Suggestion finden ihr unmittelbares Pendant in einer Gestaltung, die mit diesen Elementen arbeitet. Ein Raum, komponiert aus Licht und Farbe, Projektionen, Installationen und Bauten, weicht nicht länger aus den Schranken des Faches, er bedient sich vielmehr der immanenten Möglichkeiten des Exponats Film, macht sich dessen Gesetzmäßigkeiten zu Eigen und enthüllt eine innere Verwandtschaft.¹⁴⁹

Die an der Szenografie orientierten Displays finden insofern im Filmmuseum ihren rechten Platz, als dass sie hier nicht nur als attraktive Inszenierungsmodalitäten um die Aufmerksamkeit des Publikums buhlen, sondern sich vielmehr die Eigenschaften dessen originären Vermittlungsgegenstandes, des Films, zu eigen machen. Sie sind hier also nicht nur Form, sondern zugleich Inhalt, können, wie in anderen Museumsgattungen, zur Vermittlung bestimmter Topoi eingesetzt, und zugleich selbst filmvermittelnd zur Ausstellung gebracht werden, um so etwas über die Seinsweise und Gemachtheit des Filmes zu erzählen. Aus dieser Perspektive sind es also gerade Displays wie der Period Room, die für die Filmvermittlung im Ausstellungsraum prädestiniert sind, da sie auf Gestaltungsmöglichkeiten zurückgreifen, die auch in der Herstellung eines Filmes zum Einsatz kommen. Während im Kino, in welchem das fertige Filmwerk präsentiert wird, der Saal mittels dunkler Wände und fehlender Beleuchtung möglichst unsichtbar gemacht wird, können die Räume des Filmmuseums, das eben nicht dem einzelnen, abgeschlossenen, in voller Länge exponierten Werk, sondern dem Filmkulturerbe gewidmet ist, in ähnlicher Weise gestaltet werden, wie ein Set vor und während der Produktion eines Filmes. Der Ausstellungsraum kann so als begehbarer Film verstanden, mittels Lichtsetzung, sinnlicher Oberflächengestaltung der Raumarchitekturen sowie dem gezielten Einsatz von Medien wie Toninstallationen und Projektionen dynamisiert und rhythmisiert werden, um so als multimedialer Erfahrungsraum ein ästhetisches Erleben, eine körperliche Rezeptionshaltung der Besucher:innen zu evozieren.

149 Käthow, Stephanie: Mit allen Mitteln der Kunst, S. 74f.

Ein solcher Period Room kann heute auch vollständig virtuell, d. h. als VR-Installation produziert werden. So findet sich in der Dauerausstellung der Deutschen Kinemathek in Berlin ein in Zusammenarbeit mit der UFA FICTION hergestellter VR-Film, der die Besucher:innen in das Glashaus versetzt, welches in den 1910er-Jahren in Babelsberg aufgrund der fehlenden elektrischen Beleuchtung als Studio benutzt wurde. Darin ist ein Regisseur anzutreffen, der hinter der Kamera sitzt und Probeaufnahmen mit einer Darstellerin macht. Die Besucher:innen können sich in einem räumlich begrenzten Feld um diese Figuren bewegen, sich ihnen nähern und von ihnen entfernen, den Anweisungen des Regisseurs lauschen, die Mimik und Gestik der Schauspielerin beobachten oder die virtuell rekonstruierte historische Kamera unter die Lupe nehmen. Doch ist das Vermittlungsgehalt der Installation äußerst begrenzt – das Szenario ist fiktiv, weder die Darstellerin noch der Regisseur haben eine historische Referenz, die Situation und der Dialog basieren nicht auf archivarisch gesicherten Aufzeichnungen. Darüber hinaus ist der Raum in keiner Weise kritisch gebrochen – er arbeitet ausschließlich mit der immersiven Qualität der verwendeten Technologie, zieht sein Publikum in den Bann einer homogen erscheinenden historischen Welt. Die Installation ist so zwar hinsichtlich der technischen Umsetzung fortschrittlich – die meisten VR-Filme setzen noch eine statische Rezeptionsposition voraus – jedoch in der Ausgestaltung als Period Room irritierend unzeitgemäß, v. a. hinsichtlich der Genderkonstruktion, in der sich die junge Darstellerin entsprechend den Anweisungen des Regisseurs vor der Kamera räkelt und posiert. Mit der Installation wird so versucht, einen nicht mehr existenten historischen Erinnerungsort virtuell wiederauferstehen zu lassen, ohne dass transparent gemacht wird, dass es sich um eine zeitgenössische Perspektive auf denselben handelt. Der VR-Raum könnte so genau mit der Kritik konfrontiert werden, die den klassischen Anordnungen des Period Room entgegengerichtet wurde und wird, nämlich zu blenden und zu täuschen. Die Vermittlungsstrategie verbleibt im zeigenden Gestus und behauptet eine unmöglich wiederherzustellende historische Akkuratess. Die Gelegenheit, den virtuellen Raum so zu konzipieren, dass seine Konstruiertheit transparent und seine imaginative Qualität erfahrbar gemacht wird, wurde hierbei ebenso versäumt, wie die Chance, die immersive, den ganzen Körper adressierende Technologie in einer Weise einzusetzen, die zur kritischen Auseinandersetzung, zur freien Assoziation oder zum Diskurs anregt. Um den virtuellen Period Room als kuratorisch-künstlerische Intervention zu gestalten, könnte sowohl die erste wie auch die dritte der im vorangegangenen Kapitel dargelegten Strategien eingesetzt werden: Der virtuelle Raum könnte Ausgangspunkt und Schauplatz einer anderen Erzählung werden, indem beispielsweise der Fokus auf die Perspektive der Darstellerin gelegt wird. Das virtuelle Schauspiel könnte um eine Toninstallation bereichert werden, die sich am filmischen Voice-Over orientiert, und die die Besucher:innen in die Gedankenwelt der Schauspielerin eintauchen lässt. Dabei könnte entsprechend der dritten, zeitgenössischen Vermittlungsstrategie des Period Room eine fiktive Erzählung entfaltet werden: Woher stammt die Darstellerin? Wie ist diese zum Film gekommen? Mit welchen Schwierigkeiten ist sie inner-

halb dieser Branche konfrontiert? Die Geschichte könnte sich dabei an historischen Archivalien orientieren – Briefen, Postkarten, Tagebüchern, etc. – und darüber hinaus den Vermittlungsraum in die Gegenwart hin öffnen, indem gegenwärtige Problemfelder weiblicher Filmschaffender miteingewoben werden, die ja gerade in den vergangenen Jahren verstärkt öffentlich diskutiert wurden.

Eine weitere in dieser Studie thematisierte Qualität des Period Room, die für das Filmmuseum fruchtbar gemacht werden kann, besteht in dessen Eigenschaft, die verschiedensten Archivalien, die die Sammlungen desselben beherbergen, gleichberechtigt mit- und nebeneinander zu exponieren. Eine besondere Herausforderung des Filmmuseums besteht dabei in der Präsentation der filmtechnischen Apparaturen. Filmgeschichte ist immer auch Technik- und Fortschrittsgeschichte, wobei die historischen Apparaturen stets einen großen Einfluss auf die Gestaltungsmöglichkeiten und die Ästhetik des Films hatten, ob hinsichtlich Kameraeinstellungen, Bewegungsfigurationen, Farbgebung oder der Wahl der Schauplätze. So wären beispielsweise die Werke der internationalen Neuen Wellen nicht denkbar gewesen, hätten die jungen, ambitionierten Filmemacher:innen keinen Zugang zu kompakten Kameras gehabt, die ihnen den Dreh an Originalschauplätzen in bewegten Einstellungen ermöglichten. Doch sind die Filmapparaturen – ob Kameras, Schneidetische, Lichttechniken oder Projektoren – im Museum für die Besucher:innen meist nicht benutzbar, entweder, weil sie nicht mehr funktionsfähig sind, oder aufgrund ihrer konservatorischen Sicherung. Darüber hinaus haben die Apparaturen nur einen begrenzten visuellen Schauwert, unterscheiden sich für Fachkundige meist nur geringfügig in Größe und Form voneinander, und geben in der äußeren Betrachtung keinerlei Auskunft über ihre Funktionsweise.

Wenn Filmausstellungen mit technischen Geräten bestückt sind, so werden sie richtigerweise meist <tot> in Vitrinen arrangiert, denn der Schutz der Objekte hat ja Priorität. Sekundärdokumente sollen zum Verstehen der Apparatur beitragen. Eher selten veranschaulichen Funktionsmodelle das Arbeitsprinzip [...]. Auch kommt Filmtechnik zur zweifelhaften Ehre, einen Raum dekorativ nach Film aussehen zu lassen. Das Einzelobjekt tritt dann hinter einer Gestaltungsidee zurück.¹⁵⁰

Forster schlägt als Alternative zu diesen wenig befriedigenden Lösungen, Filmtechniken zur Ausstellung zu bringen, ein Schaudepot als eine Mischform aus Archiv- und Ausstellungsraum vor, wie es im Filmmuseum Potsdam anzutreffen ist. Dabei wird zugunsten einer konservatorisch einwandfreien Aufbewahrung auf Inszenierungen wie Raumarchitekturen verzichtet, während die Filmvermittlung, sowohl hinsichtlich der Filmtechnik wie auch hinsichtlich der Archivierung und Konservierung, mittels zweierlei Strategien umgesetzt wird: erstens dem sinnvollen Arrangement der Apparaturen – z. B. könnte eine

150 Forster, Ralf: Filmtechnologie »zum Anfassen« – Möglichkeiten und Grenzen des Schaudepots. Historische Filmtechnik im Filmmuseum Potsdam. In: Ferrum 83 (2011), S. 103–112, hier: S. 105.

16-mm Kamera neben einem 16-mm Projektor aufgestellt werden – und zweitens mittels der Demonstration der Techniken anhand von mehrfach vorhandenen Leihobjekten in Depotführungen. Weiterhin weist Forster darauf hin, dass es für die Vermittlung der Filmtechniken gewinnbringend ist, wenn die Apparaturen räumlich oder personell verortet werden: Wo wurden diese hergestellt? Wo wurden sie benutzt? Wer hat sie hergestellt, benutzt oder ins Archiv gegeben?¹⁵¹ Die Techniken könnten so zu räumlich oder personell fixierten Quellen der Sozial-, Kunst- oder Kulturgeschichte werden – eine Strategie, die auch bei der Präsentation von Filmtechniken innerhalb von Period Rooms angewandt werden kann.

François Truffaut stellt nach seinem Besuch in Henri Langlois' Musée du Cinéma fest: »Who cares about seeing a lot of projectors? [...] Putting a Garbo costume next to the skull from psycho was a gimmick for tourists.«¹⁵² Dies kann als Apell für die Notwendigkeit zur Kontextualisierung gelesen werden: Eine gelungene Filmvermittlung ist weder durch die bloße Aufreihung von Apparaturen noch durch die Präsentation fankultureller Fetischobjekte gewährleistet. Während im Schaudapot diese Kontextualisierung vornehmlich durch die Aus- und Vorführungen der Archivar:innen hergestellt wird, kann das Display des Period Room entsprechend für den Ausstellungsraum genutzt werden. In diesem können Filmapparaturen in ihrem Verwendungskontext exponiert werden. Möchte man ein historisches Filmset als Period Room wiederauferstehen lassen, fungiert die Szenografie als Schnittstelle zwischen Museum und Film. Dabei können die inszenatorischen Mittel des Films nicht nur zur Ausstellung andersartiger Archivalien genutzt, sondern selbst exponiert werden. So könnte man beispielsweise Räume gestalten, die eine Drehsituation von psycho oder die eines Garbo-Films rekonstruieren, den besagten Schädel oder das Kostüm ausstellen, jedoch nicht als Objekte der Fan- und Popkultur, sondern als notwendige Requisiten innerhalb eines Produktionsprozesses. In diesen Räumen könnten dann die Beleuchtungstechniken und Kameras so aufgestellt werden, wie sie benutzt wurden. Für die Besucher:innen wird sicht- und erfahrbar gemacht, wie viel Ausleuchtung in der jeweiligen Epoche benötigt wurde, wie weit die Kameras von den Darsteller:innen entfernt stehen mussten, ob die kameraführende Person zur Bedienung stehen oder sitzen musste, welche Apparatur-bedingten Kameraperspektiven in welchen Set-Anordnungen hergestellt werden konnten. Handelt es sich um mehrfach im Archiv vorhandene Lehrstücke, könnte man den Besucher:innen ermöglichen, durch die Kameralinse zu sehen oder die Wärme der Leuchtwerke auf der eigenen Haut zu spüren,¹⁵³ d. h. in die Rolle der kameraführenden Person und der Schauspieler:innen zu schlüpfen. Auch andere Perspektivwechsel wären denkbar, würde man den Besucher:innen beispielsweise Reproduktionen

151 Ebd., S. 108f.

152 Roud, Richard: *A Passion of Films. Henri Langlois and the Cinémathèque française*. New York: 1983, S. 178f.

153 So wurden beispielsweise verschiedene Beleuchtungstechniken der 1920er-Jahre für die Ausstellung »Kino der Moderne. Film in der Weimarer Republik« (2019), die aus den Sammlungen der Deutschen Kinemathek stammen, so aufbereitet, dass sie in der Kunsthalle Bonn von den Besucher:innen ein- und ausgeschaltet werden konnten.

von Ausstattungsgegenständen zur Verfügung stellen, die sie als Set-Designer:innen im Raum arrangieren können, oder reproduzierte Tonaufnahmegeräte, die zur gemeinsamen Erforschung des Raumes motivieren würden, indem manche Besucher:innen in die Rolle der Tontechniker:innen schlüpfen, während andere als Repräsentant:innen der Darsteller:innen historische Dialoglisten des Films nachsprechen. Diese Aufnahmen könnten im Sinne eines auf Partizipation und Inklusion ausgerichteten Ausstellungskonzeptes wiederum selbst als Exponate zugänglich gemacht werden, wodurch die Ausstellung während ihrer Dauer mit den Besucher:innen wachsen würde.

Die Referenzszene, an der sich ein solcher Period Room orientiert, könnte ebenfalls in den unterschiedlichsten Weisen in die Installation integriert werden: u. a. als großformatige Projektion an der Wandfläche hinter der Kamera, sodass die Set-Situation immer wieder mit dem Endergebnis, indem das Set einer vollendeten filmischen Illusion weicht, verglichen werden kann, oder am Ausgang des Period Room, sodass erst nach dem körperlich-perzeptiven Nachvollzug des konstruktiven Charakters des Films die fertige Komposition enthüllt wird. Konzipiert man eine Ausstellung, die vornehmlich die verschiedenen Filmgewerke in den Blick nehmen möchte, könnten mehrere dieser an Filmsets orientierten Period Rooms nebeneinander ausgestellt werden. Dabei müssten die Räume so angelegt werden, dass sie zum Ausgangspunkt eines komparativen Zugangs zur Filmgeschichte werden, indem Kontinuitäten ebenso sichtbar gemacht werden wie markante Änderungen im Produktionsprozess und technische Fortentwicklungen. Die Besucher:innen könnten so sowohl durch die Räume wie durch die Zeit reisen, was einen besonderen Reiz des Displays in Museen darstellt, deren Räume unterschiedlichen Stilepochen gewidmet sind, wie im MET und im Brooklyn Museum. In einem solchen Raumentsemble würde der zuvor erwähnte VR-Film, der das Glashaus in Babelsberg virtuell begehbar macht, insofern einen weitaus höheren Vermittlungsgehalt entfalten können, als dass er zu einem Glied einer größeren Erzählung wird, in der die Besucher:innen dazu angeregt werden, die Geschichte der Filmtechnik und -produktion nachzuvollziehen. Der kritische Gehalt entfaltet sich dabei nicht zwangsläufig in der gebrochenen Anordnung eines einzelnen Raumes, sondern im Nebeneinander der dem Ensemble zugehörigen Räume. In einer solchen Ausstellung könnte beispielsweise das Vorurteil ausgeräumt werden, dass es sich bei der Filmtechnikgeschichte um eine reine Fortschrittsgeschichte handelt, indem erfahrbar gemacht wird, dass die handlichen, mobilen Federwerkkameras der 1910er- und 1920er-Jahren zunächst großen, sperrigen Studiokameras weichen mussten, die zwar wesentlich weniger Kamerabewegungen, dafür aber die synchrone Aufzeichnung von Bild und Ton möglich machten.

Eine interessante Reibung würde darüber hinaus in einer Doppelung des Raumes entstehen: So könnte ein Modell eines Drehortes, wie sie in der Präproduktion von der Szenografie entworfen werden, raumgreifend aufgebaut werden, während das Modell in dieselbe Installation integriert wird, wodurch ein körperlicher Nachvollzug der Entwicklung von Filmsets ermöglicht würde. Neben Filmsets könnten auch weitere Räume, die innerhalb

des Produktionsprozesses genutzt wurden und werden, den Rezipient:innen jedoch üblicherweise nicht zugänglich sind, als Period Rooms begehbar und erkundbar gemacht werden. Spannend wäre hier beispielsweise ein Fokus auf die Präproduktion eines bestimmten, fiktiven oder gar unvollendeten Filmwerkes, mittels eines Produktionsbüro. Die Besucher:innen könnten hier dazu eingeladen werden, archivarisches Probeaufnahmen zu sichten, Darsteller:innen sowie Drehorte auszuwählen oder Budgets zu kalkulieren. Eine derartige Raumgreifung würde eine attraktive Möglichkeit darstellen, historische Produktionsunterlagen zur Ausstellung zu bringen und das facettenreiche Tätigkeitsfeld des Gewerkes der Filmproduktion sowie die aufwendigen Vorbereitungen, die vor einem Dreh getroffen werden müssen, erfahrbar zu machen. In ähnlicher Weise arbeitet sich der Filmpark Babelsberg an den verschiedenen Filmgewerken ab, lässt seine Besucher:innen durch Werkstätten, Garderoben und Masken-Salons flanieren. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Period Rooms, sondern um Mitmachstationen, die keinerlei historische Gehalte vermitteln möchten oder narrative Zugänge anbieten. Im Filmmuseum, d. h. zur Vermittlung des Filmkulturerbes, sollten derartige Räume weniger auf das spielerische Ausprobieren als auf den Nachvollzug filmhistorischer Inhalte ausgelegt sein, indem unterschiedliche Exponate der sehr diversen Sammlungen zur Ausstellung gebracht werden. Auch ein solcher Period Room könnte als kuratorisch-künstlerische Intervention ausgestaltet werden, indem er zum Schauplatz des performativen Miteinbezugs der Besucher:innen wird, oder, entsprechend der in dieser Studie besprochenen Installation *Curator's Office* eine fiktive Figur einführt, deren Geschichte und Perspektive von den Besucher:innen anhand der im Raum gegenwärtigen Spuren rekonstruiert werden können. Interessant wäre dabei einer üblicherweise nicht sichtbaren Perspektive Raum zu machen, wie beispielsweise der der Produktionsassistenten. Der Period Room könnte sich darüber hinaus auch an der dritten im vorangegangenen Kapitel dargelegten Kategorie moderner Interpretationen des Displays orientieren, indem er sich auf die Präsentation von Fälschungen konzentriert – eine Praxis, die im Setdesign seit jeher angewandt wird – so wurden in der Filmgeschichte nicht selten historische Originale ebenso wie Nachbildungen derselben als Requisiten benutzt. Dabei könnte beispielsweise mittels gefälschter Produktionsunterlagen, Fotografien, Drehberichten oder gar Aufzeichnungen die Geschichte eines unvollendeten Films zu Ende erzählt werden, wodurch ein fruchtbares Spannungsfeld sowohl um das Thema der unvollendeten, gescheiterten Filmproduktionen, aber auch um die museale Vermittlung mittels Archivalien, um deren prekären Status hinsichtlich Originalität und Authentizität eröffnet werden.

Eine weitere Anwendungsmöglichkeit des Period Room im Filmmuseum bestände darin, ihn dafür zu nutzen, die verschiedenen Zeitebenen des Films erfahrbar zu machen. In den Raumanalysen dieser Studie wurde thematisiert, dass ein Period Room stets in seinen verschiedenen Zeitschichtungen und als historischer Gegenstand betrachtet und transparent gemacht werden sollte – seine Ausstattung ist in der Regel nicht homogen sondern in die Sammlungsgeschichte des jeweiligen Museums eingebunden, seine Gestalt verändert sich

im Laufe seiner eigenen Ausstellungsgeschichte und ist Ausdruck eines retrospektiven, gegenwärtigen Blicks auf eine bestimmte Epoche. In ähnlicher Weise birgt auch ein Filmwerk die unterschiedlichsten Zeitschichten in sich: die Dauer des Filmproduktionsprozesses – z. B. die Zeit, die eine bestimmte Handlungseinheit erfordert, die vor der Kamera vollzogen wird, die tatsächliche Aufnahmezeit und die Dauer der entsprechenden, fertig montierten Szene –, die physikalische Zeit im Sinne von Zeitraffungen und Dehnung, Gleich- und Nachzeitlichkeit sowie Zeitverkehrungen wie Rückblenden, die im Film durch Bewegungsdarstellungen zum Ausdruck kommen, die narrative Zeit der Filmhandlung, die zeitliche Verortung derselben, die Dauer der Filmerfahrung und nicht zuletzt die gegenwärtige, filmhistorische Einordnung des Werkes. Sowohl der Film wie auch der Period Room nutzen das Montageprinzip für ihre komplexen Zeitgestaltungen. Der entscheidende Unterschied besteht allerdings darin, dass während der Filmrezeption, die sich in Verschränkung mit unserem Wahrnehmungsapparat vollzieht, kaum Zeit bleibt, die verschiedenen Zeitlichkeiten zu reflektieren, während die Besucher:innen eines Period Room ihre Montagen selbst generieren – sie entscheiden darüber, wie lange sie dort verweilen und welche Exponate sie aus welcher Distanz und in welcher Intensität betrachten möchten. Somit birgt ein bedacht konzipierter Period Room durchaus die Chance einer kritischen Reflexion zur Vermittlung der Zeitschichtungen des Films, aber auch des konstruktiven Charakters desselben sowie des Displays selbst. Ein derartiger Period Room könnte beispielsweise als multimedialer Erfahrungsraum angelegt sein, der die genannten Themen – die Zeitschichtungen und Konstruiertheit ebenso wie die retrospektive Interpretation des Vergangenen – anhand einer exemplarisch gewählten Epoche, d. h. Periode der Film- und Zeitgeschichte, zur Darstellung bringt und erfahrbar macht. Ein guter Ausgangspunkt für eine solche Reflexion wären beispielsweise die 1980er-Jahre, die in der aktuellen Medienproduktion besonders gerne benutzt werden, um Handlungen anzusiedeln – so in diversen von Netflix und anderen Streaming-Anbietern präsentierten Serien, wie *sex education* (seit 2019), *glow* (seit 2017), *stranger things* (seit 2016), *red oaks* (2014–2017) und *halt and catch fire* (2014–2017), die allesamt einen Schwerpunkt auf Kinder- und Jugendarsteller:innen legen. Hier würde sich ein Period Room anbieten, der ein Jugendzimmer dieser Periode wiederauferstehen lässt und mediale Vergleiche hinsichtlich Set-Design, Kostüme, aber auch technisch bedingten, ästhetischen Eigenschaften wie der Farbgebung, dem Korn und der Formate zu Filmen der 1980er-Jahre wie denen von Steven Spielberg, auf welche die die genannten Serien verweisen, anbietet – man denke an Titel wie *close encounters of the third kind* (1977) oder *e.t.* (1982). Die in die Installation integrierten Filmausschnitte aktueller wie vergangener Produktionen könnten dabei nicht nur als Vorlage dienen, einen solchen Raum zu gestalten, sondern auch zum Ausgangspunkt visueller Evidenzprozesse werden, wenn sie komparativ oder auch konterkarierend eingesetzt werden. Die Medieninstallationen könnten beispielsweise Gemeinsamkeiten der aktuellen, d. h. retrospektiven Bildwelten herausarbeiten, die allesamt die gleichen Ikonografien nutzen, um die genannte Epoche zur Darstellung zu bringen: Neonfarben, Föhnfrisuren, bunte

grafische Sweatshirts und Sneakers, Stirnbänder, Objekte wie der Walkman, Röhrenfernseher, frühe Spielkonsolen, Poster der großen Stars der Zeit, Kaugummis und Actionfiguren. Ein Schwerpunkt eines solchen kritisch-diskursiven Vergleiches, könnte beispielsweise auf der Perspektivierung des kindlichen Blickes liegen, der nicht nur in den Film- und Serienproduktionen realisiert ist, sondern auch innerhalb des Period Room hergestellt werden könnte: Die Besucher:innen könnten dazu eingeladen werden, die Perspektive der des Zimmers bewohnenden Person einzunehmen, sich auf den Boden vor die Röhre zu setzen, um Videospiele zu spielen, sich in das Bett zu legen und den Walkman aufzuziehen, um die Stimmen der Eltern abzuschirmen, die aus dem Nebenzimmer tönen und darum bitten, die Hausaufgaben zu machen oder im Haushalt zu helfen, sich an den Schreibtisch zu setzen, und einen Liebes- oder Fanbrief zu schreiben, Magazine durchzublättern, den sperrigen Telefonhörer aufzuheben, um einen Freund anzurufen, sich vor dem Spiegel mit Lockenwicklern, Föhn und Haarspray zu frisieren. Ein derartiger Period Room birgt den Vorteil, dass er problemlos mit historischen Originalen bestückt werden könnte, da diese noch zuhauf auf Flohmärkten und Dachböden zu finden sind. Ergänzend zu den bereits genannten filmischen Vergleichen – den großen Blockbuster-Produktionen die heute als Kultfilme wahrgenommen werden – könnten auch historische Filme und Fotografien angeboten werden, die realistische Darstellungen von damaligen Kindern- und Jugendzimmern samt ihren Bewohner:innen bergen, wie historische Dokumentarfilme und Fernsehreportagen, die Kinder und Jugendliche porträtieren und zu Wort kommen lassen. Weiterhin könnten die Besucher:innen schon in der Konzeption der Ausstellung zur Partizipation eingeladen werden, indem via Social-Media ein Aufruf gestartet wird, private Fotografien aus dem Alltag der 1980er-Jahre einzusenden, die in Fotoalben oder -wänden innerhalb der Installation einsehbar gemacht werden könnten. Das Interieur, die unterschiedlichen Medienstationen und -angebote würden gemeinsam mit den subjektiven Erinnerungen der Besucher:innen an diese Zeit ein interessantes Assoziationsfeld eröffnen, um über Fragen der retrospektiven Konstruktion, über ikonografische Verdichtungen, Mythenbildung, kollektive versus subjektive Erinnerung und Nostalgie zu reflektieren. Ziel einer solchen Raumanordnung müsste sein, die Besucher:innen zunächst in die idealtypische, bunte, nostalgische 1980er-Welt eintauchen zu lassen, jedoch innerhalb des Raumgefüges Dissens und Brüche herzustellen, die zum kritischen Reflektieren über den konstruktiven Charakter des Raumes sowie der exponierten filmischen Welten anregen. Neben den skizzierten Vergleichen, die auf Bild- und Bewegtbildebene angeboten werden könnten, könnten hierfür auch Making-off-Materialien und historische wie gegenwärtige Produktionsunterlagen wie Modelle und Skizzen der Szenografie und Ausstattung präsentiert werden. Zum Abschluss könnten die Besucher:innen dazu eingeladen werden, darüber nachzudenken, wie unsere aktuelle Zeit wohl retrospektiv verdichtet werden wird: Welche gegenwärtigen Objekte, Medien, Moden, Trends und kulturelle Praktiken könnten künftig als kultig wahrgenommen und zu Ikonen der 2010er- und 2020er-Jahre werden? Zur Präsentation dieser Ideen könnten wiederum solche gegenwärtigen

tigen Praktiken eingesetzt werden, indem die Besucher:innen zum Beispiel dazu aufgefordert werden, ihre Assoziationen in Social-Media-Beiträgen oder TikTok-Videos zu fixieren. Hierbei handelt es sich nicht um ein fertiges Installationskonzept, sondern vielmehr um eine grobe Skizzierung und Ideensammlung, die je nach Schwerpunkt des Ausstellungskonzeptes, aber auch abhängig von dem jeweiligen Filmmuseum, dessen Vermittlungsschwerpunkten und Sammlungen weiterentwickelt werden muss. Die genannten Themen könnten auch im Rahmen eines völlig anderen Period Room verhandelt werden, beispielsweise in der Küche von *mildred pierce* (1945 und 2011), die nicht die Jugendkultur der 1980er-Jahre, sondern die Stellung der Frau in den 1940er-Jahren, die Probleme der Großen Depression, usw. problematisieren könnte. Das vorliegende Kapitel möchte Anwendungsmöglichkeiten des Displays im Filmmuseum skizzieren, erste Anknüpfungspunkte bieten, die sich am ontologischen Vergleich der Medien Ausstellung und Film orientieren. In künftigen Studien und tatsächlichen Installationsentwicklungen müssen die hier dargelegten Überlegungen rund um das objektbasierte Erzählen, den Einsatz von Medien, das Spiel mit Poly- und Monophonie, Synchronität und Asynchronität sowie die Dynamisierung der Besucher:innen fortentwickelt und hinsichtlich eines tatsächlichen Ausstellungskonzeptes konkretisiert werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Abschließend soll nun noch einmal auf die integrative Vorgehensweise der vorliegenden Studie rekurriert werden, um den Erkenntnisgewinn derselben zu überprüfen und zusammenzufassen. Zunächst ist die vorliegende Untersuchung insofern integrativ, als dass sie unterschiedliche theoretische Perspektiven zur Untersuchung der Wirkungsästhetik des Period Room miteinander ins Gespräch gebracht und auf denselben bezogen hat. Damit wurde ein Perspektivwechsel vollzogen, der die Interaktion der Besucher:innen mit den Exponaten als das eigentliche Ausstellungsspiel fasst und die Erkenntnisprozesse in den Blick nimmt, die im Wahrnehmungsakt der Besucher:innen begründet liegen. Der Period Room konnte in dieser theoretischen Neuperspektivierung insofern rehabilitiert werden, als dass diese die eigentlichen Qualitäten des Displays zum Vorschein brachte und so die gängigen Kritikpunkte an dem Display – es würde blenden und täuschen, es könne ohne die Hinzugabe von Text keine Gehalte vermitteln und Einsichten befördern – ausräumte: Der Period Room adressiert seine Besucher:innen als Erfahrungsraum perzeptiv, Evidenzprozesse finden nicht sprachlich, sondern visuell statt, sowohl durch die Kombination und Kontextualisierung der Exponate auf räumlicher Ebene sowie als Schule des erkennenden Sehens innerhalb der Wahrnehmungsprozesse der Besucher:innen mit dem Ergebnis, die in der kuratorischen Praxis zu wenig berücksichtigte Fähigkeit derselben zu befördern, »mit dem Auge [zu] denken.«¹⁵⁴ Die Übertragungsleistung von Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie auf den Film durch Vivian Sobchack kann dabei als Vorbild dienen für die Anwendung derartiger philosophischer Zugänge auf das Feld der Museumsforschung: einmal aufgrund der Gemeinsamkeiten der beiden Disziplinen hinsichtlich ihrer historischen Genese und gegenwärtigen Konstitution – sowohl die Filmwissenschaft wie auch die Museologie können als interdisziplinäre Forschungsfelder beschrieben werden, die sich die unterschiedlichsten Theorien und Methoden zu eigen machen und auf ihren jeweiligen Gegenstand übertragen –, sowie aufgrund der ontologischen Gemeinsamkeiten ihrer Gegenstände, der Ausstellung und des Films. Diese Gemeinsamkeiten, vor allem die performative Dimension der Ausstellung, haben dazu geführt, dass im museologischen Diskurs zunehmend Begriffe und Konzepte der Film- und Theaterwissenschaften Anwen-

154 Bianchi, Paolo / Dirmoser, Gerhard: Die Ausstellung als Dialograum, S. 96.

dung finden, sodass es höchst verwunderlich ist, dass bisher kaum filmwissenschaftliche Beiträge innerhalb desselben vorzufinden sind. Es wird Zeit, dass sich die Filmwissenschaft mit ihrer spezifischen methodischen wie theoretischen Expertise in die Debatte miteinbringt, nicht zuletzt aufgrund der Allgegenwart von Displays und Projektionen im Ausstellungsraum, nicht nur des Filmmuseums, sondern jeglicher Museumsgattung.

Der in dieser Studie durchgeführte ontologische Vergleich des Films mit der Ausstellung im Allgemeinen sowie mit dem Period Room im Speziellen machte Unterschiede und Gemeinsamkeiten sichtbar, die dazu beitrugen, die spezifischen Qualitäten und Potentiale des Displays zu fixieren: Der Vergleich der musealen sowie der kinematografischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodalitäten brachte zu Tage, dass beide Medien ihre Rezipient:innen originär körperlich-perzeptiv adressieren, dadurch visuelle Evidenzprozesse evozieren sowie in unterschiedlichen Weisen demokratisierend wirken: Wie der Film die Akteur:innen und Objekte hinsichtlich ihrer Bewegungsfigurationen auf einer Ebene darzustellen vermag, bringt auch der Period Room die verschiedensten Exponate gleichberechtigt zur Ausstellung; beide Medien sind gleichermaßen niedrigschwellig zugänglich, da sie mit ihren attraktiven, sinnlichen Oberflächen primär die Wahrnehmung adressieren; der Period Room als multisensorisch ausgelegte Installation demokratisiert darüber hinaus auch die unterschiedlichen Sinne, die er gleichermaßen zu adressieren weiß; und nicht zuletzt demokratisiert das Display, indem es zu einer Machtverschiebung innerhalb des Ausstellungsspiels beiträgt, indem das Museum ein Teil seiner Deutungshoheit aufgibt, den Besucher:innen, die die Räume selbstständig erschließen, die Thesenbildung überlässt. Ein klug konzipierter Period Room im Sinne einer kuratorisch-künstlerischen Intervention vermag seine Besucher:innen so zum Nachdenken, Assoziieren und zum Austausch anzuregen, nicht nur über das jeweilige Ausstellungsthema, sondern darüber hinaus über den konstruktiven Charakter der Geschichte, über die Originalität und Authentizität von Objekten und musealen Konstellationen sowie über die kulturpolitische und gesellschaftliche Stellung des Museums und dessen Kerntätigkeiten, die bei entsprechender Ausrichtung eines Period Rooms innerhalb desselben von den Besucher:innen haptisch nachvollzogen und so kritisch hinterfragt werden können. Der fundamentalste Unterschied beider Medien wurde wiederum darin erkannt, dass zwar beide raum-zeitliche Gefüge darstellen, der Film jedoch als primär zeitliche, die Ausstellung als primär räumliche Konstellation verstanden werden will. Die Einsicht, dass die Besucher:innen die Dauer ihres Ausstellungsbesuches selbst bestimmen, ihre Montagen nach eigenen Vorlieben und Interessen generieren, kann hinsichtlich ihrer Implikationen auf die kuratorische Praxis für den Period Room fruchtbar gemacht werden: Die Raumgestaltungen sollten diese im Wesen der Ausstellung begründete aktive Positionierung der Besucher:innen mitberücksichtigen, dieselben nicht als passive Betrachter:innen positionieren, sondern als Forscher:innen, Entdecker:innen, Schatzsucher:innen oder Detektiv:innen privilegieren und diskursiv miteinbeziehen.

Des Weiteren ging die vorliegende Studie hinsichtlich der zur Anwendung gekommenen Methoden integrativ vor, indem die philosophisch-theoretische Beschäftigung mit dem Display mit Raumanalysen unterschiedlichster Installationen zusammengebracht und -gedacht wurde. Diese methodische Integration fand lange Zeit nicht statt – noch heute beschäftigen sich Studien im als »Museologie«

bezeichneten Feld häufig mit geisteswissenschaftlichen Untersuchungen der Ausstellung, während der Begriff »Museumswissenschaft(en)« Studien subsumiert, die sich praxisnäheren Themen, beispielsweise der empirisch-soziologisch ausgerichteten Besucherforschung, zuwenden. Die vorliegende Untersuchung des Period Room zeigt, dass es durchaus sinnvoll ist, auch hinsichtlich der Methodik interdisziplinär zu arbeiten, um die in der theoretischen Beschäftigung gewonnenen Erkenntnisse für die Ausstellungspraxis furchtbar zu machen. Die Methode der Raumanalyse stellte dabei eine produktive Möglichkeit dar, nicht nur um die theoretisch gewonnen Einsichten auf ihre Wirksamkeit hin zu erproben, sondern auch, um diese auf das tatsächliche, gegenwärtige Ausstellungsgeschehen zu beziehen. Die durchgeführten Raumanalysen mit dem Fokus auf die Wahrnehmungsprozesse der Besucher:innen führten dabei zur Einsicht, dass fundamentale Unterschiede hinsichtlich der Raumanordnungen von Period Rooms und der daraus resultierenden Vermittlungspotentiale bestehen. Während die klassischen Raumgestaltungen bei der Darstellung von Stilgeschichte stehen bleiben, setzen moderne Interpretationen des Displays auf ganz andere Wirkungsstrategien und erweitern so ihr Vermittlungspotential auf ein beinahe grenzenloses Feld möglicher Sujets, Themen und Diskurse: Sie stellen Dissens statt Harmonie her und ihre Heterogenität und Konstruiertheit aus, anstelle diese zu verschleiern; als Erfahrungsräume werden sie zu Orten des Austausches, die zum aktiven Erschießen und zur Teilhabe einladen, anstatt bei der Präsentation vorgefertigter Deutungen und Einordnungen stehen zu bleiben; sie behaupten nicht, die Geschichte zu erzählen, sondern konzentrieren sich vielmehr auf die unterschiedlichsten, z. T. fiktiven Narrative, nicht zuletzt, um den in der Geschichtsschreibung und/oder in der Ausstellungspraxis verdrängten Perspektiven buchstäblich Raum zu machen.

Zuletzt wurde insofern integrativ gearbeitet, als dass die theoretisch und analytisch gewonnen Einsichten über den Period Room auf das Feld der kuratorischen Ausstellungspraxis übertragen wurden – im Falle dieser Studie hinsichtlich seiner Anwendungsmöglichkeiten im Filmmuseum. Dabei wurde festgestellt, dass inszenatorisch aufwendige Displays wie der Period Room gerade im Filmmuseum ihren rechten Platz finden: Erstens aufgrund der Eigenschaft desselben, die verschiedensten Exponate gleichberechtigt neben- und miteinander zur Ausstellung zu bringen und zu kontextualisieren, was gerade für das Filmmuseum nützlich ist, da dieses im Gegensatz zu vielen anderen Museumsgattungen die unterschiedlichsten Sammlungen beherbergt – nicht zuletzt auch widerspenstige Objekte wie Filmtechniken, die in anderen Aufstellungskontexten häufig nur dekorativ zur Wirkung kommen –, und zweitens aufgrund der Tendenz des gegenwärtigen Ausstellungswesens, sich Inszenierungsstrategien des Films anzueignen, die im Filmmu-

seum eben nicht nur zur Vermittlung andersartiger Gehalte genutzt, sondern zugleich auch selbst als filmkulturelle Techniken und Praktiken exponiert werden können. Der Fokus der vorliegenden Studie lag auf der Rehabilitierung des Period Room mittels einer theoretischen Neubetrachtung desselben, sodass die Potentiale für die Filmvermittlung zunächst nur skizziert werden konnten. Spannend wäre nun, an diese Untersuchung ein künstlerisch-wissenschaftliches Projekt anzuschließen, im Rahmen dessen ein konkreter Raum innerhalb eines realen Ausstellungszusammenhangs konzipiert werden würde, der die hier erarbeiteten Eigenheiten und Potentiale des Displays nutzt und zugleich die gegenwärtigen Standards der Ausstellungspraxis berücksichtigt, indem den Besucher:innen unterschiedliche Anknüpfungspunkte angeboten werden, die zur Teilhabe einladen. Diese Angebote zur Interaktion und Partizipation innerhalb eines solchen Period Room könnten dabei nicht nur im tatsächlichen Ausstellungsraum, sondern auch in dessen digitaler Ausweitung angesiedelt sein – eine mögliche Schwerpunktsetzung eines solchen Projektes, dessen Einsichten nicht nur für das Filmmuseum, sondern auch für andere museale Kontexte gewinnbringend wäre. Auch die theoretische Aufarbeitung des Period Room und seiner Wirkungsweisen könnten in künftigen Studien fortgeführt werden. Interessant wäre dabei, seine Exponate einer näheren Betrachtung zu unterziehen hinsichtlich ihres Status und ihrer Vermittlungspotentiale. Diese Fragen wurden in der vorliegenden Studie deshalb ausgeklammert, da sie nicht spezifisch für das Display sind, sondern grundsätzlich die museale Vermittlung mittels Objekte tangieren:

Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Bewahrungsort Museum ist, macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muß, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität, es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten Erkenntnis.¹⁵⁵

Die vorliegende Untersuchung konzentrierte sich auf diese sinnliche Qualität der Exponate, da sie erstrangig die Wahrnehmungsprozesse der Besucher:innen in den Blick nahm. In künftigen Studien zum *Period Room* und seiner Wirkungsästhetik sollten die Objekte darüber hinaus auch hinsichtlich ihres Zeugnis- und Dokumentationswertes untersucht werden, um der Frage nachzuspüren, welchen Gehalt diese ohne die Hinzugabe von Text vermitteln können und welche Synergien durch die Hinzugabe von Texten entstehen. Darüber hinaus wäre auch eine erinnerungskulturelle bzw. gedächtnistheoretische Aufarbeitung des Displays interessant, um dessen Verhältnis zur Geschichtsschreibung und dessen Nutzen für das kulturelle Gedächtnis nachzuspüren. So könnte der *Period Room* beispielsweise mit Walter Benjamins Idee einer »raumgewordenen Vergangenheit«, die er in seinem Passagen-Werk formuliert hat, oder mit Aleida Assmanns Überlegungen zu Erinne-

¹⁵⁵ Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: ders. (Hrsg.), *Museumsdinge deponieren – exponieren*. Köln/Weimar/Wien: 2007, S. 167–180, hier: S. 172.

rungsräumen in Beziehung gesetzt werden. Nicht zuletzt wäre auch eine komplementäre Studie zu der hier vorliegenden von Interesse, die nicht den *Period Room* als begehbaren Film ins Auge fasst, sondern unterschiedliche Filme als *Period Rooms* liest, d. h. Film- anstatt Raumanalysen durchführt. Ein guter Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung wären Historienfilme, die häufig idealisierte historische Welten bauen, die den klassischen Raumanordnungen des *Period Room* nicht unähnlich sind, zum Teil sogar Originale als Requisiten und Dekor nutzen. Eine solche Untersuchung würde weitere Erkenntnisse über die Ontologie beider Medien zutage führen, die wiederum für die Ausstellungspraxis nutzbar gemacht werden können, um den *Period Room* so weiterzuentwickeln, dass das Display auch in Zukunft im Museum zur Anwendung kommen, seine Besucher:innen berühren, aktivieren und anregen kann.

Literaturverzeichnis

- Adelmann, Quirin / Godin, Gordon (Hrsg.): DDR Museum Führer. Das Buch zur Ausstellung. Berlin: 2017, S. 128–184.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Berlin: 2002 [1935].
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin/Boston: 2000 [1974].
- Auer, Hermann: Zur Einführung in den Begriff Museologie. In: International Council of Museums / Deutsches Nationalkomitee (Hrsg.), Museologie. Bericht über ein internationales Symposium vom 8. bis 13. März 1971 in München. Berlin: 2012 [1973], S. 10–13.
- Bauer, Matthias: Warykino. Synästhesie bei Boris Pasternak und David Lean. In: Marschall, Susanne / Liptay, Fabienne (Hrsg.), Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino. Marburg: 2006, S. 131–141.
- Bianchi, Paolo / Dirmoser, Gerhard: Die Ausstellung als Dialograum. Panorama atmosphärischer Gestaltungsmöglichkeiten von Displays. In: Bianchi, Paolo (Hrsg.), Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens. Ruppichterath: 2007, S. 82–101.
- Bianchi, Paolo: Zeigen von Dingen als Dialog – der kuratorische Ansatz. In: Walz, Markus (Hrsg.), Handbuch Museum. Stuttgart: 2016, S. 82–101.
- Bode, Wilhelm von: Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. In: Pan, Jg. 2, Heft 2. Berlin: 1896.
- Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: ders. (Hrsg.), Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: 2010, S. 34–54.
- Brückner, Uwe R.: Raum als Gesamtkunstwerk – Ästhetik des Erlebens. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: 2015, S. 283–292.
- Collenber-Plotnikov, Bernadette: Für eine Philosophie des Museums. In: dies. (Hrsg.), Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte. Bielefeld: 2018, S. 63–89.
- Draxler, Helmut: Evidenzen vermeiden. Die Wahrheit der Ausstellung. In: Krüger, Klaus / Werner, Elke A. / Schalthorn, Andreas (Hrsg.), Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld: 2019, S. 43–63.
- Eisenbeis, Manfred / Hageböling, Heide: Infosphären – Information als Orientierung, Animation und Erlebnis. Raum- und Medienkonzept des Besucherinformationssystems der EXPO 2000. Hannover/Köln: 1998.
- Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie, 3. überarbeitete Auflage. Darmstadt: 2014.
- Forster, Ralf: Filmtechnologie »zum Anfassen« – Möglichkeiten und Grenzen des Schaudepots. Historische Filmtechnik im Filmmuseum Potsdam. In: Ferrum 83 (2011), S. 103–112.
- Hageböling, Heide: Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: 2015, S. 255–262.

- Halbfass, Wilhelm: Evidenz. In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2. Basel: 1972, S. 829–832.
- Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld: 2011.
- Heesen, Anke te: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg: 2012.
- Hirschi, Kent / Screven, Chandler: Effects of Questions on Visitor Reading Behaviour. In: Durbin, Gail (Hrsg.), Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning. London: 1996, S. 189–192.
- Hoffmann, Anja: Zwischen Publikumsservice und Kulturvermittlung. Rezeptionshaltungen und Kompetenzerwartungen von Museumsgästen. In: Walz, Markus (Hrsg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart: 2016, S. 296–300.
- Jannelli, Angela: Warning: Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: 2015, S. 245–255.
- Käthow, Stephanie: Mit allen Mitteln der Kunst. Der Film baut sich ein Museum. In: Eberl, Hans Christian / Friehs, Julia Teresa / Kastner, Günter / Oesch, Corinna / Posch, Herbert / Seifert, Karin (Hrsg.), Museum und Film. Wien: 2003, S. 74–89.
- Klinkott, Manfred: Martin Gropius und die Berliner Schule. Berlin: 1971.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Destination Culture. Tourism, Museum, and Heritage. Berkeley / Los Angeles / London: 1998.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: ders. (Hrsg.), Museumsdinge deponieren – exponieren. Köln/Weimar/Wien: 2007, S. 167–180.
- Krüger, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz. Göttingen: 2016.
- Kuhlenkampf, Arend: Evidenz. In: Krings, H. / Baumgartner, H. / Wild, C. (Hrsg.), Handbuch der philosophischen Grundbegriffe, Bd. 1. München: 1973, S. 423–436.
- Lepik, Andres: Im Dialog mit den Besuchern. Die Ausstellung AFRITECTURE und ihr integratives Vermittlungskonzept. In: Mörsch, Carmen / Sachs, Angeli / Sieber, Thomas (Hrsg.), Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld: 2017, S. 47–57.
- Lessing, Julius: Das Kunstgewerbe-Museum. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. Berlin: 1881.
- Locher, Hubert: Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.), Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: 2015, S. 41–62.
- Mandel, Birgit (Hrsg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens. Bielefeld: 2016.
- Mangold, Michael / Weibel, Peter / Woletz, Julie (Hrsg.): Vom Betrachter zum Gestalter. Neue Medien in Museen – Strategien, Beispiele und Perspektiven für die Bildung. Baden-Baden: 2020.

- Mattl, Siegfried: Ausstellungen als Lektüre. In: Fliedl, Gottfried / Mutterthaler, Roswitha / Posch, Herbert (Hrsg.), *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie der Ausstellung. Museum zum Quadrat*, Bd. 5. Wien: 1992, S. 41–54.
- Maure, Marc: The Exhibition as Theatre – On the Staging of Museum Objects. In: *Nordisk Museologie*, No. 2 (1995), S. 155–168.
- Meijer-van Mensch, Léontine: Vom Besucher zum Benutzer. In: *Museumskunde* 74, Bd. 2 (2009), S. 20–26.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: 1966.
- Montebello, Philippe de: Introduction. In: O´Neill, John P. (Hrsg.), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven / London: 1996, S. 9–17.
- Morsch, Thomas: Filmische Erfahrung im Spannungsfeld zwischen Körper, Sinnlichkeit und Ästhetik. In: *montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19/1 (2010), S. 55–77.
- Mundt, Barbara: 125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867–1939). In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34. Berlin: 1992, S. 173–184.
- Neumann, Antje: „Was Ihr wollt!“ Partizipatorisches Ausstellen aus der Perspektive der Kunstvermittlung. In: Dröge, Kurt / Hoffmann, Detlef (Hrsg.), *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld: 2010, S. 81–97.
- Noschka-Roos, Annette / Lewalter, Doris: Lehren und Lernen im Museum. In: Walz, Markus (Hrsg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: 2016, S. 282–287.
- Pascoe, David: *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. London: 1997.
- Picton, John: Colonial Pretense and African Resistance, or Subversion Subverted: Commemorative Textiles in Sub-Saharan Africa. In: Enwezor, Okwui (Hrsg.), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1995*. München: 2001, S. 27–41.
- Piontek, Anja: Einlassen/Zulassen/Loslassen. Kooperative Museumsarbeit mit (potenziellen) Besuchern. In: *Interaktion im Museum* (Bd. 2). Der Besucher im Fokus, Tagungsband Kunsthalle Emden. Emden: 2013, S. 103–113.
- Roth, Martin: Szenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000. In: *Museumskunde* 66, Bd. 1 (2001), S. 25–32.
- Roud, Richard: *A Passion of Films. Henri Langlois and the Cinémathèque française*. New York: 1983.
- Rückert, Claudia / Segelken, Barbara: Im Kampf gegen den Ungeschmack. Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung. In: Joachimides, Alexis (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstgewerbemuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Dresden/Basel: 1995, S. 108–121.
- Schärer, Martin R.: *Die Ausstellung, Theorie und Exempel*. München: 2003.
- Schneemann, Peter J. / Biedermann, Barbara: Geschichtsräume / Narrative Räume. Der zeitgenössische Period Room als Reflexionsmodell zur Konstruktion und Aneignung von Geschichte. In: Göttler, Christine / Schneemann, Peter J. / Borkopp-Restle, Birgitt / Gramacci-

- ni, Peter W. / Marx, Peter W. / Nicolai, Bernd (Hrsg.), Reading Rooms. Re-Lektüre des Innenraumes. Berlin: 2019, S. 107–117.
- Sobchack, Vivian: The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der „Gegenwärtigkeit“ im Film und in den elektronischen Medien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig / Elsner, Monika (Hrsg.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main: 1988, S. 416–428.
- Sobchack, Vivian: The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton: 1992.
- Söll, Änne: Wilde Muster. Yinka Shonibare und der period room. In: Schröder, Gerald / Threuter, Christina (Hrsg.), Wilde Dinge in Kunst und Design. Bielefeld: 2017, S. 118–135.
- Söll, Änne: Evidenz durch Fiktion? Die Narrative und Verlebendigungen des Period Room. In: Krüger, Klaus / Werner, Elke A. / Schalhorn, Andreas (Hrsg.), Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld: 2019, S. 119–137.
- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. In: Bauer, Joachim (Hrsg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: 2010, S. 73–95.
- Vieregg, Hildegard: Museumswissenschaften. Eine Einführung. Paderborn: 2006.
- Waidacher, Friedrich: Museologie knapp gefasst. Köln: 2005.
- Walz, Markus: Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart: 2016.
- Warnecke, Jan-Christian: Ausstellen und Ausstellungsplanung. In: Walz, Markus (Hrsg.), Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven. Stuttgart: 2016, S. 242–246.
- Werner, Elke A.: Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung. In: Krüger, Klaus / Werner, Elke A. / Schalhorn, Andreas (Hrsg.), Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird. Bielefeld: 2019, S. 9–43.
- Winkler, Kurt (Hrsg.): Gefühlte Geschichte. 100 Jahre Märkisches Museum. Berlin: 2008.

Internetquellen

- Arbeitsstelle Kleine Fächer: Eintrag Museologie/Museumskunde. https://www.kleinefaecher.de/kartierung/kleine-faecher-von-a-z.html?tx_dmdb_monitoring%5BdisciplineTaxonomy%5D=158&cHash=132c8180763a3b8df4edcd871649ab1c. Stand: 15.05.2021.
- Barbican Centre: Robert Kusmirowski – Bunker. <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2009/event/robert-kusmirowski-bunker>. Stand: 17.04.2021.
- Brooklyn Museum: Exhibition Archives. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions>. Stand: 13.01.2021.
- Brooklyn Museum: Jan Martense Schenck House, 1676 (long-term installation). <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/2676>. Stand: 13.01.2021.
- Cambridge Dictionary: Eintrag Display. <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/display>. Stand: 05.02.2021.

- DDR Museum: Geschichte zum Anfassen – Eine Zeitreise in die DDR. <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung/ausstellung>. Stand: 01.03.2021.
- Freie Universität Berlin: Kolleg-Forschergruppe BildEvidenz. <http://bildevidenz.de/>. Stand: 01.02.2021.
- Kent, Rachel: Mother and Father Worked Hard So I Can Play – Yinka Shonibare. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3197>. Stand: 16.04.2021.
- Metropolitan Museum of Art: About the Met. <https://www.metmuseum.org/about-the-met>. Stand: 19.02.2021.
- Metropolitan Museum of Art: Living Map. <https://maps.metmuseum.org/>. Stand: 13.01.2021.
- Minneapolis Institute of Art: Curator's Office (2012-2013) – Mark Dion: <https://collections.artsimia.org/art/116294/curators-office-mark-dion>. Stand: 19.04.2021.
- Morris, Catherine J. / Sackler, Elizabeth A.: Kiki Smith – Sojourn. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3212>. Stand: 16.04.2021.
- New Museum: After Nature. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/928>. Stand: 17.04.2021.
- Schaffner, Cynthia V. A.: Marmion Room, The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-american-wing/period-rooms/marmion-room>. Stand: 19.02.2021.
- Schaffner, Cynthia V. A.: Powel Room, The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-american-wing/period-rooms/powel-room>. Stand: 23.02.2021.
- Schaffner, Cynthia V. A.: Wentworth Room, The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-american-wing/period-rooms/wentworth-room>. Stand: 14.01.2021.
- Staatliche Museen zu Berlin: Interaktive Karte des Bode Museums. <http://bode360.smb.museum/>. Stand: 12.01.2021.
- STADT UND LAND: Flyer DDR-Geschichte Museumswohnung. https://www.stadtundland.de/Unternehmen/Museumswohnung.php.media/81844/SUL_Flyer_Museumswohnung_Internet.pdf. Stand: 24.02.2021.
- STADT UND LAND: STADT UND LAND Museumswohnung. <https://www.stadtundland.de/Unternehmen/Museumswohnung.php>. Stand: 24.02.2021.
- Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Schlösser und Gärten im Überblick. <https://www.spsg.de/schloesser-gaerten/schloesser-gaerten-im-ueberblick/>. Stand: 14.01.2021.
- Victoria and Albert Museum: Tomorrow – Elmgreen & Dragset. <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset/>. Stand: 19.04.2021.

Bildverzeichnis

Abb. 1: Ausstellungsansicht des Marmion Room, Metropolitan Museum of Art, New York.

© Metropolitan Museum of Art

Abb. 2: Ausstellungsansicht des Powel Room, Metropolitan Museum of Art, New York.

© Metropolitan Museum of Art

Abb. 3/4: Wohnzimmer der STADT UND LAND Museumswohnung

© STADT UND LAND

Abb. 5: Wohnzimmer des DDR Museum

© DDR Museum, Berlin 2017

Abb. 6-9: Installationsansichten von Mother and Father Worked Hard So I Can Play (2009) des Künstlers Yinka Shonibare im Brooklyn Museum, New York.

© Brooklyn Museum photograph, 2009

Abb. 10: Installationsansicht von Unacabine (2009) des Künstlers Robert Kusmirowski im New Museum of Contemporary Art, New York.

Foto: Benoit Pailley © New Museum of Contemporary Art, New York

Abb. 11-14: Installationsansichten von Bunker (2009-2010) des Künstlers Robert Kusmirowski im Barbican Centre, London.

© Robert Kusmirowski / Barbican

Abb. 15: Installationsansicht vom Curators Office (2012-2013) des Künstlers Mark Dion im Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota.

© Mark Dion Studio

Abb. 16/17: Installationsansichten von Tomorrow (2013-2014) der Künstler:innen Michael Elmgreen und Ingar Dragset im Victoria und Albert Museum, London.

Foto: Anders Sune Berg © Elmgreen & Dragset