

REALISIERUNG DER KONZEPTION „ÜBERGANGSKREIS SEHHANDELN“

Vorstudie

Aufgabenstellung und methodisches Vorgehen

In diesem zweiten Teil soll das im ersten Teil konzeptionalisierte Führungskonzept in der Praxis mit Versuchspersonen überprüft werden.

Zuerst werden die Kriterien für die Auswahl der zu betrachtenden Exponate bestimmt. Danach wird der „Übergangskreis Sehhandeln“ an diesen Objekten erprobt: Es soll getestet werden, wie zuvor postuliert, ob das Konzept für die 15 ausgewählten Ausstellungsstücke anwendbar ist, d.h. ob die Fragen in den einzelnen „Perspektiven musealer Wahrnehmung“ von den Probanden überhaupt angenommen werden. Aus dem Bekanntenkreis des Verfassers wurden drei weibliche und zwei männliche Personen angesprochen und gebeten, an der Untersuchung teilzunehmen. Sie wurden ermuntert, möglichst spontan und unbefangen zu antworten, weil es keineswegs auf „richtige“ Antworten ankomme, sondern darauf, eine Begegnung mit dem Exponat zu initiieren. Sofern das Ergebnis der Vorstudie positiv ausfällt, wird der „Übergangskreis Sehhandeln“ für die Erstellung eines Audiophons fruchtbar gemacht.

Kriterien für die Auswahl der Exponate

Die 15 zu betrachtenden Exponate wurden nach folgenden Auswahlkriterien zusammengestellt:

1. Das Sortiment sollte möglichst bunt gemischt sein. Das Spektrum reicht vom größten Ausstellungsstück, dem Skelett eines Sauriers, bis hin zum kleinsten, vier Glasperlen aus keltischer Zeit.
2. Die Gegenstände sollten aus den verschiedensten Museen stammen. Ein Museum für Technik und Kommunikation wird ebenso wie eine Gemäldegalerie berücksichtigt.

3. Aus praktischen Gründen sollten sich die Museen für die Vorstudie in einer einzigen Stadt befinden. So fiel die Wahl auf Frankfurt/Main.
4. Die Objekte sollten zur Dauerhaftausstellung eines Museums gehören, damit auch in späterer Zeit eine vergleichbare Berücksichtigung möglich ist.
5. Im übrigen hat der Verfasser seinen persönlichen Geschmack und seine persönliche Intuition bei der Auswahl walten lassen.

Liste der ausgewählten Exponate verschiedener Museen der Stadt Frankfurt/Main

Untenstehend werden insgesamt 15 Exponate und Installationen aufgeführt. Die Reihenfolge ihrer Nennung folgt einem Rundgang, der an zehn Museen Frankfurts führt¹.

Nr.	Exponat	Museum in Frankfurt/Main
1.	Marmorkopie einer Skulptur nach Myron	Liebieghaus, Museum alter Plastik
2.	Gemälde einer Darstellung aus der Legende des heiligen Nikolaus von einem schwäbischen Meister	Das Städel, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie
3.	Fernsprechverstärker („Liebenröhre“)	Museum für Kommunikation
4.	Modellbau des Terrasentempels der Pharaonen in Deir el Bahari (Ägypt.)	Deutsches Architekturmuseum
5.	Cinématographe Lumière	Deutsches Filmmuseum
6.	Zwei Seiten aus Vitruvs Buch „De architectura“	Museum für Angewandte Kunst
7.	Fassadenschränk aus Nürnberg	Museum für Angewandte Kunst
8.	„Drachengewand“ eines kaiserlichen Beamten	Museum für Angewandte Kunst
9.	Keramik-Kanne aus Kaschan (Iran)	Museum für Angewandte Kunst
10.	Rekonstruktion einer gotischen Uhr aus der Hand des frankfurter Meisters	Historisches Museum

¹ Er beginnt am westlichen Ende des Frankfurter Museumsufer, überquert dann den Eisernen Steg und führt durch die Innenstadt nördlich des Mains.

	Weiland	
11.	Vier Glasperlen aus der keltischen Latène-Kultur	Museum für Vor- und Frühgeschichte
12.	Installation „Twilight Arche“ von James Turrell	Museum für Moderne Kunst
13.	Präparat einer Schleiereule (<i>Tyto alba</i>)	Naturmuseum Senckenberg
14.	Verkieselter Stamm eines urtümlichen Nadelbaumes, Trias, Arizona	Naturmuseum Senckenberg
15.	Skelett des Riesensauriers „Doppelbalken“ (<i>Diplodocus longus</i> Marsh)	Naturmuseum Senckenberg

Antworten von Versuchspersonen auf die 17 Fragen

Im folgenden werden die für die Aufgabenstellung zentralen Auskünfte der Probanden B., E., H., J. und L. in von Form von Paraphrasen zusammengefaßt. Hierbei wird der zweifache Zweck verfolgt, erstens das Exponat für den Leser anschaulich werden zu lassen und zweitens die Reaktionen der Versuchspersonen im wesentlichen wiederzugeben. Zur leichteren Orientierung werden die Äußerungen der Versuchspersonen zu jeder der fünf Perspektiven mit einer römischen Ziffer versehen.

Nr. 1: Marmorkopie einer Skulptur der Athena nach Myron



In: Städtische Galerie, Liebieghaus, Frankfurt/Main

Kurzinformation für J.:

„Es handelt sich hier um die römische Kopie einer griechischen Athena aus der Mitte des fünften vorchristlichen Jahrhunderts. Der griechische Künstler hieß Myron. Diese Nachbildung wurde im 19. Jahrhundert bei Bauarbeiten zufällig in Rom gefunden. Athena(e) war die Tochter des Zeus, die Göttin der Weisheit und Stadtgöttin Athens.“

I. J., eine ca. 40 Jahre alte Aufsicht, die stundenweise in einer anderen Abteilung dieses Museums arbeitet, kann die Statue auf sich wirken lassen. Dies sei möglich, weil der Raum „extrem still“ wäre.

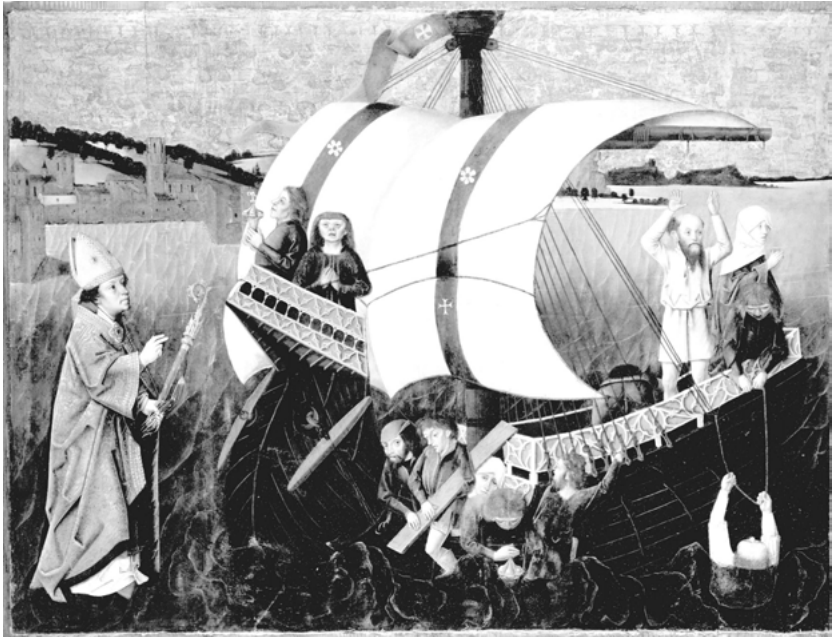
II. Das Exponat sei mit ihr „gleich groß.“ Am „unregelmäßigen Marmor“ sehe sie eine „gelbliche und teils ins Graue gehende“ Farbe. Einzelheiten entdeckt J. vor allem im Gesicht und im Habitus der Statue. Sie könne sich diese Athena „müheles als junges Frauchen“ am Mittelmeer vorstellen, wo sie „auch mit den Klamotten rumlaufen“ könne. Ihr Schritt als der einer Göttin sei „extrem langsam und würdevoll.“ Man könne sich mit ihr „in eine Bar setzen und mit ihr reden.“

III. Es gefalle der Versuchsperson, an die Athena „relativ nahe heranzugehen“: „So gucken wir uns direkt an“, sagt sie strahlend. Besonders der Helm der Athena erweckt ihr Interesse, und sie versucht, diese Kopfbedeckung in einen kunstgeschichtlichen Bezug zu stellen. Dann erläutert J. sie sei „Fantasy-Fan“ und könne sich „jetzt alles Mögliche vorstellen.“ Sie kommt nun gleich auf „eine in mehreren Filmen und Büchern verbreitete Idee“ zu sprechen, in denen Statuen lebendig werden. J. erscheint jetzt sehr bewegt: „Auf der Schiene zwischen Phantastik, Kulturgeschichte und vielleicht auch einer Annäherung an das Göttliche passiert alles Mögliche in meinem Kopf.“ Auf die vierte Frage hin zeigt sich J. froh, die Statue der Athena hier angetroffen zu haben. Von Bedeutung seien für sie die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. „Tatsächlich“ spüre sie jetzt eine Gemeinsamkeit mit der Skulptur. „Ohne mich mir ihr zu identifizieren, aber als Person, was auch in der Qualität der Statue liegen mag.“

IV. Zur ersten Frage denkt J. den in der Kurzinformation genannten Fundort Rom und möchte jetzt noch mehr wissen. Zur Rezeptionsgeschichte könne sie „gar nichts“ sagen, da müsse sie sich „erst einlesen.“ Vergleichbare Exponate gebe es viele, gerade im „griechischen Kulturkreis; mit dem wachsen wir quasi auf.“ In dem prägnanten Satz: „Sie hat ihren eigenen Tempel.“ faßt sie lachend ihre Antwort auf die Frage nach dem Präsentationskontext zusammen. Dann fügt sie noch hinzu, daß es hier im Raum „ruhig und sehr schön“ sei. Exponate wie dieses gebe es außerhalb dieses Museums „sicherlich, allerdings nicht in Frankfurt.“

V. Aus Respekt vor der Statue möchte J. ihr keinen Phantasienamen geben: „Dazu habe ich zuviel Ehrfurcht vor ihr.“, sagt sie.

Nr. 2: Gemälde einer Darstellung aus der Legende des heiligen Nikolaus von einem schwäbischen Meister



In: Das Städel, Städelches Kunstinstitut und Städelche Galerie, Frankfurt/Main

Kurzinformation für L.:

„Wir sehen den heiligen Nikolaus, wie er Schiffsreisende rettet. Das Bild entstand im späten 15. Jahrhundert und wurde von einem anonymen schwäbischen Meister gemalt.“

I. L., ein ca. 35jähriger diplomierter Soziologe und Psychogerontologe antwortet auf die erste Frage, daß er „zuerst die Geschichte“, wie sie gezeigt wird, wahrgenommen habe. Dann habe er versucht, „das Bild einzuordnen: „Um was geht es? Wer sind die Figuren? Wie sind sie dargestellt?“

II. Auf die Frage nach dem Volumen des Exponats im Verhältnis zu dem seines Körpers schmunzelt L. zunächst etwas ablehnend und denkt dann

nach. Das Ausstellungsstück wirke auf ihn „eher etwas klein“, „so wie ein Guckkasten, fernsehformat.“ Er kichert. Gefragt nach dem Material des Gemäldes tritt er näher heran, um den Erläuterungstext zu lesen. Die Farben seien „bewußt gewählt“, sagt er und illustriert mir dies an einer Reihe von Einzelheiten, die er auf dem Bild entdeckt: „das Segel in Weiß-Grün, die Personengruppen in Rot-Gelb-Blau“ usw. Auf die Frage, was für einen Gegenstand er vor sich sehe, entsteht ein mehrfaches Hin und Her zwischen Nachfrage und Antwort. Schließlich kann L. scheinbar belustigt antworten: „Ein Gemälde.“ Er kann es sich „als dramatischen Hollywood-Film“ belebt vorstellen. Denn es seien „verschiedene Szenen aus jeweils verschiedenen Blickwinkeln“ dargestellt, die der Betrachter im Film nur im Zeitverlauf sehen könne. Der Ablauf eines „Geschehens“ sei hier in einem Bild „komprimiert.“

III. L. hält seinen Standpunkt ca. anderthalb Meter vor dem Objekt unverändert bei. „Am ehesten“ angesprochen fühle er sich durch „die bewußt eingesetzte Farbgebung“. Auf meine Nachfrage kommt er auf das Segel mit seinen Farbkontrasten zu sprechen, dann äußert er sich zu der Farbgebung der Personengruppen auf dem Schiff. Sich einfühlen in ein bildliches Detail mag L. nicht. Kopfschüttelnd sagt er: „Wenn jemand was sagen wollte, war es der Maler des Bildes in der Gesamtheit. Aber ich könnte jetzt nicht formale Elemente des Bildes personalisieren.“ Auf die vierte Frage, die nach der Bedeutung des Exponats, antwortet L., indem er auf die „kunstgeschichtliche Einordnung“, d.h. auf die „typische Heiligenlegende für die Menschen der damaligen Zeit“ anspielt. Weiterhin sei „wichtig, daß es einen durch die Geschichte anspricht“ und daß „der Künstler mit formalen Elementen gespielt hat“. Eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Objekt verspürt L. in folgender Weise: „Man ist in Not, weiß nicht, was man machen soll; einige beten, einige sind aktiv [...], für mich eine allgemein menschliche Grundsituation.“

IV. L. verweist in seiner ersten Antwort auf die Jahreszahl am Hinweisschild. Das Ausstellungsstück sei „sicherlich eine Auftragsarbeit“. Mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte führt L. aus: „Kirchgänger der damaligen Zeit, die sich von dem emotionalen Gehalt der Geschichte angesprochen gefühlt haben.“, hätten die Bilder in erster Linie angesprochen. Hier im Museum sei die „Rezeption freilich anders“. Das Stück gehe für ihn „unter in der Masse der Bilder“. „Ganz allgemein“ assoziiert L. mit dem Objekt „Heiligendarstellungen, Erzählungen und Geschichten, auch aus der Bibel“. Über den Präsentationskontext führt er aus: „Sicher“ ge-

be es „solche Exponate auch auch außerhalb dieses Museums“. Er lacht kurz und abschätzig über diese fünfte Frage.

V. Gebeten, dem Objekt einen eigenen Namen zu geben, antwortet er mit dem „Stichwort ‚Die Rettung Schiffsbrüchiger‘“. Es könne aber „auch so ähnlich“ lauten.

Nr. 3: Fernsprechverstärker („Liebenröhre“)



In: Museum für Kommunikation, Frankfurt/Main

Kurzinformation für H.:

„Das hier ausgestellte Exponat wurde 1913 von der AEG angefertigt. Es handelt sich um einen Fernsprechverstärker, der mit einer Elektronenverstärkerröhre ausgestattet ist und das Telephonieren über größere Entfernungen ermöglicht.“

I. H., eine 42jährige Fachärztin für Psychiatrie, verweilt eine Weile schweigend vor dem Exponat und möchte dann die zweite Frage beantworten.

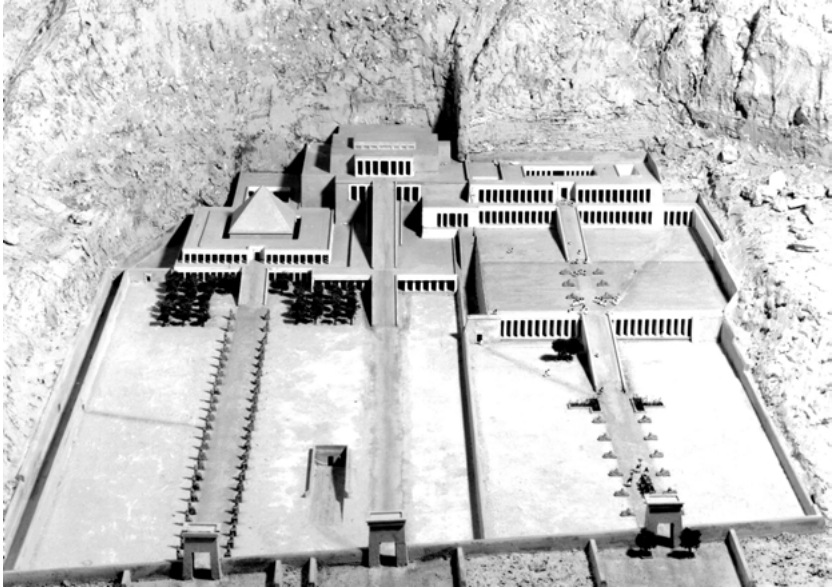
II. Auf die erste Frage dieser Perspektive nennt die Versuchsperson ihre Schätzung der Außenmaße des Exponats in Zentimentern. Es fallen ihr die „nüchternen“ Farben auf. Allerdings sei der „Kasten nicht völlig dekorationslos“. Eine Reihe von Einzelheiten kann sie entdecken; so beispielsweise den verzierten Holzsockel, der ihr besonders auffällt. Dann reflektiert sie ihr Anfangsgefühl: „Im ersten Moment dachte ich: Du meine Güte, was ist denn das? Damit kann ich überhaupt nichts anfangen! In ihrer Antwort auf die vierte Frage greift sie dies auf: Von sich aus wäre sie nicht auf die Funktion dieses technischen Gerätes gekommen. Da hatte sie schon den Erläuterungstext lesen müssen. In ihrer Phantasie stellt sich H. auf meine Frage hin den Gegenstand belebt so vor: „In diesem Glaskolben sind ja Drähte, so daß es in diesen Drähten surrt und brummt, wenn man da den Stecker reintut.“

III. Zunächst nähert sich H. dem Gegenstand an, so daß sie mehr Details erkennen kann. „Am reizvollsten“ findet sie weiterhin den Glaskolben mit den „kleinen Drähtchen, die da so verspannt sind“ und „die sich so spiralförmig winden“. In der Ich-Form sagt sie dann als Antwort auf die dritte Frage: „Ich bin ein Telefonverstärker. In mir zischt und brummt es, und durch meine feinen Drähte laufen viele Gespräche. Manchmal höre ich mit und höre, was die Leute sich so allerhand erzählen: Spionagegespräche, über Aktienverkäufe, Pärchen, die miteinander sprechen über Telefon, die sich gerade nicht sehen. Ich könnte euch viele, viele Geschichten erzählen.“ Im weiteren hat das Ausstellungsstück für H. eine „verblüffende Bedeutung“, weil sie über das Telefon als Alltagsgegenstand noch nie eingehend nachgedacht habe. Es sei für sie „ganz interessant, mal auf die Anfängen des Telefons zu schauen“. Eine Gemeinsamkeit mit dem ausgestellten Objekt sieht sie „eigentlich nur“ in diesem erwähnten Alltagsbezug des Exponats.

IV. H. erinnert sich zunächst an „ein AEG-Gebäude“ und „eine Siemensstrasse in Berlin“. Über die Rezeptionsgeschichte wisse sie „gar nichts“, und auch könne sie das Exponat nicht mit anderen vergleichen. Ursprünglich habe sie den Apparat dem Bereich der Chemie zugeordnet. Der Präsentationskontext ist für sie sehr plastisch, er gefällt ihr gut und ist ihr „sympathisch“. Sie vermutet, daß es eher sehr wenige Exponate dieser Art außerhalb dieses Museums gebe.

V. Einen Namen nennt sie nach einer Weile des Überlegens: „Vielleicht so wie ‚Knallkasten‘ oder so. Aber mir fällt eigentlich kein Namen dazu ein.“

*Nr. 4: Modellbau des Terrassentempels der Pharaonen in
Deir el Bahari (Ägypten)*



In: Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt/Main

Kurzinformation für L.:

„Dieses Modell zeigt einen ägyptischen Pharaonentempel aus der Zeit um 1400 v. Chr. Die Rekonstruktion entstand 1982/83. Wer heute nach Theben fährt, kann die Ruinen des Tempels besichtigen.“

I. L. beginnt in der ruhenden Perspektive damit, das Modell auf sich wirken lassen. Weil das Objekt „dreidimensional“ sei und einen „Raum, in den man versinken kann“ präsentiere, und eine „sehr einheitlich ockergelbe Farbe“ habe, fällt es ihm nicht schwer, sich in das Modell einzufinden.

II. Die Frage bezüglich des Volumens des Exponats spricht L. von der „gehöhlten Form“ des Modells. Sie bewirke, daß er sich „fast wie aufgehoben“ fühle; wie in einer „Badewanne“, und „der Eindruck“ sei „echt“. Das Modell sei aus „Pappmaché“. Er kann eine Reihe von Einzelheiten entdecken: „Statuen, Personen, Terrassen, Felsformationen“ usw. Der

Ausstellungsraum übe eine „monumentale Wirkung“ aus, und belebt könne er sich das Modell veranschaulichen „als einen großen Pharaonenfilm mit Inszenierungen und Kamerafahrten. Aber man ist auch gleichzeitig – jetzt nicht als filmische Wahrnehmung – selbst dabei in der Prozeßion, im Geschehen. Bewegt kann ich mir das hauptsächlich vorstellen als ein bestimmtes Ritual oder eine Inszenierung“, führt L. aus.

III. Er entscheidet sich, er könne das Exponat „am besten in der Bewegung“ ruhig betrachten und nähert und entfernt sich auch wieder, „um verschiedene Perspektiven zu erzielen“. Besonders angesprochen fühle er sich vom „meditativen Ockereindruck in einem Glaskasten, der innen mit schwarzer Farbe ausgeschalt ist und durch den Kontrast zwischen ganz kleinen und ganz großen Gegenständen“. Die einzelnen Figuren könnten vielleicht „eine Inszenierung oder irgendein ein Stück sprechen“, aber, so fügt er hinzu: „zumindest nicht zu mir“. Einfühlen kann er sich nicht: „Im Sprechen finde ich keinen Zugang.“ Für L. liegt die Bedeutung des Ausstellungsstücks „in der Möglichkeit, sich in der Phantasie in einen ganz großen Raum zu versetzen“. Das sei „besser als im Bild oder im Film“, weil er hier „sehr viel Raum zum Nachdenken“ habe. Auf die Frage, ob er eine Gemeinsamkeit mit dem Objekt verspüre, meint L., daß er „eher eine Fremdheit“ wahrnehme. Dies sei dadurch bedingt, daß das Modell „einfach aus einer ganz anderen historischen Epoche“ sei und er „das Geschehen nicht richtig einordnen“ könne. „Die großen Herrscherfiguren, die auf den Thronen sitzen“ hätten eine „sehr fremde“ und „monumentale“ Wirkung. „Gerade das andere spricht mich an; gerade das, was nicht gemeinsam ist.“

IV. Die Frage nach den Entstehungsbedingungen des Terrassenmodells beantwortet L. mit dem Hinweis auf den Kontext des Ausstellungsraumes, der unter dem Titel „Von der Urhütte zum Wolkenkratzer“ steht. Hier seien mehrere Modelle „eigens für diesen Zweck“ hergestellt worden. Aber er habe keine „keine Ahnung“, wie Menschen das Objekt rezipiert hätten. Er fügt hinzu: „Ich kann nur sagen, daß die Rezeptionsgeschichte durch diese Museumsbeschreibung ja schon sehr vorgeprägt ist.“ Vergleichbare Objekte assoziiert L. „erstmal nicht“. Außerhalb dieses Museums gebe es vermutlich kein Ausstellungsstück wie dieses.

V. Auf die abschließende Frage antwortet L.: „Schwer zu sagen, weil dieses Exponat ja schon einen Namen hat, so daß ich auch nur sagen kann: ‚Ägyptischer Tempel‘.“ Ermuntert, sich doch einen Phanta-

sienamen auszudenken, wirft er kurz ein: „Bin ich jetzt nicht der Typ dazu. Es gibt sicherlich Leute, die haben dann den eigenen Namen.“

Nr. 5: Cinématographe Lumière



In: Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main

Kurzinformation für E.:

„Diese Erfindung der Brüder Auguste und Louis Lumière aus dem Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte erstmals, Filme aufzunehmen und zu projizieren.“

I. E., ein 24jähriger Student der Indologie und der Religionswissenschaft, antwortet auf die erste Frage: „Da ja dieser ‚Fernsehapparat‘ dazugehört, komme ich gar nicht herum, das auf mich wirken zu lassen. Ich kann mir jedenfalls vorstellen, wie sich das damals bewegt hat und wie das geklungen hat. Man kennt ja auch alte Filme und man weiß zum

Beispiel, wie das beim Super 8-Film klingt und ich hör's jetzt gerade auch im Hintergrund [er meint den Ton einer nebenan laufenden Filmvorführung]. Ich seh' rechts hier am Exponat die Lichtquelle, die natürlich intensiv sein muß, um das zu durchleuchten und um etwas zu projizieren. Ich sehe hier den Film, der da durchgeführt wird und die Linse zur Scharfstellung.“

II. Das Volumen des Ausstellungsstückes im Verhältnis zu dem seines Körpers erscheint E. „groß, aber es ist natürlich ein kleines. Das wirkliche Volumen, wenn man den Hohlraum mitrechnet, ist auch weniger [...]. Nichtsdestotrotz empfinde ich das Exponat als groß“. Es sei „aus Holz, mit Metall und zum Teil lackiert“. „Infolge des Alters“ seien „die Metallteile stumpf geworden“, und sähen „dunkel“ aus. Angesprochen auf die Einzelheiten, sagt E.: „Sehr schön finde ich den Film; muß mal gleich gucken, was da drauf ist. Ah! Ein Bus, ein vorbeifahrender Bus ist zu sehen! Mmh, ich finde eigentlich sehr schön den Band-Projektionsapparat, weil das hier vorne vorbeigespult per Kurbel wird und diese Linse fällt mir gleich ins Auge. Ich hab' so was mal selbst gebaut als Kind, also nicht zum laufenden Film; da war ich nicht versiert genug dafür, aber ich hab' so Dias selbst gemacht. Die hab' ich selbst gebastelt und geklebt. Das war genau das gleiche Prinzip: Da war eine Taschenlampe dahinter, und ich hatte einen Film. Die Sachen, die Bilder, die mußte ich da immer vorbeischieben, und davor hatte ich eine Lupe. Die hatte natürlich eine Linse zum Drehen. Damit habe ich dann die Schärfe reguliert.“ E. lacht über diese Kindheitserinnerungen. Was er vor seinen Augen sehe? „Ein Gerät zur Projektion. In diesem Falle: von Bildern, sprich eines Films, freilich ohne Ton.“, antwortet er auf die vierte Frage. Belebt oder bewegt könne sich E. das Exponat so vorstellen: „Knatternd, mit jemanden, der daran kurbelt. Mit groben schwarz-weiß Bildern mit Störungen, die man darauf sieht; Kratzern auf dem Negativ; und ich weiß jetzt nicht, wie die Lampe funktionieren würde: ob das tatsächlich Magnesium ist oder ob da wirklich was verbrennt oder ob das n'e Öllampe ist. Ich bin mir über das Geräusch jetzt nicht im klaren. Auf jeden Fall: knatternd, wenn es gespult wird.“

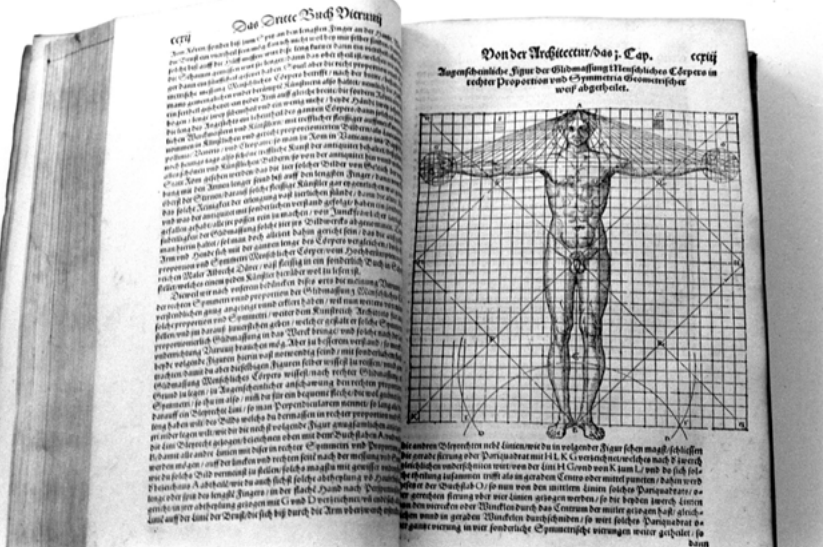
III. „Es mag diese oder jene Stelle sein“, von der E. aus er den Apparat am besten in Ruhe betrachten könne, erwägt L. und meint: „Auf jeden Fall ist es etwas, um das man herumgehen muß, wo man reinschaut.“ Besonders angesprochen fühle er sich von „dem Gerät, wo der Film vorbeigespult wird und wo er scharfgestellt wird, aber die Lampe zieht noch

mehr Blicke auf sich“. Sich einfühlen könne er in die Lampe sich jedoch nicht: „Nein, aber mir würde es so gehen, wenn es zum Beispiel etwas wäre, was weggeschmissen werden würde. Bei einer Entrümpelung oder so, dann wäre sie mir zu schade, weil die Lampe auch eine Geschichte hat. Also durch eine solche Geschichte hat so ein Stück auch irgendwie ein bißchen Persönlichkeit, vorsichtig gesagt. Aber ich finde, diese Persönlichkeit könnte ich jetzt nicht irgendwie zum Sprechen bringen.“ Die Bedeutung dieses Exponats für ihn liege in der Erinnerung an seine „Kindheit“. Auch finde er den Projektionsapparat „technisch sehr interessant“, weil er sich selbst mit Bildern intensiv beschäftige. Eine Gemeinsamkeit mit dem Exponat erkennt er darin, daß er selbst „versucht habe, so etwas zu konstruieren, wenngleich auch nicht so professionell wie das hier. Von daher spricht es mich an. In der Schule hat es mich schon interessiert, wie diese alten Super 8-Filme funktionieren“.

IV. Die Entstehungsbedingungen des Apparates seien „mit der Zeit der Bilder verbunden“, doch könne er keine zeitlichen Daten nennen. Unterschiedlich von Menschen wahrgenommen worden sei das Exponat während all der Jahre „ganz bestimmt.“ Damals muß das eine erstaunliche Erneuerung gewesen sein, die wahrscheinlich auch Säle gefüllt hat; so weit ich informiert bin, alle wollten sich diese Erneuerung anschauen, die bewegten Bilder. Und heutzutage reißt das niemanden mehr vom Hocker. Ich denke, dieser bildliche Ausdruck trifft das sehr gut. Das ist entweder ein alter Kasten, der da rumsteht, und entweder werden die Schulklassen da durchgelotst, die gelangweilt sind, oder es kommen Leute, die sich tatsächlich für die Geschichte dieser Kunst interessieren und die vielleicht dann fasziniert davon sind, daß sie hier wirklich ein Original vor sich haben. Und den nächsten wird es kalt lassen.“ Als ein ähnliches Stück fällt ihm „das nun schon erwähnte, der alte Pappkasten mit der Lupe“ ein und er schmunzelt dabei: „Mmmh, und alte Projektoren, die so aussehen wie diese alte Lampe.“ Welche Informationen ihm durch den Präsentationskontext vermittelt würden? E. antwortet spontan, indem er sich umschaute und auf die vielen anderen optischen Apparate in den Nachbarvitrinen deutet: „Ja nun, die Funktionsweise. Als Kind empfand ich es immer als Mysterium, wie denn das so funktionieren kann. Und heutzutage? Wenn man so einen Blick reinwirft, wird das gleich offenkundig, wie das so funktioniert. Also die ganze Umgebung vermittelt schon recht gut das Herz der Sache, das Prinzip.“ Er wisse nicht, ob es solche Exponate außerhalb dieses Museums noch gebe, denn: „Ich war noch nie in einem Filmmuseum.“

V. Einen Phantasienamen möchte E. nicht vergeben. Er vermutet, dieses Exponat sei „vielleicht sogar der erste Kinoprojektor. Den Namen weiß ich jetzt nicht genau“. Als ich einwerfe: „Ein Cinématographe“, fährt E. fort: „Ja, genau. Unter den Namen werde ich ihn wahrscheinlich auch im Gedächtnis behalten, wenn ich jetzt noch einmal das Schildchen lese.“

Nr. 6: Zwei Seiten aus Vitruvs Buch „De Architectura“



In: Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt/Main

Kurzinformation für E.:

„Vitruv war ein römischer Architekt und Schriftsteller, der zehn Bücher über verschiedene Aspekte der Architektur verfasste und dessen Schriften sich in der Renaissance großer Beliebtheit erfreuten. Die hier gezeigten beiden Buchseiten wurden in der Mitte des 16. Jahrhunderts gedruckt. Die Abbildung zeigt die menschlichen Proportionen.“

I. Auf die erste Frage antwortet E.: „Ja nu, man sieht einen Menschen, der analysiert wird durch dieses Raster, das auf diesem Bild zu erkennen ist. Folglich setzt man sich damit selbst in Beziehung, nicht wahr?“

II. Für E. ist das Volumen des Exponats im Vergleich zu dem seines Körpers „natürlich kleiner. Aber da man ein Bild sieht, fühlt man sich da gar nicht angesprochen in dieser Art und Weise, es geht gar nicht darum. Diese Person [der Abbildung] stellt man sich in Normalgröße vor, und wenn man das mit sich selbst in Beziehung setzt, ist das 1:1“. Es sei „etwas Ideelles“, was er auf den beiden Buchseiten sehe, und dementsprechend sei seine Wahrnehmung „nicht an ein Metermaß gekoppelt“.

Das Buch selbst bestehe „natürlich aus Pergament; aus Papier, das vergilbt, aus schwarzer Druckerfarbe. Der [abgebildete] Mensch erinnert natürlich sofort an Fleisch und Blut. Ich sehe halt was Organisches, das ich wahrnehme“. An Einzelheiten entdecke er besonders an dem Exponat „Kopf und Hände, durch die Linien in andere Beziehung gesetzt. Auf die anderen Details der Figur wolle er „gar nicht weiter eingehen“. Er erklärt: „Wenn ich da so rumgucke, sehe ich da natürlich die Überschriften und dann einzelne Worte, wenn man über den Text fliegt. Je mehr man das tut, desto mehr Details erkennt man. Also: Es ist nicht fremd.“ Zur vierten Frage vermutet er, er sehe ein „Buch über Medizin, über einen Menschen vor sich“ und wisse nicht, „was es sonst beinhaltet.“ Auf die Frage, ob er sich das Ausstellungsstück belebt oder bewegt vorstellen könne, antwortet er: „Ich kann höchstens sehen, wie sich die Seiten umschlagen. Und ich kann mir mental vorstellen, wie sich da neue Dinge auftun. Oder ich könnte mir natürlich noch eine ganz andere Person dazu vorstellen, die das Ganze macht. Aber wenn wir von ‚belebt‘ sprechen: dann stelle ich mir einen Windhauch vor, der die nächste Seite aufschlägt. Es ist aber auch kein Buch, von dem ich mir vorstelle, daß ich mich ins Bett setze und es dann lese. Es ist ein altes Buch. Und das hat fast so was wie von einem Horrorfilm, wo sich die Seiten selbst aufschlagen. Es ist kein Zauberbuch, aber es schlägt sich auf, und man sieht es. So würde ich es eher empfinden: Es ist unter Glas, es ist nicht direkt zugänglich. Von daher habe ich einen anderen Kontakt dazu.“

III. „Von oben“ könne er das Exponat am besten in Ruhe betrachten, und dazu müsse er „so stehen wie jetzt.“ Das Bild spreche ihn besonders an, „weiter nichts.“ „Nein“, das Bild könne er nicht sprechen lassen, antwortet E. entschieden auf die dritte Frage. Er führt sogleich seine Begründung an: „Der Mensch, der sieht ja so aus wie seziert, nicht lebendig.“ Danach führt er vor: „Also es spricht zu mir insofern, als ich es zu mir in Beziehung gesetzt habe. Aber das hatten wir anfangs schon. Das mit dem Horrorszenario lassen wir mal. Es gibt ja diese furchtbaren Bilder, wo wirklich auch malerisch festgehalten wurde, wie Sektionen stattfanden. Dann wird dieses Bild schon wieder lebendiger und spricht in dem Sinne. Aber das ist für mich wieder etwas anderes.“ Die Bedeutung, die das vor ihm in der Vitrine liegende Objekt habe, sieht er darin, daß er es „interessant“ findet, „die ersten Ansätze der Medizin zu sehen, weil Vitruv schon sehr alt ist. Es erinnert mich auch an andere Forscher wie Leonardo usw., die sich mit solchen Dingen sicherlich beschäftigt haben.“ Und die Bedeutung des Exponats reiche „weiter zu modernen Me-

dizinbüchern“, schließt E. seine Ausführung ab. Eine Gemeinsamkeit verspürt er in der „Menschlichkeit daran.“ Dann sagt er: „Ich bin selbst zum gewissen Teil auch der Gegenstand des Buches“, sagt er.

IV. Was die Entstehungsbedingungen des Ausstellungsstückes anbetrifft, rekurriert E. auf Vitruv: „Das ist schon wirklich sehr, sehr früh geschrieben. Damit ist die Frage beantwortet. Man kann natürlich noch über die Auflage im 16. Jahrhundert spekulieren. Da ist das Buch als Äußeres entstanden, nicht aber von der Information her.“ Wie das Buch im Laufe der Zeit von den Menschen wahrgenommen wurde? Auf diese Frage äußert er sich: „Das mag mal eine freche Erneuerung gewesen sein, für einige interessant, für viele fesselnd. Im 16. Jahrhundert, wo die Medizin so richtig Aufschwung fand, wo die Sektionen stattfanden. Da gab es wohl ganz verschiedene Einstellungen von Leuten, wobei diese Seiten wahrscheinlich nicht Bestürzung erregt haben. Die sind noch nicht so ungeheuerlich, wie das, was auf den anderen Seiten noch zu finden ist.“ Ähnliche Objekte, die er zu diesem assoziiere, seien „Medizinbücher, Gemälde“, die er erwähnt habe und „einen ganzen Haufen eigentlich.“ Zur vierten Frage würde ihm durch die Umgebung die Informationen über die „entsprechende Zeit“ vermittelt. „Die Lebenszeit, in die dieses Buch gehört“, sei „eigentlich der Kontext“, wobei in diesem Raum das hier sehr herausgehobene Exponate seien, „keineswegs solche, die zur Alltagswelt der damaligen Zeit gehören. Insofern ist die Information unvollständig.“ Außerhalb dieses Museums gebe es „Bücher in vielen Museen, Bibliotheken, eigentlich ohne Ende.“

V. Da es sich um Vitruvs „Abhandlungen“ handle, könne er es bei „Vitruvs Medizinbuch“ belassen, aber es würden ihn jetzt auch die anderen Bücher dieses Schriftstellers interessieren.

Nr. 7: Fassadenschränk aus Nürnberg



In: Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt/Main

Kurzinformation für L.:

„Dieser hölzerne Schränk wurde um 1620 hergestellt. Er diente in wohlhabenden Haushalten der Aufbewahrung von Kleiderstücken und wird nach der reich ornamentierten Vorderseite mit ihren zwei Türen Fassadenschränk genannt.“

I. L. bemerkt sofort, daß ihn das „sehr Massive“ des Schränks beeindrucke. Danach schweigt er für eine Weile und betont dann nochmals seine Ansicht.

II. Zur ersten Frage findet L. keinen Zugang, obgleich ich ihm als Hilfestellung einige Beispiele für denkbare Antworten gebe. Dann erwidert er mit leicht aggressiver Stimme: „Ja, das ist doch selbstverständlich, daß der größer ist als ich.“ „Natürlich“ sei der Schrank aus „Holz, aus verschiedenen Hölzern.“ Entdecken kann er am Exponat mit einem „subjektiven Gefühl“, das für ihn „sehr wichtig“ sei, „diese ganze Ornamentik.“ Die wirke „wiederum wie eine Miniatur; also ein ganz eigenartiger Eindruck.“ Zur vierten Frage merkt er an: „Ich weiß, daß es ein Schrank ist, aber er wirkt erstmal nicht wie ein Schrank.“ L. stellt sich vor, wie „Möbelpacker den Schrank abtransportieren.“ Auf diese Weise könne er, sagt er lachend, den Gegenstand beleben.

III. L. möchte seine Sitzgelegenheit seitlich des Schranks beibehalten. „Ansonsten, wenn man nahe an den Schrank herangeht“, wäre es für ihn „auch angenehm.“ Auf die zweite Frage antwortet er, es gebe „weder einen Teil noch eine Farbe“ des Schranks, die ihn besonders anspreche; dafür wirke der betrachtete Gegenstand „zu monumental“ auf ihn. „Er spricht mich nicht so an“, kommentiert er und fügt hinzu, der Schrank mache auf ihn einen „sehr verschlossenen Eindruck.“ So könne er sich auch nicht in ihn einfühlen. Es sei für ihn „eher der Eindruck der Kommunikationsverweigerung“ vorhanden. Das Ausstellungsstück habe „keine besondere“ Bedeutung für ihn, versichert er knapp, um dann zu ergänzen, daß der Schrank „normalerweise“ ein „Gebrauchsgegenstand“ sei. Aber „dieses Ding“ sei für einen Alltagsgegenstand „zu monumental.“ L. verspürt keine Gemeinsamkeit mit dem Exponat, „eher etwas Abweisendes.“

IV. Auf die Frage nach den Entstehungsbedingungen des Ausstellungsstücks zeigt sich L. uninteressiert. Wenn ihn das interessieren würde, könnte er auf der Beschriftung nachlesen, gibt er mir zurück und betont: „Ich finde es nicht interessant, über diese Frage zu spekulieren.“ Auch Vermutungen über die Rezeptionsgeschichte will er nicht anstellen. Als vergleichbare Objekte kenne er die Schränke „aus der Umgebung“ des Ausstellungsraumes, beantwortet er die dritte Frage. „Wenig Lust“ verspürt die Versuchsperson dazu, sich über den Präsentationskontext zu äußern. Hier spricht er wieder mit etwas aggressiver Stimme und seine Körperhaltung ist abweisend. Schließlich führt er zur fünften Frage aus: „In ganz großen Haushalten, Villen, oder in Fürsten- oder Königshäusern“ gebe es „sicherlich noch solche großen Schränke, die zum herr-

scherlichen Anwesen gehören und dort sicherlich noch eine Gebrauchsfunktion ausüben.“

V. L. vergibt zum Schluß den Namen „der Säulenschrank.“

Nr. 8: „Drachengewand“ eines kaiserlichen Beamten



In: Museum für angewandte Kunst, Frankfurt/Main

Kurzinformation für H.:

„Der Drache symbolisiert in China Regen und Fruchtbarkeit, aber auch den chinesischen Kaiser selbst. Dieses aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Kleidungsstück schmückte einen hohen Beamten.“

I. H. läßt das Exponat auf sich wirken und möchte danach ihre Eindrücke für sich behalten.

II. Als erste Frage weist H. auf die „harmonische Farbwirkung“ hin und bei der Beschreibung von Einzelheiten kommt sie ins Erzählen. Sie würde gern mehr über die dargestellten Symbole erfahren. H. sagt, für sie sei der Gegenstand ein „Mantel“, der ihr sehr gut gefalle. Sie selbst könne sich gut vorstellen, sich in diesem „kunstvollen“ Gewand zu bewegen.

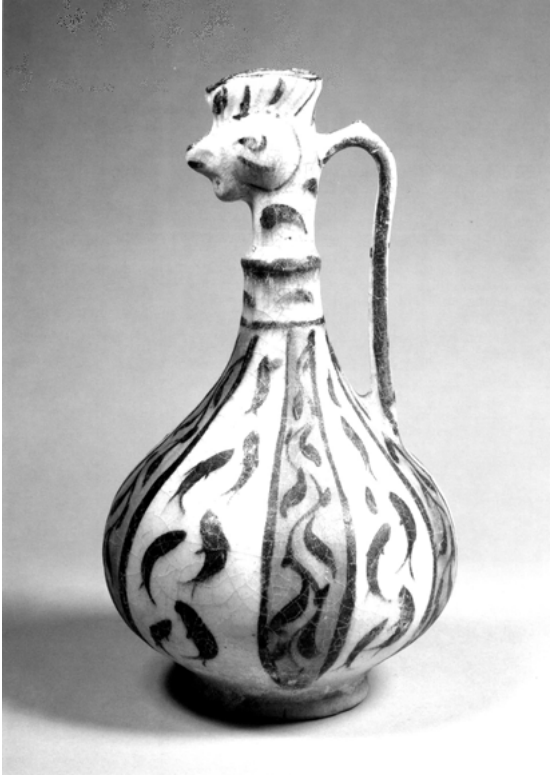
III. H. sagt, sie stehe da, wo sie stehe, „gerade richtig“ (ca. drei Meter) vor dem Exponat. Sie habe absichtlich eine „mittlere Entfernung“ ge-

wählt. Besonders spricht sie der „angenehme blaue Untergrund“ des Kleidungsstoffes an. Gebeten sich in das Alltagsstück einzufühlen, führt sie aus: „Ich bin das Blau. Ich trete an vielerlei Stellen auf: an Frühlingsblumen; und auch abends, wenn die Sonne untergegangen, aber es noch nicht nachtschwarz ist, bin ich ein solches Blau. Ich bin auch in manchen Bergseen, die kräftig dunkelblau sind, zu sehen, strahle Ruhe und etwas Harmonisches, Offenes aus.“ Die Bedeutung dieses Exponats liege für sie in der Ästhetik und in der „kulturfremden Schönheit.“ Der „schlichte Schnitt“ sei ihr ebenfalls sympathisch. Eine Gemeinsamkeit mit dem Kleidungsstück sieht sie darin, daß sie es, wie schon erwähnt, selbst gerne anziehen würde.

IV. H. bezieht sich zunächst auf die anfangs gegebene Kurzinformation zum Exponat. Die Herkunft des Gewandes aus China hätte sie von allein nicht erraten. Was die Rezeptionsgeschichte anbetrifft, bemerkt sie mit bedauernder Stimme: „Da weiß ich eben nichts drüber.“ Es fällt ihr dann aber ein, daß ein europäischer Künstler im 19. Jahrhundert vom chinesischen Kulturraum beeinflusst worden sei. „Persönlich“ assoziiert sie mit dem Drachenmantel eine Jacke ihrer Großmutter, mit der sie in der Kindheit gerne gespielt habe. Doch sei das Stück dann leider von der Oma zu Verwandten weggegeben worden, was sie heute noch sehr bedauere. Den Präsentationskontext des Exponats im Ausstellungsraum findet H. „sehr geschickt“ und erläutert ihr Urteil mit dem Hinweis auf bnachbarte Exponate. Die fünfte Frage beantwortet H. ebenfalls ausführlich, indem sie sich an die vielen chinesischen Ausstellungsstücke in ihr bekannten Museen erinnert.

V. Sie gibt dem Exponat vorsichtig einen Namen: „Vielleicht der Wolkendrachenmantel.“

Nr. 9: Keramik-Kanne aus Kaschan (Iran)



In: Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt/Main

Kurzinformation für B.:

„Solche Kannen waren im Persien des 12. Jahrhunderts beliebt, wie zahlreiche vergleichbare Funde belegen. Die Kanne diente der Aufbewahrung und dem Ausschenken von Wein und anderen Getränken.“

I. B., eine 20jährige Medizinstudentin aus Norwegen, antwortet auf die erste Frage: „Ja, das sieht interessant aus.“ „Ist das ein Huhn?“, möchte sie mit Blick auf den Kannenhals wissen, was ich bejahe. Daraufhin fragt sie nach dem Alter und als ich auf die Kurzinformation verweise, lacht sie.

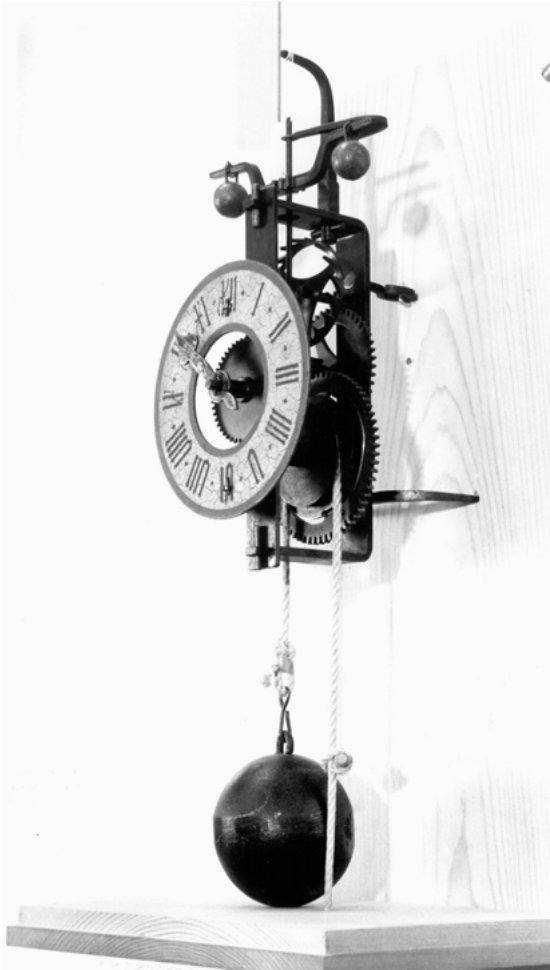
II. In scherzhaftem Ton beantwortet B. die Frage nach dem Volumen des Exponats zu ihrem Körper: „Wenn man berechnet, daß es hohl da drinnen ist, dann insgesamt im Gewicht ein Arm oder so.“ Sie lacht wieder etwas. Das Material sei „Ton“, und die Farben seien „Blau und Weiß.“ Entdecken könne sie „das Huhn.“ Das „Muster“ stelle „vielleicht Fische“ dar „oder vielleicht doch nicht?“, setzt sie zögernd hinzu. Ich räume ein, daß ich das auch nicht wüßte. Daraufhin lacht sie erleichtert. Vor ihren Augen, sagt sie zur vierten Frage, sehe sie eine „Kanne für Getränke.“ Auf die folgende Frage, ob sie sich das Ausstellungsstück bewegt oder belebt vorstellen könne, reagiert sie zweifelnd: „Ich glaube nicht, daß die so eine normale Kanne ist. Ich glaube nicht, daß die so eine normale Familie benutzen würde. Die ist mehr etwas besonderes vielleicht.“

III. Am besten könne B. sich die Kanne von der Seite anschauen. Von der „anderen Seite“ sei sie „ähnlich. Besonders angesprochen fühle sie sich von „diesem Kopf.“ Ob sie versuchen könne, aus der Warte dieses Kopfes zu sprechen? „Ne“ lautet ihre Antwort nach kurzem Überlegen. Die Bedeutung des Stückes für sie sei „ziemlich witzig. Und daß das Getränk von oben rauskommt und nicht aus dem Mund.“ Auf die Frage nach der Gemeinsamkeit zwischen ihr und der Keramik-Kanne, bittet sie: „Weiter.“

IV. Die Kanne könne „vielleicht im 12. Jahrhundert“ entstanden sein, sie sei „ziemlich alt.“ Wo sie entstanden sei, wisse sie nicht. „Nicht hier, glaube ich“, fügt sie dazu. Auf die Frage danach, wie Menschen im Verlauf der Zeit das Exponat wohl wahrgenommen haben könnten, sagt sie: „Wie gesagt, das ist keine normale Kanne. Mehr kann ich nicht sagen.“ Zur vierten Frage nach ähnlichen Stücken, assoziiert sie „zu Hause eine Kanne mit Katzen; da kommt das auch so aus dem Mund raus. Sonst“ Sie lacht verlegen. Auf die Frage nach dem Ausstellungskontext schaut sie sich um und sagt dann: „Ne, ich weiß nicht. Aber es paßt wohl.“ Gebe es außerhalb dieses Museums noch ein Exponat wie das hier Betrachtete? Sie wiederholt: „Wie gesagt, zu Hause haben wir so eine ähnliche,“ und lacht dabei nochmals. Kannen seien „überall, aber so eine habe ich noch nie gesehen“, schließt sie ab.

V. In der letzten Perspektive antwortet B. auf die Frage nach einem Phantasienamen: „Einfach die Huhnkanne.“

*Nr. 10: Rekonstruktion einer gotischen Uhr aus der Hand des
Frankfurter Meisters Weiland*



In: Historisches Museum, Frankfurt/Main

Kurzinformation für B.:

*„Dieser 1974 hergestellte Nachbau einer Uhr aus der Zeit des späten
Mittelalters wird wegen der vielen Räder hinter dem Ziffernblatt auch
als Räderuhr bezeichnet. Mit der hier verwendeten Technik war ein
Fortschritt in der Präzision der Zeitmessung erzielt worden.“*

Vor diesem zweiten Gespräch hat sich B. wie von ihr gewünscht, zuvor mit dem Fragekatalog beschäftigt, aber keine Notizen gemacht. Sie habe lediglich Zeit gewinnen wollen, um leichter und ungezwungener antworten zu können.

I. B. findet „diese Kugeln“ und „diese Räder“ „schon spannend: Ich würde dann näher rangucken, wie das funktioniert.“ Sie lacht.

II. Das Exponat sei „etwa so groß wie ein Kopf oder so.“ Das Material sei „Eisen“, die Farbe „schwarz.“ Das Ziffernblatt falle ihr auf; sie könne es aber in seiner Farblichkeit nicht beschreiben. „Ich bin da nicht so geeignet“, sagt sie. An Einzelheiten entdecke sie die „zwei Kugeln da oben“ und „die Räder.“ Sie habe „eine Uhr“ vor Augen, antwortet sie lachend auf die vierte Frage. Belebt könne sie sich das Exponat nicht vorstellen und begründet dies mit einem Hinweis auf den Ausstellungsraum: „Weil das mit der Umgebung nicht so paßt. Da hinten steht so ein Klavier und ist ein Zimmer eingerichtet. Wenn die Uhr da hinge, wäre es leichter, sie lebendig zu denken.“ Daraufhin lacht sie wieder verlegen.

III. Von der Seite, von wo sie „die Räder sehen kann“, habe sie die ruhigste Ausgangsposition. Dorthin begibt sie sich hin und antwortet auf die Frage, wovon sie sich besonders angesprochen fühle: „Ich glaube, von den Kugeln“, und fügt hinzu: „von den kleinen da oben, die haben, glaube ich, gar keine Funktion.“ Ob sie sich in diese Kugeln einfühlen könne? Spontan lachend reagiert sie: „Sieht fast so aus wie ein Gesicht mit zwei Augen.“ Darauf lacht sie stärker in sich hinein. Als ich frage: „Sagt das Gesicht was?“, verneint sie und möchte, daß wir weitergehen. Die Bedeutung der Uhr läge für sie darin, daß es sie „sehr interessiere, wie diese Dinge funktionieren. Das ist schon sehr spannend.“ Die Frage, ob sie eine Gemeinsamkeit mit dem Ausstellungsstück verspüre, ist ihr offenbar nicht behaglich. Sie flüstert leise: „weiter.“

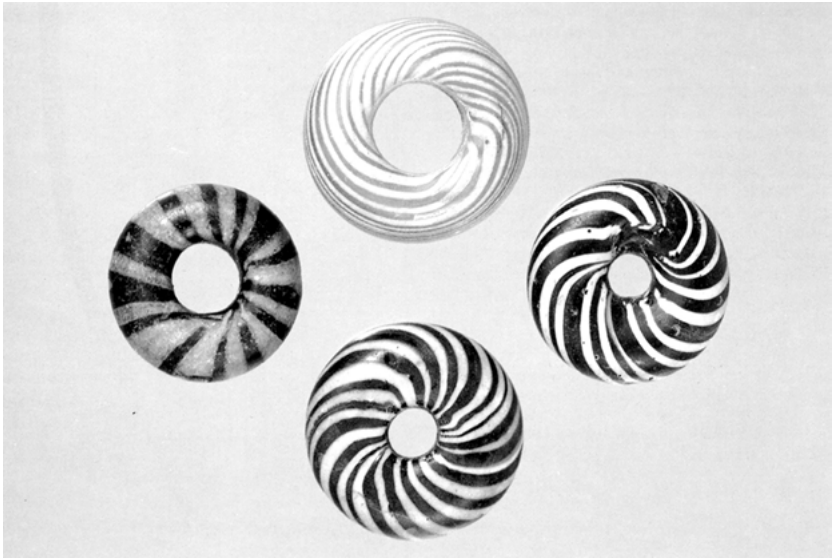
IV. In ihrer Antwort auf die erste Frage denkt B. zunächst an das Jahr der Rekonstruktion der Uhr aus der Kurzinformation: „Das war 1974 nachgemacht“ und fügt an: „Aber das war eigentlich aus dem 16. Jahrhundert.“ Wo das Exponat entstanden sei, wisse sie nicht. Daran erinnert, daß sie auch eigene Vermutungen äußern könne, bleibt sie stumm. Als ich danach die zweite Frage stelle, ob sich etwas dazu sagen ließe, wie das Objekt im Laufe der Zeit von den Menschen wahrgenommen wurde, wird B. verlegen, so daß ich einige Erläuterungen bringe.

Schließlich bemerkt sie: „War vielleicht früher ein bißchen mehr etwas Besonderes für die Menschen als jetzt. Mehr weiß ich nicht.“ Nach vergleichbaren Ausstellungsstücken gefragt, reagiert B. diesmal schmunzelnd: „Ich denke immer an den Physikunterricht, mit diesen Kugeln und Rädern.“ Aber dann fallen ihr „natürlich normale Uhren“ ein. Angesprochen auf den Präsentationskontext, äußert sie wieder ihr Gefühl von vorn: „Ich finde, wie gesagt, die Umgebung nicht so schön. Dieser Kasten [eine gläserene Schutzhülle] paßt nicht.“ Dabei lacht sie erneut wie verunsichert.

Um B. zu stärken, wiederhole ich, wie auch bereits öfters zuvor (vgl. Gespräch Nr. 9 und 14) ihre Worte. Das scheint sie sicherer zu machen, denn sie entgegnet auf die nächste Frage, ob es solche Exponate auch außerhalb dieses Museums gebe, mit festerer Stimme: „Ja, ich denke auch in anderen Museen. Aber genau so eine Uhr habe ich noch nie gesehen“, wobei sie das „nie“ betont.

V. Zuletzt, in der benennenden Perspektive, sagt B.: „Mmh, einen solchen Namen habe ich nicht.“

Nr. 11: Vier Glasperlen aus der keltischen Latène-Kultur



In: Museum für Vor- und Frühgeschichte, Frankfurt/Main
Aus: Archäologische Reihe, Bd. 9, S. 45

Kurzinformation für J.:

„Diese Perlen von verschiedenen Ketten stammen aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., also aus der späteisenzeitlichen Latène-Kultur. Sie wurden im Frankfurter Umland gefunden.“

I. Versuchsperson J. verweilt einige Sekunden vor dem Exponat und sagt dann, es sei schwierig, die Glasperlen auf sich wirken zu lassen, weil „hier alles voll ist mit kleinen Gegenständen, und ich muß auch nach unten gucken.“ Ich biete J. an, ihr einen Stuhl zu holen. Sie hält dies jedoch nicht für erforderlich.

II. Die Glasperlen wirken auf sie „sehr, sehr klein.“ Sie erkennt das Material und spricht dann die „teils sehr gefällige“ Farbgebung der Perlen an. Ihrem Gefühl raumgebend, führt sie aus, sie seien „erfreulich unterschiedlich“ und „modern.“ „Natürlich“, so auf die Frage, was sie vor sich sehe, seien dies Perlen. Dann nimmt sie an, die Ketten seien „am Hals oder an der Hand“ getragen worden. J. empfindet die Exponate als

besondere Ausstellungsstücke, weil sich durch sie „die Kluft zwischen Jahrtausenden schließt“ und weil man sie „heute noch sehen und kaufen“ könne.

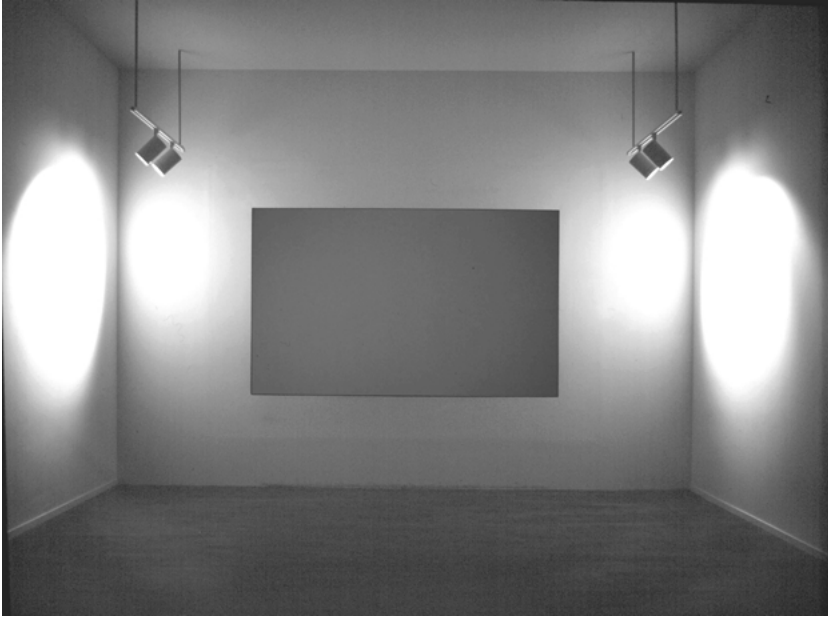
III. Auf die erste Frage sagt J., sie habe „spontan“ schon am Anfang der Befragung die Position eingenommen, von der sie sich am besten Ruhe verspreche. Es störe sie aber weiterhin, wie tief man sich bücken muß, um die Perlen genauer zu betrachten. Auch die „Fülle der Materialien“ in der Vitrine mißfalle ihr. Das Angebot, auf einen Stuhl Platz zu nehmen, schlägt sie weiterhin aus. In ihrer Antwort auf die zweite Frage sagt sie, „am besten“ gefalle ihr das „Gelb-grün der mittleren Perle“, und sie assoziiert „das Gehäuse einer Schnecke“, die man im Garten sehen könne und das aus „genau denselben Farben“ bestehe. Eine tiefergehende Einfühlung in das von ihr zuvor gewählte mittlere Exponat will ihr nicht gelingen. „Dazu müßte ich das ja bewußt machen, und in dem Fall läuft das über meinen Intellekt.“ Dann aber, nach einer Rückfrage von mir, schmunzelt sie: „Das wäre eine Idee, auf die ich nicht gekommen bin. Die werde ich aber jetzt mit nach Hause nehmen in meinem Kopf.“ Die Bedeutung der Glasperlen liege für sie, wie sie schon angedeutet hatte, „im Historischen und im Modernen“, aber auch „im Ästhetischen.“ Es werde „da eine ganze Menge angeregt.“ Eine Gemeinsamkeit zwischen sich und den Exponaten sieht J. dahingehend, daß sie die Stücke ja „tragen oder auch bei sich zu Hause liegen lassen“ könne, um sich „darüber zu freuen.“

IV. In ihrer Antwort auf die Frage nach den Entstehungsbedingungen des Exponats sagt J. mit scherzhaftem Unterton: „Ich versuche jetzt nicht auf das Schildchen zu gucken.“ Als ich aber sage, daß das unerheblich sei, liest sie die Beschriftung und zeigt sich dann über das Alter der Perlen erstaunt. Lächelnd sagt sie: „Das finde ich sehr erfreulich, daß die Menschen sich damals schon so etwas Schönes gegönnt haben; was ja offensichtlich eher zweckfrei gewesen ist und nicht unbedingt funktional im Sinne von: Wir haben ein Werkzeug.“ Angesprochen auf die Rezeptionsgeschichte, hebt J. die Schultern und sagt in einem wieder etwas sachlicherem Tonfall: „Die kenne ich einfach nicht“ und wirkt dabei gelassen, als sie hinzufügt: „Da könnte ich jetzt viel phantasieren.“ Nachdem ich ihr erläutert habe, daß ich kein Expertenwissen von ihr erwarte, erwidert sie: „Okay, das [Wissen] hab‘ ich nicht.“ Auf die dritte Frage antwortet J., sie habe „haufenweise Assoziationen“ zu dem Objekt, äußert sich aber nicht genauer dazu. Der Frage danach, welche zusätzlichen

Informationen ihr von dem Präsentationskontext vermittelt werden, begegnet sie, indem sie Erläuterungstexte benachbarter Vitrinen vorliest. Schließlich meint sie, es bestehe die Möglichkeit, solche Perlen außerhalb dieses Museums käuflich zu erwerben.

V. Einen Namen für die Perlen findet J. nicht und führt zur Begründung an: „Da müßte ich etwas Dramatisches haben, etwas Besonderes.“ Sie lacht dabei etwas.

Nr. 12: Installation „Twilight Arche“ von James Turrell



In: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main

Kurzinformation für E.:

„Diese Installation mit optischer Täuschung richtete der amerikanische Künstler James Turrell 1991 eigens für die Gründung des Frankfurter Museums für Moderne Kunst ein.“

Nachdem ich E. die obige Information gegeben hatte, betritt er sichtlich erwartungsvoll den Vorraum der Installation, erkundet ihn und folgt dann in den Raum der Installation hinein, an dessen anderem Ende sich die vermeintliche ‚blaue Farbfläche‘ befindet. Er nimmt etwa drei Meter vor der Wand Platz, um so die erste Frage zu beantworten.

I. E. schweigt und bittet mich um die zweite Frage. Als ich ihn aber zuerst um eine Antwort auf die erste Frage bitte, flüstert er leise zu: „Ich finde den Raum still, und da wird die normale Welt ja erst einmal ausgeschaltet. Und wenn man mich jetzt nicht fragte: Er lädt mich ja ein zum Schweigen. Wenn man in den Raum kommt, gerät man erst einmal ins

Nachdenken oder genießt die Stille, je nachdem. Es erinnert mich jetzt an irgend so ein Meditationszentrum. Ich hatte so was auch schon mal gesehen, was so ähnlich aussieht.“

II. „Kein Angabe“ ist E.s Antwort auf meine erste Frage dieser Perspektive. Als ich nachfrage, zeigt er sich unsicher, ob das Volumen des ganzen Raums gemeint sei. Als ich das dahingestellt sein lasse, räsoniert er: Wenn man jetzt von der Naturwissenschaft Abstand nimmt und überlegt, wie klein der Mensch ist im Vergleich zu anderen Lebewesen, dann ist das ein Exemplar, was eher nachdenklich machen soll.“ Die Wirkung dieser Installation sei nicht durch ihre Größe verursacht. Diese Empfindung läßt ihn weiter bemerken: „Folglich will ich auch mein Größverhältnis nicht bestimmen.“ Auf die zweite Frage antwortet E.: „Mmh, zum Material. Ich würde es wirklich nicht als Materie betrachten, sondern als ein Spiel mit Effekten. Und die Farblichkeit: Ich weiß nicht, ob ich es ‚Schwarzlicht‘ nennen soll, was auch immer. Das kann ich so nicht beantworten. Ist auf jeden Fall ein beruhigender Farbton.“ Gefragt, welche Einzelheiten er entdecken könne, gibt E. zurück: „Die Leute davor, es fallen die Schweinwerfer von den Seiten auf links und rechts auf, aber ich würde es nicht als das Wesentliche betrachten. Das ist ein leerer Raum mit Effekten. Da gibt es eigentlich keine Einzelheiten.“ Auf die vierte Frage, was er denn hier vor Augen habe, sagt E.: „Einen dunklen Raum, der leer ist, wodurch es hallt, wodurch das Individuum sich verloren vorkommt, vielleicht. Auf jeden Fall einen Raum, in dem es aus seiner normalen Bezügen herausgehoben ist. Ich könnte natürlich sagen, ich sehe dieses Rechteck nicht. Es ist vielleicht eine idealisierte Form, wenn man so will.“ Bewegt oder belebt vorstellen könne er sich die Installation „eigentlich nur durch Leute, die da drinnen sind.“ Er fügt dann hinzu: „Wenn man alleine in der Halle ist, hat es so etwas von Kaffkas ‚Maus‘. Wir heben die Wirkung auch fast auf, wenn wir drinnen sitzen und sprechen.“

III. Die anfänglich eingenommene Sitzposition sei für E. weiterhin diejenige, aus der heraus er sich die Installation am besten in Ruhe vertiefen könne. Angesprochen auf das, was ihn am meisten anspreche, erwidert er mit etwas stärkerer Stimme: „Also, man dürfte nicht nach links oder nach rechts schauen, sondern nach vorne auf das Schwarzlichtfeld.“ Ob er dieses nach eigener Phantasie oder eigenen Worten sprechen lassen könne? „Nein“, ist seine Antwort, „denn das ausschlaggebende Merkmal hier ist eigentlich die Stille,“ begründet er kurz und bündig. Ich hake ein:

„Die Stille kann dann auch nichts oder soll nichts sagen?“, worauf er erwidert: „Der Witz ist, daß die Gedanken aus Dir herauskommen. Wenn man von Leuten liest, die sich mit Meditation beschäftigen, z.B. bei Sri Aurobindo, dann sind es Gedanken, die durch den menschlichen Geist hochgespült werden. Dann heißt es still zu werden. Das Exponat spricht nicht. Der Mensch spricht zuviel dabei.“

Die Bedeutung, die dieser Raum für ihn habe, umschreibt E. mit den Worten: „Er führt mich aus der Alltagswelt raus. Ich meine, Du kommst in den Raum und ist erst einmal durch das Licht abgeschlossen. Da ist eine Grenze gezogen. Das haben wir ja auch bemerkt, daß es dunkel war, als wir hier reingingen. Und damit ist man auch dem alltäglichen Denken enthoben. Der Wert liegt darin, daß es eine Leere ist; daß man eigentlich nichts sieht.“ Auf die mit dieser Installation verspürte Gemeinsamkeit holt E. nachdenklich aus: „Vielleicht ein Streben nach Ruhe; andererseits könnte man sich hier natürlich auch im existentiellen Sinne verloren vorkommen, nicht wahr? Diese Effekte könnten auch erdrückend wirken. Entweder ist es eine Gemeinsamkeit in der Ruhe oder ein Bedrohungsverhältnis, das dann aber keine Gemeinsamkeit ist, aber dennoch eine Beziehung.“

IV. Auf die Frage nach den Entstehungsbedingungen antwortet E.: „Eindeutig in unserem, sprich dem letzten Jahrhundert, eigentlich. Es ist ein modernes Werk, das versucht, den Menschen zu sich selbst in Beziehung zu setzen. Wenn man die Leute um uns herum betrachtet, dann ist dieser Zweck erfüllt.“ Auf die Frage, ob er dazu etwas sagen könne, wie die Menschen in Laufe der Zeit diesen Raum wahrgenommen habe, äußert er: „Vielleicht mag es damals eine technische Neuerung gewesen sein, das Schwarzlicht. Dann glaube ich, daß viele Menschen das so wahrgenommen haben, wie ich das jetzt sehe. Andererseits habe ich inzwischen, als ich die Leute hier gesehen habe, auch wahrgenommen, daß einige eher ihrem Spieltrieb nachgekommen sind. Da mag es Unterhaltung sein.“ Auf die nächste Frage, ob er ähnliche Installationen wie diese assoziiert, sagt er, er habe „schon andere Spiele oder Lichteffekte mit Schwarzlicht gesehen.“ Dann fügt er hinzu: „Ich habe eingangs von einem Meditationszentrum gesprochen. Ich dachte dabei an eine indische Halle auf der Expo 2000 in Hannover. Da war auch ein Raum, in dem die Leute sitzen und meditieren konnten. Das hat mich jetzt daran erinnert; obwohl das ist nicht ganz vergleichbar.“ Auf die Frage nach den Informationen, die durch den Ausstellungskontext vermittelt würden, sagt E.: „Also ich würde sagen: Ich geh‘ in ein Museum und da weiß ich, daß

es Kunst ist. Und ich komme in diesem Raum rein und hör erst mal die Stille und scheu‘ mich zu sprechen. Das ändert sich natürlich dadurch, daß hier viele Leute sind. Die Information durch den Präsentationskontext hängen davon ab, wie die Leute sich verhalten und natürlich auch ich selbst.“ Prägnant formuliert er dann: „Du bist selbst Exponat zu einem gewissen Teil.“ Außerhalb dieses Museums sehe man „solche Lichtspiele“ „dann und wann mal.“

V. Zu einem Phantasienamen kann sich E. nicht entschließen und zwar mit folgender Begründung: „Also für mich stand der leere Raum im Vordergrund, der eigentlich nichts vermittelt. Folglich will ich ihm keinen Namen geben.“

Nr. 13: Präparat einer Schleiereule (Tyto alba)



Privataufnahme einer Schleiereule

Kurzinformation für J.:

„Dieser nachtaktive Vogel ist weltweit verbreitet. Er lebt auf offenem Gelände, in Ruinen, in Scheunen etc. Die Schleiereule steht seit längerem auf der Roten Liste der bedrohten Tierarten.“

I. Versuchsperson J., fragt mich, ob sie die erste Frage dahingehend beantworten sollte, wie das Exponat auf sie wirke. Ich bejahe dies, und sie sagt nach etwa einer Minute, sie habe in der Zwischenzeit bemerkt, daß ihr die Eule bisher noch nicht in diesem Ausstellungsraum aufgefallen

sei. Der Vogel gefalle ihr gut, und es spreche sie auch an, wie er präsentiert sei.

II. „Winzig“ sei der Vogel im Vergleich zu ihrer Körpergröße. Es handle sich um „ein Präparat mit Federn“ und es gebe im Ausstellungsraum eine ganze Reihe solcher ausgestopfter Tiere. Auf die abschließende Frage sagt sie, sich erinnere sich daran, daß sie einmal eine Eule fast lautlos fliegen gesehen habe. Sie sagt mit Betonung, daß sie das „sehr beeindruckt“ habe.

III. Die Ausgangsposition ändert J. im weiteren nicht. Sie steht etwa einen Meter seitlich vor dem Präparat. Angesprochen darauf, worauf sich das Hauptmerkmal ihrer Sympathie richte, nennt sie das Gesicht der Schleiereule und dort insbesondere die Augen. Es sähe jetzt so aus, als ob der Vogel von hinten über ihre Schultern schaue und deshalb habe er „etwas extrem Menschliches.“ Allerdings möchte sie sich nicht in den Vogel einfühlen, weil sie zu ihm „Abstand behalten“ wolle. Die Bedeutung des Präparats liegt für sie darin, daß es ein „sympathisches Exponat“ sei, das ihr, wie erwähnt, noch nicht aufgefallen sei. Eine Gemeinsamkeit mit ihm sieht J. in dem besagten „Menschlichen“; außerdem stelle sie sich manchmal vor, fliegen zu können.

IV. Auf die erste Frage vermutet J., daß das Präparat zu Beginn des letzten Jahrhunderts anlässlich der Einrichtung bzw. Erweiterung dieser naturkundlichen Sammlung hergestellt worden sei. Von der Rezeptionsgeschichte habe sie „keine Ahnung“, und vergleichbare Exponate erkenne sie in den anderen Eulen in den Vitrinen dieses Raumes. „Total interessant“ findet sie die lateinischen und englischen Namen der Objekte. Der Präsentationskontext ist ihr „wahnsinnig sympathisch“, weil es hier „nicht neu, nicht interaktiv ist; daß es nicht blinkt und kein Video gibt.“ Ich hoffe, daß das so bleibt“, sagt sie. Auf die fünfte Frage verweist J. auf Präparate in anderen Museen und auf in Freiheit lebende Eulen.

V. „Ganz sentimental und kindlich“ gibt J. dem Präparat den Kosenamen „Euli.“

Nr. 14: Verkieselter Stamm eines urtümlichen Nadelbaumes



In: Naturmuseum Senckenberg, Frankfurt/Main

Kurzinformation für B.:

„Dieser verkieselte Stamm wurde in Arizona in den USA gefunden und ist ca. 225 Millionen Jahre alt. Zu dieser Zeit, im erdgeschichtlichen Trias, bildeten Nadelbäume mit ihren mächtigen Stämmen ausgedehnte Wälder. In einem mindestens 1000 Jahre andauernden Prozeß versteinerte der Stamm unter Ausschluß von Sauerstoff.“

I. B. fragt zunächst nach, was ich mit dem „wirken lassen“ meine und antwortet nach einigen Erläuterungen mit „Ja.“

II. Sie empfindet den Baumstamm als „ziemlich dick“ und „breiter und höher“ als sich selbst. „Ich denke, daß da drei Leute von mir reinpassen“, sagt sie lachend. Das Material des Objekts sei „Stein“: Sie betont aber zugleich, daß sie sich „nicht so genau auskenne“ und „nicht sagen“ könne, um welchen Stein es sich handle. „Aber außen sieht es so aus wie Holz“, trägt sie nach, nachdem sie etwas zur Seite getreten ist. Von dort: „Wenn ich das so gesehen hätte, hätte ich gesagt, Holz.“ Weiterhin führt B. auf die zweite Frage hin an, daß das Exponat von „von weitem aus gesehen“, das Aussehen habe, „als ob es gemalt wäre.“ Mit Blick auf die Farben spricht sie das „das Rote und Gelbe“ an, das „man wahrscheinlich zuerst“ bemerke. An Einzelheiten entdeckt sie die „Jahresringe“ und schweigt dann für eine Weile. „Ich geh‘ erst einmal weiter“, sagt sie dann und gibt mir damit zu verstehen, daß sie die nächste Frage beantworten möchte. Sie stehe, sagt sie nun, vor einen „Baum, der zweigeteilt“ sei und lacht wieder dabei, etwas unsicher darüber, ob sie die Frage richtig beantwortet habe. Belebt kann B. sich den Baum vorstellen, auch seinen „Rest“, jedoch „nicht zweigeteilt.“ „Der müßte schon ziemlich groß sein“, überlegt sie schließlich, in ihrer Gestik und Mimik immer noch unsicher.

III. Um eine bessere Ausgangsposition zu erhalten, sagt B. jetzt entschieden: „Ich möchte schon näher herantreten“, und begibt sich in unmittelbarer Nähe vor das Exponat. Von „diesem Gelb, das hier da so drinnen ist“, fühle sie sich besonders angesprochen. Auf die dritte Frage reagiert sie mit: „Gehe ich erst einmal weiter“, und auf die vierte Frage, welche Bedeutung der Baumstamm für sie habe, kommt sie mit der Antwort: „Da müßte ich nachdenken, eigentlich mehr Zeit haben.“ Als ich es ihr nahelege, sich mehr Zeit zu lassen, meint sie nach einigem Nachdenken: „Der Stein ist toll. Ich habe noch nie so einen gesehen.“ Sie stelle sich jetzt vor, „wo er damals stand, wie er so war und welche Geschichte er hat.“ Auf die Frage nach der verspürten Gemeinsamkeit zwischen sich selbst und dem Exponat sagt B. nun etwas selbstsicherer: „Also Bäume haben mich schon immer fasziniert. Ich habe früher immer mit Bäumen gespielt im Wald.“

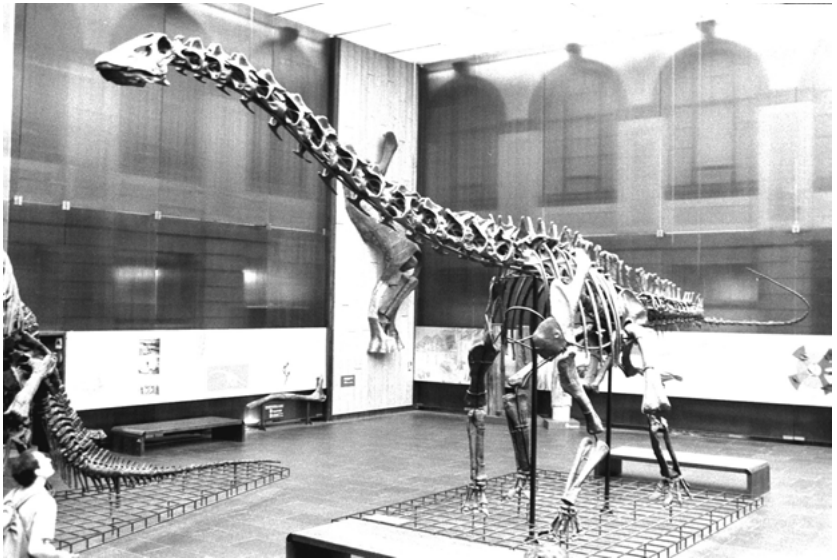
IV. In ihrer Antwort auf die erste Frage erinnert sich B. an die ihr zuvorg gegebene Information (Arizona) und liest dann, etwas lachend, das Alter des Stammes von dem Beschriftungstext zu ihren Füßen ab. Die Frage, ob sich etwas dazu sagen lasse, wie das Exponat wohl im Laufe der Zeit von den Menschen wahrgenommen wurde, versteht B. nicht. Nach wei-

teren Erläuterungen kann sie einwerfen: „Also, wenn das ein Stein war, dann denk ich schon, daß das etwas Besonderes ist und man den nicht so einfach liegen gelassen hat. Ist es so?“ Das Exponat sieht „ja so aus wie eine Malerei, gerade das Rot.“ Dann kommt sie ins Erzählen: „Bei uns [in Norwegen] gibt es so Rosenmalereien, die sind immer mit diesen Farben Rot, Blau und Gelb. Natürlich sind die Rosen jetzt nicht da. Aber wenn ich diese Farben sehe, dann denk’ ich daran.“ Solche Rosenmalereien finde man, so B. auf meine Nachfrage, an „Holzgebäuden“, aber „zum Beispiel auch auf einer Holzkiste zu Hause, die ist ähnlich so gestrichen.“ Im Präsentationsraum habe sie das Exponat „nicht bemerkt, weil diese Dinosaurier“ im Vordergrund ständen. Diese Urtiere, der Wald und das Alter seien das übergeordnete Ausstellungsthema. Die Frage, ob es außerhalb des Museums noch solche Exponate gebe, ruft ihr einen verkieselten Stamm an der Straße in einiger Nähe zum Eingangsbereich ins Gedächtnis.

V. Auf die Bitte, sich einen Namen für den Baumstamm einfallen zu lassen, schweigt B. für eine Weile. Dann sagt sie: „Muß ich das jetzt beantworten?“, was ich verneine; worauf sie antwortet: „Ich weiß jetzt nichts. Vielleicht sage ich später Bescheid“, fügt sie, verlegen lachend, hinzu. „Also wenn ich jetzt darüber nachdenke, dann ist es der ‚Steinbaum‘.“

Nach Abschluß des Dialogs spreche ich B. darauf an, ob sie einen Nachtrag für die dritte Frage der dritten Perspektive ein [ein Detail sprechen lassen] geben möchte. Sie verneint dies und spricht dann offen an, daß es ihr – es war für sie der erste Testversuch mit mir – leichter fallen würde, beim nächsten Mal die Antworten nicht mündlich zu geben, sondern aufzuschreiben.

Nr. 15: Skelett des Riesensauriers „Doppelbalken“
(*Diplodus longus* Marsh)



In: Naturmuseum Senckenberg, Frankfurt/Main

Kurzinformation für H.:

„Dies ist das Skelett eines Riesensauriers, der vor 140 Millionen Jahren lebte. Es ist eines von vier Originalen dieser Art und wurde im 19. Jahrhundert in den USA gefunden.“

I. Zunächst fragt Versuchsperson H., ob sie mit mir um das „Tier“ herumgehen könne, um „es mal zu sehen.“ Sie bleibt dann seitlich, etwa in fünf Meter Abstand vor dem Exponat, stehen. Die erste Frage beantwortet sie dort so: „Ob ich es schaffe, gar nichts zu tun? So im Sinne von Nichts-Tun ja; aber natürlich ist das ein sehr beeindruckendes Exponat, und man schaut da doch unwillkürlich hin.“ Als ich ihr erläutere, daß es vielleicht eher auch um ein Nicht-Sprechen geht, schaut sie sich das Skelett schweigend an und sagt noch einmal, daß sie die Frage im Sinne eines Auf-sich-wirken-Lassens verstehen könne, antwortet dann nochmals: „Kann ich, klar.“ Als ich es ihr überlasse, vielleicht jetzt von ihren Erfahrungen zu erzählen, sagt sie: Ich hab‘ mich zum Beispiel daran erin-

nert, daß ich als Schulkind schon einmal hier war. Damals kam mir der Dinosaurier noch größer vor, nämlich riesig.“

II. Auf das Volumen des Exponats angesprochen sagt H.: „Ich schätze den Saurier vom Maul bis zur Schwanzspitze mindestens zehnmal so lang wie mich, und der Rumpf ist doppelt so hoch wie ich. Wenn das Tier den Kopf hochreckt oder den Schwanz, dann ist es natürlich mindestens fünfmal so hoch. Vom Volumen kann ich das nicht sagen. Das sind jedenfalls ganz andere Proportionen.“ Von der Farbe her komme ihr das Skelett „recht dunkel“ vor. Möglicherweise sei das ein „Schuttschicht, um zu konservieren.“ Vielleicht seien die Knochen auch versteinert. Es sind weniger die Einzelheiten des Exponats, die sie ansprechen, als vielmehr seine „imposante Größe.“ H. spricht den langen Hals des Skeletts an. An Details falle ihr auf: „Man sieht ja sehr schön das Wirbelsäulenskelett, Knochen, Brustkorb, den Kopf, der ja sehr auffällt, und man sieht so gut wie keinen knöchernen Schädel, wo ein größeres Gehirn reinpaßt.“ Auf die Frage, was sie da sehe, antwortet sie: „Ein Skelett.“ Bei der fünften Frage verweist H. auf die erklärenden Hinweise an einer Seitenwand des Ausstellungsraumes. Das helfe ihr, sich das Tier belebt vorzustellen, „mit der Muskulatur und Haut drum herum.“ Der Dinosaurier in Bewegung habe „ein enormes Gewicht und eine enorme Auslenkung des Schwanzes und des Halses. Das ist das, was mir am allermeisten auffällt.“

III. H. verändert nach der ersten Frage ihre räumliche Position zum Skelett hin nicht. Zur zweiten Frage bemerkt sie erneut, es falle ihr der „kleine Kopf“ des Dinosauriers auf. Auf die dritte Frage holt sie aus: „Ich bin der Schädel von einem Dinosaurier; das fällt mir jetzt ein bißchen schwer. Wenn es ein Bild wäre, fiel es mir leichter. Und ich muß jetzt diesen riesigen Körper bewegen. Außerdem muß ich, damit ich mich wehren kann, meinen Hals benutzen, um mich zu schlagen, wenn jemand von vorne kommt. Hinten kann ja der Schwanz umherpeitschen.“ Es fällt ihr schwer, weiter in der Ich-Form zu sprechen, während sie sich in den Dinosaurier hineindenkt: „Ich kann mich höchstens in der Gesamtheit des Dinosauriers fühlen, aber als Schädel kann ich mich nicht fühlen.“ Zur vierten Frage fällt ihr auf, „welche merkwürdigen und sonderbaren Formen in der Natur schon hervorgebracht wurden.“ Sie verspürt keine Gemeinsamkeit mit dem Exponat, „höchstens vielleicht insofern, daß gewisse Formen immer auch wieder auftauchen, d.h. auch wir haben ein Skelett.“

IV. Mit ihrer Antwort auf die erste Frage bezieht sich H. darauf, daß das Exponat ausgegraben worden sei. Obwohl es kein Kunstwerk sei, habe es ein definierbares Alter und einen bestimmten Entstehungsort. In ihrer zweiten Antwort weist H. darauf hin, daß es sich „für den normalen Betrachter um einen spektakulären Fund“ handele. Daher werde er „immer wieder rezipiert.“ Im folgenden assoziiert H. „Hängekonstruktionen, wie z.B. tragende Brücken.“ Der Ausstellungsraum „dürfte etwas heller sein“ und „müßte eigentlich renoviert werden.“ „Das Arrangement“ der Exponate erscheint ihr „als sehr schön.“ Saurier im Original gebe es nur noch wenige Male in dieser Welt, wobei sie sich auf die einleitende Kurzinformation bezieht.

V. Als Antwort auf die Frage und zugleich abschließend sagt H.: „Entweder, etwas freundlich, ‚Dino‘ oder ‚Brotzo-Sau‘.“

Auswertung

Antwortverhalten der Probanden

Die Vorstudie zeigte, daß alle 17 Fragen angenommen und beantwortet werden konnten. Die Ausnahmen sind protokolliert worden. Im nächsten Abschnitt werden aus diesen Erfahrungen konzeptionelle Konsequenzen gezogen.

Das Spektrum der Probandenäußerungen reichte von einem kurzgefaßten Satz bis hin zu weitschweifigen Äußerungen.

Beispielsweise wußte der angehende Religionswissenschaftler und Indologe E. zu J. Turrells Installation „Twilight Arche“ (Nr. 12) ebensoviel zu sagen wie zu dem „Cinématographe“ der Brüder Lumière (Nr. 5) oder zu den zwei aufgeschlagenen Seiten aus Vitruvs Buch „De architectura“ (Nr. 6). Hingegen zeigte sich die Medizinstudentin B. vor der Rekonstruktion einer gotischen Uhr (Nr. 10) vergleichsweise wortkarg. Nicht verbalisierungsfreudiger gab sie sich angesichts der persischen Keramik-Kanne (Nr. 9) oder des verkieselten Baumstammes (Nr. 14).

Auch gab es eine Reihe von Äußerungen, die bezeugten, daß die Probanden bei den Antworten ihre Phantasie spielen ließen.

Beispielsweise führte die vierte Frage der kontaktspürenden Perspektive „Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?“ zu einigen plastischen Phantasien: Der diplomierte Soziologe und Psychogerontologe L. erinnerte sich bei der Betrachtung des Gemäldes aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 2) an eine dramatische Szene eines Hollywood-Films. Und die Museumsaufsicht J. konnte sich vorstellen, mit der römischen Kopie einer Athena in einer Bar am Mittelmeer zu sitzen (Nr. 1).

Die Frage „Was für einen Gegenstand sehen Sie überhaupt“ (kontaktspürende Perspektive, vierte Stufe) führte hingegen nicht zu individuell getönten, sondern fast immer zu schablonenhaften Äußerungen wie „ein Gemälde“ (L. vor Exponat Nr. 2) oder „eine Kanne für Getränke“ (B. vor Objekt Nr. 9).

Zudem zeigten sich die Teilnehmer gelegentlich befremdet darüber, eine solch simple Frage gestellt zu bekommen; aus diesen Gründen wird weiter unten erwogen, wie die Frage durch eine andere Frage ersetzt werden könnte.

Im weiteren appellierte die Frage: „Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen?“, an die Vorstellungskraft der Probanden.

Von diesen produzierte als einzige die Fachärztin für Psychiatrie H. eine Phantasie, indem sie (vor dem Telefonverstärker) sagte: „In mir zischt und brummt es, und durch meine feinen Drähte laufen viele Gespräche.“ Sie fuhr dann fort: „Manchmal höre ich mit und höre, was die Leute sich so allerhand erzählen: Spionagegespräche, über Aktienverkäufe, Pärchen, die miteinander sprechen über Telefon, die sich gerade nicht sehen. Ich könnte euch viele, viele Geschichten erzählen.“ (Nr. 3)

Die anderen Teilnehmer gaben Gründe dafür an, warum sie nicht antworten mochten. J. sagte mit Blick auf die keltischen Glasperlen: „Dazu müßte ich das [den Rollenwechsel] ja bewußt machen, und in dem Fall läuft das über meinen Intellekt.“ Nach einem kurzen verbalen Zwischenspiel meinte sie allerdings bezüglich des vorgeschlagenen Rollenspiels mit dem Exponat: „Das wäre eine Idee, auf die ich nicht gekommen bin. Die werde ich aber jetzt mit nach Hause nehmen in meinem Kopf.“

Ablehnend stand L. dieser Frage gegenüber. Bei der Betrachtung des Gemäldes „Rettung der Schiffsbrüchigen durch den heiligen Nikolaus“ schüttelte er den Kopf und betonte: „Wenn jemand was sagen wollte, war es der Maler des Bildes in der Gesamtheit. Aber ich könnte jetzt nicht formale Elemente des Bildes personalisieren.“ Dabei ist L. keineswegs ein Mensch, den man als phantasielos bezeichnen könnte, denn vor dem Modell eines ägyptischen Tempels konnte er sich vorstellen, daß einzelne Figuren vielleicht „eine Inszenierung oder irgendein ein Stück sprechen.“ Doch fügte er zugleich hinzu: „Im Sprechen finde ich keinen Zugang.“ (Nr. 2)

Dieses Ergebnis bestätigt die Beobachtung von Falschlunger und Rath (1997, 314-315), wonach viele Erwachsene Probleme damit haben, sich aus ihrer Ich-Fixierung zu lösen und versuchsweise einmal an die Stelle des Objekts zu treten. Kinder haben bei Rollenspielen weniger Hemmungen. Als Konsequenz aus dieser Erfahrung wäre darüber nachzudenken, die Frage noch etwas einladender und motivierender zu formulieren.

Mit Blick auf die Exponate erinnerten die Probanden sich an Ereignisse aus ihrer eigenen Vergangenheit oder aus ihrem Alltagsleben und assoziierten solche Erinnerungen mit ihrer jetzigen Wahrnehmung des Exponats.

E. dachte vor dem „Cinématograph“ (Nr.5) an einen von ihm in seiner Jugend gebauten Bildprojektor. Schließlich fiel H. vor dem Skelett des Riesendinosauriers (Nr. 15) ein früherer Schulbesuch im Museum ein, bei dem sie diesem Exponat erstmals begegnet war. Und auch die

ansonsten recht zurückhaltende Medizinstudentin B. fühlte sich durch eine Frage („Wenn Sie dieses Exponat betrachten – gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?“) zu einer Erinnerung angeregt: Vor einer persischen Keramik-Kanne (Nr.9) meinte sie, dieses Stück sei so ähnlich wie eine Kanne in ihrem elterlichen Zuhause, auf der Katzen abgebildet seien.

Sowohl die erste Frage als auch die zweite Frage der kontextuellen Perspektive: „Wann, wo und unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?“ und: „Was läßt sich über die Rezeptionsgeschichte dieses Gegenstandes sagen?“, führten zu Verunsicherungen auf seiten der Probanden, die sich unverhofft in die Rolle von Experten gedrängt fühlten.

So bemerkte H. vor dem „Drachengewand (Nr. 8) mit bedauernder Stimme: „Da weiß ich eben nichts drüber“, und B. wurde vor der Rekonstruktion der Uhr (Nr. 7) trotz einer Erläuterung der Fragestellung gänzlich stumm. Nach einer Weile bemerkte sie: „War vielleicht früher ein bißchen mehr etwas Besonderes für die Menschen als jetzt. Mehr weiß ich nicht.“ Es bleiben also auch diese beiden Fragen der kontextuellen Perspektive so umzuformulieren, daß jeder Eindruck vermieden wird, es werde Fachwissen abgefragt.

In eine zwiespältige Situation wurden die Probanden durch die Frage der ruhenden Perspektive: „Schaffen Sie es, in dieser Situation gar nichts zu tun?“, versetzt. Verständlicherweise faßten sie die Frage als Frage auf und gaben folglich Antworten. Beabsichtigt war aber, den Probanden mit dieser Frage zur Kontemplation Raum zu lassen.

Beispielsweise sagte L. vor dem Gemälde (Nr. 2) spontan, daß er, nachdem er zunächst die Geschichte des heiligen Nikolaus wahrgenommen habe, sich bemühte, das Bild einzuordnen und dann eine Reihe von Fragen an sich gerichtet habe: „Um was geht es? Wer sind die Figuren? Wie sind sie dargestellt?“

Es ist möglich, daß einige Probanden in der obigen Fragestellung eine Aufforderung zur Leistung sahen und deshalb viel verbalisierten. Denkbar ist aber auch, daß sie mit Verbalisierungen eine Irritation ihrer Wahrnehmung beim Erstkontakt mit dem Exponat kompensierten. Auf alle Fälle muß die Fragestellung besser formuliert werden, um die angestrebte Kontemplation zu erreichen.

Modifikation der Fragen

Die – einzige – Frage der ruhenden Perspektive soll nun lauten: *„Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?“* Mit dieser Formulierung wird der Tatsache Rechnung getragen, daß das endgültige Konzept vorsieht, den Text der Erstinformation ausführlicher zu halten als in der Vorstudie. Außerdem stellt die Frage in dieser Form dem Besucher seine Reaktion frei, während die frühere Formulierung eine Antwort (Ja oder Nein) herausgefordert hatte.

Die zweite Frage der kontaktpürenden Perspektive: *„Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben?“*, soll ergänzt werden durch eine Zusatzfrage: *„Und wie würde sich das Exponat, wenn man es berühren dürfte, anfühlen?“* Diese Ergänzung hebt die Intention der kontaktpürenden Perspektive hervor.

Die vierte Frage der kontaktpürenden Perspektive soll gestrichen und ersetzt werden durch: *„Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?“* Damit wird einerseits die anvisierte Bedeutungsrelation „bildhaft werden lassen“ besser realisiert, und andererseits werden die Untersuchungen Arnheims (1985, 104) zu Gedächtnisbildern von Probanden hier praktisch fruchtbar gemacht.

Die dritte Frage der erlebnisbezogenen Perspektive soll um den Zusatz *„Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu verlassen und sich in den Gegenstand hineinzubegeben.“* erweitert werden.

Schließlich sollen in der kontextuellen Perspektive die erste und zweite Frage umformuliert werden in: *„Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?“* und *„Was ließe sich darüber vermuten, wie das Exponat im Laufe der Zeit wahrgenommen wurde?“*

Retrospektive Ansichten

Bedeutungsrelationen und Perspektiven

Die folgende Abbildung zeigt, welche Perspektive von welcher Bedeutungsrelation dominiert wird.

Abbildung 1: Bedeutungsrelationen und Perspektiven

Ruhende Perspektive	Kontakt-spürende Perspektive	Erlebnis-bezogene Perspektive	Kontextuelle Perspektive	Verbindende Perspektive
„annähern“				
	„akzeptieren“			
		„loslassen“		
			„bildhaft werden lassen“	
				„sich einigen“

Perspektiven und Stufen

In der zweiten Abbildung finden sich die Bezeichnungen für die fünf Stufen jeder Perspektive.

Abbildung 2: Perspektiven und Stufen

Ruhende Perspektive	Kontakt-spürende Perspektive	Erlebnis-bezogene Perspektive	Kontextuelle Perspektive	Verbindende Perspektive
	Volumen	Positionieren	Entstehungszeit und ort	
	Material und Farbe	Sich anrühren lassen	Rezeptions-Geschichte	
	Merkmale	Erzählen lassen	Vergleichbarkeit	
	Gestalt	Bedeutung geben	Musealer Kontext	
	Bewegung	Übereinstimmung finden	Außermus. Verbreitung	

Stufen und Fragen

Die untenstehende Liste enthält in der aktualisierten Form die Fragen jeder einzelnen Stufe, so wie sie nunmehr für den Text des Tonträgers verwendet werden sollen.

Eingangsfrage

Welche Frage oder welche Fragen stellen sich Ihnen beim ersten Betrachten des Exponats?

Ruhende Perspektive

Frage: Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?

Kontaktspürende Perspektive

1. Stufe/Frage: *Welches Volumen hat das Exponat im Verhältnis zu dem Ihres Körpers?*
2. Stufe/Frage: *Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben und wie würde es sich, wenn man es berühren dürfte, wohl anfühlen?*
3. Stufe/Frage: *Welche Einzelheiten entdecken Sie am Exponat?*
4. Stufe/Frage: *Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?*
5. Stufe/Frage: *Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?*

Erlebnisbezogene Perspektive

1. Stufe/Frage: *Von welcher Stelle aus können Sie das Exponat am besten in Ruhe betrachten?*
2. Stufe/Frage: *Gibt es einen Teil oder eine Farbe des Exponats, wovon Sie sich besonders angesprochen fühlen?*
3. Stufe/Frage: *Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen? Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu*

verlassen und sich in den Gegenstand hinein-zubegeben.

4. Stufe/Frage: *Welche Bedeutung hat für Sie dieses Exponat?*
5. Stufe/Frage: *Verspüren Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Exponat und wenn ja, wie könnten Sie diese formulieren?*

Kontextuelle Perspektive

1. Stufe/Frage: *Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?*
2. Stufe/Frage: *Was ließe sich darüber vermuten, wie das Exponat im Laufe der Zeit wahrgenommen wurde?*
3. Stufe/Frage: *Wenn Sie dieses Exponat betrachten – gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?*
4. Stufe/Frage: *Vierte Frage: Wenn Sie sich in diesem Raum einmal in Ruhe umschauen – welche Informationen werden Ihnen durch den Ausstellungsraum vermittelt?*
5. Stufe/Frage: *Wo sind solche Exponate wie das hier Betrachtete außerhalb dieses Museums noch vorhanden?*

Benennende Perspektive

Frage: Angenommen, Sie sollten dem Exponat nun zum Abschluß selbst irgendeinen Namen – auch Phantasienamen – geben, welcher wäre das?

Abschlußtext

„Liebe Besucherin, lieber Besucher, wir sind nun am Ende dieses Durchgangs mit dem Audioführer ‚Aufmerksames Sehen‘ angelangt. Sicherlich sind in diesen Minuten einige Ihrer Fragen beantwortet worden, vielleicht sind aber auch neue entstanden. Sie sind nun eingeladen, Ihre Fragen auf einem dafür vorgesehenen Blatt zu formulieren, das Sie dort bekommen, wo Sie auch diesen Audioführer erhalten haben. Das Museum wird sich bemühen, Ihre Fragen innerhalb der nächsten Zeit zu beantworten.“

Fragen und Bedeutungsrelationen

Hier sollen Fragen zusammengefaßt werden, die jeweils aus einer Bedeutungsrelation entwickelt wurden.

Bedeutungsrelation „annähern“

1. P.: *Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?*
2. P.: *Welches Volumen hat das Exponat im Verhältnis zu dem Ihres Körpers?*
3. P.: *Von welcher Stelle aus können Sie das Exponat am besten in Ruhe betrachten?*
4. P.: *Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?*

Bedeutungsrelation „akzeptieren“

2. P.: *Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben und wie würde es sich, wenn man es berühren dürfte, wohl anfühlen?*
3. P.: *Gibt es einen Teil oder eine Farbe des Exponats, wovon Sie sich besonders angesprochen fühlen?*
4. P.: *Was ließe sich darüber vermuten, wie das Exponat im Laufe der Zeit wahrgenommen wurde?*

Bedeutungsrelation „loslassen“

2. P.: *Welche Einzelheiten entdecken Sie am Exponat?*
3. P.: *Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen? Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu verlassen und sich in den Gegenstand hineinzubegeben.*
4. P.: *Wenn Sie dieses Exponat betrachten – gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?*

Bedeutungsrelation „bildhaft werden lassen“

2. P.: *Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?*
3. P.: *Welche Bedeutung hat für Sie dieses Exponat?*

4. P.: *Wenn Sie sich in diesem Raum einmal in Ruhe umschauen – welche Informationen werden Ihnen durch den Ausstellungsraum vermittelt?*

Bedeutungsrelation „sich einigen“

2. P.: *Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?*

3. P.: *Verspüren Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Exponat und wenn ja, wie könnten Sie diese formulieren?*

4. P.: *Wo sind solche Exponate wie das hier Betrachtete außerhalb dieses Museums noch vorhanden?*

5. P.: *Angenommen, Sie sollten dem Exponat nun zum Abschluß selbst irgendeinen Namen – auch Phantasienamen – geben, welcher wäre das?*

Schwerpunkte des Präsentationsverlaufs

Folgende Hauptmerkmale kennzeichnen den „Übergangskreis Sehandeln“ in der museumspädagogischen Praxis:

1. Es besteht die Möglichkeit, auf dem Audiophon das/die Exponat(e) eigener Wahl präsentiert zu bekommen.
2. Die Begegnung mit dem Exponat geschieht in Form von Frage und Antwort.
3. Die Reihenfolge der Fragen ist im Schema von „Perspektiven“ und deren einzelnen Stufen ausgerichtet.
4. Eine aktive Beteiligung der Besucher wird vorausgesetzt.
5. Phantasie, Gefühl und Körperlichkeit werden miteinbezogen.

Aufbau des Audioführers „Aufmerksames Sehen“

Als praktisches Ergebnis der vorliegenden Arbeit wird nun der Aufbau des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ beschrieben. Der Text ist auf einer CD gespeichert, wird dem Besucher mit einem Abspielgerät ausgehändigt und untergliedert sich in insgesamt fünf Textabschnitte.

Begrüßung und Einführung

Der Besucher erhält an einer geeigneten Stelle (z.B. Kasse) des Museums den Audioführer mit dem Hinweis, daß er, wenn er die Nummer „1“ drückt, einen einführenden Text hören wird. Zugleich werden ihm die wichtigsten Funktionen des Geräts erläutert. Alles weitere ergibt sich aus dem gesprochenen Text des Audioführers. Dennoch sollte zur leichteren Orientierung auf dem CD-Player die wichtigsten Bedienungsschritte skizziert sein:

Abbildung 3: Orientierungstext auf dem CD-Player

LCD-Ziffer	Inhalt
1	Einführung und Begrüßung
2	Vorbereitung auf die Fragen
3	Die Fragen
*	Weiterführende Informationen
4	Abschlußtext
* Nummer des gewählten Exponats	

Zusätzlich erhält der Besucher ein Heft („Museumsführer „Aufmerksames Sehen““) mit den Erstinformationen zu den ca. 15 Exponaten.

Der Einführungstext könnte wie folgt lauten:

„Guten Tag, liebe Besucherin, lieber Besucher! Wir möchten Sie einladen, sich einige von Ihnen ausgewählte Ausstellungsstücke unseres Museums besonders aufmerksam anzusehen. Dazu dient dieser Audioführer als zusätzliches Angebot zu unseren sonstigen Führungen. In seinem Aufbau folgt er dem „Übergangskreis Sehhandeln“ des Autors Uwe Christian Dech.

Vor jedem Exponat, das mit dem Audiophonzeichen, einem stilisierten Ohr, versehen ist, werden Sie einige Fragen gestellt bekommen und Informationen erhalten. Keine Angst: Die Fragen setzen keine besonderen Vorkenntnisse voraus. Der Aufbau des Audioführers gibt Ihnen die Möglichkeit, Exponate des Museums einmal mit anderen Augen wahrzunehmen und vielleicht auch etwas länger vor ihnen zu verweilen, als man es üblicherweise tut. Weil der Durchgang pro Ausstellungsstück etwa 15 bis 20 Minuten in Anspruch nimmt, machen Sie es sich doch vor dem Exponat Ihrer Wahl bequem – vielleicht auf einem der museumseigenen mobilen Sitzgelegenheiten.

Bitte drücken Sie jetzt die ‚Pause‘-Taste, danach die Nummer ‚2‘ und dann ‚Play‘; aber erst dann bitte, wenn Sie den entsprechenden Informationstext im „Museumsführer ‚Aufmerksames Sehen‘“ zu dem Exponat gelesen haben.“

Vorbereitung auf die Fragen

Der zweite Textabschnitt könnte wie folgt lauten:

„Sie werden nun 18 Fragen zu dem Exponat hören. Vertrauen Sie dabei ruhig auf Ihre eigenen Wahrnehmungen und dem, was Sie mit Ihren eigenen Augen sehen. Es geht, wie gesagt, überhaupt nicht um Expertenwissen.

Zwischen den einzelnen Fragen drücken Sie bitte die ‚Pause‘-Taste und lassen Sie sich so viel Zeit, wie Sie für Ihre Antwort brauchen. Danach drücken Sie erneut ‚Play‘, um die nächste Frage zu hören.

Wählen Sie also nun bitte die Nummer ‚3‘ und drücken danach ‚Play‘, um die erste Frage zu hören.“

Die Fragen

Es sind die folgenden 18 Fragen zu hören:

- „Welche Frage oder welche Fragen stellen sich Ihnen beim ersten Betrachten des Exponats?
- Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?

- Welches Volumen hat das Exponat im Verhältnis zu dem Ihres Körpers? - Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben und wie würde es sich, wenn man es berühren dürfte, wohl anfühlen?
- Welche Einzelheiten entdecken Sie am Exponat?
- Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?
- Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?
- Von welcher Stelle aus können Sie das Exponat am besten in Ruhe betrachten?
- Gibt es einen Teil oder eine Farbe des Exponats, wovon Sie sich besonders angesprochen fühlen?
- Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen? Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu verlassen und sich in den Gegenstand hineinzubegeben
- Welche Bedeutung hat für Sie dieses Exponat?
- Verspüren Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Exponat und wenn ja, wie könnten Sie diese formulieren?
- Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?
- Was ließe sich über die Rezeptionsgeschichte dieses Gegenstandes vermuten?
- Wenn Sie dieses Exponat betrachten - gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?
- Wenn Sie sich in diesem Raum einmal in Ruhe umschaun – welche Informationen werden Ihnen durch den Ausstellungsraum vermittelt?
- Wo sind solche Exponate wie das hier Betrachtete außerhalb dieses Museums noch vorhanden?
- Angenommen, Sie sollten dem Exponat nun zum Abschluß selbst irgendeinen Namen – auch Phantasienamen – geben, welcher wäre das?

Liebe Besucherin, lieber Besucher, vielleicht möchten Sie sich jetzt, da wir mit den Fragen am Ende angelangt sind, einige Zeit zum Nachdenken lassen. Möglicherweise setzen Sie ja auch diese Frage-und-Antwort-Spiel nach Ihren eigenen Vorstellungen fort.

Wenn Sie dann die weiterführenden Informationen hören möchten, drücken Sie bitte die Audio-Nummer des Exponats, vor dem Sie stehen, und danach die Taste ‚Play‘.

Weiterführende Informationstexte

Vom Quantum her sollten die Texte die Länge von je vier Minuten nicht überschreiten. Sie sollten von Fachleuten so verfaßt sein, daß sie auch dem interessierten Laien etwas sagen und den aktuellen Forschungsstand berücksichtigen. Wenn im folgenden an einem Beispiel vorgeführt wird, wie ein solcher Text gestaltet sein könnte, so ist dabei an die Voraussetzung zu erinnern, daß zu Beginn der Audioführung ein Erstinformationstext in schriftlicher Form ausgehändigt wurde, der im Falle der Statue der Athena (vgl. das erste Exponat in der Vorstudie) etwa so gelaute haben könnte:

„Die Skulptur der Athena wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter einem Gebäude der Via Gregoriana, nicht weit entfernt von der Spanischen Treppe, gefunden. Das Werk ist eine Marmorkopie, die ein römischer Künstler nach dem Vorbild einer griechischen Bronzefigur angefertigt hatte. Das Original stand auf der Akropolis in Athen. Sein Schöpfer ist der Bronzebildner Myron, der in Griechenland um die Mitte des fünften Jahrhunderts lebte. Berühmt machte ihn seine Fähigkeit, komplexe Bewegungsmotive in ihrem organischen Zusammenhang lebendig zu erfassen. Athena ist die Tochter des Göttervaters Zeus und wurde von den Griechen als Kriegs- und Friedensgöttin sowie insbesondere als Stadtpatronin Athens verehrt. Man erkennt sie üblicherweise am ledernen Brustpanzer der Ägis. Ölbaum, Speer, Helm und Eule sind weitere Attribute der Göttin. Die Athena des Myron entstammt einer szenischen Gruppe von zwei Figuren, der sogenannten Athena-Marsyas Gruppe, auf der die Tochter des Zeus zusammen mit einem Naturdämon, dem Satyr Marsyas dargestellt ist, der das Blasinstrument Auloi aufheben will, das Athena fortgeworfen hatte.“

Dem weiterführenden Informationstext wurde die folgende Passage aus der Liebieghaus-Monographie zugrunde gelegt:

„Die Marmorkopien der Athenastatue
Seitdem Bruno Sauer im Jahre 1907 aufgrund der charakteristischen Züge des Athenabildes auf den hadrianischen Münzen das statuarische Urbild in den gleich großen Kopien der Marmortorsen in Paris, Madrid und Toulouse vermutete, und Ludwig Pollak 1909 mit der Veröffentlichung der Frankfurter Athena als nahezu vollständiger Statue den Schlüssel zum Verständnis und zur Rekonstruktion der myronischen Gruppe bot, sind bis heute eine Statue, sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) als Repliken von der Athena aus der Marsyas-Gruppe des Myron bekannt geworden. Der Frankfurter Athena gebührt schon ihrer Vollständigkeit wegen, aber auch dank ihrer Qualität der Vorrang. Sie wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter dem Gebäude der Via Gregoriana 32 gefunden. Im Altertum lagen hier die Gärten des

Lucullus. Zwar ist der Kopf aus parischem und der Torso aus pentelischem Marmor gefertigt, doch stimmen beide Teile so genau in Ab- und Einarbeitung überein, daß an einer Zusammengehörigkeit nicht zu zweifeln ist. Außerdem sind noch die rechte Hand und ein Teil des rechten Unterarms von dieser Statue erhalten.

Die jugendliche Göttin scheint ruhig stehend dargestellt zu sein, doch der erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Peplogewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewicht ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen. Figurenaufbau und Faltenordnung sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Das spannungsreiche Motiv vergegenwärtigt einen Augenblick des Innehaltens im Rhythmus eines Bewegungsablaufes. Dieser Moment ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links zur Spielbeinseite gewendet und dazu leicht geneigt, so daß die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue macht. In der strengen Formsprache eines reifen klassischen Stils muß im Original das Motiv einer innehaltenden Bewegung, eines Sich-Zurückwendens in Weitergehen erfaßt gewesen sein. Der Blick Athenas richtet sich auf ein Ziel, von dem her die Gebärde ihre Erklärung findet.

Unter den Rupliken der Athena fallen zwei Exemplare, der Torso Lancellotti und der Pariser Torso, dadurch auf, daß ihr Peplogewand nicht bis auf die Basis herabfällt, sondern die Füße zum Vorschein kommen läßt. Zwischen Gewand und Basis bleibt ein Zwischenraum, der die Stellung der Füße betont hervorhebt. Der Bewegungsablauf des Körperrhythmus kommt dadurch artikulierter und entschiedener zur Geltung. Für die Sorgfalt in der Ausführung der Replik Lancellotti mag noch ein Detail, die Angabe des Gewandsaumes am Apodygma sprechen, die an keinem anderen Beispiel der Replikenserie zu beobachten ist.

Im übrigen sind alle Wiederholungen der Athena fast gleich groß – mit Ausnahme des stark verkleinerten Torsos in Reggio Calabria. Von den Repliken weichen die beiden in Florenz und Hamburg durch die Wiedergabe des Gorgoneion mit Aegis auf der Brust ab. Beim Hamburger Torso wirkt die kleine Aegis mit dem Gorgoneion wie ein angeheftetes Abzeichen. Vielleicht diene es als Erkennungszeichen, da die Staupe möglicherweise als Einzelfigur aus der myronischen Gruppe kopiert worden ist. Aegis mit Gorgoneion dürften Zutaten des Kopisten sein.

Die Haartracht der Frankfurter Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Allerdings zeigen unter den Wiederholungen die beiden Beispiele in Toulouse und Florenz eine andere Form des Nacken-

haares; ein dichter Zopf fällt über Nacken und Schultern herab. Diese Abänderung läßt darauf schließen, daß es zu diesem Athenatypus, wie er am besten in den Exemplaren von Frankfurt, Rom (Lancellotti) und Paris sowie in dem Dresdener Kopf repräsentiert wird, auch Varianten gegeben hat.

Die Unterschiede in der Bearbeitung, Ausführung und Machart der einzelnen Exemplare der Replikenserie der Athena nimmt man als willkommene Merkmale für die Entstehungszeit der Kopien in Anspruch. Die Frankfurter Athena zielt auf eine weiche Modellierung ab. Dagegen kommt die volle plastische Rundung beim Dresdener Kopf viel stärker durch den scharf zugeschnittenen Kontur zur Geltung. Vergleicht man das Feld der Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athneatorsos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torso das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos. Die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso Lancellotti aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont. Man achte nur einmal auf die Mittelbahn des Apoptygma mit den Schräg- und Staufalten; dieselbe Stelle ist bei allen übrigen Kopien als glatte Fläche wiedergegeben. Das Apoptygma selbst ist tief untergeschnitten. Auch gibt es zahlreiche Furchen, die für die Verwendung des laufenden Bohrers charakteristisch sind, eine der Marmorbehandlung, die in dieser Form gerade in hadrianischer Zeit (2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr.) gerne angewandt wurde.

Ordnet man nun diese Merkmale einer zeitlichen Abfolge zu, dann spricht alles dafür, die Frankfurter Athena dem augusteischen Klassizismus zuzuweisen, während die stilistischen Parallelen für die Pariser Kopie in tiberischer Zeit, in der 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. zu finden sind. Die Machart des Dresdener Kopfes läßt sich in trajanischer Zeit belegen, während das Kopffragment im Vatikan stilistisch darüber hinaus weist und in die hadrianische Zeit gehört, wie auch der Torso Lancellotti. Von allen Wiederholungen der Athentastatuen steht die Version des Torso Lancellotti im Hinblick auf Qualität und Stil dem Marsyas vom Esquillin am nächsten. Die Herkunftangabe aus der Villa Peretti läßt auf eine möglicherweise gleiche Provenienz von Esquillin schließen.“ (Daltrop, Bol 1982: 20, 24-25)

Diese Passage ist freilich wegen der vielen unerläuterten fachwissenschaftlichen Begrifflichkeiten für unsere Absichten nicht unbedingt geeignet. Ich habe daher zu Demonstrationszwecken die folgende Überarbeitung für den Audioführer „Aufmerksames Sehen“ vorgenommen:

„Bis heute sind neben dieser Frankfurter Figur sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) der Athena des Myron als Repliken des griechischen

Originals gefunden worden. Drei Torsen befinden sich in Paris, Madrid und Toulouse. In Deutschland finden wir noch Kopien in Hamburg und Dresden, doch wird der Athena im Frankfurter Liebighaus wegen ihrer Vollständigkeit und ihrer Qualität der Vorrang zugesprochen. Wenden wir uns zunächst der Beschreibung ihrer Gestalt zu:

Die jugendliche Göttin scheint auf den ersten Eindruck ruhig stehend dargestellt zu sein, doch dieser erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Gewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewand ist ein Peplos, ein rechteckiges Tuch, dessen oberes Drittel übergeschlagen und das dann um den Körper geschlungen wird. Das Gewicht der Athena ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen.

Die Haartracht der Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Der Figurenaufbau und die Faltenordnung des Gewandes sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Die Gesamtfigur wirkt wie aus einem Guß, obwohl der Kopf aus parischem und der Torso aus pentelischem Marmor, also Materialien aus verschiedenen Teilen Griechenlands, gefertigt sind.

Der Gesamteindruck der Skulptur ist der eines momentanen Innehaltens innerhalb eines rhythmisierten Bewegungsablaufes. Dieser Augenblick ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links gewendet und dazu leicht geneigt. Deshalb macht die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue. Für diesen Gestus gibt es folgende Erklärung: Der Dichter Pindar berichtet im 12. pythischen Siegeslied aus der Zeit um 490 v. Chr., daß Athena die Auloi, die Doppelflöte, ein obenähnliches Blasinstrument erfunden habe. Athena habe, nachdem der ihr nahestehende Grieche Perseus die Gorgone Medusa enthauptet hatte, die Wehe- und Klagelaute der Gorgonenschwestern Medusas mit diesem Blasinstrument nachgeahmt, das sie zu diesem Zweck erfand. Als sie bemerkte, daß sich beim Musizieren ihre Gesichtszüge entstellten, warf sie die Auloi weg, und der Satyr Marsyas nahm sie an sich. In römischer Zeit ließ der Dichter Ovid in seinem Werk ‚Fasti‘ die Göttin Minerva, welche von den Römern der Athena gleichgesetzt wurde, selbst zu Wort kommen. Athena sagt dort: Denn ich bohrte zuerst in das Buchsbaumholz einige Löcher./Wohl gefiel mir der Klang – da sah ich im Spiegel der Wellen./Wie mein jungfräulich Gesicht häßlich geschwollen erschien./Soviel ist mir diese Kunst doch nicht wert! Hinweg mit der Flöte!/Rief ich und war sie ins Gras, wie es am Ufer dort wuchs./Einer der Satyrn fand sie; er staunte und wußte den Brauch nicht/Bis er durch Blasen erfuhr, daß sie mit Tönen be-

gabt;/Läßt durch die Finger bald Luft und hält bald wieder zurück sie,/Und schon brüstet er sich unter den Nymphen der Kunst,/Fordert Phöbus sogar zum Wettstreit. Und Phöbus, der Sieger/Hängt ihn auf und zog von seinen Gliedern die Haut/Wir müssen uns also Athena zusammen mit Marsyas vorstellen, wenn wir die Statue betrachten: Während Athena schon im Fortschreiten begriffen ist, wendet sich ihr Blick zurück, weil ihr Marsyas genah war, der die fallengelassene Flöte ergreifen möchte.

Einige Worte noch zu der Athena als Göttin: Dem Mythos zufolge wirkte sie nicht nur als Kriegsgöttin, die entscheidend den Gewinn des Trojanischen Krieges mitbestimmte und als Stadtpatronin den Athener Bürgern, die ihr den Pathenon-Tempel auf der Akropolis errichteten, Schutz bot. Darüberhinaus wurde sie wurde auch als Bewahrerin handwerklicher Kunstfertigkeiten angesehen. So soll sie dem Menschen auch den Pflug gebracht und ihn den Ackerbau gelehrt haben.

Vergleichen wir nun zum Schluß die Frankfurter Athena mit einigen anderen Athena-Kopien der Marsyas-Gruppe, so fällt beispielsweise auf, daß der Dresdener Kopf runder und weiblicher konturiert ist als dieser hier. Betrachtet man die Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athenetorsos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich beim Pariser Exemplar betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torsos das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos, denn die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso in Rom aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont.

Stilistische Erwägungen sprechen dafür, daß diese römische Kopie im Liebighaus Frankfurt dem Klassizismus aus der Zeit des Kaisers Augustus zuzuweisen ist.“

Nach dem weiterführenden Informationstext hört der Besucher erneut die Stimme des Audiophon-Sprechers:

„Bitte wählen Sie jetzt die Nummer ‚4‘ und drücken Sie danach ‚Play‘.“

Abschlußtext

„Liebe Besucherin, lieber Besucher, wir sind nun am Ende dieses Durchgangs mit dem Audioführer ‚Aufmerksames Sehen‘ angelangt. Sicherlich sind in diesen Minuten einige Ihrer Fragen beantwortet worden, vielleicht sind aber auch neue entstanden. Sie sind nun eingeladen, Ihre Fragen auf einem dafür vorgesehenen Blatt zu formulieren,

das Sie dort bekommen, wo Sie auch diesen Audioführer erhalten haben. Das Museum wird sich bemühen, Ihre Fragen innerhalb der nächsten Zeit zu beantworten.

Wenn Sie noch ein weiteres Exponat betrachten wollen, wählen Sie wieder die Nummer ‚3‘ und drücken dann ‚Play‘, um wieder zu den Ihnen nunmehr bekannten Fragen zu kommen.“

Fazit

Das mit dieser Arbeit vorgelegte museumspädagogische Konzept ging von der Frage aus, wie Besucher in das Museumserleben einbezogen werden können. Es wurde ein Führungskonzept des Sehenlernens entwickelt, das Aufmerksamkeit beim Betrachten von Exponaten erreichen und zwischen sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Erkenntnis vermitteln möchte.

Als Grundlage wurde die Theorie des Bewegungswissenschaftlers J.W.I. Tamboer herangezogen, die es ermöglicht, auch das Sehen als bewußtes Handeln zu begreifen. Der Verfasser selbst, der auf der Basis des Tamboerschen Ansatzes sein Konzept des „Übergangskreises“ entwickelt hatte, transferierte hier das bewegungstheoretische Modell der „Bedeutungsrelationen“ in den musealen Bereich. Es wurden Einzelstudien mit Probanden vorgenommen, die in ausgewählten Museen der Stadt Frankfurt/Main Fragen zu diversen Exponaten beantworteten. Die bewußten und damit aufmerksamen Sehakte wurden zur Ausarbeitung eines „Übergangskreises Sehhandeln“ in fünf „Perspektiven musealer Wahrnehmung“ systematisiert, denen sich wiederum einzelne Stufen der Aufmerksamkeitsstimulierung zuordnen.

Die theoretischen und praktischen Vorstudien mündeten in der Entwicklung eines Audioführers „Aufmerksames Sehen“, dessen Aufbau in diesem Buch detailliert erläutert wird.

Die Fragen, die im Verlauf der Audioführung an den Museumsbesucher gestellt werden, sollen die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters ansprechen und ihn zum Erkunden eigener Phantasien vor Ausstellungsstücken ermuntern. Eingebettet sind diese Fragen, die zu erhöhter Aufmerksamkeit anleiten wollen, zwischen zwei Textphasen, die Sachinformationen zum jeweiligen Exponat geben.

Die Kombination aus museumspädagogisch ausgerichteten Fragen und sachlich gehaltenen Informationen vermitteln zwischen dem in der jüngeren Literatur immer wieder konstatierten Dualismus von Besucher-

orientierung und Gegenstandsorientierung. Insofern besteht die Hoffnung, mit dem Audioführer „Aufmerksames Sehen“ auf das Interesse sowohl von Museumspädagogen als auch von Kustoden zu stoßen.

Das vorgelegte Führungskonzept versteht sich als ein Zusatzangebot zu existierenden Museumsführungen. Sein Titel „Aufmerksames Sehen“ legt nahe, an eine jüngst von Crary (2002) vorgelegte Untersuchung zum Thema Aufmerksamkeit zu erinnern. Crarys Warnungen vor dem prinzipiell manipulativen und reglementierenden Charakter von Aufmerksamkeit als gelenkter Wahrnehmung verdienen es fraglos, in kulturkritischer Hinsicht ernst genommen zu werden. Das kann jedoch in der museumspädagogischen Praxis nicht zu der konkreten Konsequenz führen, den Besucher im Museum gänzlich allein zu lassen, zumal ja schon Auswahl und Arrangement der Exponate nicht bar jeder didaktischen Absicht sind. Überdies ist jede auch noch so sachlich gehaltene Information ohne ein gewisses pädagogisch-manipulatives, die Aufmerksamkeit steuerndes Moment nicht denkbar, so daß die Reflexionen Crarys nicht nur solchen musealen Unternehmungen zu gelten haben, die sich explizit dem Thema Aufmerksamkeit verpflichtet haben.

Vielleicht ist es sogar ein Vorzug des Audioführers „Aufmerksames Sehen“, daß der dahinterstehende pädagogische Gestus unverschleiert zutage tritt und sich diesbezüglich anfechtbar macht. Er bekennt sich weiterhin zu seiner Partikularität und erhebt keinerlei Ansprüche auf Allgemeinverbindlichkeit, auch wenn sein Anwendungsgebiet weit ausgedehnt ist.

Nach Crary ist der Aufmerksamkeit jedoch nicht nur die Gefahr des Bestimmtwerdens durch externe Instanzen inhärent, sondern bringt – paradoxerweise – zugleich „eine Öffnung auf eine heterogene Welt der Nichtproduktivität, der Auflösung mit sich: als solche bereits führt sie zu Zerfall von Gewißheiten und Stabilitäten“ (284).

