

11 Eine »Ausstellungsoper« in fünf Akten

Zur Rezeption der Berliner »Pharaonen-Dämmerung«
1991

Kathrin Grotz und Patricia Rahemipour

Innovationen im Ausstellungswesen sind kein Phänomen der Gegenwart, sondern haben durchaus historische Dimensionen. Betrachtet man weiter zurückliegende, prägende Ausstellungsprojekte, können Analysen derselben durchaus dazu beitragen, aktuelle Entwicklungen und Trends in einem anderen Licht zu sehen und zu verstehen.

So lassen sich beispielsweise aus der zeitlichen Distanz schnell ausgerufene ›neue Wege‹, die in der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen beschritten werden, zuweilen besser einordnen und kritisch bewerten. Was sind die wirklichen »lessons learned« der vor Jahrzehnten unternommenen programmatischen und methodisch-technischen Aufbrüche in der Ausstellungslandschaft und wie lassen sich diese Erkenntnisse für zukünftige Ausstellungsprojekte fruchtbar machen?

In unserem Beitrag nehmen wir mit der »Pharaonen-Dämmerung« ein französisch-deutsches Ausstellungsprojekt unter die Lupe, das vor über drei Jahrzehnten die Gemüter erhitzte, Besucher*innen begeisterte und zugleich ein durchaus kritisches ›Rauschen‹ im Feuilleton verursachte. Was war damals innovativ vor allem hinsichtlich der Szenografie und des Medieneinsatzes, wie reagierte das Publikum – und was bleibt an Erkenntnissen für das »heute«? Wir schöpfen für unsere retrospektive Analyse nicht nur aus den vielen Kritiken und Presstexten, welche die Ausstellung auf ihrer dritten und letzten Station in Berlin-Charlottenburg kommentierten, sondern auch aus einer unveröffentlichten Besucher*innenstudie, die das Institut für Museums-

forschung¹ im Auftrag des Ägyptischen Museums der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (SMPK) für die Berliner Station der Ausstellung durchführte, sowie aus zahlreichen Video- und Fotodokumenten.

Blockbuster in Straßburg, Paris und Berlin

Der Anlass war eher klassisch-konventionell: Am 23. Dezember 1990 jährte sich der Geburtstag von Jean-François Champollion zum 200. Mal. Im Auftrag der Bibliothèque Nationale in Paris (vgl. Schreiber 1991) und unter der Schirmherrschaft des französischen Staatspräsidenten François Mitterand (1981–1995) entstand eine Wanderausstellung mit dem französischen Titel »Mémoires d’Égypte – Hommage de l’Europa à Champollion« (Église St. Paul, Straßburg, 1990; Bibliothèque Nationale, Paris, 1990–1991). Sie war dem Entzifferer der ägyptischen Hieroglyphen gewidmet, der in Frankreich bis heute als Nationalheld verehrt wird, und zunächst für zwei Ausstellungsstationen in Straßburg (15.6.–10.10.1990) und Paris (15.11.1990–15.3.1991) vorgesehen.

Die Ausstellung zeigte Exponate und Leihgaben aus den führenden ägyptologischen Sammlungen des globalen Nordens (Paris, London, Florenz, New York, Berlin, Turin und München), die in dieser Form erstmals zusammen präsentiert wurden. Der große Publikumserfolg ist jedoch wahrscheinlich der ungewöhnlichen und eigenwilligen Präsentation zuzuschreiben, die mit Mitteln theatralischer Inszenierung und unter Verwendung von Medientechnik die zu erzählende Geschichte in neuartiger Konsequenz präsentierte.

In Straßburg wurde die Église St. Paul auf 1000 Quadratmetern zur altägyptischen Säulenhalle mit Tempelräumen umgestaltet. Um des großen Andrangs an Schaulustigen Herr zu werden, war die Ausstellung täglich von 10 bis 22 Uhr geöffnet (vgl. Werner 1990). Auch in Paris bildeten sich vor der Bibliothèque Nationale lange Schlangen (vgl. Wildung 1991a: 62). In den acht Monaten, die »Mémoires d’Égypte« in Frankreich gezeigt wurde, sahen rund 500.000 Besucher*innen die Schau (vgl. Riedle 1991).

Dass die Ausstellung um eine Station in Berlin erweitert wurde, ging auf die Initiative des damaligen Direktors des Ägyptischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (SMPK) zurück. Dietrich Wildung war fasziniert von der eigenwilligen Präsentation, die schon in

¹ Der Auftrag ging an das Institut für Museumskunde, das 2006 in Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin umbenannt wurde (vgl. IfM o.J.).

Frankreich Aufsehen erregt hatte: »Ich hatte sie in Straßburg und Paris gesehen und ich hatte einfach Lust, einmal in Berlin auszuprobieren, wie sie hier ankommt.«² Die Übernahme der Ausstellung wurde sehr kurzfristig verhandelt. Im Dezember 1990 reiste Wildung mit dem damaligen Generaldirektor der SMPK Wolf-Dieter Dube zur Besichtigung nach Paris. Man einigte sich mit dem damaligen Leiter der französischen Staatsbibliothek, Emmanuel le Roy Ladurie, und Hubert Bari, dem Vertreter des für Organisation und Durchführung federführenden Vereins Fondation Mécénat Science et Art auf die Übernahme der Ausstellung. Der Vertrag selbst wurde dann Mitte Mai 1991 geschlossen.³

Für die Berliner Station änderte Wildung wenige Wochen vor der Eröffnung den Arbeitstitel »Champollion und die Entzifferung der Hieroglyphen« (o.A. 1991a) in »Pharaonen-Dämmerung. Die Wiedergeburt des Alten Ägypten« (SMPK, Berlin, 1991). Diese »Teutonisierung« (Frede 1991) war ein geschickter Schachzug, denn beim deutschen Publikum war Champollion wenig bekannt und die Begeisterung für die Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie längst nicht so ausgeprägt wie in Frankreich (vgl. Wildung 1991a: 62). Zugleich verpasste Wildung der Ausstellungsstation auf diese Weise in zweifacher Hinsicht eine spezifisch berlino-schwarze Note: zum einen, indem er die Ausstellung um einen Themenkomplex rund um »Die Geburt der deutschen Ägyptologie in Berlin« erweiterte. Anlass dafür bot der 180. Geburtstag des deutschen Pendants von Champollion, des Ägyptologen und ersten Direktors des Berliner Neuen Museums, Richard Lepsius (vgl. o.A. 1991d; Riedle 1991; Wildung 1991a: 63).

-
- 2 Vgl. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), II/VA 19817, 1/2. Typoskript mit Auszügen aus dem Interview des SFB 2 mit Prof. Dr. Dietrich Wildung, Ägyptisches Museum Charlottenburg, und Dr. Karl-Heinz Priese, Ägyptische Sammlung Bode-Museum, Freitag, 16. Juli 1991, 18 bis 20 Uhr.
- 3 Vgl. ebd., 2/2. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin, Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.

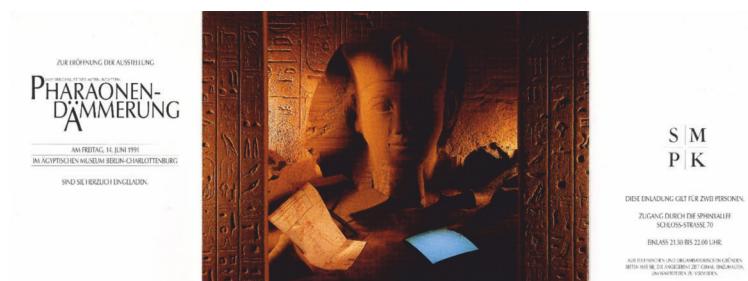


Abb. 1: Einladungskarte, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv)

Zum anderen hatte die im Ausstellungstitel angedeutete »Wiedergeburt« im Kontext der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und der sich abzeichnenden Zusammenführung der Berliner Staatlichen Museen in Ost und West im Jahr 1991 eine tagesaktuelle Bedeutung erlangt. Durch den inhaltlichen Bezug auf die gemeinsame, glanzvolle Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte machte Wildung »Pharaonen-Dämmerung« zum Vorboten der ›Wiedervereinigung‹ der beiden ägyptischen Museen in Ost und West, die damals hinter den Kulissen verhandelt und geplant wurde.⁴ Spätestens seit Februar 1991 war öffentlich bekannt, dass die Westberliner ägyptischen Sammlungen, darunter die Nofretete, mittelfristig aus dem Charlottenburger Marstall auf die Museumsinsel ziehen würden (vgl. dpa 1991). Nun bot sich die Gelegenheit, die seit Jahrzehnten getrennten Sammlungsbestände aus den beiden ägyptischen Museen Berlins in einer großen Ausstellung gemeinsam zu präsentieren: »Die kostbarsten Teile dieser von Lepsius [...] nach Berlin gebrachten Sammlung sind seit Jahrzehnten nicht zugänglich gewesen, sie waren eingemauert in den Ausstellungssälen der Ruine des Neuen Museums oder eingelagert in den Magazinen des Bode-Museums.« (Wildung 1991a: 65; vgl. auch Frede 1991; Pretzsch 1991; sowie Dietrich Wildungs Beitrag »Ägyptisches Museum« in o.A. 1992: 218–220, hier 220).

⁴ Zum 1. Januar 1992 endete die historisch einmalige Konstellation der Berliner Zwillingsmuseen. Aus den 14 Staatlichen Museen zu Berlin (Ost) und den 14 Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (West) entstanden durch Zusammenfassung der elf Doppelsammlungen, darunter auch der beiden Ägyptischen Museen in Ost und West, insgesamt 17 Staatliche Museen zu Berlin (SMB) – Preußischer Kulturbesitz. Damit einher ging die Abberufung des Generaldirektors der SMB (Ost) sowie der Direktoren der elf Ostberliner Zwillingssammlungen. Siehe auch SMB o.J.

Auch in Berlin wurde die Ausstellung zum Publikumserfolg. Die ursprünglich angekündigte Laufzeit vom 15. Juni bis 20. Oktober 1991 wurde bis zum 17. November verlängert. Wie in Frankreich war die Schau mit Sonderöffnungszeiten täglich bis 23 Uhr geöffnet, um den Publikumsandrang zu bewältigen (vgl. o.A. 1991c; 1991d). Mit einer Gesamtbilanz von 267.000 Besuchen (vgl. Wildungs Beitrag »Ägyptisches Museum« in o.A. 1992: 218–220, hier 219) war die Charlottenburger »Pharaonen-Dämmerung« nach der Rembrandt-Ausstellung im Alten Museum die zweitbeliebteste Sonderausstellung der Berliner Staatlichen Museen im Jahr 1991 (vgl. den »Rückblick« von Wolf-Dieter Dube in o.A. 1992: 211–216, hier 213).⁵



Abb. 2 u. 3: Links Besucher*innenschlangen vor der Sonderausstellung »Pharaonen-Dämmerung« im Ägyptischen Museum in Charlottenburg, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv), rechts Besucher*innen, zum Teil mit Kopfhörern, spiegeln sich im Hintergrund eines der Hauptexponate der Ausstellung, des Soleb-Löwen aus dem British Museum, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung)

5 Im Gegensatz zu den meisten anderen Staatlichen Museen verbuchte das Ägyptische Museum für das Jahr 1991 einen Besuchszahnenzuwachs von 16 % im Vergleich zum Vorjahr und konnte seinen Anteil an der Gesamtbesuchszahl der Staatlichen Museen von 24 % (1990) auf 31 % (1991) steigern. Gesamtbesuchszahlen der Staatlichen Museen in Ost und West 1990: 3.455.348, 1991: 3.057.984; Besuchszahlen des Ägyptischen Museums in Charlottenburg 1990: 816.657; 1991: 949.324 (vgl. o.A. 1992: 214).

Der besondere Erfolg der »Pharaonen-Dämmerung« äußerte sich jedoch nicht nur in einer numerischen Steigerung der Besuchszahlen, sondern auch darin, dass es einem wesentlich breiteren Publikum als üblich »neue Wege« zur Ägyptologie und ins Museum erschloss: So war der prozentuale Anteil an sehr jungen Besucher*innen mit 15,1 % mehr als doppelt so hoch wie in der Dauerausstellung und der Anteil der Berliner Besucher*innen mit 59,9 % im Vergleich zu 27,5 % in der Dauerausstellung äußerst bemerkenswert.⁶

Hauptsache spektakulär?

Die Ausstellung »Pharaonen-Dämmerung« schöpfte ein bereits seit langem bestehendes Besucher*innenpotenzial für ägyptologische Themen aus. Spätestens mit der durch die wissenschaftliche Expedition Napoleons ausgelösten Ägyptomanie (vgl. Fößmeier 2022) waren Vorlieben etabliert worden, an die Berichterstattung und Wissensvermittlung nahtlos anknüpfen konnten. Auch der Kontakt zwischen Ägyptologie und Massenmedien reichte damals knapp 100 Jahre zurück. Bereits 1898, drei Jahre nach Erfindung des Films und kurz vor seiner Etablierung als Massenmedium, wurde einer der ersten Filme, die überhaupt einem archäologischen Sujet gewidmet waren, über eine ägyptische Grabungsexpedition gedreht (vgl. Wenzel 2005; 2015).

Ausstellungen zu altägyptischen Themen standen hoch in der Gunst des Publikums.⁷ Bei der von uns analysierten Ausstellung kam die spezifische Projektarchitektur und -finanzierung hinzu, die als frühes Beispiel eines public-private-Partnership zur maximalen Popularisierung beitragen sollte. Fachliche Weihen erhielt die Ausstellung durch die wissenschaftliche Projektleitung von Emanuel Le Roy Ladurie und Dietrich Wildung (vgl. Bari/Hildwein/Fondation Mécénat Science et Art 1990: 6). Die Konzeption und Realisierung der »superteuren« (Frede 1991) Ausstellung wurden aber im Wesentlichen von einem privaten Verein finanziert und vorangetrieben, deren Hauptakteure sich selbst als »ägyptologische Amateure« (Riedle 1991) bezeichneten.

⁶ Vgl. Archiv des Instituts für Museumsforschung (IfM). Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, Raumskizzen, Kommentarsammlungen und Erhebungsinstrumenten zur Auswertung der Besucherbefragung (n=1.021) und Besucherbeobachtung in der Sonderausstellung ›Pharaonen-Dämmerung‹.«

⁷ So gastierte beispielsweise die »Tutanchamun«-Ausstellung von 1980/81 in insgesamt fünf deutschen Großstädten und zog Hunderttausende Besucher*innen an.

Hubert Bari und Guy Hildwein brachten als Konzeptentwickler und Ausstellungskuratoren einen ganz anderen fachlichen Hintergrund mit. Bari, damals 34 Jahre jung, war Comicfan und Mineraloge und hatte bis 1989 am Musée de Minéralogie de Strasbourg als Konservator gearbeitet. Sein rund 20 Jahre älterer Kompagnon Guy Hildwein hatte als ehemaliger Konservator am Musée zoologique de la ville de Strasbourg ebenfalls einen naturwissenschaftlichen Hintergrund (vgl. ebd.). 1987 hatten sie die Fondation Mécénat Science et Art⁸ als Verein gegründet, um große Ausstellungen zu organisieren und die dafür notwendigen Kredite zu erhalten, »une bisher in Europa wohl einzigartige Konstruktion« (ebd.). Zu ihren ersten erfolgreichen Ausstellungsprojekten gehörte »La mémoire des siècles: 2000 ans d'écrits en Alsace« (Église Saint-Paul, Straßburg, 1988) anlässlich der 2000-Jahrfeier der Stadt Straßburg 1988.

Das Geschäftsmodell von Bari und Hildwein ließ sich auf Ausstellungen über Schmuck, Buchkunst, Impressionismus und Robotik ebenso anwenden wie in diesem Fall auf die Geschichte der Ägyptologie. Ihr Credo war es, mit den Ausstellungen Gewinn zu erwirtschaften, der dann in neue Projekte reinvestiert werden sollte. Ausstellungen waren für sie ein Teil der Unterhaltungsindustrie. »Von allem und für jede Gelegenheit etwas. Hauptache spektakulär. Denn Kultur ist eine kommerzielle Aktivität wie jede andere auch«, fasste damals die »Zeit« zusammen (Riedle 1991). Ihren Laienstandpunkt spielten Bari und Hildwein bei der Konzeptentwicklung als spezifische Stärke aus: Sie lasen zum Thema einige wenige Bücher, legten ihre Ideenskizzen den jeweiligen wissenschaftlichen Fachleuten vor und wählten dann aus, was ihrer Ansicht nach beim breiten Publikum ankommen würde (vgl. ebd.). Hierbei handelte es sich zwar (noch) nicht um eine genuine Einbeziehung des breiten Publikums, aber Bari und Hildwein nahmen hier bereits als bekennende ›Laien-eine nutzer*innenzentrierte Grundhaltung ein, wie sie mehr als drei Jahrzehnte später immer noch vielen der vorwiegend fachlich geprägten Ausstellungsmacher*innen im Rahmen einer partizipativen Öffnung ihrer Kurationsprozesse schwerfällt.

Für die Berliner Station stellte die Fondation Mécénat Science et Art ein Gesamtbudget auf, das zu 60 % durch Eintrittsgelder, zu 25 % durch öffentliche Subventionen und Sponsor*innen und zu 15 % durch den Museumsshop wieder eingespielt werden sollten (vgl. ebd.; Schreiber 1991). Entsprechend ›gesal-

8 Die Fondation ist seit März 1987 als Verein nach lokalem Recht registriert und unterhielt von Mai 1990 bis Dezember 1994 eine Geschäftsstelle in Straßburg (vgl. Societe SAS 2023).

zen für damalige Verhältnisse waren die Eintrittspreise: regulär 12 DM, ermäßigt 8 DM und 5 DM für Schüler*innen (vgl. Pretzsch 1991).⁹ Um eine Beurteilung des Eintrittspreises zur »Pharaonen-Dämmerung« gebeten, bewerteten erwartungsgemäß 18 % der Befragten die Ausstellung als zu teuer, eine überwältigende Mehrheit (56 %) fand das Angebot jedoch »teuer, aber adäquat«, zeigte sich also durchaus bereit, für ein besonderes Ausstellungserlebnis tiefer als üblich in die Tasche zu greifen.¹⁰

»Mit ihrer poppig multimedialen Inszenierung der Ägyptologie bringen die Franzosen zwar frischen Wind ins biedere Museumsleben, doch letzten Endes ist ihnen wohl mehr dran gelegen, mit Wissenschaft und Kunst Reibach zu machen.« (Kaiser 1991) Vor dem Hintergrund dieser durch das Feuilleton stark kritisierten betriebswirtschaftlichen Logik erscheint auch das Gewicht des Museumsshops in einem ganz anderen Licht. Es ist anzunehmen, dass die von Bari und Hildwein persönlich betriebene »geschmackvoll bestückte Boutique« (Schreiber 1991), durch die alle Besucher*innen nach dem Ende ihres Rundgangs automatisch durchgeschleust wurden, ein in Deutschlands Museen bislang kaum entwickeltes Geschäftsmodell beflügelten. »Das Merchandising ist der Riesenhammer an der ganzen Sache«, wurde einer der 50 studentischen Mitarbeiter*innen der »Buchhandlung« zitiert (Kaiser 1991). Sie alle waren am Umsatz beteiligt und verkauften neben dem mit 59 DM relativ teuren Begleitbuch und weiteren Büchern auch Nachahmungen von ägyptischen Stelen, Statuen und Büsten sowie extra für die Ausstellung angefertigte Merchandisingartikel, wie z.B. T-Shirts und Socken mit aufgedruckten Hieroglyphen, Lesezeichen, Bleistifte und Blechbüchsen für Bleistifte in Form eines Sarkophags (vgl. Kaiser 1991; Riedle 1991; Schreiber 1991).

In der Presse ernteten die »profitorientierten Veranstalter« reichlich Kritik, weil für ihre »Promotion-Strategie« u.a. auch öffentliche Gelder geflossen waren (Kaiser 1991), doch am Ende musste die Fondation das volle unternehmerische Risiko tragen. Denn die Kalkulation der »Pharaonen-Dämmerung« ging nicht auf: Sie spielte trotz Verlängerung lediglich 13,8 Millionen DM Einnahmen vor Steuern ein, was bei tatsächlichen Ausgaben von 18,7 Millionen

⁹ Zum Vergleich: 1991 verlangte die Hälfte der Museen in Deutschland keinen Eintritt. Lediglich 10 % der gebührenpflichtigen Häuser verlangten regulär mehr als 3 DM. Vgl. Institut für Museumskunde 1992: 42–43.

¹⁰ Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabelle, ...« (vgl. Anm. 6).

DM knapp 5 Millionen DM Verlust bedeutete. Der finanzielle Anteil der SMPK an den tatsächlichen ›Einnahmen‹ lag mit 440.000 DM bei gerade einmal 3 %.¹¹

Ein suggestiver Erlebnisraum

Geht man von der Aufgabenstellung aus, war der »Pharaonen-Dämmerung« der Zuspruch des Publikums nicht in die Wiege gelegt. Denn im Gegensatz zu klassischen ägyptologischen Kassenschlagern wie z.B. der legendären »Tutanchamun«-Ausstellung 1980/81 sollte hier mit Champollion und Lepsius ja nicht Ägypten an sich, sondern ein wissenschaftshistorisches Thema verhandelt werden. Das Feuilleton würdigte Baris und Hildweins innovativen Umgang mit dieser inhaltlichen Herausforderung:

»[D]en Weg nachzuvollziehen, den die Ägyptologie innerhalb eines halben Jahrhunderts von der Spekulation (bzw. Mystifikation) zur Wissenschaft vollzog, [...] erfordert normalerweise viel didaktischen Lesestoff an Zahlen, Fakten und Abhandlungen. Solchen Weg vermeidet diese Ausstellung. Sie setzt voll auf heutige Rezeptionsgewohnheiten, vor allem bei jüngeren Leuten.« (Pretzsch 1991)

Wildung benennt die Strategien, mit denen allzu große Textlastigkeit vermieden werden sollte:

»Sie wählt dazu Medien im modernsten Sinn des Wortes: Infrarot-Ton über Kopfhörer, Videos als Informations- und Gestaltungsmittel, kulissenhafte

¹¹ Aus Sicht der Fondation entstand ein erheblicher Anteil des finanziellen Verlustes, weil ein Pavillon der Ausstellung in Berlin aufgrund behördlicher Auflagen nicht so übernommen werden konnte, wie er in Paris gezeigt worden war. Er wurde daraufhin von den Berliner Partner*innen unter extremem Zeitdruck modifiziert, so dass er vom herstellenden Subunternehmer nicht wie vereinbart nach Ablauf der Ausstellung nachgenutzt und mit den angefallenen Montage- und Transportkosten verrechnet werden konnte. Um den entstandenen Schaden entspann sich zwischen der Fondation und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) ein Rechtsstreit, der am 27. Juni 1995 mit einem Vergleich endete, bei dem die SPK zum Ausgleich sämtlicher gegenseitiger Forderungen 90.000 DM an die Fondation zahlte. Vgl. ZA-SMB, II/VA 19817, 1/2. Akte zu einem Rechtsstreit zwischen SPK und der Fondation Mécénat; ebd., 2/2. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.

Theater-Inszenierung und sorgsam ausgewählte Originale. Diese Ebenen stehen gleichrangig nebeneinander und [...] schaffen einen suggestiven Erlebnisraum, bei dessen Verlassen [...] der Schritt zurück in die Realität der Gegenwart ähnlich überraschend kommt wie nach einem Theaterabend.« (Wildung 1991a: 63)

Die Gesamtkonstellation der »Pharaonen-Dämmerung« entspricht dem von Martin Roth zehn Jahre später geprägten Begriff der Ausstellung als »Scenographie« (vgl. Roth 2001: 25). Es handelt sich nach dieser Lesart also um ein sehr frühes Beispiel der inszenierenden Ausstellungspraxis in Deutschland, und es ist kein Zufall, dass die Initiative dafür aus Frankreich kam. Die Traditionslinie der Szenografie¹² begann dort bereits 1985 mit »Les Immateriaux« im Centre George Pompidou (vgl. Gorgus 2002: 135, 137). Die vom französischen Philosophen Jean-François Lyotard kuratierte Schau arbeitete bereits mit Infrarotkopfhörern, um eine »enge Verschränkung der körperlichen und emotionalen Anwesenheit der Besucher mit der Ausstellung [zu erzielen], die im direkten Eintauchen in eine – artifizielle – Wirklichkeit Philosopheme individuell erlebbar machen will.« (Wunderlich 2005: 191)

Die Idee, Inszenierungen für die Vermittlung historischer Inhalte heranzuziehen, ist jedoch wesentlich älter: Schon Ende des 18. Jahrhunderts wurde eine Abwandlung der klassischen Tableaux Vivants populär, die neben bekannten Kunstwerken der Malerei oder Plastik auch historische Ereignisse in Szene setzte (vgl. Rein 2020: 124–125). Die Inszenierung der Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie durch die Lyoner Bühnenbildwerkstatt Basic Théâtral war also für sich genommen nicht Neues, doch in der Dichte, Leichtigkeit und Raffinesse, mit der verschiedene Stilmittel und Technologien kombiniert wurden, erzielte sie eine herausragende Komplexität. Aus der Perspektive der historischen Ausstellungsforschung mag diese besondere Kombinatorik ein wichtiger Innovationsschritt gewesen sein. In der Ägyptologie gehörte die Popularisierung mit allen Mitteln der Kunst und Medien, insbesondere des Films, jedoch von Beginn an zu den Besonderheiten dieser Disziplin. Die Ausstellung von Bari und Hildwein stand in der Tradition »des Lepsius'schen Popularisierungsgedankens« (Riedle 1991), der bereits 1850 mit der grellbunten Ausmalung des Neuen Museums die Ägyptomanie des Publikums befeuert hatte (vgl. Schreiber 1991). Wenn man es so betrachtet, lag das Innovationspotenzial der

¹² Diese Schreibweise hat sich mittlerweile gegenüber der von Martin Roth geprägten »Scenographie« durchgesetzt.

»Pharaonen-Dämmerung« sogar weniger in der Kombinatorik als vielmehr in der Verwendung modernster Technologien.

Hildweins und Baris »Happening« (Sinz 1990) wurde im Feuilleton heftig attackiert: »Ihr eigentliches Thema ist keine Kunst- und keine Stilgeschichte, nicht das auratische Kunstwerk – das gerät hier fast zur Begleiterscheinung, wird als Belegstück und Vehikel für die Darstellung von Rezeptionsgeschichte benutzt, mitunter freilich sehr banal und schmerhaft naiv.« (Frede 1991) Das Publikum sah das jedoch ganz anders: Insbesondere bei jüngeren Besucher*innen traf die als Erlebnis angelegte Ausstellung ganz offenbar den Nerv. So war die Hälfte der Besucher*innen der »Pharaonen-Dämmerung« unter 30 Jahre alt, 15 % davon waren Jugendliche zwischen 13 und 19 Jahren.¹³

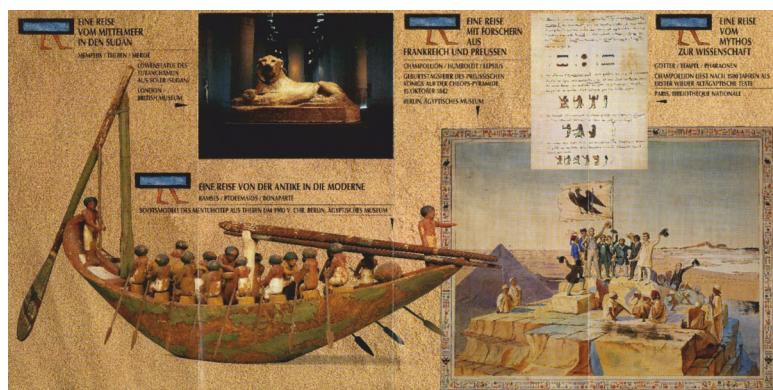


Abb. 4: Flyer zur Berliner Station der »Pharaonen-Dämmerung«, Innenseite, 1991
(Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv)

Episodenhaftes Erleben

Die Ausstellung in Berlin besaß ein klar strukturiertes Konzept als episodenhafte »Ausstellungsoper in fünf Akten« (o.A. 1991a). Zu Beginn des Parcours,

¹³ Vgl. Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

den alle Besucher*innen nach dem Passieren der Warteschlangen durchließen,¹⁴ wurden Kopfhörer ausgegeben, die über Infrarotton atmosphärische Raumklänge und die Tonspuren der zahlreichen in die Ausstellung eingestrauten Videofilme im Vorbeigehen individuell erlebbar machten. Im Mittelpunkt des ersten Aktes stand der Ägyptenfeldzug von Napoleon Bonaparte 1798, inszeniert in einem Expeditionszelt mit Originalobjekten (vgl. Wildung 1991a: 63). Im nächsten Akt betrat man das mit zarten Tüllvorhängen drapierte Kinderzimmer Champollions inklusive Laufstall mit Trinkfläschchen und Büchern. Auf mehreren Bildschirmen berichtete ein Video vom Leben Champollions aus der Perspektive seines älteren Bruders (vgl. Werner 1990). Der dritte Akt begann im sogenannten Rosette-Saal, der mit einer Interpretation von Wandmalereien im comichaften Stil in schwarz-weiß ausgekleidet war: Hier konnte man den Stein von Rosette als Kopie bewundern, rund herum altägyptische Originalobjekte. In einem daran anschließenden Medienraum wurde das System der Hieroglyphen »so anschaulich visualisiert, dass auch Schüler keine Verständnisschwierigkeiten haben.« (Wildung 1991a: 64) Zum Schluss dieses Abschnitts wandelte man entlang einer Galerie ausgewählter Originalpapyri und Schreibutensilien, während Textpassagen aus den Totenbüchern per Kopfhörer eingespielt wurden. »Und rausende Musik (komponiert von Peter Gabriel) untermaut[e] das Defilee vorbei an den Schätzen.« (Werner 1990) Im vierten Akt begleiteten die Besucher*innen inmitten der monumentalen Replik einer Tempelanlage Champollion auf seiner Ägyptenexpedition 1828/29. Der ›Ertrag‹ dieser Unternehmung, Originalobjekte aus Berlin, London,¹⁵ Paris und weiteren europäischen Sammlungen, wurde in der Haupthalle des Ägyptischen Museums zwischen den raffiniert ausgeleuchteten und zum Teil mit Gazestoff verhüllten originalen Granitsäulen des Tempelhofs des König Sahré präsentiert. Der fünfte und letzte Akt spielte in Berlin und stellte Richard Lepsius als Vollender von Champollions Entzifferungsleistung vor. Ausgestellt wurde u.a. sein »Lettre au Professeur Ippolito Rosseline«, das als zweites Gründungsdokument der Ägyptologie

¹⁴ Einen auf Video gebundenen Gang durch die Straßburger Fassung der Ausstellung kann man online abrufen (vgl. Schmitt 1990).

¹⁵ So präsentierte man die beiden Wächterfiguren eines Widders und eines Löwen, die 1844 aus dem Amun-Tempel im ägyptischen Soleb entfernt nach Berlin bzw. ins British Museum verbracht wurden, erstmals seit Trennung wieder gemeinsam (vgl. Weinreich 1991).

Berühmtheit erlangte. Im Epilog wurden schließlich neueste Techniken der ägyptologischen Forschung vorgestellt (vgl. Wildung 1991a: 64).

Szenografie und sinnliche Ansprache

Sehen

Die »Pharaonen-Dämmerung« stellte den Alltagsbetrieb des Ägyptischen Museums in Charlottenburg komplett auf den Kopf. Die Ausstellungsfächen wurden für die aufwändigen Einbauten nahezu komplett ausgeräumt,¹⁶ damit die »Präsentation unabhängig von der Architektur des Ausstellungsgebäudes in gebauten Innenräumen ihr Eigenleben entfaltet« (Wildung 1991a: 62). Die Ausstellungskritik ereiferte sich besonders über die eigenwillige Kombination aus kostbaren Originalen, moderner Kommunikationstechnik und »almodische[r] theatralische[r] Inszenierung« (Riedle 1991) mit vielenkulissenhaften Elementen, wie etwa der durch das Berliner Architektenbüro Steiner gestalteten Außenanlage¹⁷: »Die schrecklich simple Obelisken- und Sphinxallee mit Pappe-, Gips- und Resopal-Appeal, grünem Kunststoffläufer und Büchesenimbiß verheißt zunächst nichts Gutes, allenfalls Archäologie als Jahrmarkt.« (Frede 1991) Innerhalb der Bühnenbauten wie dem Expeditionszelt, den künstlichen Tempelsäulen und Pyramidengängen wurde Beleuchtung gezielt eingesetzt, um atmosphärische Stimmungen zu verstärken sowie Vitrinen und vorhandene Architekturelemente bestmöglich in die künstliche Bühnenwelt zu integrieren. Die insgesamt sehr dunkle Inszenierung erhöhte die Wertigkeit der ausgeleuchteten Objekte und verstärkte den geheimnisvollen Charakter des Ausgestellten. Entlang des Parcours liefen auf zahlreichen Bildschirmen kurze Videoclips,¹⁸ die zum jeweiligen »Ausstellungs-Akt« passten und durch ihren dramatisierten Ich-Erzählstil die Besucher*innen »zum Mitwisser der Entzifferung der Hieroglyphen und der ersten großen europäischen Expeditionen an den Nil« machten (Schreiber

-
- ¹⁶ Vgl. Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, SMB-ZA, II/VA 8697 (Akten der GD). Wolf-Dieter Dube an Marcel Boiteux, Präsident der Fondation EDF Paris, 30.3.1991.
- ¹⁷ Vgl. SMB-ZA, II/VA 19817, 2/z. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.
- ¹⁸ Einige der Clips sind auf der Plattform hal.science abrufbar (vgl. Schmitt/Meyer-Chemenska 1990a bis 1990e).

1991). Für die Produktion dieser historischen Minifiktionen drehte Regisseurin Muriel Meyer mit Schauspieler*innen wie Jean Piat und Alain Sachs sowohl an originalen Drehorten als auch in Studiokulissen.¹⁹ Eine derartige Dokufiktion kommt heute in vielen Ausstellungen zum Einsatz, sie in dieser Form in die Ausstellung zu integrieren war 1991 jedoch ganz neu und nur mit einem aufwändigen Zusammenspiel neuester Technik zu realisieren.

Die Idee, historische Inhalte in personalisierter und emotionalisierter Form zu vermitteln, war nicht unumstritten. So entzündete sich Kritik an der »videogerechte[n] Erfolgsstory des romantischen Helden Jean-Francois Champollion«, die den imperialistischen Feldzug Napoleons mit der Plünderrung der kulturellen Reichtümer völlig ausblendete (Riedle 1991). »Endlich darf er [Champollion; Anm. d. Verf.] 1828 selbst nach Ägypten – und wir mit der Videokamera hinterher, dazu dramatische, musikuntermalte Abendhimmel, Background-Rezitationen aus Champollions Briefen.« (Ebd.) Auch die mit den Videos intendierte Popularisierung von Wissen stieß auf die geballte Skepsis des Feuilletons: »Die dritte Maßnahme zur Fortbildungsversüffung besteht aus reichlich auf dem Parcours verstreuten Monitoren, die in kurzen Clips alles erklären, was das ›breite Publikum‹ zwischen ›fünf und fünfundneunzig‹ wissen muss, auch wenn es lesekundig ist.« (Ebd.) Beim Publikum kamen die Videos jedoch sehr gut an. Mehr als die Hälfte (57,7 %) beurteilten das »Informationssystem mit Bildschirm und Kopfhörer« als »sehr gut«, weniger als 1 % (von 1021 Befragten) fand es »schlecht«. In der Altersgruppe der Teenager bis 19 Jahre vergaben sogar mehr als zwei Drittel (70 %) die Bestnote. Auf die Frage, was an der Nutzung der Kopfhörer gefallen bzw. gestört hat, kamen vornehmlich positive Rückmeldungen. So wurde die »gute Übertragung von Informationen« gelobt. Ein Besucher meldete sogar zurück, das sei »als Mittel der Besucherführung das Beste, was mir bisher untergekommen ist (solange es sich um keinen menschlichen Museumsführer handelt).«²⁰

¹⁹ Vgl. die dokumentarischen Angaben zu einem Videoclip auf Französisch von Christian Schmitt (vgl. 1990).

²⁰ Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabelle, ...« (vgl. Anm. 6).



Abb. 5: Blick in das »napoleonische Expeditionszelt«, Straßburger Station von »Mémoires d'Egypte« 1990 (Foto: Daniel Schmitt, Quelle: <https://hal.science/medihal-01647060v1> [abgerufen am 01.08.2023])

Hören

Die Verwendung von Audioguides war in Berlins Dauerausstellungen 1991 keine Neuheit. Das Pergamonmuseum hatte bereits in den 1980er Jahren Tonbandführungen in 25 Sprachen im Angebot, die man mit dem Erwerb einer Eintrittskarte kostenfrei nutzen konnte (vgl. Mrosek 2002: 15). Seit den 1950er Jahren wurden Tonband- und Kassettenrekorder für die akustische Vermittlung in Museen eingesetzt. Inhaltlich orientierten sich diese frühen Audioguides am Duktus einer analogen Führung und zwangen ihre Nutzer*innen zur Einhaltung eines linearen Ablaufs (vgl. Cortez 2022). Bereits in den 1970er Jahren suchte man nach technischen Alternativen, um diese Linearität zu durchbrechen und eine freie Zirkulation im Raum möglich zu machen. U.a. nutzte man Radiotechnik, um Toncommentare von einzelnen Ausstellungsstationen zu senden (vgl. Fisher 1999). In Deutschland war »Pharaonen-Dämmerung« nach unseren Recherchen die erste größere, temporäre Publikumsausstellung

mit Infrarottechnologie. Damit war es erstmals möglich, sich individuell in der Ausstellung zu bewegen, weil die einzelnen Hörbeiträge nicht nacheinander von einem Tonband abgespielt, sondern automatisch und individuell ausgelöst wurden, wenn man sich einem Objekt näherte.

Die besondere Wirkung der damals innovativen Infrarottechnik entfaltete sich in zweierlei Hinsicht. Zum einen ermöglichte die freie Zirkulation und das ineinandergrifffende Zusammenspiel von visueller und auditiver Ansprache ein individuelles Ausstellungserlebnis: Mit dem kabellosen Kopfhörer, den alle Besucher*innen am Eingang erhielten, konnten sie frei durch die Ausstellung gehen und über Infrarot verschiedene akustische Signale empfangen. Anders als bei den bisherigen Audioguides klinkte sich ihr Kopfhörer automatisch auf Deutsch oder Englisch in die laufende Tonschleife ein, wenn sie sich einem bestimmten Ausstellungsbereich oder einem der Videomonitore näherten (vgl. Pretzsch 1991). Obwohl diese Technik bereits eine Personalisierung des Ausstellungserlebnisses ermöglichte, stellte sie lediglich einen Zwischen-schritt in der Individualisierung von Audioguides dar. Der eigentliche Innovationssprung vollzog sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit der Verwendung IT-gestützter Systeme, der Verwendung von Computern und der Dynamisierung von Informationsarchitekturen im Sinne einer »adaptive user interaction« (Not et al. 1997: 72).

Zum anderen verstärkte die akustische Ausstellungsebene²¹ in der »Pharaonen-Dämmerung« mit ihren atmosphärisch verdichteten Klängen, unterschiedlichen Stimmen und Soundeffekten durch gezielte Immersion das emotionale Erlebnis. Originalzitate aus dem altägyptischen Totenbuch waren zu hören, man lauschte dem ›Bruder Champollions‹ und ließ sich durch den Soundtrack von Peter Gabriel aus Martin Scorseses Film »Die letzte Versuchung Christi« unterhalten (vgl. Wildung 1991a: 63). Den Besucher*innen gefiel die »Stimmungsmusik [...] mit meditativen Synthesizer, Pfeifen, Glöckchen und Trommeln.« (Riedle 1991; vgl. auch Frede 1991). Eine Besucherin

²¹ »But unlike textual forms, the audioguide moves beyond the primacy of visual engagement to ›stage sound‹ inside the beholder's body. [...] An audioguide tour involves the viewer in the affective climate generated by the sound script: involving music, emotional sensibility, the timbre of the spoken voices, and the sense of presence it generates. The soundtracks of audioguides not only compel particular reasoning, emotions and identifications, but also have the physical effect of putting beholders into action, drawing them through a series of suggestions and mood states.« (Fisher 1999: 1)

schwärzte stellvertretend für viele: »[I]ch konnte mich mit Hilfe der Musik in die Ausstellung sozusagen hineinfallen lassen.«²²

Fazit: das Richtige mit falschen Mitteln?

Auf der inhaltlichen Ebene ist die Ausstellung sicher nicht mehr zeitgemäß, denn der Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie wäre heute undenbar ohne eine kritische Reflexion der imperialistischen Rahmenbedingungen, in denen die dargestellten Expeditionen stattfanden. Zugleich hat die »Pharaonen-Dämmerung« von 1991 auf ganz unterschiedlichen Ebenen eine Vorreiterinnenrolle für die Ausstellungspraxis in Deutschland und Frankreich (für letzteres vgl. Schmitt/Meyer-Chemenska 2015: 54) gespielt. Das bezieht sich sowohl auf die Form der Finanzierung und des Projektmanagements und die Rolle von Merchandising und Museumsshops als auch auf den Anspruch, ein Thema durch die ›Laienbrille‹ zu kuratieren. Sie war zudem eine frühe Vorbotin des szenografischen Booms, der die deutsche Ausstellungslandschaft erst um die Jahrtausendwende voll erfassen sollte.

Zugleich knüpfte »Pharaonen-Dämmerung« an viel ältere Popularisierungsmuster und inszenatorische Praktiken an, die eng mit der Ägyptomanie des 19. Jahrhunderts verknüpft sind, und kann daher aus der disziplinären Perspektive der Ägyptologie nur bedingt als szenografische Innovation gelten. Schon 1821 präsentierte die Londoner Ausstellung des Ägyptologen Giovanni Battista Belzoni nicht nur altägyptische Objekte, sondern ermöglichte den Besucher*innen mit Faksimiles zweier Grabkammern von Sethos I. auch ein räumliches Erlebnis (vgl. Loprieno 2007; Kolster-Sommer 2022). Die von Belzoni für diese »Mutter aller ägyptischen Ausstellungen« (ebd.: 56) gewählten Mittel der theatralen Inszenierung schrieben interesseranterweise einen Strang der Rezeptionsgeschichte des alten Ägypten fort, der mit der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion und der Entstehung der Ägyptologie als wissenschaftlicher Disziplin eigentlich als überwunden galt. 170 Jahre später arbeitete die »Pharaonen-Dämmerung« mit ähnlichen Mitteln, erzählte damit allerdings die Entstehung der Ägyptologie als Wissenschaft, die wie bereits erwähnt in vielerlei Hinsicht eine Gegenbewegung zur Ägyptomanie war. Die

²² Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabelle, ...« (vgl. Anm. 6).

negative Reaktion des Feuilletons ist sicher auch auf diesen performativen Widerspruch zwischen einer in der Öffentlichkeit des globalen Nordens seit zwei Jahrhunderten eingetübten inszenatorischen Praxis und dem disziplinären Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zurückzuführen.

Bari und Hildwein stellten für die Straßburger Ausstellung das Besuchserlebnis ins Zentrum und richteten das wissenschaftshistorische Narrativ sowie die Formate der Darstellung entsprechend darauf aus. Das führte dazu, dass sie die Originalobjekte nicht vorrangig gegenüber den Installationen und Inszenierungen behandelten. Es war vor allem dieses »Gleichmachen«, verknüpft mit einer pragmatischen Objektauswahl, das im Feuilleton auf große Kritik stieß. Im ursprünglichen Konzept war die Anzahl der Exponate auf 200 begrenzt, um Besucher*innen den »Durchlauf in einer guten Stunde zu ermöglichen und sie »glücklich zu machen, anstatt sie, wie anderswo, zu langweilen« (Riedle 1991).

Für die Berliner Ägyptologen spielten die Objekte hingegen eine wesentlich wichtigere Rolle, denn zu einer genuin ägyptologischen Ausstellung gehörte in ihren Augen die Präsentation von originalen Kunstwerken. So antwortete Dietrich Wildung in einem Fernsehinterview auf die Frage, ob diese Form der Darstellung der ägyptischen Kunst in Zukunft Schule machen sollte, ganz klar: »Nein, natürlich nicht. [...] Unser Museum ist eine reine Kunstausstellung, in der nur einige wenige Kunstwerke gezeigt werden. [...] Bei der Betrachtung eines Kunstwerks [...] ist das emotionelle Erleben nur vor dem Original möglich.«²³ Entsprechend wurde auch Hildweins und Baris Ansatz für die Berliner Präsentation angepasst und umgedeutet. So stieg die Anzahl der Objekte in der um das Lepsius-Kapitel ergänzten Berliner Schau um ein Drittel auf 300 an.²⁴ Für Wildung bestand der Mehrwert des erlebnisorientierten Ansatzes der »Pharaonen-Dämmerung« darin, »den unvergleichlichen, unersetzbaren Dialog des Besuchers mit den Originalen in aus kurzen Bild- und Textausschnitten bestehenden Hintergrundinformationen einzubetten« (Wildung 1991a: 63; vgl. auch Pretzsch 1991; Wilen 1991). Vom Einsatz der Kopfhörer erwartete er sich eine noch intensivere und emotionalere Auseinandersetzung der Besucher*innen mit den ausgestellten Originalobjekten, handelte es sich doch um

²³ Zit. n. SMB-ZA, II/VA 19817, 1/2. Typoskript: Auszüge aus dem Interview des SFB 2 mit Prof. Dr. Dietrich Wildung, Ägyptisches Museum Charlottenburg, und Dr. Karl-Heinz Priese, Ägyptische Sammlung Bode-Museum, Freitag, 16. Juli 1991, 18 bis 20 Uhr.

²⁴ Vgl. ebd. Infoblatt des Pädagogischen Dienstes zur Ausstellung.

ein technisches Setting, das Unterbrechungen und individuelle Bewegungen im Raum erlaubte (vgl. Wildung 1991a: 62–63).

Tatsächlich bewirkte dieses Setting aber genau das Gegenteil. In Kommentaren zur Kopfhörerführung meldeten zahlreiche Besucher*innen zurück, dass ihnen durch die durchgängige Tonebene die Möglichkeit fehle, sich mit den einzelnen Objekten intensiver auseinanderzusetzen. Vielmehr führte die Technik sogar zu einer Vereinzelung. Eine Besucherin brachte es auf den Punkt: »Kommunikation wird durch die Kopfhörer sehr erschwert, ist unmöglich.«²⁵

Die 1991 als »innovativ« gefeierten Kopfhörer erwiesen sich also letztendlich als technische Sackgasse. Was einen Ausstellungsbesuch tatsächlich zu einem erinnerungswürdigen und intensiven Erlebnis macht, wurde in den letzten Jahren intensiv erforscht. Aus der Perspektive der Besucher*innenforschung ist die soziale Interaktion entscheidend: untereinander, mit den Exponaten und innerhalb der Ausstellungsräume (vgl. Falk/Dierking 2000). Dennoch ist »Pharaonen-Dämmerung« aus unserer Sicht ein bedeutender Meilenstein, denn Hildwein und Bari wollten das Richtige, wenn auch mit den falschen (technischen) Mitteln. Sie waren in der jüngeren Ausstellungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg unter den Ersten, die das Erlebnis und die Perspektive der Besuchenden so konsequent und radikal in den Mittelpunkt ihres kuratorischen Denkens und Handelns gestellt haben. Vom Feuilleton wurden sie dafür kritisiert, ihre fachwissenschaftlichen Partner*innen haben sie nicht immer verstanden. Aber ihr Ansatz steht heute, 30 Jahre später, mehr denn je für die aktuell geführte Debatte darüber, welche Rolle Museen und Ausstellungen bei der Vermittlung von Wissen einnehmen.

Literatur

- Bari, Hubert/Hildwein, Guy/Fondation Mécénat Science et Art (Hg.) (1990): Pharaonen-Dämmerung. Wiedergeburt des alten Ägypten [Ausstellungskatalog], Strassburg.
- Cortez, Alcina (2022): »Museums as sites for displaying sound materials: a five-use framework«, in: Sound Studies 8, H. 1, S. 43–72.

²⁵ Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

- dpa – Deutsche Presse-Agentur (1991): »Neues Konzept für Berlins Museumslandschaft«, in: Nordwest-Zeitung vom 23.2.1991, S. 3.
- Falk, John H./Dierking, Lynn D. (2000): Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning, Walnut Creek.
- Fisher, Jennifer (1999): »Speeches of display: the museum audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff«, in: Parachute: Contemporary Art Magazine 94, April-Juni, gale.com, [online] link.gale.com/apps/doc/A30398366/AONE?u=sbbpk&sid=bookmark-AONE&xid=b5625bea [abgerufen am 01.08.2023].
- Fößmeier, Christine (2022): »Die Mumie im Wohnzimmer – Ein ganz anderer Umgang mit den Überresten von einst«, in: Guido Fackler/Thomas Klotz/Stefanie Menke (Hg.), Human Remains: Ethische Herausforderungen für Forschung und Ausstellung (= Würzburger museumswissenschaftliche Studien, Bd. 3), Darmstadt, S. 290–302.
- Frede, Matthias (1991): »Pharaonen-Dämmerung – Information per Video«, in: Mitteldeutsche Zeitung, 17.8.1991, S. 3.
- Gorgus, Nina (2002): »Scenographische Ausstellungen in Frankreich«, in: Museumskunde 67, H. 2, S. 135–142.
- IfM – Institut für Museumsforschung (Hg.) (o.J.): Institut für Museumsforschung [Homepage], smb.museum, [online] <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/home/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Institut für Museumskunde (Hg.) (1992): »Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1991« (= Materialien aus dem Institut für Museumskunde H. 36), Berlin.
- Kaiser, Andreas (1991): »Zur Rolle der Ägyptologie in der Popgeschichte. ›Pharaonen-Dämmerung‹ im Ägyptischen Museum«, in: taz vom 15.07.1991, S. 13.
- Kolster-Sommer, Anika (2022): Mythos Ägypten – eine kultursemiotische Studie, Bielefeld/Basel.
- Loprieno, Antonio (2007): »Von Ägyptologie und Ägyptomanie«, in: Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel 106, Juli: Antike für das 21. Jahrhundert, S. 6–8.
- Mrosek, Jürgen (2002): »Audiguide für Alle!«, in: Bernhard Graf (Hg.), Akustische Führungen in Museen und Ausstellungen. Bericht zur Fachtagung im Filmmuseum Berlin 2001 (= Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Bd. 23), Berlin, S. 15–27.

- Not, Elena et al. (1997): »Person-Oriented Guides Visits in a Physical Museum«, in: David Berman/Jennifer Trant (Hg.), *Museum Interactive Multimedia 1997: Cultural Heritage Systems Design and Interfaces. Selected Papers from ICHIM 97, the Fourth International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums, Paris, France, 3–5 September 1997, Pittsburgh*, S. 69–79.
- O.A. (1991a): »Ausstellungsoper« in Berlin. Der Arzt war immer dabei!«, in: *Therapie der Gegenwart* 130, H. 9, S. 50.
- O.A. (1991b): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 2, S. 140.
- O.A. (1991c): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 3, S. 214.
- O.A. (1991d): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 4, S. 299.
- O.A. (1992): »Jahresbericht 1991 der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin und der Staatlichen Museen zu Berlin«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34, S. 209–283.
- Pretzsch, Lutz (1991): »Durch Bonapartes Zelt zum Mumienkophag. ›Pharaonen-Dämmerung‹ in Charlottenburg«, in: *Berliner Zeitung* vom 15./16.06.1991, S. 17.
- Rein, Charlotte (2020): *Techniken der Täuschung. Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert*, Marburg.
- Riedle, Gabriele (1991): »Sphinx, Laien und Video«, in: *Die Zeit*, H. 25, zeit.de, [online] <https://www.zeit.de/1991/25/sphinx-laien-und-video> [abgerufen am 01.08.2023].
- Roth, Martin (2001): »Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000«, in: *Museumskunde* 66, H. 1, S. 25–33.
- Schmitt, Daniel (1990): *Visite de l'exposition Mémoires d'Egypte*, Strasbourg, Paris, Berlin [Video], hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03861608> [abgerufen am 01.08.2023].
- Ders./Meyer-Chemenska, Muriel (1990a): Film 1 de l'Exposition »Mémoires d'Egypte«: »40 siècles sous les sables«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892928> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990b): Film 2 de l'Exposition Mémoires d'Egypte: »La campagne d'Egypte«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892932> [abgerufen am 01.08.2023].

- Dies. (1990c): Film 4 de l'Exposition Mémoires d'Egypte: »La Description de d'Egypte«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892935> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990d): Film 5 de l'Exposition Mémoires d'Egypte: »Je tiens l'affaire!«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-04026824> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990e): Film 9 de l'Exposition Mémoires d'Egypte: »Champollion conservateur«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-04026834> [abgerufen am 01.08.2023].
- Schmitt, Daniel, Meyer-Chemenska, Muriel (2015): »20 ans de numérique dans les musées: entre monstration et effacement«, in: La Lettre de l'OCIM Nr. 162, S. 53–57.
- Schreiber, Susanne (1991): »Pharaonenämmierung im Ägyptischen Museum Berlin. Wiederentdeckung Altägyptens«, in: Handelsblatt vom 23.08.1991, S. 02.
- Sinz, Dagmar (1990): »Hieroglyphen in Strassburg. Eine Ausstellung über Jean-Francois Champollion«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 18./19.08.1990, S. 20.
- SMB – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hg.) (o.J.): Wieder vereint, smb.museum, [online] <https://wiedervereint.smb.museum> [abgerufen am 01.08.2023].
- Societe SAS (Hg.) (2023): ASS Fondation Mecenat science et art – 67000, socete.com, [online] <https://www.socete.com/etablissement/ass-fondation-mecenat-science-et-art-34785502500024.html> [abgerufen am 01.08.2023].
- Weinreich, Irma (1991): »Hieroglyphen und Sphinx. Die Ausstellung »Pharaonenämmierung« in Berlin«, in: Nordwest-Zeitung vom 15. Juni 1991.
- Wenzel, Diana (2005): Kleopatra im Film: Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur, Remscheid.
- Dies. (2015): »Palmen, Pyramiden und Paläste. Die filmische Ägypteninszenierung von 1910 bis 1928«, in: Heike Biedermann/Andreas Dehmer/Henrik Karge (Hg.), Imagination und Anschauung. Ägyptenrezeption und Ägyptenreisen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Dresden, S. 22–31.
- Werner, Jakob (1990): »Im Bann der Hieroglyphen. Straßburger Ausstellung zum 200. Geburtstag des Begründers der Ägyptologie, Jean-François Champollion«, in: Nürnberger Nachrichten vom 04.09.1990.
- Wildung, Dietrich (1991a): »Pharaonen-Dämmerung. Die Wiedergeburt des Alten Ägypten«, in: Museumsjournal 2, S. 62–65.

Ders. (1991b): »Pharaonen-Dämmerung. Sonderausstellung zum Champollion-Jubiläum jetzt auch in Berlin«, in: *Antike Welt* 3, S. 190–193.

Wilen, Karin (1991): »Abenteurer hinter dem Schreibtisch. Ein Gespräch mit Dietrich Wildung, dem Direktor des wiedervereinigten Ägyptischen Museums in Berlin«, in: *Madame*, H. 6 (Juni).

Wunderlich, Antonia (2005): »Philosopheme inszenieren. Zur Ausstellung *Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*«, in: Martin Roussell/Markus Wirtz/dies. (Hg.), *Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Moderneforschung*, Würzburg, S. 191–207.

