

Museum+Theater= MuseumsTheater



(Bild aus der Studie „Seeing it for real“: Das Kind schildert das Theaterereignis im Museum, als hätte die Schauspielerin nur für es persönlich gespielt.)

**Abschlussarbeit im Rahmen der Vollzeitausbildung zur
Theaterpädagogin**
von Ursula Pinner-Antoni
Heidelberg, den 20.10.2006

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Aufbau der Arbeit	1
3. MuseumsTheater	3
3.1. Was ist MuseumsTheater	3
3.2. Formen des MuseumsTheaters	4
3.3. MuseumsTheater: Drei Beispiele	7
3.4. Ursprünge des MuseumsTheaters	10
3.5. Institutionen des MuseumsTheaters	11
4. Museum, Theater, MuseumsTheater	11
4.1. Museum	12
4.1.1. Das Museum – Gegenstand, Adressat und Ziel	12
4.1.2. Wie erlebt der Besucher das Museum? – eine Grundsituation	12
4.1.3. Das Museum – eine Inszenierung mit Folgen	13
4.1.4. Die Besonderheit musealer Objekte – eine Charakterisierung	15
4.2. Theater	16
4.2.1. Das Theater – Gegenstand, Adressat und Ziel	16
4.2.2. Der Zuschauer im Theater - eine Grundsituation	17
4.2.3. Theater: Die inszenierte Handlung der anderen als „meine“ Gegenwart	17
4.3. Was passiert, wenn Museum und Theater aufeinandertreffen?	19
4.3.1. MuseumsTheater: Eine Grundsituation	19
4.3.2. Die Begegnung von Museum und Theater	19
4.3.3. Der Museumsbesucher wird Zeuge	20
4.3.4. Der Museumsraum als Aufführungsraum ist kein statischer Raum	20
4.3.5. MuseumsTheater wirft einen Spot auf die Exponate und beleuchtet einen Fleck der Vergangenheit	21
4.3.6. Formen der Vermittlung: Wissenschaftliche Führung versus MuseumsTheater	22
4.3.7. Theater im Museum: Für oder gegen den Museumsbesucher – kritische Einwände	22
5. Wie effektiv ist MuseumsTheater: <i>Seeing it for real</i> – eine empirische Studie	23
5.1. Aufbau der Studie	24
5.2. Was untersucht „Seeing it for real“	27
5.3. Auswertung der Studie	30
5.4. Schlussfolgerungen	34
6. Schluss	35
7. Literatur	36

1. Einleitung

MuseumsTheater verbindet zwei Dinge, die eigentlich eigenständig sind: Das Museum und das Theater (daher: **MuseumsTheater**). Es verbindet das Ziel des Museums, durch den Ort einer Sammlung dem Publikum etwas zu vermitteln, es zu unterhalten und zu inspirieren, mit der Kraft, Geschichten zu erzählen, wie nur das Theater es kann.¹

Beides scheint auf den ersten Blick altertümlich: Im multimedialen Zeitalter hat sowohl das Museum als auch das Theater oftmals seinen Bildungs- und Unterhaltungswert gegenüber anderen Medien eingebüsst. Lediglich der Dimension des Spektakels oder des Ungewöhnlichen (z.B. der Körperweltenausstellung) gelingt es noch, einen Achtungserfolg zu verbuchen, der anhand von Besucherzahlen messbar ist. Vor diesem Hintergrund kommt dem MuseumsTheater eine zweifache Aufgabe zu: Einerseits sollte es in der Lage sein, das Interesse an Ausstellungen neu zu bilden. Zum anderen aber können komplexe Inhalte durch MuseumsTheater ansprechend vermittelt werden. Einem Ziel von Museen, nämlich Wissen weiterzugeben, wird damit effektiv entsprochen. Mithilfe des MuseumsTheaters kann es Museen gelingen, in Konkurrenz mit anderen Wissensträgern wie z.B. dem Internet den eigenen Charakter auszubilden und stärker in den Vordergrund zu rücken. Es wäre gut beraten, sich von der Glaskasten- und Vitrinenmentalität zu lösen und sich als spannungsreiches Instrument der Didaktik neu zu formieren. Es gilt, eine Gratwanderung zwischen banaler Belanglosigkeit einer Eventkultur und dem Selbstbewusstsein des musealen Raumes zu schaffen.

2. Aufbau der Arbeit

MuseumsTheater erlebt der Museumsbesucher² hautnah als etwas Gegenwärtiges. Ich habe mich daher in der vorliegende Arbeit sehr bemüht, die Perspektive der Rezipienten stark zu berücksichtigen und sie mit dem zu verbinden, was Fachleute an Thesen über das MuseumsTheater entwickeln. Als Kunsthistorikerin kann ich das Interesse von Museen nachvollziehen, als Theaterpädagogin versuche ich, den pädagogisch-didaktischen Vorteil von MuseumsTheater herauszustellen.

¹ Ford: [www.mos.org/learn more/imtal-insights9.htm](http://www.mos.org/learn-more/imtal-insights9.htm)

² Mit der männlichen Form sollen immer beide Geschlechter gemeint sein. Die Rede von „dem Zuschauer“ und „dem Besucher“ soll nicht die Tatsache verdecken, dass es „den“ nicht gibt.

Zum Einstieg in das Thema wird eine kurze Charakteristik des MuseumsTheaters vorgestellt. Ihr folgt eine übersichtliche Darstellung der verschiedenen Theaterformen, die im Museum Einsatz finden. Anschliessend erfolgt die ausführliche Beschreibung von drei konkreten Beispielen des MuseumsTheaters. Sie soll hier das persönliche Erlebnis von MuseumsTheater ersetzen. Danach folgt ein Abschnitt über die Ursprünge und Institutionen des MuseumsTheaters.

In einem zweiten Teil werden Museum, Theater und MuseumsTheater jeweils einzeln unter die Lupe genommen. Indem das Spezifische von Museum und Theater jeweils für sich genommen herausgestellt wird, lässt sich ein Eindruck davon gewinnen, wie MuseumsTheater wirkt und wie sich im Zusammentreffen beider das, was das Bildungsinteresse des Museums ausmacht, optimal verwirklichen lässt.

In dem Teil über das Museum wird deutlich, wie sehr das Museum auf Inszenierung angewiesen ist, ja, dass die Präsentation von Objekten nie ohne Inszenierung auskommt. In diesem Zusammenhang gehe ich auch auf eine bestimmte Art der Inszenierung ein, die sich im 19. Jahrhundert mit der Gründung des Museums gebildet hat und die vor allem für Kunstmuseen heute noch relativ unreflektiert praktiziert wird. Sie hat zu Wahrnehmungskonventionen bei dem Besucher geführt. Neben der musealen Präsentation als Inszenierung wird in diesem Teil der Arbeit noch die eigenartige Besonderheit von Museumsobjekten beschrieben, die in solcher Dichte nur an einem solchen Ort angetroffen werden kann.

Die Wirkung von MuseumsTheater wird vor allem durch einige grundlegende Aspekte über die Ziele und Rezeptionsgewohnheiten von Theater verständlich, die ich darauffolgend kurz darlege. Im Theater begegnet der Zuschauer Handlungen (und nicht, wie im Museum: Objekten). So wie die Objekte im Museum, sind im Theater Handlungen an eine Inszenierung gebunden, die den Zuschauer in eine bestimmte theatrale Situation einbinden. Wesentlich dafür ist die emotionale und kognitive Einbeziehung des Zuschauers. Die Wahrnehmungsbezogenheit dieser Aufführungssituation (Performativität) lässt ein subjektives Erleben zu, das zu einer ganz anders gearteten Erfahrung als die Wahrnehmung von Objekten in Museen führt.

Spannend wird es dann, wenn Museum und Theater, wie anschliessend beschrieben, aufeinandertrifft. In diesem Zusammenhang sollen auch die Grenzen des MuseumsTheaters nicht übersehen werden.

Während sich theoretisch und aufgrund von persönlichen Erfahrungen viele methodische Ansätze im Bildungssektor begründen lassen, sieht die Praxis doch möglicherweise ganz anders aus. Aus diesem Grunde möchte ich im dritten und letzten Teil meiner Arbeit eine Studie vorstellen, die die Ziele von MuseumsTheater präzise formuliert und sie dann empirisch überprüft. Die Ergebnisse, die angesichts eines umfassenden und progressiven Lernbegriffs festgehalten werden können, sind in meinen Augen aussagekräftig und sprechen insgesamt sehr für das MuseumsTheater als Methode.

3. Museumstheater

3.1. Was ist Museumstheater?

Auf der Fachtagung „MuseumsTheater“ 2000 in Karlsruhe versuchten zahlreiche Beiträge, sich von unterschiedlicher Seite her dieser Form der Vermittlung zu nähern.³ Einige Kernaussagen möchte ich hier voranstellen: MuseumsTheater vermittelt Kunstwerke, museale Objekte sowie kulturelle und historische Orte mit den Methoden von Theater und Theaterpädagogik.⁴ Die künstlerische Animation schafft Emotionalität, Berührbarkeit, Lebendigkeit und braucht Fantasie.⁵ MuseumsTheater ermöglicht ein subjekt-, erfahrungs- und situationsorientiertes Lernen.⁶ Es entsteht explizit in der Auseinandersetzung mit der Thematik bestimmter Sammlungsbestände oder den Inszenierungsbedürfnissen einer bestimmten Ausstellung/eines bestimmten Ortes.⁷ MuseumsTheater ist eine Art der Vermittlung, die sich in vielerlei Hinsicht von anderen Vermittlungsformen unterscheidet und einen eigenen Stellenwert beanspruchen kann.⁸

³ Fachtagung MuseumsTheater vom 21.-24. September 2000 in Karlsruhe am Badischen Landesmuseum.

Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001

⁴ Kindler, in: MuseumsTheater, 10

Die theaterpädagogische Seite von MuseumsTheater findet vor allem in separaten Workshops statt. Für meine Auseinandersetzung mit dem Thema ist nur der Aufführungsaspekt und der pädagogische Aspekt durch die Aufführung wichtig.

⁵ Schmidt, in: MuseumsTheater, 117

⁶ Hentschel, in: MuseumsTheater, 45

⁷ Klein, in: MuseumsTheater, 76

⁸ Landy, 104ff.

3.2. Formen des MuseumsTheaters⁹

Im folgenden möchte ich die verschiedenen Formen des Museumstheaters darstellen. Diese können starr durchkomponiert, aber auch frei und nur auf einige wesentliche Elemente beschränkt sein, mit denen improvisiert wird. Die Spannbreite geht von einigen kurzen, prägnanten Einlagen, die vielleicht das Publikum miteinbeziehen, bis zu durchkomponierten Stücken, die eine längere Aufmerksamkeit brauchen.

Galerie-Theater

Das Galerie-Theater bezieht den Ausstellungsort konkret als Kulisse mit ein. Dafür eignen sich besonders die sogenannten Epochenräume. Sie stellen einen Raum dar, der ganz im Stil einer anderen Zeit rekonstruiert wurde. Die Bezüge zwischen der Aufführung und dem Ausstellungsthema können dadurch sehr konkret werden. In regelmässigem Turnus wiederholt sich meistens die Aufführung. Der Museumsbesucher hat die Möglichkeit, die Aufführung als Teil seines sonst selbst gestalteten Rundgangs mitzunehmen. Möglicherweise trifft er auch nur zufällig auf sie (meistens werden die Aufführung jedoch über Lautsprecher im Museum angekündigt).

Stationentheater

Das Stationentheater zeichnet sich dadurch aus, dass die Aufführung nicht an einem festen Platz stattfindet, sondern den Aufführungsort wechselt. Oftmals wird Bezug auf die Umgebung genommen. Der szenisch-erzählerische Zusammenhang verbindet die einzelnen Stationen. Idealerweise wird die Entwicklung der Figuren und des Plots durch die Umgebung unterstützt. Das Stationentheater dauert meistens länger als punktuell im Museum verankerte kleine Aufführungen. Der Zuschauer besucht es gezielt oder „stolpert darüber“.

Real Play

Bei einem Real Play findet in dem Auditorium des Museums zu festgelegten Zeiten eine Aufführung statt. Beides steht nicht in einem konkreten, vielmehr in einem allgemein thematischen Zusammenhang zueinander (Beispiel). Es hat von allen hier beschriebenen Aufführungsarten am ehesten den

⁹ Schmidt, in: MuseumsTheater, 119f
Witmond, in: MuseumsTheater, 91
IMTAL Homepage: www.imtal-europe.org/

Charakter einer üblichen Theateraufführung. Das Real Play macht sich den konkreten Ausstellungsort mit seinen zum Teil historischen und künstlerischen Exponaten nicht zunutze. Für den Besucher ist die Aufführungserfahrung vom Museumsbesuch selbst getrennt. Die Aufführung kann auch völlig unabhängig von der Ausstellung verstanden und rezipiert werden und ist als eigene Kunstform selbständig.

Autorentheater

Eine Variante des Real Play ist das Autorentheater. Es ist ebenfalls ein durchinszeniertes Schauspiel, doch wurde es von einem Autor unmittelbar für die Ausstellung geschrieben oder passt in den konkreten Ausstellungszusammenhang. Das Autorentheater gründet auf einer fundierten Recherche über das jeweilige Thema. Es kann im Auditorium oder als Galerie-Theater in der Ausstellung aufgeführt werden.

Forumtheater

Das Forumtheater wird auch Mitmachtheater oder Animationstheater genannt. Der Besucher wird hier in das textlich vorbereitete szenische Geschehen involviert. Es kommt zu Dialogen zwischen den Zuschauern und Schauspielern und manchmal übernimmt der Besucher selbst eine kleine Rolle. Es entsteht eine spielerische Nähe, die den Zuschauer zum aktiv an der Aufführung Beteiligten macht.¹⁰

Story Telling, Geschichte erzählen

An einem bestimmten Ort in der Ausstellung erzählt ein Schauspieler dem Publikum eine Geschichte zu einem bestimmten Thema. Er wirkt als Geschichtenerzähler und ist dabei möglicherweise kostümiert. Er ist ein eigener Bestandteil der Ausstellung und nimmt in der Regel nicht auf konkrete Objekte Bezug. Seine Erzählung bildet eine eigene fiktive Einheit.

Schauspielführung als Themenführung

Ein Schauspieler führt durch die Sammlung und wechselt dabei oft mehrfach die Rolle. Er spielt, moderiert und beschreibt abwechselnd und fordert vom

¹⁰ Das Forumtheater wurde von dem Brasilianer Augusto Boal entwickelt, das er in dem Buch „Theater der Unterdrückten“ darstellt. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Spielmethode, die stark von dem Gedanken geprägt sind, Theater als Mittel gegen bestehende politische und gesellschaftliche Repressionen einzusetzen. Auch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum hat für ihn eine autoritäre Struktur, die beim Forumtheater gänzlich wegfällt.

Boal, 8

Zuschauer eine wache Aufmerksamkeit, der diese lebhaften Wechsel zwischen Fiktion, historischer Figur und faktischer Beschreibung nachvollziehen muss.

Schauspielführung aus der ich-Perspektive (First person interpretation)

Ein Schauspieler im historischen Kostüm gibt vor, aus der Vergangenheit einen Zeitsprung in die Gegenwart gemacht zu haben oder suggeriert dem Publikum, in die Vergangenheit gekommen zu sein. Er erzählt aus der ich-Perspektive und schildert seine Wahrnehmung und sein Erleben der Geschichte, bei der er anschaulich auf die Museums Umgebung und ihre Objekte eingehen kann. Er lässt die Zuschauer durch seine Brille schauen.

Schauspielführung aus der Perspektive einer historischen Person (Third person interpretation)

Die Führung wird von einer Person im historischen Kostüm geleitet, die während der gesamten Zeit in der Gegenwart bleibt. Es wird keine festgelegte Rolle gespielt. Vielmehr hat die führende Person ein genaues Hintergrundwissen über die Person und die Zeit, zu der das Kostüm gehört.

Lebendige Geschichte (Living History)

Beispiele der „Lebendigen Geschichte“ stellen meist ein Spektakel in grossem Stil dar. In den Aufführungen mit oft vielen Schauspielern und Statisten werden, meistens in Freiluftmuseen, grosse Repliken oder Originale bespielt, grosse Freiflächen und die Ausstattung der Räume beansprucht. Es geht hierbei um die authentische Benutzung der Objekte, die in ihrer Funktion zu neuem Leben erwachen. Der Zuschauer wird vollständig von dem Leben und Treiben einer anderen Zeit vereinnahmt, wenn er zum Beispiel ein altes Schiff besichtigt und rundherum das Leben auf einem Schiff von anno dazumal pulsiert.

Re-enactment

Das Re-enactment ist eine detaillierte Wiederbelebung einer kurzen historischen Begebenheit, z.B. einer Schlacht, die mit aufwendigen Mitteln und vielen Schauspielern und Statisten an einem historischen Ort über die Bühne geht. Aktion und Kostüm dominieren über den Dialog. Es handelt sich um ein Spektakel und einen Event. Der oft geräuschvolle Effekt soll Leute anziehen und ihnen Geschichte erlebbar machen.

3.3. MuseumsTheater: Drei Beispiele

Galerie-Theater: Ensemble der Theaterwerkstatt Heidelberg in der Ausstellung „Zwischen Burg, Stadt und Kathedrale. Leben im Mittelalter“ im Badischen Landesmuseum 2006

In einem Museumsraum der Ausstellung wird Sonntags zu jeder vollen Stunde jeweils ein ca. 30 minütiges Galerie-Theater in zwei Teilen abwechselnd aufgeführt. Die Aufführung wird eine Viertelstunde vorher angekündigt und die reichlich kommenden Zuschauer nehmen sich einen aufklappbaren „Museumssitz“ und gruppieren sich um die auftretenden Schauspieler. Im ersten Teil erscheint ein Torwächter der die Situation durch sein Spiel verdeutlicht: Der Übergang zum nächsten Raum bildet das Stadttor, das er zu bewachen hat. Die weiteren zwei Schauspieler schlüpfen in verschiedene historische Rollen und versuchen, die Stadt für den Markttag zu betreten. In den unterhaltsamen Dialogen wird viel Wissenswertes als spannende Geschichte verkleidet: Es ist nicht gestattet, vor dem Stadttor Ware zu verkaufen, ein Torgeld ist zu entrichten, die uneben gepflasterte Strasse hat wiederum zu einem Achsenbruch geführt und vieles mehr, dass ein inneres Bild anderer Zeiten heraufbeschwört. Es erscheinen gemeinsam oder abwechselnd ein Tuchhändler aus Frankfurt, eine Magd vom Lande, der reisende Gelehrte, sowie eine Kräuterfrau (die gerade nicht auftretenden Schauspieler kleiden sich im Nachbarraum für den nächsten Auftritt schnell um). Gelegentlich wird das Publikum direkt angesprochen: Beispielsweise wird ein Zuschauer aufgefordert, die Sehne seiner Armbrust vor dem Betreten der Stadt zu lösen. Der Gelehrte bittet eine Frau, ihr doch den Puls messen zu dürfen, um dann die historische Diagnose für ihre cholerischen Anfälle zu stellen: „Das liegt an der gelben Galle“.

Der zweite Teil spielt folgerichtig aber auch vom ersten Teil unabhängig als Markttag, nun innerhalb der Stadtmauer. Der Markt ist eröffnet und es treten alle drei Schauspieler auf: Sie halten unter lautem aber aufeinander abgestimmten Geschrei als Händler ihre Ware feil, während der Markstaufseher darüber wacht, ob die Grösse des Brotmasses auch eingehalten, das Mehl nicht gestreckt, die Milch nicht verwässert wurde und der Händler auch eine Marktgenehmigung hat. Als Zuschauer schaute ich belustigt dem Treiben zu und fühlte mich selbst als Teil der Sache, insbesondere nachdem bemängelt wurde, das mein Haar ganz unziemlich nicht bedeckt war oder mir Lavendelöl zum Kauf angeboten wurde.

Stationentheater in Wiesbaden 2006: Lunel Museums- & Sciencetheater, „Spielsucht, Geldgier, Leidenschaft – Der Spieler Dostojewski kommt zurück!“

Die 1,5 h dauernde szenische Führung in historischem Kostüm versteht sich als Spaziergang in die Vergangenheit. Zwei Figuren geben der Inszenierung ihr Gerüst: Der Schriftsteller Fjodor Dostojewski und die junge Stenographin Anna Snitkina, seine spätere Frau. Zwischen beiden entspannen sich Dialoge, die ihr Verhältnis zueinander und Dostojewkis Spielleidenschaft dokumentieren. Nebenbei erfahren die Zuschauer, die immer wieder ein Stückchen weiter durch den Wiesbadener Kurpark mit den beiden flanieren, einiges über die Geschichte Wiesbadens, seiner Spielbank und über die Biografie Dostojewkis. Die Rolle der beiden als befreundetes aber immer wieder hoffnungslos und leidenschaftlich zerstrittenes Pärchen, bleibt durchweg erhalten, doch ändern sich mitunter die zeitlichen Perspektiven. Die sog. vierte Wand zum Zuschauer bleibt mal erhalten, mal wird sie geöffnet, mal wird mit ihr gespielt.

Zu Beginn der Führung treten beide als Figuren einer anderen Zeit auf, die das Publikum in ihre historische Gegenwart abholen: Wiesbaden im 19. Jahrhundert! Nicht-zeitgenössische Begrifflichkeit und Sprachduktus verdeutlichen diesen Zeitsprung. Zwei Personen berichten über ihre Zeit und sprechen über den Spieler Dostojewski und seine Beziehung zu Wiesbaden. Das Publikum wird gebeten, ihnen zu folgen und die beiden bringen ihre Verwunderung über die modernen Droschken zum Ausdruck, die sich selbst ohne Pferde bewegen können. Mit einem „ich vergass mich Ihnen vorzustellen“ rutschen die Schauspieler in die Figuren des Dostojewski und seiner Stenographin. Fjodors zeigt sich in sprachlichen Ergüssen und temperamentvollen Äusserungen, die Anna regelmässig kontrapunktiert. Mit einer direkten Ansprache an das Publikum wird auf ein Gebäude hingewiesen. Die Teilnehmer drehen sich um, um nichts weiter über das Gebäude zu erfahren und bemerken bald, das Fjodor sie hinters Licht geführt hat: Er wollte die unbeobachtete Zeit nutzen, um seiner Stenographin Geld für die Spielbank abzuluchsen! Die Führung geht weiter: Mal verschwindet Anna im Streit, mal Fjodor, den zu finden sich das amüsiert-irritierte Publikum auf den Weg macht. Vor dem Denkmal Fjodor Dostojewskis gegenüber der Spielhalle klagt Anna, allein, dem Publikum ihr Leid: Es gibt jemanden anderen, in den Fjodor verliebt ist. Unerwartet erscheint ein Soldat der amerikanischen Alliierten und zwei Epochen begegnen sich unmittelbar: Sein jovialer Blick auf die Dinge ist ein gänzlich anderer als Annas, die aus dem Staunen nicht mehr herauskommt. Auch der Soldat staunt, ja, er kennt

Dostojewski und hat auch seinen Roman Dr. Schiwago(!) gelesen. Doch er möchte sein Publikum nicht weiter mit seinen Nachkriegsgeschichten langweilen: Er führt es in die Spielhalle, wo man nun im ältesten Saal, in dem Dostojewski tatsächlich sein Geld verspielt hat, auf dessen altes Grossmütterchen Slobojenka trifft. In allerbesten Theatermanier auf einer schmalen Bühne am Rande des vollständig bestuhlten Raums, beschwert sie sich über ihren Enkel. Der, nun ebenfalls angekommen, gesteht dem Publikum, sie schon totgeglaubt und heimlich ihr Erbe angetreten zu haben. Die ehrbare Dame verfällt unter der Anleitung ihres Enkels nun ebenfalls dem Spiel und der Zuschauer begreift in ihren Wechseln zwischen der ich- und der du-Perspektive, wie ein solcher Abrutsch möglich ist, den sie aber kurz vor der totalen Pleite beenden kann. Was ihr gelingt, schafft der Enkel nicht: In zwei kurzen Szenen, die sich ohne Bruch anschliessen, entbrennt Dostojewski in seiner ganzen Spielleidenschaft auf der Bühne. Biographisches vermischt sich mit Passagen aus seinem Roman „Der Spieler“, bevor Anna und ihr geliebter Dostojewski den Rundgang mit einem Blick auf das historische Ende der Spielbank 1872 beenden. Damit war auch dem Spiel des berühmten Autors ein Ende gesetzt.

Re-enactment vor und im Karlsruher Schloss 2005: Theaterwerkstatt Heidelberg: Die Badische Revolution

Aus Anlass der Auswahlaktivitäten 2005 zur Wahl als Kulturhauptstadt inszenierte die Theaterwerkstatt Heidelberg unter der Leitung von Wolfgang Schmidt für die Stadt Karlsruhe den Höhepunkt des Deutschen Vormärz: Die Badische Revolution 1848/49. Das Schloss Karlsruhe mit seinem vorspringenden Balkon im oberen Geschoss des Mittelrisalits dient als bespielbare Kulisse: Während sich unten das Volk (Statisten) tummelt, lautstark und energisch Freiheit fordert, salutieren Gewehrschützen auf dem Balkon und wollen das rebellische Volk verscheuchen. Grossherzog Leopold erscheint zwischen ihnen, realisiert die Lage und verkündet, er werde mit seiner Familie nach Frankfurt flüchten. Unter Getöse, Geböller und dem Einsatz einer Nebelmaschine - Fahnen der Republik werden geschwenkt - gelingt es den Revolutionsführern Struwe und Hecker, den Balkon zu erobern. Sie werden mit Begeisterung von den Freischärlern unten begrüsst, ihre Reden gegen die Unterdrückung und für die Freiheitsrechte am Beispiel der nordamerikanischen Unabhängigkeitserklärung werden durch lautstarke Zurufe unterstützt. Doch nicht lange währt dieser Moment einer Republik: Die Bürgerwehr des Grossherzogs gewinnt wieder die Überhand und vertreibt die

Redenden. Von rechts und links erreichen originalgetreu kostümierte Regimenter das Schloss und feuern Kanonschüsse in die Richtung der Aufständigen, die Monarchie hat noch eine Zeit vor sich. Ein Ereignis, das mir (als Statist) in deutlicher und lebhafter Erinnerung geblieben ist.¹¹

3.4. Ursprünge des Museumstheaters

Die Entstehung des MuseumsTheaters ist eng mit der Überzeugung verknüpft, dass Objekte einen Teil ihrer Aussagekraft verlieren, wenn sie ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang entrissen werden. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts begann man sich in Skandinavien, den Niederlanden, England und den USA systematisch mit den Methoden der Präsentation in Museen auseinander zu setzen. Das Interesse an gegenwartsbezogenen und interaktiven Ausstellungsformen wuchs. Faktisch praktizieren bis heute viele Museen eine Form der Präsentation, bei denen das Objekt für sich selbst sprechen soll. Besonders häufig ist das in Museen der bildenden Kunst der Fall.

In England gab es schon sehr früh Theatergruppen, die sich auf MuseumsTheater spezialisiert hatten. Beispielsweise hatte der National Trust, der zentral die meisten Kulturgüter Englands verwaltet, schon in den 60er Jahren eine eigene Theatergruppe. In den USA war Sondra Quinn eine der Pionierinnen des MuseumsTheaters. Am *Science Museum of Minnesota* experimentierte sie in den 70er Jahren mit zwei Puppen, die zwei berühmte Anthropologen darstellten. Die beiden berichteten über ihre Arbeit aus einer persönlichen Perspektive und beschrieben z.B. auch ihre Gefühle beim Anblick neuer Entdeckungen. 1984 organisierte Sondra Quinn den ersten Workshop, der sich ausschliesslich mit MuseumsTheater beschäftigte.¹²

¹¹ Während der umfangreich beworbenen und sehr erfolgreichen Landesausstellung "1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden" am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe aus Anlass des 150jährigen Jubiläums der 48er Revolution 1998 nahm die Theaterwerkstatt Heidelberg mit einer Vielzahl von MuseumsTheateraktionen teil: Viele kleine Bühnen waren über die Ausstellungfläche verteilt und wurden bespielt, Schauspieler hielten sich kostümiert im Raum auf und wechselten zwischen Monologen, Dialogen und direkter Publikumsansprache. Ein durchkomponiertes Stationentheater spielte die Revolution vom Anfang des Vormärz bis zum Ende chronologisch vor.

Schmidt/Steinkrüger, 71

¹² Bridal, Tessa, Kap. 2

Jackson, 17-38

3.5. Institutionen des Museumstheaters

In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden in den USA die ersten Organisationen, die sich den Zielen und Interessen des Museumstheaters verschrieben hatten. Als internationaler Verband wurde 1990 von Catherine Hughes am *Boston Museum of Science* die IMTAL (International Museum Theatre Alliance) gegründet, die 1994 Tochtergesellschaft der AAM (American Association of Museums) wurde. Es entstanden Geschäftsstellen des Verbandes in Europa, Australien und Asien. Die Geschäftsstelle für Europa befindet sich im *Museum of the Moving Image* in London. In Deutschland ist die *Theaterwerkstatt Heidelberg* unter der Leitung von Wolfgang Schmidt und Babette Steinkrüger ein wichtiger Ansprechpartner für die IMTAL.¹³

Die IMTAL ist eine Nonprofit-Organisation, die das MuseumsTheater als interpretierende und vermittelnde Technik in kulturellen Institutionen (Museen, Gallerien, historischen Plätzen) nutzen will. Jede Institution, die sich der Techniken des Museumstheaters bedient, kann Mitglied werden und wird durch den Internet-Newsletter *IMTAL-Insights* regelmässig über Workshops, Konferenzen und Entwicklungen im In- und Ausland informiert. Der Verband ist das Austauschforum im Bereich des MuseumsTheaters.¹⁴

4. Museum, Theater, MuseumsTheater

Das MuseumsTheater vereint zwei eigenständige Präsentationsstrategien: Die des Museums und die des Theaters. Um die innovative Wechselwirkung zwischen beiden herauszustellen, möchte ich zuerst beides jeweils einzeln unter die Lupe nehmen und in ihren Funktionsweisen kurz darstellen. Die Vorteile des MuseumsTheaters werden dadurch stärker ins Auge fallen.

¹³ Die Theaterwerkstatt bietet mit einem eigenen Ensemble MuseumsTheater an. Eine enge Zusammenarbeit besteht zwischen dem Badischen Landesmuseum, dem Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, dem Museum für Kunst und Handwerk in Frankfurt sowie eine Anzahl weiterer Museen.

¹⁴ IMTAL Homepage: www.imtal-europe.org/

4.1. Museum

4.1.1. Das Museum – Gegenstand, Adressat und Ziel

In der weltweit anerkannten Definition des Begriffs „Museum“ durch den internationalen Museumsrat ICOM (International Council of Museums) wird das Museum als eine Umgebung für das materielle Erbe der Menschheit beschrieben, dass der Gesellschaft zugänglich gemacht wird. Es ist seine Aufgabe, zu sammeln, forschen, kommunizieren und auszustellen. Es möchte das Studium, die Lehre und das Gefallen an der Sache fördern.¹⁵

4.1.2. Wie erlebt der Besucher das Museum? - Eine Grundsituation

Der Besucher entscheidet sich in der Regel freiwillig für den Besuch eines Museums (eine Ausnahme sind Schulklassen). Die Zeit seines Besuchs kann er während der Öffnungszeiten frei wählen. Auch innerhalb der Räumlichkeiten kann er selbst die Route, die er geht, bestimmen.

In den Ausstellungsräumen bewegt sich der Besucher durch einen Ort, der den Objekten als Hülle dient. Welche Wege er geht und was er sieht ist entscheidend durch den Raum und durch die Präsentation der Dinge in diesem Raum bestimmt. Er trifft hier auf eine Vielzahl von Objekten, die er meistens nicht berühren darf. Sie sind häufig durch Vitrinen abgeschirmt. Bestimmte Bereiche sind abgesperrt und dürfen nur aus einigen Metern Entfernung betrachtet werden. Diese Voraussetzungen erlauben dem Besucher eine vor allem visuelle Rezeptionsweise, halten ihn aber insgesamt haptisch und räumlich auf Distanz.

Neben dem visuellen Zugang zu den Objekten hat der Besucher die Möglichkeit, sich anhand von Informationstafeln und anderen Medienangeboten über die Objekte zu informieren. Reichen dem Besucher die Informationen nicht aus, die im Museumsraum angeboten werden, oder sucht er nach einer gezielten Form der Vermittlung, so kann er an einer Führung teilnehmen. Der Besucher ist jetzt nicht mehr in seiner Auseinandersetzung mit den Objekten selbstbestimmt, sondern folgt den Vorgaben durch die Führung. In der Regel ist eine Führung der lebendig gewordene prototypische Vorgang des Museums: Das Zeigen von Gegenständen und das sprachliche Vermitteln von Informationen.

Die Vielfalt und Individualität der Objekte in einem Museum können bei dem Besucher einen uneinheitlichen und disparaten Eindruck hinterlassen. Eine

¹⁵ ICOM Homepage: <http://icom.museum/headquarters.html>

Führung kann diesen Eindruck verändern, indem sie versucht, durch ihre Beschreibung einen einheitlichen Kontext für die Objekte zu finden.

4.1.3. Das Museum – eine Inszenierung mit Folgen

In der vorangegangenen Beschreibung klang schon an, dass jede Art von Kontextualisierung für die Wahrnehmung und Interpretation der Objekte entscheidend ist. Ich möchte im folgenden ein Beispiel dafür geben, wie bauliche Gegebenheiten im 19. Jahrhundert eine wissenschaftliche kunsthistorische Methode unterstützt haben, die heute noch praktiziert wird, die aber eben nur noch ein kleines Teilgebiet der Kunstgeschichte darstellt. Das Beispiel zeigt, wie tiefgreifend die Präsentation von Objekten wirkt, wie sie festlegt, wie man aber auch im Erkennen dieses Prozesses die Wahrnehmung gezielt für die Vermittlungsinteressen des Museums steuern und nutzen kann.

Ein wichtiger Ursprung des Museums war die Gemäldesammlung in der sogenannte *Grande Galerie* des Louvre. Diese *Grande Galerie* ist ein relativ schmaler langer Gebäudeschlauch, der sich vom Schloss ausgehend als eine Abfolge von Räumen einige hundert Meter am Seineufer entlangzieht. Bei der Entwicklung von baulichen Prototypen für das Museum haben zwischen 1778 und 1805 die sogenannten Revolutionsarchitekten in Frankreich diese Hintereinanderschaltung von Räumen *en filade* übernommen, sie aber gezielt für die chronologische Anordnung der Objekte einsetzen wollen. Die aufeinanderfolgenden Räume haben sich im 19. Jahrhundert für Museen etabliert, man nennt sie Richtungsräume. Ein bekanntes Beispiel für diese Raumschaltung ist das *Alte Museum* von Friedrich Schinkel in Berlin. Auch die neue *Neue Nationalgalerie* von Heinz Hilmar und Christoph Sattler orientiert sich wieder an diesem Gebäudetypus.

In Richtungsräumen wird die Entwicklung der Kunst als eine ineinanderübergehende chronologische Abfolge präsentiert. Kunst wird hier in eine vorgegebene Form gegossen, die die Wahrnehmung der Kunstwerke als Beispiele sich wandelnder künstlerischer Stile vorgibt.¹⁶ Die kunsthistorische Stilkunde als Methode fusst auf diesem Prinzip des vergleichenden Sehens, das Ähnlichkeiten und Unterschiede festhält um Entstehungszeitraum, –ort und gegebenenfalls Künstler eines Kunstwerks

¹⁶ Wyss, 157

festzulegen. Wünschenswert hingegen sind in meinen Augen Räumlichkeiten, die die Objekte und ihre Wahrnehmung in keinem Fall einseitig dominieren, dafür aber spannende, vielleicht nicht auf den ersten Blick ersichtliche, Bezüge möglich machen.

Auch der Prozess des Sammelns, neben dem Präsentieren eine der Hauptaufgaben eines Museums, macht deutlich, dass die Objekte oft zufällig und ohne Verbindung zueinander in ein Museum gelangen. Der Prozess des Sammelns wird von Museumsfachleuten als ein kollektiv subjektiver Prozess beschrieben: Kulturelle Bedingungen einer Zeit und die Vorlieben einzelner haben dafür gesorgt, dass ein Objekt ins Museum kommt. Aus heutiger (kollektiv subjektiver) Sicht würde man möglicherweise ganz andere Dinge aufnehmen.

Vor diesem - in gewissem Sinne willkürlichen - Hintergrund stehen die Kustoden und Museumspädagogen vor der Aufgabe, den Museumsraum mit seinen Exponaten in nach einem heutigen Massstab wissenschaftlich korrekter und in einer für den Besucher ansprechenden Art und Weise zu gestalten. Was aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurde und als historisches Fragment auf sie gekommen ist, müssen die wissenschaftlichen Angestellten eines Museums als attraktive Präsentation für den Besucher inszenieren. Der Vorgang des Zeigens und Vermittelns - durch den Raum, die Anordnung der Exponate und durch die Informationen, die weitergegeben werden - ist gar nicht nicht-inszeniert möglich. Nele Güntheroth spricht gar von dem Museum als einer Schaubühne.¹⁷

Wenn im Museum inszeniert wird, dann stellt sich auch die Frage, mit welchem Ziel und für wen inszeniert wird. Auf diese Frage haben die Teilnehmer des Workshops „Erklären oder Inszenieren“, der 1989 von der Arbeitsgruppe empirische Bildungsforschung am jüdischen Museum in Frankfurt angeboten wurde, zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Antworten gefunden: In der ersten Phase versuchten die meisten, eine objektive, von ihnen selbst als Betrachter unabhängige Version zu liefern: „...gewollte und wissenschaftliche Zusammenstellung..“ „...Herstellen und Verdichten von Zusammenhängen..“ „...Sachverhalt bildhaft machen..“, etc. Gegen Ende häuften sich jedoch Beiträge, die sie selbst als Adressaten einer Inszenierung ins Auge fassten, als Individuum oder als gesellschaftliche Gruppe: „Inszenierung bedeutet für mich auf die Hoffnung setzen, daß in der Vernetzung der Dinge das Wesentliche sichtbar wird“, „Inszenierungen sollen Zusammenhänge darstellen...und sie sollen dabei die Objekte sinnlich

¹⁷ Güntheroth, Nele (Vorsitzende des Bundesverbandes Museumspädagogik), in: MuseumsTheater, 24

erfahrbar machen, und zwar möglichst so, daß diese Erfahrung in Lebenszusammenhängen der Betrachter verwendbar wird, also auf den Menschen bezogen ist“.¹⁸

In meinen Augen macht vor allem das letzte Statement in idealer Weise klar, dass die Ziele des Museums nicht in einer lexikonartigen Abgeschlossenheit liegen, sondern unter der Perspektive gestaltet werden sollten: Was sieht der Besucher, was erfährt der Besucher und wie kann man ihn am besten erreichen?¹⁹

4.1.4. Die Besonderheit musealer Objekte - eine Charakterisierung

Die Gegenstände verwandeln sich mit ihrer Aufnahme in ein Museum: Sie werden zu etwas, das sie von anderen Gegenständen, die nicht ins Museum aufgenommen werden, unterscheidet: Sie ändern ihren Status. Ihr Status ist nun derjenige eines historischen Dokuments oder eines Kunstobjekts.

Die Gründe für eine solche Auszeichnung sind vielfältig: Im Falle von Museen der Bildenden Kunst handelt es sich um Werke, die in einem gesellschaftlichen Selektionsprozess zu Kunstwerken und im Museum als solche institutionalisiert wurden. Manche werden erst durch das Umfeld des Museums zu solchen: 1917 wurde zum Beispiel für die "I. Ausstellung der Indépendants" in New York von Marcel Duchamp ein handelsübliches Urinal ausgestellt. Dem Künstler ging es um das „Konzept Museum“ und das „Konzept Kunst“ und weniger um Kunst als Anschauungsobjekt, wie es das Museum der stilorientierten Richtungsräume ursprünglich vorsieht. Auch eine harsche Kritik an Museen und ihrer Objektfixierung wird bei Duchamp deutlich.²⁰

Objekte in historischen und naturkundlichen Museen unterscheiden sich in ihrem Charakter von Kunstobjekten. Sie gelangen ins Museum, weil sie etwas sind, das sie nicht vorgeben zu sein: Eine Uhr wird nicht im Museum

¹⁸ Paatsch, 101f

¹⁹ Michael Sieber, Staatssekretär im Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden Württemberg weist ebenfalls darauf hin, dass es ganz entscheidend ist, welche Eindrücke Besucher aus dem Museum mitnehmen. Er glaubt, dass nicht nur Informationen, sondern auch Erlebnisse und Erfahrungen vermittelt werden müssen.

Sieber, in: MuseumsTheater, 18

Auch der Beitrag von Robert Wilson zielt in eine ähnliche Richtung. In seinem stark assoziativen Vortrag wendet er sich gegen die Institutionalisierung des einzelnen und gegen starre Strukturen, die die Wahrnehmung konventionalisieren.

Wilson, Robert, in: MuseumsTheater, 29, 31

²⁰ Danto, Arthur C., Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/Main 1994

ausgestellt, um von ihr die Zeit abzulesen. Sie wird ausgestellt, weil sie Zeugnis einer materiellen Vergangenheit gibt. Sie selbst ist Sachzeuge der Vergangenheit, weil sie tatsächlich in der Vergangenheit existiert hat, in der Vergangenheit benutzt wurde und in ihrer Erscheinung und Technik etwas an die Gegenwart vermittelt, das nicht geleugnet werden kann. Sie ist echt. Sachverhalte, die an ihr erklärt werden können, bekommen den Charakter von Wahrheit und Wirklichkeit.

Der besondere Charakter musealer Objekte ist daher der der Kunst, der Echtheit und der Zeugenschaft.²¹

Der Museumsfachmann Waidacher fordert vor diesem Hintergrund, vor allem die emotional wirkende Überzeugungskraft der Ausstellungsobjekte durch die Art der Präsentation zu verstärken. Statt statische Sachdominanz²² der Objekte zu fördern und ihnen einen unverrückbar festen Platz in den Museumsräumen zu geben, sollten diejenigen Momente der Ausstellungssituation verstärkt werden, die das Museumserlebnis zu einer immer wieder ungewöhnlichen und einzigartigen Erfahrung machen. Dazu gehört, die Objekte immer wieder neu in ihrer Anordnung zu gestalten. Dazu gehört auch, das Museum als einen Ort der vielfältigen Geschichtenerzählung lebendig werden zu lassen. Er fordert Künstler(!) und Macher von Ausstellungen auf, um die Objekte herum immer neue Geschichten zu erzählen, die historisch möglich gewesen wären.²³

4.2. Theater

4.2.1. Das Theater – Gegenstand, Adressat und Ziel

Die Kurzformel einer Theaterdefinition lautet: A spielt/verkörpert B und C schaut zu.²⁴ „Spielen“ bedeutet für das Theater das Ausführen von Handlungen, die ausschliesslich zum Zweck des Zuschauens durch andere erfolgen.²⁵ Im Theater findet sich das, was in der Welt sonst auch stattfindet: Das Handeln von Menschen. Dadurch dass, wie ausserhalb des Theaters auch, gehandelt wird, ist die Aufführungssituation des Theaters erlebbar und als solche wirklich. Mit einer wichtigen Funktionsweise von Gesellschaft (das

²¹ Waidacher, 5

²² Klein, 261

²³ Waidacher, 6

²⁴ Kotte, „Theaterbegriffe“, in: Theatertheorie, 340

In Rekurs auf E. Bentley, *The Life of Drama*, New York 1964

Ich möchte die Gleichung nicht, wie dies meistens der Fall ist, als Beleg für Fiktionalität des Theaterspiels werten.

²⁵ Warstat, „Theatralität“, in: Theaterlexikon, 358

Handeln) zeigt Theater in verdichteter Form auf die Gesellschaft. Die Bezugnahme ist daher reflexiv (im Theater wird gehandelt und Handlungen sind Teil der Gesellschaft. Gleichzeitig zeigt Theater mit den Handlungen auf die Gesellschaft).²⁶ Nur der Rahmen, d.h. die Inszenierung von Theater, zu der all das gehört, was der Zuschauer wahrnimmt und zu dem er auch selbst gehört, unterscheidet das Theater von allem anderen.²⁷

4.2.2. Der Zuschauer im Theater - eine Grundsituation

Die Entscheidung für einen Theaterbesuch ist in der Regel freiwillig (eine Ausnahme sind hier wie im Museum Schulklassen). Der Theaterbesuch wird von dem Zuschauer geplant und gezielt vorbereitet.

Durch die bauliche Struktur des Veranstaltungsorts ist zumeist ein Gegenüber von Zuschauern im Zuschauerraum und Akteuren auf der Bühne vorgegeben. Das Licht im Zuschauerraum wird abgedunkelt, das Licht auf der Bühne erscheint und die Gespräche zwischen den Zuschauern verstummen. Der Zuschauer ist in dieser Situation in seinem Handeln eingeschränkt, so dass die Handlungsrelation zwischen Akteuren und Zuschauern auffallend asymmetrisch wird. Dafür sorgt die eingeschränkte Bewegungsfreiheit und die Konzentration auf die Bühne für eine starke Wahrnehmungstätigkeit.

Das Gelingen einer Theateraufführung ist daran gebunden, dass der Zuschauer sich den von ihm geforderten Verhaltenskonventionen fügt und den Spielcharakter der Aufführung akzeptiert.

4.2.3. Theater: Die inszenierte Handlung der anderen als „meine“ Gegenwart

Wenn sich der Theaterbesucher ganz diesen Verhaltenskonventionen anpasst, seine Wahrnehmung auf das Bühnengeschehen fokussiert und in das Spiel als passiver Teilnehmer einsteigt, dann gelingt es ihm vielleicht, den Rahmen der Inszenierung zu vergessen: Die Distanz wird aufgehoben und er wird Teil der Handlung, obwohl er doch eigentlich vollständig aussen vor bleibt (es gibt Theaterformen, zB. die Lehrstücke von Brecht, die diese Distanz bewusst erhalten wollen).

²⁶ Gronau, „Handlung“, in: Theaterlexikon, 136-140
Warstat, „Theatralität“, in: Theaterlexikon, 362

²⁷ Hentschel, in: MuseumsTheater, 48

Die Voraussetzung für das Übersehen des Rahmens und das Ignorieren der Inszenierung als Konstrukt wird durch die besondere Wahrnehmungssituation geschaffen: Ebenso wie der Besucher im Museum damit rechnen muss, dass alles dort eine Bedeutung hat, und er den besonderen Charakter der Objekte spürt, so richtet der Theaterzuschauer seine Aufmerksamkeit auf Handlungen, deren Bezüge ihm unter den Umständen des Alltags möglicherweise entgehen würden.²⁸

In der Konzentration der Wahrnehmungssituation lässt sich der Zuschauer sowohl kognitiv als auch emotional stark ansprechen und es kommt zu dem, was der Begriff der Performativität zu erklären versucht: Neben dem, was sprachlich vermittelt wird, werden durch die besondere Atmosphäre, die Ausstrahlung der Schauspieler und das leibliche Spüren der Gegenwart anderer Erfahrungen gemacht, die das Erlebnis und das Verstehen der Aufführung auf einer nicht kognitiven Ebene bestimmen und die spürbar bleiben. Zu den nicht-sprachlichen Anteilen einer Aufführung gehören ausserdem das Tempo, die Richtung und die Intensität einer Bewegung, das Timbre einer Stimme, ihre Lautstärke, die Sprechgeschwindigkeit, der Rhythmus, die Intonation, die Farbe und Intensität des Lichts und vieles mehr.²⁹ Die vielen konkreten performativen Anteile stärken das Theatererlebnis als ein „wirkliches“ Erlebnis, das durch die Erfahrung einer geteilten Gegenwart, wie sie auch den Alltag bestimmt, unterstützt wird.³⁰

In dieser Situation des wirklichen Erlebens können durch die Vorstellungskraft des Zuschauers (Imagination) eigene innere Bilder erzeugt werden. Er phantasiert und dichtet hinzu und macht die Situation zu seinem eigenen persönlichen Erlebnis. Die Bedeutung, die das Stück für ihn hat, hat es so für keinen anderen.³¹

Wie stark Zuschauer eine Aufführung innerlich miterleben und die Gegenwart der Aufführung als ihre eigene Gegenwart anerkennen, haben Forscher auf naturwissenschaftlicher und empirischer Basis untersucht. Auf zwei Beispiele möchte ich kurz eingehen: In den 70er Jahren des 20. Jhdts. führte Heribert Schälzky eine Reihe von Untersuchungen durch, bei denen die Herzrhythmus, die Atmefrequenz sowie der hautgalvanische Widerstand von Zuschauern gemessen wurde. Zwar wurden z.B. bei Gewaltszenen kaum physische Reaktionen gemessen, dafür aber um so heftigere, wenn eine der Figuren

²⁸ Sauter, „Wahrnehmung“, „Publikum“, in: Theatertheorie, 385-389, 253-259

²⁹ Fischer-Lichte, „Performativität“, in: Theatertheorie, 240

³⁰ Fischer-Lichte, „Performativität“, in: Theatertheorie, 236

Dahinter steht die Auffassung, dass der Körper der entscheidende Bezugspunkt für Wirklichkeit ist.

³¹ Müller-Schöll, „Imagination“, in: Theatertheorie, 142-144

ungerecht behandelt wurde.³² Auch Henri Schoenmakers kommt aufgrund von Publikumsbefragungen zu dem Ergebnis, dass sich Zuschauer in Abhängigkeit vom Genre des Stücks in die Position der fiktionalen Figur bringen können und ihr mit Empathie begegnen, sich mit ihr identifizieren und ihre Gefühle selbst miterleben. Bei distanzierenden Stücken (z.B. Brecht) bestätigen die Befragten, dass sich die Zuschauer des fiktionalen Charakters der Darstellung voll bewusst bleiben können.³³

4.3. Was passiert, wenn Museum und Theater aufeinandertreffen?

4.3.1. MuseumsTheater: Eine Grundsituation

Der Museumsbesucher erwartet sicherlich heute in der Regel noch die gängigen museumspädagogischen Vermittlungsangebote. Erst mit zunehmender Etablierung von MuseumsTheater in Deutschland wird es wohl so sein, dass auch diese Art der Vermittlung zu den Museumserwartungen der Besucher zählt. Durch entsprechende Vorankündigungen kann der Besucher auch heute schon MuseumsTheater für seinen Museumsbesuch einplanen. Er kann auch zufällig darüber stolpern. Grundsätzlich hat er immer die freie Wahl: Sich auf das MuseumsTheater einzulassen oder den Besuch in seinem eigenen Sinne zu gestalten.

4.3.2. Die Begegnung von Museum und Theater

Begegnen sich im Museum der Raum mit seinen Exponaten und die Theateraufführung, dann können sich beide gegenseitig in ihrer Wirkung verstärken: Der Museumsraum mit einem Arrangement von Objekten wird zur Bühne für eine Theateraktion.³⁴

Während sich in einer üblichen Theateraufführung der Bühnenraum in einen konkreten Ort, und das Requisit sich in einen Gegenstand voller Bedeutung verwandelt, die Handlungen also Theaterkulissen und Gegenstände lebendig werden lassen, so verläuft der Verwandlungsprozess im Museum in umgekehrte Richtung: Die Dinge verwandeln sich zurück in das, was sie ursprünglich einmal waren (bzw. in das, was sie eigentlich sind). Der aussergewöhnliche Charakter der Objekte im Museum verstärkt all das, was

³² Schälzky, zit. nach: Sauter, „Publikum“, in: Theatertheorie, 257

³³ Schoenmakers, zit. nach: Sauter, „Publikum“, in: Theatertheorie, 258

³⁴ Güntheroth, in: MuseumsTheater, 24

Theater als zwischenmenschliche und gegenwartsbezogene Erlebnisqualität zu leisten vermag. Die Kunst, Echtheit und Originalität der Exponate stossen in Verbindung mit MuseumsTheater radikal die Tür zur Vergangenheit auf.

4.3.3. Der Museumsbesucher wird Zeuge

Museumstheater verbindet zwei charakteristische Züge von Theater und Museum: Die lebendige Gegenwart einer Erfahrung mit ihrer performativen Wirkung und die Erfahrung der Zeugenschaft angesichts der Exponate.

Gelingt es dem Zuschauer, durch den Theaterrahmen zu blicken und sich auf das Spiel einzulassen, dann leuchten ihm die Dinge aus der Vergangenheit entgegen. Die direkte Ansprache und die Einbeziehung des Zuschauers können das Erlebnis der Vergangenheit als Gegenwart verstärken und durch Perspektivenwechsel auf die Brüche zwischen den Zeiten hinweisen. Dadurch eröffnet sich dem Besucher die Möglichkeit, ihnen wie in einer Zeitreise zu begegnen und sie in einer einzigartigen Situation zu erfahren. Er hat jetzt die Möglichkeit, durch die oft uncharakteristische und verfremdende Museumsumgebung, die den Objekten ihre Funktionalität und ihre Originalität raubt, flexibel hindurchzusehen. (Selbstverständlich gibt es auch museale Inszenierungen, die die Bedeutung der Exponate fördern, wie zB. im historischen Stil rekonstruierte Epochenräume). Das Andachtsbild, ursprünglich persönlicher Besitz einzelner und für die individuelle und kontemplative Kommunikation mit Gott gedacht, kann im Rahmen einer Szene der ursprünglichen Funktion angenähert werden.

4.3.4. Der Museumsraum als Aufführungsraum ist kein statischer Raum

Im Vergleich zum üblichen Theaterraum sind die Grenzen zwischen Aufführungsraum und Zuschauerraum bei dem MuseumsTheater fließend. Sie passen sich den jeweiligen räumlichen und situativen Gegebenheiten an. Auch die Vermittlungsrichtung zwischen Akteur und Zuschauer muss nicht, wie oft im Theater, assymetrisch bleiben: Für Schauspieler des MuseumsTheaters ist es eine gängige Praxis, den Zuschauer im Sinne des Forumstheaters mit einzubeziehen, ihn direkt anzusprechen, ihn zu schnellen, auch körperlichen Perspektivenwechseln zu animieren und ihm eine Statistenrolle zu geben, für die er nicht unbedingt aktiv tätig werden muss. Im Vergleich mit anderen Schauspielern werden den Akteuren hier

verstärkt Qualitäten wie Improvisationsgeschick, Spontaneität und Wahrnehmen der Reaktionen der Zuschauer abverlangt.³⁵

Mit der Einführung von MuseumsTheater erweitert das Museum sein Vermittlungsangebot, indem es eine Rezeptionsform schafft, die grundsätzlich anders ist und von vielen subjektiven Perspektiven geprägt sein kann. Durch seine Bewegungsfreiheit kann der Zuschauer nun aus einem methodisch vielfältigen Vermittlungsangebot seine individuellen Bedürfnisse befriedigen: Er kann die Objekte als Anschauungsobjekte nutzen, er kann etwas wissenschaftlich über sie erfahren und er kann ihnen in einer Aufführung in einem gespielten situativen Kontext persönlich begegnen.³⁶

4.3.5. MuseumsTheater wirft einen Spot auf die Exponate und beleuchtet einen Fleck der Vergangenheit

MuseumsTheater wirft ein konkretes Licht auf das Objekt und seine Vergangenheit. Dieser Blick auf die Vergangenheit ist einer unter vielen und sollte wissenschaftlich abgeglichen sein. Die gespielte Situation stellt somit einen der möglichen Momente der Vergangenheit dar. Anhand von etwas Konkretem (dem Objekt) wird eine konkrete Situation der Vergangenheit wiederbelebt.

Durch die Geschlossenheit der Inszenierung kann der gegebene Ausstellungskontext, je nach Absicht, zu einem Teil bewusst ausgeblendet, andere Dinge können konkret aufgegriffen und in den Vordergrund gestellt werden. Das, was die Sammlung im Dialog zwischen Besucher und oft disparaten Objekten nicht erzählt, kommt durch die Erzählung des MuseumsTheaters konkret hinzu. Die Gegenstände können in ihrer Zeitreise auch in ihre ursprünglichen Funktionszusammenhänge zurückversetzt werden.³⁷ Damit macht MuseumsTheater Sammlungen und Ausstellungen komplexer und in gewissem Sinne auch vollständiger.

Der Forderung Waidachers, im Museumsraum viele mögliche Geschichten u.a. auch auf künstlerischer Art und Weise an den Besucher weiterzugeben, wird durch MuseumsTheater in idealer Weise entsprochen.

³⁵ Klaukien/Nieden, in: MuseumsTheater 153

³⁶ Kallinich, in: MuseumsTheater, 58, 63

³⁷ Klein, in: MuseumsTheater, 77

4.3.6. Formen der Vermittlung: Wissenschaftliche Führung versus MuseumsTheater

Eine Auseinandersetzung des Besuchers mit der Ausstellung fordert eine starke Eigeninitiative, die durch Museumsführungen und andere mediale Angebote überbrückt werden können. Die Vermittlung durch MuseumsTheater fordert jedoch eine vollständig andere Rezeption als eine Führung: Während die Führung oder Ausstellungstafeln, die im Museum aufgebaut werden, „über“ die Dinge sprechen, redet MuseumsTheater „mit“ den Dingen: Die Museumsführung behält sich die zeitliche, räumliche und persönliche Distanz vor und liefert zumeist Informationen, die ein Objekt in einen historischen, gesellschaftlichen, funktionalen, stilistischen, thematischen u.s.w. Kontext setzen, von dem berichtet wird.

Anders als eine Museumsführung versucht Museumstheater, dem Museumsbesucher durch eine dichte Spielatmosphäre und konzentrierte Schauspielerarbeit eine Erfahrung zu ermöglichen.³⁸ Was der Zuschauer erfährt, identifiziert und kategorisiert die Objekte nicht unmittelbar. Statt dessen werden sie (wieder) benutzt. Der Zuschauer wird dabei zu einem Beobachter von historischen Vorgängen, der diese selbst erlebt und nicht in der informativen Distanz mit dem sichtbaren Zeigegestus verbleibt. Er gewinnt den Eindruck, Geschichte nicht „second“, sondern „first hand“ zu bekommen: Er selbst ist der Beobachter von diesen gesellschaftlichen Prozessen, in denen auch Meinungen und kontroverse Standpunkte diskutiert werden können. Er selbst kann, davon ausgehend, den eigenen Abstraktionsprozess in Gang setzen. Vielleicht sind ihm sachliche Informationen später auch leichter verständlich.

4.3.7. Theater im Museum: Für oder gegen den Museumsbesucher - Kritische Einwände

In dem Symposiumsband „MuseumsTheater“ weist der Soziologieprofessor H.J. Klein darauf hin, dass die Aufführungen immer mit einer gewissen Lautstärke einhergehen und oft zu Publikumsansammlungen führen. Um die Besucher zu berücksichtigen, die nicht an MuseumsTheater teilnehmen möchten, sollte seiner Meinung nach ein sparsamer Umgang mit

³⁸ Schmidt/Steinkrüger, in: Inszenierte Geschichte(n), 70, 72

MuseumsTheater gepflegt werden (bei 7-8 Stunden Öffnungszeiten maximal 2 Stunden am Tag).³⁹

Klein weist auch auf die Gefahr hin, dass möglicherweise die Offenheit für selbst zu erarbeitende Eindrücke verschüttet wird und der Besucher sich daran gewöhnt, im Museum „bedient“ zu werden.⁴⁰ In eine ähnliche Richtung geht die Kritik von J. Milla, Hersteller von kommerziellen Erlebniswelten: Er sieht eine Gefahr von MuseumsTheater darin, dass der Besucher so intensiv mit sinnlichen Genüssen versorgt wird, dass er keinen Grund mehr findet, frei oder gar kritisch zu sein.⁴¹ Darauf entgegnet Frei/Metzger/Schmidt, dass dies nie auszuschliessen ist, aber nicht grundsätzlich gegen MuseumsTheater spricht: Diese Form des Theaters sei grundsätzlich offen dafür, dass bewusst Formen und Inhalte entwickelt werden können, die wieder eine Distanz entstehen lassen, Gesehenes und Gehörtes in Frage stellen und auch die Fremdheit und das Nicht-Verstehen-Können unterstreichen.⁴²

Das grösste Problem von MuseumsTheater ist in meinen Augen die Geldknappheit der Museen. Sie verhindert, dass eigene, qualitativ hochwertige Theatergruppen an ein Museum oder eine andere kulturelle Institution gebunden werden können. Häufig ist als Folge davon die Kritik an mittelmässigen Aufführungen zu vernehmen, die das Projekt insgesamt in Gefahr bringt.

5. Wie effektiv ist MuseumsTheater: *Seeing it for real* - eine empirische Studie

„Seeing it for real“ ist eine empirische Studie über die Effektivität von MuseumsTheater, die von der Universität Manchester in den Bereichen Drama und Museologie in Zusammenarbeit mit verschiedenen Museen stattfindet. Die Untersuchung steht unter der Leitung von Anthony Jackson, Paul Johnson, Helen Rees Leahy und Verity Walker.⁴³ Phase eins, eine Vorstudie, und Phase zwei wurden 2002 bereits im Internet dokumentiert.⁴⁴ Die entscheidenden Ergebnisse von Phase zwei, MuseumsTheater für

³⁹ Klein, in: MuseumsTheater, 83f

⁴⁰ Klein, in: MuseumsTheater, 84

⁴¹ Milla, in: MuseumsTheater, 105

⁴² Frei/Metzger/Schmidt, in: MuseumsTheater, 145

⁴³ Anthony Jackson, Team-Leiter, Universität Manchester, Drama; Paul Johnson, Projektassistent; Helen Rees Leahy, Direktorin am Centre for Museology, Universität Manchester; Verity Walker, Direktorin IMTAL Europa, Museumsfachfrau;

⁴⁴ plh.manchester.ac.uk/research/resources/more/pub_seeforreal.htm

Schulkinder, möchte ich hier gerne vorstellen. Phase drei, die derzeit läuft, untersucht neben Schülern im Klassenverband auch andere Zielgruppen als Rezipienten von MuseumsTheater (Familien, einzelne nicht organisierte Besucher, etc.).

Ziel dieser Studie in der zweiten Phase ist eine Untersuchung des Lernens von Schülern. Der Lernbegriff ist hier nicht von der Person die lernt isoliert. Es geht nicht (nur) um ein personenunabhängiges Faktenwissen, sondern ebenfalls um den persönlichen Umgang mit Information: Neben der reinen Gedächtnisleistung werden mit gleicher Wichtigkeit Aspekte wie Neugierde, Motivation, Knüpfen von Verbindungen, Empathievermögen, u.a. untersucht. Die Studie versteht sich in ihrem Ergebnis als Tendenz und beansprucht keine Verallgemeinerung. Ihr wichtigstes Ergebnis ist, dass tatsächlich eine eigene Lerncharakteristik für MuseumsTheater anzunehmen ist.

5.1. Aufbau der Studie

Die Studie arbeitet mit der komparatistischen Methode: Es wurden zwei Gruppen miteinander verglichen, die in etwa die gleichen Informationen erhalten haben. Diese wurden jedoch auf unterschiedliche Arten vermittelt. Beide Gruppen wurden anschliessend mit der gleichen Art der Auswertung konfrontiert (s.u.).

Insgesamt nahmen vier Schulen an dem Projekt teil: Die Medlock Primary School (Manchester) mit einem beachtlichen Ausländeranteil, die Oswald Road Primary School (Manchester), eine Vorortschule mit einem gewissen Ausländeranteil, die Hermitage Primary School (London) mit einem Ausländeranteil von 90%, die Headington Junior School (Oxford), eine private Mädchenschule mit hohem akademischen Standard (der Ausländeranteil wird nicht erwähnt, er wird daher eher gering sein).

Die Auswahl der Schulen dokumentiert, dass eine Mischung unterschiedlicher Herkunft (Ethnie, Lage) und akademischem Niveau angestrebt wurde.

Das Projekt fand in zwei Museen statt, dem *Pump House People's History Museum* (PHM) in Manchester und dem *Imperial War Museum* (IWM) in London.

Das PHM widmet sich der „aussergewöhnlichen Geschichte normaler Menschen“. Es werden viele alte Plakate gezeigt, Objekte aus dem Alltag vergangener Zeiten, z.B. eine alte Musikbox, und Rekonstruktionen von historischen Räumen, z.B. ein Wohnzimmer von 1945 und ein Co-op Shop von 1930.

Das IWM dokumentiert militärische Konflikte im 20. Jahrhundert. Viele visuelle und materielle Beispiele werden gezeigt, die sich mit der Geschichte des Krieges und der Erfahrung während des Krieges (im Alltag und an Kriegsschauplätzen) beschäftigen. Neben zahlreichen Objekten (Kriegsmaschinerie, Uniformen) ist ein vollständig rekonstruiertes typisches und begehbares Haus aus den 40er Jahren Hauptaugenmerk des Museums.

Jede Schule nahm an dem Projekt mit zwei Klassen im Alter von 10 bis 11 Jahren teil. Dies entspricht in England der 6. Klasse. Die zwei Klassen jeder Schule erhielten jeweils ein unterschiedliches Programm: Eine Klasse nahm an MuseumsTheater teil, während die andere ein gängiges museumspädagogisches Programm durchlief. Die Inhalte beider Veranstaltungen wurden aufeinanderabgestimmt. Die Studie unterscheidet die beiden Klassen jeweils als Theatergruppe (**TG**) und als Nicht-Theatergruppe (**NTG**). Die beiden Manchester Schulen besuchten das PHM in Manchester, die Schulen aus London und Oxford besuchten das IWM in London.

Im Anschluss an den Museumsbesuch gab es für jede Schule zwei Untersuchungsblöcke: Einen ersten unmittelbar nach dem Museumsbesuch und einen zweiten acht Wochen später, um die Dauer der Erinnerung und eine eventuelle Modifikation in der Beurteilung der Erfahrung über einen bestimmten Zeitraum abzugleichen.

Die Theatergruppen im PHM in Manchester erlebten ein Stationentheater mit einer Schauspielerin, dass in drei Szenen an unterschiedlichen Orten im Museum stattfand. Die Akteurin spielte in drei chronologischen Momenten Gabrielle, eine Immigrantin aus der Karibik, die in den 50er Jahren nach England ausgewandert ist.

Die Nicht-Theatergruppen durchliefen im PHM ein vielseitiges Programm: Nach einer kurzen Einführung durch den sogenannten *Education Officer* folgte eine Führung durch die Sammlung, die an bestimmten Punkten unterbrochen wurde, damit die Kinder dort, wo es erlaubt war, Dinge anfassen und ausprobieren konnten. In ihrem Tun wurden sie meistens von den Aufgabenstellungen eines sogenannten *Activity Booklets* angeleitet und

mussten darin auch ihre Ergebnisse eintragen. Einige Aufgabenstellungen mussten in Gruppenarbeit durchgeführt werden, zum Teil sollten die Ergebnisse den anderen präsentiert werden. An einigen Punkten gab es keine formale Arbeitsanweisung: An der Musikbox z.B. konnten die Kinder spielerisch herumexperimentieren. Zum Abschluss hörten die Kinder einen originalen Radiomitschnitt aus den 50er Jahren, der die Perspektive einer aus der Karibik ankommenden Person wiedergibt.

Die Theatergruppen im IWM in London trafen auf eine Schauspielerin in der Rolle der Muriel, einer Hausfrau während des zweiten Weltkriegs. Sie nahm die Kinder im Garten ihres 1:1 rekonstruierten Hauses der 40er Jahre in Empfang und begrüßte sie als ihre Kinder und deren Freunde. Die Aufführung bezog sich stark auf die Umgebung mit Garten und Haus und wurde zum Teil in einem interaktiven Konversationsstil gehalten, der Fragen und Antworten von Seiten der Kinder zuließ und forderte.

Die Nicht-Theatergruppen fanden sich im IWM im sogenannten *Education room* ein, in dem sich ein Modellhaus im Stil eines grossen Puppenhauses befand. Auch das Programm rund um das Modellhaus bezog sich auf die Erfahrungen einer Familie während des zweiten Weltkriegs, der Allpress Family, doch wurde hier alles anhand von Dokumenten und Gegenständen erläutert. Die museumspädagogische Arbeit mit dieser Gruppe gliederte sich in drei Teile: Während einer kurzen Einführung erhielten die Kinder *Worksheets* mit Aufgaben, die sie zu erfüllen hatten. Erst beschäftigte sich die Gruppe mit dem Modellhaus. Während eines Rundgangs im Museum bekamen die Schüler dann anhand der Ausstellungsobjekte einen Überblick darüber, was typische Objekte während des zweiten Weltkriegs waren: Bomben, Handspritzen, Eimer und Schaufeln zum Wegräumen der Trümmer, Gasmasken sogar für Babies, etc. In einem dritten Teil bekamen die Schüler paarweise jeweils eine Tasche mit den privaten Dingen jeweils eines Familienmitglieds der Allpress Familie (Kopie mit Familienstammbaum, Fotografie der Familie, etc.). Zu allem gab es Aufgaben aus den *Worksheets*.

Der grösste pädagogisch-didaktische Unterschied zwischen den TGn und den NTGn scheint mir zu sein, dass die TGn Informationen indirekt im Rahmen einer Geschichte bekommen. Weder die Geschichte wird zu einem bestimmten Zeitpunkt reflektiert, noch werden Informationen aus dem Erzählungskontext gelöst und einzeln festgehalten. Es bleibt eine einzige, einheitliche Erfahrung. Demgegenüber erhalten die NTGn „Informationen als Informationen“ und „Informationen über Objekte“, deren Bearbeitung durch die *Worksheets* und *Activity booklets* intensiviert und schriftlich fixiert werden.

Die methodische und inhaltliche Teilung der museumspädagogischen Arbeit in unterschiedliche Sektionen legt nahe, dass es für die NTGn nur ansatzweise einen durchgängigen oder kontinuierlichen inhaltlichen Kontext gibt (das Beispiel der Alpress Familie wurde nicht kontinuierlich durchgezogen).

5.2. Was untersucht „Seeing it for real“?

Insgesamt überprüft das Projekt sieben Aspekte des Museumsbesuchs. Es sind dies: 1) Erfahrung, 2) Erinnerung, 3) Verstehen, 4) Verbindungen ziehen, 5) Überraschung, 6) persönliche Verbindung zu dem Erlebten und Empathie, 7) Inspiration, bzw. Motivation. Was sich genau hinter den Begriffen verbirgt, soll kurz dargestellt werden:

1) Erfahrung

Unter dem Aspekt „Erfahrung“ wird untersucht, ob den Schülern der Museumsbesuch Spass gemacht hat, ob ihnen das Programm, das sie mitgemacht haben, Spass gemacht hat, ob sie eine Ahnung davon bekommen haben, was die Aufgabe eines Museums ist, und ob die Schüler ausdrückliche Kommentare über die Ausstellung machen konnten.

☞ Die Befragung fordert in meinen Augen ein Urteilsvermögen über etwas persönlich Erlebtes. Was selbst gedacht und gemeint wird, ist Gegenstand der Befragung. Sie zielt auf Emotionales (Spass) und Sachliches (Aufgabe eines Museums) und fordert einen eigenen Standpunkt.

2) Erinnerung

Hier wird überprüft, inwiefern sich die Schüler genau an das erinnern, was sie im Museum sahen, hörten, berührten und taten. Hat der Besuch dazu geführt, dass die Kinder nur eine vage Erinnerung haben, die ein häufiges Nachfragen fordert oder können sie sich selbständig an viele Details erinnern. Können sie konkrete Beispiele geben, um das, was sie erinnern, zu demonstrieren und erzählen sie Geschichten, die als Metapher für komplexe Ereignisse gelten können.

☞ Erinnerung bedeutet hier keinen rein kognitiven Prozess, sondern schliesst Erinnerung an sinnlich Erlebtes mit ein und wertet es mit abstrakter Erinnerung gleich. Es kommt hier auch auf den Zugriff der Erinnerung an (detailliert, spontan oder träge) und lässt auch gleichnishafte, nicht identifizierende Erinnerung zu.

3) Verstehen

Der Aspekt „Verstehen“ untersucht, ob die Schüler Informationen richtig einordnen können. Sind die Informationen genau, vollständig verstanden und vermitteln sie Einsichten in ein Thema? Können die Schüler ein Erklärungsmuster für etwas geben, das auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint? Durchschauen sie komplexe Zusammenhänge? Im Unterschied zur Erinnerung geht es hier darum, warum und wie genau Dinge passierten. Im Unterschied zu Empathie geht es nicht um die persönliche Verbindung zu dem Stoff, sondern um die Bedeutung der Dinge im historischen Zusammenhang.

~~Im~~ In meinen Augen setzt der Aspekt „Verstehen“ Erinnerung voraus, doch wird hier überprüft, ob jemand in der Lage ist, das Erinnernte von sich als Person zu lösen, es sprachlich genau zu beschreiben, und das Erinnernte im Sinne eines historischen Zusammenhangs wieder zu verbinden. Vielleicht wäre das Wort „Begreifen“ die korrekte Übersetzung, da Schüler Informationen aus dem Zusammenhang isolieren, um sie in eigener Fähigkeit wieder in einen solchen setzen zu können. Vorwiegend kognitive Fähigkeit wird unter diesem Aspekt überprüft.

4) Verbindungen ziehen

Hier ist wichtig ob die Schüler das, was sie in ihrer Situation im Museum erfahren, miteinander verbinden können (sehen, hören, tasten, tun, etc.). Sind sie in der Lage, verschiedene Elemente einer Epoche miteinander zu verbinden? Können sie erkennen, dass ein Element der Sammlung oder der Erzählung chronologisch mit einem anderen in Verbindung steht? Kann der Schüler Ursache und Wirkung nachvollziehen?

~~Hier~~ Hier wird überprüft, ob das, was über unterschiedliche Kanäle aufgenommen wird (sinnlich und kognitiv) miteinander ausgewertet und aufeinander bezogen werden kann. Kann der Schüler zu sinnvollen Erkenntnissen kommen, die über die Kombination verschiedener Rezeptionsformen läuft. Es wird die Fähigkeit überprüft, inwiefern aus einer Fülle von konkreten Elementen etwas so abstrahiert wird, dass der Zusammenhang zwischen ihnen erkannt werden kann.

5) Überraschung

„Überraschung“ prüft, ob es Hinweise darauf gibt, dass der Schüler im Museum erstaunt und fasziniert war? Wird durch irgendetwas deutlich, dass er etwas Bestimmtes im konkreten Zusammenhang mit dem Museumsbesuch zum ersten Mal in seinem Leben so erkannt hat. Konnte der Schüler eine bisherige (möglicherweise „falsche“) Annahme revidieren? Konnte der Schüler eine neue Haltung gegenüber der Vergangenheit einnehmen?

- ☞ Die Fragestellung zielt darauf ab herauszufinden, ob die Erfahrung im Museum einzigartig und nachhaltig war und etwas in dem Schüler bewegt hat, zu dem er sich äussern kann.

6) Persönliche Verbindung (engl. „Ownership“) und Empathie

Wie hat die Museumserfahrung das Kind ermutigt, sich persönlich mit den Leuten und den Ereignissen der Vergangenheit zu verbinden? Kann der Schüler eine Verbindung zwischen der Welt der Vergangenheit und der Welt, die er kennt, ziehen? Hat das Kind eine emotionale oder imaginative Empathie mit den Menschen einer anderen Zeit empfunden? Zeigt der Schüler persönliche Betroffenheit? Hat die Erfahrung im Museum dazu geführt, das etwas „real“ für ihn wurde und an Authentizität gewonnen hat?

- ☞ Es wird untersucht, ob der Schüler eine Erfahrung gemacht hat, die etwas mit ihm selbst zu tun und emotional etwas in ihm bewegt hat. Der Aspekt schliesst, ebenso wie Punkt 1), den Schüler als Person konkret ein und respektiert ihn in seinem So-Sein. Die Begriffe „real“ und „Authentizität“ hätten in diesem Zusammenhang näher erläutert werden können.

7) Inspiration

„Inspiration“ zielt darauf ab zu erfahren, ob der Schüler Interesse an dem Thema zeigt? Hat der Museumsbesuch die Neugierde ausgelöst, noch mehr über das Thema zu erfahren? Gibt es Hinweise auf eine Motivation bei dem Schüler, aus sich selbst heraus selbständig noch mehr über das Thema zu erfahren?

- ☞ Hier geht es darum zu prüfen, inwiefern der Museumsbesuch eine Eigeninitiative im Schüler ausgelöst hat. Dient die Museumserfahrung, bei der der Schüler an die Hand genommen wurde, dazu, sich selbständig weiter mit dem Thema zu beschäftigen?

Bei der Auseinandersetzung mit den Kategorien fällt mir auf, dass der Schüler als Individuum respektiert wird, das ein Recht auf eine eigene, persönlich gefärbte Erfahrung hat. Positiv erscheint mir ausserdem, dass der persönliche emotionale Zugang zu der Materie nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Objektivität abgelehnt oder von ihr dominiert wird. Sehr gut finde ich, dass als Prämisse davon ausgegangen wird, dass Informationen und Kontexte über unterschiedliche rezeptive Kanäle verfolgt werden können. Die im schulischen Bereich oft übliche überwiegend intellektuelle Beziehung zur Materie wird in der Untersuchung nicht vernachlässigt, wird aber auch nicht von einer Untersuchung des Sinnlichen und Emotionalen dominiert.

5.3. Auswertung der Studie

Wie bei allen empirischen Untersuchungen kann man bei der Auswertung und Interpretation der Ergebnisse nur auf die Projektleiter vertrauen und die Ergebnisse auch ein Stückweit in Vertrauen auf sie annehmen. Von den wenigen Zitaten der Schüler, die in der Internet-Version der Studie aufgenommen wurden, habe ich einige übernommen (kursive Absätze), die mir sehr aussagekräftig erschienen.

1) Erfahrung

Sowohl die TGn als auch die NTGn fanden, dass die Museumserfahrung „wirklicher“ und wertvoller war, als der normale Schulalltag im Klassenzimmer. Viele waren begeistert, die „echten Dinge“ zu sehen. Das Sehen *und* Berühren von Dingen wurde sehr geschätzt und gegenüber den normalen Museumsbesuchern als Privileg empfunden.

TG: Die Ergebnisse machen deutlich, dass die Schüler von einer einheitlichen fokussierten Erfahrung profitierten, die deutlich Imagination und Einblick in das Thema förderten. Gegenüber dem Schulalltag wurde die Museumserfahrung positiv herausgestellt.

?? You can learn new things that the teachers don't know and stuff, and museums are interesting and exciting.

?? They show it properly and here in school they just say it to you.

?? It 's like proper truth, 'cos teachers don't always tell the truth, and you can actually see some of the real things without having to like imagine it.

NTG: Die NTGn lehnten die Teile der Führung massiv ab, die den Erfahrungen im Klassenzimmer entsprachen. Positiv äusserten sie sich über die Teile, die ein eigenes kreatives, meist handwerkliches Tun von ihnen forderten. Bei den NTGn wird deutlich, dass es häufig inhaltliche Missverständnisse gab. Die oft willkürliche Zusammenstellung und Verbindung von Informationen von Seiten der Schüler zeugt von gedanklichem Durcheinander. Dies wird auf die nicht in allen Teilen kohärente thematische Zusammenstellung der museumspädagogischen Arbeit zurückgeführt (nach dem Motto: Pick and mix).

?? It was better in the Imperial War Museum, because you get to see the real, you get to see like all the planes, and you get to see like, um, rifles, real rifles which men used.

?? It's just handling makes it feel so much more like it's there, if you just see it in a glass cabinet, you can't, you know, turn it around, see it more properly, more close-up.

?? Well I don't really like going to museums with my class or anything, because first thing you've got to fill in sheets, and then you've got everything planned for you

?? If you're going there to fill in sheets and look at some plaques and doing nothing else, then yes, it gives you a horrible headache.

?? In the classroom, the teacher might say people had to wear helmets or carry wood planks, but like you don't know how heavy it was, or how hard, until you've tried it yourself.

2) Erinnerung

Beide Gruppen konnten unmittelbar nach dem Museumsbesuch und selbst acht Wochen nach dem Museumsbesuch einen grossen Teil des Erfahrenen erinnern, wobei die Erinnerung zum späteren Zeitpunkt schon nachgelassen hat. Die TGn konnte sich im Vergleich signifikant besser an Dinge erinnern als die NTGn. Auf das im 1:1 Massstab rekonstruierte Haus im IWM nahmen die TGn viel häufiger Bezug als die NTGn auf ihr Modell-Puppenhaus.

TG: Bei der Auswertung der schriftlichen und mündlichen Beiträge wird deutlich, dass die Kinder ihre Informationen immer im Zusammenhang mit der erlebten Geschichte ausführten. Vieles wurde durch die Augen der fiktiven Figur gesehen und wiedergegeben. Bei den Interviews und den Bildern zeigten die TGn im Vergleich ein deutlich höheres Mass an innerer Beteiligung: Im Gespräch waren sie lebhaft und engagiert und ihre Bilder steckten voller Details.

NTG: Vieles wurde nur fragmentarisch erinnert. Die Erinnerung jedoch an sogenannte Hands-on-Aktivitäten (Objekte, die berührt, in die Hand, benutzt oder angezogen werden können) ist deutlich höher, zum Teil aussergewöhnlich viel höher, als Informationen, die über das gesprochene Wort vermittelt wurden und Objekte, die nur angeschaut werden durften.

?? I've drawn a box what we made because it was fun and we had to make it in five minutes so I remember it the most.

3) Verstehen und 4) Verbindungen ziehen

Beide Gruppen zeigten Missverständnisse und ungenaue bis falsche Verknüpfungen von Zusammenhängen, doch war dies stärker bei den NTG der Fall. Wenn das Material chronologisch begrenzt und aufeinander abfolgend war, gab es weniger Verwirrung. Das Interesse an der Befragung in diesem Teil war bei den TGn höher als bei den NTGn.

TG: Die TGn hatten insgesamt mehr Mut, für ihre Angaben eine persönliche Interpretation zu liefern. Manchmal war der historische Zusammenhang nicht genau. Die TGn betrachteten vieles durch die Linse der fiktiven Figur und v.a. im PHM konnten sie die Geschichte der Sammlung nicht unabhängig davon betrachten. Dies war im IWM anders. Dort war auffällig, dass die Aufführung den historischen Zusammenhang und den Gesamtzusammenhang zur Sammlung stärker ins Auge gefasst hat. Die Kinder konnten dort besser allgemeine historische Beziehungen knüpfen.

NTG: Die NTGn konnten häufig keine Gründe für ihre Antworten angeben. Oftmals waren die Zusammenhänge fragmentarisch. Die Schüler haben oft eigene Erzählungen um das erinnerte Material herum erfunden. Die Chronologie war häufig komplett durcheinander. Die NTGn konnten oft keine Begründungen für ihre Antworten geben und waren oftmals mit faktischen Antworten zufrieden. In den Bildern der NTGn im IWM wird deutlich, dass viele Schüler trotz der konkreten Objekte, die sie gesehen haben, modernes, zeitgenössisches Kriegsgerät gemalt haben.

Leider wurden die Punkte 3) und 4) nicht differenziert dargestellt sondern zumindest in der Internet-Version in der Auswertung zusammengefasst. Es scheint jedoch deutlich zu sein, dass ein grosser Vorteil von

Museumstheater darin besteht, auf imaginative Weise den Kontext zwischen den vielseitigen und unterschiedlich zu rezipierenden Dingen im Museum herzustellen. Dies gilt auch für den historischen Zusammenhang.

5) Überraschung

Beide Gruppen fanden Teile ihrer Lernerfahrung im Museum überraschend, doch waren sie vom Museum als solchen nicht weiter überrascht. Beide Gruppen freuten sich über die Freiheit, herumlaufen und Sachen anfassen zu können.

TG: Die Gegenwart eines Schauspielers war für viele unerwartet und hat sie positiv überrascht.

NTG: Die NTGn hatten sehr viel Spass daran, Objekte aus einer anderen Zeit anzufassen, Dinge selbst herzustellen und am Rollenspiel (darüber wird nichts gesagt, kommt auch sonst in den Ergebnissen nicht vor, Fussnote?) teilzunehmen. Der Unterschied von heute und damals wurde mehrfach mit Erstaunen erwähnt (dieser Punkt war auch Teil der Führung).

?? We were actually holding like their own possessions, which they had while they were in the war.

6) Persönliche Verbindung (Ownership) und Empathie

In beiden Gruppen gibt es Hinweise darauf, dass sich die Schüler mit dem Thema verbunden haben und sich in die Situationen von Menschen einer anderen Zeit hineinversetzen können. Dies ist jedoch bei den TGn sehr viel deutlicher festzustellen. (Auch über diesen Punkt wird leider nicht ausführlich berichtet).

7) Inspiration

Die Überprüfung dieses Aspekts ergab, dass TGn und NTGn wenig Interesse daran hatten, selbständig mehr über das Thema herauszufinden. Hier gab es keine nennenswerten Unterschiede zwischen den Gruppen. Die Projektleiter räumen zu diesem Punkt ein, dass möglicherweise die Fragestellung in dieser Kategorie nicht dazu angetan war, etwas über diesen Punkt herauszufinden. Vielleicht hatten die Schüler den Eindruck, schon genügend

mit Informationen versorgt worden zu sein und daher nicht den Wunsch, noch mehr zu erfahren.

5.4. Schlussfolgerungen

Mir erscheinen vor allem drei Ergebnisse der Studie im Sinne einer Lerncharakteristik für das MuseumsTheater relevant:

☞ ~~M~~useum soll nicht wie Schule sein

Zum einen ist dies die massive Ablehnung von Vermittlungsmethoden, die normalerweise in Schulen zu Hause sind. Diese Art von Vermittlung für eine nachhaltige Erfahrung, die auch bildungsrelevant sein soll, wird von vielen Schülern für das Museum abgelehnt. Die Erwartungshaltung (oder – hoffnung) an das Museum ist eine andere. Ausgesprochen positiv wurden diejenigen Elemente des Museumsbesuchs empfunden, bei denen man sich frei bewegen durfte, etwas anfassen durfte (besonders, wenn es sonst nicht erlaubt ist) oder man selbst etwas herstellen durfte.

☞ ~~D~~ie Museumserfahrung ist eine „wirkliche“ Erfahrung

Gleichzeitig beschreiben viele ihren Besuch im Museum als eine Erfahrung von etwas „Wirklichem“, etwas direkt Erlebten und nicht nur von jemand anderem erzählten. Ein Schüler äusserte, der Lehrer könne lügen, dass Museum mit seinen Dingen tut das anscheinend nicht. Der Wirklichkeitsaspekt für das Erleben zeigt sich z.B. auch deutlich in dem Unterschied in der Erinnerung zwischen einem rekonstruierten Haus im 1:1 Masstab und einem Modell-Puppenhaus: Das Modell scheint in der Erinnerung kaum präsent, wohingegen das Erleben einer räumlichen Umgebung mit allem, was darin ist, gut erinnert wird.

☞ ~~M~~useumsTheater ist eine einzigartige und effektive Erfahrung

Im Gegensatz zum Lehrer in der Schule oder anderen gängigen Medien der Vermittlung von Bildung (Worksheets, Activity Booklets) wird eine Schauspielerin vorwiegend als die Figur die sie repräsentiert wahrgenommen und nicht in ihrer Funktion, hier auch etwas Inhaltliches vermitteln zu wollen. Ihre Bildungsfunktion scheint jedenfalls nicht negativ besetzt zu sein, ihr Erleben wurde durchweg positiv charakterisiert. Die positiven Lernergebnisse (Erinnerung, Verstehen) entstehen in einer Situation, in der der Schüler stark emotional und imaginativ angesprochen wird. Viele positive Lernergebnisse kommen auch durch die Kohärenz und den Fokus einer Erzählung zustande, wobei sinnvolle kontextuelle Verbindungen in der Erinnerung verstärkt werden durch die konkrete Beziehung und Benutzung der Exponate, d.h. des

konkreten Museumsraums und der Sammlung. Die bei den TGn starke Empathie fördert ein Verstehen der Inhalte vorwiegend aus der Perspektive der fiktiven Figur, d.h. es ist die Vermittlung eines Standpunkts, wobei derjenige, der den Standpunkt vertritt, erscheint. Es handelt sich nicht um fiktive Objektivität. Empathie fördert eine Aufgeschlossenheit dem Thema gegenüber und scheint in dem Schüler eine Bereitschaft zu gründen, sich aus sich selbst heraus ernsthaft mit der Sache auseinanderzusetzen (die Bereitwilligkeit zur Diskussion mit einem eigenen Standpunkt war bei den TGn auffallend, sowie die im Vergleich geringen Albernheiten und provokanten Bemerkungen).

6. Schluss

MuseumsTheater ist in meinen Augen eine grosse Chance für den Museumsbesucher.

Eine Voraussetzung dafür, den Museumsbesuch zu einem Ereignis werden zu lassen, ist in einem ersten Schritt wahrzunehmen, dass jede Präsentation inszeniert und dass vielfach die Inszenierung historisch schon vorgegeben ist: Durch die Auswahl der Objekte, durch die Räumlichkeiten, die zur Verfügung stehen und durch die Hängung und Anordnung der Objekte in ihnen. Ausstellungen, die eine Präsentation konkret planen können, haben es hier viel leichter. Wichtig ist also, Inszenierung nicht einfach geschehen zu lassen, sondern sie aktiv unter Mitwirkung vieler Beteiligten zu realisieren.

Um den Museumsbesuch zu einem einzigartigen Ereignis werden zu lassen, muss in einem zweiten Schritt der Museumsbesucher als Adressat der Präsentation in den Vordergrund gestellt werden. MuseumsTheater ist als eigene Erlebnisform mit all den geschilderten Vorteilen eine positive Ergänzung für das museumspädagogische Programm. Im Idealfall arbeiten dafür Wissenschaftler, Museumspädagogen und Theatermacher (Theaterpädagogen, Schauspieler und Regisseure) zusammen. Wenn es gut gemacht ist, wird es sowohl den Objekten gerecht als auch den Rezipienten (die positiven Ergebnisse für Kinder in der vorgestellten Studie sprechen für sich).

Durch MuseumsTheater gibt das Museum die Dinge der Gesellschaft zurück, ohne sie dabei zu verlieren (und ohne den Museumsbesucher dabei zu verlieren).

7. Literatur

Boal, Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt/Main 1989

Bridal, Tessa, Method and Madness: An Exploration of Museum Theatre, Lanham 2004

Danto, Arthur C., Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/ Main 1994

Fischer-Lichte, Erika, Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jh.s., Tübingen/Basel 1997

Fischer-Lichte, Erika, „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht, in: Symposium Theatertheorie, Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.), Berlin 1999 (LAG –Materialien 39/49)

Fischer-Lichte, Erika, „Performativität“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 234-242

Frei, Alfred Georg, Metzger, Folker, Schmidt, Wolfgang G., MuseumsTheater in einer historischen Ausstellung: Die Landesausstellung „1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden“, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 142-147

Gronau, Barbara, „Handlung“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 136-140

Güntheroth, Nele, Das Museum- eine Schaubühne?, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 23-27

Haller, Andreas, Hat MuseumsTheater eine Zukunft?, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 123-132

Hentschel, Ulrike, Alles Theater? Die Chancen szenischen Spiels als Bildungsmedium, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 43-56

Jackson, Anthony, Learning through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education, London 1993

Kallinich, Joachim, Museum und Theater. Von der Umwandlung vertrauter Räume, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 57-64

Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001

Klaukien, Oliver, Nieden, Markus A., Die Rolle des Schauspielers im MuseumsTheater, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 153-159

Klein, Hans Joachim, Wieviel Theater braucht das Museum? Besucher geben Auskunft, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 75-86

Landy, Robert J., Handbook of Educational Drama and Theatre, London (England), Westport (USA), 1982

Milla, Johannes, Museen contra Markenwelten. Gedanken zwischen Kunst und Kommerz, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 103-114

Müller-Schöll, Nikolaus, „Imagination“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 142-144

Paatsch, Ulrich, Konzept Inszenierung. Inszenierte Ausstellungen-ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden, Heidelberg 1990

Sauter, Willmar, „Wahrnehmung“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 385-389

Sauter, Willmar, „Publikum“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 253-259

Schälzky, Heribert, Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterwissenschaft, München 1980

Schmidt, Wolfgang G., Steinkrüger, Babette, Schauspieler zeigen die Revolution 1848/49. Was können Theater- und Schauspielpädagogik im Museum leisten?, in: Inszenierte Geschichte(n). Museumstheater, Aktionsräume, Bildergeschichten, Umfragen. Am Beispiel der Landesausstellung: 1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden, Baden-Baden 1999, 69-72

Schmidt, Wolfgang G., „Golden Gate“ zwischen Theater- und Museumspädagogik, Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 115-122

Schoenmakers, Henri, Aesthetic and aestheticised emotions and theatrical situations. Performance Theory – Reception and Audience Research, Amsterdam 1992

Sieber, Michael, Mit MuseumsTheater neue Wege gehen, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 17-19

Waidacher, Friedrich, Vom Wert der Museen, in: Museologie Online, 2, 2000, 1-20

Warstat, Matthias, „Theatralität“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.), Stuttgart 2005, 358-364

Witmond, Lea, Museum Theatre in the Netherlands, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 91-94

Wilson, Robert, Museum – The Art of the stage, in: Kindler, Gabriele (Hg.), MuseumsTheater. Theatrale Inszenierungen in der Ausstellungspraxis, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld 2001, 27-42

Wyss, Beat, Trauer der Vollendung, München 1985

Internetquellen

Seeing it for real:

plh.manchester.ac.uk/research/resources/more/pub_seeforreal.htm

Ford, Chris, Passion, Pomp and Poetry into the 21st Century:

[www.mos.org/learn more/imtal-insights9.htm](http://www.mos.org/learn_more/imtal-insights9.htm)

7. Anhang

Einschlägige Zeitschriften zum Thema

Applied Theatre Research (Australien)

IMTAL-Europe Newsletter: European Insights

Museum Theatre Journal

Research in Drama Education

NTQ

TRI

Institutionen

Campaign for Learning in Museums and Galleries (clmg)

Centre for Applied Theatre Research CATR

Group for Education in Museums GEM

AAE (American Alliance for Theatre & Education)

JEM