

# Inhalt

---

**Einführung** | 8

# 1

## **DRAMATURGIE UND NARRATION**

**Eine Annäherung**

### **DRAMATURGIE, WO BIST DU?**

**Einige Fragmente aus der Welt des Theaters**

Lukas Bärfuss | 12

### **DIE POESIE DES ORTES**

**Zum Gewicht der Erzählung**

Frank den Oudsten | 18

### **DER EINSAME ZUSCHAUER AUF DER BÜHNE**

**Die verwirrende Verwandtschaft  
zwischen Theater und Ausstellung**

Werner Hanak-Lettner | 30

### **WAS IST EINE GELUNGENE DRAMATURGIE UND WIE ENTSTEHT EINE GUTE GESCHICHTE?**

**Einblicke in andere Disziplinen** | 42

# 2

## **AUFTAKT, SPANNUNGSBOGEN UND LEITFIGUREN**

**Dramaturgische Mittel in der Ausstellungspraxis**

### **NARRATIVE RÄUME**

**Der Werkzeugkasten der Szenografie**

Herman Kossmann | 50

### **VON HOLLYWOOD LERNEN? WHY NOT!**

**Das dramaturgische Mittel des »Säens und Erntens«  
in der Ausstellungsarbeit**

Ariane Karbe | 68

### **HOLLYWOOD ODER HÖRSAAL?**

**Zwischen dramaturgischer Sinnstiftung  
und historischer Redlichkeit**

Erika Hebeisen und Denise Tonella | 80

### **EINDEUTIG VIELDEUTIG**

**Skizzen, Vermutungen und ein starkes Narrativ**

Lisa Noggler-Gürtler | 86

### **DER SUPERMARKT ALS METAPHER UND BÜHNE**

**Dramaturgie als Mittel zur Involvierung**

Detlef Vögeli | 94

### **KOMM, WIR SPIELEN DIE AUSSTELLUNG!**

**Spielgeschichten als narrative Grundlage**

Susanne Gesser | 102

**DIESEITS DER NARRATION**  
**Ausstellen im Zwischenraum**

Nicola Lepp | 110

**WER SCHREIBT DIE GESCHICHTE?**  
**Positionen zu Rollenverteilung und Autorschaft**  
**in der Ausstellungsarbeit | 118**

---

**Autoren | 124**

**Bildnachweis | 128**

**Danksagung | 130**

# Einführung

---

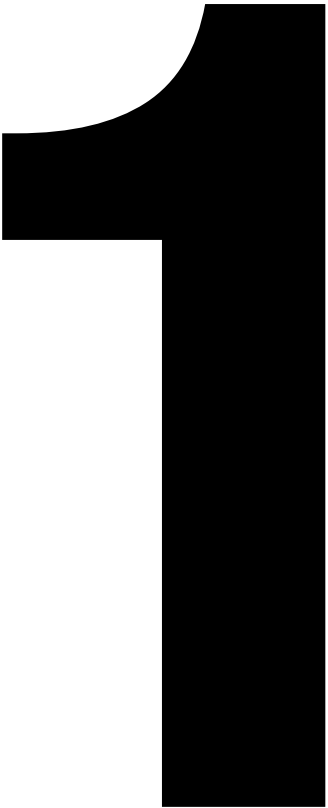
Wenn wir im Stapferhaus Lenzburg an einer Ausstellung arbeiten, sprechen wir über Höhepunkte und Nebengeschichten, über Protagonistinnen und Antagonisten, über den Auftakt und die Schlusspointe. Wir diskutieren mit einer Selbstverständlichkeit über Fragen der Dramaturgie, wie wir sie aus Literatur, Film und Theater kennen. Aber was genau ist in der Ausstellungsarbeit unter Dramaturgie zu verstehen? Welchen Stellenwert kommt ihr bei der Konzeption einer Ausstellung zu? Wer ist zuständig für die Dramaturgie, wenn es bei niemandem auf der Visitenkarte steht? Sind es die Kuratorinnen oder die Szenografen, beide oder niemand? Diese Fragen standen am Anfang einer zweitägigen Arbeitstagung Ende September 2012 in Lenzburg (CH). Die Beiträge und Diskussionen der Tagung *x-positionen: Narration und Dramaturgie in der Ausstellungsarbeit* bilden die Grundlage des vorliegenden Sammelbandes. Wer nun universell einsetzbare Rezepte und abschließende Antworten erwartet, wird enttäuscht. Wer sich jedoch mit Fragen von Dramaturgie und Autorschaft in der Ausstellungspraxis auseinandersetzen will, findet vielfältige Positionen und Denkanstöße.

Im ersten Kapitel kommen diese in erster Linie aus der Welt des Theaters. Der Autor und Dramaturg Lukas Bärfuss zerstreut gleich zu Beginn des Kapitels die Illusion, dass der Begriff »Dramaturgie« in der Welt des Theaters abschließend definiert werden kann. Sein einführender Essay ist der Versuch, seine dramaturgische Praxis in Kategorien und Begriffe zu fassen – und schließt mit einem Appell für eine stärkere Autorschaft in der Ausstellungsarbeit. Der Szenograf Frank den Oudsten und der Kurator Werner Hanak-Lettner erweitern diese Perspektive: Den Oudsten findet in der Rhetorik der Antike Anknüpfungspunkte für die heutige Ausstellungsarbeit, Hanak-Lettner zeichnet die historische Nähe von Ausstellung und Theater nach. Das erste Kapitel schließt mit Stimmen von Dramaturgieprofis verschiedener Disziplinen: Ein Popmusik-Komponist, ein Filmdramaturg, ein Journalist, ein Shoppingwelten-Architekt, ein Werber und eine Theater-Gamedesignerin erläutern, was in ihrem Genre eine gelungene Dramaturgie ausmacht. Und bieten damit Inspiration für die Ausstellungsarbeit.

Im zweiten Kapitel suchen erfahrene Ausstellungsmacher Antworten auf die eingangs gestellten Fragen. Den Anfang macht Herman Kossmann, der mit seinem Ausstellungsbüro Kossmann.dejong international für Aufsehen sorgt und in diesem Buch die Zutaten seines Erfolgsrezepts zum ersten Mal in deutscher Sprache präsentiert. Auf seinen »Werkzeugkasten der Szenografie« folgen Beiträge von sieben Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmachern, die ausgewählte Ausstellungen auf dramaturgische Aspekte hin durchleuchten: Ariane Karbe, die im Bereich Ausstellungsnarrationen promoviert, zeigt auf, dass sich das dramaturgische Mittel des »Säens und Erntens« aus Hollywood auch auf die Ausstellungsarbeit übertragen lässt. Erika Hebeisen und Denise Tonella denken anhand der von ihnen kuratierten Dauerausstellung im Forum Schweizer Geschichte in Schwyz des Schweizerischen Nationalmuseums über den schmalen Grat zwischen einer spannenden Inszenierung und historischer Genauigkeit nach. Die freischaffende Ausstellungskuratorin Lisa Noggler-Gürtler gibt Einblick in die Entstehung der Ausstellung *Römer und so* und beweist: Auch bloße Vermutungen können den Kern einer guten Geschichte bilden. Detlef Vögeli vom Stapferhaus Lenzburg zeichnet am Beispiel des Supermarktbildes der Ausstellung *ENTSCHEIDEN* nach, wie ein starkes Narrativ gleichzeitig Rückgrat und Korsett für die Konzeption einer Ausstellung sein kann. Susanne Gesser, Leiterin des kinder museums des historischen museums frankfurt zeigt, dass sich auch Ausstellungskonzepte mit Spielcharakter eignen, um eine stimmige Dramaturgie zu entwickeln. Nicola Lepp schließlich veranschaulicht anhand der von ihr kuratierten Ausstellung *Museum der Gefäße* im Humboldt Lab Dahlem, wie Objekt, Text und Film ein Verweissystem bilden können, in dem jedes Medium eine Stimme hat und eine eigene Logik entfalten kann.

Am Ende des Sammelbandes steht die Frage, wer in der Ausstellungspraxis die Dramaturgie verantwortet: Die hier aufgezeichneten Stimmen von Szenografen und Ausstellungsmacherinnen zu Rollenverteilung und Autorschaft stammen aus der Schlussdiskussion der Tagung in Lenzburg. Die unterschiedlichen Positionen machen deutlich, dass die Frage nach der Autorschaft eine entscheidende ist. Die Beiträge in diesem Sammelband zeigen, dass es in der Ausstellungsarbeit keinen dramaturgischen Masterplan gibt, der zum Happy End führt. Doch das ist keine Tragödie: Die Diskussion bleibt auf jeden Fall spannend.

Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder, Detlef Vögeli / Stapferhaus Lenzburg



# DRAMATURGIE UND NARRATION

## Eine Annäherung

---

Dramaturgie, wo bist du? Was bist du? Und woher kommst du? Wenn sich Ausstellungsmacher mit Dramaturgie und Narration beschäftigen, stoßen sie unweigerlich an die Grenzen ihrer Disziplin. In Sparten wie dem Theater und dem Film, aber auch in der Werbung oder in der Popmusik sind diese Begriffe und Techniken längst etabliert. Um neue Perspektiven auf die Ausstellungsarbeit zu gewinnen, lohnt es sich zu fragen: Wie machen es eigentlich die anderen?

# Dramaturgie, wo bist du?

## Einige Fragmente aus der Welt des Theaters

---

Lukas Bärfuss

*Gekürztes und bearbeitetes Transkript der Rede im Rahmen der Tagung x-positionen in Lenzburg*

### 1. Dramaturgie

Unter Ausstellungsmachern scheint die Dramaturgie das Gerücht der Stunde zu sein. Wohl deshalb hat man mich eingeladen, um darüber zu erzählen, welche Bedeutung dieser Begriff im Theater hat.

Ich muss gestehen, dass ich in den Jahren, seit ich am Theater arbeite, selten ein Gespräch über die Dramaturgie geführt habe. Sehr selten. Wahrscheinlich überhaupt nie. Und ich habe diese Gespräche nicht vermisst, einfach deswegen, weil ich den Begriff »Dramaturgie« nicht besonders fruchtbar finde. Das hat einen einfachen Grund: So etwas wie »die Dramaturgie« gibt es nicht. Sie ist in der Wirklichkeit nicht zu finden. Niemand kann mit »der Dramaturgie« essen gehen. Der Begriff ist ein reines Abstraktum. Und wie jedes reine Abstraktum sind die Interpretationen davon so vielfältig wie die Interpreten.

Mit dem Begriff »Dramaturgie« wird kein Problem gelöst. Und nach meiner Erfahrung besteht die Arbeit am Theater eben genau darin: Lösungen zu suchen für Probleme, die man sich selbst gestellt hat.

### 2. Dramaturgen

Was es in der Wirklichkeit gibt, sind Dramaturgen. Dramaturg ist eine Berufsbezeichnung, die in jedem Land eine andere Aufgabe beschreibt. Am deutschsprachigen Theater sind Dramaturgen Produzenten. Ihre Aufgaben sind deswegen vielfältig. Sie bestimmen über die Stücke, die auf den Spielplan kommen sollen. Sie suchen für bestimmte Regisseure bestimmte Stoffe und denken gemeinsam mit ihnen über die Besetzung nach.



Welcher Schauspieler welche Rolle spielen, wer das Bühnenbild und die Kostüme besorgen könnte.

Der Dramaturg ist außerdem das Bindeglied zwischen jenen, die mit festen Verträgen am Theater arbeiten, wie etwa die Bühnentechniker und die Schauspieler des Ensembles, und ihren wandernden Kollegen, wie etwa die Regisseure und die Bühnen- und Kostümbildner.

Damit am Premiertag alles zusammenkommt, müssen die freien Radikale hinter einer gemeinsamen Idee versammelt werden. Die unterschiedlichen Aufgaben und Arbeitsverhältnisse der Mitarbeitenden führen deshalb zu einem erheblichen Kommunikationsbedarf, und tatsächlich sind die Dramaturgen die ersten Kommunikatoren des Theaters, und zwar nicht nur gegen innen, sondern auch nach außen, gegenüber dem Publikum und der Presse.

### 3. Die Fassung

Grundlage dieser Kommunikation sollten die Stücke sein, und wenn es auch vielleicht lapidar klingt, so ist es nicht immer selbstverständlich, dass sie im Zentrum der Auseinandersetzung stehen. Oft genug muss der Dramaturg über andere Dinge sprechen, über Geld, Politik oder die Qualität der hauseigenen Kantine, und es bedarf eines gewissen Maßes an Hartnäckigkeit, dieses Geplapper immer wieder zum wesentlichen Bezugspunkt des Theaters zu führen, eben zu den Texten, den Stücken.

Leider kommt es nur selten vor, dass ein Stück so gespielt werden kann, wie der Autor es geschrieben hat. In der Regel ist eine Bearbeitung notwendig, und das hat zuerst dispositionelle Gründe.

*Hamlet* von William Shakespeare etwa weist in der »Dramatis Personae« 18 Rollen aus. Dazu kommen zwei Clowns, ein norwegischer Captain, Soldaten, ein Priester, Theaterleute, Höfling und eine Menschenmenge. Die wenigsten Theater haben genügend Schauspieler, um jede dieser Rollen zu besetzen. Zur Lösung dieses Problems gibt es zwei Möglichkeiten. Die erste: Man streicht gewisse Rollen. Die zweite: Ein Schauspieler verkörpert verschiedene Figuren.

### 4. Die Geschichte

Die Frage, wie man das Stück bearbeitet, damit es gespielt werden kann, führt sehr schnell zu einer anderen, sehr viel grundsätzlicheren Frage. Welche Geschichte soll erzählt werden? Wo beginnt und wo endet sie? Wer erzählt aus welchem Grund? An wen ist diese Geschichte gerichtet?

Die Wirklichkeit ist keine Geschichte. In der Wirklichkeit geschehen Dinge gleichzeitig und beeinflussen sich, ohne dass jemand je davon erfahren würde. Niemand überblickt die Zusammenhänge, die Ursachen und Folgen bleiben in den allermeisten Fällen undurchsichtig. Die Wirklichkeit ist keine Folge. Sie besteht aus Gleichzeitigkeiten. Aber Gleichzeitigkeit ist in einer Geschichte nur sehr schwierig darzustellen, denn es ist fast unmöglich, Gleichzeitigkeit wahrzunehmen. Selbst wenn diese Gleichzeitigkeit am selben Ort auftritt, überfordert sie uns, geschweige denn, wenn dies nicht zutrifft. Wir sind kaum in der Lage, zwei Dinge gleichzeitig wahrzunehmen.

Wenn zwei Menschen gleichzeitig reden, sind wir überfordert. Geschichten bestehen aus Folgen, sie haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Sie sind daher etwas ganz und gar Künstliches. Vielleicht brauchen Menschen Geschichten, um eine Ordnung in das Chaos der Gleichzeitigkeit zu bringen, dieses Chaos, das um uns herum tobt.

Die Wirklichkeit hat keinen Autor, sondern unendlich viele. Die Wirklichkeit ist keine Geschichte, sie hat keine Struktur, keinen Anfang, kein Ende, keine Mitte, wo das eine beginnt, hört das andere auf, es ist einziger großer Übergang.

Die Art und Weise, wie Menschen ihre Wirklichkeit wahrnehmen, verändert sich. Sie hat etwas mit der jeweiligen Gesellschaft zu tun, mit der Technologie, der Herrschaftsform, mit dem, was man Zeitgeist nennt.

Und diese Vorstellungen, die Ideen, beeinflussen die Art und Weise, wie und welche Geschichten wir erzählen. Die Weise, wie wir Hamlet verstehen, ändert sich mit jeder Generation, und deshalb braucht es Dramaturgen, die gemeinsam mit den Regisseuren erkunden, wie man diese Geschichte jetzt erzählen könnte, damit wir sie neu verstehen lernen.

## 5. Das Publikum

Die beschriebenen Prozesse, die Menschen, die an einer Produktion arbeiten, die Mittel, die man dazu zur Verfügung stellt – all dies ist bis zu einem gewissen Grad kontrollierbar. Man kennt die Menschen, hat sich mit dem Stoff auseinandergesetzt – und auch, wenn das Theater nur daraus bestehen würde, wäre die Sache schon ziemlich kompliziert. Es gibt aber einen Mitspieler, der ganz und gar unberechenbar ist und über dessen Reaktionen man nicht verfügen kann, einen Akteur, der jeden Abend eine andere Gestalt hat. Ich habe immer wieder erlebt, dass man acht Wochen in der Abgeschiedenheit an einer Inszenierung arbeiten kann und dabei das Publikum vergisst. Ich erinnere mich an die Uraufführung von *Malaga*, einem Stück, das beinahe ausschließlich aus sehr kurzen Wechselreden besteht, einem Hin und Her aus Angriffen und Gegenangriffen, das auf der Probebühne sehr gut funktionierte. Und da gerade in Komödien das Timing der entscheidende Faktor ist, wurde an der richtigen Taktung der Schauspieler sehr lange und intensiv gearbeitet, bis die Schauspieler die Repliken so präzise beherrschten wie Messerwerfer ihre Dolche.

Leider hatte niemand bedacht, dass manche dieser Repliken ziemlich komisch sind. Lachen aber braucht Zeit, und während dieser können die Schauspieler nicht fortfahren, sie müssen warten, bis es im Saal wieder ruhig geworden ist. Ein großer Teil der Probenarbeit war umsonst gewesen, die Schauspieler mussten ein neues Timing finden, und leider habe ich erst nach der Premiere erfahren, weshalb Billy Wilder in seinem Film *Some Like It Hot* während einer bestimmten Szene Jack Lemmon zwei Rasseln in die Hand gedrückt hat, die er jeweils am Ende seines Satzes für einige Sekunden schüttelt: eben um dem Gelächter die nötige Zeit einzuräumen.

## 6. Zeit und Raum

Im Theater gibt es nur eine Zeit und nur einen Raum. Man kann im Theater nicht blättern. Der Generaldirektor, müde von der Arbeit, der eine Szene nicht verstanden hat,

kann nicht die Hand aufstrecken und darum bitten, eine Szene noch einmal zu spielen. Und die Theaterstudentin, die das Stück schon kennt, kann nicht nach hinten springen.

Der Raum ist die zweite große physikalische Konstante des Theaters. Der Raum ist der Ort, in dem wir zueinander in Beziehung treten. Der Zuschauer setzt alles in eine Beziehung, er fragt sich, in welchem Verhältnis der Schauspieler zur Bühne, zu den anderen Schauspielern und zum Publikum steht. Und vor allem: wer von den Akteuren den höheren Status besitzt. Der Status hat nichts zu tun mit der tatsächlichen Macht. Ein kleines Kind hat auf der Bühne immer einen höheren Status als ein Erwachsener, weil die Reaktionen des Kindes für den Erwachsenen grundsätzlich unberechenbar sind. Und wer seinen hohen Status durch seine Funktion begründet, ist gefährdet, einfach deshalb, weil der König, im Gegensatz zum Bettler, sehr viel mehr zu verlieren hat. Es ist diese Dynamik, der Zwang, die Verhältnisse zu interpretieren, die den Zuschauer packt und ihn das Geschehen mit Interesse verfolgen lässt.

Ein Stückeschreiber kann ein noch so filigranes Sprachkunstwerk bauen, er wird sich niemals über die physikalischen Gesetze des Theaters hinwegsetzen können. Sie gelten jenseits der Poetik, jenseits der künstlerischen und gesellschaftlichen Absichten des Künstlers. Diese Gegebenheiten sind eine wesentliche Einschränkung seiner Möglichkeiten, aber gleichzeitig beschreiben sie den Rahmen, der seine Kunst erst möglich macht.

## **7. Die Vorstellung**

Im Deutschen beschreibt die Vorstellung wunderbarerweise ebenso die Imagination wie die Theatervorführung. Es gibt also mindestens zwei Orte, in denen die Vorstellung stattfindet: im physischen Raum der Bühne und im Kopf der Zuschauer. Und so wie das Theater die Zuschauer vereint, so vereinzelt sind sie in ihrer Vorstellung. Wir sind die einzigen Sehenden in der Welt unserer »Imaginatio«, die wir begehen, erwandern, erkunden, in der wir Erfahrungen machen können. In diese Räume der Fantasie können wir niemanden mitnehmen, wir können nur die Berichte teilen, die Logbücher der Erkundungsfahrten, aber die Reise selbst müssen wir alleine unternehmen.

Vielleicht sind literarische Texte als Führer in die innere Welt der Vorstellungswelt zu begreifen, aber ich suche diese Reisemöglichkeit in jeder Kunst, und ich suche sie auch in Ausstellungen, einerlei, welches Thema dabei verhandelt wird.

## **8. Die Ausstellung**

In der Stadt, in der ich aufgewachsen bin, gab es ein historisches Museum. Es war im Schloss untergebracht und es gab dort Ritterrüstungen, Hellebarden, Fahnen und im Keller eine Schiffsgorgel. Alles in allem eine große Unordnung, aber es gab trotzdem eine ordnende Erzählung. Vor dreißig Jahren gab es noch die Idee einer gemeinsamen Geschichte. Die Geschichte war jene der wehrhaften Eidgenossen, die in ruhmreichen Schlachten ihre nationale Unabhängigkeit erkämpften, die Geschichte eines Willens, der sich von der Vergangenheit unterbrochen in die Gegenwart fortsetzte. Eine Hellebarde, von der behauptet wurde, sie sei in einer dieser Schlachten eingesetzt worden, musste nicht weiter erklärt werden. Sie war ein Zeugnis für den Heldenmut, eine Reliquie, die ihre Bedeutung durch ihre Doppelpresenz in Vergangenheit und Gegenwart bekam.

Unsere Zeit glaubt, den Heroismus überwunden zu haben. Heute muss eine Hellebarde wieder erklärt werden. Die Hellebarde als Artefakt kann sich nicht mehr auf eine Ideologie stützen, dafür kann an ihr anderes erklärt werden: die Strategie der Gewalttaten, die sozialen Strukturen, die jene Kriegsordnung erst ermöglichten – die Hellebarde ist nur Trümmerteil in unserer Auffassung von der fragmentierten Geschichte, so etwas wie eine verbindende Erzählung gibt es nicht mehr.

Auch wenn es vielleicht keine Ideologie mehr gibt – so etwas wie einen Zeitgeist gibt es natürlich trotzdem, und bestimmt gehört die Auffassung vom Fragmentcharakter der Geschichte dazu. Und wie jeder Zeitgeist bedient er die Vorlieben und Gewohnheiten des Publikums. Der Zeitgeist gebärdet sich zwar fortschrittlich, weil er sich vom früheren Zeitgeist absetzt. In seinem Wesen allerdings ist er konservativ. Er überschreitet niemals die Konventionen, die er selbst gesetzt hat, und deshalb erhält man in der aktuellen Ausstellung in jenem Museum (die paradoxerweise aufgeräumt ist und eine Ordnung suggeriert, die sie gleichzeitig verleugnet) zwar vielleicht eine Vielzahl von Informationen, aber eine Erfahrung wird sie kaum ermöglichen. Ich fürchte, dass sich die Autoren wohl sehr lange mit der abstrakten Dramaturgie, aber kaum mit der Frage nach der konkreten Autorschaft auseinandergesetzt haben.

Der Zeitgeist hat keinen Autor. Er erzählt durch die Konventionen, festen Normen und Formen, die auf keine Verantwortlichkeit verweisen. Er ist der gemeinsame Nenner, die Summe des Erwartbaren, und diese ist frei von persönlicher Erfahrung. Ich würde mir deshalb wünschen, dass sich die Ausstellungsmacher nicht so sehr um die Dramaturgie kümmern, sondern sich die Frage nach der Autorschaft stellen. Dass jemand die Verantwortung übernimmt für die Darstellung, für die Deutung und die Erzählung. Denn wo ich heute sehr oft Pauschalreisen angeboten bekomme, die pflichtgetreu die großen Sehenswürdigkeiten absolvieren, würde ich mir Individualtouren wünschen, lebendige Erkundungen in möglicherweise abgelegene Gebiete einer bestimmten, individuellen Vorstellungswelt.