Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 82 (1986)

Heft: 3-4

Artikel: Vom Teller in die Vitrine : ist Nahrung museogen?

Autor: Schärer, Martin R.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117569

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Vom Teller in die Vitrine: Ist Ernährung museogen?

Von *Martin R. Schärer*

Die Problematik scheint – mindestens auf den ersten Blick – ebenso banal wie das tägliche Essen. Wenn auch die Lebensmittel selbst nicht mehr vorhanden sind, so fehlt es nicht an Objekten, die mit der Ernährung im Zusammenhang stehen; sie existieren zu allen Phasen, die das Lebensmittel auf seinem Weg von der Natur in den Magen (und damit wieder zur Natur) durchläuft: Landwirtschaft, Transport, Handel, Verarbeitung, Konservierung, Zubereitung, Konsum. Gilt es also einfach, zu sammeln und auszustellen?

Was sagt zum Beispiel ein Pflug an sich über die Steigerung des Kornertrages, was ein Sterilisierhafen über die Wichtigkeit des Einmachens für die Volksernährung, was eine Gabel von 1682 über die soziale Bedeutung dieses jüngsten Essinstrumentes aus? Zuerst einmal überhaupt nichts! Das perfekt restaurierte, klinisch saubere, in einer Vitrine als Kunstwerk präsentierte Alltagsobjekt ist zunächst stumm[1] – ausser der Betrachter verfüge über Wissen. Sonst stehen ihm nur subjektiv-ästhetische Beurteilungskriterien zur Verfügung. Das Museum muss aber doch wohl mehr leisten! Und wie sollen denn abstrakte Sachverhalte wie Landwirtschaftspolitik, Organisation des Lebensmittelhandels oder Veränderungen im Kartoffelkonsum visualisiert werden? Ernährung, so konkret sie uns tagtäglich erscheint, wird eben sehr schnell abstrakt, sobald Zusammenhänge und Entwicklungen aufgezeigt werden sollen. Genau dies ist aber die nicht leicht zu erfüllende Aufgabe des Museums.

***

Sehr viel ist in den letzten Jahren in Bewegung geraten: Eine *neue Museologie*[2] reflektiert kritisch, stellt in Frage, sucht eine Erneuerung des altehrwürdigen Musentempels; Erfolgversprechendes zeichnet sich ab. Allzulange ist der letzte Teil der klassischen Triade der Museumsarbeit – Sammeln, Bearbeiten, Ausstellen – vernachlässigt worden. Eine Sammlung aufbauen (Kulturgut erhalten), die erworbenen Objekte klassieren, restaurieren, wissenschaftlich bearbeiten – für diese Aktivitäten braucht es nicht unbedingt ein Museum. Erst die Ausstellung, die Kommunikation mit der Öffentlichkeit macht das Besondere dieser Institution aus. Sie verbindet die Sammlung wieder mit dem Leben, gibt der Bevölke-

rung sozusagen ihre Vergangenheit zurück, verändert, aufgearbeitet, mit den ihr eigenen Mitteln visualisiert. Dies kann aber nur einem Museum gelingen, das sich wirklich öffnet, wo der Besucher willkommen ist, nicht nur geduldet. Zum Glück geschieht dies immer häufiger. Die verstaubte Sammlung – berühren verboten, laut sprechen verboten, fotografieren verboten, längere Betrachtung der Objekte verdächtig –, jenes Museum also, das die Gegenstände am liebsten im Tresor aufbewahrte und den Besucher aussperrte, gehört bald der Vergangenheit an. Interaktive Ausstellungseinheiten versuchen, ihn miteinzubeziehen; knappe, verständliche, grafisch attraktiv gestaltete Informationen erläutern das Umfeld der Objekte; audiovisuelle Hilfsmittel vertiefen und veranschaulichen; Museumspädagogen erarbeiten Programme für junge Besucher.

Die didaktische Aufbereitung des Museums, so wünschenswert sie ist, kann aber auch zu weit gehen. Wo Texte überwiegen, wo der Besucher als Schüler behandelt wird, wo er wie im Supermarkt einen Zwangsweg abzuschreiten hat, dort vertreibt man ihn ebenfalls, nur mit andern Mitteln. Das Objekt, nach wie vor das Wichtigste im Museum, darf nicht durch die Information verdrängt werden; es sollte mehr sein als Dekoration zwischen Text und Elektronik. Ein Objekt braucht einen gewissen Freiraum, denn auch reines Schauvergnügen ist legitim. Zudem – und dies vor allem – muss der Museumsbesuch Spass machen. Der Besucher soll sich frei fühlen, ohne kritischen Lehrerblick über die Schultern. Vergessen wir nicht die Konkurrenz anderer Freizeitangebote!

In dem so ganz grob abgesteckten museologischen Feld ist nun der Vorgang der Visualisierung genauer zu untersuchen.

***

Jede Ausstellung ist Manipulation und Fiktion. Die *Visualisierung* irgendeines Sachverhaltes kann als Übertragung von Welt ins Museum, von einer realen Realität in eine fiktive Realität verstanden werden. Beziehen wir diesen Transfer zunächst auf die materielle Welt des Objektes. Es stand einmal in einem Sinn- und Zweckzusammenhang. Vielleicht nach einer Zwischenphase in einem Abstellraum, vielleicht aber auch direkt und unmittelbar wird es vom Konservator (oder von einem Händler, der es dann weitergibt) erworben, das heisst «aus dem Verkehr gezogen», aus seinem soziokulturellen Umfeld entfernt. Bei dieser Überführung verliert es – immer abstrakt und für sich allein genommen – Entscheidendes: seinen Sinn. Es wird zur sprachlosen Materie ästhetisiert. Hier muss nun die Visualisierungsarbeit einsetzen; auf die Vermittlung des einstigen Sinnzusammenhanges sollen sich die museologischen Bestrebungen richten. Das frühere Umfeld kann allerdings

nicht rekonstruiert werden, wie dies eine naive Geschichtsauffassung tun zu können glaubt. Nur Erläuterungen (im weitesten Sinne) sind möglich; dafür steht ein (später vorzustellendes) reiches Arsenal museologischer Möglichkeiten zur Verfügung. Die Welt besteht aber auch aus Abstrakta, die zu visualisieren sind: Zusammenhänge, Strukturen, Glaubensvorstellungen. Auch sie werden in eine neue, fiktive Museumsrealität übertragen.

In Verbindung mit der Visualisierung ist auch ein anderer Aspekt von Bedeutung: der *semiotische Charakter*[3] *des Museums.* Wenn die Welt als ausserordentlich komplexes Gefüge von Zeichen interpretiert werden kann, so trifft eine solche Theorie in besonderem Masse für das Museum zu. Die Objekte selbst, Bilder, grafische Darstellungen, Texte, audiovisuelle Mittel sind Bedeutungsträger für aussermuseale Realität, vermitteln Umwelt, drücken Ideen aus, kurz: Sie sind Zeichen für etwas, und zwar nicht nur direkt für etwas Reales, sondern auch indirekt für die dieser Realität gegebene Bedeutung. Aber auch die Art und Weise, wie die Elemente des Museums in Szene gesetzt werden (ästhetische Gestaltung, Beleuchtung) verweisen auf etwas und haben damit Zeichencharakter. Das generelle Ziel dabei ist es, Umwelt interpretierend zu vermitteln und beim Besucher Denkprozesse auszulösen; er erfährt so eine mittelbare Weltbegegnung.

Ein Zeichen kann nicht an und für sich allein existieren. Es ist immer Teil einer dreiseitigen Einheit, die aus einem Sachverhalt, der Realität (Gegenstand, Feststellung, abstrakte Zahl, Prozess, Struktur, Zusammenhang, Idee usw.), einem vermittelnden, mit den Sinnen wahrnehmbaren (und in unserem Falle von Personen hergestellten) Zeichen (Gegenstand, Abbild, Symbol, Sprache usw.) sowie einem dieses Zeichen interpretierenden und damit den Sachverhalt erfahrenden Menschen besteht. Das Zeichen kann aber nur verstanden werden, wenn es dem soziokulturellen Umfeld des Interpreten entstammt, sonst bleibt es ohne Sinn. Auch die ausgefeilteste grafische Darstellung sagt beispielsweise demjenigen Museumsbesucher, dem ein Koordinatensystem fremd ist, nichts. Ein Küchengerät aus den zwanziger Jahren, das als Symbol für die Mechanisierung des Haushaltes gezeigt wird, hat für einen älteren Menschen ein ganz anderes Bedeutungsfeld als für einen jungen. Allein schon diese zwei Hinweise zeigen, dass bei jeder Museumsrealisierung immer gewisse Elemente für bestimmte Besucher unverständlich bleiben. Wie können nun konkrete und abstrakte Sachverhalte im Museum verstehbar, fühlbar, erlebbar gemacht werden?

***

Eine Ausstellung ist ein Ort multimedialer Kommunikation. Zur Visualisierung stehen viele Möglichkeiten zur Verfügung, immer aber muss das Objekt, welches das Besondere der Institution Museum ausmacht, im Zentrum stehen. Kein einziges Element einer Ausstellung, auch der in einer Vitrine präsentierte Gegenstand nicht, steht für sich selbst, denn nur das sich in seinem originären Umfeld befindende Objekt kann direkt als solches erfahren werden, eine Pfanne in einer Küche zum Beispiel. Im Museum hat die gleiche Pfanne eine andere Bedeutung, sie steht – da künstlich plaziert – für etwas, hat Verweischarakter und wird dadurch Zeichen.

Die *semiotischen Kombinationsmöglichkeiten* im Museum sind ausserordentlich nuancenreich und vor allem vielschichtig: Gleiche Elemente können unterschiedliche Bedeutung haben, auf verschiedene reale Sachverhalte verweisen. Die folgenden Ausführungen bringen konkrete Beispiele aus dem im Juni 1985 eröffneten Alimentarium in Vevey[4].

Dieses *Ernährungsmuseum* hat zum Ziel, vergangene und aktuelle Ernährungsprobleme darzustellen. Drei der vier permanenten Abteilungen sind bereits zugänglich: Von der Sonne zum Konsumenten (Energie- und Materienfluss von der Sonne, der Luft und dem Boden durch die Nahrungskette zu Pflanzen und Tieren und schliesslich zum Menschen, Verarbeitung und Konservierung, Nährstoffe, Metabolismus, Energiehaushalt), Brot der Welt (Ernährungsmuster von vier Kulturen, die sich in der Ursprungsregion wichtiger Nahrungspflanzen befinden: Ifugao auf den Philippinen [Reis], ein Dorf in Anatolien [Weizen], Fali in Nordkamerun [Hirse], Ketschua in den peruanischen Anden [Kartoffeln, Mais]), Brot der Vergangenheit (Gegenüberstellung der Jahre um 1900 und des 18. Jahrhunderts zur Veranschaulichung des durch die Industrialisierung bedingten Ernährungswandels). Das Prinzip dieser Abfolge ist einfach: Von der alltäglichen Problematik des heutigen Menschen ausgehend, werden die Themen zuerst geographisch, dann zeitlich ausgeweitet. Eine vierte Abteilung zum Thema Hunger sowie ein Abschnitt zur Urgeschichte sind in Vorbereitung; Wechselausstellungen aus allen Bereichen der Ernährung ergänzen das Programm.

Das Alimentarium ist interdisziplinär aufgebaut, und die Visualisierungsproblematik stellt sich auf sehr verschiedenartige Weise: Der Biologe transferiert eine heute existierende Realität ins Museum, etwas, das tagtäglich neu geschieht (z.B. die Photosynthese oder die Verdauung), das aber den meisten Menschen intellektuell fern liegt; zudem fehlen Objekte. Der Ethnologe visualisiert auch etwas heute Existierendes, das sich aber ständig entwickelt; er hält diese Entwicklung in einem bestimmten Zeitpunkt an und mumifiziert den Zustand jenes Augen-

blickes im Museum. Der Historiker schliesslich veranschaulicht etwas unwiederbringlich Vergangenes, von dem nur ungenaue Kenntnisse vorliegen; er visualisiert also das gedachte Abbild einer verlorenen Realität.

Die folgende *Aufstellung von Visualisierungsmöglichkeiten und konkreten Realisationen* stellt nur eine Auswahl der wichtigsten Elemente dar, wobei wir uns auf die Objekte beschränken. Alle Realisierungen sind in der Regel von Texten, häufig von Bildern, ab und zu von Filmen und Hörtexten, selten von Computern begleitet.

Reale Objekte

- Ein einzelnes Objekt ist Zeichen für einen konkreten Sachverhalt.
  Beispiel: Ein früher Walzenstuhl veranschaulicht, wie eine Getreidemühle mit Zylinderwalzen ausgesehen hat. Allein durch die Tatsache, dass er nicht mehr in einer Fabrik, sondern auf dem Museumsteppich steht, verliert er seine Funktion, seinen immanenten und originären Sinn und nimmt dadurch eine neue Qualität an: Er wird vom Konservator gesetztes Zeichen, das für einen Sachverhalt steht und damit Mitteilung ist.
- Ein einzelnes Objekt ist Zeichen für einen abstrakten Sachverhalt.
  Beispiel: Eine Kartoffelpresse veranschaulicht die Wichtigkeit der Kartoffel für die Volksernährung. Natürlich erfährt man auch, wie die Presse ausgesehen hat, es wird aber zusätzlich noch eine andere – spirituelle – Bedeutung gegeben. Bereits hier zeigt sich die Schwierigkeit solcher Präsentationen, die das Problem (allzu) abstrakt angehen. Die Presse allein wird nicht als Zeichen für den abstrakten Sachverhalt verstanden; es braucht dazu weitere Elemente, wie z. B. Text und Bild. Erst nach dem Betrachten dieses kleinen Kapitels bleibt sie dem Besucher (vielleicht) als Symbol für das Erläuterte im Gedächtnis; sie hat dann eine Art Appellfunktion. In der Regel ist es also erst eine Kombination von Elementen, die eine Botschaft vermittelt.
- Eine Gruppe von Objekten ist Zeichen für einen konkreten Sachverhalt. Die Objekte können dabei eine zeitliche und/oder räumliche und/oder thematische Einheit bilden.
  Beispiele: Ein Gedeck aus dem 17. Jahrhundert veranschaulicht, welche Gegenstände damals in welcher Kombination auf dem Tisch lagen. – Schmortöpfe aus dem 17.–20. Jahrhundert veranschaulichen die Entwicklung dieses Kochgefässtypes. – Eine Schokoladekanne, Trembleusen und eine Schatulle mit allen Utensilien zur Herstellung eines Schokoladengetränkes auf Reisen veranschaulichen, dass neue Lebensmittel neue Geräte erforderten. Wenn die zeitliche, räumliche und thematische Einheit vorhanden ist, handelt es sich um eine

«Rekonstruktion», ein vor allem in Völkerkundemuseen sehr beliebtes Visualisierungselement, wobei sich die Diskussion hauptsächlich um den Abstraktionsgrad dreht: realistisches oder verfremdetes Diorama? Die grosse Gefahr beim ersten besteht darin, dass der Besucher die Museumsrealität für die reale Realität nimmt. Dieser Eindruck kann vermieden werden, indem man klar macht, dass es sich nur um eine Vorstellung handelt, d. h. das Element sollte so gestaltet werden, dass eine kritische Distanz zwischen Besucher und Ausstellung erhalten bleibt. Eine «Fervremdung», die stutzig macht und zum Nachdenken führt, ist ein geeignetes Mittel dafür. Beispiel: Die Geräte für das Kochen am offenen Feuer werden in einem angedeuteten Kamin teilweise unrealistisch angeordnet, wobei das Ganze für «Kochen am offenen Feuer im 18. Jahrhundert» steht. Selbstverständlich existieren Abbildungen (z.B. in Kochbüchern), die eine Rekonstruktion erlaubten, die Frage ist nur, ob es sich um ein wirkliches Abbild oder um ein idealisierendes, typisierendes Bild handelt. Auch die scheinbar objektive Fotografie einer Küche um 1900 ist in diesem Sinne ein unsicheres Dokument: Wieso wurde gerade dieser Bildausschnitt gewählt? Sind die Kochgeräte aus irgendeinem Grund (z.B. um auf die Armut der Arbeiterklasse hinzuweisen) anders angeordnet worden?

- Eine Gruppe von Objekten ist Zeichen für einen abstrakten Sachverhalt. Auch hier gilt das vorhin zur räumlichen, zeitlichen und thematischen Einheit Gesagte.

  Beispiele: Drei nebeneinandergestellte gedeckte Tische veranschaulichen die sozialen Unterschiede um 1900. – Ein rekonstruierter Lebensmittelladen von 1910 veranschaulicht auf den ersten Blick etwas sehr Konkretes. Er wurde aber aus einem andern Grund aufgebaut: Die gezeigten Lebensmittel visualisieren den Durchschnittskonsum eines Schweizers jener Zeit, also abstrakte Zahlen. Auch hier Verfremdungen: Der Besucher steht auf der Verkäuferseite. Mengenanschriften und Gebindegrössen korrespondieren nicht u.a.m. Er merkt, dass etwas nicht stimmen kann und ist daher weniger versucht, die fiktive Museumsrealität für historische Wahrheit zu nehmen. Dieses Beispiel zeigt deutlich die Vielschichtigkeit einer Visualisierung. – Das unerwartete Nebeneinanderstellen eines Plakates, das der Benützerin von Suppenwürfeln Zeit-, Arbeits- und Geldersparnis verspricht, eine Serie von Dosenöffnern und eine Gruppe Verpackungen vorgefertigter Lebensmittel veranschaulichen den Convenienceaspekt industriell hergestellter Produkte und den im 19. Jahrhundert beginnenden Verlagerungsprozess von Küchenarbeiten in die Fabrik. Solche meist mit Analogien arbeitenden heuristischen Ensembles,

eventuell in Verbindung mit Bild und Text, stellen zweifellos eine sehr fruchtbare Visualisierungsmethode dar.

Alle bisher vorgestellten Realisierungen lassen das Objekt unverändert. Die Botschaft wird durch bestimmte Kombinationen und zusätzliche Medien vermittelt. Selten wird es möglich sein, Originalobjekte direkt zu manipulieren. Dazu ein Beispiel: Die Würzflaschen-Etikette, auf der die verschiedenen Elemente farbig bezeichnet sind, veranschaulicht vordergründig die Vielfalt einer Etikette aus der Jahrhundertwende, dann aber auch das in der Darstellung seines Produktes fassbare Selbstverständnis des Herstellers. Solche Erklärungen könnten natürlich auf einer Kopie angebracht werden, wirken aber auf dem Original wesentlich direkter.

Kunstobjekte

- Ein einzelnes Objekt ist Zeichen für einen konkreten Sachverhalt.
  Beispiel: Eine Riesenverpackung veranschaulicht die heute gültigen lebensmittelgesetzlichen Bestimmungen.
- Ein einzelnes Objekt ist Zeichen für einen abstrakten Sachverhalt.
  Beispiele: Ein Hausmodell veranschaulicht die Funktion der Nährstoffe im Körper (Analogie). – Ein Modell der Umwelt der Fali in Nordkamerun veranschaulicht das Zusammenspiel wichtiger Veränderungen der traditionellen Gesellschaft. – Ein grosser, angebissener Apfel aus leuchtend weissem Marmor steht am Anfang des Museumsrundganges; er ist Symbol für das Hauptthema: «Der Mensch und seine Nahrung».
- Eine Gruppe von Objekten ist Zeichen für einen konkreten Sachverhalt.
  Beispiel: Einige Backsteinmauern, angedeutete Sheddächer, Maschinen und fünf Figuren (Arbeiterin, Arbeiter, Vorarbeiter, Buchhalter, Direktor) veranschaulichen eine frühe Kondensmilchfabrik der Jahrhundertwende. Dieses Diorama enthält reale und Kunstobjekte. Die mit modernen Schaufensterpuppen bewusst ohne Anspruch auf «Historizität» hergestellten Personen sind alle gleich einfarbig bemalt; dies ist wieder ein Verfremdungseffekt zur Schaffung kritischer Distanz. Es geht also weder darum, eine alte Fabrik zu rekonstruieren, noch z.B. den Arbeiter von 1900 zu zeigen; die Figur ist lediglich Typ, Zeichen z.B. für «Arbeiter». Soll ein Diorama Personen enthalten oder nicht? Auch über diese Frage werden heftige Diskussionen geführt, wobei sehr viele Möglichkeiten zur Verfügung stehen, von hyperrealistischen Personen über vergrösserte und ausgeschnittene Fotografien bis zu schemenhaften Andeutungen.

- Eine Gruppe von Objekten ist Zeichen für einen abstrakten Sachverhalt.
  Beispiele: Ein aus den wichtigsten pflanzlichen Nahrungsmitteln zusammengesetzter Baum, ein aus den bedeutendsten Fleischlieferanten zusammengefügtes Fabeltier, eine Milchkanne und ein Ei veranschaulichen die Konsumrelationen der häufigsten Nahrungsmittel. – In der Cafeteria veranschaulicht eine Figur (Schaufensterpuppe), die an einem Tisch mit Kaffeetasse, Teller, Gipfel usw. sitzt, die fünf Faktoren des Mahlzeitensystems (Personen, Lebensmittel, kulturelle Technik, Ort, Zeit). Die Elemente dieser Gruppe sind entsprechend diesen Faktoren bemalt. Diese Realisierung wird vom Besucher auf zwei Ebenen wahrgenommen: Die grosse Mehrheit sieht nur vordergründig die Dame am Tisch; zur Erfassung der ganzen Botschaft sind eine gewisse intellektuelle Anstrengung und die Fähigkeit zum abstrakten Denken notwendig. Gerade darin liegt die Gefahr solcher auf den ersten Blick zwar konkreter, in Wirklichkeit aber sehr abstrakter Ausstellungselemente. Ob es möglich ist, unsere Ausstellungsmethoden offensichtlicher durchschaubar zu machen? So könnten wir vielleicht erreichen, dass die Botschaft besser verstanden wird.

***

Vieles musste in dieser knappen Zusammenstellung, in der das Objekt im Mittelpunkt stand und die kommunikativen Hilfsmittel ausgeklammert wurden, unberücksichtigt bleiben. Zum Beispiel das vom Besucher zu manipulierende (Kunst-)Objekt: In einer Ausstellung über Geld stehen grosse Registrierkassen, welche die Aufteilung der Steuereinnahmen veranschaulichen; mit den verschiedenen Tasten wählt der Besucher den Bereich, worauf eine Schublade aufspringt, welche die Feinverteilung darstellt. Die Gefahren solcher Visualisierungen liegen auf der Hand: Die Freude am vordergründigen Gag ist (besonders bei Kindern) so gross, dass die Botschaft übersehen werden kann. Science Centers sind besonders reich an solchen interaktiven Elementen, mittels welchen Umwelt erfahren werden kann. Oder die dreidimensionale Visualisierung abstrakter Zahlen: Auf einer reliefartigen Weltkarte haben die verschiedenen Länder eine ihrem Bruttosozialprodukt entsprechende Höhe. Oder das Sichtbarmachen komplexer Vorgänge: In einem gläsernen Menschen sind diejenigen Organe hervorgehoben und erläutert, die der Verdauung dienen. Usw.

Jedes Museum besteht aus einer reichen Kombinationsfülle der verschiedensten Elemente. Erst das Spielen mit allen zur Verfügung stehen-

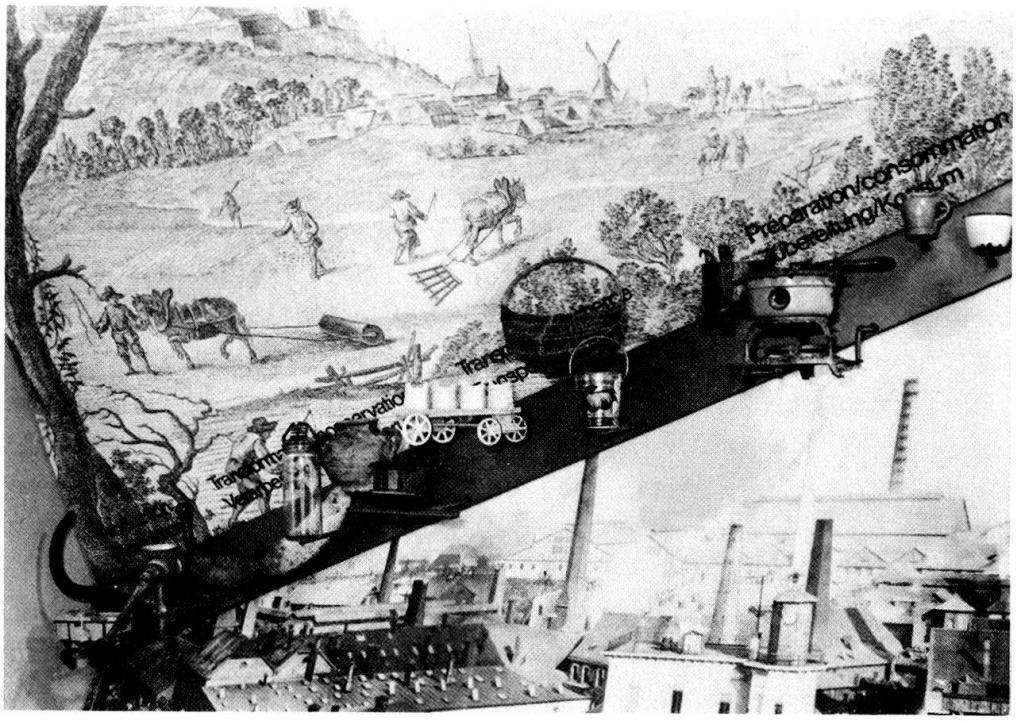

Abb. 1

Abb. 2

den Möglichkeiten macht ja das Faszinierende der Visualisierungsarbeit aus. Deshalb möchten wir abschliessend und um die theoretischen Überlegungen zu konkretisieren, *den ersten Abschnitt der historischen Abteilung des Alimentariums ausführlicher vorstellen,* und zwar in lückenloser Abfolge, damit die einzelnen Elemente im Ausstellungszusammenhang stehen. Thema der Abteilung ist der Ernährungswandel im 19. Jahrhundert, Hauptveranschaulichungsmittel ein Vergleich 18. Jahrhundert/Jahre um 1900 und roter Faden der Weg des Lebensmittels vom Bauern zum Konsumenten, und zwar rückwärts: Konsum, Zubereitung, Handel, Verarbeitung, Konservierung, Landwirtschaft. Diese Reihenfolge deshalb, weil sich die erste Frage des Besuchers an die Ernährungsgeschichte wohl auf Essen und Trinken und weniger auf die anderen Bereiche bezieht. Auch hier also Beginn mit dem Konkreten, für den Besucher Verständlichen.

Zur Einstimmung werden zwei Filme (ca. 1 Min.) parallel vorgeführt: eine moderne Familie und eine aus dem 18. Jahrhundert bei Tisch. Dann folgen die einzelnen Kapitel.

Abb. 1: Vom Landwirtschafts- zum Industriezeitalter (Einführung und Zusammenfassung). Zwei Fotos in Dreiecksform veranschaulichen die abnehmende Bedeutung der Landwirtschaft (oben) und die zunehmende Wichtigkeit der Industrie im 19. Jahrhundert (unten). Sieben mal zwei Objekte (Vergleich 18. Jahrhundert/Jahre um 1900) sind Zeichen für die einzelnen Phasen, welche das Lebensmittel von der Landwirtschaft zum Konsum durchläuft.

Die wichtigsten für die industrielle Revolution verantwortlichen Faktoren werden auf abstraktere Art mit einer Grafik dargestellt.

Abb. 2: Die Gesellschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts war weniger einheitlich als heute. Diese wenig konkrete Aussage wird durch drei gedeckte Tische und entsprechende Hintergrundfotos veranschaulicht, wobei nicht eine historische Rekonstruktion im Vordergrund steht. Die Tische sind lediglich Zeichen für «Bürger», «Bauer» und «Arbeiter».

Eine Vitrine zeigt Schoppen und Abbildungen zum Thema Säuglingsernährung. Im Stile von nostalgischen Erinnerungsfotos gerahmte Bilder und entsprechende Objekte veranschaulichen Essenssituationen ausser Haus.

Abb. 3: Die gastronomischen Schöpfungen von Meisterköchen vergangener Zeiten existieren nicht mehr. Was geblieben ist, sind häufig ausstellungsunattraktive Kochbücher. Dieses Kapitel versucht, die Hauptlinien der Gastronomiegeschichte zu veranschaulichen. Vor der vergrösserten Berufsdarstellung eines Kochs und einem im Bild vorkommenden Originalobjekt einige Kochbücher (an attraktiver Stelle

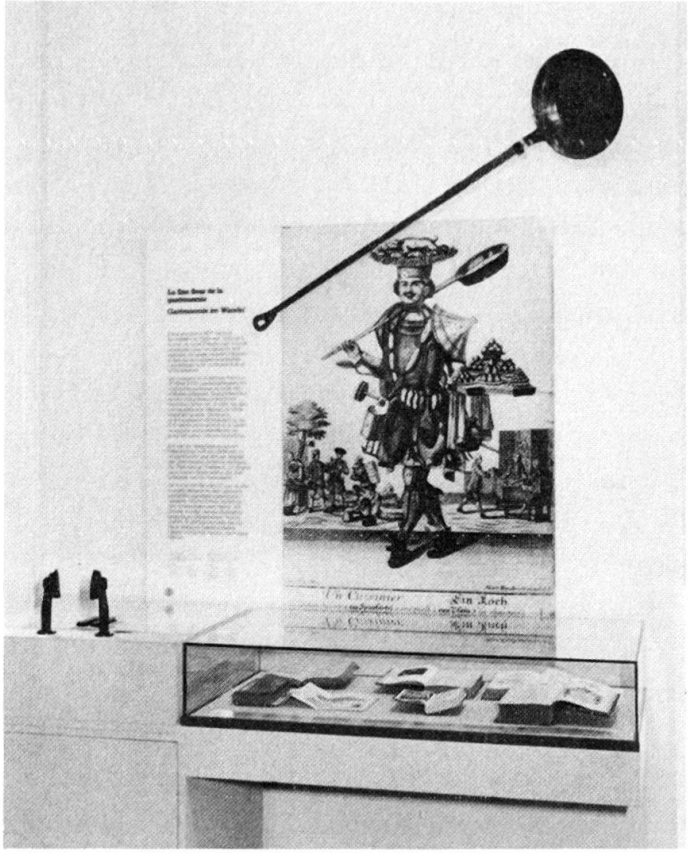

Abb. 3

Abb. 4

geöffnet!). Mit den Kopfhörern links hat der Besucher die Möglichkeit, wahlweise einen bedeutenden Küchenchef (oder mehrere von insgesamt sechs seit Taillevent) zu hören, der aus der Sicht seines Jahrhunderts ein aktuelles Menu Typ «nouvelle cuisine» kritisiert. So können auf amüsante Art Informationen vermittelt werden.

Ein pavillonartiges Ausstellungselement veranschaulicht die Evolution des Gedeckes seit dem Spätmittelalter (15., 16., 17. und 18. Jahrhundert) mit folgenden Elementen: kleine Vitrine mit Gedeck für eine Person, von hinten beleuchtete Farbaufnahme (Gemäldereproduktion) mit Essensdarstellung, zeitgenössische Musik, die nicht nur «Stimmung» vermitteln soll, sondern auch Zeichen für «Oberschicht» ist. – Grosse Entwicklungslinien der Ernährungsgeschichte seit dem Mittelalter und der Wandel im Nahrungsmittelkonsum 1850–1950 sind alsdann rein grafisch dargestellt.

Abb. 4: Die – fiktive! – «Rekonstruktion» eines Lebensmittelladens vor dem Ersten Weltkrieg steht nicht um ihrer selbst willen in der Ausstellung; sie soll vielmehr den ungefähren Monatskonsum eines Durchschnittsschweizers von 1910 veranschaulichen. Ein Computer neben der Theke ermöglicht es dem Besucher, zu damaligen Preisen und mit dem beschränkten Budget einer Arbeiterfamilie einzukaufen. Er wird bald merken, dass er die Beispielsfamilie nur ausreichend ernähren kann, wenn er in sehr starkem Masse Grundnahrungsmittel auftischt.

Die in der agrarischen Aera sehr stark voneinander abgehobenen und für die Ernährung konstituierenden drei schweizerischen Landwirtschaftszonen (Kornland, Hirtenland, Täler mit mischwirtschaftlichen Selbstversorgungsbetrieben) erscheinen in moderner Grafik auf dem Faksimile einer Karte des 18. Jahrhunderts. Eine Reihe wertvoller Objekte veranschaulicht, dass neu eingeführte Lebensmittel neue Geräte erfordern, und weist so auch auf die Wanderung von Nahrungsmitteln (und Pflanzen) hin: Gewürze, Zucker, Tee, Kaffee, Kakao/Schokolade, Kartoffel.

Abb. 5: Für den Tee wird noch ein weiteres Medium verwendet: Ein kurzer, stummer Videofilm zeigt ein zauberhaftes Meissener Koppchen mit Kaufmannsszenen (Zeichen für Handel!) in allen Einzelheiten. Ob der Besucher so wohl angespornt wird, selbst genauer zu betrachten?

Abb. 6: Eine Kartoffelpresse ist lediglich Blickfang für die über einem Ankerbild angebrachte Graphik, die den sozialen Aufstieg der Kartoffel im Gegensatz zum Abstieg aller übrigen neuen Nahrungsmittel vorführt.

Abb. 7: Um den Besucher auch auf die historisch-archäologische Forschung als ein Mittel der Erkenntnisgewinnung über vergangene Ernährung hinzuweisen, werden ganz knapp die Zürcher Münsterhofgrabun-

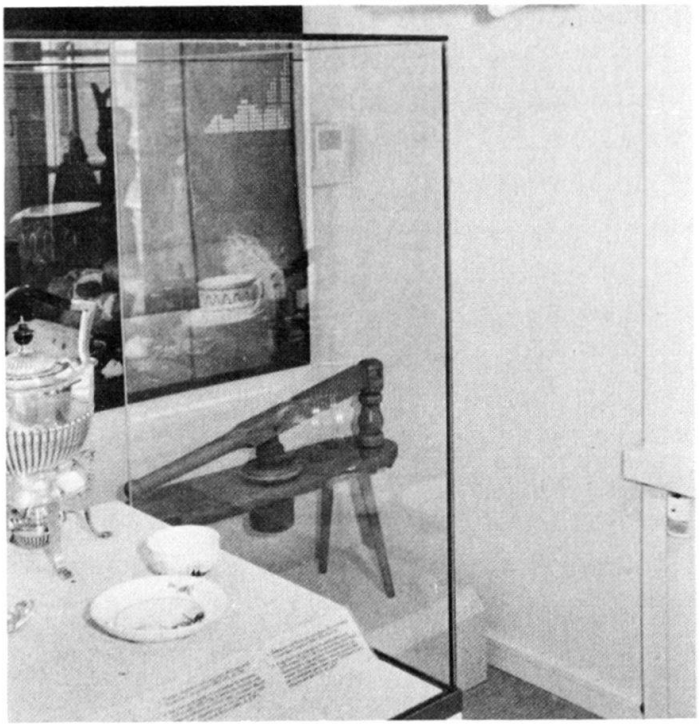

Abb. 5

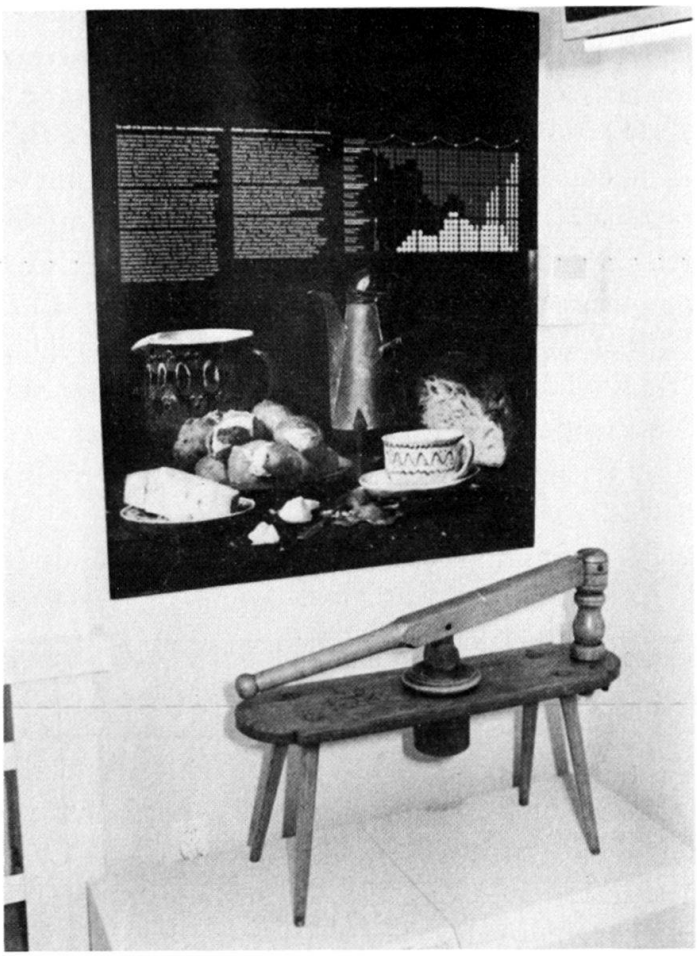

Abb. 6

gen vorgestellt, dies auch in Abweichung des Zeitvergleiches 18. Jahrhundert/Jahre um 1900 im Sinne eines Rückblickes. Eine Vitrine mit Originalfunden und Reinigungssieben verschiedener Grösse, nachgebildete Gefässe, ein Abschnitt des Murerplanes und ein Bodenprofil (ganz rechts angeschnitten) laden zu einer archäologischen Entdeckungsreise ein.

Grafiken zeigen erstens, dass die Ernährung um 1910 in der Schweiz ausreichend war, und geben zweitens einen Überblick über die existierenden Ernährungsbilanzen des 20. Jahrhunderts. – Das Ende des Hungers in der industrialisierten Welt, die Ernährungsrevolution des 19. Jahrhunderts also, wird einerseits mit fünf Fotos und darübergelegten Kurven (Landwirtschaftsausstellung/Produktivität, Industrialisierung/Lebenstandard, Güterbahnhof/Eisenbahnnetz, Konserven herstellende Hausfrau/Einmachgläserproduktion, Familie am Tisch/verfügbare Nahrungsenergie) sowie mit Objekten, die auf weitere wichtige Faktoren hinweisen, veranschaulicht: Statuten einer Konsumgenossenschaft, Haushaltratgeber, Verpackungen vorgefertigter, billiger Produkte.

Abb. 8: Ausserordentlich schwierig zu visualisieren ist die Abwesenheit von Nahrung: Hunger als ständiger Begleiter der Menschheit. Diese aus Kunstbroten zusammengesetzte Kurve veranschaulicht den Kaufkraftschwund während der letzten allgemeinen Versorgungskrise 1816/17. Die Anzahl der immer teurer werdenden Brote, die von einem Taglöhner damals täglich für seine Familie gekauft werden konnte, sank von neun auf drei, also weit unter das Existenzminimum. Auf die Ursachen (neben schlechten Ernten vorangegangene Kriege, ungeeignete Verwaltungsmassnahmen, kantonaler Egoismus, Wirtschaftskrise usw.) wird im Text eingegangen. In der Mitte der Darstellung defilieren in Wanderschrift alle Hungerjahre vom Spätmittelalter bis zum Ersten Weltkrieg.

Weitere Elemente zum Thema Hunger: rein grafisch dargestellte Brotpreiskurven (Vevey), vergrösserte Originaldokumente, Hungermedaillen mit Tonbandkommentar, Hungerbrot, Grafik zur unausgeglichenen Versorgungslage im traditionellen Landwirtschaftsjahr.

Alle vorgestellten Visualisierungen zum Thema Konsum sind zwar einer neuen, lebendigen, dynamischen Museologie verpflichtet, die auf Interaktivität und Partizipation des Besuchers wert legt und neben minimalen Texten vor allem Bildmaterial und einfache Grafiken, aber auch audiovisuelle und elektronische Hilfsmittel einsetzt, doch befriedigt manches nicht. Sicher, Ernährung hat sich als im Museum darstellbar erwiesen, gleichzeitig sind aber auch die Grenzen des Mediums bei der Visualisierung komplexer ernährungsgeschichtlicher und volkskundlicher Sachverhalte deutlich geworden.

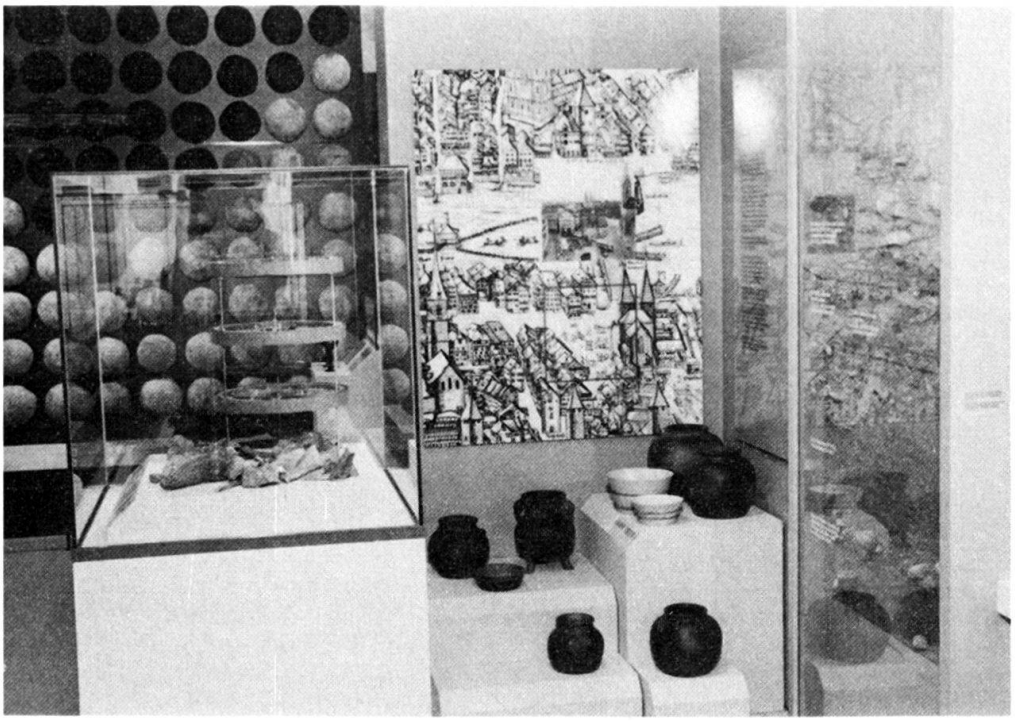

Abb. 7

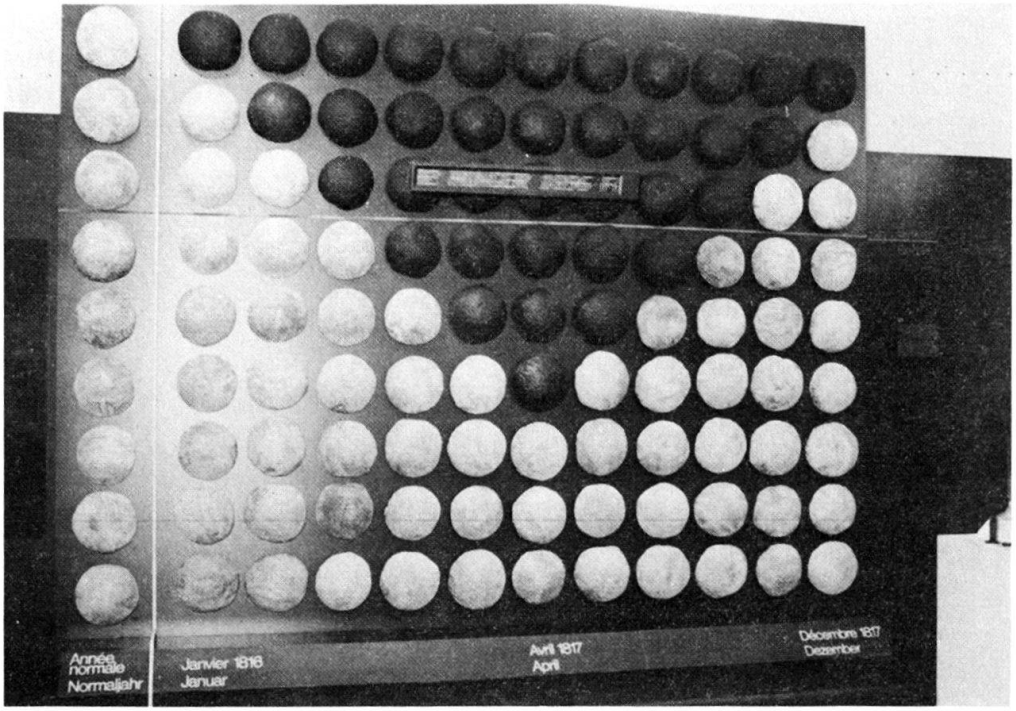
Année normale
Normaljahr
Janvier 1816
Januar
Avril 1817
April
Décembre 1817
Dezember

Abb. 8

Anmerkungen

[1] Detlev Hoffmann: «Lasst Objekte sprechen!» Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum. In: Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (Hg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel. Giessen 1979, 7–17.

[2] Thomas Antonietti: Vom Schaumuseum zum Museumsprogramm. In: Schweizeriches Archiv für Volkskunde 81 (1985) (= Sondernummer über Museen), 131–141.

Jacques Hainard und Roland Kaehr: Temps perdu – temps retrouvé. In: ebd. 162–170.

Jacques Hainard und Roland Kaehr (Hg.): Temps perdu – temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent. Neuenburg 1985.

Bernard Deloche: Museologica. Contradiction et logique du musée. Paris 1985.

Alain Nicolas (Hg.): Nouvelles muséologies. Marseille 1985.

François Dagognet: Le musée sans fin. Paris 1984.

Quels musées, pour quelles fins aujourd'hui? Paris 1983.

Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum. Frankfurt 1982.

E. Spickernagel und B. Walbe (wie Anm. 1).

[3] Es gehört nicht zur Aufgabe dieses Beitrages, unter Benützung der komplizierten und heterogenen Fachsprache semiotische Theorien zu diskutieren; deshalb wird auch auf die Angabe von Literatur verzichtet und nur auf die folgenden Publikationen verwiesen:

Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985.

Achim Eschbach: Zeichen-Text-Bedeutung. Bibliographie zu Theorie und Praxis der Semiotik. München 1974.

Unsere Ausführungen stützen sich vor allem auf:

Gerhard Braun: Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation. In: Zeitschrift für Semiotik 3 (1981), 143–170.

Max Bense: Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik. Baden-Baden 1971.

Zur Semiotik der Kulinarien: Kulinarische Semiotik. In: Zeitschrift für Semiotik 4 (1982), 319–428.

[4] Das Alimtarium ist eine von Nestlé 1980 gegründete Stiftung. Adresse: Quai Perdonnet/rue du Léman, Vevey (case postale 13, 1800 Vevey), Tel. 021/52 77 33. Öffnungszeiten: Di–So 10–12, 14–17. Führungen auf Anfrage. Cafeteria. Permanente Ausstellung: 900 m^2; Sonderausstellungen: 500 m^2. Publikationen: Informationsblätter zu den einzelnen Abteilungen. Bildführer.