

Luise Reitstätter, Carla-Marinka Schorr (Hg.)



Methoden der Ausstellungs- analyse

[transcript] → Edition Museum

Luise Reitsstätter, Carla-Marinka Schorr (Hg.)
Methoden der Ausstellungsanalyse

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Luise Reitstätter (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftlerin. Ihre Arbeitsfelder umfassen Praktiken der modernen und zeitgenössischen Kunst, kritische Museums- und Ausstellungsforschung sowie Methodenentwicklung für visuelle und materielle Kulturanalysen. Sie ist als Co-Projektleiterin im FWF-DFG-Forschungsprojekt »The Museum Gaze« an der Universität Wien tätig.

Carla-Marinka Schorr (Dr. phil.) ist Museumswissenschaftlerin. Ihr Forschungsinteresse gilt der Ausstellungsanalyse, fachwissenschaftlichen Methodenentwicklung, Authentizitäts- und Wertzuschreibungsprozessen sowie dem Themenkomplex Museum und Demokratie. Sie arbeitet im AHRC-DFG-Forschungsprojekt »Cultural Dynamics: Museums and Democracy in Motion« als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektmanagerin an der Universität Würzburg.

Luise Reitstätter, Carla-Marinka Schorr (Hg.)

Methoden der Ausstellungsanalyse

[transcript]

Veröffentlicht mit Unterstützung des Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF): 10.55776/PUB1194 und der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Luise Reitstätter, Carla-Marinka Schorr (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagabbildung: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22.

Mai 2022, Workshop zu *Social Meaning Mapping* in der Ausstellung *Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel* im mumok, © Foto: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

Redaktion: Carla-Marinka Schorr, Luise Reitstätter

Lektorat und Übersetzung: Matthias Müller

Cover-Gestaltung und Satzvorbereitung: Extraplan

<https://doi.org/10.14361/9783839418482>

Print-ISBN: 978-3-8376-7853-6 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1848-2

Buchreihen-ISSN: 2702-3990 | Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung

Ausstellungen analysieren

Eine einleitende Einordnung

Carla-Marinka Schorr und Luise Reitstätter 11

Zur Bedeutung von Ausstellungsanalysen

Sechs Fragen an *museumdenken*

Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Anika Reichwald und Regina Wonisch 25

Teil I Kulturanalytische Methoden

Space Syntax

Ausstellungen räumlich analysieren

Kali Tzortzi 33

Wissensanalyse

Ausstellungen repräsentations- und machtkritisch untersuchen

Daniela Döring 51

Artefaktanalyse

Über ein Objekt Ausstellungen organisationslogisch interpretieren

Luise Reitstätter 65

Kontextanalyse

Ausstellungen in ihren Zusammenhängen ergründen

Angeli Sachs 79

Ausstellungsfotografieanalyse

Vergangene Ausstellungen medienkritisch betrachten <i>Ute Famulla</i>	91
--	----

Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse

Den Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung erschließen <i>Maria Bremer</i>	101
--	-----

Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse

Die eigene Wahrnehmung als Analyseinstrument nutzen <i>Carla-Marinka Schorr</i>	115
--	-----

Teil II Rezeptionswissenschaftliche Methoden

Fragebogen

Mithilfe geeigneter Fragen subjektive Ausstellungserfahrungen erforschen <i>Eva Specker und Helmut Leder</i>	133
---	-----

Beobachtung

Die Ausstellung als Erlebnisraum verstehen <i>Carola Korhummel</i>	143
---	-----

Social Meaning Mapping

Mit digitalen Karten Ausstellungserfahrungen reflektieren <i>Dimitra Christidou</i>	155
--	-----

Videobasierte ethnomethodologische Konversationsanalyse

Soziale Interaktionen im Ausstellungsraum sequentiell erfassen <i>Dirk vom Lehn</i>	165
--	-----

Begleitete Rundgänge

Gemeinsam und im Gehen die Ausstellung erkunden <i>Luise Reitstätter und Karolin Galter</i>	179
--	-----

Mobiles Eye-Tracking

Blickverhalten in Ausstellungen sichtbar machen <i>Luise Reitstätter, Seda Pesen, Raphael Rosenberg und Enkelejda Kasneci</i>	191
--	-----

Teil III Praxisorientierte Methoden

AttrakDiff

Die Attraktivität von Ausstellungen über Gegensatzpaare ermitteln <i>Tabea Schmid</i>	209
--	-----

„Judging Exhibitions“ von Beverly Serrell

Ausstellungen im Team beurteilen <i>Jana Hawig und Ria Glaue</i>	225
---	-----

Talkback-Boards

Ausstellungen durch Rückmeldungen von Besucher:innen lesen <i>Simon Schütz</i>	245
---	-----

AusstellungsScorecard

Erfolg mit Kennzahlen messen <i>Sabine Fauland</i>	255
---	-----

Digitale Modelle

Ausstellungen rekonstruieren und räumlich verstehen <i>Felix Koberstein und Lívía Nolasco-Rózsás</i>	265
---	-----

Narrative – Strukturen – Widersprüche

Ausstellungen einer kritischen Lektüre unterziehen <i>schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis</i>	279
---	-----

Anhang

Kurzbiographien der Autor:innen	291
---------------------------------------	-----

Einleitung

Ausstellungen analysieren

Eine einleitende Einordnung

Carla-Marinka Schorr und Luise Reitstätter

Ausstellungen sind gemachte kulturelle Ordnungen. Sie ordnen die Welt oder zumindest das Weltbild einer bestimmten Gruppe. Gleichzeitig (er)finden sie Strukturen der Weitergabe und der Aneignung von Erzählungen über diese Welt und kreieren damit Strukturen des Ein- und Ausschlusses. Weltbilder zu zeigen, Ordnungen herzustellen und auszustellen sind machtvolle Gesten, die zumeist in guter Absicht stattfinden, aber aus einer kritisch kulturwissenschaftlichen Perspektive oft noch zu unreflektiert oder zumindest unkommentiert bleiben. Denn Ausstellungen sind Teil des gesellschaftlichen Diskurses, sie verhandeln Themen, von denen eine Bedeutung für die Öffentlichkeit angenommen wird. Sie werden von Menschen gemacht, die Teil der Gesellschaft sind und öffentlich handeln. So ist Ausstellen an sich auch kein Selbstzweck. Die „Gesten des Zeigens“ (Muttenthaler und Wonisch 2015) richten sich an Besucher:innen als Nutzer:innen der Ausstellung. In der Interpretation des „konstativen Sprechakt[s]“ (Bal 2006: 77) sind Ausstellungen auf Besucher:innen angewiesen. Bekannte Museen, regelmäßige Großausstellungen und neue immersive Inszenierungen ziehen Besucher:innenströme an, während andere Kulturinstitutionen enge Kontakte zu Menschen in der Umgebung pflegen, lokaler Treffpunkt und Stadtgespräch sind. Ausstellungen erreichen also mittelbar und unmittelbar Menschen und häufig tun sie das, zumindest anteilig, mit öffentlichen Geldern. Damit geht Verantwortung einher.

Ausstellungen als gemachte kulturelle Ordnungen wie Orte des öffentlichen Austausches analysieren zu können, ist dahingehend eine notwendige kulturwissenschaftliche Kompetenz. Es mangelt dafür nicht an theoretischen Ansätzen und impliziten Anwendungsfällen. So finden sich in häufig zitierten Publikationen hilfreiche Anregungen und interessante Beispiele, wie Ausstellungen etwa kritisch als kulturelle Phänomene (Haraway 2004), als Aussage des „expositorische[n] Akteur[s]“ (Bal 2006: 77), machtvolle Inszenierungen (Staniszewski 1998) oder kunsthistorische Setzungen (Klonk 2009) erforscht werden können. Methodisch expliziter hat Joachim Baur in seinem Buch *Museumsanalyse* (2010) Ansätze versammelt, welche Ausstellungen mithilfe der Kultursemiotik (Scholze 2010), Erzähltheorie (Buschmann 2010) oder Besucher:innenforschung (Kirchberg

2010) untersuchen. Angeli Jannelli und Thomas Hammacher haben wiederum ein Spezialheft zu Fragen, Hypothesen, Ansätzen, Anwendungsbeispielen und Erfahrungsberichten der Ausstellungsanalyse zusammengestellt (Vokus 2008). Ebenfalls gibt es einzelne praktische Leitfäden, die zur Analyse von Ausstellungen mit dem Schwerpunkt auf Evaluation und Kritik (Kavanagh 1994, Moser und Wyss 2016), Gender (Ebeling 2016) oder Barrierefreiheit (Nolte und Kinzler 2012) anregen. Gerade an der Schnittstelle von Theorie und Praxis haben sich die DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund und der Lehrstuhl für Museumswissenschaft Würzburg um Methoden der Ausstellungsanalyse über Veranstaltungen, den Blog *ausstellungskritik.de* und die rezente Publikation *Besser ausstellen* (2024) verdient gemacht. So lässt sich also nicht sagen, dass Ausstellungen nicht bereits analysiert würden. Oft haben entsprechende Bemühungen in der Anwendungspraxis jedoch tendenziell experimentellen Charakter, da sie auf intuitiven Herangehensweisen oder einzelnen Fallbeispielen aufbauen. Teils mangelt es auch an Sichtbarkeit von methodischen Ansätzen, wenn Leitfäden an verschiedensten Stellen informell publiziert werden oder ausgeklügelte Verfahren der Ausstellungsanalyse sich in Monographien und Dissertationen in den entsprechenden Unterkapiteln verstecken.

Was fehlt, ist also nicht die Analyse von Ausstellungen, sondern vielmehr eine Versammlung von „schlüsselfertigen“ Methoden (Thiemeyer 2010: 32). Bislang gibt es kein einziges dezidiertes Methodenbuch zur Ausstellungsanalyse im deutschsprachigen Raum. Durch die Zusammenstellung verschiedener Perspektiven auf Ausstellungen und die Aufbereitung vorhandener Ansätze zu nachvollziehbaren Methoden, möchte unser Buch die Weiterentwicklung dieses Arbeitsfeldes bewusst befördern und die Ausstellungsanalyse für verschiedene Nutzungskontexte fruchtbar machen. Unser Verständnis von Methoden der Ausstellungsanalyse geht dabei davon aus, dass diese theoretisch eingeordnet, über konkrete Vorgangsweisen spezifiziert und auf unterschiedliche Settings übertragbar sein müssen, um als dezidierte Methode charakterisiert werden zu können. Dabei gehen wir von einem Wunsch nach wissenschaftlicher Systematisierung wie gleichsam einer notwendigen Methodenvielfalt aus, denn Ausstellungen werden aus verschiedenen Blickwinkeln und Beweggründen untersucht. Analysierende befragen Ausstellungen aus Gründen der Forschung genauso wie aus Gründen der Aus- und Weiterbildung, der Berichterstattung, der Evaluation der eigenen kuratorischen Arbeit oder der Auseinandersetzung mit der Arbeit von Kolleg:innen. So adressiert das Methodenbuch in seiner Anwendungsorientierung sowohl Nutzer:innen aus dem Bereich der Forschung (im expandierenden Feld der Museum and Exhibition Studies), der Lehre (etwa bei Übungen, Exkursionen oder Qualifizierungsarbeiten) als auch der Museumspraxis (als Tool der Eigenevaluation und Ausstellungsweiterentwicklung).

In der Absicht, die methodische Lücke der Ausstellungsanalyse durch ein Methoden-Kompodium zu schließen, hat dieses Buch bereits eine längere Geschichte. Sein Ursprung lässt sich mit der von der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund

und dem Lehrstuhl für Museumswissenschaft Würzburg (zu der Zeit noch Professur für Museologie Würzburg) organisierten Klausurtagung *Ausstellungen analysieren* im September 2019 festmachen, bei der wir Herausgeberinnen uns kennenlernten und die Idee für ein solches Methodenbuch schmiedeten. Von Beginn an war dieses Vorhaben, vom Modell eines *Book in Progress* geprägt, welches sich organisch im Prozess der systematischen Bestandsaufnahme aktueller Ansätze, der kollegialen Kontribution und Ausarbeitung spezifischer Methoden im frühen Austausch mit Nutzer:innen entwickeln sollte. Mit diesem Vorgehen wollten wir ein Beispiel schaffen, wie *Slow Science* als entschleunigte, methodisch sich entwickelnde, kooperative und offene Form der Wissensproduktion funktionieren kann. Unterstützt wurde dieses prozessuale Vorgehen durch eine Förderung der Universität Wien im Programm *Aktiv studieren*, die wir für das Jahr 2022 erhielten, um den ersten Grundstock an Methodentexten zu sammeln und in einer verschränkten Lehrveranstaltung und Arbeitstagung einem Praxistest zu unterziehen. Reisekosten zur Arbeitstagung in Wien 2022 wie auch dem nachfolgenden Workshop in Nürnberg 2023 wurden durch Erasmus+ finanziert. Die Publikationsförderung des Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) im Rahmen des Projekts *The Museum Gaze* ermöglichte wiederum die finale Herstellung des Buches und seine Open-Access-Veröffentlichung auf Deutsch und Englisch. Zusätzliche Gelder für die Übersetzung wurden dankenswerterweise von der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien zur Verfügung gestellt. Ein herzliches Dankeschön für das sorgsame Lektorat und die stimmige Übersetzung geht an Matthias Müller. Für die Covergestaltung und Satzvorbereitung danken wir Stefanie Muther und Emanuel Mauthe von Extraplan.

Prozessual bedeutete unser *Book in Progress* nicht von einem im Vorhinein festgelegten Inhaltsverzeichnis und einer definitiven Anzahl von Beiträgen in die Buchumsetzung zu starten, sondern nach und nach Autor:innen für bestimmte Methodenfoki anzufragen, um das Feld und auch den Bedarf an verschiedenen Ansätzen schrittweise zu erschließen. Ausgehend von unserem Wissen um bestehende Arbeiten und basierend auf strukturierten Recherchen luden wir Personen ein, die sich mit Methoden der Ausstellungsanalyse in verschiedensten (trans-)disziplinären Kontexten und Anwendungsfeldern beschäftigen, Beiträge beizusteuern. Im Hinblick auf die von uns gewünschte strukturierte Vermittlung von Methodenwissen baten wir alle Autor:innen in einem umfassenden Briefing ihre jeweiligen Ansätze zu systematisieren und ihre Methoden hinsichtlich des theoretischen Hintergrunds, der leitenden Fragestellungen und Fokussierungen, einer Schritt-für-Schritt-Anleitung, einem kurzen Anwendungsbeispiel und einer abschließenden Methodenreflexion darzulegen. Im darauffolgenden intensiven Feedbackprozess durch uns Herausgeberinnen und frühe Nutzer:innen konnten sich die Textversionen so von einer ersten Fassung bis zu den finalen Beiträgen in diesem Buch weiterentwickeln.

Konkret bedeutete das *Book in Progress*, dass alle Methodentexte mehrere Überarbeitungen von der Erstfassung bis zum finalen Text durchliefen. Hierzu fand, wie bereits erwähnt, eine fünftägige Arbeitstagung im Rahmen einer Lehrveranstaltung mit Studierenden der Kunstgeschichte, Critical Friends und den Autor:innen der Methodentexte an der Universität Wien im Sommersemester 2022 statt. Im Vorhinein wurden die Texte der Autor:innen im Entwurfsstadium gelesen und mithilfe eines Feedback-Bogens Rückmeldungen zur Verständlichkeit gegeben. Während der Arbeitstagung wurden die Methoden unter Anleitung des Textes und mit zusätzlichem Input durch die Autor:innen in ausgewählten Wiener Ausstellungen erprobt. Anschließend gaben die Teilnehmenden erneut Feedback zum Methodentext. Beide Feedback-Bögen leiteten wir an die Autor:innen weiter, mit der Bitte diese Rückmeldungen und ihre eigenen Erfahrungen aus dem Workshop in die Überarbeitung ihrer Texte einfließen zu lassen. In einem Seminar an der Professur für Museologie an der Universität Würzburg wiederholten wir im Wintersemester 2022/2023 die Methodentests in einem dreitägigen Workshop in Nürnberger Museen, aber nun mit anderen Texten. Auch an der Hochschule Merseburg wurden weitere Methoden und deren Texte in vergleichbarem Setting im Sommersemester 2023 getestet.

Die Methodentests haben sich als wertvolles Instrument der für das *Book in Progress* vorgesehenen zirkulären Textentwicklung erwiesen. Vielen Dank an Elena Blum für ihre Mitarbeit bei der Realisierung der Arbeitstagung an der Universität Wien, an Guido Fackler von der Universität Würzburg für die Unterstützung unserer Arbeit und seine Kollaboration im Seminar in Nürnberg und an Daniela Döring für die Übernahme unseres Konzepts in ihre Lehre an der Hochschule Merseburg – sowie an alle Workshop-Teilnehmer:innen für ihr umfassendes Feedback. Bedanken möchten wir uns dezidiert auch bei allen Autor:innen, die bereit waren, sich auf diesen Prozess des Teilens von Texten in einem frühen Stadium wie den Praxistest der Methoden mit Feedback von Nutzer:innen offen einzulassen. Um den Arbeitsaufwand dieses Prinzips zu verdeutlichen: Die Texte durchliefen so mindestens drei, einzelne auch mehr Überarbeitungsrounden. Prozesshaft entstanden so teils über zwei Jahre hinweg die finalen Texte, die trotz der starren Vorgaben erfreulich individuell geblieben sind. Die zahlreichen Feedbackschleifen ermöglichten es den Texten zu reifen und gaben den Autor:innen die Chance, mehrmals mit zeitlichem Abstand auf ihre Arbeit zu blicken. Auch für uns Herausgeberinnen war das *Book in Progress* ein Gewinn: Es ermöglichte uns eine intensive Beschäftigung mit der Vielfalt der Ausstellungsanalyse und ließ uns Zeit, internationale und disziplinenübergreifende Kontakte mit den insgesamt 34 Autor:innen zu knüpfen und zu vertiefen.

In seinem finalen Aufbau nähert sich das Buch der Ausstellungsanalyse aus kulturalanalytischer, rezeptionswissenschaftlicher und praxisorientierter Perspektive und stellt diesen drei Teilen einen kurzen einleitenden Abschnitt voran: Auf diesen Beitrag zum Entstehungskontext, Inhalt und Ziel dieses Buches folgt ein fiktives

Gespräch zwischen Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Anika Reichwald und Regina Wonisch. Sie engagieren sich im Netzwerk *museumdenken* und beschäftigen sich teils seit Jahrzehnten mit Formen der Ausstellungsanalyse in Theorie und Praxis. Wir haben ihnen sechs Fragen gestellt und ihre Antworten zeigen auf, was Sinn und Zweck sowie Anwendungskontexte und Wirkungshorizonte von Ausstellungsanalysen sein können. Die Beiträge im *Teil I Kulturanalytische Methoden* verfolgen offene Fragestellungen bei der kritisch-reflexiven Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Ausstellung, Institution und Gesellschaft. *Teil II Rezeptionswissenschaftliche Methoden* vereint Ansätze, die sich dem weiten Spektrum der Besucher:innenwahrnehmung im Verständnis von Ausstellungen als Orte der Öffentlichkeit und der sozialen Aneignung widmen. *Teil III Praxisorientierte Methoden* stellt den Alltag der Ausstellung in den Fokus, indem untersucht wird, wie Ausstellungen in der Praxis gestaltet aber auch hinsichtlich ihrer diversen Nutzungen und Wirkmöglichkeiten kritisch befragt und verändert werden können. Unsere Einteilung dieser drei Bereiche der Ausstellungsanalyse differenziert sich durch die einzelnen Methodenbeiträge weiter.

So interessieren sich die sieben im Abschnitt *Kulturanalytische Methoden* versammelten Beiträge für die Ausstellung als kulturelles Phänomen in verschiedenen räumlichen, institutionellen und medialen Kontexten. Mit der Methode der *Space Syntax* fasst Kali Tzortzi Ausstellungen über ihre räumliche Organisation und analysiert über das Zusammenspiel der Einheiten architektonische Prädispositionen der körperlichen und sozialen Erfahrung. Daniela Döring untersucht mit der *Wissensanalyse* Ausstellungen in repräsentations- und machtkritischer Hinsicht und geht so der Frage nach, welches Wissen hier unter welchen Bedingungen generiert wird. Angeli Sachs richtet mit der *Kontextanalyse* den Fokus auf Logiken der Sammlung, Präsentation, institutionellen Einbettung und öffentlichen Wahrnehmung, um Ausstellungen auch als Zeitphänomene interpretieren zu können. Die von Luise Reitstätter aus der Organisationsforschung entlehnte Methode der *Artefaktanalyse* ermöglicht über die rekonstruktive Interpretation von Produktions- und Rezeptionskontexten eines zentralen Artefakts ein Verständnis für die Ausstellung als übergeordnetes System. Mit der *Ausstellungsfotografieanalyse* offeriert Ute Famulla eine Annäherung an die Ausstellung über ihr primäres Dokumentationsmedium Fotografie, indem sie den Kontext der Aufnahme und der Präsentation medienkritisch untersucht. Maria Bremer stellt die Frage, wie Ausstellungen zur Kunstgeschichtsschreibung beitragen und verschränkt mit der *Kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse* die Geschichte der Ausstellung und die Geschichte ausgestellter Kunst mit den Curatorial Studies. Mit der *Wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse* stellt Carla-Marinka Schorr eine Methode vor, mit der man das holistische Gesamtbild des komplexen Wirkungsgefüges Ausstellung fassen kann, indem man die eigene Wahrnehmung als Erhebungsinstrument nutzt.

Im Abschnitt *Rezeptionswissenschaftliche Methoden* werden sechs Beiträge zusammengefasst, die über die Aneignung der Ausstellung durch die Besuchenden das öffentliche Medium Ausstellung bestimmen. Eva Specker und Helmut Leder haben die klassische Methode des *Fragebogens* für die Ausstellungsanalyse aufgearbeitet und zeigen, wie gute Fragen formuliert werden können, um konzise Auskunft von Besucher:innen zu ihrer Wahrnehmung zu erhalten. Carola Korhummel stellt mit der *Beobachtung* einen weiteren Klassiker der Ausstellungsforschung vor und tritt für die Beobachtung als qualitative Methode ein, um über das Festmachen von Verhaltensweisen die Ausstellung als Erlebnisraum verstehen zu können. Dimitra Christidou führt in die mit illustrierten Ausstellungsplänen unterstützte Interviewmethode des *Social Meaning Mapping* ein, die sich insbesondere für die multimodale Rekonstruktionen des Ausstellungserlebnisses von Gruppen eignet. Dirk vom Lehn stellt mit der *Videobasierten Ethnomethodologischen Konversationsanalyse* eine aufwändige wie gleichermaßen erkenntnisreiche Methode zur Erhebung der Interaktion mit Exponaten und zwischen Ausstellungsbesucher:innen vor. Mit den *Begleiteten Rundgängen* schlagen Luise Reitstätter und Karolin Galter vor, Ausstellungen über das gemeinsame Gehen und das situative Gespräch im Modus des aufmerksamen Zuhörens zu erschließen. Luise Reitstätter, Seda Pesen, Enkelejda Kasneci und Raphael Rosenberg erläutern mit der Methode des *Mobilen Eye-Tracking*, wie die Ausstellung als visuelles Medium über detaillierte Analysen von Blickbewegungen der Besucher:innen erfasst werden kann.

Der dritte Abschnitt des Buches stellt sechs *Praxisorientierte Methoden* vor, die sich sowohl aus der praktischen Arbeit mit Ausstellungen speisen wie die Praxis der Ausstellung zu gestalten versuchen. So hat Tabea Schmid die ursprünglich für Designprozesse entwickelte Methode *AttrakDiff* vom User Experience Design auf die Ausstellung übertragen, um diese hinsichtlich ihrer pragmatischen und hedonischen Qualitäten beurteilen zu können. Jana Hawig und Ria Glaue offerieren mit *Judging Exhibitions* erstmals eine deutsche Übersetzung der von Beverly Serrell entwickelten Methode, bei der eine Gruppe von Expert:innen aus einer besucher:innenzentrierten Perspektive die Qualität einer Ausstellung über individuelle Beurteilungen wie den vergleichenden Austausch begründet. Simon Schütz zeigt mit *Talkback-Boards*, wie über in die Ausstellung integrierte Feedback-Stationen Besucher:innen schriftliche Rückmeldungen zu ihrer Erfahrung und Anregungen für spätere Umgestaltungen geben können. Sabine Fauland stellt mit der *AusstellungsScorecard* einen Katalog von Kennzahlen (von Sammlungsarbeit über Inklusion bis Klima-Haltung) vor, der den Erfolg einer Ausstellung abseits von Besuchszahlen umfassend bewerten lässt. Felix Koberstein und Livia Nolasco-Rózsás betonen mit der Methode der *Digitalen Modelle* den analytischen und vermittelnden Wert der Rekonstruktion vergangener Ausstellungen mit Mitteln des Sammelns, Mappens und Kontextualisierens von Archivmaterialien. Das Kollektiv *schnittpunkt* stellt mit seinem Beitrag *Narrative – Strukturen – Widersprüche* ein fragenbasiertes Werkzeug zur machtkritischen Aus-

stellungsanalyse bereit, das gemeinsam mit Teilnehmer:innen des /ecm Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis hinsichtlich aktueller kritischer Debatten im Ausstellungsfeld und dem Wunsch nach institutionellen Veränderungen weiterentwickelt wurde.

Die Beiträge zu kulturanalytischen, rezeptionswissenschaftlichen und praxisorientierten Methoden schließen so inhaltlich aneinander an und verbinden die von uns anvisierten Nutzungskontexte des Buches in ausstellungsbezogener Forschung, Lehre und Praxis. Da Erkenntnisinteressen sich häufig auf verschiedene Perspektiven beziehen, ermutigen wir explizit zur Methodenkombination. Zusätzlich wird es teils nötig sein, eine Methode an den eigenen Anwendungskontext anzupassen. Derlei Adaptionen sind ausdrücklich erwünscht, auch wenn dies nicht in allen Methodentexten explizit vorgeschlagen wird. Das Analysieren von Ausstellungen bedeutet schließlich, sich auch persönlich zu positionieren und sich in ein kritisch-reflexives Verhältnis zur Ausstellung und zu ihrer Analyse zu setzen. Im Sinne einer empathischen Kritikkultur und ethischen Arbeitshaltung gilt es dabei zudem sorgsam mit Ausstellungen – als Resultate persönlicher Anstrengungen von Ausstellungsmacher:innen in ihren spezifischen Arbeitskontexten – umzugehen und einen Weg zu finden, Ausstellungen sachlich-fundiert, methodisch-reflektiert und mit transparenten Schlussfolgerungen zu untersuchen.

Denn wie Ausstellungen unterliegen auch Analysemethoden und Methodenbücher Mechanismen der machtvollen, strukturellen Ordnung. Sie schließen manche Zugänge ein und blenden andere wiederum aus. Die Ausführungen hier und in den jeweiligen Methodentexten stehen für den unmittelbaren Entstehungskontext unseres *Book in Progress* und zeigen die Standpunkte von uns Herausgeberinnen wie der Autor:innen. Wir öffnen das Feld der Ausstellungsanalyse und limitieren es gleichzeitig mit einer begrenzten Anzahl von Texten und Perspektiven. Wir sind uns dahingehend auch der Lücken unseres Buches bewusst, beispielsweise adressieren wir vermittelnde oder gestaltende Aspekte der Ausstellung nicht explizit mit spezifischen Methoden oder beschränken uns auch methodisch auf analoge Formen der Ausstellung. Das Prinzip des *Book in Progress* bedeutet dementsprechend auch, dass dieses Buch sich nicht als abgeschlossenes Kompendium versteht. Es muss und – wir sehen das als Chance – in einem Prozess der Aneignung von Methoden und Vorschlägen zur Erweiterung stets aktualisiert werden. Wir setzen hier auf kollektives Denken und Tun von all jenen, die sich für die Analyse von Ausstellungen als Erkenntnisinstrument begeistern können. Die Entwicklung des *Book in Progress* endet also nicht mit seiner Veröffentlichung, sondern beginnt eine neue Etappe im erweiterten Kreis der Nutzer:innen.

Abb. 1–3: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22. Mai 2022, Videobasierte ethnomethodologische Konversationsanalyse in der Ausstellung Avantgarde und Gegenwart im Belvedere 21, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Abb. 4–7: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22. Mai 2022, Judging Exhibitions in der Ausstellung Hot Questions – Cold Storage im Architekturzentrum Wien, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Abb. 8–9: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22. Mai 2022, Judging Exhibitions in der Ausstellung Hot Questions – Cold Storage im Architekturzentrum Wien, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Abb. 10–13: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22. Mai 2022, Social Meaning Mapping in der Ausstellung Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel im mumok, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Abb. 14–15: Arbeitstagung Methoden der Ausstellungsanalyse, 17.–22. Mai 2022, Social Meaning Mapping in der Ausstellung Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel im mumok, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 2006. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baur, Joachim, Hg. 2010. *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript.
- Buschmann, Heike. 2010. Geschichten im Raum: Erzähltheorie als Museumsanalyse. In *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, herausgegeben von Joachim Baur, 149–169. Bielefeld: transcript.
- DASA Arbeitswelt Ausstellung, Professur für Museologie der Universität Würzburg, Institut für Museumsforschung, Hg. 2024. *Besser ausstellen: Innovative Wege der Konzeption und Evaluation von Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Ebeling, Smilla. 2016. *Museum & Gender: Ein Leitfaden*. Münster, New York: Waxmann.
- Haraway, Donna. 2004. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936. In *The Haraway Reader*, von Donna Haraway, 151–198. New York: Routledge.
- Kavanagh, Gaynor. 1994. Visiting and evaluating museums. In *Museum Provision and Professionalism*, herausgegeben von Gaynor Kavanagh, 87–91. London: Routledge.
- Kirchberg, Volker. 2010. Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen. In *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, herausgegeben von Joachim Baur, 171–184. Bielefeld: transcript.
- Klonk, Charlotte. 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000*. New Haven: Yale University Press.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2006. *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Moser, Gina und Regula Wyss. 2016. *Kriterienkatalog zur Reflexion über Ausstellungen*. <https://www.museumcamp.ch/kriterien.html> (05.08.2024).
- Nolte, Cordula und Sonja Kinzler. 2012. *Wissenschaft für Alle: In Ausstellungen barrierefrei präsentieren. Das Beispiel LeibEigenschaften*. Kiel: Solivagus.
- Scholze, Jana. 2010. Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, herausgegeben von Joachim Baur, 121–148. Bielefeld: transcript.
- Staniszewski, Mary Anne. 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Thiemeyer, Thomas. 2010. *Die Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln: Die beiden Weltkriege im Museum*. Paderborn: Schöningh.
- Vokus. 2008. 1 (18). <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801.html> (05.08.2024).

Zur Bedeutung von Ausstellungsanalysen

Sechs Fragen an *museumdenken*

Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Anika Reichwald und Regina Wonisch

Das Netzwerk *museumdenken* wurde 2021 als loser Zusammenschluss von Personen und Institutionen gegründet, um vor dem Hintergrund der Krise der gesellschaftlichen Bewertung der Institution Museum über dessen Zukunft nachzudenken. Als Plattform der Information und des Austausches dienen die Website www.museumdenken.eu/ und dialogische Veranstaltungsformate, so auch zur Ausstellungsanalyse. Per E-Mail haben wir als Herausgeberinnen dieses Methodenbuchs vier Mitglieder aus dem Netzwerk zu ihren Haltungen zu, Erfahrungen mit und Empfehlungen für Ausstellungsanalysen befragt. Ihre Antworten haben wir zu einem fiktiven Gespräch zusammengestellt.

Warum ist es Ihrer Meinung nach überhaupt wichtig, Ausstellungen zu analysieren?

Roswitha Muttenthaler: Ich beginne mit einer Gegenfrage: Warum sollten in Bezug auf Ausstellungen eine fundierte Analyse der medieneigenen Mittel und Setzungen nicht relevant sein? Für andere kulturelle Manifestationen – Literatur, Musik, Film, Kunst, Theater – ist es selbstverständlich, im Rahmen der entsprechenden universitär institutionalisierten Disziplinen die Techniken und Ausdrucksformen des jeweiligen Mediums und ihre Anwendungen zu erforschen und zu lehren, Werke analytisch und kritisch zu betrachten, sie diskursiv zu verhandeln.

Regina Wonisch: Der Unterschied ist nur, dass diese Felder anerkannt sind und deren Vertreter:innen sich niemals für ihren Tätigkeitsbereich rechtfertigen müssen. Erst wenn die Frage nach dem Sinn der Ausstellungsanalyse endlich obsolet geworden ist, wird die Museologie im Wissenschafts- und Kulturbetrieb angekommen sein. Gerade in einer Welt, in der visuelle Angebote omnipräsent sind, es aber an visueller Lese- und Kritikfähigkeit mangelt, könnten analytische Kompetenzen in der Rezeption von Ausstellungen hilfreich sein.

Anika Reichwald: Auch wenn der Gedanke daran, dass andere die eigene Ausstellung analysieren könnten, auf Widerwillen stoßen mag, halte ich es für ein wichtiges, wenn nicht essenzielles Handwerkszeug, spezifische Methoden anzuwenden, um Ausstellungen zu verstehen.

Gottfried Fliedl: Zumal sich im Museum hegemoniale, disziplinierende und emanzipatorische Potentiale mischen. Als steuerfinanzierte, von der öffentlichen Hand betriebene kulturelle Institution partizipiert das Museum am Ziel aller staatlichen Maßnahmen, die die Wohlfahrt der Gesellschaft zum Ziel haben. Dieses Ziel muss einer Überprüfung standhalten, permanenter kritischer Revision und Transformation unterworfen werden.

Welche konkreten Anwendungsfelder für Ausstellungsanalysen sehen Sie?

Gottfried Fliedl: Keine begrenzten. Ausstellungsanalyse muss sich mit dem Medium Ausstellung weiterentwickeln, um herkömmlichen Formen sowie grenzüberschreitenden, neuen Praktiken des Ausstellens gerecht werden zu können.

Anika Reichwald: Ich glaube, dass Ausstellungsanalysen ein wunderbares Moment des Bondings sein können, sei es im Team, unter Gleichgesinnten oder einfach Interessierten. Die gemeinsame Erfahrung des Beobachtens, Austauschens und Diskutierens in einem oftmals ‚anderen Raum‘ bietet dabei die Möglichkeit, sich anderen Perspektiven und Meinungen gegenüber einfacher zu öffnen. Das ist für die Verständigung zwischen unterschiedlichen Abteilungen, aber auch zwischen unterschiedlichen Häusern von unvorstellbarem Wert. Worauf schauen die anderen? Was ist für sie wichtig? Was gerade nicht? Über das Erfahren von anderen Perspektiven lerne ich auch etwas über die Arbeitsweise meiner Partner:innen oder Kolleg:innen. Das könnte im Idealfall zu einem neuen Miteinander im Ausstellungsprozess führen.

Welche grundsätzlichen Herausforderungen stellen sich Ihrer Erfahrung nach bei Ausstellungsanalysen?

Regina Wonisch: Die größte Herausforderung sehe ich in den methodischen Zugängen, die oftmals aus anderen Disziplinen entlehnt auf Ausstellungen angewendet werden müssen. Ohne institutionalisierte Museologie verbunden mit einer Berufsausbildung kann sich aber kein lebendiger Diskurs zu Methode und Praxis einer spezifischen Ausstellungsanalyse entwickeln, die auch Eingang in die Museumslandschaft findet.

Roswitha Muttenthaler: Eine Analyse ist getragen von der Herausforderung einer systematisch-planvollen bzw. methodischen Vorgangsweise, die versucht, alle Bausteine einer Ausstellung und ihre Verschränkung zu einer Gesamtheit in den Blick zu nehmen. Also bedarf es geeigneter Methoden, die ich als Hilfsmittel, als ein nachvollziehbares Instrumentarium sehe, um durch planvolles Vorgehen das Sehen zu schulen, möglichst viele Deutungsvermutungen zu erarbeiten und zur Diskussion zu stellen. Dem Medium Ausstellung geschuldete Herausforderungen sind dabei die zu reflektierende Freiheit der Rezeptionsabfolge – Film, Buch, Musik haben einen festgelegten Verlauf, in Ausstellungen bestimmt dies jede:r selbst – und die mögliche Komplexität der eingesetzten Mittel. Der Raum, eine Vielfalt an materiellen und immateriellen Exponaten, Texte, Medien und unzählige Optionen von der Raum- bis zur Displaygestaltung machen jeweils für sich Deutungsangebote, die sich im Zusammenspiel verstärken oder konkurrieren können. Eine weitere Herausforderung ist die Bandbreite an Ausstellungen, in Bezug auf Orte, Inhalte, Formen und Zugänge. Zum Beispiel differieren Ausstellungskonventionen in Kunstmuseen stark von jenen in kulturgeschichtlichen oder Naturmuseen.

Gottfried Fliedl: Ich stimme zu, dass die semantische Offenheit des Mediums Ausstellung, eindeutige Urteile was Bedeutungszuweisungen und Erzählformen betrifft erschwert. So zeichnet sich für mich nicht ab, dass es so etwas wie eine theoretische Grundlage der Ausstellungsanalyse gibt.

Wie kann das eigenständige, kritische Denken bei Ausstellungsanalysen gefördert werden?

Regina Wonisch: Eigenständiges Denken ist Voraussetzung für jegliche Art der Analyse. Umso öfter man sich auf ein derartiges Unterfangen einlässt, ohne im Voraus zu wissen, wohin es einen führt, desto beweglicher bleibt vielleicht das Denken. Eine fundierte Analyse bildet die Basis für eine differenzierte Ausstellungskritik, die von einer nachvollziehbaren Argumentation lebt und eine Gegenrede nicht ausschließt.

Anika Reichwald: Kritisch zu denken, heißt vor allem auch offen zu sein für den Versuch, hinter das Offensichtliche zu sehen, sich nicht von Vorurteilen leiten zu lassen, sondern sich stattdessen auf die Ausstellung einzulassen.

Können Sie uns von konkreten Aha-Momenten bei Ihren eigenen Ausstellungsanalysen berichten?

Anika Reichwald: Lange bevor das Thema für mich interessant wurde, besuchte ich die Nationalgalerie für Moderne Kunst in Rom. Dort hatte man sich entschieden, den Faktor Zeit als konstante Struktur der Sammlungspräsentation zu entfernen – *time is out of joint*: Kunstwerke wurden nicht mehr chronologisch geordnet ausgestellt, stattdessen wurden andere Faktoren wie Farbkombinationen, Themen oder Form-Analogien gefunden, um Kunstwerke miteinander zu gruppieren. Ich denke, dass mir dort zum ersten Mal klar wurde, wie strukturgeleitet wir als Beobachter:innen sind und wie viel mehr Fantasie, Freiraum, Freude, ja sogar Abenteuerlust punktuell auch ohne normierte Strukturen entstehen kann. Allerdings auch Verwirrung, das Gefühl des Verlorenseins, Nichtpassens, u. ä. Die Ausstellung forderte also eine Analyse von mir, ohne das explizit zu formulieren. Aber durch die genaue Beobachtung von Raum, Display, Inszenierung und Objekt konnte man verstehen (oder manchmal auch einfach nicht), worum es ging. Ein wunderbares Ausstellungserlebnis und ich frage mich, wieviel Spaß wohl die Kurator:innen hatten?¹

Gottfried Fliedl: Mein Aha-Erlebnis war, dass für mich die genaue und dichte Beschreibung Grundlage der Kritik ist und das beste Hilfsmittel dazu nicht etwa das schriftliche Beschreiben oder Fotografieren, sondern das – möglichst vollständige – Aufzeichnen. Also statt Handy oder Kamera Bleistift und Zeichenheft.

Inwiefern können Ausstellungsanalysen auch Folgen haben?

Regina Wonisch: Auf jeden Fall haben Ausstellungsanalysen Folgen für die Person, die sie durchführt. Die tieferen Einsichten, die sich dabei entfalten, wirken sich auch auf die Lesart anderer Ausstellungen oder Visualisierungen aus. Aber es ist wie mit der Ausstellung selbst, die Geschichten entstehen in den Köpfen der Rezipierenden. Ebenso wenig lassen sich die Folgen einer Ausstellungsanalyse, die erst ihr Publikum finden muss, absehen.

Anika Reichwald: Ausstellungsanalyse muss zukünftig vielmehr als Gewinn und nicht als Strafe für die Ausstellungsmacher:innen verstanden werden. Erst dann kann es zu einem Miteinander der Macher:innen und der Analytiker:innen kommen. Das aber heißt, dass die Vorurteile gegenüber der Analyse und Kritik abgebaut, aber vor allem auch die Fehlerkultur im Museumsbetrieb überdacht werden müsste.

1 Website der Galleria Nazionale: <https://lagallerianazionale.com/mostra/time-is-out-of-joint> (05.08.2024).

Gottfried Fliedl: Ja, Ausstellungsanalyse und -kritik würde ein Gefühl für die unterschiedlichen Arbeitsweisen, Ziele und Qualitäten von Museen vermitteln und die überwiegend affirmative Haltung gegenüber der Institution Museum aufweichen. Letztlich könnte man sich darüber sich der politischen Rolle des Museums annehmen und eine Debatte darüber ermöglichen, welche gesellschaftlichen Ansprüche an Museen gestellt werden sollten. Dabei fiel der, derzeit vom Museum fast ganz abgekoppelten, Zivilgesellschaft eine aktive und eingreifende Rolle zu, die über das derzeitige Partizipations-Klein-Klein weit und in Richtung echter Demokratisierung hinausginge. Denn Ausstellungsanalysen sollten nicht versuchen, das Offene und Assoziative des Mediums kontrollieren oder vereindeutigen zu wollen. Es ist das Beste am Ausstellen.

Teil I Kulturanalytische Methoden

Space Syntax

Ausstellungen räumlich analysieren

Kali Tzortzi

Einführung

Wie die Besucher:innenerfahrung durch die Interaktion zwischen Gebäude und Ausstellung gestaltet wird, ist ein zentrales Thema in der Museologie, in theoretischer wie in praktischer Hinsicht. Sowohl das Design des Gebäudes als auch das Design der Ausstellung schaffen eine Art räumliche Ordnung. Raum ist in diesem Sinne die gemeinsame Sprache von Gebäude und Ausstellung und bildet somit eine zentrale Verbindung zwischen Architektur und Museologie, zwischen Architekt:in und Kurator:in.

Die Bedeutung von Raum in Museen und dessen Einfluss auf die Art und Weise, wie wir Ausstellungen wahrnehmen, werden zunehmend von den Museumswissenschaften (Duncan und Wallach 1978, Falk und Dierking 1992, Mason, Robinson und Coffield 2018, Whitehead 2009, Witcomb 2003) und der Architekturtheorie (Basso Peressut 2014, Brawne 1982, Markus 1993, Pallaasma 2014) anerkannt. Mit Space Syntax wurde innerhalb der Architektur eine Theorie und Methodik zur Untersuchung von Gebäuden über ihre räumlichen Konstellationen entwickelt. Dieser Ansatz ermöglicht auch die empirische Untersuchung von Museen und Ausstellungen über die Verbindung zwischen den beiden Organisationsebenen Raum und Exponate. Weiters lassen sich mit Space Syntax die räumlichen Eigenschaften von Museumslayouts systematisch mit beobachteten Aspekten der Raumnutzung in Beziehung setzen. Dadurch kann das Wissen über die Funktionsweise von Museen und Ausstellungen mit ihrer Morphologie verknüpft werden.

Seit den ersten veröffentlichten syntaktischen Museumsforschungen (Hillier, Peponis und Simpson 1982, Peponis und Hedin 1982) hat sich ein Korpus von Studien zu Museen angesammelt, die Konzepte und Techniken der Space Syntax nutzen, um unter anderem das Verhältnis zwischen Raumgestaltung und Wissensvermittlung, Bewegungsmuster und Bedeutungskonstruktionen bei der Erkundung von Museumsinhalten sowie den Museumraum als symbolisches System zu untersu-

chen.¹ Neuere Studien beschäftigen sich damit, wie sich der Sensory Turn auf die Auseinandersetzung mit dem Museumsraum auswirkt (Tzortzi 2017, Tzortzi und Hillier 2016). Space Syntax kann mittlerweile als etablierter Forschungsansatz in der Analyse von Museen bezeichnet werden, was sich auch daran zeigt, dass in Standardwerken der Museumswissenschaften einzelne Kapitel speziell diesem Zugang gewidmet sind (Macdonald 2006, Mason 2020).

Ziel der Methode

Space Syntax ist eine Theorie des Raums sowie eine Sammlung analytischer, quantitativer und beschreibender Werkzeuge zur Analyse des Raumlayouts in Gebäuden und Städten (Hillier 1996, Hillier und Hanson 1984). Space Syntax versucht, folgende Fragen zu beantworten: Macht das räumliche Layout einen Unterschied? Und wenn ja, was für einen Unterschied? Ein Anwendungsfeld dieser Theorie ist das Museum. Bei der Analyse von Museen und Ausstellungen stellen sich somit weitere Fragen: Welche Dimensionen unseres Museumserlebnisses werden durch die räumliche Organisation von Ausstellungen und Exponaten beeinflusst? Beeinflusst das räumliche Design, wie sich Menschen bewegen? Hat es Auswirkungen darauf, wie ein Ausstellungsraum als sozialer Raum funktioniert? Wie verhält er sich zur kuratorischen Absicht? Können Kurator:innen die räumliche Anordnung nutzen, um die Wahrnehmung der Exponate zu verbessern?

Der Space Syntax liegt der Gedanke zugrunde, dass Nutzung und Funktion von Museumsgebäuden nicht nur von den Eigenschaften einzelner Räume abhängen, sondern von den komplexen Beziehungen zwischen den Räumen und davon, wie sie sich gegenseitig durch ihr gleichzeitiges Nebeneinander beeinflussen – in der Syntax als *Konfiguration* definiert (Hillier 1996, Hillier und Hanson 1984). Im Gegensatz zu den metrischen oder geometrischen Eigenschaften von Raum, die direkt wahrgenommen werden können (zum Beispiel Größe oder Form), werden die *konfigurativen* Eigenschaften (zum Beispiel die Position eines Raumes im Grundriss) eher abstrakt verstanden. Aus diesem Grund benötigen wir Techniken der *konfigurativen* Analyse, die es ermöglichen, das Gebäude als ein Beziehungssystem zu analysieren. Mit ‚Beziehungssystem‘ sind die Beziehungen zwischen jedem Raum in einem Grundriss gemeint.

1 Für eine Übersicht über syntaktische Studien zu Museen siehe Tzortzi (2015). Zu den neuen Studien gehören Lazaridou und Psarra (2021), Li und Psarra (2022), Lu und Peponis (2014), Tzortzi (2017, 2022), Tzortzi und Hillier (2016), Peponis et al. (2021), Peponis (2024). Eine große Auswahl an Veröffentlichungen, die Space Syntax verwenden, finden Sie auf den Space Syntax Symposia unter <https://www.spacesyntax.net/symposia/> (05.08.2024).

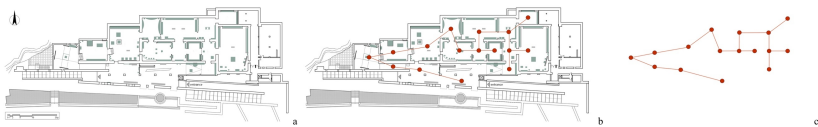
In der Space Syntax werden relationale Konzepte wie *Integration* (ein Maß für die räumliche Zugänglichkeit – siehe unten) auf Darstellungen von Raum angewendet, etwa auf Räume, Achsen und Sichtfelder. Dies erlaubt es, die *räumliche und visuelle Konfiguration* eines Museums, wie sie die Besucher:innen erleben, analytischer zu beschreiben und zu quantifizieren und sie mit ihrer tatsächlich wahrgenommenen Funktion zu vergleichen. In diesem Kapitel skizziere ich einige grundlegende syntaktische Konzepte und Techniken zur Raumanalyse² und nutze die Analyse des Grundrisses des *Musée National d'Art Moderne* im Centre Pompidou, Paris, um zu zeigen, wie die *Konfiguration* des architektonischen Layouts einen entscheidenden Einfluss darauf hat, wie Besucher:innen das Museum und seine Ausstellungen erleben.

Schritt-für-Schritt Anleitung

1. Darstellung als Graph und als gerichteter Graph

Die räumliche Gesamtorganisation des Museums lässt sich zunächst veranschaulichen, indem man den Grundriss als modellhafte netzartige Struktur – einen *Graph* – darstellt, in dem die räumlichen Elemente (d. h. Räume oder Flächen) die Knoten sind, und die räumlichen Verbindungen zwischen ihnen die Linien (Abb. 1). Um den Graph des Grundrisses zu zeichnen, können wir eine ‚Ebene‘ über den Museumsplan legen und einen Punkt (Knoten) in die Mitte jedes Raumes zeichnen. Wenn zwei Räume nebeneinander liegen und man ungehindert von einem Raum zum anderen gehen kann, verbinden wir die beiden Knotenpunkte, die diese Räume darstellen, mit einer einzigen durchgehenden Linie (Verknüpfung). Damit wird deutlich, wie die Ausstellungsräume den Weg der Besucher:innen strukturieren könnten.

Abb. 1: Plan des Archäologischen Museums Delphi (a), mit dem darüber gelegten Graph (b) und der Graph (c), © Kali Tzortzi.

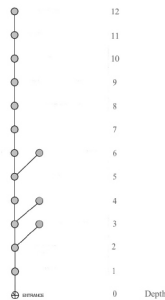


Ist der Graph erstellt, können wir zweierlei tun, um die *Struktur* des Layouts zu verdeutlichen. Wir können den Graph auf einem bestimmten Raum ausrichten (z.

2 Für eine detaillierte Diskussion der Theorie und Methode von Space Syntax, siehe Tzortzi (2015) sowie Hillier und Tzortzi (2006).

B. dem Museumseingang wie in Abb. 2) – das heißt, wir behandeln den betrachteten Raum als Wurzel und ordnen alle anderen Räume darüber an, je nachdem, wie viele Räume sie vom Wurzelraum entfernt sind (zum Konzept der Tiefe siehe unten). Ein Vergleich der derart *gerichteten Graphen* verschiedener Museen bzw. Ausstellungen kann deren unterschiedliche räumliche Strukturen sichtbar machen.

Abb. 2: Der „gerichtete Graph“ des Archäologischen Museums Delphi zeigt die „Tiefe“ der Räume ausgehend vom Museumseingang, © Kali Tzortzi.



2. Die Analyse von Raumtypen

Zweitens können wir jeden Raum auch als Typ *a*, *b*, *c* oder *d* kennzeichnen, je nachdem, wie er in den Graph und damit in das Museumslayout eingebettet ist (für die Definition siehe Abb. 3.1 und 3.2). Während einige Museen *a-Räume*³ enthalten (*b-Räume* sind selten), bestehen die meisten Museumslayouts aus *c-Räumen* und *d-Räumen*. Das Verhältnis zwischen diesen beiden zuletzt genannten Raumtypen und die Art und Weise, wie sie angeordnet sind, hat einen entscheidenden Einfluss auf das Ausstellungserlebnis der Besucher:innen. Je höher die Anzahl der *c-Räume*, desto stärker sind die Besucher:innen an bestimmte Laufwege gebunden und je höher die Anzahl der *d-Räume* ist, desto mehr Auswahl und Entdeckungsmöglichkeiten gibt es.

3 Siehe z. B. die Analysen in Tzortzi und Hillier (2016) sowie Tzortzi (2017), wo *a-Räume* als der Erlebnistyp von Räumen par excellence im Sinne des Sensory Turn in zeitgenössischen Museen verstanden werden.

Abb. 3.1: Graphische Darstellung der Definition der Raumtypen, © Kali Tzortzi.

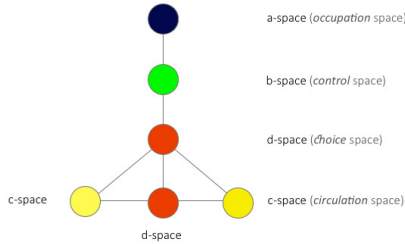


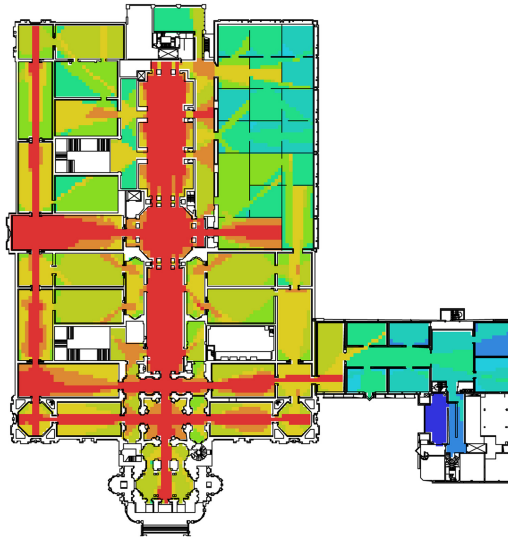
Abb. 3.2: Tabellarische Darstellung der Definition der Raumtypen, © Kali Tzortzi.

RAUMTYP		DEFINITION
a	<i>occupation space</i>	<i>a-Räume</i> sind Sackgassen, können also nicht durchgangen werden
b	<i>control space</i>	<i>b-Räume</i> kontrollieren bzw. regulieren den Zugang zu <i>a-Räumen</i> (oder anderen <i>b-Räumen</i>) und ermöglichen so nur den gleichen Weg zurück
c	<i>circulation space</i>	<i>c-Räume</i> bilden Ringe, ermöglichen also einen alternativen Weg zurück
d	<i>choice space</i>	<i>d-Räume</i> haben mehr als einen alternativen Weg, bieten also mehrere Routen an

3. Das Konzept der ‚Tiefe‘ und die verwandte Eigenschaft der ‚Integration‘

Betrachtet man den Graphen, so lässt sich ein zentrales Konfigurationskonzept definieren, nämlich das der *Tiefe* (Abb. 2). Sie ergibt sich aus der Anzahl der Räume, die durchquert werden müssen, um von jedem Raum zu allen anderen zu gelangen, und kennzeichnet somit die Beziehung jedes Knotens zum Graph als Ganzes. Sie kann als syntaktisches Maß für den Abstand betrachtet werden, der dementsprechend eher topologisch als metrisch ist. Tiefe wird hier eher *konzeptionell* als numerisch verwendet. Es ist jedoch zu beachten, dass je geringer die Gesamttiefe eines Raumes ist, desto *integrierter* (oder leichter zugänglich) ist der Raum im räumlichen System, d. h. desto näher liegt er an allen anderen Räumen. Je höher die Gesamttiefe ist, desto stärker ist der Raum *abgeschottet*. Der gerichtete Graph gibt sehr deutlich wieder, wie die Tiefe und damit die *Integration* strukturiert ist.

Abb. 4: Das rote Muster oder der „Integrationskern“ der Tate Britain. Die Verteilung des Integrationskerns entlang seiner Hauptachse und die Art und Weise, wie er mit anderen Teilen des Museums verbunden ist, wirkt sich auf wichtige Dimensionen des Erlebens aus, zum Beispiel auf die Art und Weise, wie die Besucher:innen gemeinsam präsent sind und sich gegenseitig wahrnehmen,
© Kali Tzortzi.



Die Integration kann auch veranschaulicht werden, indem man die Räume je nach ihrer Tiefe im Verhältnis zu allen anderen Räumen mit unterschiedlichen Farben kennzeichnet – von Rot für die stärkste *Integration* bis Blau für die geringste. Anhand der Farben lässt sich auf einen Blick das Muster der Integrationswerte im System erkennen (Abb. 4). Für alle außer den einfachsten Systemen erfordern diese Berechnungen die Verwendung der frei zugänglichen Space Syntax Software namens *Depthmap*.⁴ Die computergestützte Konfigurationsanalyse ermöglicht es, den *Integrationskern* des Gebäudes zutage zu fördern. Als ‚Integrationskern‘ bezeichnet man die Räume des Museums, die syntaktisch zentral in dem Sinne sind, dass sie für alle Räume im Grundriss direkter zugänglich sind. Wie aus syntaktischen Studien hervorgeht, z. B. aus der Studie über die Tate Britain (Hillier et al. 1996, Tzortzi

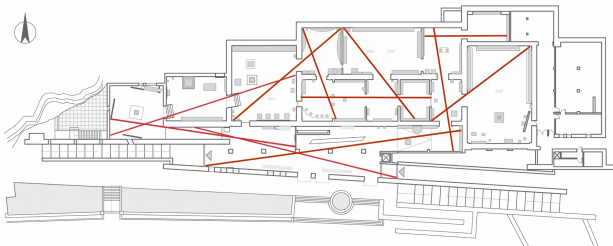
4 Die Software, für die es ein Tutorial für die ‚räumliche Analyse von Gebäuden‘ gibt, ist kostenfrei erhältlich unter <https://www.spacesyntax.online/software-and-manuals/depthmap/> (05.08.2024), siehe auch Turner (2001).

2015), sind die syntaktisch zentralen Räume des Museums in der Regel diejenigen, in denen die Bewegungen der Besucher:innen zusammenlaufen.

4. Das Prinzip der ‚Achsen‘ (Sichtlinien) und ‚Isovisten‘ (visuelle Polygone)

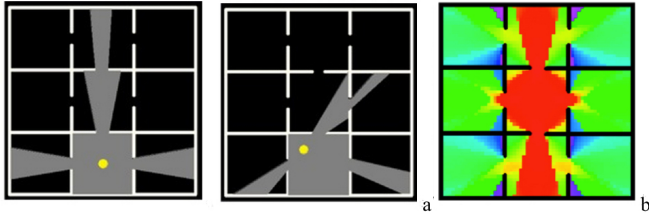
Die räumliche Anordnung des Museums kann auch als *axiale Karte* dargestellt werden, d. h. als einfachstes Netz von Linien, die die linearen Bewegungsmöglichkeiten charakterisieren, die wir haben, wenn wir uns bewegen (Abb. 5). Die Achsen zeigen, wie sich die Besucher:innen von einem Raum zum anderen bewegen können, und helfen uns so, die Aufteilung als Ganzes zu verstehen, wie bei einer konventionellen Anordnung, die aus linearen Abfolgen von Räumen besteht, mit starken visuellen und durchlässigen Querverbindungen.

Abb. 5: „Axiale Karte“ (Linien potentieller Bewegung) des Archäologischen Museums Delphi, © Kali Tzortzi.



Je nach Standpunkt der Besucher:innen in den Ausstellungsräumen verändert sich ihr Sichtfeld. Um dieses Sichtfeld darzustellen, verwenden wir das *visuelle Polygon* oder die *Isoviste* (Benedikt 1979). Die Isoviste definiert den Bereich, der von einem Punkt im Grundriss aus sichtbar ist, und bietet uns eine Möglichkeit, Pläne in Bezug auf visuelle Felder zu untersuchen (Abb. 6a). Mit der Abfolge von Isovisten lässt sich beschreiben, wie sich die räumliche Wahrnehmung der Besucher:innen ändert, wenn sie sich im Raum bewegen. Die Isovisten aller Punkte (die mit *Depthmap* gezeichnet und analysiert werden) wiederum dienen dazu, die *visuelle Integration* im Layout zu berechnen, so wie wir die Räume zur Berechnung der *räumlichen Integration* verwenden (Abb. 6b).

Abb. 6: Visuelle Felder (in Grau) zweier unterschiedlicher Punkte im Raum (a); das Muster der „visuellen Integration“ im Layout (von Rot für die stärkste Integration bis zu Blau für die geringste) (b), © Kali Tzortzi.



Die dargestellten Konzepte und Methoden bringen Kohärenz und Stringenz in die Untersuchung von Museen und Ausstellungen und ermöglichen es uns, einen Raum von einem anderen innerhalb desselben Layouts zu unterscheiden und klare Unterscheidungen zwischen einer Art von räumlichem Layout und einer anderen zu formulieren. Auch die Analyse von Ausstellungskonzepten wird durch die Möglichkeit, Räume systematisch nach ihrer Lage im Grundriss zu beschreiben, erleichtert: Sind die wichtigsten Werke der Sammlung in integrierten oder getrennten Räumen untergebracht? Am Ende der Achse oder entlang der Achse? Und was sind die Folgen für das Erlebnis der Besucher:innen und die Art und Weise, wie sie den Ausstellungsraum wahrnehmen? Wie interagieren die Bewegungsmuster mit den Betrachtungsmustern und gibt es Unterschiede zwischen den verschiedenen Fällen? Wie trägt ihr Zusammenspiel zur Produktion von Bedeutungen bei, die das Narrativ der Ausstellung ergänzen?

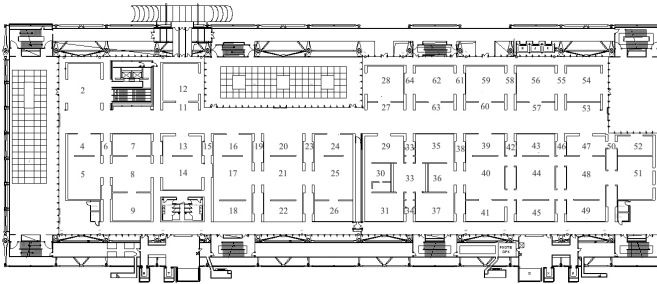
Anwendungsbeispiel

Das *Musée National d'Art Moderne* im Centre Pompidou ist ein großes Museum, das sich über zwei Etagen erstreckt und dessen lange und wegweisende Entwicklungsgeschichte es zu einem Meilenstein der Architektur im Allgemeinen und des Museumsdesigns im Besonderen gemacht haben.

Morphologie des Raums

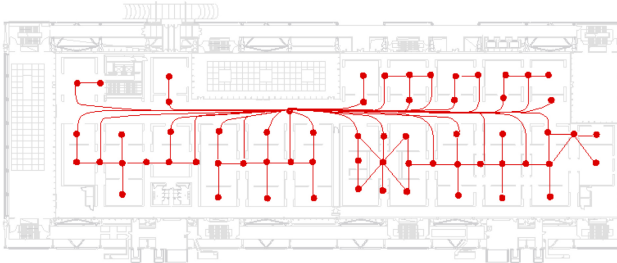
Der Grundriss des Museums (insbesondere das fünfte Stockwerk, das uns in diesem Kapitel interessiert) ist um eine lange Achse herum organisiert, die oft als ‚grande avenue‘ bezeichnet wird und sich über die gesamte Länge des Gebäudes erstreckt und den physischen und visuellen Zugang zu den Galerien auf beiden Seiten ermöglicht (Abb. 7).

Abb. 7: Das Layout des Pompidou (fünfter Stock) mit nummerierten Räumen, © Kali Tzortzi.



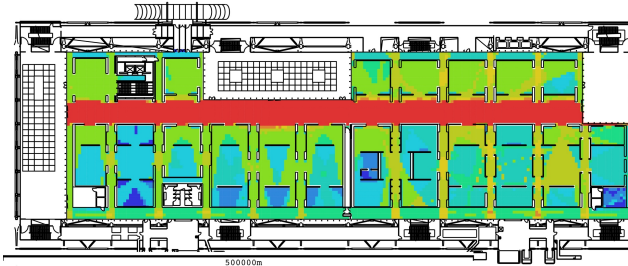
Wenn wir das Layout als Graph darstellen (Abb. 8), sehen wir, dass es ein konsistentes Muster gibt: Die Räume sind in kleinen Ringen (Schleifen) entlang der Achse angeordnet, mit vielen Punkten, an denen die Besucher:innen eine Wahl treffen und die Richtung ändern können.

Abb. 8: Der Graph für das Layout des Pompidou (fünfter Stock) macht visuell deutlich, wie die ringförmige Bewegungslinien mit der Hauptachse verbunden sind, © Kali Tzortzi.



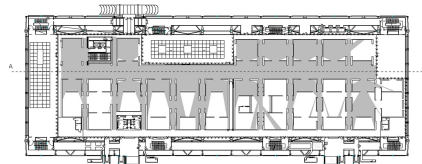
Bei der Untersuchung des Grundrisses mit Hilfe einer computergestützten Konfigurationsanalyse zeigt sich, dass die Achse den Integrationskern des Gebäudes bildet (Abb. 9). Sie verknüpft die Galerieräume mit häufigen visuellen und räumlichen Verbindungen in den Komplex und verbindet sie mit dem Eingang, so dass die Besucher:innen die globale Struktur des Gebäudes erfassen können, indem sie sich darin bewegen.

Abb. 9: Die Hauptachse im Pompidou, welche den „Integrationskern“ des Layouts darstellt, © Kali Tzortzi.

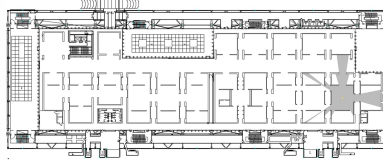
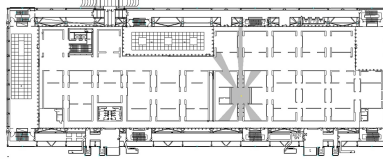
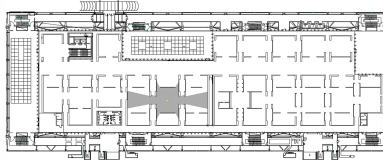
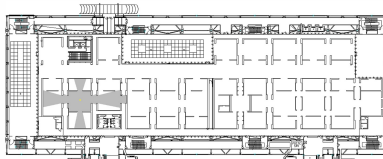


Wenn wir die Sichtfelder einzeichnen, die sich einem beim Fortbewegen entlang der Achse auf tun (in Abbildung 10a in Grau), sehen wir, dass dies die *Informationsstabilität*, d. h. die visuellen Informationen, die relativ stabil bleiben, erhöht (Peponis 1997). Je tiefer man als Betrachter:in jedoch in die Galerie vordringt, desto fragmentierter werden die Achsen und desto kleiner werden die Blickwinkel, was einen anderen Fortbewegungsrhythmus erzwingt, also dazu führt, dass Besucher:innen den eigenen physischen Rhythmus verlangsamen und ein ‚Entdeckungsprozess‘ in Gang gesetzt wird. Wie in Abbildung 10b zu sehen ist, bildet die Vielfalt in der Anordnung der Öffnungen Isovisten mit äußerst heterogenen Formen. Das Markenzeichen des Pompidou ist die großzügige Einsehbarkeit: Die dichten Verbindungen zwischen den Räumen in verschiedenen Richtungen schaffen für die Besucher:innen ständig wechselnde Sichtbeziehungen und unterstreichen ein dynamisches Raumgefühl.

Abb. 10: Von der Hauptachse des Pompidou aus gezeichnete Linien-Isovisten, die ständig Aufschluss über dessen globale Struktur geben (a), und an zentralen Punkten der Galerien aufgenommene Isovisten, die die dichten und multidirektionalen räumlichen Verbindungen zwischen ihnen zeigen (b), © Kali Tzortzi.



a



b

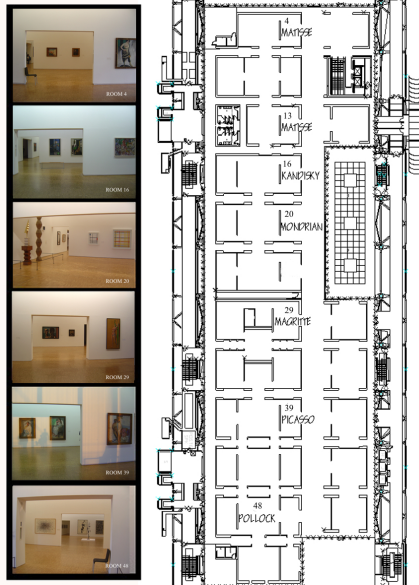
Morphologie der Ausstellung

Wie verhält sich die räumliche Gestaltung des Museums zur Präsentation seiner Sammlungen? Die Ausstellung ist dem Zeitraum vom frühen zwanzigsten Jahrhundert bis zu den 1960er Jahren gewidmet und ihre allgemeine Organisation folgt dem kunsthistorischen Schema, bei dem die Werke nach Kunstströmungen und Künstler:innen sortiert chronologisch gezeigt werden.⁵ Eines der charakteristischen Merkmale ist, dass die Anordnung der Sammlung konsequent die konfigurativen Eigenschaften des Layouts nutzt und räumliche Entscheidungen systematisch mit der Positionierung und Kategorisierung der Objekte verbunden sind. Die Hauptwerke, die die Aufmerksamkeit der Besucher:innen auf sich ziehen (Abb. 11), werden in den am besten zugänglichen Räumen aufgehängt – in den Galerien, die zum zentralen Verkehrsraum hin offen sind, oder in den Galerien, die die durchgehende innere Achse strukturieren – und an strategischen Stellen in Bezug auf die Türöffnungen oder Durchgangswege des Ausstellungspublikums platziert, während die tieferen und abgelegeneren Räume monografischen Ausstellungen oder Teilen der Sammlung von speziellerem Interesse gewidmet sind. Man könnte argumentieren, dass über den Inhalt der Objekte hinaus die Gliederung des Raums und die räumliche Hierarchie (je nachdem, wie die Raumstruktur bestimmte Ausstellungsräume gegenüber anderen privilegiert, durch direkte Zugänglichkeit, weite oder entfernte Einsehbarkeit ein reiches Netz von Verbindungen) Bedeutung vermitteln und einer Ausstellung dienen, die darauf abzielt, „die wichtigsten Kunstströmungen und Künstler:innen dieser Zeit“ hervorzuheben (Centre Pompidou 2022).

Die Anordnung ist jedoch weder präskriptiv noch hermetisch. Die axiale Anordnung der Räume und die Vielzahl der Öffnungen, durch die die Werke aus verschiedenen Entfernungen und Blickwinkeln betrachtet werden können, fordern die Besucher:innen sowohl physisch als auch intellektuell heraus. Ein bestimmtes Objekt zu betrachten bedeutet, neue Beziehungen zu entdecken, dasselbe Werk in verschiedenen Kombinationen zu sehen und gleichzeitig die umgebenden visuellen Realitäten wahrzunehmen. Es ließe sich daher argumentieren, dass der Raum systematisch als narratives Mittel eingesetzt wird und zusätzliche Beziehungen zwischen den Exponaten vermittelt. Das Verbindungsnetz scheint darauf hinzuweisen, dass die moderne Kunst eine Verflechtung individueller Leistungen ist, ein Produkt der gegenseitigen Beeinflussung von Künstler:innen, Kunstströmungen und Stilen.

5 Es sei darauf hingewiesen, dass die Analyse des fünften Stockwerks des Pompidou zwar auf einer früheren Raumaufteilung beruht, die zugrundeliegenden Organisationsprinzipien und räumlichen Themen, die hier erörtert werden, jedoch dieselben bleiben.

Abb. 11: Die Anordnung der Sammlung entlang der Hauptachse im Pompidou, die den Standort der Werke der wichtigsten Künstler zeigt. Die nummerierten Ansichten auf der linken Seite entsprechen den Räumen auf dem Plan. Quelle: K. Tzortzi, mit freundlicher Genehmigung des Centre Pompidou, © Kali Tzortzi.



Pfade der Erkundung und Muster der Kopräsenz

Die Frage, die sich nun stellt, ist, welche Auswirkungen die besondere Art der Organisation von Raum und Objekten auf das Besuchererlebnis hat, wie es sich in den beobachtbaren Besuchsmustern in jedem Museum manifestiert.⁶ Die Aufzeichnung der Laufwege während des gesamten Besuchs (Abb. 12) zeigt, dass jede:r einen anderen Weg einschlug, das dichte Netz von Verbindungen nutzte und die Vielfalt der möglichen Kombinationen erkundete – wobei die Hälfte der erfassten Personen die Hälfte der Galerien ausließ. Die Wege sind also eher individuell und explorativ. Aber

6 Das Besucher:innenverhalten wurde mit Hilfe bewährter Techniken analysiert (Aufzeichnung der Wege der Besucher:innen während ihres gesamten Besuchs in der Galerie, Erfassung der Besucher:innenströme („gate counts“) an den Schwellen der Räume und ‚Momentaufnahmen‘ (‘snapshots‘), bei denen die beobachtende Person auf einem Plan festhält, wo sich die Besucher:innen in den einzelnen Räumen aufhalten und die Exponate betrachten). Für die vollständige Studie über Pompidou siehe Tzortzi (2015), Kapitel 6.

trotz der Heterogenität ihrer Routen gibt es eine starke Tendenz, dass die Besucher:innen zu den ‚vorbestimmten‘ Schlüsselräumen gelangen, die die Haupttroupe strukturieren. Die höchsten Besuchszahlen – mit Ausnahme der Mittelachse, wo alle abzweigenden Wege zwangsläufig zusammenlaufen – finden sich im rechten Komplex und insbesondere in den zentralen Räumen, die den ersten und letzten Teil des internen Umlaufwegs strukturieren, während sich die Räume mit geringer Bewegung durchweg am Ende der Sequenz oder in den tiefsten Räumen der Galerie befinden, die visuell abgetrennt und nicht direkt von der Hauptachse aus zugänglich sind (Abb. 13).

Abb. 12: Die im Pompidou beobachteten Routen und Aufenthaltsorte der Besucher:innen machen die Heterogenität ihrer Wege und die starke Ausrichtung der Raumnutzung auf die Hauptachse und die Galerien am Anfang des Rundgangs visuell deutlich, © Kali Tzortzi.

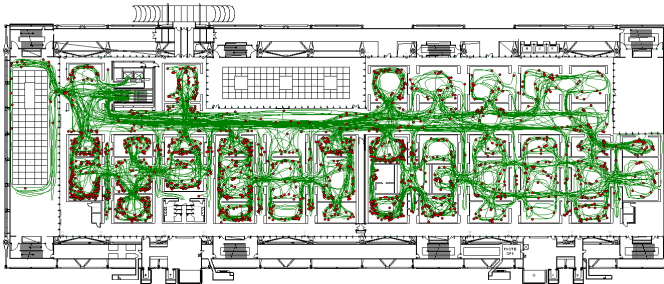
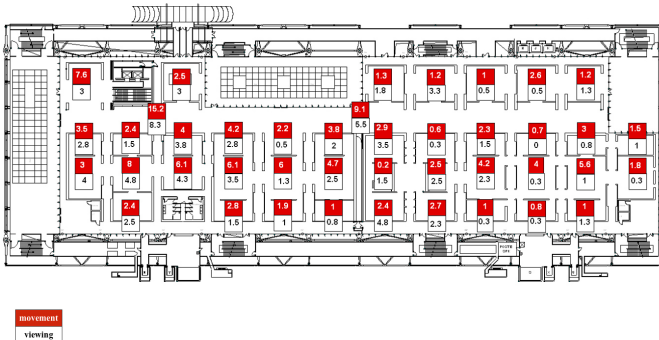


Abb. 13: Die Geschwindigkeit der Bewegung (in Rot) und des Sehens (in Weiß) im fünften Stock des Pompidou, © Kali Tzortzi.



Gleichzeitig wird deutlich, dass die Räume mit hohem Publikumsverkehr auch die Räume mit den wichtigsten Attraktoren sind (Abb. 13). Diese parallelen Effekte spiegeln eindeutig eine kuratorische Strategie wider, die Highlights der Sammlung an markanten Stellen zu platzieren, in den Räumen, in denen mehr Bewegung herrscht als in anderen, so dass sie zu den am intensivsten genutzten Ausstellungsräumen des Museums werden.

Die Muster, wie sich Menschen bewegen und den Museumsraum erkunden, erzeugen auch einen Nebeneffekt, und zwar einen sozialen Effekt, der durch die räumliche Gestaltung entsteht. Besucher:innen, die sich in verschiedene Richtungen aufteilen, treffen sich in der Achse an verschiedenen Punkten ihres Besuchs wieder. Die städtisch anmutende Raumgestaltung des Museums (viele Räume können sowohl als Ausgangs- als auch als Zielpunkte fungieren, die im Grundriss verstreut sind) maximiert die Möglichkeiten der Begegnung und intensiviert das Gefühl des Zusammenseins mit anderen Menschen, das für unsere Museumserfahrung von zentraler Bedeutung ist.

Methodenreflexion

Wie in den vorangegangenen Abschnitten angedeutet, können wir mit diesem analytischen Ansatz zeigen, dass der Raum die Art und Weise, wie wir Ausstellungen erfahren, beeinflusst, indem er dreierlei räumliche Beziehungen strukturiert: zwischen *Ausstellungsräumen*, die die Art und Weise bestimmen, wie sie erkundet und genutzt werden; zwischen *Exponaten*, die die Art und Weise beeinflussen, wie sie wahrgenommen werden, und zwischen den *Besucher:innen*, durch die Möglichkeiten der Kopräsenz und der Begegnung, die durch das Zusammenwirken der ersten beiden geschaffen werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass diese Art, Ausstellungen zu betrachten, Gegebenheiten greifbar macht, die wir intuitiv verstehen, wenn wir eine Ausstellung konzipieren, aber nur schwer beschreiben und darstellen können. So hilft sie uns beispielsweise dabei zu konkretisieren, wie die informelle Wissensvermittlung der Ausstellung durch Bewegung im Raum strukturiert werden kann oder auch wie Sichtbarkeitsmuster mit Seh- und Verstehensweisen interagieren. Oder sie kann uns einen gewissen Aufschluss über die Erlebnisunterschiede zwischen Ausstellungen geben und erklären, warum jede ihren eigenen unverwechselbaren räumlichen, intellektuellen und sozialen Charakter hat.

In diesem Sinne besteht die Hoffnung, dass die hier dargelegten theoretischen Ideen und Forschungsergebnisse bei der Gestaltung von Ausstellungen von Nutzen sein könnten, und zwar nicht, indem sie eine Gestaltungsanleitung bieten, sondern indem sie ein tieferes Verständnis der wahrscheinlichen Folgen strategischer Gestaltungsentscheidungen vermitteln. Dieses Verständnis könnte sowohl die Gestal-

tungsentscheidungen beeinflussen als auch die Bewertung alternativer Lösungen im Hinblick auf spezifische Anforderungen und Absichten erleichtern. Was vielleicht noch wichtiger ist: Dieses Verständnis könnte auch neue Wege im Umgang mit Raum- und Ausstellungsüberlegungen eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Basso Peressut, Luca. 2014. Contemporary Museums between Theory and Practice. In *Advancing Museum Practices*, herausgegeben von Francesca Lanz und Elena Montanari, 148–162. Turin: Allemandi. https://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20150130/111356858_9187.pdf (05.08.2024).
- Benedikt, Michael L. 1979. To take hold of space: Isovists and isovists fields. In *Environment and Planning B: Planning and Design* 6: 47–65.
- Brawne, Michael. 1982. *The museum interior: temporary and permanent display techniques*. London: Thames and Hudson.
- Centre Pompidou. 2022. Museum, level 5: Modern art collections. <https://www.centrepompidou.fr/en/visit/interactive-map?floor=5&zoom=deep&place=Museum%2C+level+5> (05.08.2024).
- Duncan, Carol und Alan Wallach. 1978. The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: An Iconographic Analysis. In *Marxist Perspectives* 1 (4): 28–51.
- Falk, John H. und Lynn D. Dierking. 1992. *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.
- Hillier, Bill. 1996. *Space is the Machine*. Cambridge: Cambridge University. <https://spaceisthemachine.com/> (05.08.2024).
- Hillier, Bill, John Peponis und John Simpson. 1982. National Gallery schemes analyzed. In *Architects' Journal* 27: 38–40.
- Hillier, Bill und Julienne Hanson. 1984. *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, Bill, Mark David Major, Jake Desyllas, Kayvan Karimi, Beatriz Campos und Tim Stonor. 1996. *Tate Gallery, Millbank: A Study of the Existing Layout and New Masterplan Proposal*. London: Bartlett School of Graduate Studies, University College London. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/932/>(05.08.2024).
- Hillier, Bill und Kali Tzortzi. 2006. Space Syntax: The Language of Museum Space. In *A Companion to Museum Studies*, herausgegeben von Sharon Macdonald, 282–301. Maiden: Blackwell Publishing.
- Krukar, J. und R.C. Dalton. 2020. How the visitors' cognitive engagement is driven (but not dictated) by the visibility and co-visibility of art exhibits. In *Frontiers in Psychology* 11.

- Lazaridou, Athina und Sophia Psarra. 2021. How do atria affect navigation in multi-level museum environments? In *Architectural Science Review* 64 (5): 437–451. <https://doi.org/10.1080/00038628.2021.1911782>
- Li, Chenyang und Sophia Psarra. 2022. A comparative study of graph structures, traversability movement and exhibition strategy in museums during Covid-19. In *Proceedings of the 13th International Space Syntax Symposium*, herausgegeben von Akkelies van Nes und Remco de Koning, 484. Bergen: Western Norway University of Applied Sciences, June 20–24, 2022. <https://www.hvl.no/en/research/conference/13sss/> (05.08.2024).
- Lu, Yi und John Peponis. 2014. Exhibition Visitors Are Sensitive to Patterns of Display Covisibility. In *Environment and Planning B: Planning and Design* 41 (1): 53–68. <https://doi.org/10.1068/b39058>.
- Macdonald, Sharon, Hg. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Markus, Thomas A. 1993. *Buildings and power: freedom and control in the origin of modern building types*. London: Routledge.
- Mason, Rhiannon, Hg. 2020. *Museum Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Mason, Rhiannon, Alistair Robinson und Emma Coffield. 2018. *Museum and Gallery Studies. The Basics*. London: Routledge.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. Museum as an Embodied Experience. In *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, herausgegeben von Nina Levent und Alvaro Pascual-Leone, 239–250. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Peponis, John. 1997. Geometries of Architectural Description: shape and spatial configuration. In *Proceedings of the 1st International Space Syntax Symposium*, London, 16–18 April, herausgegeben von Mark David Major, Luiz Amorin und F. Dufaux, 34.1–34.8. London: Space Syntax Laboratory. <https://www.spacesyntax.net/symposia/1st-international-spacesyntax-symposium/> (05.08.2024).
- Peponis, John und Jenny Hedin, 1982. The layout of theories in the Natural History Museum. In *9H* 3: 21–25.
- Peponis, John, Alexandra Watson-Lister, Hafsa Siap, Kristy Cho, Katie Massa, Grace Lee, Varun Sethi und Elliot Park. 2021. *Architecture, perception, curation: A Studio Report*. Atlanta: School of Architecture, Georgia Institute of Technology.
- Peponis, John, Hg. 2024. *Museum Configurations: An inquiry into the design of spatial syntaxes*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Turner, Alasdair. 2001. Depthmap: a program to perform visibility graph analysis. In *Proceedings of the 3rd International Symposium on Space Syntax*, Atlanta, 7–11 May, 31.1–31.9. Georgia Institute of Technology Atlanta.
- Tzortzi, Kali. 2015. *Museum Space: Where Architecture Meets Museology*. London: Routledge.

- Tzortzi, Kali. 2017. Museum architectures for embodied experience. In *Museum Management and Curatorship* 32 (5): 491–508. <https://doi.org/10.1080/09647775.2017.1367258>.
- Tzortzi, Kali. 2022. Constructing Meanings: The Museum as a Stage Set for the Presentation of Archeological Collections. In *Collections* 18 (2): 142–161. <https://doi.org/10.1177/15501906211052715>.
- Tzortzi, Kali und Bill Hillier. 2016. From Exhibits to *Spatial Culture*: An Exploration of Performing Arts Collections in Museums. In *Journal of Space Syntax* 7 (1): 71–86. [http://128.40.150.106/joss/index.php/joss/article/download/289/pdf\(05.08.2024\)](http://128.40.150.106/joss/index.php/joss/article/download/289/pdf(05.08.2024)).
- Witcomb, Andrea. 2003. *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London: Routledge.
- Whitehead, Christopher. 2009. *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London: Duckworth.

Wissensanalyse

Ausstellungen repräsentations- und machtkritisch untersuchen

Daniela Döring

Einführung

Wissen ist ein paradoxer Begriff: je stärker die Versuche, ihn definitorisch zu fassen, desto mehr entzieht er sich einer Definition (Füssel 2021: 7). Wissen lässt sich gerade nicht letztgültig bestimmen, sondern wird innerhalb von kulturellen und historischen Kontexten immer wieder neu ausgehandelt. Besonders Ausstellungen sind zentrale Austragungsorte für diese Verhandlungen.¹ Sie machen Wissen sowohl sichtbar als auch unsichtbar, sie repräsentieren, popularisieren, verwerfen, generieren neue Erkenntnisse und stellen diese zugleich zur Disposition. Seitdem Michel Foucault den untrennbaren Zusammenhang von Wissen und Macht aufgezeigt hat, lässt sich eine Wissensanalyse nicht mehr ohne die Frage nach Machtverhältnissen denken: Macht bringt Wissen hervor und Wissen konstituiert Macht (Foucault 1977: 39). Ausstellungen operieren an dieser Schnittstelle und sind von Macht- und Herrschaftsverhältnissen geprägt. Sie sind eng mit historisch gewachsenen Institutionen wie Museen, Archiven, Sammlungen und Universitäten verbunden, die oft Wissensbestände aus kolonialen, patriarchalen und hegemonialen Kontexten bewahren (Paul 2019: 174).

Das in Ausstellungen gezeigte Wissen ist – anders als häufig angenommen – nicht evident, sondern vorläufig und umstritten. Ausstellungen lassen sich mit Beatrice von Bismarck (2021: 13, 63) als kuratorische Situationen verstehen, die angestammte Wissensformen [...] verlassen [und] anderes Wissen [...] multiplizieren und [...] prozessieren können. Ihre rationalisierenden und zugleich ästhetischen Anordnungen im Raum ermöglichen sowohl affirmative als auch kritische Reflexionen

1 Das an der Georg-August-Universität Göttingen angesiedelte Graduiertenkolleg *Wissen | Ausstellen. Eine Wissensgeschichte von Ausstellungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* erforschte dieses wechselseitige Verhältnis (2018–2023). Die nachfolgenden Überlegungen profitieren sehr von den gemeinsamen Diskussionen und kollektiven Arbeitsprozessen, daher danke ich herzlich allen Kollegiat:innen sowie den beteiligten Kolleg:innen.

der jeweiligen Wissenskultur. Gerade hier kann die Doppelfunktion von Wissen – als machtstabilisierendes *und* als emanzipatorisches Instrument (Kroll 2002: 403) – produktiv werden. Eine Wissensanalyse von Ausstellungen widmet sich diesem ambivalenten Verhältnis einer Re-, Neu- und De-Produktion von Wissen.

Ziel der Methode

Eine repräsentations- und machtkritische Wissensanalyse zielt darauf ab, Ausstellungen als Aushandlungsorte von vermeintlich gültigem Wissen und seinen Herstellungsprozessen zu beschreiben. Sie fragt danach, wer, wie, welches Wissen hervorbringt und bezieht dabei die eigene Position und Situiertheit in die Analyse mit ein. Sie geht subjektiv, interpretierend vor und erzeugt dabei neues, relationales und partikulares Wissen. Einerseits gilt es der kuratorischen Erzählung zu folgen, andererseits nach Störungen, Unruhe, Widerständen oder Konflikten im Display zu suchen. Indem diverse Wissensbestände in Beziehung zueinander gesetzt werden, lässt sich sowohl das durch Ausstellungen evident gewordene als auch das kontingente und unabgeschlossene Wissen adressieren.

Um die verschiedenen Dimensionen von Wissen im Ausstellungskomplex zu erschließen, schlage ich eine Kombination aus verschiedenen Ansätzen vor. Mein Vorgehen ist einer Kulturanalyse verpflichtet, die angelehnt an Mieke Bal (2002) Ausstellungen als kulturelle Prozesse mithilfe von repräsentationskritischen, postkolonialen und feministischen Perspektiven untersucht. Gerade die – in den letzten Jahren oft gestellte – Frage „Wer spricht?“ erlaubt, epistemische Ungleichheiten in Bezug auf *Geschlecht, Ethnie, Klasse, Sexualität* etc. in der Ausstellungs- und Museumspraxis zu analysieren (z. B. Adair und Levin 2020, Döring und Fitsch 2016, Kazem-Kamiński und Martinz-Turek 2009, Muttenthaler und Wonisch 2006). Dabei ist nicht nur danach zu fragen, welches und wessen Wissen vertreten ist, sondern auch wie und unter welchen strukturellen Bedingungen es exponiert wird. In den Fokus rücken die räumlichen, architektonischen und medialen Maßgaben (Hoffmann 2014, 38), denn diese Konditionen des Zeigens eröffnen oder schließen bestimmte Gebrauchs-, Explorations- und Erkenntnisweisen.

In Ausstellungen – verstanden „als Komplex codierter Zeichenrelationen“ (Scholze 2010: 137) – werden permanent bestimmte (Be-)Deutungen und Zuschreibungen in der Wissensproduktion ausgehandelt. Dabei sind in der kuratorischen Praxis, der Ausstellung selbst und in ihrer Rezeption kulturelle und implizite Wissensbestände eingelagert. Dieses körperliche, kognitive Erfahrungs- und Handlungswissen (Polanyi 1985) lässt sich durch einen ethnographischen Ansatz herausarbeiten. Werden Ausstellungen mit ihren vielfältigen Praktiken in den Blick genommen, so wird beschreibbar, welche kulturellen Vorannahmen, welche Subjekte, Positionen und Handlungen adressiert und welche verunmöglicht werden.

Das Fundament einer solchen Untersuchung bildet die langjährige feministische Forderung von Donna Haraway (1995) eines verkörperten und situierten Wissens, das die eigene Standortbestimmung und Privilegierung zum Ausgangspunkt für eine (selbst-)kritische und reflexive Wissensproduktion macht und auf diese Weise Alternativen sichtbar werden lässt. Eine machtkritische Wissensanalyse zielt so nicht nur darauf ab, Ausstellungen prozessual, als wirkmächtige Austragungs- und Verhandlungsorte von Wissen kritisch zu reflektieren, sondern zugleich an ihnen mit dem eigenen Wissen teilzuhaben und sie mitzugestalten.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Gleichwohl die Instrumentarien der Wissensanalyse zunächst theoretisch verortet wurden, ist die hier vorgeschlagene Methode aus meiner Praxis heraus entwickelt (Döring 2020, 2021, Döring und Strunge 2021). Ausstellungsanalysen lassen sich kaum am Reißbrett entwerfen, sie sind immer in übergeordnete Fragen und Erkenntnisinteressen eingebettet und meist als ein permanentes Oszillieren zwischen theoretischem Zugang und dem (Er-)Fassen des Gegenstandes zu verstehen. Die nachfolgende Anleitung ist daher nicht als rigides Vorgehen konzipiert, sondern als Arbeitsmodell, das einzelne, oftmals ineinandergreifende Etappen voneinander isoliert und zugleich zur Reflexion und gegebenenfalls zur Abweichung aufruft.

1. Erkunden, Wahrnehmen, Leiten lassen

Wo beginnt eine Ausstellung? Bereits der Weg zu einer Ausstellung, die Zugänglichkeit und Geschichte der musealen oder ausstellenden Institution, ihre Verankerung im urbanen Raum, ihre architektonischen und globalen Repräsentationsformen oder der kulturpolitische Rahmen verraten etwas über die strukturellen Vorbedingungen des exponierten Wissens. Setzen Sie einen Anfangspunkt und lassen Sie sich von Ihrem Interesse und Ihrer Intuition leiten. Suchen Sie ein- oder anleitende kuratorische Hinweise, um eine ungefähre Vorstellung davon zu bekommen, was Sie erwartet: Wie ist die Ausstellung aufgebaut, gibt es einen vorgeschlagenen Rundgang, welche Geschichte soll erzählt, welches Wissen vermittelt werden? Der Modus, in dem Sie durch die Ausstellungsräume gehen, ist ein zweifacher: Zum einen geht es um ein explorierendes Erkunden, Eintauchen und Herausfinden, aber auch ein Abschweifen oder Verzetteln ist willkommen. Zum anderen geht es um die Beobachtung Ihrer Beobachtung, also um ein distanzierendes Wahrnehmen des eigenen Explorierens. Denn die Frage, warum Sie etwa von einem vorgegebenen Weg abgekommen sind oder was genau Ihre Aufmerksamkeit angezogen hat, ist ein gutes Instrument, um dem eigenen Erkenntnisinteresse auf die Spur zu kommen. Die

Reflexion der Frage ‚Was wollen Sie wissen?‘ ist einer der Schlüssel zur und Voraussetzung für eine machtkritische Wissensanalyse.

2. Notieren, Skizzieren, Zeichnen

Halten Sie während oder am Ende Ihres Rundganges ausgewählte Ausstellungsinhalte durch Notizen, Skizzen oder Fotografien fest. Ich nehme einen ersten Abstraktionsschritt oft beim Verlassen der Ausstellung – im letzten Raum der Ausstellung, einer Lese- oder Aktionsecke oder im Museumscafé – vor. Notieren Sie Stichworte, Sätze oder Umrisse einzelner Ausstellungsszenen, Exponate oder Architekturen – es geht um das Sichern von ersten unmittelbaren Eindrücken in einem Medium, das Ihnen liegt. Auch hierbei darf Ihre Aufmerksamkeit abschweifen: Wie nehmen Sie den Ausstellungsort wahr? Was zieht Sie an? Sind andere Besuchende zugegen und wie verhalten sie sich? Was passiert in den Zwischenräumen? Wo und wie zeigt sich Ihnen die ausstellende Institution? Wer nimmt (wie) Teil? Die Notizen über die Ausstellung stellen eine erste Reflexionsebene dar, sie sollten möglichst ungefiltert sein und noch nicht auf ein bestimmtes Resultat abzielen, um kontingente und implizite Wissensbestände einzuholen.

3. Suchen, Fragen, Analysieren

Bevor Sie sich der konkreten Textproduktion widmen, empfiehlt es sich, Ihr Erkenntnisinteresse genauer zu eruieren und analytisch verschiedene Formen des Wissens zu erfassen. Ziel dieses Arbeitsschrittes ist das Anlegen eines eigenen Fragenkataloges, bei dem Sie nachfolgende Dimensionen berücksichtigen (können). Daraus generieren Sie zentrale Begriffe und eine leitende Fragestellung, über die Sie mit und in der Ausstellung nachdenken wollen. So können Sie Ihr eigenes Wissenwollen strukturieren und fokussieren. Die Zugänge adressieren unterschiedliche Ebenen einer machtkritischen Wissensanalyse.²

a) *Subjekt*

Die subjektive Erfahrung und Beobachtung stellt im kulturanthropologischen Sinne eine wesentliche Quelle der Wissensproduktion dar, die es zu reflektieren und zu operationalisieren gilt. Gerade Ausstellungen sind Räume, die von Subjekten gelesen, körperlich erfahren und verhandelt werden (Reitstätter 2015). Welche Emo-

2 Eine ähnliche Kategorisierung nehmen Sophia Prinz und Hilmar Schäfer (2015: 290–302) in ihrer praxeologisch orientierten Dispositivanalyse von Ausstellungen vor, ohne jedoch einer machtkritischen oder kulturanalytischen Fragestellung zu folgen: Sie nehmen die Architektur des Gebäudes, die mediale Anordnung der Artefakte, die intersubjektiven Beziehungen und schließlich ihre Einbettung in diskursive Praktiken in den Blick.

tionen, Assoziationen oder Erinnerungen löst die Ausstellung bei Ihnen aus? Wo fühlen Sie sich angesprochen – oder auch nicht und warum? Erkunden Sie die eigenen Erkenntnisprozesse, Interaktionen und Verstrickungen im Feld der Ausstellung, um implizite Vorannahmen und Einschreibungen herausarbeiten zu können. Reflektieren Sie auch die Bedingungen *Ihrer* Wissensproduktion, z. B. Ausbildung, Fachdisziplin, Herkunft, Geschlecht und Beziehung zur Institution. Diese Situierung muss sich nicht unbedingt explizit in dem finalen Text wiederfinden, sondern dient dazu, sich die eigene Position bewusst zu machen.

b) Repräsentation

Mit dem Begriff der Repräsentation lässt sich nach Inhalten, Thesen und Sammlungen fragen, die in der Ausstellung vertreten sind. Welcher Kanon, wessen Wissen oder welche Objekte werden gezeigt? Prozesse der Sichtbarmachung sind immer ambivalent und zugleich an Formen der Unsichtbarmachung gebunden (Schaffer 2008). Die Analyse sollte daher auch nach den Lücken, dem Abwesenden und den Kategorisierungen suchen: Welche Stimmen sind nicht vertreten? Welche Grenzbeziehungen, Einteilungen und Blickregime werden vorgenommen? Lassen sich geschlechtsspezifische, klassifizierende oder rassifizierende Differenzen oder Hierarchien ausmachen? Wer spricht über wen – was und wie?

c) Display

Auf dieser Ebene geraten die Inszenierungsweisen der Ausstellung in den Blick. Wie lässt sich das Display beschreiben? In welchen Formen und Formaten wird das Wissen im Raum organisiert? Welche Atmosphäre nehmen Sie wahr? Ist das Ausstellungsdesign präsent oder bringt es sich selbst zum Verschwinden? Gerade die Unsichtbarkeit der medialen (Ver-)Fassung der Ausstellung trägt entscheidend zur Legitimierung, Vernaturalisierung und Verobjektivierung von Wissen bei. Bedienen sich die Gesten des Zeigens einer vertrauten oder unkonventionellen Zeichen- und Formsprache, gibt es Überraschungen, Irritationen oder Bruchlinien? Und wie werden Evidenz, Glaubwürdigkeit bzw. umgekehrt Vorläufigkeit und Bedingtheiten des Wissens markiert?

d) Institution

Mit diesem Fokus geht es darum, nach der institutionellen Autor:innenschaft und den Konditionen des Ausstellens zu fragen, die oftmals verborgen sind. Wie lässt sich der expositorische Akteur – also die „lange Kette von Subjekten“ (Bal 2002: 77), die die Ausstellung hervorbringen – beschreiben? Über konkrete Aussagen der Kurator:innen hinaus geht es hier vor allem um die Institution selbst: Lassen sich institutionelle Absichten, eine Haltung oder implizite Vorannahmen bezüglich der ausgestellten Wissensbestände auffinden? Welche Ziele werden verfolgt? Wer wird durch die Ausstellung adressiert und imaginiert? Wer profitiert von dem Wissen?

e) Kontexte

Schließlich sind die verschiedenen Kontexte herauszuarbeiten, in die die Ausstellung eingelassen ist. Vor welchem Hintergrund wurde die Schau kuratiert? Welche Fachdiskurse, Theorien, Problematiken und welche historischen oder aktuellen Debatten werden ‚verarbeitet‘? Auf welche größeren gesellschaftlichen Fragen oder Diagnosen reagiert die Ausstellung? Gibt es Referenzen, Vorläufer oder Analogien? Welche kulturellen Konzepte oder Begriffe scheinen hier materialisiert und (neu) verhandelt zu werden?

4. Lesen, Beschreiben, Herstellen

Vor dem Hintergrund Ihrer eigenen Fragen geht es nun an das Schreiben eines ersten Rohtextes. Suchen Sie sich einige, zentrale Ausstellungsszenen aus – drei bis maximal fünf konkrete Ausstellungseinheiten, ein Objektensemble, eine Vitrine, Installation oder Hands-on-Station – und fertigen Sie eine dichte Beschreibung (Geertz 1987).³ Wählen Sie eine Schlüsselszene, die den Anfang Ihrer Erzählung bildet. Diese erste Ausstellungseinheit hat eine besondere Bedeutung für Ihren werdenden Text. Denn an dieser Szene verdeutlichen Sie die Frage(n), die Sie durch die Ausstellung begleiten. Sie klären und exemplifizieren Ihr eigenes Erkenntnisinteresse und eröffnen Ihre Analyse. Das Schreiben ist dabei ein explorierendes Forschen, mit dem Sie die Ausstellung assoziativ ‚lesen‘ und schildern. Mit dem Anordnen der ausgewählten Ausstellungsszenen legen Sie Ihren eigenen Rundgang und Erzählung, Ihr eigenes Wissen an.

5. Strukturieren, Redigieren, Kritisieren

Sie haben nun einen ersten Textentwurf produziert. Überprüfen Sie, ob Ihr ursprüngliches Erkenntnisinteresse von der Analyse ‚getragen‘ wird oder ob das Material und Ihr Gegenstand andere Ansätze vorschlägt. Hierfür lesen Sie Ihre Rohfassung mehrmals, kristallisieren (erneut) die darin behandelten Begriffe und Fragen heraus und entwerfen Zwischenüberschriften. Mithilfe der Analysedimensionen Ihres Fragenkatalogs lassen sich einzelne Beschreibungen vertiefen, ausbauen und systematisieren. Sobald Sie eine Gliederung und Dramaturgie für Ihren Text entwickelt haben, machen Sie sich an die redaktionelle Überarbeitung, ans Kürzen, Streichen, Aus- und Umbauen. Ihre persönliche Ausstellungsrezeption

3 Obgleich die dichte Beschreibung nach Clifford Geertz keine Methode, sondern vielmehr eine erkenntnistheoretische und interpretierende Haltung meint, hat sie in zahlreiche empirische Untersuchungen Eingang gefunden. Sie geht davon aus, dass eine Beschreibung und Beobachtung kultureller Phänomene nicht ohne ein Erklären und Erzeugen eben dieser möglich ist (Egger 2014: 401–414).

ist nun verstärkt in Distanz zu sich selbst und in Relation zu anderen Wissensbeständen, Ausstellungen, Fachdiskursen oder Debatten zu bringen und auf diese Weise in gesellschaftliche Fragen und Diagnosen einzuordnen.

Die Methode der Wissensanalyse eignet sich für die Beobachtung durch eine einzelne Person, lässt sich aber auch durch Gruppendiskussionen, Interviews mit an der Ausstellung beteiligten Akteur:innen, vertiefende Archiv- oder Sammlungsrecherchen wie bei der *Kontextanalyse* und schließlich durch *Begleitete Rundgänge* oder *Fragebogen* erweitern. Der zeitliche Rahmen ist vom Gegenstand, von vorhandenen Ressourcen, vom Schreibgenre und Publikationsmedium abhängig. Es empfiehlt sich, die Ausstellung öfter zu besuchen sowie mehrfache Verschriftlichungs- und Lektoratsphasen einzukalkulieren. Gerade für den herausfordernden, subjektiven Zugang der Analyse sind kollegiale Redaktionen bereichernd, um die nötige Distanz und Intersubjektivität zu gewährleisten.

Anwendungsbeispiel

Schon lange wollte ich das Genter Universitätsmuseum (GUM) besuchen, das am Anfang der Pandemie 2020 eröffnet wurde. Erst ein Jahr später stehe ich am Ticket-schalter des Museums und erhalte einen Aufkleber mit dem Satz „I am not sure“. Dieser ungewöhnliche Slogan ist Programm, denn mit seinem Untertitel *Forum for Science, Doubt and Art* verspricht das Museum einen ganz neuartigen kuratorischen Ansatz: Wissenschaft solle nicht als fertiges Ergebnis oder Leistung einzelner Personen, sondern im Werden, als menschliche und kollaborative Prozesse samt Zweifel und Umwegen gezeigt werden. Das Museum „for everyone who dares to think“ will nicht nur hinter die Kulissen des akademischen Betriebes blicken, sondern auch ein neues und unkonventionelles Wissenschaftsmuseum – „The Museum of Doubt“ (Doom 2020) – entwerfen.⁴ Eine Aufsichtskraft begrüßt mich am Eingang und hofft, dass ich am Ende der Ausstellung mehr Fragen als Antworten haben werde. Ich bin gespannt!

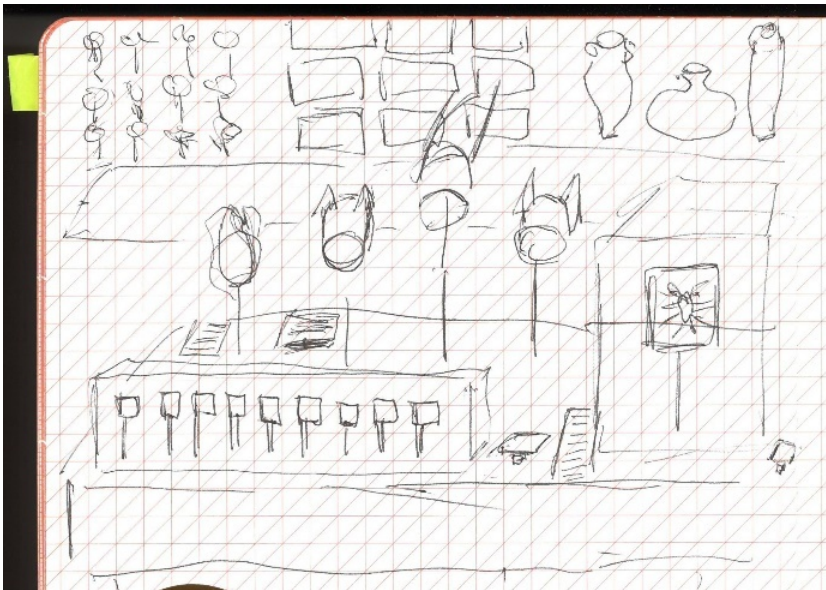
1. Erste Eindrücke: Die Ausstellung zieht mich in ihren Bann. Gleich in der ersten Sektion bleibe ich lange hängen. Am Anfang war das Chaos: das scheint die Urszene der Vorstellung einer westlichen, rationalen und aufklärerischen Wissenschaft zu sein. Warum wir die chaotische Welt ordnen und klassifizieren, wird jedoch sogleich hinterfragt. Gibt es diese Ordnung tatsächlich? Oder wird sie der Wirklichkeit übergestülpt? Die ausgestellten Schlüsselobjekte illustrieren die Logik von Ordnungs-

4 Ihr kuratorisches Konzept beschreibt die Direktorin Marjan Doom in ihrem Buch *The Museum of Doubt. A Modest Manifesto by a Science Curator* (2020), ausführlicher dazu Döring und Lessing (2021).

systemen und betonen ihren Herstellungsprozess, ihre Kontingenz und Wandelbarkeit. Ungewöhnlich viele Fragen für eine Ausstellung, finde ich. Mir gefällt das. Besonders interessieren mich Spannungen und Widersprüche, die etwa für Klassifikationssysteme aufgestellt werden: Sie versprechen einerseits universell und genau zu sein, andererseits ändern sie sich ständig.

2. Notizen: Ich fertige eine Skizze von der ersten Ausstellungseinheit an (Abb. 1). Später bemerke ich anhand der Zeichnung, dass sich die Inszenierung des Chaos wohl geordnet zeigt. So ist das Display durch eine klare Aufteilung der Objekte und eindeutige Anordnung gekennzeichnet. Klassifikationssysteme mögen veränderlich, manchmal vielleicht sogar ‚falsch‘ sein, ihre Notwendigkeit, ihre Evidenz- und Überzeugungskraft steht jedoch nicht zur Disposition. Wissenschaft strebt danach – so lese ich den Subtext der Ausstellung –, das Chaos zu überwinden und der ‚richtigen‘ Ordnung möglichst nahe zu kommen.

Abb. 1: Skizze der Ausstellungseinheit Chaos, © D. Döring.



3. Fragenkatalog: In dieser Gemengelage kommt mir die nächste Ausstellungseinheit ganz gelegen: Es geht es um den Zweifel (Abb. 2). Hier wird nicht nur die Frage gestellt, welche Rolle der Zweifel in der Wissensproduktion einnimmt, sondern auch, wie Fehler vermieden und wie zuverlässiges, objektives Wissen entstehen kann. Dass Irrtümern und Irrwegen in der Ausstellung eine zentrale Bedeutung

zukommt, fasziniert mich. Denn dies steht konträr zu den gängigen Erzählungen einer Fortschritts- und Erfolgsgeschichte der Wissenschaften. Und so kristallisieren sich meine Fragen an die Ausstellung heraus (a): Welches Bild von Wissenschaft wird vermittelt und wie verhält sich dieses zu meinen eigenen Vorstellungen? (b) Wie werden Wissenschaftler:innen (re-) präsentiert? Wer spricht (nicht)? Was ist akademisches Wissen? (c) Mit welchen Mitteln wird dieses Wissen in der Ausstellung inszeniert und zur Diskussion gestellt? (d) Was sagt das über die ausstellende Institution, die Genter Universität, aus? Und (e) in welche übergeordneten Kontexte und Diskurse lässt sich die Ausstellung einordnen?

Abb. 2: Ausstellungsansicht Zweifel, © D. Döring.



4. Rohtext: Ich finde schnell viele Schlüsselszenen: die Anordnung in der Sektion Chaos, ein Interview mit einer Wissenschaftler:in im Ausstellungsbereich Zweifel und ausgewählte Objekte an verschiedenen Orten. Sieben Themeninseln beleuchten verschiedene wissenschaftliche Kernbegriffe, wobei die Ausstellungsarchitektur auf eine starke Ästhetisierung und filmische Atmosphäre setzt. Hier wird gestaunt, bewundert und gefeiert, aber auch agiert – es gibt viel, auch junges Publikum in der Ausstellung. Ich fertige dichte Beschreibungen einzelner Szenen an und beschäftige mich u. a. mit einer großen und kunstvoll gearbeiteten Baumfarnskulptur, die der Schweizer Felix Speiser Anfang des 20. Jahrhunderts aus einer ehemaligen bri-

tisch-französischen Kolonie in Ozeanien in die Universitätsammlung bringt. Der Objekttext zu der so genannten Nenna-Skulptur betont, dass der Ethnologe mit der bis dahin geltenden Annahme bricht, dass nicht-westliche Kulturen „rückständige Zivilisationen“ seien. Ich bin irritiert: Denn bereits die Adaption zur Kunst folgt einer westlichen Logik und genau diese Definitionsmacht bleibt hier unhinterfragt. Weder werden der koloniale Kontext von Aneignung und Forschung, noch der indigene Gebrauch, die Provenienzgeschichte oder Eigentumsverhältnisse angesprochen. Vielmehr wird das Objekt dafür eingesetzt, die kluge Voraussicht des Wissenschaftlers zu illustrieren.

5. Kritik & Kontext: Nach dem Lesen meines Rohtextes bin ich einigermaßen überrascht, dass ich die Ausstellung, die ich im Raum so gut fand, sehr stark in die Kritik nehme. Zwar werden durchaus Macht- und Herrschaftsverhältnisse in der Wissenschaft kritisiert, jedoch auch zugleich eine Fortschrittsgeschichte betont. Welches Resümee lässt sich also ziehen? Dafür sind in einem letzten Schritt stärker die Kontexte zu berücksichtigen, innerhalb derer eine solche Ausstellung entsteht. So hatte ich bereits einige andere aktuelle Wissenschaftsausstellungen im deutschsprachigen Raum gesehen und im kuratorischen Team eines zeitgleich in Göttingen entstehenden Universitätsmuseums, dem Forum Wissen, mitgearbeitet. Gemeinsam ist den jungen Institutionen ein Spagat: Auf der einen Seite haben repräsentationskritische Debatten Eingang in die Ausstellung gefunden, die eine kritische und reflexive Betrachtung von Wissenschaft einfordern. Auf der anderen Seite stehen Universitäten und Museen im postfaktischen Zeitalter unter Druck, Relevanz und Zuverlässigkeit von wissenschaftlichem Wissen zu legitimieren. Berücksichtigt man diese ambivalenten Herausforderungen und politischen Anrufungen, so lässt sich das Museum des Zweifels kritisieren *und* als einen mutigen und spannenden Versuch wertschätzen, an dem sich genau diese Fragen vortrefflich diskutieren lassen.

Methodenreflexion

Eine repräsentations- und machtkritische Wissensanalyse fragt danach, ob und wie Ausstellungen machtabstabilisierende bzw. kanonisierende Funktionen einnehmen oder emanzipatorische Neuproduktionen von Wissen ermöglichen. Sie stellt weder eine rein subjektive, noch eine vermeintlich objektive Lesart dar, sondern ist vielmehr eine reflexive, situierte Analyse, die auf Konsistenz und Plausibilität der Interpretation prüfbar ist. Es geht nicht darum, die Repräsentation von Wissen (als gut oder ausreichend) zu bewerten, sondern innerhalb der institutionellen und kulturellen Bedingungen zu kontextualisieren. Dabei ist das Gewordensein des Wissens – in seinen Mehrdeutigkeiten, Aushandlungen, Konflikten, Spannungen und Widersprüchen – zu schildern. Als (Be-)Schreibende haben wir Anteil an die-

sen Wissensprozessen, können deren Gültigkeiten kritisch hinterfragen und in Bewegung bringen.

Herausfordernd an diesem Ansatz ist, nicht auf einer deskriptiven, erklärenden oder urteilenden Ebene zu verbleiben. Auch droht die Gefahr, dass die Erforschung eines kulturellen und impliziten, in der Ausstellung eingelagerten Wissens als machtvoller Geste des ‚Herausholens‘ und ‚Entdeckens‘ einer wie auch immer gelagerten Wahrheit missverstanden wird. Um eine überlegene Beobachter:innenposition bei wissensgeschichtlichen Analysen zu entgehen, konstatiert Achim Landwehr (2018, 810), sind die eigenen Gewissheiten, Selbstverständnisse, Denkgewohnheiten und Naturalisierungseffekte zu hinterfragen. Dies erfordert eine hohe (Selbst-)Reflexion, vertiefte Kenntnisse über kulturelle Kontexte, Fachdiskurse, gesellschaftliche Debatten und – nach Möglichkeit – kuratorisches Erfahrungswissen. Dabei ist auch gegen die heute immer noch verbreitete Skepsis gegenüber einer subjektiven, situierten Forschung anzuschreiben. Besonders im Ausstellungs-, Museums- und Bildungsbereich geht es immer wieder darum, die institutionellen und epistemischen Macht- und Herrschaftsverhältnisse kritisch zu beleuchten. In einer Ausstellungsanalyse als Wissensanalyse verstehen wir uns selbst als Teil dieser Verhältnisse und können somit involvierte und produktive, im Sinne einer situierten, nachvollziehbaren Kritik üben.

Literaturverzeichnis

- Adair, Joshua G. und Amy K. Levin, Hg. 2020. *Museums, Sexuality, and Gender Activism*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bal, Mieke. 2006. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bismarck, Beatrice von. 2021. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Doom, Marjan. 2020. *The Museum of Doubt. A Modest Manifesto by a Science Curator*, Academia Press.
- Döring, Daniela. 2021. Unaussprechliches Ausstellen. „Sprachlosigkeit. Das laute Verstummen im Japanischen Palais“ (16.04.–01.08.2021, Museum für Völkerkunde Dresden), Beitrag auf dem Blog „Wie Wissen ausstellen?“ vom 04.08.2021, Göttingen.
- Döring, Daniela. 2020. Das Museum zeigt sich. Reflexive Ausstellungsstrategien zwischen Öffnung und Legitimierung der Institution. In *WerkstattGeschichte 82*, 109–123. Bielefeld: transcript.
- Döring, Daniela und Hannah Fitsch, Hg. 2016. *GENDER; TECHNIK; MUSEUM. Strategien für eine geschlechtergerechte Museumspraxis*. Berlin: Verlag der Technischen Universität.

- Döring, Daniela und Johanna Lessing. 2021. Im Zweifel für den Zweifel! Ja, aber... ein Streitgespräch über das ‚Museum of Doubt‘. Beitrag auf dem Blog „Wie Wissen ausstellen?“ vom 7.7.2021, Göttingen.
- Döring, Daniela und Johanna Strunge. 2021. Was wir (nicht) sehen – Ein physischer und virtueller Ausstellungsrundgang über Rassismus und Widerstand im Vergleich. Beitrag auf dem Blog „Wie Wissen ausstellen?“ vom 14.05.2021, Göttingen.
- Egger, Simone. 2014. Kulturanalyse als Dichte Beschreibung. In *Methoden der Kultur-anthropologie*, herausgegeben von Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber, 401–414. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Foucault, Michel. 1977. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Füssel, Marian. 2021. *Wissen. Konzepte – Praktiken – Prozesse*. Bd. 19 Historische Einführungen, Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Geertz, Clifford. 1987. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Haraway, Donna. 1995. Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg eines partialen Blicks. In *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, von Donna Haraway, 73–97. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Hoffmann, Katja. 2014. *Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Bielefeld: transcript.
- Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld, Hg. 2009. *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien: Turia + Kant.
- Kroll, Renate. 2002. *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. H.K.: Lemmata: Wissen/Wissenschaft, 403–404. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Landwehr, Achim. 2018. Wissensgeschichte. In *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, herausgegeben von Rainer Schützeichel, 801–813. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2006. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Paul, Heike. 2019. Knowledge. In *Critical Terms in Futures Studies*, edited by Heike Paul, 171–177. Cham: Palgrave Macmillan.
- Polanyi, Michael. 1967. *The Tacit Knowledge Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Prinz, Sophia und Hilmar Schäfer. 2015. Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens. In *Kunst und Öffentlichkeit*, herausgegeben von Dagmar Danko, Oliver Moeschler und Florian Schumacher, 283–302. Wiesbaden: Springer VS.

- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- Scholze, Jana. 2004. *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.

Artefaktanalyse

Über ein Objekt Ausstellungen organisationslogisch interpretieren

Luise Reitstätter

Einleitung

Die Soziolog:innen Ulrike Froschauer und Manfred Lueger beschäftigen sich bereits seit über zwanzig Jahren mit der Entwicklung und Anwendung der Artefaktanalyse als Methode der Organisationsforschung (Froschauer 2009, Froschauer und Lueger 2020, Lueger 2000, Lueger und Froschauer 2018). Auf Grund der Omnipräsenz von Artefakten in unserem Alltag (vom Türschild bis zum Smartphone) bei gleichzeitig größerem Interpretationsbedarf (in der hermeneutischen Tradition) führt die Artefaktanalyse bislang eher ein Schattendasein (Froschauer 2009: 327–329, Froschauer und Lueger 2020: 20–26). Das Verständnis von Artefakten als menschengemachte Dinge, die über die Materialisierung von Kommunikation und die Repräsentation von Entscheidungsprozessen Auskunft über den Entstehungskontext geben sowie auch zukünftige Aktivitäten des Gebrauchs organisieren, offenbart jedoch das Potenzial der Artefaktanalyse. So sind Artefakte zum einen nicht nur durch soziale Aktivitäten geschaffen, sondern stehen gleichzeitig für sie symbolisch. Zum anderen werden Artefakte nicht nur über ihren Entstehungs-, sondern auch Gebrauchs-kontext bestimmt, indem sie gewisse Formen der Anschlusskommunikation bedingen (Lueger 2000: 141, Froschauer 2009: 329). Dieser mehrdimensionale Artefaktzugang findet sich auch in der Ausstellung wieder, wenn Artefakte das Resultat von Kommunikations- und Entscheidungsprozessen der Ausstellungsmacher:innen sind und gleichzeitig die möglichen Nutzungen von Ausstellungsbesucher:innen vorstrukturieren (Reitstätter 2015: 122).

Die von mir vorgenommene Übertragung der Artefaktanalyse von der Organisations- auf die Ausstellungsforschung zielt folglich über die rekonstruktive Interpretation eines signifikanten Artefakts darauf ab, Logiken der Produktion und Rezeption der Ausstellung offenzulegen. Von einem grundlegenden Erkenntnisproblem ausgehend bedeutet dies, dass Artefakte nicht einfach Realität abbilden, sondern sowohl im Alltag als auch in der Forschung basierend auf Vorwissen deu-

tend erschlossen werden (Froschauer und Lueger 2020: 36–44). Methodologisch ordnen sich Artefaktanalysen in visuelle und materielle Kulturanalysen ein, sodass als Vorläufer und Referenzen folgende Zugänge zu verzeichnen sind: Die kultursoziologische Bildanalyse (u. a. Breckner 2015), die textorientierte Inhaltsanalyse (u. a. Froschauer und Lueger 2020a), die geschichtswissenschaftliche Quellenanalyse (u. a. Wolff 2019) oder auch die qualitative Videoanalyse (u. a. Reichertz und Englert 2021). Artefaktanalyse im Ausstellungskontext besitzt über den quellenbezogenen Ausgangspunkt Ähnlichkeiten zur *Kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse* wie zur *Ausstellungsfotografieanalyse*. Indem Artefakte auch als zentrale materielle Argumente zur Einordnung der Charakteristik einer Ausstellung fungieren, zeigt sie zudem eine Nähe zur *Wissensanalyse* und *Wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse*.

Ziel der Methode

Das Ziel der Methode ist es, die spezifische Erscheinung des Artefakts in einen plausiblen Sinnzusammenhang zu stellen und so ein Verständnis für die Logik einer Organisation zu entwickeln (Froschauer 2009: 327). Das Artefakt kann, bezogen auf die Ausstellung, ein einzelnes Objekt, ein Objektensemble oder auch eine Raumkonstellation sein, wie es die Artefaktanalyse mit Ausführungen zu Sonderfällen von zweidimensionalen Artefakten über Raumgestaltung bis technische Geräte bereits erläutert hat (Lueger und Froschauer 2018: 93–127). Die Organisation bedeutet in unserem Fall die Ausstellung, wenngleich, wie später im Anwendungsbeispiel zu sehen sein wird, manche Fragestellungen stärker auf eine organisationslogische Einordnung der Institution, in der die Ausstellung stattfindet, oder auch einen größeren kulturellen, historischen Kontext abzielen. In jedem Fall fokussieren Artefaktanalysen „die von Menschen geschaffenen Gegenstände und versuchen aus deren sozialer Verankerung heraus etwas über ihre Bedeutung, Erzeugung und Handhabung sowie letztlich etwas über die soziale Welt erfahrbar zu machen.“ (Froschauer und Lueger 2020: 22) Während ein Artefakt fokussiert analysiert wird, versucht die Methode das dazugehörige System zu verstehen. Folglich eignet sich die Artefaktanalyse besonders gut für tiefergehende Detailanalysen, die bei aktuellen Ausstellungen eine gezielte Schwerpunktsetzung und bei historischen Ausstellungen eine profunde Auswertung des noch vorhandenen Quellenmaterials ermöglichen.

Grundlegend und unabhängig vom jeweiligen Forschungsinteresse ist die Artefaktanalyse von vier Schlüsselfragen geleitet, um sich der Bandbreite möglicher Bedeutungsrahmen anzunähern (Froschauer und Lueger 2020: 27–31, Lueger und Froschauer 2018: 52–58): 1. Warum gibt es das Artefakt? 2. Wie machen Menschen das Artefakt? 3. Was machen Menschen mit dem Artefakt? Und: 4. Was macht das Ar-

tefakt mit Menschen und Gesellschaft?¹ Diese vier Fragen bieten sich als Aufwärmübung an, um eine Sensibilisierung für die Methode und einen ersten Rahmen der Analyse zu schaffen. Konkret können so die Logik des Anlasses, der Produktion, des Gebrauchs und der sozialen und gesellschaftlichen Praxis des Artefakts erstmals reflektiert werden, bevor es in den Prozess der konkreten Artefaktanalyse geht.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Bei der Artefaktanalyse handelt es sich um eine „sehr allgemein gehaltene Vorgehensweise, die jeweils an konkrete Materialien angepasst werden muss“ (Froschauer 2009: 329). In der folgenden Schritt-für Schritt-Anleitung findet bereits eine Anpassung an den Ausstellungskontext statt, indem forschungsprozessleitende Fragen auf dieses Anwendungsfeld adaptiert wurden. Grundsätzlich gilt es bei der Artefaktanalyse sich über drei Schlüsselmomente der zu untersuchenden Organisation anzunähern – erstens Dekonstruktion des Artefakts, zweitens Integration in einen Sinnhorizont als soziale Rekontextualisierung und drittens Übersetzungsprozess in einen argumentativen Kontext (Froschauer 2009: 331–332). In der Vorbereitung strukturiert sich die Artefaktanalyse über allgemeine qualitätssichernde Maßnahmen und die Auswahl des Artefakts, in der Durchführung über sieben Ebenen der Interpretation (Froschauer und Lueger 2020b: 51–70, Lueger und Froschauer 2018: 59–92).

Vorbereitung der Artefaktanalyse

Bei der Artefaktanalyse werden im Sinne der interpretativen Sozialforschung qualitätssichernde Maßnahmen empfohlen, die einerseits Forscher:innen für das Verfahren theoretisch sensibilisieren wie andererseits im Forschungsprozess praktisch einzuplanen sind. Zentral für die Qualitätssicherung ist die Interpretation im Team, indem so eine Öffnung von Betrachtungsweisen wie eine kritische Reflexion befördert wird. Zudem ist auf eine extensive Sinnauslegung und achtsame Prüfung der Interpretation ohne Zeitdruck zu achten. Denn anders als im Alltagshandeln geht es bei der wissenschaftlichen Interpretation nicht darum, am schnellsten zur schlüssigsten Interpretation zu kommen. Vielmehr ermöglicht der „permanente Zweifel“ potenzielle im Artefakt angelegte Bedeutungen zu ergründen und auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen (Lueger und Froschauer 2018: 48). Im zirkulären Forschungsprozess sind dahingehend Reflexionsschleifen einzuplanen, sodass Argumentationen

1 Diese möglicherweise am schwierigsten zu beantwortende Frage kann auch im Umkehrschluss gestellt werden: Was würde sich für Menschen und Gesellschaft verändern, gäbe es das Artefakt nicht?

auch korrigiert werden können. Sollte das ausgewählte Artefakt nicht transportabel beziehungsweise nicht mehr existent sein, gilt es eine möglichst genaue Dokumentation in Form von Fotografien, Videoaufzeichnungen, Skizzen und Beschreibungen zu erstellen sowie eventuell auch erläuterndes Material wie Texte, Handbücher oder Anweisungen zum Artefakt zu sammeln.

Die Auswahl und gegebenenfalls notwendige Dokumentation des Artefakts repräsentieren den Akt der tendenziell wenig aufwendigen Datenerhebung. So ist der große Vorteil von Artefakten, dass sie zumeist leicht zugänglich sind, wenngleich die Omnipräsenz von möglichen Artefakten auch ein Nachteil sein kann. Die Auswahl eines adäquaten Artefakts ist somit für den Forschungsprozess entscheidend. Die Einschränkung der Optionen orientiert sich am Erkenntnisinteresse, das heißt am Fokus, wie ich die Ausstellung ‚lesen‘ möchte. Grundsätzlich macht es Sinn, ein Artefakt auszuwählen, dem eine bedeutende Rolle innerhalb der Ausstellung zukommt.² Bei der Auswahl des Artefakts kann zum einen auf beteiligte Akteur:innen (von Ausstellungsmacher:innen bis Besucher:innen) zurückgegriffen werden, sodass ihre Schwerpunktsetzung in die Artefaktanalyse einfließt. Eine solche Strukturierung findet sich auch in Archivalien vergangener Ausstellungen wieder, indem diese sich bereits durch ihren Dokumentationswert für eine Artefaktanalyse prädestinieren. Zum anderen kann es sinnvoll sein, die Auswahl des Artefakts als Forscher:in selbst zu treffen, um möglichen blinden Flecken der beteiligten Akteur:innen oder auch kritischen Aspekten, die zum möglichen Ausschluss von Artefakten führen, entgegenzuwirken.³

Durchführung der Artefaktanalyse

Im Folgenden führen sieben Ebenen durch die Dateninterpretation, wenngleich im Sinne der Artefaktanalyse als heuristische Kunstform ohne Weiteres Gewichtungen und Anpassungen vorgenommen werden können.

1. Forschungskontext der Artefaktanalyse

Bei dieser Ebene gilt es das Erkenntnisinteresse an der Ausstellung zu formulieren und die Artefaktanalyse in den Forschungsprozess zu integrieren. Dazu werden so-

-
- 2 Das kann bei einer Ausstellung der große Einleitungstext genauso wie das im zentralen Raum präsentierte Kunstwerk oder der innovative Guide sein, der extra für die Ausstellung entwickelt wurde.
 - 3 Dies kann etwa bei einem Flyer der Fall sein, der für die Ausstellungsmacher:innen eine Selbstverständlichkeit darstellt, während er für Besucher:innen einen ersten Zugang zur Ausstellung liefert. Ein anderes Beispiel wäre eine Werk-Label-Kombination, die in einer kritischen Lesart z. B. gendertheoretische Rahmungen vermisst und so eine Thematik aufzeigt, die für die Ausstellungsmacher:innen augenscheinlich nicht zentral war.

wohl die Rolle als Haupt- oder Ergänzungsmethode als auch mögliche Adaptionen an das Artefakt bestimmt.

Exemplarische Fragen:

- Wie unterscheiden sich die Artefakte der untersuchten Ausstellung?
- Welche konkreten Artefakte eignen sich für die Bearbeitung des Erkenntnisinteresses?
- Welche Kriterien sind für die schlussendliche Auswahl des Artefakts entscheidend?
- Gibt es Spezifika des Artefakts, die eine Anpassung des Verfahrens erfordern?
- Inwiefern macht die komplementäre Anwendung anderer Methoden Sinn?

2. Existenzbedingungen des Artefakts

Da Artefakte nicht zufällig in die Welt gesetzt werden oder auch nicht voraussetzungslos existieren, stellen sich bei dieser Ebene die Fragen, welche Bedingungen für die Existenz des Artefakts gegeben sein müssen und in welcher konkreten Umgebung beziehungsweise Situation wir das Artefakt vorfinden.

Exemplarische Fragen:

- Was ist für die Produktion des Artefakts an Materialien, Techniken etc. notwendig?
- Welche Interessen und Intentionen stehen hinter der Produktion des Artefakts?
- In welchem Kontext einer Ausstellung lässt sich das Artefakt üblicherweise auffinden?
- Welchen Kontext braucht das Artefakt in der Ausstellung für einen sinnvollen Gebrauch?

3. Deskriptive Analyse

Bei der deskriptiven Analyse liegt das Ziel in der Verortung des untersuchten Gegenstandes in der sozialen Welt. Dabei wird das Artefakt anhand seiner Merkmale wie Materialität, innere Struktur und Kontextcharakteristik als Basis für die weitere Analyse beschrieben. Alternativ ist zu dieser offenen Vorgangsweise auch möglich auf etablierte Formen der Objekt- beziehungsweise Werkbeschreibung zurückzugreifen.

Exemplarische Fragen:

- Woraus besteht das Artefakt und welche sensorischen Eigenschaften weist es auf?
- Aus welchen Bestandteilen setzt sich das Artefakt zusammen und in welchem Zusammenhang stehen diese?
- Welche Materialeigenschaften können welche Funktionen in der Ausstellung erfüllen?
- Welche Bedeutung hat der räumliche, zeitliche und soziale Kontext des Artefakts?

4. Alltagskontextuelle Sinneinbettung

Auf Basis der deskriptiven Analyse verortet die alltagskontextuelle Sinneinbettung das ausgewählte Artefakt in alltäglichen Lebenszusammenhängen. Dabei geht es darum, in der Rolle von alltagskompetenten Beobachter:innen das Artefakt auf mögliche soziale Bedeutungen (Zuschreibungen), involvierte Akteur:innen (an der Schnittstelle zum Artefakt) und eine situierte Kontextanalyse (konkretes Umfeld) zu untersuchen.

Exemplarische Fragen:

- Mit welchen Begriffen und welchen Bedeutungen wird das Artefakt assoziiert?
- Welche Reize und Signale können vom Artefakt an verschiedene Adressat:innen ausgehen?
- Welche Akteur:innengruppen haben wann und wie mit dem Artefakt in der Ausstellung zu tun?
- Inwiefern gehört das Artefakt zum Alltag oder zum Außergewöhnlichen einer Ausstellung?
- In welchen Kontexten außerhalb der Ausstellung könnte das Artefakt noch auftreten?
- Welche Rolle spielen sinnliche/emotionale Qualitäten des Artefakts im jeweiligen Kontext?

5. Distanziert-strukturelle Analyse

Die distanziert-strukturelle Analyse verbreitert den Analysefokus, indem sie über Formcharakteristika und konkrete Bedeutungen hinausgehend versucht, das Artefakt innerhalb sozialer Praktiken und makrostruktureller Bezüge zu verorten. Dies schließt Produktion, Verwendung, Wirkungen und Funktionen sowie szenische und soziale Integration des Artefakts ein.

Exemplarische Fragen:

- Wie lässt sich der Herstellungskontext charakterisieren?
- Welche Interessen sind von wem mit der Herstellung des Artefakts verbunden?
- In welchen Verwendungszusammenhängen steht das Artefakt in der Ausstellung?
- Inwiefern verändert sich der Umgang mit dem Artefakt beziehungsweise trägt es selbst Spuren davon?
- Welche Auswirkungen hat das Artefakt auf die Akteur:innen, die mit ihm konfrontiert sind?
- Was passiert bei einem Ausfall der Funktionen des Artefakts?
- Welcher Gesamteindruck entsteht aus dem spezifischen Artefaktarrangement?
- Inwiefern strukturiert das Artefakt soziale Situationen?

6. Komparative Analysen

Bei der Ebene der komparativen Analyse wird das ausgewählte Artefakt mit weiteren Artefakten verglichen. Während ein Vergleich mit ähnlichen Artefakten zur Überprüfung der Tragfähigkeit der Erkenntnisse dient, eignet sich ein Vergleich mit unterschiedlichen Artefakten zur Überprüfung der Reichweite. Diese Vorgangsweise kann sowohl innerhalb wie außerhalb des konkreten Ausstellungskontextes erfolgen. Zur theoretischen Sättigung kommt es, „wenn mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht zu erwarten ist, dass der Einbezug neuer Materialien noch etwas zur Weiterentwicklung der erlangten Erkenntnisse beitragen kann.“ (Lueger und Froschauer 2018: 63)

Exemplarische Fragen:

- Welche Artefakte sind ähnlich oder erfüllen vergleichbare Funktionen?
- Welche Unterschiede lassen sich zu anderen Artefakten identifizieren?
- Was sind typische Ausstellungskontexte des Artefakts und wo taucht es sonst noch auf?
- Welche Bedeutungen sind mit den verschiedenen Kontexten verbunden?

7. Zusammenfassung der Artefaktanalyse

Ziel dieser Ebene ist die schlüssige Zusammenfassung aller Erkenntnisse, wenngleich bereits von Beginn an im zirkulären Forschungsprozess an dieser Synthese gearbeitet wird. Ermöglicht wird dies durch eine kontinuierliche Ergebnisstrukturierung, die etwa wiederkehrende Aspekte, Widersprüche oder auch Zusatzinformationen in Forschungsmemos festhält. Schlussendlich gilt es die Artefaktanalyse hinsichtlich des Erkenntnisinteresses an der Ausstellung auszuwerten. Für die

Nachvollziehbarkeit dieser Ergebnisse ist es wichtig, die spezifische Vorgangsweise der Artefaktanalyse sowie angewandte Modi der Qualitätssicherung transparent zu kommunizieren.

Abb. 1: Sieben Ebenen der Artefaktanalyse, © Darstellung nach Lueger und Froschauer (2018: 65).

Ebenen der Artefaktanalyse		Kernbereich der Interpretation	
1	Forschungskontext der Artefaktanalyse		Erkenntnisinteresse Integration in den Forschungsprozess Spezifikation der Artefaktanalyse
2	Existenzbedingungen des Artefakts		Existenzgründe Existenzvoraussetzungen
3	Deskriptive Analyse		Materialität Innere Struktur Kontextcharakteristik
4	Alltagskontextuelle Sinneinbettung		Soziale Bedeutungen Involvierte Akteur:innen Situierete Kontextanalyse
5	Distanziert-strukturelle Analyse		Produktion Artefaktumgang Wirkungen und Funktionen Szenische und soziale Integration
6	Komparative Analysen		Vergleichbare Artefakte Typische Artefaktkontexte Verknüpfung mit weiteren Analyseverfahren
7	Zusammenfassung der Artefaktanalyse	(Re-)Konstruktion des Artefaktkontextes in Hinblick auf das Erkenntnisinteresse	

Anwendungsbeispiel

Mein Anwendungsbeispiel begegnete mir auf Instagram im Vorfeld des Workshops *Methodology of Researching Historical Exhibitions*.⁴ Das Wien Museum publizierte dort eine Ausstellungsansicht des Österreich Pavillons auf der Weltausstellung 1937 in Paris. Angesprochen durch die attraktive Schwarz-Weiß-Abbildung der Ausstellung im Schick der 1930er Jahre sowie den Bildtext zur riesigen Fotomontage, bei der „die neue Großglockner-Hochalpenstraße, ein Prestigeprojekt des Austrofaschismus“ im Zentrum stand, war mein Interesse geweckt. Zu meinem fachlichen Interesse kam hier ein biographischer Aspekt über mein Aufwachsen in Fusch an der Großglocknerstraße hinzu. Gleichsam wurde die Fotomontage von Robert Haas „als Leitmotiv des Österreich Pavillons“ bezeichnet, sodass die Auswahl des Artefakts bei diesem Texthinweis nicht schwerfiel. Der Organisationskontext definiert sich über die Ausstellung des Österreich Pavillons auf der sogenannten *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* (1937). Heute befinden sich zentrale Quellen zu diesem Artefakt (Dokumentationsfotografien, Modell, Korrespondenz) im Wien Museum, das 2015 den Nachlass von Robert Haas von dessen Familie übernahm. Für weitere Informationen konsultierte ich Literatur zu internationalen Weltausstellungen, den österreichischen Beiträgen und den beteiligten Akteur:innen bei der Ausstellung 1937.

Knapp gefasst sollen nun ausgehend von dieser Vorbereitung alle sieben Ebenen der Artefaktanalyse durchgespielt werden. Der Forschungskontext dieser Artefaktanalyse (1) stellt, wie bereits erläutert, ein fachlich-biographisches Interesse am Österreich Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1937 mit seinem zentralen Ausstellungsstück der Fotomontage dar. Die Existenzbedingungen des Artefakts (2) ergeben sich durch die vom Bundesministerium für Handel und Verkehr finanzierten und organisierten Beitrag Österreichs in einem von Oswald Haerdtl geplanten Pavillon. Dieser beauftragte wiederum Robert Haas mit der Erstellung einer Fotomontage. Die deskriptive Analyse (3) offenbart mit 8,66 x 30,35 m die gigantischen Dimensionen der Fotomontage, die auf der gekurvten Rückwand im Inneren des Pavillons erhöht präsentiert wurde. Die 147 quadratischen Bildflächen der bereits von außen gut sichtbaren Fotomontage korrespondieren dabei mit der gerasterten Fassade des Haerdtl-Baus. Mit den geschwungenen Enden der Wand mar-

4 Der Workshop wurde im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Matter. Non Matter. Anti Matter*, bei dem zwei historische Ausstellungen (*Les Immatériaux*, Centre Georges Pompidou 1985 und *Iconoclash*, ZKM 2002) digital modelliert wurden, vom ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe und der Leuphana Universität Lüneburg, Institut für Philosophie und Kunstwissenschaft, vom 16.–17. März 2023 veranstaltet. Ich entschied mich, meine Einladung als Impuls für die bereits seit langer Zeit geplante Übertragung der Artefaktanalyse auf den Ausstellungskontext zu nutzen. Danke an die Teilnehmer:innen des Workshops für ihr Feedback zu dieser methodischen Premiere.

kiert die Fotomontage eine vertikale Dreiteilung, die inhaltlich mit den drei abgebildeten Straßen Packstraße, Großglockner-Hochalpenstraße und Gesäusestraße korrespondiert. Horizontal gliedert sich die ansonsten monochrom gehaltene Fotomontage über ein blaues, textiles Himmelband mit weiß gesprühten Wolken, während auf der Bildunterseite stark vergrößerte Blumenwiesen mit Krokussen und Edelweiß zu sehen sind. Exakt in der Mitte thront der Großglockner mit seinem Gletscher, der Pasterze. Die Komposition resümierend schreibt Haas: „Vieles ganz falsch, Teile von links nach rechts verschoben, umgekehrt kopiert etc., aber ein guter Gesamteindruck.“⁵

Abb. 2: Instagram Post, Wien Museum, 31.01.2023, © Screenshot: Luise Reitstätter.



Abb. 3: Modell der Fototapete, hergestellt für die MAK-Ausstellung 1983, © Foto: Birgit und Peter Kainz, Wien Museum.



5 Brief von Robert Haas an seinen Bruder inmitten der Vorbereitungsarbeiten am 19. April 1937.

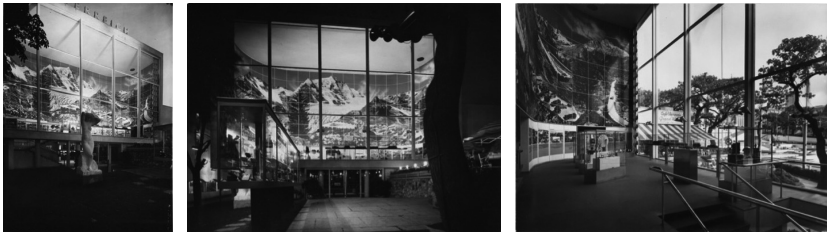
Die alltagskontextuelle Sinneinbettung (4) verweist auf den Großglockner als höchsten Berg und nationales Symbol Österreichs, dem ‚Land der Berge‘, wie es die erste Zeile der Bundeshymne deklariert. Die Alpenstraßen symbolisieren den technologischen Fortschritt, der bildgewaltig in der Kombination von eindrucksvoller Natur mit innovativer Ingenieurskunst in Szene gesetzt wird. Bei den involvierten Akteur:innen sind neben Haerdtl und Haas zahlreiche Mitwirkende – von Mitarbeiter:innen der Firma Foto Leutner über Buchbinder:innen bis hin zu Kolleg:innen aus der Künstler:innenvereinigung Hagenbund – zu nennen. Die distanziert-strukturelle Analyse (5) verdeutlicht jedoch bereits das stark antisemitisch geprägte Arbeitsumfeld, indem Haas als Jude gezwungen ist, einen arischen Assistenten einzustellen.⁶ Gleichzeitig wird die aufwendige Produktion der Fototapete (als größte bislang produzierte) mit ihrem Natur-Technik-Topos (Erhalt sowie die Eroberung der hochalpinen Landschaft) für Propagandazwecke der austrofaschistischen Regierung wie der nationalen Fremdenverkehrsbehörde genützt. Dokumentiert sind über die Presseberichterstattung größtenteils positive Reaktionen. Haas wird zudem mit dem Grand Prix der Internationalen Weltausstellung im März 1938 ausgezeichnet. Zu der Preisverleihung kommt es auf Grund der nationalsozialistischen Machtübernahme und vieler jüdischer Preisträger:innen nicht. Die Machtübernahme verunmöglicht Haas vielmehr seine Arbeit und führt mit der im letzten Moment noch gelungenen Emigration zu einem kulturellen Verlust für Österreich.⁷

Mögliche komparative Analysen (6) der Fotomontage finden sich innerhalb der Ausstellung im Wiederaufgreifen der Natur-Technik-Thematik mit der im Außenbereich aufgestellten Skulptur und Seilbahnstütze. Im Stadt-Land Kontrast vom alpin geprägten Österreich und seiner Hauptstadt Wien bietet sich wiederum ein Vergleich mit dem an der Außenwand anschließenden Wiener Kaffeehaus an. Ein Blick auf die nationalen Präsentationen der Weltausstellung 1937 zeigt, dass diese ganz im Zeichen der Konfrontation standen (Kretschmer 1999: 197–204). Besonders augenscheinlich wurde dieser Konflikt in den sich auch räumlich gegenüberstehenden

-
- 6 Haas erinnert sich in einem Interview Jahre später an einen Anruf von Haerdtl, der zu ihm sagte: „Herr Ingenieur, ich weiß nicht, wie ich Ihnen das sagen soll, aber die haben herausgefunden, dass Sie ein Jude sind. Das soll aber besser nicht bekannt werden. Würden Sie bereit sein, einen arischen Gehilfen aufzunehmen?“ Unter Druck gab Haas nach, was zur Folge hatte, dass er vom Aufbau der Fotomontage ausgeschlossen wurde, sein Werk nie vollendet in Paris sah und hingegen sein Gehilfe Günther Baszel prominente Erwähnung im Katalog fand.
- 7 Robert Haas emigriert im September 1938 über London nach New York und blickt über seine Lebenszeit von 1898–1938 in Wien und von 1939–1997 in New York auf *Zwei Welten*, wie es der Titel der Ausstellung 2016 im Wien Museum treffend fasst. Wiedergutmachungsbemühungen finden sich mit dem Professorentitel, der Robert Haas 1972 vom österreichischen Bildungsministerium zuerkannt wurde, Wiederbekanntmachungen seines Werks in den zwei Ausstellungen im MAK (1983) und im Wien Museum (2016).

Pavillons des Deutschen Reichs und der Sowjetunion.⁸ Vergleiche mit anderen österreichischen Präsentationen auf Weltausstellungen und Biennalen verdeutlichen wiederum die Kontinuität alpiner Berglandschaften (von touristisch gebrandet bis künstlerisch reflektiert) und großflächiger Bildpräsentation (von gemaltem Diorama über Fototapeten bis Videoinstallationen). In der summarativen Analyse (7) eröffnen sich so verschiedene Forschungsfoki, die von einer medientheoretischen Ausstellungsgeschichte des Panorambildes über die Untersuchung nationaler Stereotypen bei der Stimulation des touristischen Blicks bis hin zur Auseinandersetzung mit Kulturpolitiken und Ausstellungspraktiken vor dem Zweiten Weltkrieg reichen. Über diese Erweiterungen ließe sich nicht nur die Ausstellung im Österreich Pavillon als eng gefasste Organisation, sondern darüber hinaus die Weltausstellung 1937 in Paris oder, weiter gefasst, die damalige Kulturpolitik erforschen, wie sie auch der theoretischen Konzeption der Artefaktanalyse als Gesellschaftsanalyse entspricht (Froschauer und Lueger 2020b: 183–187).

Abb. 4–6: Eingangsbereich Österreich Pavillon mit Skulptur und Seilbahnstütze sowie seitliche Ansicht mit Wiener Kaffeehaus, © Fotos: Julius Scherb/Wien Museum.



Methodenreflexion

Zusammenfassend gehört zu den Benefits der Artefaktanalyse, dass Artefakte eine allgegenwärtige und leicht zugängliche ‚natürliche‘ Datenquelle darstellen, die unabhängig von Forschungsaktivitäten existiert. Aus dem Untersuchungsfeld stammend sind Artefakte vielmehr authentische Zeugnisse organisationaler Entscheidungen. Artefakte lassen sich dahingehend als Form des sozialen Gedächtnisses bezeichnen, mitunter auch mit dem Verweis auf konfliktreiche Aspekte der Organisation, die sich z. B. bei Befragungen kaum zeigen. Ein weiterer Vorteil ist, und dies

8 Während der Pavillon des Deutschen Reichs von Albert Speer entworfen und von einem Reichsadler mit Hakenkreuz gekrönt war, zeigte der von Boris Iofan für die Sowjetunion entworfene Pavillon die monumentale Skulptur *Arbeiter und Kolchosbauerin* von Vera Muchina.

ist besonders relevant für die Analyse vergangener Ausstellungen, dass Artefakte relativ stabil sind und vielfach die Zeit überdauern. Zu den Herausforderungen einer Artefaktanalyse zählt wiederum, dass sich für eine Analyse im Grunde alle materialisierten Produkte einer Organisation anbieten. Die Artefaktanalyse setzt jedoch nicht nur eine Auswahl, sondern auch eine Übersetzungsleistung voraus, wenn Artefakte nicht von sich aus sprechen, sondern ihre Bedeutung für die Organisation sich erst in einem Auslegungsprozess offenbart. Wissenschaftliche Interpretation benötigt zudem nicht nur Erfahrung, sondern auch elaborierte Absicherungsstrategien wie z. B. die Analyse im Team, sodass sich im Vergleich mit anderen Methoden ein erhöhter Arbeitsaufwand ergeben kann (Froschauer 2009: 344–345).

Meine Erfahrung aus dem eben erläuterten Anwendungsbeispiel hat mir gezeigt, dass die Artefaktanalyse auf Grund ihrer Weiterentwicklung seit 2009 und den deutlichen Erläuterungen in den Folgepublikationen als Methode gut nachvollziehbar und anwendbar ist. Als besonders hilfreich für das Verständnis der Artefaktanalyse empfand ich die neu hinzugekommenen vier Schlüsselfragen und sieben Ebenen der Interpretation mit exemplarischen Fragen zur Anleitung. Zum anderen war ich überrascht, wie viele Bedeutungsebenen sich bei einem Artefakt und der dahinterliegenden Organisation über eine breite Sinnauslegung, tiefergehende Analyse und kollaborative Herangehensweise erschließen lassen. Der Charme der Artefaktanalyse für die Ausstellungsanalyse ist meines Erachtens genau in dieser interpretativen Annäherung zu sehen. Denn so können Ausstellungen – entgegen einer dominanten Deutungshoheit von Ausstellungsmacher:innen – als kulturelle und soziale Konstrukte gesehen werden, die es im Alltag der Ausstellung wie in der analytischen Betrachtung zu dechiffrieren gilt. In der Artefaktanalyse und ihrem Verständnis von Polysemie sind sowohl im Produktions- wie Nutzungskontext plurale personen- und situationsbedingte Deutungsmöglichkeiten gegeben.

Literaturverzeichnis

- Breckner, Roswitha. 2015. *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Froschauer, Ulrike. 2009. Artefaktanalyse. In *Handbuch Methoden der Organisationsforschung: Quantitative und qualitative Methoden*, herausgegeben von Stefan Kühl, Petra Strodtzholz und Andreas Taffertshofer, 326–347. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. 2020a. *Das qualitative Interview: Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme*. Wien: facultas.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. 2020b. *Materiale Organisation der Gesellschaft: Artefaktanalyse und interpretative Organisationsforschung*. Weinheim Basel: Beltz Juventa.

- Kretschmer, Winfried. 1999. *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Lueger, Manfred. 2000. Artefaktanalyse. In *Grundlagen qualitativer Forschung: Methodologie – Organisation – Materialanalyse*, 140–186. Wien: WUV.
- Lueger, Manfred und Ulrike Froschauer. 2018. *Artefaktanalyse: Grundlagen und Verfahren*. Wiesbaden: Springer VS.
- Reichertz, Jo und Carina Jasmin Englert. 2021. *Einführung in die qualitative Videoanalyse: Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Wolff, Stephan. 2019. Dokumenten- und Aktenanalyse. In *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, herausgegeben von Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Kontextanalyse

Ausstellungen in ihren Zusammenhängen ergründen

Angeli Sachs

Einführung

Aus welchem Kontext stammt ein Objekt oder Kunstwerk¹ und in welchen Kontexten werden sie zu Teilen von Sammlungen und Exponate in Ausstellungen, in denen sie wiederum in unterschiedliche Kontexte gebracht werden? Welche Kontexte eröffnen Ausstellungen durch ihre Themensetzungen, Strukturen, Exponate, Texte, Medien und Inszenierung? Und in welchen Kontexten stehen Museen, Ausstellungsinstitutionen, Galerien, Offspaces oder der öffentliche Raum? Mit der Kontextanalyse sollen unterschiedliche Kontextualisierungsmöglichkeiten analysiert werden, die relevant sind für das Verständnis des Mediums Ausstellung als Raum der Repräsentation und der Ver-Handlung.

Aber zuerst einmal: Was bedeutet Kontext überhaupt? Kontext kommt aus dem Lateinischen *contextus* und bedeutet Zusammenhang. Tristan Weddigen schreibt in einem Artikel zu „Funktion und Kontext“: „Der kunst- und kulturgeschichtliche Begriff Kontext ließe sich, im Rückgriff auf die Literaturtheorie, als die Menge der für die Erklärung eines Kunstwerkes, Bildes oder Gegenstandes relevanten Bezüge definieren [...]. Unter ‚Kunst im Kontext‘ wird eine kulturgeschichtlich und interdisziplinär ausgerichtete Untersuchung auch nicht-künstlerischer Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Bildwerken verstanden“ (Weddigen 2011: 132). Diese Untersuchung soll mit der hier entworfenen Kontextanalyse über Objekte hinaus auf ihre Funktion und Bedeutung als Exponate im Kontext einer Ausstellung erweitert werden. Weiterführend geht es auf der Ebene der Ausstellung um deren relevante Bezüge im Kontext von thematischen Zugängen und gesellschaftlichen Fragestellungen, der ausstellenden Institution und ihrer Programmatik sowie des allgemeinen Diskurses über Ausstellen und Vermitteln.

1 Im weiteren Verlauf des Textes wird, um die Lesbarkeit zu erleichtern, außer bei konkreten Beispielen von Objekten gesprochen, womit aber Objekte und Kunstwerke gleichermaßen gemeint sind.

Wichtige Referenzen sind hier zwei ältere, aber noch immer relevante Texte von Krzysztof Pomian und Mieke Bal. Pomian schreibt über „das Sichtbare und das Unsichtbare“ von Sammlungen: „[E]ine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“ (Pomian 1988: 16). Für diese Objekte, die ab jetzt nicht mehr „*Dinge, nützliche Gegenstände*“ sind, führt Pomian den Begriff der „*Semioforen, Gegenstände ohne Nützlichkeit*“ ein, „die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind“ (Pomian 1988: 49–50). Laut Muttenthaler und Wonisch „differenziert [er] also zwischen einer materiellen und einer semiotischen Seite eines Objekts, die er auf eine Relation von Sichtbarem und Unsichtbarem zurückführt“ (Muttenthaler und Wonisch 2006: 53–54). Und Museen sind laut Pomian die Institutionen, „deren Funktion darin besteht, einen Konsens zu schaffen über eine bestimmte Form, das Sichtbare dem Unsichtbaren entgegenzusetzen, [...] das heißt einen Konsens über neue soziale Hierarchien; in ihnen wird dann die privilegierte Position legitimiert durch eine privilegierte Beziehung zum neuen Unsichtbaren“ (Pomian 1988: 69).

Die privilegierte oder auch hegemoniale Position des Museums und wie es mit seinen Möglichkeiten, Bedeutung und Bedeutungszusammenhänge zu schaffen, umgeht, analysiert Mieke Bal in ihrem Essay *Sagen, Zeigen, Prahlen* am Beispiel des American Museum of Natural History in New York (Bal 2006: 72–116). An seinem Beispiel stellt Bal jedoch in ihrer Sprechakttheorie ein paar grundsätzliche Überlegungen an, die für eine Kontextanalyse, die auch institutionskritisch ist, hilfreich sind. Bal untersucht die Rhetorik, „wo das ‚Ich‘ dem ‚Du‘ sagt, was es mit ‚ihnen‘ auf sich hat“. Das Museum spricht also zu den Besucher:innen über die Objekte und welche Bedeutung sie (im Kontext dieser Ausstellung) haben. Sie richtet ihren Blick dabei auf „die Ausstellung als in dem Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Information und Überredung fungierendes Zeichensystem“ und plädiert für eine Offenlegung der musealen Sprecher:innenposition: „Wenn man das ‚Ich‘ – den expositorischen Akteur, der diesen Text ‚spricht‘ – offenkundig macht, so bedeutet das, dass man die Wechselwirkung zwischen visueller und sprachlicher Darstellung so umgestaltet, dass man die eine mit einem Kommentar über die andere ausstattet. Durch eine solche Veränderung können die Ausstellungsstücke auf ihren eigenen Diskurs als etwas nicht Natürliches – als ein von einem Objekt vorgeführtes Zeichensystem verweisen“ (Bal 2006: 79–80).

Ziel der Methode

Die hier entworfene Methode der Kontextanalyse geht also von der Konzeption des Objekts als Zeichen und Träger von Bedeutung(en) aus. Im Zentrum steht dabei die Frage nach den mit den Kontextveränderungen einhergehenden Bedeutungsverschiebungen von Objekten in Bezug auf ihre Sammlung und Präsentation: Es soll untersucht werden, aus welchem Kontext Exponate stammen und welche Kontextverschiebungen im Verständnis und der Wirkungsweise von Objekten durch das Sammeln und Ausstellen dieser Objekte, die dadurch zu Exponaten werden, entstehen. Ziel ist ein bewusster und reflektierter kuratorischer Umgang mit Objekten, den Geschichte(n), die sie mitbringen und den Geschichten, die sie in Gegenwart und Zukunft erzählen können.

Diese Objekte werden, wenn sie nicht im Sammlungsdepot aufbewahrt werden, als Exponate zu Teilen von Ausstellungen, in denen sie in unterschiedliche Kontexte gebracht werden. Wenn wir uns eine Ausstellung als Erzählung vorstellen, dann entsteht diese Erzählung auf verschiedenen Ebenen: durch die grundlegende Konzeption und Struktur der Ausstellung – ihre Themenbereiche bzw. Kapitel, durch die Exponate und ihre Präsentation in der Ausstellung auf Grund der Konzeption, der Inszenierung und in der Wechselbeziehung mit anderen Exponaten, durch die Texte, die sie begleiten und die Art, wie in der Vermittlung über sie gesprochen oder mit ihnen interagiert wird.

Dies entspricht auch der Auffassung von Ausstellungen als „hybrides Medium“, in dem sich „vielfältige Visualisierungsformen kreuzen“, wie es Muttenthaler und Wonisch beschreiben: „Objekte, (bewegte) Bilder, Texte sowie die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben. Jedes Exponat steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Exponaten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur und wird in deren Kontext rezipiert. [...] Da die Wahrnehmung durch das In-Beziehung-Setzen strukturiert wird, gilt es, das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente in den Blick zu nehmen und den dabei produzierten Sinnzusammenhängen nachzugehen.“ (Muttenthaler und Wonisch 2006: 37–38) Die Kontextanalyse soll andere Methoden der Ausstellungsanalyse ergänzen oder erweitern, indem sie ihren Blick auf die möglichen Beziehungen und Zusammenhänge der Ausstellung und ihrer verschiedenen Elemente richtet, sie untersucht und kritisch hinterfragt.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Eine wichtige Grundlage für die Kontextanalyse stellt die Literaturtheorie dar. Wenn wir dort angewandte Methoden auf die Ausstellung übertragen, ermöglicht das ein systematisches Vorgehen bei der Kontextanalyse. Was dort ein Textelement wäre,

ersetzen wir durch ein Objekt, das als Exponat im Zusammenhang der Ausstellung steht. Dabei betrachten wir auch seine Relation zu anderen Exponaten, sei es durch Blickbeziehungen oder die Bildung von Ensembles sowie seine Beziehung bzw. die Beziehung einzelner Ensembles zur ganzen Ausstellung.

Darüber hinaus untersuchen wir Klassifikations-, Produktions- oder Rezeptionskontexte. Klassifikationskontexte können künstlerische Epochen wie zum Beispiel die Renaissance, Richtungen wie Farbfeldmalerei oder Gattungen wie Kunstgewerbe sein. Produktions- oder Entstehungskontexte verweisen auf biografische, kulturelle, geistesgeschichtliche, philosophische, politische, sozialgeschichtliche oder ökonomische Kontexte. Solche Fragen bündeln sich gegenwärtig in der Diskussion um ethnologische Museen, das Zustandekommen ihrer Sammlungen in kolonialen Kontexten, die Art, wie Objekte gezeigt werden und über sie gesprochen wird sowie neue Ansätze in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Herkunftsgemeinschaften und die Restitution von Objekten an sie. Rezeptionskontexte sind Zusammenhänge, innerhalb derer ein Kunstwerk „vermittelt, verstanden oder verarbeitet“ wird. Dabei kann es sich zum Beispiel um die ausstellende Institution, den Sammlungs- und Ausstellungskontext oder „die aktuelle politische Situation, von der sein Verstehen beeinflusst wird“ handeln. (Burdorf, Fasbender und Moeninghoff 2007: 398) Ein aktuelles Beispiel wäre hier die documenta fifteen in Kassel 2022 und die mit ihr in Zusammenhang stehende Diskussion um antisemitische Inhalte, die durch das Banner *People's Justice* des indonesischen Kollektivs Taring Padi auf dem Friedrichsplatz ausgelöst wurde.

Die Kontextanalyse wird durch eine strukturierte Analyse der Ausstellung erarbeitet, bei der in den einzelnen Schritten der Analyse grundsätzlich ein Fokus auf Inhalte in Verbindung mit Kontexten gelegt wird (Geertz 1987, Muttenthaler und Wornisch 2006: 49–53). Als Grundlage für ein systematisches Vorgehen ist ein schriftlicher Fragenkatalog hilfreich, der dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasst werden kann. Seine Struktur ist wie folgt:

Zu Beginn wird die ausstellende Institution mit ihrer Bedeutung und ihrem gesellschaftlichen Kontext betrachtet, denn es spielt eine Rolle, ob es sich um ein repräsentatives staatliches Kunstmuseum, eine Biennale oder einen Offspace handelt.

Als nächstes folgt die zu analysierende Ausstellung im Kontext der Institution, ihr Verhältnis zur Programmatik, ihre Platzierung etc. Daran ist innerhalb der ausstellenden Institution die Funktion und Wichtigkeit der Ausstellung zu erkennen.

Nun wird der Fokus auf die Ausstellung selbst gerichtet: ihr Zugang zum Thema, ihre Struktur und Ordnungskriterien, z. B. chronologisch, thematisch, nach Regionen etc. Dies ist eine essenzielle Grundlage für jede inhaltlich orientierte Ausstellungsanalyse.

Danach wenden wir uns den Exponaten zu: Welche Arten von Exponaten sind ausgestellt, wie werden sie ausgestellt, werden sie kontextualisiert? Dies sollte vom einzelnen Beispiel über Ensembles und Räume bis zur gesamten Ausstellung in den Blick genommen werden.

Eine wichtige Rolle spielen Texte und Legenden. Wir analysieren ihren Umfang, ihre Struktur und Ebenen, Platzierung und Inhalte, überprüfen, wie die Institution spricht und ob es eine Kontextualisierung gibt. Denn Kontextualisierung drückt sich nicht nur in der Art und Weise aus, wie etwas gezeigt wird, sondern auch, wie darüber gesprochen wird.

All dies ist in eine Szenografie eingebettet, bei der es eine wichtige Rolle spielt, wie die Aussage der Ausstellung herausgearbeitet und mögliche Kontexte gezeigt werden. Betrachtet werden sollten Parcours, Atmosphäre, Inszenierung, Farbe, Lichtführung etc.

Nun geht es um den Einsatz von audiovisuellen Medien, interaktiven und partizipativen Elementen: Welche gibt es und wie werden sie eingesetzt, was sind ihre Inhalte und Kontexte?

Eine Kontextanalyse wäre nicht vollständig ohne die Vermittlung und das Begleitprogramm der Ausstellung: Welche Inhalte und Kontexte finden sich hier? Stehen sie mit der Ausstellung in einem direkten Zusammenhang und ergänzen sie? Immer wieder werden kritische Inhalte und Kontexte in die Vermittlung ausgelagert, während die Ausstellung selbst davon relativ unberührt bleibt.

Hier lohnt sich auch noch ein Blick auf die analoge und digitale Kommunikation der Ausstellung, z. B. Handouts, Broschüren, Homepage, Pressemitteilungen etc., und wie dort Inhalte und Kontexte dargestellt werden. Und wenn es eine oder mehrere begleitende Publikationen gibt, sollten auch hier die Inhalte und Kontexte im Zusammenhang mit der Ausstellung betrachtet werden.

Es empfiehlt sich, die zu analysierende Ausstellung mehrmals mit den verschiedenen Perspektiven entlang des dem jeweiligen Analysevorhaben angepassten Fragenkatalogs zu begehen. Dabei werden die Erkenntnisse am besten in Wort und Bild dokumentiert, um die einzelnen Aspekte der Analyse herauszuarbeiten und im weiteren Verlauf der Untersuchung nachvollziehen zu können. Die zusammenfassende Betrachtung der Einzelaspekte mit Hilfe der zuvor beschriebenen Kontextkategorien ergibt: Welche Inhalte und Kontexte können identifiziert werden? Wie werden sie sichtbar, lesbar und erfahrbar? Oder fehlt eine Kontextualisierung und welche Kontexte fehlen? Aus der Bandbreite der vorhandenen oder fehlenden Kontexte soll nun nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse eine sinnvolle und zielführende Auswahl getroffen werden, die anschließend in Bezug auf die Ausstellung, ihre Vermitt-

lung und Kommunikation vertieft analysiert wird. Ergänzend können Literatur, Archivbestände, Presseberichte, Gespräche mit Kurator:innen etc. zugezogen werden.

Die Kontextanalyse kann allein oder in einem Team durchgeführt werden. Der Aufwand richtet sich nach dem jeweiligen Erkenntnisinteresse und dem damit verbundenen Design der Analyse, das auch den Zeitaufwand berücksichtigt.

Anwendungsbeispiel

Ich wende die Kontextanalyse jetzt dem oben beschriebenen Analyseleitfaden folgend auf eine in der Schweiz und international kontrovers diskutierte Ausstellung an. Im Oktober 2021 eröffnete das Kunsthaus Zürich, eines der bedeutendsten Kunstmuseen der Schweiz, einen vom englischen Architekten David Chipperfield entworfenen Erweiterungsbau, der die Ausstellungsfläche des Kunsthauses markant vergrößerte. Im Zentrum der Präsentation stand dabei die Sammlung des Schweizer Rüstungsindustriellen deutscher Herkunft Emil Georg Bührle (1890–1956),² der die bedeutenden Kunstwerke „des Impressionismus, der frühen Moderne und Alter Meister“ (Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthaus Zürich 2021: 19) mit den Gewinnen aus der Waffenproduktion seiner Werkzeugmaschinenfabrik Oerlikon und dem damit zusammenhängenden, teils auch illegalen Waffenhandel erworben hatte. Bei diesen Erwerbungen profitierte er zudem in etlichen Fällen von der Entrechtung, Beraubung, Vertreibung und Ermordung jüdischer Sammler:innen während des Nationalsozialismus. Schon an diesem Punkt stellen sich wichtige ethische Fragen, denn sollte man eine Sammlung solcher Provenienz zeigen? Und wenn man sie zeigt, wie macht man ihre historische Belastung nachvollziehbar und öffnet sie für eine kritische Auseinandersetzung? In diesem Fall kam noch als Herausforderung dazu, dass Emil Bührle über lange Zeit einer der wichtigsten Mäzene des Kunsthauses Zürich war und neben zahlreichen Schenkungen dessen 1958 eröffneten, sogenannten Bührle-Saal finanziert hatte. Die Sammlung Bührle wurde nun aber nicht als Schenkung, sondern als auf zwanzig Jahre befristete Dauerleihgabe an das Kunsthaus Zürich übergeben – womit das Museum nicht unabhängig agieren konnte, weil die Bührle-Stiftung an der Konzeption der Ausstellung und der mit ihr verbundenen Deutungshoheit beteiligt war.

Die prominente Präsentation der Bührle-Sammlung erstreckte sich über zwölf Säle im zweiten Obergeschoss des Chipperfield-Baus. Die eigene Sammlung des Kunsthauses Zürich flankierte diese Ausstellung mit nur vier Sälen entlang der Fensterfront zum Heimplatz. Gegenüber der Bührle-Sammlung, durch das Treppenhaus getrennt, befinden sich zwei Wechselausstellungsräume. Die Ausstellung

2 Diese Kontextanalyse bezieht sich auf die erste Version der Ausstellung ohne Überarbeitungen, die im Kunsthaus Zürich ab Oktober 2021 gezeigt wurde.

war nach den Vorlieben des Sammlers Bührle in Werkgruppen wie „Alte Meister aus den Niederlanden“ oder „Vincent van Gogh und die *École de Paris*“ geordnet. Die Ausstellungstexte stellten diesen Bezug immer wieder her, wie zum Beispiel: „Emil Bührle suchte stets auch nach frühen Werken der Künstler, die ihn interessierten. Dadurch lassen sich die großen Schritte zeigen, die nötig waren, um von traditionellen Anfängen zu neuen, modernen Formen zu finden.“³ Sowohl die Architektur des Erweiterungsbaus mit vielen goldschimmernden Bronzedetails in der Ausstattung wie auch die Gestaltung der Ausstellung verliehen der Bührle-Sammlung etwas ausgesprochen Repräsentatives und Wertvolles (Abb. 1).

Abb. 1: Die Sammlung Emil Bührle, Ausstellungsraum im Erweiterungsbau, Kunsthaus Zürich, 2021, © Foto: Angeli Sachs.



In der Aura dieser Säle konnte man schnell vergessen, dass eine ganze Reihe dieser Kunstwerke unter Bedingungen erworben worden war, die die heute angewandten Kriterien von „Raubkunst“ und „NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern“ erfüllen.⁴

-
- 3 Ausstellungstext „Vincent van Gogh und die *École de Paris*“, in: Sammlung Emil Bührle, erste Version, Kunsthaus Zürich.
 - 4 Dies beruht auf der Grundlage von: Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (Washington Princi-

Die im Zusammenhang mit dem Sammler und der Sammlung problematischen Kontexte wurden in einen Dokumentationsraum unter dem verharmlosenden Titel „Emil Georg Bührle – Industrieller, Kunstsammler, Mäzen“ am Rand der Sammlungsausstellung ausgelagert, wo auf zehn nach Lebensabschnitten geordneten, eng beschriebenen Texttafeln mit wenigen Abbildungen darüber der Werdegang von Emil Bührle beschrieben wurde (Abb. 2). Die IG Transparenz schrieb dazu in ihrer Einladung zu einer Podiumsdiskussion: „Der Dokumentationsort, der den Sammler und Waffenproduzenten nach den neusten historischen Erkenntnissen darstellen soll, bietet zwar keine falschen Informationen, doch beschönigt er die Tätigkeiten Bührles weitgehend und glänzt durch Auslassungen.“ Insgesamt wurden in der unidirektionalen, affirmativen Vermittlung der Sammlungsausstellung und des Dokumentationsraums die Rolle des Sammlers, des Kunsthauses Zürich und der Schweizer Gesellschaft, die sich zu einer Art „Kunsthause-Bührle-Komplex“⁵ verbanden, unzureichend reflektiert und Perspektiven außerhalb dieses Spektrums – zum Beispiel der Vorbesitzer:innen der Gemälde – sowie kritische Stimmen weitgehend ausgeblendet.

Nach der Eröffnung der Ausstellung regte sich in der Öffentlichkeit, unter Expert:innen und der Presse heftige Kritik: Ob „Wie gut klappt Artwashing im 21. Jahrhundert?“ (*Monopol*, November 2021), „Raubkunst hinter nobler Fassade“ (*Süddeutsche Zeitung*, 15.11.2021) oder „Streit um Bührle-Sammlung: ‚Die Verantwortlichen in Zürich haben den historischen Kontext unterschätzt‘“ (*Neue Zürcher Zeitung*, 3.12.2021) – der Strom der Artikel ist bis heute nicht abgerissen. Es wurden Podiumsdiskussionen veranstaltet und die aktivistische Gruppe KKKK bot „Raubkunst-Führungen“ im Kunsthaus Zürich an.⁶ „Das kontaminierte Museum“ (Buomberger und Magnaguagno 2015, Keller 2021,) besserte erst einige Details nach und erarbeitete unter der neuen Direktion von Ann Demeester 2023 eine Neupräsentation der Bührle-Sammlung, die bis Herbst 2025 gezeigt wird (Sachs 2024, 165–199). Gleichzeitig wurde die Provenienz-Forschung der Bührle-Stiftung von externen Sachverständigen überprüft.

ples). Veröffentlicht im Zusammenhang mit der Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust, Washington, D.C., 3. Dezember 1998. Und der auf sie folgenden Theresienstädter Erklärung über Holocaust-Vermögenswerte und damit verbundene Fragen, 30. Juni 2009.

5 „Der Kunsthaus-Bührle-Komplex: Geschönt und verschwiegen. Für einen lebendigen Dokumentationsort und eine unabhängige Provenienzforschung“ war der Titel einer Podiumsdiskussion, die die IG Transparenz für die Aufarbeitung des Kunsthaus-Bührle-Komplexes im Volkshaus Zürich am 09.12.2021 veranstaltete. Die Autorin war eine der Teilnehmenden des Podiums.

6 Website von KKKK.partners: Komitee Kunstraub Konfiskation Kommunikation (KKKK), welche die Ks immer wieder den aktuellen Erfordernissen anpassen: <https://kkkk.partners/weristkkkk> (05.08.2024).

Abb. 2: Die Sammlung Emil Bührle, Dokumentationsraum im Erweiterungsbau, Kunsthaus Zürich, 2021. Abb. 1 und Abb. 2 zeigen die erste Version der Ausstellung vor den folgenden Überarbeitungen. © Foto: Angeli Sachs.



Das eben beschriebene Beispiel einer Kontextanalyse fällt durch den vorgegebenen Umfang dieses Beitrags notwendigerweise komprimiert aus. Neben der grundlegenden Ausstellungsanalyse mit Fokus auf vorhandene oder nicht dargestellte Kontexte, spielen hier Klassifikationskontexte, Entstehungskontexte und Rezeptionskontexte die entscheidende Rolle. So handelt es sich bei diesem Beispiel um eine Sammlungsausstellung, bei der sich die Fragen stellen, in welchem politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Umfeld die Sammlung von Emil Bührle zusammengetragen wurde und unter welchen Bedingungen die Sammlung heute rezipiert werden kann. Ohne eine Kontextanalyse hätte sich in Bezug auf die Ausstellung der Sammlung von Emil G. Bührle im Kunsthaus Zürich, in der die Gemälde von ihnen in diesem Fall notwendigen Sammlungskontexten getrennt wurden, kein Gesamtbild herstellen lassen. Da sich nicht alle notwendigen Informationen innerhalb der Ausstellung und ihrer Vermittlung fanden, wurden hier ergänzend Gespräche mit Expert:innen geführt sowie Forschungsberichte, Publikationen, Aufzeichnungen und Auswertungen von Podiumsdiskussionen, Pressekonferenzen und Presseartikel hinzugezogen.

Methodenreflexion

„Kontextualisierung ist notwendige Bedingung der Interpretation“ (Burdorf, Fasbender und Moeninghoff 2007: 398) könnte wie ein Leitmotiv über dem Sinn und der Notwendigkeit einer Kontextanalyse im Bereich von Kulturproduktionen wie Ausstellungen stehen. Kontextanalyse eröffnet die Möglichkeit, Ausstellungen nicht einfach als gegebene Narrative einer Institution und damit als faktische Aussagen hinzunehmen, sondern sie in der Komplexität ihrer Zusammenhänge zu analysieren und in ihrer Haltung und Zeitgenoss:innenschaft zu interpretieren. Dabei kann es sich um Kontexte handeln, die sichtbar oder als Subtext auffindbar sind, aber auch um Auslassungen, um Kontexte, die nicht gezeigt und erzählt werden.

Es handelt sich bei der Kontextanalyse um ein komplexes Vorhaben. Sie erfordert eine sorgfältige Auslegeordnung und Strukturierung, eine Hin- und Herbewegung zwischen aussagekräftigen Details, Teilzusammenhängen und dem Gesamtzusammenhang der Ausstellung und ihrer Vermittlung, Kommunikation und Publikation sowie der Ausstellung im Zusammenhang mit der Institution und übergeordneten gesellschaftlichen und diskursiven Fragestellungen. In dieser Komplexität ermöglicht die Kontextanalyse jedoch die Offenlegung der Agenda einer Ausstellung und der sie präsentierenden Institution, ihre Absichten und Programmatik. Mit diesem erweiterten Blick kann die Ausstellung zudem in „State of the Art“-Diskurse des Ausstellens und Vermittelns und gesellschaftliche Fragestellungen eingeordnet werden. Damit eröffnet die Kontextanalyse Möglichkeiten für eine vergleichende Diskussion und weiterführende Perspektiven, die gerade auch für Museumswissenschaftler:innen, Kurator:innen und Vermittler:innen im Berufsfeld relevant sind. Sie sind auch diejenigen, an die sich diese Methode neben Studierenden in diesen Berufsfeldern vor allem richtet.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 2006. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buomberger, Thomas und Guido Magnaguagno, Hg. 2015. *Schwarzbuch Bührlé. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich?* Zürich: Rotpunktverlag.
- Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff, Hg. 2007. Kontext. in *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Geertz, Clifford. 1987. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keller, Erich. 2021. *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührlé*. Zürich: Rotpunktverlag.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2006. *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.

- Pomian, Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Sachs, Angeli. 2024. Kunst im Kontext. Konzepte der aktuellen Museums- und Ausstellungspraxis im Zusammenhang mit Verfolgung, Raub und Restitution. In *Museen in der Verantwortung. Positionen im Umgang mit Raubkunst*, herausgegeben von Nikola Doll. Zürich: Rotpunktverlag.
- Weddigen, Tristan. 2011. Funktion und Kontext. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler
- Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthaus Zürich, Hg. 2021. *Kunsthaus Zürich. Die Sammlung in neuem Licht*. Zürich: Scheidegger & Spiess.

Ausstellungsfotografieanalyse

Vergangene Ausstellungen medienkritisch betrachten

Ute Famulla

Einführung

Wenn wir Ausstellungen anhand von Fotografien betrachten, verstehen wir die Fotografie als Zeichen oder Spur der Ausstellung, wir nehmen dabei an, dass eine Verbindung zwischen beiden besteht. Der hier vorgestellten Methode liegt so ein semiotischer Bildbegriff zugrunde (Wiesing 2005). Fotografien sind jedoch nicht nur Zeichen, sondern auch Symbole. Der indexikalische Charakter des Mediums steht für den direkten Bezug auf die abgelichtete Realität, wohingegen der ikonische darauf aufmerksam macht, dass es künstlich hergestellt ist (Walton 2012). Das ikonische Moment ermöglicht der Forschung einen Zugang über kulturelle Codes und somit eine Deutung des Mediums (Paul 2009).

Grundlage für eine solche Betrachtung ist der Kontext der Aufnahme (Ruchatz 2012). Dieser umfasst die Beeinflussung des Dargestellten mit den Mitteln der Fotografie und kann in drei Ebenen geteilt werden: die Entscheidung, was dargestellt wird, der Moment, in dem die Fotografie gemacht wird, und die Entwicklung der Fotografie. Auf den Kontext der Aufnahme folgt der Kontext der Präsentation, d. h. der Zusammenhang, in dem die Fotografie gezeigt wird und der ihre Bedeutung beeinflusst. Hier werden erneut Entscheidungen durch Auswahl, Ausschnitt und Platzierung getroffen. Lars Blunck hat für die Fotografien, in denen das indexikalische Moment vorherrscht, den Begriff der dokumentarischen Fotografie geprägt. Sie zeigt, berichtet und gibt wieder (Blunck 2010: 14). Als Beispiel können hier die Dokumentationen von Baudenkmälern dienen. Die Fotografien, in denen das ikonische Moment stark ist, bezeichnet er als inszenierte Fotografie; in ihnen werden Aussagen getroffen (Blunck 2010: 19). Vor allem in der Werbefotografie findet man Beispiele, in denen der ikonische Charakter offen zutage tritt.

Die hier vorgestellte Methode ist eine in der Bildwissenschaft verankerte Bild- und Kontextanalyse (Belting 2007, Ruchartz 2012: 12, 21), die die medialen Eigenschaften der Fotografie mitdenkt. Sie macht sich sowohl das indexikalische als auch das ikonische Moment zunutze. Der Zeichencharakter klärt die Frage der

Bildreferenz. Durch das ikonische Moment wird der fotografische Blick auf die Ausstellung jedoch modifiziert, d. h., die vollzogenen Beeinflussungen der Darstellung sind nicht zufällig, sondern unterliegen bewussten Handlungen, Produktionsprozessen, ihren Strukturen und den hier verankerten Machtverhältnissen. Für die Betrachter:innen einer Ausstellungsfotografie bedeutet dies, dass sie nie direkt auf die Ausstellung blicken, sondern diese immer durch den Filter der Kontexte von Aufnahme und Präsentation sehen (Abb. 1).

Abb. 1: Schematische Darstellung der Ebenen des Wahrnehmungsprozesses einer Ausstellungsfotografie, © Ute Famulla.



Ziel der Methode

Die Ausstellungsfotografieanalyse ist zunächst als eine Reaktion auf den verbreiteten Umgang mit Ausstellungsfotografien entstanden, die oft als unmittelbare Abbildungen des Geschehens behandelt werden. Sie fordert eine kritische Handhabung des fotografischen Materials, die dem medialen Charakter von Fotografien gerecht wird und diese als Nachricht versteht. Zudem zielt sie auf eine historische Verortung ab.

Die theoretische Erkenntnis, dass die Fotografie kein unmittelbares Bild des Ereignisses liefert, erscheint zunächst als eine Distanzierung zum abgelichteten Geschehen. Dabei ermöglicht der medienkritische Umgang mit den Fotografien über die Analyse des Kontexts eine Annäherung an die handelnden Personen und ein Bewusstsein der zeitgenössischen Möglichkeiten der Sichtbarmachung. Neben der auf diese Weise zu bearbeitenden, spezifischen Fragestellungen zu einzelnen Ausstellungsprojekten können Erkenntnisse über das zum Aufnahme- oder Veröffentlichungszeitpunkt herrschende Verständnis von Kunst, Museum, Messen, Besucher:innen, Kurator:innen etc. gewonnen werden. Dabei bildet das fotografische Material immer die Basis und gibt vor, welche Fragen gestellt werden können.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Der Fokus der Methode liegt auf der Kontextualisierung der verwendeten Fotografien. Die nachfolgenden Analyseschritte sind exemplarisch:

Am Beginn der Forschungsarbeit sollte als **erster Schritt** eine ausführliche Betrachtung und Beschreibung des Objektes stehen. In dieser werden die vorhandenen Bildelemente identifiziert und auch ihre Platzierung in der Bildkomposition benannt.

In einem **zweiten Schritt** ist es notwendig herauszufinden, ob das Objekt aufgrund einer Beschriftung oder seines Aufbewahrungsortes noch weitere Informationen bereithält. Erfahren wir z. B. den Namen der Ausstellung, den Ort der Aufnahme, werden die dargestellten Objekte oder Personen benannt? Ist uns die Fotografin bzw. der Fotograf oder die Fotoagentur bekannt? Existieren weitere Aufnahmen, die im gleichen Zusammenhang geschossen wurden? Wurde durch eine Nummerierung eine Abfolge bestimmt? Wissen wir, von wem diese Nebeninformationen stammen? Gibt es Notizen, die den Aufnahmeprozess begleitet haben? Welchen technischen Bedingungen unterlag die Arbeit des Fotografen bzw. der Fotografin und welcher Struktur folgte die Veröffentlichung der Bilder? Beim Abgleich einer Bildserie sollten wir darauf achten, ob es zwischen den verschiedenen Aufnahmen Unterschiede gibt oder ob die Dinge gleichbleibend aufgenommen wurden. Es ist nicht selten der Fall, dass auch im Ausstellungssaal die Werke für das Foto arrangiert werden, z. B. werden Objekte verstellt, durch weitere Utensilien ergänzt, es werden Besucher:innen gezeigt – oder nicht – und Beleuchtungen verändert.

In einem **dritten Schritt** sollte man auf die Suche nach Metadaten gehen. Diese können z. B. im Umkreis der Fotograf:innen (Selbstverständnis, Arbeitsweise, technische Ausrüstung, Vernetzung), der Veröffentlichung (Mitarbeiter:innen, inhaltliche Richtlinien, Layout, Archivierungspraxis, Zusammenarbeit mit Bildagenturen) oder der Ausstellung (Katalog, Presstexte, Stellungnahmen, Eröffnungsrede, Begleitprogramm) gefunden werden. Dieser Schritt unterscheidet sich von dem vorherigen darin, dass zuvor das Objekt und sein Aufbewahrungsort betrachtet wurde, also Daten zusammengetragen wurden, die in direkter Verbindung zum Untersuchungsobjekt stehen und Aussagen über den Kontext der Abbildung und Präsentation erlauben. Im dritten Schritt werden darauf aufbauend Informationen zu deren Verständnis gesammelt.

In einem **vierten Schritt** geht es nun darum, die Ansichten der Ausstellung in einem Zusammenhang mit den Metadaten zu bringen. Dabei fällt auf, dass die Abbildungen einer Serie meist ein breites Spektrum an Ansichten liefern, die nicht auf einen

Nenner zu bringen sind. Es gibt Aufnahmen, welche die im Ausstellungskatalog vertretenen Thesen fortschreiben, aber es gibt auch diese, die sich hier nicht einordnen lassen. Gerade Fälle, die Brüche zwischen verschiedenen Aufnahmen oder zwischen Aufnahmen und den hinzugezogenen Materialien zeigen, sind erfahrungsgemäß besonders interessant. Die Sinndimensionen ergeben sich aus dem Gesamtmaterial. Fragt man z. B. nach den Intentionen der Ausstellungsmacher:innen, ist es häufig spannend, sich die von ihnen autorisierten Publikationen der Fotografien anzusehen. Die hier getroffene Auswahl, Platzierung und Bearbeitung können einen Einblick geben, wie sie die Ausstellung gesehen haben wollten oder welche Aspekte besonders gewichtet wurden.

Benötigt wird neben dem fotografischen Ausgangsmaterial vor allem ergänzendes Archivmaterial. Je nach Kontext kann hier auf Sekundärliteratur oder Quellen zurückgegriffen werden. Eine weitere Ressource sind die in der Fotografie gezeigten Objekte; es ist sinnvoll, auch über sie Metadaten zusammenzutragen. Aufgrund des hohen Rechercheaufwandes ist die Methode zeitaufwändig, entspricht in ihrem Umfang aber den meisten kunsthistorischen Analysen, die auf dem Prinzip der Bildbetrachtung und des Bildvergleichs aufbauen. Der Personal- und Zeitaufwand ist dabei stark abhängig von der Quellenlage. Bearbeitet man einen fotografischen Nachlass, in dem neben den Fotografien auch Dokumenten über den Auftrag sowie Veröffentlichungsbeispiele versammelt sind, kann fast unmittelbar mit der Analyse begonnen werden. In anderen Fällen müssen die verschiedenen Dokumente erst zusammengesucht werden oder sie sind möglicherweise nicht überliefert. Die Informationen zu den Produktionsprozessen einer bestimmten Zeitspanne sind in den meisten Fällen gut erforscht, erfordern jedoch einen Blick über die eigene Fachdisziplin hinaus.¹

Anwendungsbeispiel

Die im Folgenden präsentierten Anwendungsschritte beziehen sich auf das Analysebeispiel der *Ersten Internationalen Dada-Messe*, die 1920 in Berlin veranstaltet wurde (Abb. 2). Im Rahmen der Betrachtung der Fotografie wurden zunächst einige Bildobjekte notiert:

- Kunstwerke
- Raum
- Mobiliar
- Personen.

1 Die Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* bietet oft einen guten Einstieg in verschiedene Teilbereiche.

Diese wurden mit ersten Assoziationen verknüpft: Kunstwerke: militärkritisch, Petersburger Hängung, Gemälde, Skulptur, Text etc.; Raum: Stuck, gehoben, unklarer Grundriss etc.; Mobiliar: Rücken an Rücken platzierte Stühle/ähnlich Museumsmobiliar etc.; Personen: H. Höch, G. Grosz, ungewöhnliche, starre Haltungen, wirkt inszeniert etc.

Mittels der Angaben aus dem Kontext der Sammlung der Berlinischen Galerie, in der sich die Aufnahme befindet, konnten die Fotoagentur (Bildagentur Internationaler Illustrations-Verlag, Robert Sennecke), der Ausstellungstitel (Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920), Veranstaltungsort (Kunsthändler Burchard), der Kontext in Form einer Bildserie (elf Aufnahmen), die anwesenden Personen (die Dadaist:innen und der Galerist) ermittelt werden.

Abb. 2: Sammlungstitel der Fotografie im Archiv der Berlinischen Galerie: „Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung in den Räumen der Kunsthändler Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920. v. l. n. r.: Hausmann, Hannah Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, Georg Grosz, John Heartfield, © Foto: Robert Sennecke.“



Im Zuge der Sichtung der Sekundärliteratur und der Quellen zum Themenfeld Dada sind viele Bildelemente verständlich geworden. So wird hier die Kritik an der

bürgerlichen Kultur thematisiert, die Bedeutung Salomo Friedlaenders für Dada-Berlin, das Werkverständnis der Dadaist:innen, ihre militärkritische Haltung und die Bedeutung ihres Kleidungsstils. Zu klären blieben die Beobachtungen zum Raum und Mobiliar sowie den Gebärden der Personen. Hierfür wurde Sekundärliteratur aus dem Forschungsfeld der Ausstellungs- und Museumsgeschichte konsultiert, mit deren Hilfe die Anspielungen des Interieurs auf das bürgerliche Ausstellungswesen und den hier üblichen Besucher:innenhabitus aufgezeigt werden konnten. Ein Vergleich zu den anderen Fotografien der Reihe zeugt von großen Unterschieden in der Art und Weise, wie die Dadaist:innen aufgenommen wurden und mündet in der Erkenntnis, dass sie sich bewusst zur Kamera positionierten. Die Personalunion von ausstellenden Künstler:innen, Ausrichtenden der Ausstellung, Dargestellten der Fotografien und Auftraggebern eben dieser Fotografien stärkt das ikonische Moment der Aufnahmen.

Bei einer erneuten Betrachtung der Fotografie wurden die gewonnenen Erkenntnisse auf Fragestellungen angewendet, die sich bei der Bildbetrachtung ergeben haben. Es wurde z. B. gefragt: Welche Funktion haben die dargestellten Personen in der Fotografie und welcher Bildinhalt wird damit im Kontext des untersuchten Bedeutungsumfeldes evoziert? Welche Rückschlüsse erlaubt dies auf die Ausstellung, bzw. die Künstler:innengruppe?

Zusammenfassend lässt sich antworten, dass die Personen in der Fotografie einen in Museums- und Sammlungsdarstellungen vorgeformten Besucher:innentypus aufnehmen: verstummte Besucher:innen, die in die Betrachtung eines Werkes versunken sind. Weitet man den Blick auf die Darstellung von Kunstbetrachter:innen, lassen sich verschiedene Typen ausmachen. Hubert Locher (2006: 314–315) unterscheidet die Bewunderung, das visuelle und haptische Nachempfinden sowie das Diskutieren. Diese Typen waren beispielsweise auch in den Galeriewerken des 17. Jahrhunderts anschaulich in Szene gesetzt. Betrachtet man z. B. das 1628 von Willem van Haecht fertiggestellte Werk *Das Studio des Cornelis van der Geest*, werden die Kunstwerke hingebungsvoll betrachtet, aber auch befühlt, ins rechte Licht gerückt, vermessen und es wird in Gruppen diskutiert. Die Staunenden Schmalhausen (Dr. Oz), Grosz und Heartfield sowie die Diskutierenden Hausmann, Burchard und Baader rezipieren somit gängige Formen der tradierten Kunstbetrachtung. Das Paar referiert auf bürgerliche Benimmregeln, die das Zusammentreffen unverheirateter Paare nur im öffentlichen Raum vorsah. Höchs kontemplative, sinnende Haltung unterscheidet sich von denen Schmalhausens, Grosz und Heartfields und führt an die Grenze des standardisierten Besucher:innenhabitus, schwingt doch im Staunen hier nicht nur Bewunderung, sondern auch ein Fragen mit. Höch nimmt auch insofern eine Sonderstellung ein, da ihr Blick nicht eindeutig auf einem Kunstwerk ruht oder eine:n Gesprächspartner:in betrachtet, sondern aus dem Bildrahmen heraus ins Ungewisse führt. Vergleicht man die Fotografie mit dem Grundriss des Hauses, schauen auch Schmalhausen, Grosz und Heartfield nicht auf Werke, sondern aus

dem Fenster. Zugespitzt könnte man sagen, dass die konventionellen Ausstellungs- bzw. Museumsbesucher:innen in der Lesart der Dadaisten gar nichts betrachten, sondern lediglich den Habitus des Betrachtens einnehmen.

Im Gegensatz zu den von den Künstler:innen in Szene gesetzten Besucher:innen differieren die Kunstwerke zu denen der Vergleichsbeispiele. Zwar zitiert die Platzierung die Petersburger Hängung und orientiert sich so, wie der Raum und seine Einrichtung, an den Konventionen des bürgerlichen Kunstbetriebs, jedoch richtet sich der offensichtlich militärkritische Charakter klar gegen die im bürgerlichen Milieu herrschenden Konventionen und wird von den begleitenden Textbotschaften in dieser Positionierung unterstützt. „Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst“, „DADA ist politisch“ und „DADA kann JEDER“ sind nur einige der hier getroffenen Aussagen. In der Fotografie entsteht so eine Dissonanz, zwischen den Werken, die in der Definition ihrer Produzent:innen nicht als Kunst sondern als „Erzeugnisse“ verstanden werden sollen (Adkins 1988: 164–165) und der von den Künstler:innen eingenommenen Form der Besucher:innenrezeption, die gemeinsam mit dem rahmenenden Raum und Interieur klar auf den bürgerlichen Kunstbetrieb referiert.

In den herangezogenen Vergleichsbeispielen fällt, neben dem schon Gesagten, die Einheitlichkeit der dargestellten Besucher:innen auf. Hier wird sichtbar, dass die Teilhabe an der Kunstrezeption an die gesellschaftliche Stellung gekoppelt war und sich in der Kleidung widerspiegelt. Die Kleidung der Dadaisten fällt heutigen Betrachter:innen vermutlich nicht direkt ins Auge.² Die Kleidung war jedoch wichtiger Bestandteil der künstlerischen Selbstinszenierung und wurde von den Dadaisten in Selbstportraits, Gemälden, Fotografien und Zeitungsartikeln thematisiert (Burmeister 2022 und Söll 2022). Sie war weder an dem in bürgerlichen Kreisen noch gängigen Modeideal des „korrekten Herrn“ angelehnt, noch orientierte sie sich an der Arbeiterklasse, mit der die Künstler:innen sympathisierten, oder an dem vor dem zweiten Weltkrieg gängigen Habitus der Bohemiens, die den äußeren Eindruck scheinbar eher vernachlässigten. Mit dem flexiblen Gentleman und dem Dandy treten zwei Modeideale in Erscheinung, mit denen die Männer souverän und modern auftraten (Söll 2022).

Dieser Stil wird von Höch in der Collage *Da-Dandy* (1919) in den Zusammenhang mit Dada gebracht. Ohne auf das Werk im Spezifischen einzugehen, soll hier lediglich darauf aufmerksam gemacht werden, dass Höch den Begriff neben die Silhouette von Salomo Friedlaender setzt. Friedlaenders Überlegungen zur „Schöpferischen Indifferenz“ prägten den Berliner Dadaismus maßgeblich und wollten „durch Vereinnahmung von Antipoden emanzipieren ... Der Mensch habe zu begreifen, so Friedlaenders Gedanke, dass ‚Himmel und Hölle, Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, Schönheit und Hässlichkeit, ja alle Differenz der Erfahrungswelt‘ nur

2 Hier ist anzumerken, dass Ralf Burmeister schon auf die Bedeutung des Gehstocks in den Händen Hannah Höchs für die Geschlechterfrage hingewiesen hat (Burmeister 2022: 100).

dann richtig zu beurteilen sind, ‚wenn man sie jeweils zusammen sieht‘. Diese Idee der expliziten Demonstration von Gegensätzen und einer gleichzeitigen schöpferischen Aufhebung der Antagonismen wurde von den Dadaist:innen aufgenommen und vielfältig kreativ umgesetzt.“ (Burmeister 2022: 99) So interpretiert Burmeister auch den Kleidungsstil als dadaistische Positionierung, in dem der Bürgerlichkeit im fusselfreien Anzug entgegengetreten wurde. Auch in der Fotografie stehen sich zwei Gegensätze gegenüber.

Es sind der bürgerliche Kunstbetrieb und die Erzeugnisse der Dadaist:innen. Dadaistische Kunst sollte selbst Neues möglich machen, indem sie mittels der Collage oder der Assemblage Dinge zusammenbrachten, die sonst nicht gemeinsam betrachtet werden konnten (Burmeister 2022: 102). Wie die Collage ist die *Erste Internationale Dadamesse* in der besprochenen Fotografie ein Medium, das das Unmögliche möglich macht und die Pole verbindet. Eine Verbindung, die sich zumindest insofern auch über die Fotografie hinaus erstreckte, indem die Ausstellung durch die Kritik in der Presse in der bürgerlichen Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, auch wenn sie schwach besucht war.³ Die Dadaist:innen schufen mit ihrer Selbstinszenierung in der Fotografie Senneckes ein Bild ihrer Ausstellungsidee. Die Erste Internationale Dada-Messe sollte die konträren Pole des bürgerlichen Kunstbetriebs und des Dadaismus zusammenbringen und so einen Raum für Begegnung schaffen, die Neues hervorbringt. Hier ist die Ausstellung als Ort der Begegnung performativ gedacht (Bismarck 2021: 53).

Methodenreflexion

Ganz allgemein schult die Methode durch die Einforderung einer medienkritischen Haltung die Medienkompetenz und schafft ein Verständnis für die Macht, die durch Medien ausgeübt wird. Gerade Fotografien begleiten uns omnipräsent durch den Alltag und prägen unser Handeln. Der Nutzen eines bewussten Umgangs mit ihnen geht also weit über das wissenschaftliche Interesse hinaus. Für die Wissenschaft birgt die Methode wiederum einen Zugang zu vergangenen Ausstellungen und gewährt somit einen Einblick in kuratorische Handlungsfelder (Bismarck 2021: 21–23).

3 Die Analyse konzentriert sich nur auf eine der elf überlieferten Fotografien und geht nicht auf die verschiedenen Veröffentlichungsorte ein. In diesen Erweiterungen finden sich (je nach Fallbeispiel) weitere Möglichkeiten der Methode. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass im Falle der Ausweitung auf Veröffentlichungen auch deren mediale Eigenschaften bedacht werden sollten. Es gibt eine Anzahl weiterer Fragestellungen, die anhand dieser Fotografie besprochen werden könnten. Im Rahmen dieser Betrachtung wurde beispielsweise nur ein passant auf den Ausstellungskatalog eingegangen. Auch die Rolle der Dadaist:innen könnte weiter erläutert und ein Zusammenhang mit den weiteren überlieferten Fotografien hergestellt werden.

Durch Einbindung nicht nur einzelner Archivalien, sondern einer breiten Quellenauswahl ermöglicht sie den Blick auf verschiedene Elemente des Forschungsfeldes und Ausstellungszusammenhangs. Durch die Betrachtung des Kontextes gerät neben den Inhalten auch die Rezeption, die Arbeitsweise und die Organisation um das Foto und die abglichtete Ausstellung in den Blick. Es ist so möglich, Einblick in das hinter den Objekten stehende System und Rückschlüsse über Machtverhältnisse zu erlangen, wodurch sich gesellschaftlich geprägte Normierungen und Kategorien des Handlungsfeldes Ausstellung, den Besucher:innen, der Institution u. Ä. betrachten lassen.

Die Vorgehensweise hat ihre Grenzen durch die Zugänglichkeit des Materials. Wir erleben die Ausstellung als Forscher:in nie unmittelbar, sondern immer vermittelt und lediglich als ein Ausschnitt eines Gesamt ereignisses. Genau diese Verengung der Perspektive bietet aber die Möglichkeit, Kategorien aufzudecken oder einen Einblick in die individuelle Positionierung der Urheber:innen zu erlangen. In breiter angelegten Studien zu einzelnen Kategorien des Forschungsfeldes Ausstellung, kann eine detaillierte Archivarbeit, die nach den Hintergründen der Produktionsprozesse fragt, auch zugunsten einer vergleichenden Betrachtung größerer Bildkorpi aufgegeben werden. Im Rahmen einer Analyse aktueller Ausstellungswebsites könnte beispielsweise das hier visualisierte Bild der Besucherin bzw. des Besuchers untersucht werden und so Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Ausstellungen gezogen werden.

Literaturverzeichnis

- Adkins, Helen. 2015. 1988 in West-Berlin. Die Rekonstruktion der Ersten Internationalen Dada-Messe von Berlin von 1920. In *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, herausgegeben von Annette Tietenberg, 163–178. Köln: Böhlau Verlag.
- Baur, Joachim. 2010. *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript.
- Belting, Hans. 2007. Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung. In *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, herausgegeben von Hans Belting, 11–23. München: Fink.
- Bismarck, Beatrice von. 2021. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Blunck, Lars. 2010. Fotografische Wirklichkeiten. In *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, herausgegeben von Lars Blunck, 9–36. Bielefeld: transcript.
- Burmeister, Ralf. 2022. Klöppelspitze und Monokel. Mode-Dada-Wechselwirkungen. In *Modebilder – Kunstkleider. Fotografie, Malerei und Mode 1900 bis heute*, heraus-

- gegeben von Thomas Köhler, Annelie Lütgens und Berlinische Galerie, 95–103. Köln: Wienand Verlag.
- Geimer, Peter. 2009. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Locher, Hubert. 2006. Das Museum als Schauplatz der Kritik. In *Bilder – Räume – Betrachteter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, 307–321. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Nida-Rümmelin, Julian und Jakob Steinbrenner. 2012. *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Paul, Gerhard. 2009. Die aktuelle historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven. In *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatte um historische Bildforschung*, herausgegeben von Martin Knauer und Jens Jäger, 125–147. München: Fink.
- Ponstingl, Michael. 2014. Medienökonomische Betrachtungen zur Fotografie im 19. Jahrhundert. In *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburger-Monarchie*, 31–50. Wien: Löcker.
- Ruchartz, Jens. 2012. Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes. In *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 32 (124): 19–28.
- Söll, Anne, 2022. Korrekter Herr, Dandy oder Gentleman. Künstlerische Ambivalenzen der modischen männlichen (Selbst-)Inszenierung. In *Modebilder – Kunstkleider. Fotografie, Malerei und Mode 1900 bis heute*, herausgegeben von Thomas Köhler, Annelie Lütgens und Berlinische Galerie, 115–124. Köln: Wienand Verlag.
- Walton, Kendall L. 2012. Fotografische Bilder. In *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, herausgegeben von Julian Nida-Rümmelin und Jakob Steinbrenner. 11–28. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wiesing, Lambert. 2005. Methoden der Bildwissenschaft. In *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, 144–154. Köln: von Halem.

Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse

Den Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung erschließen

Maria Bremer

Einführung

Kunstaussstellungen versammeln ausgewählte Exponate in temporären, jeweils einzigartigen Konstellationen für die Öffentlichkeit und ermöglichen damit neue Zugänge zu der gezeigten Kunst. Wenn die expositorischen Setzungen kunsthistorische Sachverhalte vermitteln, tragen Ausstellungen zur Kunstgeschichtsschreibung bei. Um den Anteil von Schauzusammenhängen an der Entwicklung des Faches Kunstgeschichte genauer zu bestimmen, kann eine spezifische Methode angewendet werden, die im vorliegenden Text als kunsthistoriografische (= die Kunstgeschichtsschreibung betreffende) Ausstellungsanalyse definiert wird. Für diese qualitative Methode ist ein gleichermaßen historisches und theoretisches Interesse leitend. Bislang getrennt gehandhabte Ansätze der Ausstellungsgeschichte – die Geschichte der *Ausstellung als Form oder Praxis* und die Geschichte *ausgestellter Kunst* – werden verbunden und um kulturwissenschaftliche Erkenntnisse der Curatorial Studies erweitert.

Seit den 1990er Jahren markiert die Ausstellungsgeschichte einen eigenen kunsthistorischen Arbeitsbereich (Bogdanovic und Bremer 2016, Gleadowe 2011, Myers 2011, Rattemeyer 2011, Vogel 2017, Ziaja 2013), der wahlweise die historischen Eigenschaften von Ausstellungen fokussiert oder diese insofern berücksichtigt, als sie Kunst in die Öffentlichkeit tragen.¹ Zu den Vorläufern des historischen Interesses für die Kunstaussstellung als Form zählt eine Studie von Georg Friedrich Koch (1967), die erstmals die Geschichte temporärer Schauzusammenhänge ausgehend

1 Der vielzitierte Sammelband von Reesa Greenberg, Bruce Ferguson und Sandy Nairne *Thinking About Exhibitions* aus dem Jahr 1996 gilt als Bestandsaufnahme eines damals sich neu sortierenden interdisziplinären Forschungsfeldes (Greenberg, Ferguson und Nairne 1996). An der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Museumsgeschichte und -forschung sowie der jüngeren Curatorial Studies konkretisierte sich seitdem eine Erweiterung der Kunstgeschichte in Richtung Ausstellungsgeschichte.

von ihren „Vor- und Frühformen“ in der Antike bis hin zu ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert adressierte. Als weiterer Impulsgeber gilt durch seinen kritischen Fokus auf die weiße Ausstellungszelle als Standard moderner Ausstellungspraxis der wegweisende Essay *Inside the White Cube* des Kritikers und Künstlers Brian O'Doherty (1976/1986). Innerhalb dieser Tradition widmeten sich zahlreiche Beiträge der Geschichte von Ausstellungsarchitektur und -display im Kunstfeld (Celant 1982, Klonk 2009, Klüser und Hegewisch 1991, Staniszewski 1998). Darauf folgten zuletzt Initiativen, einzelne Ausstellungsgenres und -praktiken zu systematisieren und historisch zu erschließen. Im Fokus stehen hierbei nach wie vor weniger die gezeigten Kunstwerke, sondern die jeweiligen Ausstellungstypen.²

Ein weiterer Forschungsansatz adressiert hingegen die ausgestellte Kunst. Schauzusammenhänge geraten als Instanzen der öffentlichen Sanktionierung künstlerischer Positionen und Bewegungen in den Blick und ermöglichen es somit, kunsthistorische Erzählungen retrospektiv nachzuvollziehen oder auf ihre Entstehung zu befragen. Für die expositorische Konsekration von Kunst und ihre historiografischen Effekte interessierte sich zuerst Walter Grasskamp (1982) in einem stringenten Aufsatz zur *documenta*. Seine Forschungsperspektive wurde in der Publikation und Ausstellung *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (Bollé und Adkins 1988) auf eine Bandbreite von Fallstudien angewendet und im Fortgang insbesondere von Bruce Altshuler prominent vorangetrieben. In programmatischen Bänden zur öffentlich gemachten Avantgarde (Altshuler 1996) und den Ausstellungen, „die Kunstgeschichte gemacht haben“ (Altshuler 2013, Altshuler 2008) entwarf der US-amerikanische Kunsthistoriker einen expositorischen Kanon der Kunst der Moderne und Gegenwart im globalen Norden, der inzwischen weiter tradiert wurde (Foster et al. 2012). Die von Afterall Publishing verantwortete, 2010 begründete Reihe *Exhibition Histories*³ hat den westlichen Fokus dieses Forschungsstrangs inzwischen ins Globale erweitert;

2 Diese reichen von Francis Haskells Übersicht über Wanderausstellungen von Werken Alter Meister ausgehend vom 17. Jahrhundert (Haskell 2000) über die Aufarbeitung der Geschichte von Biennalen (Jones 2016) oder Fotoausstellungen bis hin zu empirischen Forschungsprojekten, die Ausstellungen in Privatgalerien zur Zeit der Neo-Avantgarden kartieren oder eine umfassende Katalogisierung von Künstlerinnenausstellungen seit dem 19. Jahrhundert anzielen. Siehe die Tagung *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta: spazi, dialoghi, narrazioni*, <https://arthist.net/archive/37896> (05.08.2024); die Datenbank Maconda | Le Mostre d'Arte Moderna nelle Gallerie private in Italia: i due decenni cruciali 1960 – 1980, <https://www.maconda.it/> (05.08.2024); die Zusammenarbeit von Artl@s und AWARE „Women Artists Shows-Salons-Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions“, seit 2017; oder Agata Jakubowskas Forschungsprojekt an der Universität Warschau *Globalizing the History of Women's Art Exhibitions*, 2021–2025.

3 <https://www.afterall.org/publications/exhibition.histories/about-exhibition-histories/> (05.08.2024).

gleichwohl bleibt die Reihe der Logik, kunsthistorischen Umbrüchen in ihrem Zusammenhang mit Ausstellungsereignissen Rechnung zu tragen, verpflichtet.⁴

Das historische Interesse für jene Ausstellungen, die die Kunstgeschichte geprägt haben, erfuhr durch die Konjunktur des *Contemporary*, ein rezenter Periodisierungs-begriff mit globalem Anspruch, erneuten Aufschwung. Der breit debattierte Terminus *Contemporary* markiert diejenige Kunst als zeitgenössisch, die heterogene Zeit- und Raumdimensionen verbindet und damit vermeintlich das global-transnationale Zeitalter seit 1989 verkörpert (Alberro 2009, Groys 2010, Osborne 2018, Smith 2009). Parallel zur Popularisierung des *Contemporary* um 2010 wurde dieser Begriff durch einschlägige expositorische Beispiele untersucht. Dazu zählen insbesondere Biennalen, Triennalen und die *documenta*, also periodisch sich wiederholende, „glokal“ vernetzte Ausstellungen (Buurman und Richter 2017, Green und Gardner 2016) sowie Museen der Moderne und Gegenwart, deren Präsentationsformate und Inhalte zunehmend temporär, flexibel und gegenwartsbezogen in Erscheinung treten (Bishop 2013, Vest Hansen und Handberg 2023). Den maßgebenden Gehalt des *Contemporary* anhand von Ausstellungsbeispielen zu untersuchen, wie es die erwähnten Studien leisten, stellt insofern eine Wendung dar, als die Einführung eines kunsthistorischen Periodisierungsbegriffs nicht mehr nur nachvollzogen werden möchte, sondern anhand seiner expositorischen Genealogien kritisch befragt und weiterführend zur Diskussion gestellt wird.⁵

Beide genannten Zugänge – das Interesse an der *Ausstellung als Form oder Praxis* und jenes an der *ausgestellten Kunst* – werden bei der kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse in ihren Interdependenzen berücksichtigt. Um zu bestimmen, wie Schaubzusammenhänge eigene kunsthistoriografische Setzungen hervorbringen, beruft sich die Methode darüber hinaus auf Erkenntnisse der kulturwissenschaftlich informierten Curatorial Studies. Dieser der Theoriebildung über das Kuratieren und das Kuratorische gewidmete Arbeitsbereich (Bismarck 2022, *Journal of Curatorial Studies* 2012–2025, Martinon 2013) ermöglicht ein Verständnis von expositorischer Bedeutungsproduktion jenseits vorgefertigter Interpretationen. Ausstellungen gelten demnach nicht als statische Repräsentationen von vorbestehenden Bedeutungen, vielmehr stiften sie kuratorische Aussagen über anwesende Exponate für ein Publikum. Entscheidend dafür, dass sie prozesshaft neue Bedeutungen konstituieren, ist ihr besonderer narrativer Modus, der aus der Spannung zwi-

4 Die Dissertation der Verfasserin untersuchte entsprechend die expositorische Etablierung der „Individuellen Mythologien“ und der „Spurensicherung“, einer subjektbezogenen Tendenz der 1970er Jahre, anhand ihrer weitreichendsten Ausstellungsplattformen, der *documenta* 5, 1972 und der *documenta* 6, 1977 (Bremer 2019).

5 Diese Entwicklungen sind als Effekte einer virulenten Kanonkritik zu bewerten, die neben einer Erweiterung des Untersuchungsspektrums der Ausstellungsgeschichte auch eine Überprüfung impliziter Analyse-kategorien einfordert (Sheikh 2010/2011).

schen den Zeitreferenzen der Kunstwerke, der kuratorischen Narrativierung, der Zeitlichkeit der Ausstellung bis hin zum rezeptiven Nachvollzug dieser Beziehungen resultiert (Bal 2002: 36–39, Bismarck et al. 2014, Frank und Bismarck 2019). Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse prüft die Narrativität von Ausstellungen spezifisch auf Setzungen, die inhaltliche Bezüge zur Kunstgeschichte aufmachen.

Ziel der Methode

Diese Methode geht davon aus, dass Kunstaustellungen an der Kunstgeschichtsschreibung teilhaben, auch wenn sie sich strenggenommen weder innerhalb des akademischen Bereiches verorten noch in erster Linie schriftlich argumentieren (Haxthausen 2002). Unter Berücksichtigung beider bisher getrennt behandelte Ansätze der Geschichte der *Ausstellung als Form oder Praxis* und als *ausgestellte Kunst* sowie der genuinen Narrativität von Schauzusammenhängen wird an den Untersuchungsgegenständen gezeigt, wie Ausstellungen kunsthistoriografische Bedeutungen erzielen. Damit verhält sich die Methode zu der übergeordneten Forschungsfrage, wie sich die Kunstgeschichte als Fach – einschließlich elementarer Begriffe, Positionen und Narrative – entwickelt, verändert und erhält. Die Forschungsfrage wird durch den Blick auf Ausstellungen beantwortet und eben nicht, wie sonst üblich, aus der Perspektive einer Geschichte der Ideen und Institutionen oder der vielfältigen Arten und Weisen, wie Kunstgeschichte *geschrieben* wird. Einsetzen lässt sich die Methode im historischen Zeitraum des parallelen Bestehens der akademischen Kunstgeschichte und der Ausstellung, also vom 19. Jahrhundert bis heute.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die Anwendung der kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse erfolgt prozessual entlang fünf aufeinander aufbauender Stufen.

1. Formulierung der Fragestellung und Identifizierung des Untersuchungsgegenstandes

Zunächst bedarf die Methode der Entwicklung einer angemessenen Forschungsfrage. Üblicherweise wird ein etabliertes kunsthistorisches Narrativ mit einer Ausstellung in Beziehung gebracht, die dieses inhaltlich aufgreift. Ziel ist es, hervorzustellen, wie die kunsthistorische Darstellung expositorisch geprägt, zementiert oder widerlegt wurde. Beispielsweise waren künstlerische Praktiken aus der DDR in der

westdeutschen Kunstgeschichte der 1970er Jahre kaum untersuchungswürdig. Stellung zu dieser Marginalisierung nahm die sechste Ausgabe der periodischen Großausstellung *documenta*, die 1977 zum ersten Mal Kunst aus der DDR einbezog und in Kassel zeigte (Bremer 2017). Der *documenta 6* war insofern qua Institution ein kunsthistoriografischer Anspruch eingeschrieben, als sich die öffentlichkeitswirksame Veranstaltung damals als regelmäßige Bestandsaufnahme zeitgemäßer Gegenwartskunst verstand. Folglich lässt sich fragen, inwieweit die *documenta 6* zur Einordnung der Kunst aus der DDR in Westdeutschland beigetragen hat.

Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse muss jedoch nicht ausschließlich zur Überprüfung etablierter kunsthistorischer Narrative anhand publikumswirksamer Großausstellungen angewendet werden. Gerade auch in Abgrenzung zu universalistischen Deutungszusammenhängen ist in und durch Ausstellungen Kunstgeschichte gemacht worden. Eine gegenhegemoniale Inanspruchnahme kunsthistoriografischer Zuständigkeiten lässt sich beispielsweise einschlägig an Künstlerinnenausstellungen zeigen: Weil tradierte Geschlechterasymmetrien und männlich geprägte Analyse Kriterien die Einschreibung in kunsthistorische Erzählungen erschwerten, wurden Schauzusammenhänge oftmals selbst organisiert und als Korrektiv eingesetzt, um den kunsthistorischen Kanon zu erweitern beziehungsweise seine Grundlagen zu hinterfragen (Bremer 2024).

2. Historische Quellensicherung

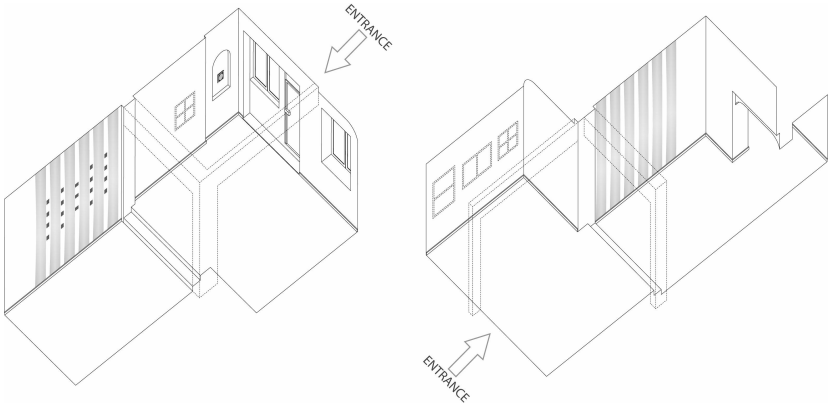
Die Analyse des kunsthistorischen Ausgangsnarrativs und der ausgewählten Ausstellung wird anschließend durch Primär- und Sekundärquellen untermauert. Einerseits gilt es, die zu überprüfende kunsthistorische Annahme in akademischen Publikationen aus der Zeit nachzuweisen. Andererseits werden die Quellen zur identifizierten Ausstellung in den entsprechenden Archiven gesichtet und gegebenenfalls weiterführende Einblicke im Austausch mit Zeitzeug:innen – Künstler:innen, Kurator:innen, Kunstkritiker:innen – (*Oral History*) gewonnen.

3. Rekonstruktion des Untersuchungsgegenstandes

Die ausgewählte Ausstellung wird drittens ganz oder teilweise rekonstruiert. Dies kann durch eine analoge oder digitale Skizze (Abb. 1) beziehungsweise ein räumliches Modell erfolgen, das ohne großen Aufwand, etwa mit Hilfe einer Schuhschachtel, Pappe, Klebstoff, Bleistift und Lineal oder auch einem Softwareprogramm, gestaltet wird. Die Grundlage bilden hierfür neben überlieferten Installationsansichten und Videoaufzeichnungen auch Ausstellungspläne und Erfahrungsberichte. Dadurch wird die Werkauswahl und Hängung in der ursprünglichen räumlichen Situation möglichst einschließlich der Beleuchtung, des Displays, der Labels und Wandtexte sowie der vorgegebenen Wegführung visuell

und haptisch nachvollziehbar. Leitend ist dabei weniger eine positivistische Detailtreue, sondern vielmehr ein Augenmerk für jene Elemente, die für das kuratorische Narrativ bestimmend waren.

Abb 1: Rekonstruktion der Einzelausstellung von Carla Accardi, Origine, 1976, Innenraum der Cooperativa Beato Angelico, Rom, © Luca Longagnani.



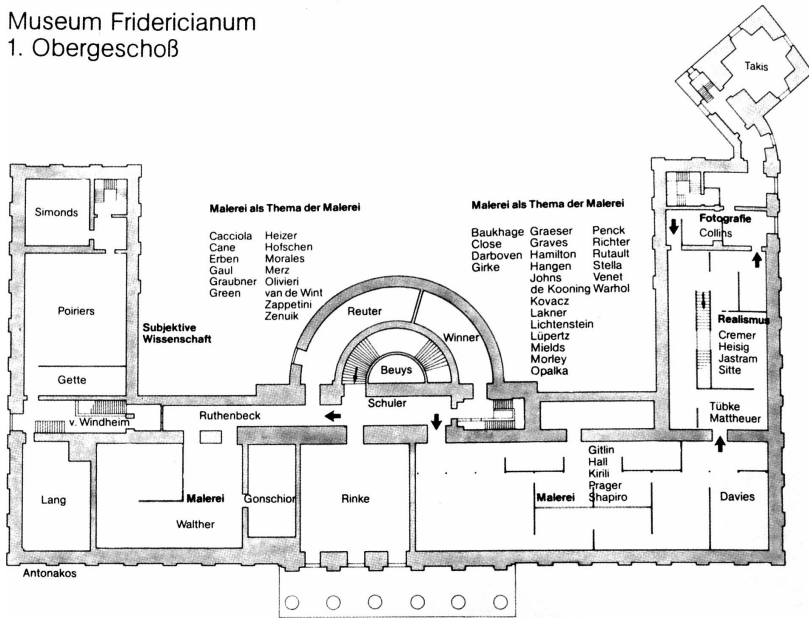
4. Interpretation des kunsthistoriografischen Arguments der Ausstellung

Nach erfolgter Rekonstruktion werden die kunsthistoriografischen Setzungen der Ausstellung interpretiert. Unter Berücksichtigung der Form und Praxis der Ausstellung sowie der gezeigten Kunst identifizieren Ausstellungshistoriker:innen die spezifische Narrativität des Schauzusammenhangs. Daraus leiten sie die kunsthistoriografischen Aussagen der Ausstellung ab, deren Partialität sie stets mitbedenken. Um auf das Beispiel der documenta 6 zurückzukommen, war die Kunst aus der DDR zwar in dem repräsentativen Museum Fridericianum, dort jedoch in Räumlichkeiten ausgestellt, die durch ein temporäres Zwischengeschoß klaustrophobisch eingengt worden waren und sich drückend auf die großformatigen Gemälde auswirkten. Als geschlossene Einheit konzipiert, konnte die Sektion erst nach den ‚westlichen‘ Ausstellungssegmenten im Fridericianum besucht werden (Abb. 2). Also musste der figurativ-expressive Charakter der staatlich sanktionierten Kunst aus der DDR im Kasseler internationalen Vergleich umso unüblicher anmuten, als referiere er auf Konventionen einer anderen Zeit. Damit konstituierte die Ausstellung im Wechselverhältnis mit den diskursiven Beiträgen

in Pressemitteilungen und Katalog eine kunsthistorische Sonderstellung des DDR-Beitrages.⁶

Abb. 2: Raumplan documenta 6, 1. Obergeschoss Museum Fridericianum. Quelle: *Informationen, Sonderheft documenta 6. 1977: X.*

Museum Fridericianum
1. Obergeschoß



5. Historische Kontextualisierung des kunsthistoriografischen Arguments der Ausstellung

Die kunsthistoriografische Setzung der untersuchten Ausstellung wird durch einen Interpretationsprozess, der grundsätzlich un abgeschlossen bleibt, erarbeitet. Wenngleich das expositorische Argument nicht ‚rechnerisch‘ nachgewiesen werden kann, sollte es dennoch innerhalb der jeweiligen historischen Zeit plausibel erscheinen. Um inkongruente Deutungen zu vermeiden, wird die Gültigkeit der Interpretation durch eine abschließende Kontextualisierung der Ergebnisse gewährleistet. Einerseits kann die kunsthistoriografische Setzung der analysierten Ausstellung an

6 Dies schließt umgekehrt nicht aus, wie Erfahrungsberichte zeigen, dass die Begegnung mit den anwesenden Exponaten trotz widriger expositorischer Bedingungen vereinzelt darüber hinausgehende Bedeutungen hervorgebracht hat.

das eingangs festgestellte kunsthistorische Narrativ in akademischen Fachpublikationen rückgebunden und andererseits mit den entsprechenden Rezensionen des Schaubzusammenhangs in Beziehung gesetzt werden. So lassen sich punktuell durch die Ausstellung herbeigeführte Wiederholungen, Abweichungen oder Gegenargumente von und zu jeweils dominanten kunsthistorischen Topoi ausmachen.

Anwendungsbeispiel

Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse lässt sich exemplarisch an der Eröffnungsausstellung der Cooperativa (Kooperative) Beato Angelico, Rom, *Un quadro di Artemisia Gentileschi* (Ein Bild von Artemisia Gentileschi), 1976, veranschaulichen. Bis in die 1970er Jahre war in der italienischen Kunstgeschichte ein fortschrittliches und geografisch zentriertes, dem Prinzip von Giorgio Vasaris *Le Vite* verpflichtetes kunsthistoriografisches Modell tragend, das auf künstlerischer ‚Abstammung‘ und dem Wettbewerb zwischen männlich gedachten Künstlern beharrte. Das Werk von Künstlerinnen fand darin kaum Berücksichtigung (Iamurri 2007). So lässt sich fragen, wie als weiblich identifizierte Kunst- und Kulturproduzentinnen in und durch selbstorganisierte Ausstellungen auf dieses Ungleichgewicht reagierten. Hierfür kann der Fall von elf Frauen herangezogen werden, die als Kooperative in einer nach Beato Angelico benannten Straße im Stadtzentrum Roms von 1976 bis 1978 diverse Künstlerinnenausstellungen in einer selbstverwalteten Galerie veranstalteten (Bremer 2020, 2022). Als Untersuchungsgegenstand eignet sich die expositorische Tätigkeit der Genossenschaft deshalb, weil sich in ihrem selbsterklärten Ziel, ausschließlich „Werke von Künstlerinnen, die im Bereich der bildenden Kunst arbeiten oder gearbeitet haben, zu präsentieren, [...] zu erforschen, zu sammeln und zu dokumentieren“ ein parteiischer kunsthistoriografischer Anspruch formulierte.⁷ Archivalien sind in Form von Ausstellungsansichten, Ankündigungen, Pressespiegel und Korrespondenz im Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa internazionale delle donne in Rom, zugänglich. Teils konnten ehemalige Mitglieder persönlich über die Kooperative Auskunft geben.

Rekonstruieren wir auf dieser Grundlage die Eröffnungsausstellung vom 8. April 1976, wird deutlich, dass im leergefegten, gedrungenen Ausstellungsraum im Erdgeschoss des frühneuzeitlichen Gebäudes schräg gegenüber der einzigen Eingangstür ein großformatiges, historisches Öl-auf-Leinwand-Gemälde auf einer Staffelei installiert und dazu ein Faltblatt ausgelegt wurde. Auf vier Seiten lieferte

7 Im Original: „presentare il lavoro di donne artiste, che operano e hanno operato nel campo delle arti visive [...] studiare, raccogliere e documentare tale lavoro“. Erklärung der Kooperative im selbstgestalteten Postkartenformat, 1976, Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa internazionale delle donne in Rom.

der Textapparat eine Biografie und ein Werkverzeichnis der römischen Künstlerin Artemisia Gentileschi und stiftete damit einen Produktionszusammenhang zu dem gezeigten Werk: Es handelte sich um eine *Aurora* von ca. 1627 aus einer Privatsammlung.

Abb. 3: Ansicht der Eröffnungsausstellung der Cooperativa Beato Angelico, Rom, 8. April 1976, aus Bremer 2020: 487.



Die Einweihungsausstellung des feministischen Raumes mit einer Darstellung der Göttin der Morgenröte, gemalt von der historischen Künstlerin Gentileschi, zu bestücken, suggerierte einen kunsthistorischen Neuanfang unter dem Zeichen der ‚Frau‘. Die kuratorische Narration ordnete das Werk über den Textapparat dem Barock zu, verankerte es aber zugleich in der Gegenwart: Auf der Staffelei erschien das Gemälde in einem unabgeschlossenen Prozess des Werdens. Durch die unübliche Installation des lebensgroßen weiblichen Sujets – nicht an der Wand, sondern im Raum und den Eintretenden ohne museumstypische Trennvorrichtungen auf Augenhöhe zugewandt – trat sein relationales Potenzial hervor (Abb. 3). Anstatt historischer Periodisierungen folgte die Frauenkooperative dem Kriterium einer epochenübergreifenden Anerkennung von Künstlerinnen durch Künstlerinnen. Ausgehend von der Eröffnungsausstellung wurde demnach nicht nur die männliche Dominanz in der Kunstgeschichte, sondern auch die dahinterliegende Prämisse linearer Historisierung als arbiträr freigelegt und unterwandert. Überlieferte Ausstellungsrezensionen betonten diesen revisionistischen Aspekt. Die gegenhegemoniale

kunsthistoriografische Interpretation erscheint zudem angesichts radikal-separatistischer Vorstellungen aus der Zeit plausibel. Feministinnen wie Carla Lonzi bemühten sich ausdrücklich darum, sich von linearen – chronologischen oder dialektischen – Geschichtsphilosophien als implizit männliche zu verabschieden (Zapperi 2017: 178–188).

Methodenreflexion

Als besonders zielführend erweist sich die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse in Bezug auf einen bestimmten „[m]od[e] of making exhibitionary meaning“ (Smith 2021: 47), und zwar dann, wenn sich die kuratorische Position implizit oder explizit der Kunstgeschichtsschreibung verpflichtet. Dieser kunsthistoriografische, zumeist revisionistisch motivierte Modus kann in verschiedenen, jedoch nicht in sämtlichen Ausstellungsgenres auftreten, beispielsweise in thematischen, epochen- oder medienbezogenen Übersichtsausstellungen, Retrospektiven zu Künstler:innen oder Bewegungen, kunsthistorischen Thementausstellungen oder temporären Sammlungspräsentationen. Für die Analyse solcher Gegenstände setzt die kunsthistoriografische Methode das Vorhandensein ausreichender Quellen voraus, was das Spektrum des zu untersuchenden Materials sowohl unter historischen, als auch unter institutionellen Aspekten einschränkt. Die wechselseitige Erforschung von akademischen und expositorischen kunsthistoriografischen Narrativen und die Rekonstruktion der ausgewählten Ausstellungen erfordern weiterhin eine zeitintensive Durchsicht von Primär- und Sekundärliteratur, gegebenenfalls besondere soziale und sprachliche Kompetenzen, eine sichere Auge-Hand-Koordination sowie räumliches Denken.

Neben diesen Forschungsprämissen ist grundsätzlich zu bedenken, dass die Methode in erster Linie ein selbstbezügliches Fragenspektrum, das die Fachgeschichte der Kunstgeschichte betrifft, beantwortet. Ihr Mehrwert ist dabei, dass sie die Bereiche der Ausstellungsgeschichte und der Curatorial Studies verknüpft, um das Verständnis davon zu erweitern, wie Kunstgeschichte zustande kommt und aus welchen Anlässen die Annahmen und Grundlagen des Faches neu ausgehandelt werden. Mittels dieser Methode werden kunsthistoriografische Ansätze neu berücksichtigt, die in Ausstellungen weder vordergründig schriftlich noch unbedingt deckungsgleich mit der akademischen Kunstgeschichte emporgekommen sind. Nicht die langfristige Tradierung oder breite Auswirkung der expositorischen Setzungen macht diese untersuchungswürdig, sondern ihre Qualität. Dies ermöglicht es, Vorstellungen einer einheitlichen Entwicklung des Faches entgegenzuwirken. In und durch Ausstellungen lassen sich sowohl etablierte Narrative der Kunstgeschichte nachzeichnen als auch unausgeschöpfte, widerständige kunsthistoriografische Potenziale ans Licht bringen.

Literaturverzeichnis

- Alberro, Alexander. 2009. Periodizing Contemporary Art? In *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, herausgegeben von Jaynie Anderson, 935–939. Melbourne: Melbourne University Publishing.
- Altshuler, Bruce. 1994. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Abrams.
- Altshuler, Bruce. 2008. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon Press.
- Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon Press.
- Bal, Mieke. 2002. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: König.
- Bismarck, Beatrice von. 2022. *The Curatorial Condition*. New York: Sternberg Press.
- Bismarck, Beatrice von, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff und Thomas Weski, Hg. 2014. *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg Press.
- Bogdanović, Ana und Maria Bremer. 2016. Expanding the Field of Art History. Entanglements with Exhibition History. In *Matica Srpska Journal of Fine Arts* 44, 249–259.
- Bollé, Michael und Helen Adkins, Hg. 1988. *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Nicolai.
- Bremer, Maria. 2017. Documenta 6 revisited. Metamalerei, Realismus und der Kanon des Zeitgenössischen. In *OwnReality* 30. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/30/bremer-de> (05.08.2024).
- Bremer, Maria. 2019. *Individuelle Mythologien: Kunst jenseits der Kritik*. München: Edition Metzler.
- Bremer, Maria. 2020. Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the context of 1970s Feminism. In *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 44, 483–498.
- Bremer, Maria. 2022. Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre. In *Textes et Contextes* 17 (1). <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556> (05.08.2024).
- Bremer, Maria. 2024. Exhibiting in a Revisionist Mode: All-Women Shows in 1970s Italy. In *Now we have seen. Women and Art in 1970s Italy*, herausgegeben von Giorgia Gastaldon, 15–33. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Buurman, Nanne und Dorothee Richter, Hg. 2017. *documenta: Curating the History of the Present. OnCurating* 33. <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/documenta-curating-the-history-of-the-present.html> (05.08.2024).

- Celant, Germano. 1982. A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes/Eine visuelle Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen. In *Documenta 7*, herausgegeben von Rudi H. Fuchs, XIII–XXIV. Kassel: Paul Die-richts.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh und David Joselit. 2012. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Frank, Rike und Beatrice von Bismarck, Hg. 2019. *Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics*. Berlin: Sternberg Press.
- Gleadowe, Teresa. 2011. Inhabiting Exhibition History. In *The Exhibitionist 4*: 24–30.
- Grasskamp, Walter. 1982. Modell Documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht? In *Kunstforum International 49*, 15–22.
- Green, Charles und Anthony Gardner. 2016. *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson und Sandy Nairne, Hg. 1996. *Thinking About Exhibitions*. London u. a.: Routledge.
- Groys, Boris. 2010. Comrades of Time. In *Going Public*, ders., 84–101. Berlin: Sternberg.
- Haskell, Francis. 2000. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven u. a.: Yale University Press.
- Haxthausen, Charles Werner, Hg. 2002. *The Two Art Histories: The Museum and the University*. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute u. a.
- Iamurri, Laura. 2007. Questions de genre et histoire de l'art en Italie. In *Perspective 4*: 716–721.
- Jones, Caroline A. 2016. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago und London: The University of Chicago Press. *Journal of Curatorial Studies*. 2012–2025. Bristol: Intellect.
- Klonk, Charlotte. 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000*. New Haven & London: Yale University Press.
- Klüser, Bernd und Katharina Hegewisch, Hg. 1991. *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main u. a.: Insel-Verlag.
- Martinon, Jean-Paul. 2013. *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury.
- Myers, Julian. 2011. On the Value of a History of Exhibitions. In *The Exhibitionist 4*: 24–28.
- O'Doherty, Brian. 1976/1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica und San Francisco: The Lapis Press.
- Osborne, Peter. 2018. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London und Brooklyn, NY: Verso.

- Rattemeyer, Christian. 2011. What History of Exhibitions? In *The Exhibitionist* 4: 35–39.
- Sheikh, Simon. 2010/2011. On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization. In *Manifesta Journal* 11, 13–18.
- Smith, Terry. 2009. *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Terry. 2021. *Curating the Complex & The Open Strike*. London: Sternberg Press.
- Staniszewski, Mary Anne. 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Vest Hansen, Malene und Kristian Handberg, Hg. 2023. *Curating the Contemporary in the Art Museum*. London und New York: Routledge.
- Vogel, Felix. 2017. On the Canon of Exhibition History. In *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, herausgegeben von Ruth Iskin, 189–202. London und New York: Routledge.
- Zapperi, Giovanna. 2017. *Carla Lonzi, un'arte della vita*. Rom: DeriveApprodi.
- Ziaja, Luisa. 2013. Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld. In *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, herausgegeben von ARGE schnittpunkt, 23–36. Wien u. a.: Böhlau.

Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse

Die eigene Wahrnehmung als Analyseinstrument nutzen

Carla-Marinka Schorr

Einführung

Die Art und Weise, wie man auf Ausstellungen blickt, was man darin sieht und wie man sie versteht, verändert sich von Turn zu Turn in den Wissenschaften und unterscheidet sich je nach Fachdisziplin. Der Interpretive Turn beispielsweise rückte die Zeichenhaftigkeit der Dinge in den Analysefokus (Scholze 2004), im Zuge des Spatial Turn entstand ein Interesse am Ausstellungsraum (Hillier und Tzortzi 2011, Reitstätter 2015). Die lange vernachlässigte Untersuchung der Ausstellungsrezeptionsweisen erhielt durch den Affective Turn (Hanak-Lettner 2011, Siepmann 2001, Tolia-Kelly, Waterton und Watson 2018) sowie den Educational Turn im Kuratieren und Vermitteln (Jaschke und Sternfeld 2012, O'Neill et al. 2010) verstärkte Aufmerksamkeit. Der bis heute am folgenreichste Reflexive Turn führte gemeinsam mit dem Postcolonial Turn dazu, die Art und Weise des Ausstellens grundsätzlich (macht-)kritisch zu hinterfragen (Bennett 2018, Lidchi 2013). Durch die Brille dieser und anderer Cultural Turns auf eine Ausstellung zu blicken, folgt gewissen Prämissen: Die Ausstellung wird beispielsweise zum Zeichensystem, zum relationalen Raum, zum Gewebe, zum Ort der Repräsentation oder zur Möglichkeit der Selbstvergewisserung und benötigt spezifische Detailanalysen, wie sie auch in diesem Band unter anderem mit *Space Syntax*, *Wissensanalyse* oder *Kontextanalyse* versammelt sind.

Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse¹ ist aus einer Synthese dieser Prämissen und unterschiedlichen Perspektiven der Cultural Turns auf die Ausstellung entstanden und folgt drei Prinzipien: Erstens wird der Ausstellung als Untersuchungsgegenstand mit einer ganzheitlichen Arbeitshaltung begegnet. Das

1 Die Methode ist das Ergebnis meines Dissertationsprojektes an der Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft) der Universität Würzburg. Für eine ausführliche Erläuterung der Hintergründe, Ziele und Anwendung dieser Methode vgl. Schorr 2025, sowie Fackler und Schorr 2024.

bedeutet, die Ausstellung wird als Gesamtwerk verstanden. Alle Ausstellungselemente – dieser Begriff umfasst mehr als die Exponate und ist nicht ausschließlich dinglich-materiell zu verstehen – werden deshalb holistisch in ihrem Zusammenspiel untersucht. Dies begründet sich in der Annahme, „dass die Dinge, die Teile des Ganzen sind, die Eigenschaften, die für diese Dinge charakteristisch sind, nur im Ganzen haben“ (Elsfeld 2003: 3). Zweitens wird integrierend analysiert, indem alle relevanten Ausstellungselemente in die Analyse einbezogen werden, statt separate Details zu fokussieren. Wesentlicher Bestandteil des integrierenden Analysierens sind die Analysierenden selbst, denn vor, während und nach dem Ausstellungsbesuch entstehen Verbindungen oder Assoziationen (durch Sehen, Gehen, etc.) zwischen allen menschlichen und nicht-menschlichen an der Ausstellungssituation Beteiligten (Bismarck 2021, Ingold 2015, Latour 2019, Pekarik und Schreiber 2012, Rana et al. 2017, Siepmann 2001). Das Wissen um das Verflochtensein der Analysierenden mit der Ausstellung und das Wissen um die Wirkung der Ausstellung auf die Analysierenden gründet das dritte Prinzip: Die eigene, subjektive Wahrnehmung der Ausstellung wird als Ausgangspunkt für die Analyse genutzt. Dabei wird der eigene Körper, auf den die Ausstellung wirkt, zum Analyseinstrument.

Inhaltlich bauen diese drei Prinzipien nicht nur auf den Perspektiven der Cultural Turns, sondern maßgeblich auch auf der Linien-Theorie nach Tim Ingold und der Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour in der Verschränkung mit Positionen der Curatorial Studies auf. So lässt sich mit Tim Ingold das Zusammenspiel der Ausstellungselemente als Verflechtung einzelner Stränge beschreiben, die gemeinsam ein Gewebe – die Ausstellung – bilden, während die Akteur-Netzwerk-Theorie davon ausgeht, dass sämtliche Ausstellungselemente als potenzielle Akteure einer Ausstellung netzwerkartig in Verbindung stehen (Bismarck 2021, Ingold 2015, Latour 2019). Dadurch, dass die Ausstellungselemente in ihrem Zusammenspiel gegenseitig Wirkung entfalten, lässt sich die Ausstellung als Wirkungsgefüge verstehen. Alle Ausstellungselemente, die an diesem Gefüge, Gewebe oder Netzwerk beteiligt sind, werden entsprechend in die Analyse integriert. Primär sind Ausstellungselemente direkt in der Ausstellung anzutreffen, aber es können genauso auch die Geschichte der Institution, der physische Weg in die Ausstellung, der Zeitgeist, lokale, gesellschaftliche und thematische Bezüge oder tagesaktuelle Ereignisse etc. mittelbar in der Ausstellung wirken. Genauso wird der persönliche Hintergrund der Analysierenden mitbedacht, da auch die Analysierenden dieser theoretischen Auffassung nach selbst Teil des Zusammenspiels der Ausstellungselemente sind. Anders ausgedrückt, all das, was auf die Analysierenden wirkt, wird in die Analyse einbezogen.

Zentral ist, dass die Wirkungswahrnehmung der Ausstellung in einem Reflexionsprozess zum einen stets an die Ausstellung zurückgebunden wird, um Aussagen über die Ausstellung und nicht über die Analysierenden selbst zu treffen. Zum anderen ist es Teil der Methode, die situative Wirkung intersubjektiv nachvollzieh-

bar zu begründen. Dabei ist eine klare Sprache, eine Reflexion der eigenen Situiertheit aber auch der Rückgriff auf die möglichen Interpretationsweisen der Bedeutung der Ausstellungselemente für die Ausstellung, wie sie die Cultural Turns nahelegen, hilfreich. Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse unterstützt diesen namensgebenden Prozess der Wirkungsreflexion durch sogenannte rückführende und weiterführende Fragen und moderiert dadurch den erfolgreichen Übergang von der anfangs wichtigen Wahrnehmung der Ausstellung hin zur wissenschaftlichen Analyse.

Ziel der Methode

Das Ziel der wirkungsreflexiven Analyse ist zu verstehen, wie die zu analysierende Ausstellung – aus der eigenen, situierten Sicht betrachtet (Haraway 1988) – in ihrem kontingenten Sosein funktioniert. Dafür gilt es herauszuarbeiten, wie die Elemente dieser Ausstellung zusammenspielen, mit welchen Mitteln sie arbeitet und welche auch impliziten Aussagen vermittelt werden. Dazu werden individuelle, subjektive Eindrücke gesammelt. Dabei kann es jedoch stets nur um situative Eindrücke gehen, keinesfalls per se um eine allgemeine und über den Moment und die eigene Analyse hinausreichende Feststellung. Die Antworten auf dieses offene Erkenntnisinteresse werden im Anschluss an die Analysetätigkeit als Thesen/Behauptungen über die Ausstellung formuliert, die mit Argumenten begründet (wie komme ich zu dieser Aussage?) und konkreten Beispielen aus der Ausstellung (Ausstellungselemente) belegt sein müssen. Das Ziel der Analyse kann vorher spezifiziert werden, wenn man beispielsweise untersuchen möchte, welchen Glaubenssätzen eine Ausstellung folgt oder wie die Darstellung bestimmter Themen oder Personengruppen funktioniert. Für diese Fokussierung ist eine Modifikation der Analysefragen nötig („fokussierte Analyse“, Schorr 2025).

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die Analyse wird in der Regel allein durchgeführt. Analysieren mehrere Personen dieselbe Ausstellung, lassen sich Ergebnisse gegenüberstellen und vergleichen, wodurch sich ein größeres Bild davon ergibt, wie die Ausstellung funktioniert.² Mit

2 Durch die Zusammenschau der Ergebnisse eines Methodentests mit Non-Museum Professionals und aus der Anwendung der Methode durch Studierende wurde deutlich, dass trotz der grundsätzlich subjektiven Ergebnisse, immer wieder Ähnliches formuliert wurde, so dass auch Einzelergebnisse möglicherweise intersubjektiver sind, als man zunächst annehmen würde (Schorr 2025).

Stift auf Papier oder digital können Notizen festgehalten werden. Außerdem kann eine Handykamera bzw. ein Fotoapparat hilfreich sein, sofern das Fotografieren in der Ausstellung erlaubt ist. Je nachdem wie stark die Methode bereits verinnerlicht worden ist, ist es gegebenenfalls sinnvoll, sich die Analysefragen zusätzlich zu notieren. Der für die Analyse benötigte Zeitaufwand hängt von der Größe der Ausstellung und der Präzision der Analyse ab. In der Planung ist zu beachten, dass die Ausstellung mehrfach besucht werden sollte, für die Datenerhebung und -auswertung muss also mit mindestens zwei Tagen kalkuliert werden. Die für das Verfassen des Analyseberichts nötige Zeit hängt von der gewählten Form und der eigenen Übung ab. Für einen detaillierten Analysebericht in Textform mit einem Umfang von etwa sieben Seiten sollte man mindestens zwei Arbeitstage einplanen. Insgesamt ist also mit einem Zeitaufwand von mindestens vier, eher fünf Arbeitstagen zu rechnen.

Die Analysearbeit erfolgt grundsätzlich retrospektiv, also nach dem Ausstellungsbesuch, und ist ein iterativer Prozess, das heißt man arbeitet in sich immer wieder wiederholenden Schleifen. Die einzelnen Schritte sind den entsprechenden typischen Phasen einer qualitativen Studie folgendermaßen zuzuordnen: In Schritt 1 wird die Forschungsfrage als Ausgangspunkt definiert. Die Schritte 2 und 3 entsprechen der ersten Datenerhebung, Schritt 4 der ersten Datenauswertung, Schritt 5 und 6 der zweiten Erhebungs- und Auswertungsphase, die sich mehrfach wiederholen kann, und Schritt 7 dem Verfassen des Analyseberichts, in dem eine Antwort auf die Forschungsfrage gegeben wird.

Schritt 1: Voraussetzungen klären

Zu Beginn muss das Erkenntnisinteresse formuliert und schriftlich als Leitfrage festgehalten werden. Entsprechend passend zu dieser Leitfrage wird eine Ausstellung als Untersuchungsgegenstand ausgewählt.

Schritt 2: Ausstellung besuchen

Nun folgt der erste Ausstellungsbesuch. Dieser Besuch unterscheidet sich von einem Freizeitbesuch dadurch, dass die Ausstellung aufmerksamer wahrgenommen wird, um im nächsten Schritt die Eindrücke, die man von der Ausstellung gewonnen hat, notieren zu können.

Schritt 3: Eindrücke notieren und den Analysefragen zuordnen

Mit etwas zeitlichem Abstand zum Ausstellungsbesuch (z. B. nach einer Pause oder am nächsten Tag) werden mit Stift auf Papier zunächst alle Eindrücke, die in Erin-

nerung geblieben sind, notiert.³ Diese Erinnerungen werden erst unsortiert aufgeschrieben. So wird vermieden, Eindrücke, die nicht den Analysefragen entsprechen, außen vor zu lassen. Nun werden diese Notizen den Analysefragen zugeordnet. Es gibt sieben Analysefragen, die im Folgenden zum besseren Verständnis erläutert werden:

a) Was habe ich (sinnlich) wahrgenommen?

Diese Frage zielt aufgrund der visuellen Wirkmächtigkeit von Ausstellungen vor allem auf optische Eindrücke ab, bezieht sich aber auch auf andere Sinneseindrücke. Es geht darum, nach dem Ausstellungsbesuch festzuhalten, welche sinnlichen Eindrücke besonders präsent sind. Möchte man zum einfacheren Einstieg zunächst deskriptiv arbeiten, bietet es sich an, mit dieser Analysefrage zu beginnen. Sind die Eindrücke notiert, fragt man sich rückführend, woran es liegt, dass es genau diese Eindrücke sind (ggf. Raumposition, Präsentationsart, eigenes Interesse, physischer/erzählerischer Weg, Kuriositäten u. ä.). Weiterführend fragt man sich, was die Konsequenz dessen ist, was man oder wie man etwas wahrgenommen hat.

b) Was habe ich verstanden?

Mit dieser Frage sollen die Hauptaussagen der Ausstellung, ihre Narrative (Bal 2006) analysiert werden, dementsprechend umfangreich kann die Antwort ausfallen. Es ist eine Frage nach den ‚Glaubenssätzen‘ der Ausstellung, nicht nach dem, was man inhaltlich verstanden oder kognitiv gelernt hat. Häufig hängen die Antworten mit dem Titel der Ausstellung zusammen, die Narrative können aber auch subtiler wahrnehmbar sein und werden meist im letzten Teil der Ausstellung konkreter. Entscheidend ist dabei weder was angekündigt wurde oder wortwörtlich in den Texten steht noch was hätte gemeint sein können. Es wird also nicht evaluativ gearbeitet. Die rückführende Folgefrage lautet dann: Woran mache ich meinen Eindruck fest? Hier kann man sich auf die Suche nach Details oder, dann weiterführend gefragt, nach größeren Zusammenhängen machen, um Belege für die Eindrücke zu sammeln, die zur Antwort auf die Analysefrage geführt haben. Neben dem Gesamtnarrativ kann sich die Analyse um Teilnarrative erweitern, um noch differenzierter argumentieren zu können. Es empfiehlt sich mit dieser Analysefrage zu beginnen, wenn man möglichst direkt erste Antworten auf das offene Erkenntnisinteresse (Wie funktioniert

3 Selbstverständlich ist es auch möglich, Notizen digital (z. B. mithilfe eines Smartphones oder Tablets) festzuhalten. Die Methodentests haben allerdings gezeigt, dass das Arbeiten mit analogen Mitteln die Verarbeitung von sinnlichen Eindrücken leichter und eindrücklicher macht. Der Vorteil der digitalen Notizen (z. B. miro board o. ä.) ist ein leichteres Verschieben und Zuordnen der Eindrücke zu den Analysefragen. Große Haftnotizzettel zu nutzen ist ein eleganter Zwischenweg, der allerdings auch zu einem Zettelchaos führen kann.

diese Ausstellung?) finden möchte, da sie häufig zu recht analytischen Antworten führt.

c) *Wie habe ich reagiert?*

Reaktionen auf Ausstellungen können in vielerlei Hinsicht unterschiedlich ausfallen: körperlich (wie habe ich mich wo gefühlt?), aber auch zeitlich gesehen (unmittelbar, nach einiger Zeit), stumm (in Gedanken) oder im Gespräch mit anderen, etc. Es geht in diesem Analyseschritt erst einmal darum, nach dem Ausstellungsbesuch beispielsweise auf einer Raumskizze festzuhalten, wo man wie reagiert hat. Anschließend geht man diesen Reaktionen mit rückführenden Fragen nach und sucht nach den Ursachen und stellt durch weiterführende Fragen Schlussfolgerungen an, denn Reaktionen können einen Hinweis auf Störungen, Kontroversen und Widersprüche, aber auch auf Flows, Berührungspunkte und Affirmation geben. Auch Passagen in der Ausstellung, auf die man nicht reagiert hat, kann man dementsprechend untersuchen, um herauszufinden warum eine Reaktion scheinbar ausblieb. Dass Reaktionen besonders personen- und situationsabhängig sind, muss bei der Ursachenforschung und Schlussfolgerung ganz bewusst einbezogen und deren Aussagekraft entsprechend reflektiert werden.

d) *Was habe ich wiedererkannt?*

Bei dieser Analysefrage geht es zum einen um die Identifikation dessen, was man erkennt und zum anderen um die Identifikation mit dem, was man erkennt. Dieses Wiedererkannte kann im Ausstellungskontext alles Mögliche sein, Exponate genauso wie Denkmuster oder Arten der Inszenierung. Dahinter steckt letztlich die Frage, ob die Ausstellung etwas mit einem selbst und der eigenen Lebenswelt zu tun hat, und wenn ja, was, und wenn nein, warum nicht und mit wem möglicherweise dann. Aus den Antworten auf die dann folgenden rück- und weiterführenden Fragen können sich Indizien für Zielgruppen, Relevanz und Multiperspektivität der Ausstellung ergeben.

e) *Was/wen habe ich vermisst?*

Dieser Analysefrage liegt die Suche danach zugrunde, wer oder was fehlt, also nicht repräsentiert ist, aber vermisst wird. Somit ist diese Frage nach der Repräsentation eng mit der vorherigen Frage nach Identifikation verbunden. Leerstellen ausfindig zu machen ist keine leichte Aufgabe, vor allem, wenn man selbst kein Experte oder keine Expertin für das Thema der Ausstellung ist oder sich selbst gut repräsentiert fühlt. Trotzdem können beispielsweise die eigenen nicht erfüllten Erwartungen oder Stellen in der Ausstellung, an denen sich Fragen ergeben, Anhaltspunkte liefern. Das kann auf der inhaltlichen Ebene genauso wie auf der gestalterischen oder didaktischen Ebene wie auch bezüglich des Kontexts der Fall sein (rückführende Fragen). Diese Analysefrage betont absichtlich den Aspekt des Vermissens, nicht

den des Nichtvorhandenseins. Denn dem Vermissen ist inhärent, dass der:die:das Vermisste da sein sollte, weil es für etwas oder jemanden begründeterweise (diese Gründe müssen in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden) relevant ist. Damit soll verhindert werden, Beliebiges hinzuzufügen zu wollen. Der Fokus liegt – aus theoretischer Sicht – also eher auf *ethics* als auf Vollständigkeit, in der Anerkennung, dass eine Ausstellung als Ergebnis eines selektiven Prozesses nie vollständig, wohl aber ethisch reflektiert sein kann (McClusky 2011).

f) Wie wurde mir in meiner Rolle als Besucher:in begegnet?

Der Fokus dieser Analysefrage liegt darauf, wie man sich als Besucher:in in die Ausstellung eingebunden fühlt. Es ist beispielsweise zu überlegen, ob man sich auf Augenhöhe angesprochen fühlt, sich tendenziell unterfordert oder belehrt vorkommt. In die Reflexion muss einbezogen werden, dass man als analysierende:r Besucher:in eine etwas andere Besucher:innenrolle als während eines Freizeit- oder Gruppenbesuchs hat. Ursachen für die gesammelten Eindrücke können in ganz unterschiedlichen Ausstellungselementen gefunden und anhand der rückführenden Fragen in einem zweiten Analyseschritt entsprechend herausgearbeitet werden (Formulierungen in den Texten, Interaktions-/Partizipationsangebote, Positionierung und Sichtbarkeit der Exponate und Zusatzinformationen, Zugänglichkeit, etc.). Weiterführend fragt man sich, was die Konsequenz daraus ist, wie einem als Besucher:in begegnet wurde. Analyseergebnisse können etwas über das Selbstverständnis der Ausstellungsmachenden aussagen, über den Stellenwert der Besucher:innenfreundlichkeit, über Zielgruppen oder politische Agenden.

g) Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Dieser Raum muss im Kopf und auf dem Papier freigehalten werden. Jede Ausstellung und auch jede:r Analysierende ist anders und so ergeben sich immer wieder Aspekte, die die oben genannten Analysefragen nicht abdecken, aber unbedingt beachtet werden wollen und müssen. Entscheidend ist hierbei aber genauso wie bei den anderen Fragen, stets mit einem Warum nach den Ursachen zu fragen, um zu gut begründeten Analyseergebnissen zu kommen.

Schritt 4: Erste Aussagen treffen

Aus der Zusammenschau der Antworten auf die Analysefragen und dank der rück- und weiterführenden Fragen lassen sich Schlüsse ziehen. Häufig fallen einem bei diesem Schritt noch nachträglich scheinbar bereits vergessene Eindrücke ein, die nun ergänzt werden können. So können aus der Synthese erste Aussagen bezüglich der Ausstellung getroffen werden. Dabei gilt es das Erkenntnisinteresse nicht aus dem Blick zu verlieren. Die konkreten Beispiele aus der Ausstellung sind die Belege für die eigene Interpretation und stützen die Argumentation.

Schritt 5: Ausstellung erneut besuchen

Nun folgt ein zweiter Ausstellungsbesuch. Er dient dazu, Eindrücke und Schlussfolgerungen zu verifizieren. Man kann also nun gezielt Erinnerungen überprüfen und weitere Belege, wie z. B. Fotos, sammeln aber auch im vierten Schritt gemachte Schlussfolgerungen revidieren und neue aufstellen. Fällt einem nun etwas auf, was vorher nicht in Erinnerung geblieben ist, kann man sich fragen, warum es in Vergessenheit geriet oder jetzt doch auffällt und daraus Schlüsse ziehen.

Schritt 6: Aussagen präzisieren

Die Argumentationsstränge der eigenen Analyse müssen nun verfeinert werden. Bei Bedarf können der fünfte und sechste Schritt mehrfach wiederholt werden, bis das Erkenntnisinteresse gesättigt ist.

Schritt 7: Analysebericht verfassen

Abschließend wird der Analysebericht verfasst. Der Analysebericht kann, muss aber nicht zwingend, ein schriftlicher Text sein. Auch andere Formate, wie eine Collage, Mind Map, Podcast o. ä. sind möglich. Wie die analysierte Ausstellung selbst, ist der Analysebericht ebenfalls das Produkt zahlreicher Entscheidungen darüber, was – und was nicht – in welcher Form geäußert wird. Er ist ein „act of exposure“ (Bal 1996: 5–6), mit dem die gleichen Fragen der Autorität und Autor:innenschaft einhergehen wie bei einer Ausstellung. Entsprechend wichtig ist es, transparent zu machen, wie man zu den Aussagen im Analysebericht kommt. Dabei hilft es, nach dem Schema ‚Behauptung, Begründung, Beispiel‘ vorzugehen, oder sich daran zu orientieren, was faktische Beschreibungen, eigene Sinnproduktionen und aussagenvermittelnde Strukturen sind. Ziel ist es, die eigenen Eindrücke und Schlussfolgerungen intersubjektiv nachvollziehbar zu machen, also so aufzubereiten, dass sie Grundlage einer breiteren Diskussion über die Ausstellung und das Ausgestellte werden können.

Anwendungsbeispiel

Die Sonderausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns* im *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg soll als Anwendungsbeispiel die einzelnen

Punkte der Schritt-für-Schritt-Anleitung veranschaulichen.⁴ Ich habe die Ausstellung zum ersten Mal am 09.02.2019 besucht und bereits während des Besuchs Fotos (Abb. 1–3) von Details aber auch von Raumsichten gemacht:

Abb. 1: Eindrücke von der Ausstellung *Wanderland im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, © Foto: Carla-Marinka Schorr.



4 Für eine Übersicht über die Themen der vom 29.11.2018 bis zum 28.04.2019 stattgefundenen Ausstellung siehe Homepage des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: <https://www.gnm.de/ausstellungen/sonderausstellungen-rueckblick/wanderland/> (05.08.2024).

Nun ordnete ich die Notizen den Analysefragen zu und begann, erste Thesen als Antwort auf mein in diesem Fall allgemeines Erkenntnisinteresse (Wie funktioniert die Ausstellung?) zu entwickeln. Hier (Abb. 5) beispielsweise die Notizen zur Analysefrage „Was habe ich verstanden?“:

Abb. 5: Notizen zur Analysefrage „Was habe ich verstanden?“ © Carla-Marinka Schorr.

What did I learn?
 ↳ What has been said? (Narrative) ②

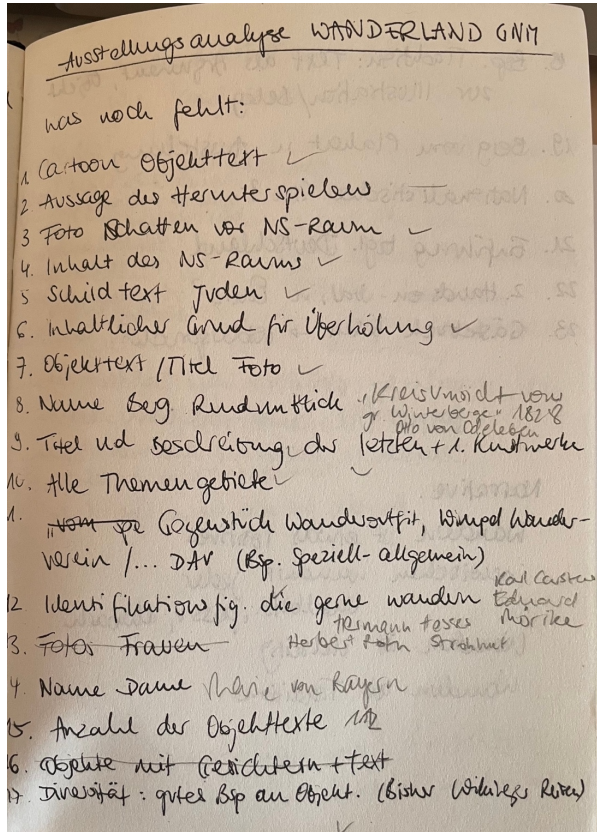
- „Wunderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns“
- ▷ Titel beschreibt / fasst Gesamtnarrativ zusammen: Deutschland als Wunderland ^{mit Geschichte} → nation building im GNM
~~Wandern ist etwas Positives~~ ~~feel-good Ausstellung~~
 ↳ dazu gehört auch das Weglassen anderer Länder
- Subnarrative: Wandern ist etwas Positives / inzwischen wandert jeder / Wandern ist vielseitig

Ausgeprägung: mag schwärzeln sich seit Vorleben von Wanderwegen keine Entscheidung notwendig, mehr auf Rezeption und Genuss ausgelegt, keine Anstrengung	↓ feel-good-Ausstellung durch ästhetische Gestaltung/Präsentation (Fotografie, Natur, Lichtspiele) - nur die Schöpfungswelt fehlen - auch inhaltlich: Wandern als Zwang, Flucht, Folge metastrukt. Krisen außen vor, lediglich der NS bekommt schon fast zurecht- käufig Raum hauptsächlich aber auch hier „Kauf d. Freude“, Schutzprotest gegen Handverlag als Cartoon.	↓ Objektwahl und Trauerabfolge: Adelige vs. Volk, Später Frauen, Familien, Vereine → Weg Zugang zu Tourismus/ Mystruktur: Von überall kommt man überall hin (Bahn, Zuglinien)	↓ große Bandbreite an Themen, inkl. Kunst v. Therapie. Ein Abschluss wort regni das sonst anders konnotierte Wort „Diversität“ als überdruff - (grenzt damit andere Länder noch einmal sprachlich an!)
--	---	--	---

↳ Objektwahl: Karte + Kanäle zu Beginn, weitere fer. Deutsche + ihre Objekte ^{Weg + Themen} ^{Beweisführung}
 Kontext: GNM-Texte als Argument, Objekte zur Illustration, teilweise Belegfunktion
 Paket: Höhepunkt des 2. „Me“ ^{Wirkung: nicht profession- keine Möglichkeit zu widersprechen, einzurufen}
 Zeigegestus: „Seht her! So kann es, dass ich zum Wunderland wurde und auch heute sich
 noch alle an der schönen Natur freuen!“

Beim immer konkreteren Belegen meiner Thesen fielen Leerstellen in meinen erhobenen Daten auf und ich machte mir entsprechende Notizen (Abb. 6), um diese beim zweiten Ausstellungsbesuch füllen zu können:

Abb. 6: Notizbuch, © Carla-Marinka Schorr.



Im Anschluss an den zweiten Besuch fügte ich die ergänzenden Daten in die bisherigen ein, verfeinerte die Auswertung und entwickelte einen ‚roten Faden‘ für den Analysebericht. Aus den oben gezeigten Notizen wurde so folgender Textauschnitt (Schorr 2019):

„Ein weiteres Narrativ [...] ist die Feststellung ‚Inzwischen wandert jeder‘. **Transportiert wird dies vor allem durch die Themenabfolge:** Zu Beginn der Ausstellung geht es um den Freizeitsport Wandern als Abgrenzungsmöglichkeit für das Bürgertum gegenüber dem einfachen Volk, welches mangels Alternativen und keinesfalls zum Selbstzweck zu Fuß unterwegs war. Im Laufe des Rundgangs wird das Wandern des Bürgertums durch die Themengebiete ‚Vereine‘, ‚Frauen‘, und ‚Wanderbewegung‘ ergänzt und somit vermittelt, dass sich das Wandern immer breiterer Beliebtheit erfreute und das Laufen in der freien Natur nicht nur gesellschaftsfähig, sondern zum Volkssport wurde.

Darüber hinaus unterstützt die Auswahl der Exponate, die dem Prinzip ‚vom Speziellen zum Allgemeinen‘ zu folgen scheint, dieses Narrativ: Von Hermann Hesses privatem Hut bis hin zum Wanderoutfit von Vaude, vom selbstgeschnitzten Wanderstab zum allgemein käuflich zu erwerbenden Designwanderstab, von Wimpeln nur für bestimmte Gruppen zugänglicher Wandervereine bis zu Werbeplakaten von Tourismusunternehmen gibt es einiges zu sehen.“

Um zu Übungszwecken zu veranschaulichen, was oben mit der Orientierung an *Beschreibungen des Vorhanden (faktisch)*, **eigenen Sinnproduktionen (interpretativ)** und **aussagenvermittelnde Strukturen (Ausstellungselemente)** gemeint war, sind diese hier entsprechend markiert (kursiv, fett, kursiv und fett).

Methodenreflexion

Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode arbeitet von den Eindrücken der:des Analysierenden ausgehend. Dementsprechend entsteht schnell die Tendenz, im Analysebericht persönliche Befindlichkeiten anstelle fachlich analytischer Ergebnisse zu formulieren. Es geht dezidiert nicht darum, ob ich eine Ausstellung beispielsweise ‚schön finde‘. Stattdessen ist zu reflektieren, was die Folge daraus ist, dass ich mich von der Ausstellungsästhetik angesprochen fühle. Erleichtert diese beispielsweise die Orientierung im Raum und die Fokussierung auf die Inhalte, weil sie dazu führt, dass ich mich konzentrieren kann? Oder lenkt sie eher die Aufmerksamkeit auf Oberflächlichkeiten und lässt mich so vergessen, dass ich eigentlich mit kontroversen Themen konfrontiert bin? Von den persönlichen Eindrücken auszugehen und diese in intersubjektiv nachvollziehbare Argumente zu transponieren ist (noch) nicht in allen Fachdisziplinen üblich und anerkannt. Stattdessen werden häufig allgemein gehaltene oder absolute Formulierungen verwendet, die eine Allgemeingültigkeit suggerieren und andere Perspektiven nicht zulassen. Für mehr Transparenz kann hier die im deutschsprachigen Raum eher wenig, international gesehen aber häufig eingesetzte Ich-Form verwendet werden (,Im letzten Raum sehe ich...‘ statt ,Im letzten Raum sieht man...‘).

Während sich andere Methoden besser als die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse zur Ausstellungsevaluation, Ausstellungsbewertung/-kritik, Publikumsforschung oder zum Generieren schneller Ergebnisse eignen, liegt die Stärke dieser Methode dank der Analysefragen in der Strukturierung individueller Eindrücke. Sie leitet damit eine Reflexion über Ausstellungen und Ausgestelltes in einer Art und Weise an, die alle relevanten Ausstellungselemente in die Analyse integriert und somit der Komplexität des Mediums Ausstellung gerecht wird. So führt sie zu Analyseergebnissen, die auf transparenten intersubjektiv nachvollziehbaren Argumenten basieren und ein Verständnis davon ermöglichen, wie eine bestimmte Ausstellung

aus einer bestimmten Sicht funktioniert. Dies ist wichtig, um nicht nur, aber besonders auf fachlicher Ebene über die Wirkung und Wirkmacht von Ausstellungen ins Gespräch zu kommen.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures*. New York: Routledge.
- Bal, Mieke. 2006. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Tony. 2018. *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. London, New York: Routledge.
- Bismarck, Beatrice von. 2021. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Elsfeld, Michael. 2003. Holismus und Atomismus in den Geistes- und Naturwissenschaften. Eine Skizze. In *Holismus und Individualismus in den Wissenschaften* herausgegeben von Alexander Bergs und Soelwe I. Curdts, 2–21. Frankfurt am Main, New York: Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Fackler, Guido und Carla-Marinka Schorr. 2024. Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen. Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität. In *Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Evaluation von Ausstellungen*, herausgegeben von DASA Arbeitswelt Ausstellung, Professur für Museologie der Universität Würzburg und Institut für Museumsforschung, 137–155. Bielefeld: transcript.
- Hanak-Lettner, Werner. 2011. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: transcript.
- Haraway, Donna. 1988. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- Hillier, Bill und Kali Tzortzi. 2011. Space Syntax: The Language of Museum Space. In *A Companion to Museum Studies*, herausgegeben von Sharon MacDonald, 282–301. New Jersey: Wiley.
- Ingold, Tim. 2015. *The Life of Lines*. London/New York: Routledge.
- Jaschke, Beatrice und Nora Sternfeld, Hg. 2012. *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien: Turia + Kant.
- Latour, Bruno. 2019. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lidchi, Henrietta. 2013. The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures. In *Representation*, herausgegeben von Stuart Hall, Jessica Evans und Sean Nixon, 120–191. Los Angeles, Milton Keynes: Sage.
- McClusky, Pamela. 2011. Why is this here? Art museum texts as ethical guides. In *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, herausgegeben von Janet Marstine, 298–315. New York: Routledge.

- O'Neill, Paul und Mick Wilson, Hg. 2010. *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions.
- Pekarik, Andrew J. und James B. Schreiber. 2012. The Power of Expectation. In *Curator: The Museum Journal* 55: 487–496.
- Rana, Jasmijn, Marlous Willemsen und Hester C. Dibbits. 2017. Moved by the tears of others: emotion networking in the heritage sphere. In *International Journal of Heritage Studies* 23 (10): 977–988. <http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2017.1362581>.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Scholze, Jana. 2004. *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.
- Schorr, Carla-Marinka. 2019. *Analysebericht zur Sonderausstellung „Wanderland“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*. Unveröffentlicht.
- Schorr, Carla-Marinka. 2025. *Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse. Prämissen, Prinzipien und Perspektiven einer museumswissenschaftlichen Methode*. PhD-Dissertation, Universität Würzburg. Bielefeld: transcript.
- Siepmann, Eckhard. 2001. Ein Raumverhältnis das sich durch Bewegung herstellt. Die performative Wende erreicht das Museum. In *Museumsjournal* 3 (2001), 7–10.
- Tolia-Kelly, Divya, Emma Waterton und Steve Watson, Hg. 2018. *Heritage, Affect and Emotion: Politics, Practices and Infrastructures*. London: Routledge.

Teil II Rezeptionswissenschaftliche Methoden

Fragebogen

Mithilfe geeigneter Fragen subjektive Ausstellungserfahrungen erforschen

Eva Specker und Helmut Leder

Einleitung

Fragebögen sind eine klassische Untersuchungsmethode in der Psychologie, aber auch in den Museumswissenschaften und anderen (verwandten) Disziplinen. Der wesentliche Vorteil von Fragebögen liegt darin, dass sie eine direkte Erfassung subjektiver Erfahrungen ermöglichen, die mit anderen Methoden oft schwieriger zu erheben wären. Wenn wir beispielsweise wissen möchten, ob Museumsbesucher:innen ein Kunstwerk mögen, erscheint es eine naheliegende und valide Messmethode, sie direkt zu fragen, ob ihnen das Kunstwerk gefällt (vorausgesetzt, die Antwort ist ehrlich). Das bedeutet nicht, dass keine anderen Methoden verfügbar wären. So könnte man beispielsweise auch die Betrachtungszeit messen (Leder, Mitrovic und Goller 2016) oder die Pupillengröße (Kuchinke et al. 2009), die ebenfalls mit Gefallen assoziiert werden. Jedoch können viele andere Faktoren (neben dem Gefallen) die Betrachtungszeit beeinflussen, sodass dies nur eine indirekte Messung darstellt. Dies gilt für viele physiologische Messungen. Darüber hinaus können Fragebögen differenziertere Informationen über die Erfahrungen der Befragten liefern als andere Methoden. So können wir zwar positive und negative emotionale Reaktionen messen, indem wir Gesichtsmuskeln, Lächeln oder Stirnrunzeln analysieren (Gerger et al. 2011). Ein Fragebogen erlaubt es jedoch, eine Vielzahl verschiedener emotionaler Reaktionen zu unterscheiden (Schindler et al. 2017) und zu bestimmen. Insbesondere, wenn wir ästhetische Erfahrungen untersuchen möchten, bieten Fragebögen in der Regel die direkteste Möglichkeit, diese differenziert zu erfassen. Geht es speziell um die Anwendung in einem Ausstellungskontext, haben Fragebögen zudem den Vorteil, dass sie kostengünstig (es sind keine teuren Geräte erforderlich), zeiteffizient und relativ einfach umzusetzen sind.

In mancherlei Hinsicht können Fragebögen jedoch darin täuschen, wie einfach sie zu erstellen sind (z. B. Simms 2008). Gerade da wir alle im Alltag Sprache verwenden, mag es sehr einfach erscheinen, einen Fragebogen zu erstellen, indem man

einfach ein paar passende Fragen eintippt. In diesem Kapitel erklären wir, warum es sich lohnt, Zeit in die Entwicklung von Fragebögen zu investieren, um eine passende Messung sicherzustellen. Wir beschränken uns hier auf quantitative Messungen. Zwar sind Fragebögen flexibel und könnten somit auch offene Fragen enthalten, die qualitative Analysen ermöglichen. Fragebögen lassen sich auch in Form von Tests verwenden, bei denen richtige oder falsche Antworten möglich sind – beispielsweise bei der Überprüfung von Kunstwissen (z. B. Specker 2021, Specker, Cotter und Kim 2023, Specker, Forster et al. 2020). Dies ist eine durchaus häufig eingesetzte Methode, doch widmen wir uns im vorliegenden Kapitel der quantitativen Erfassung subjektiver Erfahrungen (im weitesten Sinne) von Ausstellungen.

Auch konzentrieren wir uns hauptsächlich auf die Entwicklung von Items (d. h. die Erstellung eigener Fragen) und weniger auf andere Aspekte der Skalen- oder Fragebogenentwicklung (siehe z. B. Gehlbach und Brinkworth 2011 für einen umfassenderen Überblick). Dieser Fokus wurde gewählt, um Forscher:innen zu befähigen, Items/Fragen zu entwickeln, die den spezifischen Bedürfnissen ihrer jeweiligen Studie entsprechen, nicht jedoch, ein tiefgreifendes Wissen über die Entwicklung von Skalen/Fragebögen zu vermitteln. Wichtig zu beachten ist, dass für Einzelitems (z. B. ‚Wie sehr gefällt Ihnen dieses Kunstwerk?‘) keine statistischen Validitätsnachweise erbracht werden können. Die Bewertung solcher Einzelitems stützt sich daher hauptsächlich auf die sogenannte ‚Augenscheinvalidität‘ (d. h., ob die Frage zu messen scheint, was gemessen werden soll). Dennoch kann die Validität solcher Einzelitems durch die Formulierung der Fragen verbessert werden – daher liegt unser Fokus auf der Entwicklung von Items.

Ziele der Methode

In den meisten Fällen werden Fragebögen zur Messung der abhängigen Variablen verwendet. Ein entscheidender Punkt ist dabei, dass in (quasi-)experimentellen Designs eine unabhängige Variable (oder ‚Ursache‘) und eine abhängige Variable (oder ‚Wirkung‘) vorhanden sind. Allerdings können Fragebögen auch verwendet werden, um andere abhängige Variablen oder unabhängige Variablen zu messen. In allen Fällen ist es entscheidend, dass die Messung valide ist – das heißt, dass tatsächlich gemessen wird, was gemessen werden soll. Dies ist oft leichter gesagt als getan, da die Validierung eines Fragebogens in der Regel viel Zeit und Mühe erfordert (z. B. Specker 2021, Specker, Cotter und Kim 2023, Specker, Forster et al. 2020).

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Wenn man einen Fragebogen verwenden will, sollten man zunächst prüfen, ob das theoretische Konstrukt mit einem Fragebogen überhaupt messbar ist (siehe Schritt 1 unten), und natürlich auch, ob es bereits einen Fragebogen gibt, den man nutzen könnte. Ist dies der Fall, kann man die Schritte 2–4 befolgen, um den Fragebogen zu erstellen.

Schritt 1: Definieren Sie zunächst das theoretische Konstrukt, das Sie messen möchten (Gehlbach und Brinkworth 2011). Was genau wollen Sie messen? Gefallen? Schönheit? Stress? Nachdem dies entschieden ist, können Sie in der Literatur nachsehen, ob es validierte Skalen gibt. Die Verwendung einer validierten Skala stellt sicher, dass Ihre Messung valide ist, auch lässt sich dann Ihre Arbeit besser mit anderen Studien vergleichen. Gibt es eine solche Skala nicht, können Sie untersuchen, wie andere dieses Konstrukt in der Vergangenheit gemessen haben. Warum das Rad neu erfinden (Clark und Watson 1995)? Trotzdem kann es sein, dass Sie nichts Passendes finden, z. B. weil Sie etwas Spezifisches zu einer Ausstellung oder einem Museum abfragen möchten.

Somit wenden wir uns nun der Entwicklung von Items zu. Einige Empfehlungen mögen im Grunde selbstverständlich erscheinen, sind aber in der Praxis eher schwierig umzusetzen. Das vorgeschlagene Vorgehen ist dabei häufig schon empirisch erprobt und basiert auf Best-Practice-Empfehlungen (siehe z. B. Gehlbach und Brinkworth 2011, Simms 2008 für kurze Übersichten). Wir haben uns für eine Beschreibung in leicht verständlicher Sprache ohne Fachjargon entschieden, an Beispielen aus dem Bereich der Museums- und Ausstellungswissenschaften.

Schritt 2: Hat man eine Entscheidung darüber getroffen, was man messen möchte, gilt es das Wie festzulegen. Beim Erstellen eigener Fragen muss man sich zuallererst über das Format Gedanken machen. Wählt man hier eine feststellende Aussage, z. B.: ‚Wie sehr gefällt Ihnen dieses Kunstwerk?‘ oder: ‚Inwieweit stimmen Sie folgender Aussage zu: ‚Mir gefällt dieses Kunstwerk?‘ Zu beachten ist, dass es grundsätzlich ratsam ist, das Antwortformat ‚stimme zu/stimme nicht zu‘ zu vermeiden (z. B. Krosnick 1999). Der Grund dafür ist, dass dieses Format eine kognitiv anspruchsvolle Aufgabe darstellt, die Fehler begünstigen und den Aufwand für die Teilnehmenden unnötig vergrößern kann (Gehlbach und Brinkworth 2011), dies gilt insbesondere bei invers formulierten Items oder doppelten Verneinungen (Swain, Weathers und Niedrich 2008). Aus demselben Grund ist es ratsam, bei mehreren Fragen zum gleichen Konstrukt ein einheitliches Frageformat beizubehalten. Wenn Sie wechseln, also beispielsweise für Kunstwerk 1 eine Frage und für Kunstwerk 2 eine feststellende Aussage verwenden, kann dies die Teilnehmenden Ihrer Studie

verwirren. Teilnehmende werden die Skala, die Sie ihnen vorlegen, einfacher und schneller (genau) ausfüllen können, wenn die Struktur der Fragen konsistent bleibt.

Aus diesem Grund ist es auch ratsam, das gleiche Antwortmuster beizubehalten und die Antwortmöglichkeiten konsistent zu formulieren. Wenn Sie beispielsweise eine 7-Punkte-Skala verwenden, sollte 1 dann immer ‚gar nicht‘ und 7 immer ‚sehr viel‘ bedeuten. Manchmal werden Änderungen im Format vorgenommen, „um die Aufmerksamkeit der Teilnehmenden zu stimulieren“ oder „dafür zu sorgen, dass sie ehrlich antworten“ (Gehlbach und Brinkworth 2011). In der Praxis ist es jedoch so, dass eine Änderung der Skalenstruktur, z. B. eine Umkehrung der Bewertung, die Zuverlässigkeit (z. B. Benson und Hocevar 1985) beeinträchtigt und zu „Fehlreaktionen“ führt (Swain, Weathers und Niedrich 2008). Beachten Sie, dass dies sowohl für die Formulierung der Items als auch für die Art der Antwortformulierung gilt. Konkret sollten die Items so gestaltet sein, dass eine hohe Bewertung (z. B. ‚sehr viel‘) stets eine positive Reaktion ausdrückt (z. B. dass einem eine Ausstellung gefällt) und sich die Bedeutung nicht verändert.

Schritt 3: Beim Formulieren Ihrer Fragen sollte Ihr Hauptziel Klarheit sein (Clark und Watson 1995, Gehlbach und Brinkworth 2011, Simms 2008). Dies ist jedoch leichter gesagt als getan. Wir empfehlen:

1. Jede Frage sollte sich nur auf einen zentralen Gedanken beziehen.
2. Seien Sie präzise.
3. Formulieren Sie kurz.
4. Vermeiden Sie komplizierte Formulierungen oder unklare Konstrukte.
5. Lassen Sie unwichtige Informationen weg.
6. Verwenden Sie positive Sprache und vermeiden Sie doppelte Verneinungen.
7. Vermeiden Sie Begriffe wie ‚alle‘ und ‚keine‘.
8. Vermeiden Sie auch vage Begriffe wie ‚häufig‘ oder ‚manchmal‘.

Viele dieser Regeln leiten sich daraus ab, wie Menschen Sprache verstehen. So sind etwa doppelte Verneinungen schwierig zu begreifen (u. a. Benson und Hocevar 1985). Anders gesagt: Unklare Fragen erschweren es den Teilnehmenden, präzise zu antworten, und Ihnen als Forschenden, die daraus gewonnenen Daten zu interpretieren. Darum geht es im Wesentlichen in Punkt 7 und 8. Zum Beispiel ist ‚Ich habe mich vor allem für die Gemälde interessiert‘ ein klassisches Beispiel für eine doppelläufige Frage, also eine Frage, die mehr als eine Sache bewertet (d. h., sie verstößt gegen Empfehlung 1). Ein weiteres Beispiel wäre die Abfrage ‚Meine Museumserfahrung war informativ und angenehm‘. Der/die Teilnehmende könnte unschlüssig sein, wie darauf zu antworten ist, wenn die Erfahrung nur informativ oder nur angenehm, aber nicht beides war.

Hier kommt es also auf die Intention der Frage an: Was möchten Sie messen? (siehe auch Schritt 1). Wenn Sie beispielsweise wissen möchten, ob die Teilnehmenden relativ mehr an Gemälden oder an Skulpturen interessiert sind, könnte es sinnvoll sein, dies direkt zu fragen, z. B.: „Waren Sie mehr an Gemälden oder an Skulpturen interessiert?“ (wie Reitstätter et al. 2020) mit beispielsweise Skalenpunkten von 1 „mehr an Gemälden“ bis 7 „mehr an Skulpturen“. Wenn Sie wissen möchten, wie interessiert die Teilnehmenden individuell an Gemälden und Skulpturen waren, dann sollten Sie das lieber in zwei Fragen aufteilen und das „mehr“ weglassen. Hier soll nur veranschaulicht werden, dass sich eine Frage auf unterschiedliche Weise verbessern lässt und dass von der Frage ‚Was möchte ich messen?‘, geleitet sein sollte.

Darüber hinaus sollten wir zwar versuchen, uns kurz zu fassen, dabei aber präzise sein. Ein positives Beispiel (ebenfalls aus Reitstätter et al. 2020): „Mit wie vielen Personen (außer Ihnen selbst) haben Sie heute das Museum besucht?“ Hier ist die Einbeziehung von „außer Ihnen selbst“ entscheidend, da die Frage sonst unklar wäre. Dies würde zu Problemen für die Forschenden führen, da sie am Ende nicht wüssten, ob ‚zwei‘ bedeutet, dass der:die Teilnehmende die Ausstellung mit ein oder zwei anderen Personen besucht hat.

Schritt 4: Letztlich müssen Sie sich für Antwortmöglichkeiten entscheiden. Allgemein gibt es drei Arten von Antwortoptionen: dichotom (z. B. ja/nein, wahr/falsch), kategorial (z. B. Nationalität) oder kontinuierlich (z. B. eine 7-Punkte-Skala). Kategoriale Antworten können schwer zu analysieren sein, wenn sie als abhängige Variable verwendet werden, sie werden daher meist für Fragen genutzt, die sich auf beschreibende Aspekte der Stichprobe beziehen (z. B. Nationalität). Wenn Sie mehr als zwei Antwortoptionen verwenden, ist es wichtig, dass die Antwortkategorien gleichmäßig verteilt sind. Geschieht dies nicht, zum Beispiel bei einer 4-Punkte-Skala, bei der 1 ‚stimme nicht zu‘, 2 ‚stimme zu‘, 3 ‚stimme stark zu‘ und 4 ‚stimme extrem zu‘ bedeutet, können Sie Zustimmung gut messen (mit hoher Messgenauigkeit), aber Ablehnung nicht ausreichend erfassen. Natürlich ist das Ziel, eine möglichst umfassende Messung zu erreichen, sodass dies suboptimal ist (Wenig, 2004). Als Faustregel werden mindestens 5- oder 7-Punkte-Skalen empfohlen, um die Daten als kontinuierlich behandeln zu können (Wenig, 2004). Das bedeutet jedoch nicht, dass eine höhere Anzahl von Skalenpunkten immer besser ist. Tatsächlich kann dies die Validität verringern, da die Teilnehmenden möglicherweise nicht in der Lage sind, die erforderlichen subtilen Unterscheidungen zu treffen (Clark und Watson 1995, Symonds 1924, Wenig 2004). Schließlich wird manchmal eine gerade Anzahl von Skalenpunkten bevorzugt, um die potenziell schwierige Interpretation des mittleren Skalenwerts zu vermeiden. Dies könnte jedoch dazu führen, dass die Befragten Antworten geben müssen, die nicht ihrer tatsächlichen Meinung oder ihren Gefühlen entsprechen, was auch problematisch sein kann (Clark und Watson 1995).

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Fragebögen anzubieten. Sie können Papier und Stift verwenden (z. B. Pelowski et al. 2022), Tablets nutzen (z. B. Reitstätter et al. 2020) oder die Teilnehmenden können ihr eigenes Handy verwenden (z. B. Specker et al. 2020). Im letzteren Fall können die Teilnehmenden einen QR-Code scannen, der den Fragebogen oder Link auf ihrem Telefon öffnet. Ein Nachteil von Papier und Stift ist, dass die Antworten manuell in z. B. eine Excel-Datei eingegeben werden müssen, um die Daten zu analysieren. Dies kann viel Zeit kosten und durch einfache menschliche Versehen zu Fehlern in den Daten führen. Dennoch handelt es sich hier um ein einfaches Verfahren, das weder eine technische Infrastruktur (z. B. Lademöglichkeit für Geräte, Softwarelizenzen) noch Programmierkenntnisse erfordert.

Was den personellen Aufwand betrifft, können Forschende im Prinzip alle Schritte im Alleingang durchführen: Die Studie entwerfen, die Fragen auswählen oder erstellen, die Daten erheben und analysieren. Erforderlich sind allerdings Fachkenntnisse im experimentellen Design für quantitative Studien sowie in der statistischen Datenanalyse. Je nach Sachkenntnis und Erfahrung des/der Forschenden mit quantitativen Methoden sowie der relativen Komplexität der Untersuchung variiert der Zeitaufwand für die einzelnen Schritte. Außerdem müssen Schritt 2 bis 4 nicht durchgeführt werden, wenn in Schritt 1 eine passende, validierte Skala gefunden werden kann, was Zeit sparen würde.

Die Dauer der Datenerhebung hängt wahrscheinlich nicht von den Forschenden ab, sondern von anderen Faktoren, wie der angestrebten Stichprobengröße (d. h., wie viele Personen getestet werden sollen) und der Anzahl der Personen, die teilnehmen können. Beispielsweise könnten Sie in einem großen Museum wie der Albertina in Wien innerhalb weniger Tage 100 Personen testen (z. B. Specker et al. 2020), während Sie in kleineren Museen mit weniger Besuchenden pro Tag einen längeren Zeitraum benötigen würden. Abhängig davon, wie lang der Fragebogen ist, kann die Teilnahme relativ wenig Zeit beanspruchen. Hierbei ist zu berücksichtigen, ob Sie reguläre Museumsbesucher:innen testen, oder ob Sie Personen für ihre Untersuchung gezielt ins Museum bringen. Im ersten Fall sollten Sie bedenken, dass die Teilnehmenden das Museum besuchen, um es zu besichtigen, und nicht, um an Ihrer Studie teilzunehmen. Daher gilt: Je kürzer Sie den Fragebogen halten können, desto besser. Im zweiten Fall können Sie von Ihren Teilnehmenden in der Regel mehr verlangen, da sie speziell zur Teilnahme an Ihrer Studie ins Museum gekommen sind.

Anwendungsbeispiel

Ein Beispiel für eine Studie, die Fragebögen in einem Ausstellungskontext verwendete, ist Specker et al. (2020). In dieser Studie untersuchten wir das kuratorische

Narrativ – also die Einbettung von Kunstwerken oder einer gesamten Ausstellung in einen größeren Kontext von Bedeutung und Relevanz. In der Studie besuchten die Hälfte der Teilnehmenden die Monet-Retrospektive im Albertina Museum in Wien, während die andere Hälfte die Dauerausstellung *Monet bis Picasso* besuchte. In beiden Ausstellungen wurden die Teilnehmenden gebeten, den *Seerosenteich* (1917–1919) von Claude Monet zu betrachten. In der Retrospektive hing dieses Gemälde in einem Raum, der den stilistischen Wandel in Monets Werk hin zu abstrakteren Malereien dokumentierte. In der Dauerausstellung war das Werk in einem Raum mit anderen impressionistischen Kunstwerken ausgestellt. Während in der Retrospektive eine stilistische Abweichung vorlag, sich also das Kunstwerk von den anderen Werken im Raum hinsichtlich seines Stils unterschied, war dies in der Dauerausstellung nicht der Fall. Frühere Studien (z. B. Stamkou, van Kleef und Homan 2018) hatten bereits gezeigt, dass Künstler:innen von den Betrachtenden als einflussreicher eingeschätzt werden, wenn deren Werk in einem Kontext stilistischer Abweichung präsentiert wird. Das konnten wir in unserer Ausstellungsstudie ebenfalls bestätigen: Monet wurde in der Retrospektive als einflussreicher wahrgenommen als in der Dauerausstellung. In diesem Fall wurden sowohl die wahrgenommene Bedeutung als auch die Abweichung durch einen Fragebogen gemessen. Da wir unsere Studie auf Stamkou et al. (2018) stützten, konnten wir deren Fragen übernehmen und lediglich an unseren Ausstellungskontext anpassen. Zum Beispiel fragten wir anstelle von „Was denken Sie über diesen Künstler bzw. diese Künstlerin?“ spezifisch: „Was denken Sie über Monet als Maler?“ Anschließend folgten dieselben vier Aussagen wie bei Stamkou et al. (2018), jedoch mit der Anpassung, dass „Künstler“ durch „Monet“ ersetzt wurde, z. B.: „Ich denke, dass [Monet] auch nach vielen Generationen von Malern einen großen Beitrag zur Kunst leisten wird.“

Diese Studie führte zu mehreren Erkenntnissen: Erstens stützt sie eine lange gehegte Annahme in der kuratorischen Praxis – nämlich, dass die Entscheidung der Kurator:innen bei der Erstellung eines Gesamtnarrativs für eine Ausstellung (insbesondere die Reihenfolge, in der Werke betrachtet werden) tatsächlich zu messbaren Unterschieden führt. Zweitens können diese kuratorischen Narrative unsere Sichtweise auf Künstler:innen prägen – selbst bei sehr bekannten und berühmten Künstlern wie Monet. Möglicherweise wirkt sich das bei weniger bekannten Künstler:innen sogar noch stärker aus. Insgesamt könnten Studien wie diese die Grundlage für einen evidenzbasierten Ansatz für die Museums-Kuratierung bilden, bei dem Kurator:innen empirische Erkenntnisse nutzen, um kuratorische Ziele zu erreichen oder anzupassen und das Ausstellungserlebnis der Besucher:innen zu gestalten.

Methodenreflexion

Wie in der Einleitung erwähnt und oben diskutiert, haben Fragebögen den Vorteil, dass sich mit ihnen das subjektive Ausstellungserlebnis direkt erfassen lässt. Sie sind kostengünstig und zeiteffizient, flexibel in der Art, welche Fragen wie gestellt werden können, und relativ einfach umzusetzen (Simms 2008). Der Fokus auf quantitative Messungen hat den Vorteil, dass Fragebögen statistische Analysen und relativ einfache Interpretationen ermöglichen – ein Durchschnittswert ist eine aussagekräftige Zusammenfassung der Antworten verschiedener Befragter. Es wäre weitaus schwieriger, eine derart kurze Zusammenfassung aus phänomenologischen Interviews oder anderen qualitativen Antworten zu erstellen.

Allerdings basieren diese Methoden (sowohl Fragebögen als auch qualitative Methoden) auf Selbstbeobachtung. Ihnen liegt die Annahme zugrunde, dass Teilnehmende Einblick in ihre subjektiven Erfahrungen haben und diese durch ihre Antworten auf die gestellten Fragen wiedergeben können. Es ist ein Vorteil der quantitativ orientierten Fragebögen, dass es Teilnehmenden im Allgemeinen leichter fällt, auf die Frage ‚Wie schön finden Sie dieses Kunstwerk?‘ auf einer festgelegten Skala zu antworten, z. B. von 1 (überhaupt nicht schön) bis 7 (sehr schön), anstatt auf eine offene Frage, bei der die Teilnehmenden ihre Gedanken verbal ausdrücken müssten. Das könnte je nach Thema und Zielgruppe schwierig sein. Ein Nachteil ist jedoch, dass die Befragten in ihren Antworten nicht flexibel sind – man erhält nur Antworten auf die Fragen, die gestellt wurden, was zwangsläufig zu einem begrenzten Fokus führt. Wenn die Fragen kurz sind und die Antwortmöglichkeiten eingeschränkt, erhalten wir zudem keine so reichen Datensätze wie bei qualitativen Methoden. Zum Beispiel erfahren wir vielleicht, ob etwas gemocht wird, aber nicht unbedingt warum, zumindest nicht auf individueller Ebene.

Darüber hinaus können Fragebögen (oder andere Methoden, bei denen Teilnehmende direkt befragt werden) an Validität verlieren, wenn verschiedene Arten von Antwortverzerrungen auftreten. Befragte könnten sich beispielsweise veranlasst sehen, nicht ganz ehrlich zu sein, wenn es etwa um sozial heikle Themen geht. Jemanden zu fragen ‚Sind Sie rassistisch?‘ aber vielleicht auch ‚Interessieren Sie sich für Kunst?‘ (z. B. wenn dies in einem kunstbezogenen Kontext wie einem Museum gefragt wird), ist möglicherweise nicht so empfehlenswert. Allerdings fanden McKibben und Silvia (2017) keinen Hinweis auf solche Verzerrungen von sozialer Erwünschtheit in Antworten auf Kreativitäts- und Kunstskaleten.

Abschließend, nach der Diskussion all dieser Aspekte von Fragebögen in der Kunstforschung, möchten wir betonen, dass der Nutzen von quantitativen Fragebögen am größten ist, wenn Forschende klare Vorstellungen von den Hypothesen haben, die sie testen möchten. Trotz der Versuchung, verschiedene Komponenten hinzuzufügen, ist es immer wichtig zu entscheiden, welche statistischen Analysen durchgeführt werden sollen, um diese in konfirmatorischen Studien zu testen. Mit

diesen Anforderungen im Blick sollten Sie für die Ausarbeitung guter, geeigneter Fragen für eine sinnvolle, wissenschaftliche Ausstellungsanalyse gut gewappnet sein!

Literaturverzeichnis

- Benson, Jeri und Dennis Hocevar. 1985. The Impact of Item Phrasing on the Validity of Attitude Scales for Elementary School Children. In *Journal of Educational Measurement* 22 (3): 231–40. <https://sci-hub.st/10.2307/1435036> (05.08.2024).
- Clark, Lee Anna und David Watson. 1995. Constructing Validity: Basic Issues in Objective Scale Development. *Psychological Assessment* 7 (3): 309–319. <http://www.bwgriffin.com/gsu/courses/edur9131/2018spr-content/04-questionnaire/04-Clark-1995.pdf> (05.08.2024).
- Gehlbach, Hunter und Maureen E. Brinkworth. 2011. Measure Twice, Cut down Error: A Process for Enhancing the Validity of Survey Scales. *Review of General Psychology* 15 (4): 380–387. <https://doi.org/10.1037/a0025704>.
- Gerger, Gernot, Helmut Leder, Pablo P. L. Tinio und Annekathrin Schacht. 2011. Faces versus Patterns: Exploring Aesthetic Reactions Using Facial EMG. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 5 (3): 241–250. <https://doi.org/10.1037/a0024154>.
- Kuchinke, Lars, Sabrina Trapp, Arthur M. Jacobs und Helmut Leder. 2009. Pupillary Responses in Art Appreciation: Effects of Aesthetic Emotions. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3 (3): 156–163. <https://doi.org/10.1037/A0014464>.
- Leder, Helmut, Aleksandra Mitrovic und Jürgen Goller. 2016. How Beauty Determines Gaze! Facial Attractiveness and Gaze Duration in Images of Real World Scenes. In *I-Perception* 7 (4). <https://doi.org/10.1177/2041669516664355>.
- McKibben, William Bradley und Paul J. Silvia. 2017. Evaluating the Distorting Effects of Inattentive Responding and Social Desirability on Self-Report Scales in Creativity and the Arts. *The Journal of Creative Behavior* 51 (1): 57–69. <https://doi.org/10.1002/jocb.86>.
- Pelowski, M., Eva Specker, Jane Boddy, Beatrice Immelmann, Felix Haiduk, Giovanni Spezie, Paula Ibáñez de Aldecoa, Hillary Jean-Joseph, Helmut Leder und Patrick S. Markey. 2022. Together in the Dark? Investigating the Understanding and Feeling of Intended Emotions Between Viewers and Professional Artists at the Venice Biennale. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/ACA0000436>.
- Reitstätter, Luise, Hanna Brinkmann, Thiago Santini, Eva Specker, Zoya Dare, Flora Bakondi, Anna Miscená, Enkelejda Kasneci, Helmut Leder und Raphael Rosenberg. 2020. The Display Makes a Difference: A Mobile Eye Tracking Study on the

- Perception of Art before and after a Museum's Rearrangement. In *Journal of Eye Movement Research* 13 (2). <https://doi.org/10.16910/jemr.13.2.6>.
- Schindler, Ines, Georg Hosoya, Winfried Menninghaus, Ursula Beermann, Valentin Wagner, Michael Eid und Klaus R. Scherer. 2017. Measuring Aesthetic Emotions: A Review of the Literature and a New Assessment Tool. In *PLOS ONE* 12 (6): e0178899. <https://doi.org/10.1371/JOURNAL.PONE.0178899>.
- Simms, Leonard J. 2008. Classical and Modern Methods of Psychological Scale Construction. In *Social and Personality Psychology Compass* 2 (1): 414–433. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2007.00044.x>.
- Specker, Eva. 2021. Further Validating the VAIK: Defining a Psychometric Model, Configural Measurement Invariance, Reliability, and Practical Guidelines. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/ACA0000427>.
- Specker, Eva, Katherine N. Cotter und Kyung Yong Kim. 2023. The next Step for the VAIK: An Item-Focused Analysis. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/ACA0000559>.
- Specker, Eva, Michael Forster, Hanna Brinkmann, Jane Boddy, Matthew Pelowski, Raphael Rosenberg und Helmut Leder. 2020. The Vienna Art Interest and Art Knowledge Questionnaire (VAIK): A Unified and Validated Measure of Art Interest and Art Knowledge. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 14 (2): 172–185. <https://doi.org/10.1037/aca0000205>.
- Specker, Eva, Eftychia Stamkou, Matthew Pelowski und Helmut Leder. 2020. Radically Revolutionary or Pretty Flowers? An Experimental Museum Study of the Impact of Curatorial Narrative Highlighting Artistic Deviance on the Visitor's Assessment of Artist Influence. In *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts*. <https://doi.org/https://doi.org/10.1037/aca0000320>.
- Stamkou, Eftychia, Gerben A. van Kleef und Astrid C. Homan. 2018. The Art of Influence: When and Why Deviant Artists Gain Impact. In *Journal of Personality and Social Psychology* 115 (2): 276–303. <https://doi.org/10.1037/pspi0000131>.
- Swain, Scott D., Danny Weathers und Ronald W. Niedrich. 2008. Assessing Three Sources of Misresponse to Reversed Likert Items. In *Journal of Marketing Research* 45 (1): 116–131. <https://doi.org/10.1509/JMKR.45.1.116>.

Beobachtung

Die Ausstellung als Erlebnisraum verstehen

Carola Korhummel

Einleitung

„Seine Blicke wandern die vor ihnen aufgereichte Menschenschlange entlang. Sie streicht ihm wiederholt mit einer Hand über den bemantelten Rücken, während die andere den akkuraten Sitz ihrer Hochsteckfrisur abtastet. Nach einiger Zeit des gemeinsamen Schweigens fischt sie ein Handy aus ihrer mattschwarzen Handtasche und beginnt den Wikipedia-Artikel *Der Kuss (Klimt)* vorzulesen. Er scharrt mit seinen glänzenden Loafers über den Kiesboden, seufzt und kommt ihr näher, bis sie Wangen an Wangen in den leuchtenden Bildschirm schauen. Hinter ihnen schimmern die Konturen des Oberen Belvedere in gedimmten Goldtönen.“ So beginnen die Feldnotizen einer am Valentinstag 2023 durchgeführten Pilotstudie zum romantischen Potenzial des Museums. Zum Einsatz kam die Beobachtung als eine ebenso naheliegende wie wirkmächtige Analysemethode von Ausstellungen.

Die Beobachtung blickt auf eine über hundertjährige Tradition in der Ausstellungsforschung zurück. Als ihr Pionier gilt Benjamin Gilman, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts dreißig Situationen eines zuvor instruierten Museumsbesuchers in Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentierte. Dessen sichtbare Anstrengungen führte er unter dem Schlagwort der *Museum Fatigue* vor Augen (Gilman 1916). Spätere Studien mit regulären Besucher:innen stellten Verhaltensmuster wie die Anziehungskraft von Ausgängen oder den *Right Turn Bias* in den Vordergrund (Robinson 1928, Melton 1935, 1936, Porter 1938). Es folgten Untersuchungen, die den Fokus auf Orientierung und Zirkulation in den Museumsräumen legten (Falk et al. 1985, Cohen, Winkel und Olsen 1977, Parsons und Loomis 1973, Peart 1984, Rosenfeld und Turkel 1982). Insbesondere Stephen Bitgood und Kolleg:innen (Bitgood 1988, 2003, Bitgood et al. 1985, Bitgood und Richardson 1986) setzten Beobachtung zur Analyse von Bewegungsökonomien ein und entwickelten daraus Vorschläge für ein adäquates Ausstellungsdesign. Beverly Serrell (1993, 1995, 1997, 1998) fasste Ergebnisse von mehr als hundert Ausstellungen in Zoos, Aquarien und Museen in einer Metastudie zusammen und verglich die als *Sweep Rate Index* vielzitierte Verweildauer pro Quadratme-

ter. Bei dieser als Tracking & Timing etablierten Herangehensweise handelt es sich um eine auf wenige Werte reduzierte Ausprägung der Beobachtung, die eine Ausstellung an der Attraktions- und Haltekraft ihrer Exponate misst. In Anbetracht der zunehmenden Digitalisierung verändern sich schließlich auch die Instrumente der Beobachtung: Neuere Aufzeichnungstechnologien und Softwarelösungen lösen traditionelle Paper-and-Pencil-Techniken ab (Yalowitz und Bronnenkant 2009).

In der aktuellen Anwendung von Beobachtung als Methode der Ausstellungsanalyse dominieren quantitative Ansätze, die einen kompetitiven Indikator für den Erfolg und Misserfolg einer Ausstellung liefern. Ein strenges Beobachtungsschema limitiert dabei oftmals den Erkenntnisgewinn über Statistiken hinaus. Einige Forschungsprojekte deuten jedoch an, wozu Beobachtung als fundierte Erhebung des Geschehens methodisch fähig ist: Ungleichheitsforscherin Nicole Burzan (2022) untersuchte etwa sich wandelndes Distinktionsverhalten in erlebnisorientierten Museen sowie Interaktionssituationen zwischen Servicepersonal und Besucher:innen, um deren ambivalente Scharnierfunktion zwischen Durchsetzung eines Regelwerkes und Schaffung einer angenehmen Atmosphäre zu ergründen. Kulturmanagerin Ina Roß (2018) wiederum führte Studien zu postkolonialen Aneignungen des Museums als Ort des Picknicks und der Entspannung, als Kulisse für den Social Media Feed oder als Treffpunkt für unverheiratete Paare im Tribal Museum Bhopal durch. Dieses Potenzial der Beobachtung als ergebnisoffene, qualitative Methode für die Ausstellungsanalyse soll nachfolgend skizziert werden. Die Ausstellung ist dabei als Teil einer wachsenden Erlebnisökonomie im 21. Jahrhundert zu begreifen, die nützliche und materielle Güter durch emotional möglichst intensive Erlebnisse ablöst (Illouz 2018). Bei der Ausstellung als Erlebnisraum handelt es sich weder um einen statischen Wissensspeicher noch um einen rein ästhetischen Akt, sondern vielmehr um ein affektives Angebot, das sich Besucher:innen auf multiple Weisen aneignen und durch ihre Handlungen stetig neu definieren können.

Ziel der Methode

Die Methode der Beobachtung strebt an, Wissen über sichtbare Handlungen und Verhaltensweisen zu gewinnen. In ihrer Anwendung in Ausstellungen kann die Beobachtung unvorhersehbare Erkenntnisse etwa über soziale Rollenstrukturen oder Nutzungsmodi produzieren, die mit strukturierteren Methoden nicht zu fassen wären. So manifestiert sich in minimalen Indizien – wie einem Blick aus dem Fenster oder einer leichten Berührung der Begleitperson – das Besondere von Alltagsphänomenen: Das Dazwischen, das Unspektakuläre, die authentischen Leerstellen, die einen Ausstellungsbesuch abseits der Rezeption von Sammlungs-Highlights ausmachen. Die Methode endet nicht mit dem bloßen Festhalten der beobachteten Phä-

nomene, sondern hat darüber hinaus die Aufschlüsselung von deren potenziellen Beziehungen und Bedeutungen zum Ziel.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Ebenso vielschichtig wie Ausstellungen als räumliches Konstrukt, als körperliche Erfahrung oder als soziales Ereignis (Reitstätter 2015) gestaltet sich die Beobachtung als Methode der Ausstellungsanalyse. Durch Beobachtung untersuchbare Aspekte einer Ausstellung umfassen beispielsweise die Orientierung und Zirkulation im architektonischen Raum, die Rezeption von spezifischen Exponaten, die Nutzung von Vermittlungsinstrumenten sowie jegliche Formen zwischenmenschlicher Interaktion. Dementsprechend universal versucht die nachfolgende Anleitung, diesem Pool an zu beobachtenden Möglichkeiten gerecht zu werden.

1. Setting und Selbstpositionierung

Das zentrale Forschungsinstrument der Beobachtung ist die forschende Person selbst, die Vorgänge im Ausstellungsraum wahrnimmt und unter Rückgriff auf einfache Werkzeuge verschriftlicht. Vor dem Beginn der Feldforschung ist daher eine Reflexion des Settings erforderlich: In welchem Kontext steht der Ausstellungsort, die Ausstellungsthematik, der Ausstellungsbesuch als kulturell gerahmte Praxis? Hieran schließt sich eine Selbstpositionierung an, die individuelle Prägungen und Erwartungshaltungen berücksichtigt: Wo verorte ich mich inner- oder außerhalb dieses Systems? Was ist für mich normal? Diese übergeordnete letzte Frage lässt sich dabei am besten antonym beantworten, indem eine Situation innerhalb der Ausstellung imaginiert wird, die aus der eigenen Perspektive als nicht normal befunden würde (Goffman 1963).

Sowohl das Setting als auch die damit verbundene Selbstpositionierung sind nützlich, um sich vorab der eigenen Rolle im Feld bewusst zu werden. Sodann kann zwischen verschiedenen Varianten der Beobachtung gewählt werden: strukturiert oder unstrukturiert, teilnehmend oder nicht teilnehmend, offen oder verdeckt (Lamnek 2016, Lüders 2013). Strukturierte Beobachtung sammelt Daten gemäß festgelegter Kategorien, während unstrukturierte Beobachtung lediglich flexible Leitlinien vorgibt. Im Gegensatz zur nicht teilnehmenden Beobachtung, die Distanz zum Geschehen wahrt und auch per Videoaufzeichnung erfolgen kann, ist die forschende Person bei der teilnehmenden Beobachtung im Forschungsfeld unmittelbar anwesend. Je nach sozialer Gewichtung der Rolle wird dabei nochmals zwischen aktiv und passiv differenziert. Offene Beobachtung gibt schließlich die forschende Person als solche zu erkennen, während verdeckte Beobachtung dieses Wissen vorenthält.

Für die Ausstellungsanalyse ist je nach Forschungsstadium und Erkenntnisinteresse das gesamte Spektrum von strukturierter über teilstrukturierte bis hin zu gänzlich unstrukturierter Beobachtung anwendbar. Forscher:innen in der Rolle von regulären Ausstellungsbesucher:innen würden dem Schema zufolge eine passive, teilnehmende Beobachtung ausführen. Eine verdeckte Beobachtung verbunden mit einer anonymisierten Datenerhebung ist im Kontext des öffentlichen Ausstellungsraumes ethisch vertretbar.

2. Werkzeuge der Datenerhebung

Ausgangspunkt der Datenerhebung ist eine vorläufige Forschungsfrage, die sich noch organisch im Forschungsfeld sowie in der Nachbereitung weiterentwickeln darf. Nach Klärung der Rahmendetails in Form von räumlicher, zeitlicher und gegenständlicher Eingrenzung der Feldforschung im Sinne der vorläufigen Forschungsfrage sind die Werkzeuge der Datenerhebung vorzubereiten. Als zentral erweisen sich die Feldnotizen, deren klare Unterteilung in ein ausführliches Protokoll und ein kurzes Memo für die Beobachtung hilfreich ist. Das Protokoll ist rein deskriptiv und hält die Beobachtungen in chronologischer Reihenfolge in einem Fließtext im Präsens fest. Das Memo direkt im Anschluss an das Protokoll ist wiederum nützlich, um erste Interpretationen oder mögliche Hypothesen für das beobachtete Verhalten zu formulieren. Eventuelle Skizzen von spezifischen Szenen oder Bewegungen fungieren als visuelle Erinnerungsstützen für räumliche Begebenheiten und besondere Momente. Bei rekurrierenden Beobachtungen eignet sich eine Kennzeichnung mittels selbstdefinierter Symbole, die in einer Legende vermerkt sind. Je nach Entscheidung für eine eher strukturierte oder unstrukturierte Beobachtung sind die Feldnotizen mit oder ohne Angabe fester Kategorien vorzubereiten. Ungeachtet dessen handelt es sich bei der Beobachtung um ein flexibles Studiendesign, das vor Ort stets an die tatsächlichen Gegebenheiten adaptiert werden kann und soll.

3. Deskriptive Beobachtung

Nach der Vorbereitung der Werkzeuge zur Datenerhebung beginnt die tatsächliche Forschung im Feld. Analog zu anderen Einsatzfeldern der Beobachtung als Methode ist auch bei der Ausstellungsanalyse eine chronologische, fließend ineinander übergehende Abfolge dreier Beobachtungsebenen von deskriptiver über fokussierte hin zu selektiver Beobachtung anzulegen (Lüders 2012). In der ersten Phase der deskriptiven Beobachtung sondieren die Forschenden die Ausstellungssituation und erfassen deren Komplexität. Zu Beginn können folgende zwei Fragestellungen die deskriptive Beobachtung im Ausstellungsraum unterstützen: Was ist wahrnehmbar? Welche Kontextbedingungen – vom Eintrittspreis über architektonische Umstände

hin zur spezifischen Besuchssituation – sind gegeben? Aus dieser ersten Beschreibung heraus lässt sich die vorläufige Forschungsfrage bereits weiter konkretisieren. Die Dauer dieser Phase ist in Abhängigkeit von der Ausstellung und der forschenden Person variabel: Sobald sich Handlungen wiederholen und bestimmte Prozesse herauskristallisieren, geht sie in die nächste Phase über.

4. Fokussierte Beobachtung

Im Anschluss an die erste umfassende Bestandsaufnahme rücken in der zweiten Phase der fokussierten Beobachtung Verhaltensweisen in den Mittelpunkt, die für das spezifische Erkenntnisinteresse relevant sind. Die Fokussierung in der Ausstellungsanalyse kann beispielsweise Annäherungen an ein Exponat oder Formen der Ruhepausen von Besucher:innen betreffen. Eine feinere Einteilung der Feldforschung und somit auch der Feldnotizen in angepasste Handlungseinheiten ist nun ratsam. Hierbei helfen folgende zwei Fragestellungen: Welche Elemente definieren die von mir beobachteten Verhaltensweisen? Wann oder wie setzt eine Handlung ein und womit setzt sie aus? Zu diesem Zweck können die im Protokoll erhobenen Daten miteinander verglichen und im Memo eventuell auftretende Muster von Verhalten notiert werden. Sobald eine repräsentative Häufung dieser Muster auftritt, ist der Übergang in die nächste Phase möglich.

5. Selektive Beobachtung

In der dritten und letzten Phase der Datenerhebung sammelt die forschende Person weitere Belege und Beispiele für die im Verlauf der fokussierten Beobachtung gefundenen und in den Memos vermerkten Muster von Verhaltensweisen. Bei der Annäherung von Besucher:innen an ein Exponat könnten selektive Beobachtungen beispielsweise zur Raumfülle, Position und Nachbarschaft des Exponates als Belege für typische Verhaltensweisen fungieren. Die selektive Beobachtung ist beendet, sobald ein hinreichend diverses Set an Belegen für die zuvor identifizierten Muster von Verhaltensweisen vorhanden ist.

6. Datenanalyse

An die dreistufige Datenerhebung schließt sich der Prozess der Datenanalyse an. Tatsächlich handelt es sich dabei nicht um eine einmalige Aufeinanderfolge zweier Arbeitsschritte, sondern um einen iterativen Forschungsprozess von Datenerhebung und -analyse: Die stetige Reevaluation erhobener Daten beeinflusst wiederum jede erneute Beobachtung im Forschungsfeld (Lueger 2000). Dabei werden Memos und Protokolle zusammengeführt und deren Ideen versammelt, Hypothesen entwickelt und wieder verworfen. Die solide Basis für solche Datenschleifen bilden die

vollständigen und sorgfältig formatierten Feldnotizen als Werkzeug der Datenerhebung. Anhand des Gesamteindrucks dieser Feldnotizen werden zunächst Kategorien abgeleitet, um die Daten beim nächsten vertieften Durchgang zu annotieren. Wenngleich die Datenerhebung von einer einzelnen Person ausführbar ist, sollten bei der Datenanalyse allgemeine Maßnahmen der Qualitätssicherung in qualitativer Forschung beachtet und die Daten von mehreren unabhängigen Personen gesichtet und analysiert werden (Bohnsack 2005, Flick 2018).

7. Kontextualisierung

Zuletzt werden die Beobachtungen mit bestehenden Theorien und historischen Evidenzen konfrontiert und kontextualisiert. Je nach Forschungsinteresse kann dieses kontextualisierte Wissen in zweierlei Richtungen beansprucht werden: Einerseits ist es möglich, aus den akkumulierten Beobachtungen allgemeingültige Regeln für die Ausstellungsforschung abzuleiten. Andererseits ist es denkbar, ganz praktische und spezifische Vorschläge zur Adaption im untersuchten Ausstellungsraum einzubringen.

Die notwendigen Ressourcen für die Beobachtung umfassen die forschende Person sowie Notizblock und Stift oder ein entsprechendes digitales Gerät zur Datenerhebung. Sofern die im Rahmen der Datenanalyse erfolgende Annotation mithilfe einer kostenpflichtigen Software erfolgt, ist dies im Budget einzukalkulieren oder über entsprechende Lizenzen der Forschungseinrichtung abzudecken. Im Gegensatz zum geringen Personalaufwand handelt es sich bei der Beobachtung sowohl im Rahmen der Datenerhebung als auch in der -analyse um eine tendenziell zeitintensive Methode.

Anwendungsbeispiel

Die am Valentinstag 2023 durchgeführte Pilotstudie des Labors für empirische Bildwissenschaft der Universität Wien bildete den Auftakt für das größere Forschungsprojekt *Daten im Museum (DiM)*. In einem explorativen Format sollten ausgewählte Wiener Kunstmuseen als Erlebnisräume für Liebesbeziehungen ergründet werden. Die vorläufige Forschungsfrage lautete: Inwiefern wird das Kunstmuseum als Raum für romantische Rendezvous genutzt? Im Vorfeld wurde das semantische Feld ‚Dating‘ allgemein und in Bezug auf das Museum im fünfköpfigen Forschungsteam diskutiert. Zunächst definierten wir das Setting des Kunstmuseums mit seinen spezifischen Verhaltenskonventionen des Abstandhaltens und kontemplativen Betrachtens. Zur Selbstpositionierung verbalisierten wir persönliche Einstellungen zum Daten als Praxis außer- und innerhalb des Museums. Welche Formen des Datings respektive der romantischen Liebe erachten wir

als (nicht) normal? Welcher Vorstellung folgen oder entsprechen wir diesbezüglich selbst? Daran anschließend entschieden wir uns für eine teilstrukturierte, passiv teilnehmende, verdeckte Beobachtung in der Rolle von Museumsbesucher:innen. Dies ermöglichte uns das nicht invasive Wahrnehmen von Situationen im öffentlichen Ausstellungsraum sowie das Nachempfinden spezifischer Museumserlebnisse aus einer angenäherten Innenperspektive.

In den Rahmendetails grenzten wir die Studie zeitlich auf den Valentinstag ein, um eine möglichst große Konzentration von datenden Besucher:innen vorzufinden. Örtlich war unser Radius auf Wiener Kunstmuseen beschränkt und gegenständlich zogen wir Veranstaltungen in die engere Auswahl, die sich explizit mit dem Konzept der romantischen Liebe befassten. Hierfür wurde vorab per Desktoprecherche die Bandbreite an Angeboten in sämtlichen Wiener Museen gesichtet und ausgewählte Institutionen für das Forschungsvorhaben kontaktiert. Letztlich standen vier Museen mit gänzlich unterschiedlichen Events fest: Das Kunsthistorische Museum Wien (KHM) mit kunsthistorischer Kurzführung, das Museum für moderne Kunst (mumok) mit Eintritt 1+1 und queerem Photoshoot in einer Installation, das Museum für angewandte Kunst (MAK) mit Aktzeichnen und Lesung und das Obere Belvedere mit gratis Eintritt und professioneller Ablichtung als küssendes Paar vor Klimts berühmtestem Gemälde. Methodisch entschieden wir uns für eine Kombination aus Beobachtung und Befragung, wobei wir explizit zuvor beobachtete Personen erneut aufsuchten und ansprachen (Hide and Seek). Ein der Feldforschung vorausgehendes Briefing galt dem praktischen Vorgehen im Feld, das Feldnotizen bestehend aus Protokoll und Memo sowie Skizzen als Werkzeuge der Datenerhebung festlegte.

In einer ersten, deskriptiven Phase der Beobachtung konstatierten wir die vergleichsweise hohe Anzahl an vermeintlichen Paaren, die sich im Museumspublikum befanden und als solche durch spezifische, sich wiederholende Umgangsformen wie Blickkontakte und körperliche Nähe von anderen Besucher:innen abhoben. In den Kontextbedingungen – Eintrittspreis, Architektur, suggeriertes Erlebnisformat anlässlich des Valentinstages – unterschieden sich die untersuchten Museen stark voneinander. Wir gingen daher einerseits von einer spezifischen und ortsübergreifenden Form des Museumserlebens von sich datenden Personen, andererseits von deutlich variierenden Besuchsinteressen je nach Erlebnisformat aus. Die zweite, fokussierte Phase der Beobachtung konzentrierte sich auf die zuvor konstatierten Paare unter den Besucher:innen. Dabei wurden stets Beginn und Ende gemeinsamer Handlungen sowie deren Unterbrechungen innerhalb eines Ausstellungsraumes notiert. Als Muster kristallisierten sich paarübergreifend gemeinsames Schweigen vor Kunstwerken bei gleichzeitiger körperlicher Nähe, gemeinsame Ruhepausen auf Sitzgelegenheiten mit oder ohne Unterhaltung sowie das aktive Aufsuchen von weniger überfüllten Rückzugsorten innerhalb der Ausstellung heraus. In einer dritten, selektiven Phase der Beobachtung sammelten die Forscher:innen gezielt weitere Belege und Beispiele für die zuvor identifizierten Verhaltenswei-

sen, wobei verstärkt die Ausstellungsarchitektur sowie Eigenschaften der Exponate ihre Berücksichtigung fanden.

Im Zuge der Datenanalyse betrachteten wir die Feldnotizen gemeinsam und leiteten passende Kategorien – Intimität, Exponatfokus, Eventfokus, Kontakt mit anderen Besucher:innen – ab, bevor wir sie einer weiteren Lektüre unterzogen. Diese Datenschleifen wurden zur Qualitätssicherung unabhängig von mehreren Forscher:innen durchgeführt und anschließend miteinander kontrastiert und in Gruppenanalyisesitzungen besprochen. Es verfestigten sich zwei grundlegende Annahmen: Erstens konnten sowohl allgemeine als auch spezifische Verhaltensmuster von sich datenden Personen identifiziert werden, die die Ausstellung punktuell bewusst als Erlebnisraum für intime Handlungen zu nutzen wussten. Dabei schien insbesondere die Ausstellungsarchitektur mit dem Grad der Intimität zusammenzuhängen: Während in der offenen, einsehbaren Raumkonstellation im mumok verhältnismäßig selten Intimitätsbekundungen wahrnehmbar waren, häuften sich diese in der kleinteiligen, versteckten Kabinettstruktur des KHM. Zweitens variierten die Besuchsinteressen je nach suggeriertem Erlebnisformat in den vier untersuchten Museen deutlich: So zeigte sich im Verhalten der besuchenden Paare im mumok ein ausgeprägter Exponatfokus und somit eine Konzentration auf das Exponat bei gleichzeitiger Vernachlässigung der begleitenden Person, während im KHM die Ausstellung eher den Resonanzraum für intime Handlungen bildete. Das Belvedere wiederum konnte – mitunter aufgrund der Kontextbedingung des freien Eintrittes – den zahlenmäßig größten Andrang verzeichnen, wobei das angebotene Event als einmaliges und gemeinsames Museumserlebnis im Zentrum des Interesses stand.

Abschließend wurden die im Rahmen dieser spezifischen Pilotstudie erfolgten Beobachtungen von sich datenden Personen im Museum in den Kontext gesellschaftlicher Besuchskonventionen und historischer Konzepte der Museumsnutzung gestellt. In Anbetracht einer zunehmend emotionalen Eventisierung kultureller Praktiken könnten die akkumulierten Beobachtungen perspektivisch dazu beitragen, die Praxis des Dating als relevantes Ausstellungserlebnis anzuerkennen und die beobachteten Bedürfnisse von sich datenden Besucher:innen durch entsprechende Angebote im Ausstellungsraum aktiv zu ermöglichen.

Methodenreflexion

Die Beobachtung ist eine zeitlose und langjährig erprobte Methode. Die Vorteile liegen auf der Hand: Es handelt sich erstens um eine leicht zugängliche Methode, die bereits mit nur einer forschenden Person und mit wenigen bis keinen finanziellen Mitteln umsetzbar ist. Sie gewährleistet zweitens einen minimalinvasiven Zugang zum Feld, der je nach Umsetzung einen ungestörten Ausstellungsbesuch für die be-

obachteten Personen ermöglicht. Drittens handelt es sich um eine ergebnisoffene und hypothesengenerierende Methode, die das Erfassen von unvorhersehbaren Verhaltensweisen ermöglicht. Insbesondere in Kombination ist ihre Anwendung ratsam, da sie blinde Flecken anderer, hypothesengesteuerter Methoden sichtbar machen kann. So können durch eine Befragung eingeholte Selbsteinschätzungen und Meinungen von Besucher:innen mit der Beobachtung von unbewusstem oder verstecktem Verhalten wie etwa unterschiedlichen Intimitätsgraden angereichert werden.

Stets im Hinterkopf zu behalten ist die Limitation der Beobachtung als menschenbasierte Methode: Selbst bei sorgfältiger Vorbereitung und Durchführung können selektive und subjektive Prozesse der Wahrnehmung nicht gänzlich vermieden, aber gleichwohl durch datenbasierte Argumentation intersubjektiv nachvollziehbar gemacht werden. Ergänzend oder alternativ können daher Methoden wie die *Videobasierte ethnomethodologische Konversationsanalyse* oder *Mobiles Eye-Tracking* zum Einsatz kommen. Nicht zuletzt ist die Maxime der Beobachtung in doppelter Hinsicht unerreichbar: Weder kann eine allumfassende Beobachtung aufgestellt, noch die Differenz zwischen Teilnehmer:innen und Forscher:innen gänzlich aufgehoben werden. Der Beobachtungsprozess ist schließlich ebenso flüchtig wie das in ihm zu erfassende Untersuchungsmaterial und die methodische Verfestigung ephemerer Zustände stets ein künstlicher Vorgang.

In ihrer Anwendung für die Ausstellungsanalyse kann die Beobachtung Rückschlüsse auf bauliche respektive kuratorische Vorzüge und Nachteile sowie begünstigte oder verwehrte Bedürfnisse von Besucher:innen zulassen. Aus der Summe dieser Beobachtungen ergeben sich Aneignungen der Ausstellung als individuell gestaltbarem Erlebnisraum, in dem beispielsweise Interaktionen mit Exponaten explizit der Annäherung der Begleitperson dienen oder die Atmosphäre der besuchten Ausstellung die Romantik eines Rendezvous nährt. Die Ausstellung als Erlebnisraum zu verstehen könnte bislang weniger dokumentierte, affektive Austausch im Netzwerk von Besucher:innen, Architektur und Exponaten in den Fokus rücken und die soziale Relevanz von Ausstellungen vor dem Hintergrund einer auf Erlebnisökonomien bauenden, spätkapitalistischen Gesellschaft unterstreichen.

Literaturverzeichnis

- Bitgood, Stephen, Arlene Benefield, Donald Patterson, D. Lewis und A. Landers. 1985. Zoo visitors: Can we make them behave? *Annual Proceedings of the 1985 American Association of Zoological Parks and Aquariums*. o. O.
- Bitgood, Stephen und K. Richardson. 1986. Wayfinding at the Birmingham Zoo. In *Visitor Behavior* 1 (4): 9.

- Bitgood, Stephen. 1988. Problems in visitor orientation and circulation. In *Visitor Studies*, herausgegeben von Stephen Bitgood, J. T. Roper und Arlene Benefield, 155–170.
- Bitgood, Stephen. 2003. Visitor orientation: When are museums similar to casinos? In *Visitor Studies Today* 6 (1): 10–12.
- Bohnsack, Ralf. 2005. Standards nicht-standardisierter Forschung in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. In *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 8 (4): 63–81.
- Cohen, Marilyn S., Gary H. Winkel, Richard Olsen und Frederick Wheeler. 1977. Orientation in a museum: An experimental study. In *Curator: The Museum Journal* 20 (2): 85–97.
- Eickelmann, Jennifer und Nicole Burzan. 2022. Zur Scharnierfunktion von Museumsaufsichten: Das Museum im Spannungsfeld von musealer Deutungsmacht und Publikumsorientierung. In *Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik* 1 (8): 175–207.
- Falk, John H., John J. Koran, Lynn D. Dierking und Lewis Dreblow. 1985. Predicting visitor behavior. In *Curator: The Museum Journal* 28: 249–257.
- Flick, Uwe. 2018. *Managing the Quality of Qualitative Research: SAGE Qualitative Research Kit*. London: SAGE Publications.
- Gilman, Benjamin I. 1916. Museum fatigue. In *Scientific Monthly* 12: 67–74.
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press.
- Illouz, Eva. 2018. *Emotions as Commodities: How Commodities Became Authentic*. London: Routledge.
- Lamnek, Siegfried. 2016. *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Lüders, Christian. 2013. Beobachten im Feld und Ethnographie. In *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, herausgegeben von Uwe Flick, Ernst von Kardoff und Ines Steinke, 384–401. Reinbek: Rowohlt.
- Lueger, Manfred. 2000. Beobachtungsanalyse. In *Grundlagen qualitativer Feldforschung: Methodologie – Organisierung – Materialanalyse*, 98–193. Wien: WUV.
- Melton, Arthur W. 1935. Problems of installation in museums of art. In *New Series* 14.
- Melton, Arthur W. 1936. Distribution of attention in galleries in a museum of science and industry. In *Museum News* 14 (3): 6–8.
- Parsons, Margaret und Ross J. Loomis. 1973. *Visitor traffic patterns: Then and now*. Washington: American Association of Museums.
- Peart, Beverly. 1984. Impact of exhibit type on knowledge gain, attitude change and behavior. In *Curator: The Museum Journal* 27: 220–237.
- Porter, Mildred C. 1938. Behavior of the Average Visitor in the Peabody Museum of Natural History Yale University. In *New Series* 6.
- Robinson, Edward S. 1928. The behavior of the museum visitor. In *New Series* 5.

- Serrell, Beverly. 1993. Using behaviour to define the effectiveness of exhibitions. In *Museum Visitors Studies in the 90s*: 140–144.
- Serrell, Beverly. 1995. The 51% solution research project: A meta-analysis of visitor time/use in museum exhibitions. In *Visitor Behavior* 10 (3): 6–9.
- Serrell, Beverly. 1997. Paying attention: The duration and allocation of visitors' time in museum exhibitions. In *Curator: The Museum Journal* 40 (2): 108–125.
- Serrell, Beverly. 1998. *Paying attention: Visitors and museum exhibits*. Washington: American Association of Museums.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Rosenfeld, Sherman und A. Terkel. 1982. A naturalistic study of visitors at an interpretive mini-zoo. In *Curator: The Museum Journal* 25: 187–212.
- Roß, Ina. 2018. The museum as a dating venue: Couples in the Madhya Pradesh Tribal Museum in Bhopal, India. In *Museum & Society* 16 (1): 72–87.
- Smith, Jeffrey K. und Lisa F. Smith. 2001. Spending time on art. In *Empirical Studies of the Arts* 19 (2): 229–236.
- Yalowitz, Steven S. und Kerry Bronnenkant. 2009. Timing and tracking: Unlocking visitor behavior. In *Visitor Studies* 12 (1): 47–64.

Social Meaning Mapping

Mit digitalen Karten Ausstellungserfahrungen reflektieren

Dimitra Christidou

Einführung

Karten und Grundrisse von Ausstellungsräumen werden sowohl im Navigationsprozess von Besucher:innen in Museen als auch im kuratorischen Gestaltungsprozess verwendet. Zudem wird die räumliche Darstellung der Ausstellung von kuratorischen Teams nicht nur zur Entscheidungsfindung bei der Entwicklung der Ausstellung sondern auch zur Evaluation genutzt. In Evaluationsprozessen dienen Grundrisse etwa als Werkzeug für unauffällige Beobachtungen von Besucher:innen, auch bekannt als Timing und Tracking (z. B. Chiozzi und Andreotti 2001, Yalowitz und Bronnenkant 2009). Dabei werden Grundrisse genutzt, um Bewegungsmuster und die Orientierung der Besucher:innen im Museumsraum, ihre Nutzung von Objekten und Vermittlungselementen und sowie ihr Stehenbleiben und ihre Verweildauer im Ausstellungsraum zu dokumentieren. Karten und Grundrisse wurden jedoch nicht nur in Timing- und Tracking-Studien eingesetzt. Forscher:innen haben sich dieser visuellen Repräsentationen auch bedient, um Besucher:innen aktiv in Diskussionen über ihre Ausstellungserfahrung einzubeziehen und ihre Handlungsmacht bei der Bedeutungsfindung anzuerkennen (Prosser und Loxley 2008, Weber 2008). Im Gegensatz zum stark sprachorientierten Interview ermöglichen visuelle Methoden die Einbeziehung von Personen, deren Sprachkompetenz möglicherweise noch nicht ausreichend entwickelt ist oder die Mühe haben, sich verbal auszudrücken (Christidou 2020, Prosser und Loxley 2008, Weber 2008). Beispiele für solche visuellen Methoden sind das Personal Meaning Mapping, bei dem Personen gebeten werden, ihre Assoziationen mit einem Wort oder Textfragment (oft der Titel der Ausstellung) zu skizzieren (Adams, Falk und Dierking 2003, Falk, Moussouri und Coulson 1998), Erinnerungskarten oder selbstberichtete Wegkarten von Besucher:innen (Nurse Rainbolt, Benfield und Loomis 2012) sowie Besucher:innenzeichnungen (Diamantopoulou, Insulander und Lindstrand 2012, Insulander und Selander 2009).

Ziel der Methode

Im Zuge des zunehmenden Einsatzes visueller Methoden bei der Bewertung von Ausstellungen wird in diesem Kapitel die digitale Methode des Social Meaning Mapping (SMM) vorgestellt. SMM ist in Visitracker eingebettet, einer Tablet-basierten App, die für Timing- und Tracking-Studien sowie Umfragen entwickelt wurde (Pierroux und Steier 2016).¹ Das Design von SMM orientiert sich an relevanten Methoden der Besucher:innenforschung, welche auf soziokulturellen Lerntheorien aufbauen und den sozialen und interaktionalen Charakter der Ausstellungserfahrung in den Vordergrund stellen. Genauer gesagt wurde SMM entwickelt, um die Darstellungen und Reflexionen der Besucher:innen stärker in den Mittelpunkt der Datenerhebung zu rücken. Beim SMM werden die Besucher:innen aufgefordert, auf dem digitalen Grundriss eines Ausstellungsraumes sowohl persönliche als auch kollektive Eindrücke ihres Ausstellungserfahrung zu markieren. Während die Besucher:innen so verbal und visuell verschiedene Aspekte ihres Besuchs auf der Oberfläche des Tablets hervorheben, erstellen sie eigene Karten ihrer Erfahrungen. Bei der Datenerhebung mit SMM sind sowohl das Endprodukt – die erstellte Karte – als auch der Prozess des Markierens und lauten Denkens wesentliche Ressourcen zur Evaluierung ihrer Ausstellungserfahrungen.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Um SMM zu nutzen, kann man ein Tablet mit installierter Visitracker-App verwenden oder wahlweise ein gewöhnliches, mit Bildschirmaufzeichnung kombiniertes Zeichenprogramm. Die App bietet eine Schritt-für-Schritt-Anleitung zum Einrichten einer Studie.

1. Zuerst muss ein Bild des Grundrisses des betreffenden Ausstellungsraums vorbereitet werden. Es sollte sich dabei um eine detaillierte visuelle Darstellung der ausgestellten Objekte und der verfügbaren Vermittlungselemente handeln. Ist dies geschehen, muss es in der App hochgeladen werden.
2. Besucher:innen müssen vor dem Betreten des zu untersuchenden Ausstellungsraums als Forschungsteilnehmende gewonnen werden. Nach ihrem Besuch des

1 Die Visitracker-App wurde gestaltet, um Daten über Gruppen von maximal vier Besucher:innen zu sammeln, da es oft sehr zeitaufwändig ist, Studien mit größeren Gruppen durchzuführen. SMM wurde im Rahmen meines Postdoc-Stipendiums an der Abteilung für Bildung der Universität Oslo entwickelt. Sowohl Visitracker als auch SMM wurden im Rahmen einer zehnjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Fachbereich Erziehungswissenschaften der Universität Oslo, dem Engage Lab der Universität Oslo und dem Norwegischen Nationalmuseum entwickelt. Visitracker wurde unter dem Namen SEEZ neu herausgebracht.

- Ausstellungsraums werden sie eingeladen, das Tablet während des durch die Forschenden geleiteten Interviews zu bedienen.
3. Die Forschenden bitten die teilnehmenden Besucher:innen, der Aufnahme der Audiowiedergabe mit einem Klick auf dem Bildschirm des Tablets zuzustimmen.
 4. Anschließend wird der illustrierte Grundriss des Ausstellungsraums auf dem Bildschirm des Tablets zusammen mit einem digitalen Malkasten angezeigt. Die Forschenden weisen die Besucher:innen, in die Verwendung von Tablet und Malkasten ein, damit diese einzelne Aspekte ihrer Ausstellungserfahrung digital festhalten können (Abb. 1a, 1b). Je nach Forschungsinteresse und Fragestellung können den Besucher:innen unterschiedliche Hinweise zur Markierung auf dem digitalen Grundriss gegeben werden. Die Forschenden können bestimmte Aspekte wie die Nutzung der ausgestellten Objekte und verfügbaren Vermittlungselemente eingehender untersuchen, während die Besucher:innen die Möglichkeit erhalten, ihre Bewegungsmuster zu dokumentieren sowie ihre Gedanken darüber, was sie in diesem Raum angetroffen haben und was sie weiter erkunden oder ganz auslassen wollten, zu teilen.
 5. Die Forschenden können mit zusätzlichen verbalen Hinweisen die Besucher:innen auffordern, ihre Bedeutungsproduktion sowohl verbal als auch visuell zu erläutern oder weiter auszuführen. Im Interview sollte der Forschende darauf achten, während der Datenerhebung so offen und flexibel wie möglich zu bleiben. Mögliche Eingriffe können sich nachteilig auf die Art und Weise auswirken, wie Besucher:innen ihr Ausstellungserfahrung darstellen und erzählen möchten.

Die durchschnittliche Zeit für die Datenerhebung beträgt fünfzehn Minuten pro Gruppe von zwei Besucher:innen.

Um auf die Daten zuzugreifen und sie zu analysieren, muss man sich in das spezielle Visitracker-Portal einloggen. Während der SMM-Datenerhebung speichert die App die digitalen Markierungen der Besucher:innen auf dem Bildschirm des Tablets und nimmt ihre verbalen Äußerungen beim Interview als Videodatei auf. Diese Videos können im Portal der App abgerufen werden und ermöglichen die synchronisierte Rekonstruktion der Markierungen der Besucher:innen sowie ihrer mit diesen Markierungen verbundenen verbalen Beschreibungen (Abb. 2). Indem Besucher:innen eingeladen sind, gemeinsam an ihrem SMM zu arbeiten, kommunizieren sie ihre Erfahrungen untereinander, mit den Forschenden und mit sich selbst. Je nach Gehalt der während der Datenerhebung entstehenden Interaktionen kann SMM Aspekte des soziokulturellen Hintergrunds der Besucher:innen, ihr kulturelles Vorwissen und potenziellen Interessensgebiete im Ausstellungsraum erfassen. Von besonderem Interesse sind auch die Beweggründe, warum sich Besucher:innen entscheiden, gewisse Bereiche und Objekte weiter zu erkunden oder

eben nicht. Die Daten aus dem SMM können anschließend in eine Analyse einfließen, die der Frage nachgeht, wie Besucher:innen auf das kuratorische Design des Ausstellungsraums, der Objektpräsentation und der Vermittlungselemente reagiert haben.

Abb. 1a: Beispiel für das SMM-Tool in der Visitracker-App, © Screenshot: Dimitra Christidou.

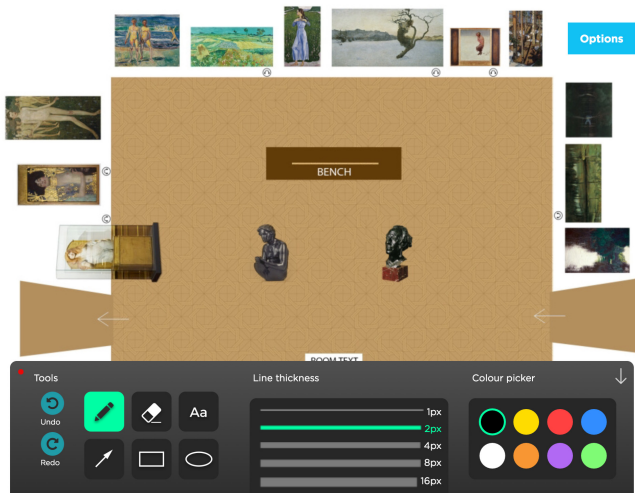
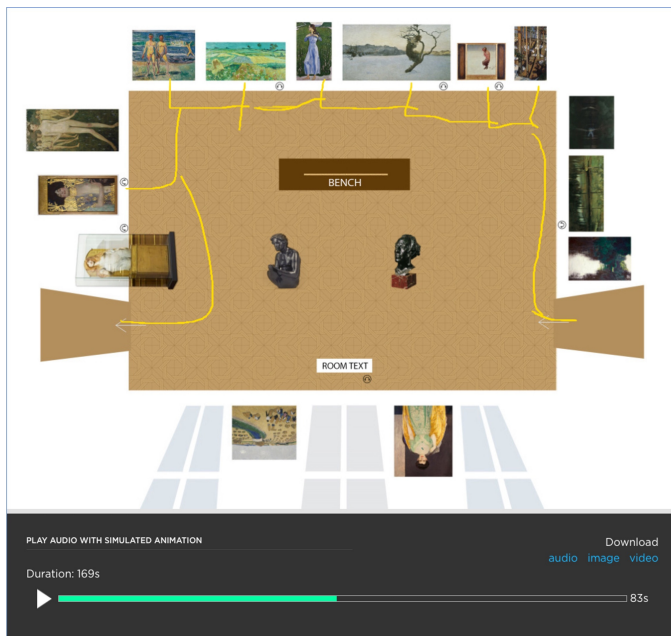


Abb. 1b: Datensammlung durch SMM mittels der Visitracker-App, © Foto: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Abb. 2: Synchronisiertes Replay einer Social Meaning Map, © Screenshot: Dimitra Christidou.



Anwendungsbeispiel

In der Belvedere-Visitracker-Studie untersuchten wir, wie Besucher:innen in Zweiergruppen die neu präsentierte Sammlung im Secessionssaal im Oberen Belvedere in Wien, im Herbst 2018 erlebten. Die fünf Forscher:innen des Teams waren jeweils mit einem Tablet ausgerüstet, auf dem die Visitracker-App installiert war. Wenn Besucher:innen paarweise im ersten Stock des Gebäudes erschienen, wurden sie jeweils von einem Mitglied des Teams angesprochen und eingeladen, an der Studie teilzunehmen. Stimmtten sie zu und waren sie über 18 Jahre alt, wurden sie gebeten, eine Einverständniserklärung auszufüllen und ihren Ausstellungsbesuch auf dieser Etage fortzusetzen. Die Datenerhebung erfolgte in drei aufeinanderfolgenden Phasen mit drei verschiedenen Methoden: 1. Timing und Tracking im Secessionssaal, 2. eine kurze Umfrage mit zwölf Fragen zu den soziodemografischen Hintergründen und Besuchsgewohnheiten der Besucher:innen und 3. ein von jedem Paar erstelltes SMM. Timing und Tracking (Phase 1) begannen, sobald die Besucher:innen den Secessionssaal betraten. Phase 2 und 3 fanden unmittelbar nach dem Verlassen des Ausstellungsraums statt.

Während des SMM bedienten die Besucher:innen das Tablet. Die Forschende instruierte die Besucher:innen folgendermaßen: „[B]itte markieren Sie Ihren Weg durch diesen Raum mit Hilfe der Toolbox. Wie Sie sehen, können Sie hier verschiedene Formen, Farben und einen Radiergummi verwenden. Teilen Sie uns beim Zeichnen bitte auch Ihre Gedanken zu Ihrem Besuch mit. Uns interessiert alles, was Ihnen in den Sinn kommt.“ Nachdem die Besucher:innen ihre Wege markiert hatten, wurden sie gebeten, die Kunstwerke, die sie zuvor (als Original oder Reproduktion) gesehen hatten, mit einem „x“ und ihr persönliches Highlight mit einem „→“ zu kennzeichnen und ihre Auswahl zu begründen. Während des gesamten SMM-Prozesses forderte die Forschende die Besucher:innen immer wieder auf, ihre Markierungen und Gedanken näher zu erläutern. Im Durchschnitt dauerte das Ausfüllen des Fragebogens und die Teilnahme am SMM etwa 25 Minuten. Während der einwöchigen Datenerhebung sammelte das Team Daten von 73 Besucher:innenpaaren.

Bei der Analyse der durch Timing und Tracking gesammelten Daten konnten wir die Verweildauer der Besucher:innen im Raum, die häufigsten Bewegungsmuster und die Konzentration auf bestimmte Kunstwerke und Interpretationsressourcen feststellen. Durch die Verknüpfung dieser Daten mit den durch SMM erhobenen Daten konnten wir mehr über die Beweggründe, Entscheidungen und Verhaltensmuster von Besucher:innen in Erfahrung bringen. Indem wir also unsere eigenen Beobachtungen mit der Perspektive der Besucher:innen zusammenbrachten, war es uns möglich, ein ganzheitlicheres Bild ihres Ausstellungsbesuchs zu erstellen und das Was ihres Handelns mit dem Warum zu verknüpfen. In einer fokussierten Datenanalyse zu den Besonderheiten von begleiteten Museumsbesuchen im Kunstmuseum zeigte das Verhältnis von 7:3 zwischen individuellen und gemeinsamen Interaktionen, dass Paare im Durchschnitt weitaus mehr allein als zusammen agierten. Die Häufigkeiten unterschieden sich jedoch stark unter den Paaren. Paare, die im SMM mehr soziale Intimität im Gespräch zeigten, waren eher bereit oder auch besser in der Lage, ihre Kunsterfahrung im Ausstellungsraum miteinander zu teilen (Reitstätter und Christidou 2025).

Methodenreflexion

Ausgehend von den Rückmeldungen von Teammitgliedern, anderen Forscher:innen, Museumspraktiker:innen und meinen eigenen Erfahrungen könnte es für potenzielle Nutzer:innen aufschlussreich sein, folgende keineswegs vollständige Liste von Vorteilen und Tücken der SMM-Methode zu beachten:

Der größte Vorteil von SMM liegt in seinem Design als partizipative und kollaborative Methode. Die Karten werden von Besucher:innen in Zusammenarbeit miteinander erstellt und dokumentieren sowohl persönliche Erfahrungen (was sie indi-

viuell wahrnehmen) als auch soziale Erfahrungen (wie sie miteinander interagieren). Darüber hinaus können Besucher:innen bei ihrem Versuch, soziale Aspekte ihres Besuchs zu erfassen, SMM nutzen, um auf den breiteren situativen Kontext ihres Museumsbesuchs zu verweisen, einschließlich anderer Besucher:innen, die sich zufällig zeitgleich im selben Raum befanden. Dabei stellen die erzeugten Karten nicht nur die Beziehungen zwischen den Besucher:innen und dem Museumsraum, den ausgestellten Objekten und den Vermittlungselementen dar, sondern auch die Beziehungen zwischen ihnen und anderen Besucher:innen vor Ort. Da die digitale Karte gleichzeitig allen Teilnehmenden angezeigt wird, kann sie außerdem dazu genutzt werden, eine kollaborative Reflexion der Ausstellungserfahrung anzuregen und zu ermöglichen. Die digitale Karte bietet den Forschenden auch eine Bestandsaufnahme, die sowohl während der Erstellung als danach noch weiter ausgewertet werden kann, um etwa auf bestimmte Aspekte der Ausstellung zurückzukommen und das Markierte weiter zu erkunden. Ein nützlicher Hinweis, der bei der Datenerhebung berücksichtigt werden sollte, ist ein sehr detaillierter Grundriss. Wenn der Grundriss die Architektur des Ausstellungsraums, die Exponate und die verfügbaren Vermittlungselemente entsprechend wiedergibt, brauchen die Besucher:innen diese nur zu markieren, ohne sich an genaue Namen oder spezifische Informationen erinnern zu müssen.

SMM ermöglicht Wege der Datenerhebung, die auf die eigenen Bedeutungen und Assoziationen der Teilnehmer:innen reagieren und weniger auf den Gebrauch von Sprache zurückgreifen (Gauntlett 2007). So erzeugt und sammelt SMM persönliche Karten von Besucher:innen, bei denen es sich um dialektische und gemeinschaftliche Artefakte handelt, die sie selbst geschaffen haben (Christidou 2020, Stahl, Ludvigsen, Law und Cress 2014). Die Besucher:innen aufzufordern, eine räumliche Darstellung ihrer Ausstellungserfahrung zu nutzen und neu zu konfigurieren, stellt eine Form der Raum- und Sinnstiftung innerhalb einer Reihe von „verkörperlichten und imaginativen Praktiken“ dar (Pink 2008: 176). SMM regt Besucher:innen dazu an, sich an den *Aufenthalt* in diesem spezifischen Ausstellungsraum zurückzusetzen und ihre persönlichen und gemeinschaftlichen Erinnerungen in diesem immersiven Prozess mitzuteilen (Christidou und Reitstätter 2021). Dies ist „eine Voraussetzung für die Schaffung eines Gefühls der Anwesenheit“ (Newbury et al. 2021: 419), beschrieben als „die subjektive Erfahrung, an einem Ort oder in einer Umgebung zu sein, selbst wenn man sich physisch an einem anderen Ort befindet“ (Witmer und Singer 1998: 225). Indem Besucher:innen ihre Erfahrungen auf den digitalen Grundrissen markieren, erleben sie den Museumsraum zusätzlich als „eine dynamische Einheit oder einen Prozess“ (Frith und Kalin 2016: 46), in dem einige der verfügbaren Objekte und Elemente im Verlauf ihres Besuchs bedeutsam werden oder nicht. In diesem Sinne lassen sich die von Besucher:innen erstellten und geteilten Karten als eine Form von „Counter-Mapping“ betrachten, da sie die offiziellen Versionen des kuratorischen Raums umschreiben. Die Counter Maps der

Besucher:innen liefern so wertvolle Informationen über die gelebte Ausstellungserfahrung und können zur Evaluierung kuratorischer Setzungen herangezogen werden.

Einige Forscher:innen und Praktiker:innen haben SMM für den Fokus auf eine einzelne Ausstellung oder einen Ausstellungsraum kritisiert. In dieser Hinsicht besteht eine wichtige Einschränkung der SMM-Methode, dass sie lediglich einen Ausschnitt eines Museumsbesuchs erfasst. In einem Versuch, diese Einschränkung zu adressieren, wurde in einer späteren Studie (Qatar, Frühjahr 2020) mit SMM-Daten über einen gesamten Museumsbesuch gesammelt. Doch schon bei der Beschränkung auf einen Ausstellungsraum sind sowohl die Datenerhebung als auch die Analyse der mit SMM erstellten Videos äußerst zeitaufwändig. So müssen Besucher:innen am Eingang der Ausstellung für die Teilnahme gewonnen werden und anschließend muss man auf sie warten, bis sie den Ausstellungsraum, in dem die Datenerhebung stattfindet, erkundet haben. Wie bei jeder Forschung sollte Reflexivität ein zentraler Bestandteil des Prozesses sein. Dabei sollten wir nicht nur kritisch über unsere Rolle und unsere Annahmen während der Datenerhebung nachdenken, sondern auch über die Wahl der Methoden und deren Anwendung (Davis 1998). So müssen bei der Datenanalyse auch Gewichtung und Formulierung der verbalen Anleitungen mitreflektiert werden, da sie, möglicherweise unbeabsichtigt, bestimmte visuelle Aspekte der Ausstellung hervorgehoben und spezifische verbale Reaktionen bei den Besucher:innen ausgelöst haben könnten. Auch die Darstellung des Ausstellungsraums als digitaler Grundriss sollte reflektiert werden, besteht doch die Möglichkeit, dass das immersive Erlebnis und das räumliche Verständnis der Besucher:innen über die Gestaltung begrenzt wird. Darüber hinaus gilt es im Forschungsprozess stets die forschungsethischen Leitlinien im Auge zu behalten, insbesondere in Bezug auf die Erhebung personenbezogener Daten (z. B. Stimmen), die Datenspeicherung und die Datenverarbeitung.

Ungeachtet möglicher Einschränkungen und des hohen Zeitaufwands bei der Datenanalyse ermöglicht die im SMM verwirklichte interdisziplinäre Kombination von Forschungstraditionen eine multimodale Analyse der Ausstellung auf der Grundlage visueller und verbaler Rückmeldungen der Besucher:innen. Dies bietet Forschenden die Möglichkeit, Aspekte des persönlichen Erfahrens und der räumlichen Verhaltensweisen der Besucher:innen ebenso zu erfassen wie Aspekte der sozialen Rahmenbedingungen ihres Ausstellungsbesuchs.

Literaturverzeichnis

- Adams, Marianna, John H. Falk und Lynn D. Dierking. 2003. Things Change: Museums, Learning and Research. In *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries: An International Reader*, herausgegeben von Maria Xanthoudaki, Les Tickle und Victoria Sekules, 15–32. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Chiozzi, Giorgio und Lidia Andreotti. 2001. Behavior vs. Time: Understanding How Visitors Utilize the Milan Natural History Museum. In *Curator: The Museum Journal* 44: 153–165.
- Christidou, Dimitra. 2020. Social Meaning Mapping as a Means of Exploring Visitors' Practices in the Museum. In *Visitor Studies* 23 (2): 162–181. <https://doi.org/10.1080/10645578.2020.1773708>.
- Christidou, Dimitra und Luise Reitstätter. 2021. Trails of Walking – Ways of Talking: The Museum Experience Through Social Meaning Mapping. In *Emerging Technologies and the Digital Transformation of Museums and Heritage Sites*, herausgegeben von Mustafa Shehade und Theopisti Stylianou-Lambert, 1432, 1–15. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-83647-4_3.
- Christidou, Dimitra und Luise Reitstätter. 2020. From Map Using to Map Making: The Museum Experience Through Social Meaning Mapping. In *The Interdisciplinarity of the Learning Sciences: 14th International Conference of the Learning Sciences (ICLS) 2020, Volume 2*, herausgegeben von Melissa Gresalfi und Ilana Seidel Horn, 1087–1094. Nashville, Tennessee: International Society of the Learning Sciences.
- Davis, John. 1998. Understanding the Meanings of Children: A Reflexive Process. In *Children & Society* 12 (5): 336–348.
- Diamantopoulou, Sophia, Eva Insulander und Fredrik Lindstrand. 2012. Making Meaning in Museum Exhibitions: Design, Agency and (Re-)Representation. In *Designs for Learning* 5 (1–2): 11–29.
- Falk, John, Theano Moussouri und Douglas Coulson. 1998. The Effect of Visitors' Agendas on Museum Learning. In *Curator: The Museum Journal* 41 (2): 177–192.
- Frith, Jordan und Jason Kalin. 2016. Here I Used to Be: Mobile Media and Practices of Place-Based Digital Memory. In *Space and Culture* 19 (1): 43–55.
- Gauntlett, David. 2007. *Creative Explorations: New Approaches to Identities and Audiences*. London: Routledge.
- Insulander, Eva und Steffan Selander. 2009. Designs for Learning in Museum Contexts. In *Designs for Learning* 2 (2): 8–21.
- Newbury, Rhys, Kadek Ananta Satriadi, Jesse Bolton, Jiazhou Liu, Maxime Cordeil, Arnaud Prouzeau und Bernhard Jenny. 2021. Embodied Gesture Interaction for Immersive Maps. In *Cartography and Geographic Information Science* 48 (5): 417–431. <https://doi.org/10.1080/15230406.2021.1929492>.

- Nurse Rainbolt, Gretchen, Jacob A. Benfield und Ross J. Loomis. 2012. Visitor Self-Report Behavior Mapping as a Tool for Recording Exhibition Circulation. In *Visitor Studies* 15 (2): 203–216. <https://doi.org/10.1080/10645578.2012.715035>.
- Pierroux, Palmyre und Rolf Steier. 2016. Making It Real: Transforming a University and Museum Research Collaboration into a Design Product. In *Design as Scholarship: Case Studies from the Learning Sciences*, herausgegeben von Vanessa Svihla und Richard Reeve, 115–129. London: Routledge.
- Pink, Sarah. 2008. An Urban Tour: The Sensory Sociality of Ethnographic Place-Making. In *Ethnography* 9 (2): 175–196.
- Prosser, Jon und Andrew Loxley. 2008. Introducing Visual Methods. In *ESRC National Centre for Research Methods Review Paper*, NCRM/010 October.
- Reitstätter, Luise und Dimitra Christidou. 2024. Alone Together? Solitary and Shared Visiting Practices of Pairs in the Art Museum. In *Museum Management and Curatorship* 39 (6), 789–809. <https://doi.org/10.1080/09647775.2024.2312579>.
- Stahl, Gerry, Sten Ludvigsen, Nancy Law und Ulrike Cress. 2014. CSCL Artifacts. In *International Journal of Computer-Supported Collaborative Learning* 9 (3): 237–245.
- Weber, Sandra. 2008. Visual Images in Research. In *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, herausgegeben von J. Gary Knowles und Ardra L. Cole, 41–53. Los Angeles, CA: Sage Publications. <http://dx.doi.org/10.4135/9781452226545.n4>.
- Witmer, Bob G. und Michael J. Singer. 1998. Measuring Presence in Virtual Environments: A Presence Questionnaire. In *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 7 (3): 225–240. <https://doi.org/10.1162/105474698565686>.
- Yalowitz, Steven und Kerry Bronnenkant. 2009. Timing and Tracking: Unlocking Visitor Behavior. In *Visitor Studies* 12 (1): 47–64.

Videobasierte ethnomethodologische Konversationsanalyse

Soziale Interaktionen im Ausstellungsraum sequentiell erfassen

Dirk vom Lehn

Einführung

Die videobasierte ethnomethodologische Konversationsanalyse (EMKA) untersucht, wie Ausstellungsbesucher:innen Exponate in Interaktion miteinander betrachten und inspizieren. Sie ist daran interessiert, die soziale Organisation der Handlungen der Besucher:innen Moment-für-Moment offen zu legen. Die Bezeichnung ‚ethnomethodologisch‘ weist darauf hin, dass die Methode von den Forscher:innen einen Perspektivenwechsel verlangt, um aus der Sichtweise von Besucher:innen nachvollziehen zu können, wie sich diese zur Ausstellung und zueinander hin orientieren. Die Methode wurde zuvor vor allem in den sogenannten Workplace Studies (Luff, Heath und Hindmarsh 2000) verwendet, die die Organisation von Interaktion in zumeist technisierten Arbeitsplätzen analysieren. Seit einigen Jahren wird diese Methode zunehmend für die Analyse von Interaktionen zwischen Ausstellungsbesucher:innen angewendet. So wie die Befunde der Workplace Studies die Entwicklung von Technik für Arbeitsplätze informieren, können die Analysen der Interaktionen von Besucher:innen dazu verwendet werden, neue Ausstellungen und Exponate sowie auch Materialien und Technologien zu deren Vermittlung zu entwickeln.

Die primäre Datenquelle von EMKA sind Video- und Audioaufnahmen, ergänzt durch ethnografische Beobachtungen. Forscher:innen inspizieren ihre Aufnahmen und Notizen, um zu eruieren, wie die Akteur:innen durch die Produktion und Gestaltung ihrer Handlungen in Interaktion miteinander Handlungszusammenhänge oder Kontexte hervorbringen, in die sie Aspekte der visuellen und materialen Umgebung einbetten (Heath, Hindmarsh und Luff 2010, vom Lehn 2018). Wenn Ethnomethodolog:innen von Kontext reden, meinen sie also nicht eine Art Container, in dem Handlungen ausgeführt werden, sondern verstehen Kontext als den Moment, in dem Handlungen und Umgebung miteinander verschmelzen. Kontext wird von

Ethnomethodolog:innen dynamisch aufgefasst: Kontexte werden fortlaufend durch Handlungen erneuert und gleichzeitig werden Handlungen durch den Kontext, in dem sie hervorgebracht werden, beeinflusst oder überformt. Handlung und Kontext stehen daher in einer reflexiven Beziehung, deren interaktive Konstruktion Ethnomethodolog:innen verstehen wollen. Dazu analysieren sie die Ausführung und Gestaltung von Handlungen und beantworten die Frage, warum eine bestimmte Handlung in einem bestimmten Moment in einer bestimmten Art und Weise vollzogen wird. Sie beobachten, wie eine Handlung auf eine vorangegangene Handlung folgt, und wie ihre Ausführung von dieser vorangegangenen Handlung beeinflusst wird. Diese Konzeption von Handlungen, die in ihrer Orientierung gleichzeitig zurück- und vorausblickend ausgeführt werden, wird als ‚sequentielle Organisation‘ bezeichnet. EMKA zerlegt Handlungssequenzen in ihre Bestandteile und arbeitet heraus, wie diese temporal aufeinander folgen und sinnhaft aufeinander bezogen sind.

Ziel der Methode

Forscher:innen, die sich mit den Interaktionen von Ausstellungsbesucher:innen beschäftigen, sind folglich darin interessiert, wie Besucher:innen von Ausstellungen Exponate in Interaktion miteinander wahrnehmen. Dabei setzen sich videobasierte EMKA zum Ziel, im Detail zu zeigen, wie die Wahrnehmung und das Erlebnis von Exponaten in sozialer Interaktion zwischen Besucher:innen in bestimmten Handlungsabfolgen hervorgebracht wird. Das sozial produzierte Erlebnis von Ausstellungen gründet sich zum einen darauf, dass viele Besucher:innen Ausstellungen gemeinsam mit anderen erkunden und häufig angeben, dass das soziale Zusammenkommen mit anderen Menschen einer der wesentlichen Beweggründe für ihren Besuch ist (Jafari, Taheri und vom Lehn 2013). Zum anderen treffen Menschen, selbst wenn sie allein in eine Ausstellung gehen, dort häufig auf andere Besucher:innen, mit denen sie ihre Erkundung der Ausstellung abstimmen. So können sie beispielsweise nur an ein Gemälde herantreten, wenn sich dort nicht schon andere Besucher:innen aufhalten. Ein interaktives Exponat können sie nur benutzen, wenn nicht schon andere Besucher:innen mit dessen Knöpfen, Hebeln, Bildschirmen, etc. beschäftigt sind. Wie genau ein solches Abstimmen der Ausstellungserfahrung in der sozialen Interaktion mit Begleitpersonen aber auch anderen Besucher:innen vor Ort stattfindet, kann die EMKA durch die Erhebung und Analyse von Videosequenzen im Ausstellungsraum aufzeigen.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

In diesem Teil des Kapitels stelle ich die wesentlichen Aspekte der Datenerhebung und Datenanalyse der videobasierten EMKA dar. Dabei ist jedoch anzumerken, dass Datenerhebung und -analyse nicht nacheinander, sondern iterativ durchgeführt werden. Das heißt, Forscher:innen gehen für ein paar Tage ins Feld, um Daten zu erheben. Danach kehren sie an den Computer zurück, um eine erste Datensichtung und -analyse durchzuführen, die dazu genutzt wird, um die Methode der Datenerhebung beispielsweise durch die Veränderung der Kameraposition oder die Verwendung eines anderen Mikrofontyps zu verfeinern. Obwohl die Analyse stets mit ethnografischen Beobachtungen beginnt und von diesen fortwährend begleitet wird, konzentriere ich mich hier aus Platzgründen vor allem auf die Erhebung und Analyse der Videoaufnahmen.

1. Videodaten erheben

In der Regel kann die Datenerhebung von einer forschenden Person allein durchgeführt werden. Dennoch kann es nützlich sein, die Datenerhebung zu zweit zu vollziehen, insbesondere wenn mehr als eine Kamera für die Aufnahmen verwendet wird. Die Datenerhebung beginnt mit ethnografischen Beobachtungen in der Ausstellung und Gesprächen mit Kurator:innen, Vermittler:innen und Museumsmanager:innen. Die Beobachtungen und Gespräche werden benutzt, um zu entscheiden, wo in der Ausstellung eine oder mehrere Kameras auf Stativen zum Zwecke der Datenerhebung aufgestellt werden. Die Entscheidung über die Kameraposition wird in Anbetracht der Forschungsfragen, bestimmter Erkenntnisinteressen, die das Museumspersonal an die Forscher:innen heranträgt, und aufgrund pragmatischer Erwägungen getroffen.¹

Aus forschungsethischen Gründen werden Besucher:innen mit Hilfe von Postern oder Schildern über die Videoaufnahmen informiert, die an allen Ein- und Ausgängen der Ausstellung gut sichtbar aufgestellt werden. Der genaue Text und das Design der Poster und Schilder wird mit dem Museumsmanagement abgesprochen. In den Museen, in denen ich meine Forschung durchführe, werden Besucher:innen darüber informiert, dass in der Ausstellung zu Forschungszwecken gefilmt wird und dass die Audio-/Videoaufnahmen zu Forschungs- und Lehrzwecken verwendet werden. Es wird ihnen auch mitgeteilt, und dies ist sehr wichtig, dass sie jederzeit die Forschenden oder das Sicherheitspersonal bitten können, die Kameras

1 Es gilt beispielsweise sicherzustellen, dass Notausgänge nicht verstellt werden, dass Besucher:innen durch die Kamera(s) nicht bei der Erkundung der Ausstellung gestört werden und dass sie nicht über das Stativ oder Kabel stolpern.

abzuschalten oder, sollten sie schon gefilmt worden sein, diese Aufnahmen zu löschen. Sind die Schilder aufgestellt, beginnt der:die Forscher:in mit den Aufnahmen, indem er:sie die Kamera in der Ausstellung auf einem Stativ aufstellt. Ich verwende herkömmliche digitale Camcorder, die es ermöglichen ein externes Mikrofon über eine Buchse anzuschließen. Da Besucher:innen in Ausstellungen häufig nur leise miteinander sprechen, hat es sich als nützlich erwiesen, ausgewählten Teilnehmer:innen ein tragbares Funkmikrofon mit auf den Weg zu geben, wenn sie ihren Besuch in der Ausstellung beginnen.²

Um nicht unnötig die Aufmerksamkeit der Besucher:innen auf die Kamera zu lenken, schaltet der:die Forscher:in das rote Aufnahmelicht aus, während die Aufnahmen gemacht werden. Aus dem gleichen Grund steht er:sie während der Aufnahmen auch nicht hinter der Kamera, sondern kehrt nur zu ihr zurück, um ihr ordnungsgemäßes Funktionieren zu überprüfen. Dies erlaubt es ihm:ihr zudem, während die Aufnahmen gemacht werden, die Ereignisse in der Ausstellung zu beobachten und die Übergabe der Mikrofone zu organisieren sowie informelle Gespräche mit Besucher:innen und Museumspersonal zu führen. Der Zeitaufwand für eine solche Datenerhebung variiert je nach Ausstellung und ist unter anderem davon abhängig, wie viele Menschen die Ausstellung besuchen. Es ist jedenfalls zu empfehlen, an verschiedenen Wochentagen und zu unterschiedlichen Uhrzeiten jeweils für einige Stunden Daten zu erheben, um Besucher:innen unterschiedlichen Alters und mit unterschiedlichen sozio-ökonomischem Hintergrund in die Datenerhebung einbeziehen zu können. Nach der ersten Datenerhebung werden die Daten gesichtet und ihre Qualität überprüft. Anschließend geht der:die Forscher:in erneut in die Ausstellung, um mit eventuell veränderter Kameraperspektive oder -position weitere Daten zu erheben.³

2. Analyse der Videoaufnahmen

Die Analyse konzentriert sich auf die Inspektion der Videoaufnahmen, die durch die Feldnotizen, die bei Beobachtungen in der Ausstellung und informellen Gesprächen mit Besucher:innen und Museumspersonal gemacht wurden, ergänzt werden. Im Vergleich zu Beobachtungen haben Videoaufnahmen den Vorteil, dass der:die Forscher:in Situationen wiederholt, in Zeitlupe, Bild-für-Bild und in anderen Weisen ansehen kann. Dadurch wird es möglich, Interaktionen im Detail, d. h. Handlung

2 Die Erfahrung zeigt, dass Besucher:innen, die tragbaren Mikrofone zumeist vergessen, selbst wenn sie Teile der Technik in der Hand halten. Allzu häufig musste ich Besucher:innen in Museen suchen, die die Ausstellung, in der ich Daten erhoben hatte, mit dem Mikrofon verlassen hatten.

3 Weitere praktische Hinweise zur Datenerhebung finden sich bei Heath, Hindmarsh und Luff (2010) und bei vom Lehn (2018).

für Handlung zu analysieren. Die Analyse beginnt dabei mit einer Indizierung der gesammelten Daten. Dazu schaut sich der:die Forscher:in die Aufnahmen wie ein:e ethnografische:r Beobachter:in an und macht weitere Notizen. Dabei kann er:sie auch auf die Notizen zurückgreifen, die er:sie zuvor in der Ausstellung gemacht hat. Diese erste Analyse hilft, Forschungsfragen zu entwickeln, die in der weiteren Analyse verfolgt werden können, und aus dem Gesamtmaterial eine Sammlung von Videosequenzen, mit denen den Forschungsfragen nachgegangen werden kann, zusammenzustellen.

Das Datenvolumen, das durch Videoaufnahmen generiert wird, ist sehr groß. Daher ist es nicht möglich den Gesamtkorpus im Detail zu inspizieren. Dies ist auch gar nicht notwendig, da die Organisation der Handlungsabläufe in jedem Datenfragment entdeckt werden kann. Es ist eine ethnomethodologische Prämisse, dass Handlungen niemals zufällig und unorganisiert, sondern stets in einem interaktional organisierten Kontext produziert werden.⁴ Die detaillierte Analyse ist vielmehr daran interessiert, den interaktional organisierten Kontext bestimmter Handlungen in seine Einzelteile zu zerlegen. Zu diesem Zweck werden Transkripte einiger Videoaufnahmen erstellt, in denen Handlungen beobachtet wurden, die den:die Forscher:in interessieren. Beispiele für solche Handlungen, mit denen ich mich beschäftigt habe, sind das Verlassen eines Gemäldes (vom Lehn 2013), die Aufdeckung überraschender Aspekte von Exponaten (Heath et al. 2012) oder das laute Lesen einer Texttafel in Science Centern (vom Lehn und Heath 2006). Die Transkripte sind wertvolle Hilfsmittel zur Offenlegung der Organisation der Einzelteile der Handlungssequenzen. Für die Analyse macht sich der:die Forscher:in mit der Transkription eine Technik zunutze, die seit den 1960er Jahre in der EMKA entwickelt wurde (Hepburn und Bolden 2017). Da ich nicht nur an der Organisation von vokalen Äußerungen⁵, sondern auch daran interessiert bin, wie körperliche Handlungen und vokale Äußerungen miteinander verwoben werden, benutze ich die neueren Entwicklungen in der ethnomethodologischen Analyse von Interaktion, um auch nicht-vokale Handlungen zu transkribieren (Heath, Hindmarsh und Luff 2010, Mondada 2018, vom Lehn 2018).

Obwohl der:die projektleitende Forscher:in für die Analyse verantwortlich bleibt, ist es hilfreich, Ausschnitte von Videoaufnahmen in Gruppen zu diskutieren.⁶ Dazu werden Datensitzungen organisiert, in denen der:die Forscher:in ein oder zwei Ausschnitte zeigt, zu denen sich Sitzungsteilnehmer:innen äußern. Die

4 Erklärungen der Ethnomethodologie und ihrer Prämissen finden sich in vom Lehn (2012, 2018) sowie in Heritage (1984). Wer auf die Originaltexte zurückgreifen möchte, kann sie in Garfinkel (1967, 2002) finden.

5 Ich spreche von vokalen und nicht von verbalen Äußerungen, da für die Analyse auch nicht-lexikale Verlautbarungen, wie „mhm“, „oh“ etc., relevant sind.

6 Den Nutzen derartiger Gruppendiskussionen über Videodaten erwähnen auch Tuma, Schnettler und Knoblauch (2013), die die von ihnen so genannte ‚Videografie‘ entwickelt ha-

Diskussionen dienen dazu, Analysen zu schärfen, Transkripte zu verbessern und eventuell auch dazu, neue Fragestellungen zu entwickeln. Es hat sich als besonders wertvoll erwiesen, wenn an diesen Sitzungen nicht nur andere Forscher:innen, sondern auch Menschen aus der Ausstellungspraxis, wie Kurator:innen und Vermittler:innen, und zuweilen auch ausgewählte Besucher:innen teilnehmen. Trotz der großen Bedeutung, die Gruppensitzungen für die Forschungspraxis haben, sollten sie nicht mit der Analyse verwechselt werden, die letztlich in der Verantwortung der Forscher:innen bleibt.

Anwendungsbeispiel

Der Ausschnitt, den ich hier beispielhaft analysieren werde, stammt aus einem größeren Datenkorpus, den ich in einer Rembrandtausstellung in der National Gallery in London erhoben habe. Nach der Durchsicht der Aufnahmen interessierte mich unter anderem, wie Besucher:innen dazu kommen, sich einen bestimmten Aspekt eines Gemäldes gemeinsam anzuschauen. Dazu habe ich eine Sammlung von 15 Videoausschnitten erstellt, in denen ich das Phänomen des ‚gemeinsamen Anschauens‘ beobachtet habe. Im Folgenden bespreche ich einen Ausschnitt, der das Phänomen besonders deutlich zeigt.

Die Interaktion wurde an einem Gemälde aufgenommen, das vermutlich von einem Nachfolger Rembrandts erstellt wurde. Das Gemälde mit dem Titel *A Man seated reading at a Table in a Lofty Room*⁷ zeigt einen großen Raum, in dem ein Mann an einem vor einem großen Kamin platzierten Tisch sitzt. Die Szene wird durch Licht erhellt, das durch ein Fenster hinter dem Mann hereinstrahlt.

In der Situation treten zwei Frauen vor das Gemälde, wo sie für einige Zeit nebeneinanderstehend das Werk betrachten. Im Folgenden nenne ich diese Frauen Jo und Paula. Ihre wirklichen Namen kenne ich nicht. Sie haben jedoch bei Eintritt in die Ausstellung ihr Einverständnis gegeben, ein Funkmikrofon bei sich zu führen, das ihre Gespräche zum Zwecke der Forschung aufzeichnet. Einen Moment nachdem die beiden Frauen vor das Gemälde getreten sind, weist Paula durch Äußerungen und Gesten auf den Kamin hin, der die rechte Hälfte des Gemäldes dominiert. Mein Interesse in der Analyse der Interaktion liegt auf diesem Moment, in dem Paula die Aufmerksamkeit ihrer Freundin auf den Kamin lenkt, wodurch es möglich wird, dass sich die beiden Besucherinnen, zumindest kurzzeitig, den gleichen Teil

ben. Der Ursprung der Datensitzungen liegt jedoch in der Konversationsanalyse und noch früher in der kritischen Literaturanalyse und den Talmud- und Bibelstudien.

7 Eine Abbildung des Gemäldes kann auf der Website der National Gallery eingesehen werden <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-rembrandt-a-man-seated-reading-at-a-table-in-a-lofty-room> (05.08.2024).

des Kunstwerkes anschauen. Inspizieren wir zunächst das Transkript des Gespräches der beiden Besucherinnen.

Transkript 1⁸ – Transkript des Gespräches zwischen Jo und Paula

National Gallery – Rembrandt 400

Jo (Jo) und Paula (Pa)

A Man seated reading at a table in a Lofty Room (1628–30)

- 1 Pa: .hhhh (.)
 2 look at all that (.) porcelain thats a fireplace isnt
 it (.)
 3 theres a tall fireplace
 4 []
 5 Jo: quite difficult to see::? isnt it?
 6 Pa: =yes
 7 Jo: thats the sort of darkness
 8 Pa: =yea::h

In der Analyse bin ich daran interessiert, wie die beiden Besucherinnen einen Aspekt des Gemäldes, hier den Kamin, für einen Moment gemeinsam betrachten und diese gemeinsame Orientierung zum Gemälde füreinander beobachtbar machen. Diesen Moment zeigt *Transkript 1*. Es beginnt mit Paulas hörbaren Einatmen (Zeile 1) gefolgt von einer Beschreibung des Kamins, der, wie sie meint, aus Porzellan hergestellt ist (Zeile 2). Dieser Teil der Äußerung Paulas endet mit einer Minipause (.) (Zeile 2), bevor sie eine erneute Beschreibung des Kamins produziert, wobei sie nun dessen Größe hervorhebt, „theres a tall fireplace“ (Zeile 3). In Überlappung mit dieser Beschreibung des Kamins, beginnt Jo ihre Äußerung, „quite difficult to see“ (Zeile 5). Paulas erneute Beschreibung des Kamins nach der Minipause kann als Antwort darauf bewertet werden, dass Jo auf die ursprüngliche Beschreibung des Kamins im Gemälde nicht zu reagieren scheint (Zeile 2). Auf Basis der Äußerungen der beiden Besucherinnen können wir davon sprechen, dass die beiden Besucherinnen das Gemälde erst gemeinsam betrachten, als sie durch ihre Äußerungen füreinander beobachtbar machen, dass sie sich zum Kamin hin orientieren. Dabei stellt Jos Äußerung dar, warum sie zuvor nicht auf Paulas Beschreibung des Kamins geantwortet hat; er ist nur schwer im Gemälde zu erkennen.

8 Für eine Erklärung der Transkriptionssymbole siehe Heath, Hindmarsh und Luff (2010) und vom Lehn (2018). Da es sich um gesprochene Sprache handelt, wird im Transkript keine grammatikalische Interpunktion gesetzt: aus „isn't“ im Schriftenglisch wird „isnt“ im Transkript, und Satzzeichen, wie das Fragezeichen, zeigen keine Frage an, sondern ein Anheben der Stimme.

Transkript 2 – Visuelles Transkript zur Unterstützung der Analyse
National Gallery – Rembrandt 400

Jo and Paula

A Man seated at a Table in a Lofty Room (1628–30)

-
- 1Sek
- ↑ Geste in der Nähe des Gemäldes
- beginnt Geste zu Ende zu führen
- ↓ Gestikulierende Hand entfernt sich vom Gemälde

Abb. 1: Visuelles Transkript zur Unterstützung der Analyse, © Dirk vom Lehn.

Paula

Talk
in a lofty room mh:mm .hhhhh look at all that
(.) porcelain thats a
fireplace isn't it? There's a tall fireplace

Gaze
^turns to MLR

Gesture
^-----V (pointing finger dances twd and along MR)
(finger at canvas; begins to dance along fireplace) (twds painting; crosses Jo's line of sight(x))
X (hand rtnd to face)
^-----V (flat hand gesturing along fireplace)
^-----V (gesture quickly flat hand along fpl)

Upper Body lift turn X (hand rtnd to face) X (hand rtnd to face)

Jo

Talk
.. now thought to be the work of early follower quite difficult to see

Gaze
held at MLR) (gaze turns to MLR) ^--V (alt head move) ^--V (head fwd)

Upper Body
^-----X-----^ (leans slowly fwd) (x fwd movement accelerates)

Wenn wir uns von den reinen Gesprächsdaten auch den körperlichen Handlungen der Besucher:innen zuwenden, hilft *Transkript 2* zu erkennen, wie die körperlichen und vokalen Handlungen miteinander in Beziehung stehen, und wie bestimmte Aspekte des Gemäldes in die Organisation der Handlungen eingebettet werden. Bisher gibt es kein standardisiertes Transkriptionssystem, das nicht-vokale Handlungen abbildet.⁹ Für meine Forschung in Ausstellungen habe ich über die Jahre hin eine Transkriptionstechnik entwickelt, die für meine Forschungsfragen praktikabel

9 Für einen Versuch, einen Standard für die Transkription multimodaler, also vokaler und nicht-vokaler Handlungen zu entwickeln, siehe Mondada (2018).

ist. Dabei stütze ich mich auf vorhandene Konventionen zur Transkription der Gespräche (Jefferson 1984) und die Systematik, die Heath, Hindmarsh und Luff (2010) für die videobasierte Analyse von Interaktion entwickelt haben.

Transkript 2 zeigt in der Vertikalen, die Handlungen der beiden Besucherinnen, insbesondere ihr Sprechen, ihre Blickrichtung und die Orientierung ihres Oberkörpers, und in der Horizontalen, den Ablauf der Handlungen in der Zeit. Fokussiert der:die Leser:in auf eine bestimmte Handlung, dann kann er:sie im Transkript sehen, welche Handlung einen Moment zuvor und welche Handlungen einen Moment später ausgeführt wurde. So kann er:sie Moment für Moment am Transkript nachvollziehen, wie sich der interaktionale Kontext vor dem Gemälde entwickelt hat.

Mit dem Kasten im rechten Teil des Transkriptes und dem Oval unten links, hebe ich bestimmte Handlungen, die für die Analyse von Bedeutung sind, für die Leser:innen hervor. So ist im Oval zu sehen, dass Jo ihre Blickrichtung verändert, bevor Paula den Kamin beschreibt. Hat sie zuvor hörbar einen Teil der Beschriftung gelesen, die rechts neben dem Gemälde an der Wand angebracht ist, schaut sie nun zum Kunstwerk selbst. Es ist jedoch unklar, welchen Teil des Gemäldes sie sich anschaut. Ihr Kopf bewegt sich einige Momente später erneut, nachdem Paula zunächst hörbar einatmet, „h h h h h“ und dann ihre Beschreibung des Kamins hervorbringt, „look at all that porcelain thats a fireplace isnt it?“, während sie mit ihrer linken Hand vor dem Gemälde gestikuliert. Wenig später schauen beide Besucherinnen in Richtung des Gemäldes und bringen die sich überlappenden Äußerungen hervor, „P: tall fireplace“, „J: difficult to see“ (Transkript 1, Zeile 3 bis 5). Wiederum verändert Jo ihre Kopfhaltung ein wenig. Sie streckt ihren Kopf ein wenig nach vorne, wodurch sie den Aufwand verkörpert, den sie betreibt, um den Kamin sehen zu können.

Die Analyse dieses kurzen Ausschnittes erlaubt es uns zu erkennen, dass die beiden Besucherinnen in dem Moment, indem sie ihre Äußerungen (Transkript 1, Zeile 2 bis 5) hervorbringen, den Kamin im Gemälde thematisieren. Paula weist auf die Größe des Kamins im Gemälde hin, während Jo durch ihre Äußerung und Änderung ihrer Kopf- und Körperhaltung zu erkennen gibt, dass sie das Objekt nun auch sieht und gleichzeitig erklärt, warum sie zuvor nicht direkt auf Paulas Beschreibung geantwortet hat. Einen Moment später bestätigt Paula, dass der Kamin schwer zu erkennen ist, „yes“ (Transkript 1, Zeile 6), bevor Jo einen weiteren Aspekt des Gemäldes hervorhebt, „thats the sort of darkness“ (Transkript 1, Zeile 7).

Während *Transkript 1* und *2* für Forscher:innen von Nutzen sind, um die Organisation von Interaktionssequenzen nachzuvollziehen, ist es für Leser:innen relativ schwer zu lesen. In Präsentationen und Publikationen verzichte ich häufig auf derartige Transkripte oder zeige nur vereinfachte Versionen. Stattdessen füge ich in der Regel Transkripte bei, die Bilder aus den Videoaufnahmen und Äußerungen miteinander verknüpfen. *Transkript 3* illustriert den Ablauf der Interaktion zwischen Jo und Paula in einer Weise, die (hoffentlich) einfacher zu lesen ist als *Transkript 2*. Diese Art der Transkription beinhaltet Elemente der Transkription des Gespräches

zwischen den Besucherinnen und annotierte Bilder aus den Originaldaten, die die körperlichen Handlungen sichtbar machen.

Transkript 3 – Visuelles Transkript für Publikationen

Abb. 2: Visuelles Transkript für Publikationen, © Dirk vom Lehn.

3 P: theres a tall fireplace



5 J: quite difficult to see::??

isnt it?

Es ist abschließend zu betonen, dass die Transkripte für Forscher:innen lediglich ein Hilfsmittel für die Analyse der Videoaufnahmen sind. Die Abbildung der Handlungen in Transkripten erlaubt es den Forscher:innen, deren temporale Abfolge nachzuvollziehen. Die Analyse der Interaktion beruht jedoch nicht auf einer Inspektion von Transkripten, sondern auf einer detaillierten Inspektion der Organisation der Handlungen, wie sie in den Videoaufnahmen sicht- und hörbar sind. Ihr Ziel ist es zu zeigen, wie Besucher:innen ihre Orientierung zu den Handlungen anderer durch die Ausführung ihrer eigenen Handlungen beobachtbar machen.

Im Fall der Analyse der Interaktion in der National Gallery war ich daran interessiert, wie Besucher:innen zumindest für einen Moment Situationen schaffen, in denen sie bestimmte Aspekte von Gemälden gemeinsam betrachten und gemeinsame Erlebnisse dieser Aspekte kreieren. Während häufig davon ausgegangen wird, dass, wenn zwei Personen nebeneinander vor einem Gemälde stehen, sie dieses in der gleichen Art und Weise sehen, zeigt die Analyse dieses Beispielfragmentes aus meinen Daten, dass ein gemeinsames Erlebnis eines Exponats erst durch die Interaktion miteinander erzielt wird. Dabei kann die Analyse auch zeigen, inwiefern Besucher:innen Ressourcen wie Ausstellungstexte, in ihre Interaktion einbinden, was wiederum für Kurator:innen von Interesse sein kann, wenn sie solche Texte erstellen und platzieren.

Methodenreflexion

Die videobasierte EMKA eignet sich in erster Linie dazu, die Organisation von Handlungen nachvollziehbar zu machen. Mit ihrem analytischen und methodischen Instrumentarium kann sie Details der Hervorbringung und Gestaltung von Handlungen in ihrer Orientierung zu vorangegangenen und nachfolgenden Handlungen sichtbar machen. Forscher:innen, die sich mit der Analyse von Interaktion in Museen und Ausstellungen beschäftigen, erlaubt diese Methode beispielsweise zu verstehen, warum Besucher:innen sich bestimmte Aspekte von Exponaten in bestimmten Momenten anschauen, wie sie durch ihre vokalen und körperlichen Handlungen ihre Eindrücke füreinander sichtbar machen, und wie sie diese gemeinsam sehen und erleben. Derartige Forschung leistet also einen Beitrag zu Analysen der Kunstrezeption oder zur Analyse der Handlungen und Interaktionen von Besucher:innen in anderen Ausstellungen, die beispielsweise in Wissenschaftsmuseen oder Science Centern zu sehen sind (Heath und vom Lehn 2008). Die ethnomethodologische Analyse von Interaktion mittels Videoaufnahmen eignet sich auch für die Erweiterung durch andere Methoden, die eher experimentell oder interviewbasiert operieren. So kann beispielsweise in der Kombination von EMKA mit *Mobilem Eye-Tracking* und Interview eruiert werden, welche Aspekte von Gemälden Besucher:innen betrachten, wenn sie miteinander interagieren oder welche Teile von Texten Besucher:innen lesen und wie sie diese Informationen in ihre Interpretation einflechten (Reitstätter, Pesen und vom Lehn 2025).

Neben dem wissenschaftlichen Interesse an sozialer Interaktion, können die Beobachtungen, die durch videobasierte EMKA im Ausstellungsraum gewonnen werden, auch für Kurator:innen, Vermittler:innen und Gestalter:innen von Nutzen sein. Bisher beruht deren Arbeit zumeist auf ‚professionellen Theorien‘ (Kreplak 2018, vom Lehn, Sang, Glassborow und King 2017) bezüglich der Art und Weise, wie Besucher:innen Ausstellungen erkunden und Exponate betrachten oder benutzen. Die ethnomethodologische Analyse von Interaktion in Ausstellungen erlaubt es durch den Vergleich von Interaktionssequenzen, Muster in der Organisation von Handlungen zu identifizieren. Beispiele für derartige Interaktionsmuster sind etwa die Herstellung von Körperformationen an interaktiven Exponaten, durch die sich Besucher:innen in Benutzer:innen und Beobachter:innen differenzieren (Heath und vom Lehn 2008). Wir haben auch die Organisation von Handlungen untersucht, um aufzuzeigen, wie Besucher:innen Gemälde gemeinsam verlassen und sich zum nächsten Objekt orientieren (vom Lehn 2013), wie beim lauten Lesen von Ausstellungstexten, Begleiter:innen angeregt werden, sich spezifische Aspekte eines Gemäldes anzuschauen (Heath und vom Lehn 2004) oder wie Besucher:innen bei der Begegnung mit Exponaten auf Erfahrungen und Erinnerungen zurückgreifen und diese zu animieren (Meechan und vom Lehn 2024). Die Beobachtungen von Verhaltensweisen können von Kurator:innen, Gestalter:innen und Vermittler:innen

beispielsweise für die Anordnung von Exponaten im Ausstellungsraum oder die Erstellung von Texten nutzbar gemacht werden.

Die Verfahren der videobasierten EMKA sind arbeits- und zeitaufwendig. Sie verlangen Ressourcen, um technische Geräte zu erwerben und die Bereitschaft, sich technische Fähigkeiten, wie den Umgang mit Kameras, Mikrofonen und Computersoftware, anzueignen. Zudem wird Zeit benötigt, um ein Gespür für analytische Fragestellungen zu entwickeln, die für die Forschung interessant und eventuell auch für Kurator:innen, Gestalter:innen und Manager:innen von Relevanz sind. In der Praxis kann die Auswahl und Transkription von Videoaufnahmen zur fokussierten Analyse viele Stunden in Anspruch nehmen. Daher empfehle ich videobasierte EMKA jenen Forscher:innen, die der praktischen Organisation des Betrachtens von und Interagierens mit Exponaten im Detail nachgehen wollen, sowie jenen Praktiker:innen, die Beobachtungen zum Handeln und Interagieren in Ausstellungen für ihre Planungen und Gestaltungen nutzen wollen. Hier können sich Forscher:innen und Praktiker:innen, die Möglichkeit zunutze machen, bei Diskussionen mit Kolleg:innen Videoaufnahmen als Evidenz für ihre Beobachtungen zu zeigen. Liegt das Erkenntnisinteresse jedoch vor allem auf der Wirkung, die Exponate auf Besucher:innen haben, sind andere Methoden wie die *Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse* oder *AttrakDiff* wahrscheinlich besser geeignet. Gleichzeitig ist jedoch der Beitrag, den Besucher:innen zur Herstellung dieser Wirkung durch die Organisation ihrer Handlungen im Ausstellungsraum leisten, nicht aus dem Blick zu verlieren.

Literaturverzeichnis

- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Cambridge, UK: Polity.
- Garfinkel, Harold. 2002. *Ethnomethodology's Program*. Lanham, CO, New York und London: Rowman & Littlefield.
- Heath, Christian, Jon Hindmarsh und Paul Luff. 2010. *Video in Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd.
- Heath, Christian und Dirk vom Lehn. 2004. Configuring Reception: (Dis-)Regarding the 'Spectator' in Museums and Galleries. In *Theory, Culture, & Society* 21 (6): 43–65.
- Heath, Christian und Dirk vom Lehn. 2008. Configuring 'Interactivity': Enhancing Engagement in Science Centres and Museums. In *Social Studies of Science*. 38 (1): 63–91.
- Heath, Christian, Dirk vom Lehn, Jason Cleverly und Paul Luff. 2012. Revealing Surprise: The Local Ecology and the Transposition of Action. In *Emotion in Interaction*, herausgegeben von Anssi Peräkylä und Marja-Leena Sorjonen, 215–234. Oxford und New York: Oxford University Press.

- Hepburn, Alexa und Galina B. Bolden. 2017. *Transcribing for Social Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd.
- Jafari, Aliakbar, Babak Taheri und Dirk vom Lehn. 2013. Cultural consumption, interactive sociality, and the museum. In *Journal of Marketing Management* 29 (15–16): 1729–1752.
- Jefferson, Gail. 1984. Transcript notation. In *Structures of Social Action*, herausgegeben von J. Maxwell Atkinson und John Heritage, ix–xvi. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kreplak, Yaël. 2018. On Thick Records and Complex Artworks: A Study of Record-Keeping Practices at the Museum. In *Human Studies* 41 (4): 697–717. <https://doi.org/10.1007/s10746-018-9479-3>.
- Luff, Paul, Jon Hindmarsh und Christian Heath. 2000. *Workplace Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meechan, Lucy und Dirk vom Lehn. 2024. Animating Memories: Revealing the Organisation of Remembering in Interaction at Museum Exhibits. In *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 2: 201–224. <https://doi.org/10.1007/s11614-024-00566-2>.
- Mondada, Lorenza. 2018. Multiple temporalities of language and body in interaction. Challenges for transcribing multimodality. In *Research in Language and Social Interaction* 51 (1): 85–106. <https://doi.org/10.1080/08351813.2018.1413878>.
- Reitstätter, Luise, Seda Pesen und Dirk vom Lehn. 2025. Sehen und soziale Interaktion im Kunstmuseum: Eine exemplarische Videoanalyse anhand von Mobilem Eye Tracking (MET) und Ethnomethodologischer Konversationsanalyse (EM-KA). In *Audio-visuelle Daten in der empirischen qualitativen Sozialforschung: Erhebung – Analyse – Nutzung – Transkription*, herausgegeben von René Wilke und Hubert Knoblauch, 372–391. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Tuma, René, Bernt Schnettler und Hubert Knoblauch. 2013. *Videografie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*. Wiesbaden. VS Verlag vom Lehn, Dirk. 2010. Examining ‘Response’: Video-based Studies in Museums and Galleries. In *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 4 (1): 33–43.
- vom Lehn, Dirk. 2012. *Harold Garfinkel*. Konstanz: UVK.
- vom Lehn, Dirk. 2013. Withdrawing from Exhibits: The Interactional Organisation of Museum Visits. In *Interaction and Mobility: Language and the Body in Motion*, herausgegeben von Pentti Haddington, Lorenza Mondada und Maurice Neville, 65–90. Berlin: de Gruyter.
- vom Lehn, Dirk. 2018. *Ethnomethodologische Interaktionsanalyse: Videodaten Analysieren und die Organisation von Handlungen Darstellen*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
- vom Lehn, Dirk und Christian Heath. 2007. Social Interaction in Museums and Galleries: A Note on Video Based Field Studies. In *Video Research in the Learning Sci-*

- ences, herausgegeben von Brigid Barron, Ricki Goldman, Roy Pea und Sharon Derry, 287–301. Los Angeles/London: LEA.
- vom Lehn, Dirk, Christian Heath, Jon Hindmarsh und Paul Luff. 2011. Interaktion an und mit Ausstellungsstücken: Video-basierte Analysen in Museen. In *Standbein-Spielbein* 91: 46–51.
- vom Lehn, Dirk, Kate Sang, Richard Glassborow und Louise King. 2019. Exhibition Design and Professional Theories: The Development of an Astronomy Exhibition. In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, and Museums*, herausgegeben von Hannah Lewi, Wally Smith, Steve Cooke und Dirk vom Lehn, 170–182. London /New York: Routledge.

Begleitete Rundgänge

Gemeinsam und im Gehen die Ausstellung erkunden

Luise Reitstätter und Karolin Galter

Einführung

Die Methode der begleiteten Rundgänge wird auch Accompanied Visits (Haywood 2018), Go-Along Interviews (Zahner 2021) und Walk-Alongs (Skov, Lykke und Jantzen 2018) genannt. In den begleiteten Rundgängen werden die beiden Methodenklassiker Beobachtung und Befragung im Rahmen eines gemeinsamen Ausstellungsbesuchs miteinander verbunden. Ursprünglich verortete sich die Methode in der ethnografischen Raumforschung. So hat Margarethe Kusenbach (2003, 2008) den Begriff der Go-Alongs geprägt, um materielle und soziale Umwelten aus der Situation heraus zu fassen. Indem bei begleiteten Rundgängen die Ausstellung im gemeinsamen Gehen erfahren wird, ordnet sich der Zugang auch in die sogenannten Mobile Methods (Büscher und Urry 2009) oder konkreter in „bewegte Interviews im Feld“ (Keding und Weith 2014) ein. Über den Fokus auf die gemeinsame Erfahrung vor Ort ist zudem ein partizipativer Forschungszugang (Unger 2014) sowie eine Aufwertung von Alltags- und Praxiswissen (Hörning 2001) gegeben. Weitere Methodenreferenzen, die sich in begleiteten Rundgängen finden, sind Thinking Aloud (Bilandzic 2005, Boren und Ramey 2000), Listening Conversations (Leinhardt, Crowley und Knutson 2002, Leinhardt und Knutson 2004) sowie Object Elicitation (Banks und Zeitlyn 2015, Iltanen und Topo 2015, Willig 2017), insofern als die Ausstellung als Stimulus für verbale Äußerungen und aktives Zuhören genutzt wird.

Ziel der Methode

Über alle verschiedenen methodischen Referenzgefüge hinweg kann das übergeordnete Ziel der begleiteten Rundgänge im Erfassen der Ausstellungserfahrung in situ gesehen werden. Der Vorzug der Methode besteht also im zeit- und ortsspezifischen Erheben der Ausstellungserfahrung, genau dann und dort wo sie geschieht. Dieser Fokus auf die konkrete Erfahrung der Ausstellung unterscheidet

sich damit von anderen kulturwissenschaftlichen Methoden wie *Wissensanalyse* oder *Kontextanalyse*, welche implizite Betrachter:innenmodi etwa über die Analyse des Ausstellungssettings herleiten, genauso wie von empirischen Methoden wie *Fragebogen* oder *Social Meaning Mapping*, welche die Ausstellungserfahrung retrospektiv durch die Nacherzählung von Besucher:innen erheben. Begleitete Rundgänge rekurrieren vielmehr auf eine methodische Forschungslücke, indem sie die tatsächlichen Wahrnehmungspraktiken des Ausstellungsbesuches in der konkreten sozio-materiellen Situation über die Produktion des gemeinsamen Gehens und Sehens in Ausstellungen in den Blick nehmen (Hanquinet und Savage 2016: 11–12).

Dies entspricht forschungsparadigmatisch dem Anliegen des Spatial Turn und seinem Interesse an der Wahrnehmung des räumlichen Umfelds (Döring und Thielmann 2015) sowie einem *Sensory Approach* mit seinem Fokus auf körperliche und sinnliche Erfahrungen (Pink 2015). Mit dem Interesse an der individuellen Sinnstiftung referenzieren begleitete Rundgänge auch den „turn to understanding“ in der Ausstellungs- und Besucher:innenforschung (Hooper-Greenhill 2006: 371–374). Zusammengefasst ist es gerade die kombinierte Analyse von räumlich strukturierten Wahrnehmungsszenarien und biografisch gelenkten Sinnstiftungsprozessen von Besucher:innen, welche die Besonderheit der begleiteten Rundgänge im Setting der Ausstellung ausmacht.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Wie aber lassen sich begleitete Rundgänge konkret in der Forschungspraxis umsetzen? Der hier beschriebene 6-Schritte-Plan folgt den Phasen der Vorbereitung bei der Auswahl der Ausstellung (1) und der Teilnehmer:innen (2), der Durchführung der begleiteten Rundgänge (3) samt Dokumentation (4) sowie der Nachbereitung über die Datenaufbereitung (5) und Datenanalyse (6). Gleichzeitig weisen wir auf Möglichkeiten der Phasenverschränkung hin, wenn wir begleitete Rundgänge weniger als streng linearen denn als potenziell zirkulären Forschungsprozess begreifen. So ist es beispielsweise möglich, die Auswahl der Teilnehmer:innen parallel zu den begleiteten Rundgängen vorzunehmen, um zu sehen, welche Hintergründe und Sichtweisen noch nicht vertreten sind. Auch eine parallele Datenaufbereitung der Rundgänge während ihrer Durchführung ergibt Sinn, um gegebenenfalls rasch Adaptationen bei der Dokumentation, z. B. hinsichtlich der Verbesserung der Tonqualität, oder bei aufkommenden neuen Erkenntnisinteressen vornehmen zu können.

1. Auswahl der Ausstellung

Bei der Auswahl der Ausstellung, beziehungsweise eines Bereichs davon, gilt es die Einheit der Analyse für die begleiteten Rundgänge zu bestimmen. Während ein kleiner Bereich einer Ausstellung einer vertiefenden Auseinandersetzung zugutekommt, heißt es im Gegenzug zu beachten, dass gerade eine Ausstellung sich über das Mehr an Objekten und Räumen in ihrem Zusammenspiel konstituiert. Mit Jeffrey K. und Lisa F. Smith (2001: 235) ist darüber hinaus festzustellen, dass für Besucher:innen nicht die Auseinandersetzung mit einzelnen Objekten in einer Ausstellung, sondern das Museum als übergeordnete räumliche und institutionelle Einheit „the thing“ ist. So kann es bei begleiteten Rundgängen zur Analyse einer bestimmten Ausstellung sehr wohl auch Sinn machen, alle Stationen eines typischen Museumsbesuchs – vom Passieren des Eingangsbereichs über Kasse, Garderobe, bis hin zum abschließenden Besuch des Museumscafés – im Sinne der Vollständigkeit eines Ausstellungsbesuchs aber auch eines gemeinsamen Aufwärmens und Abschließens zu erfahren.

2. Auswahl der Teilnehmer:innen

Die Auswahl des Samples an Teilnehmer:innen ist zentral, da, wie Erkenntnisse aus begleiteten Ausstellungsrundgängen zeigen, ‚Wahrnehmungsfiler‘ die spezifische Erfahrung und Einordnung der Ausstellung prägen (Zahner 2021). In der Museumswissenschaft sind diese Prägungen und auch der Wunsch nach bestimmten Ausstellungserfahrungen mit *Entrance Narratives* schon ausführlich beforscht (Pekarik und Schreiber 2012). Zudem besteht die Möglichkeit, den Ausstellungsbesuch sowohl mit einer Einzelperson als auch mit einer natürlichen Gruppe wie etwa einem Paar oder einer Familienkonstellation (Skov, Lykke und Jantzen 2018) durchzuführen. Neben einer Vorab-Akquise nach bestimmten Kriterien wie beispielsweise Alter oder bisherige Museumsaffinität ist es durchaus auch möglich, Ausstellungsbesucher:innen vor Ort anzusprechen und spontan zur Teilnahme an einem begleiteten Rundgang einzuladen.

3. Durchführung der Rundgänge

Die begleiteten Ausstellungsrundgänge finden während der Öffnungszeiten statt. Zu Beginn gilt es die Rollen- und Aufgabenverteilung zwischen Teilnehmer:in und Begleitperson zu klären. Während die teilnehmende Person klar als Auskunftsperson fungiert und mit ihren individuellen Wahrnehmungsmodi den Ausstellungsbesuch strukturieren soll, ist der Beitrag der begleitenden Forscherin, des begleitenden Forschers flexibler. So kann diese:r einführende Worte am Beginn einer Ausstellung sprechen („Heute besuchen wir die Dauerausstellung des Hauses der Geschich-

te Österreich, diese wurde 2018 eröffnet.“), eine gewisse Route durch die Ausstellung vorgeben („Wir sehen uns den Bereich X und Bereich Y an.“), konkrete Fragen nach dem Betrachten eines Ausstellungskomplexes stellen („Wie haben Sie die Präsentation zum Thema Z empfunden?“) oder eben auch ganz offen in den Rundgang gehen und keine Rahmungen, Routen oder Fragen vorgeben.

Allgemein betrachten wir einen zurückhaltenden Beitrag der begleitenden Forscher:innen als produktiver, da Ausstellungsbesuche sich innerhalb des vorgegebenen Skripts gerade durch eigene Strukturierungsleistungen der Besucher:innen kennzeichnen (Reitstätter 2015). Auf diese Weise liefert die Auswertung der Strukturierung durch die Teilnehmer:innen – konkret etwa was sie wann und wie lange (nicht) beachten und wozu sie sich (nicht) äußern möchten – bereits erste Erkenntnisse hinsichtlich Fokussierungen, Auslassungen oder auch Verständnisschwierigkeiten. Zugleich kann, wenn Forscher:innen dem Geschehen vornehmlich stumm und wenig beitragend beiwohnen, diese Form der Begleitung eigenartig und fern einer natürlichen gemeinsamen Besuchssituation wirken. So sind bei den begleiteten Rundgängen affirmative Gesten (wie Nicken) und zustimmende Äußerungen (wie „ich verstehe“) der Forscher:innen zielführend, um aktives Zuhören und Partizipieren am Rundgang erkenntlich zu machen. Wir empfehlen bei nonverbalen oder fragmentarischen Reaktionen der Teilnehmer:innen – wie etwa Kopfschütteln oder kursorischen Wortmeldungen – direkt im Rundgang nach weiteren Erläuterungen zu fragen. Denn: Ein Kopfschütteln kann sowohl Nichtverständnis als auch Ablehnung bedeuten, das Wort „interessant“ sowohl als Lückenfüller wie auch als Ausdruck von grundlegendem Interesse im Gespräch dienen.

4. Dokumentation der Rundgänge

Die Dokumentation der begleiteten Rundgänge kann in der Differenziertheit von einem Protokoll im Anschluss über eine Audiodokumentation (mit Handy, Diktiergerät oder Funkmikro) bis hin zu einer Videodokumentation (mit Handy, Mini-Kamera in der Hand, Kamera/s im Ausstellungsraum oder auch *Mobilem Eye-Tracking*) variieren. Grundsätzlich ist die Genauigkeit der Datendokumentation mit der Beeinflussung der Teilnehmer:innen und auch dem Aufwand der Erhebung abzuwägen. Bei einer internen Ausstellungsevaluation kann es beispielsweise ausreichen, mit einer kleinen Anzahl bewusst ausgewählter Personen begleitete Rundgänge zu machen und diese systematisch – z. B. nach (nicht) ansprechenden Objekten, spezifischen Objektinterpretationen, gewählten Routen, Usability-Problemen etc. – im Anschluss in einem Protokoll zu dokumentieren. Bei einer wissenschaftlichen Analyse sollte die Dokumentation entsprechend genauer sein und zumindest eine Audio-Aufnahme beinhalten. Gegen eine alleinige Audio-Dokumentation gerade bei einer komplexeren Ausstellung spricht, dass Kommentare zu gewissen Objekten später weitaus schwerer zugeordnet werden können. Abhilfe

kann anstatt einer Videodokumentation auch ein nach Abschluss des Rundgangs eingezeichneter Weg auf einem Ausstellungsplan schaffen.

5. Datenaufbereitung der Rundgänge

Je nach Dokumentation sind die Daten der begleiteten Rundgänge jeweils anders aufzubereiten. Ohne mediale Dokumentation ist im Anschluss ein detailliertes Beobachtungsprotokoll zu erstellen. Dieses kann im Sinne einer ethnografischen Beobachtung im Fließtext oder bei spezifischen Erkenntnisinteressen (z. B. Verständlichkeit des Leitsystems, Umgang mit Hands-on-Stationen, Fragen nach besonders gesprächsstimulierenden Objekten oder wenig beachteten Zonen) auch in einer Tabelle erfolgen. Bei Audiodokumentation erfolgt eine Transkription des Gesprochenen. Als hilfreich (aber auch aufwendiger) erweisen sich referenzierte oder auch illustrierte Transkripte, bei denen in Klammern die besprochenen Exponate zur Zuordnung angegeben oder in der Ausstellungssituation abgebildet werden. Hierzu ist es sinnvoll, vorab illustrierte Pläne der Ausstellung mit Objektkurzbezeichnungen anzufertigen, sodass Objekte einfacher und einheitlich zugeordnet werden können. Die Videodokumentation des Gesehenen dient zur Objekt-Zuordnung der Kommentare bzw. kann auch im Fall des Filmens der Teilnehmer:innen (und nicht nur des gemeinsamen Blickfeldes) zur multimodalen Ergänzung der Gesprächssituation mit Körperhaltungen, Gestiken, Mimiken etc. genutzt werden.

6. Datenanalyse der Rundgänge

Bei der Datenanalyse der begleiteten Rundgänge können je nach Dokumentation und Datenaufbereitung unterschiedliche Analyseverfahren zum Zug kommen. Nach den verschiedenen Interpretationsweisen von qualitativen Interviews bei Ulrike Froschauer und Manfred Lueger (2020) bietet sich bei Beobachtungsprotokollen beispielsweise eine Themenanalyse an, die angesprochene Inhalte und Meinungen in Relation zu bestimmten Stimuli der Ausstellung erfassen wie verorten lässt. Bei Transkripten könnte eine Systemanalyse zur Anwendung kommen, bei der Inhalte paraphrasiert und nach Äußerungs- und Wirkungskontexten interpretiert werden, oder auch eine Feinstrukturanalyse, bei der besonders zentrale Aussagen des Gesprächs in Sinneinheiten zerlegt und nach manifesten wie latenten Bedeutungen untersucht werden. Bei Videodateien der Rezeptionssituation sind wiederum beim Einsatz von *Mobilem Eye-Tracking* zusätzliche Blickmusteranalysen, bei der *Videobasierten ethnomethodologischen Konversationsanalyse* zusätzlich multimodale Datenanalysen in der Verschränkung mit der Gesprächsanalyse möglich.

Der Aufwand der Datenanalyse ist tendenziell nicht zu unterschätzen, jedoch schwer zu verallgemeinern, da es sich mitunter um zirkuläre Prozesse der inter-

pretativen Analyse handelt, die zur Qualitätssicherung idealerweise in der Gruppe durchgeführt werden. Wesentlich ist unserer Meinung nach sowohl bei der Bestimmung der Teilnehmer:innen als auch bei den analysierenden Forscher:innen auf Diversität zu achten, da verschiedene Sichtweisen der Mehrdimensionalität des Materials gerechter werden können.

Anwendungsbeispiel

Unser Anwendungsbeispiel stammt aus dem Forschungsprojekt *Recht auf Museum?*, bei dem wir die Veränderung musealer Öffentlichkeitskonzepte und deren Wahrnehmung in der Bevölkerung in einer Verschränkung von Archiv- und Feldforschungen untersuchten (Reitstätter und Galter 2022). Während die quellenkundlichen Archivforschungen Dokumente der institutionellen Selbstbeschreibung erhoben und analysierten, arbeitete unsere Feldforschung mit selbstständigen und begleiteten Museumsrundgängen. Die anschließende Befragung bestand aus einem Online-Fragebogen und einem Vignettenkommentar/-interview zu Ausschnitten musealer Selbstbeschreibungen, um Museumsmissionen mit der soeben gemachten Besuchserfahrung zu kontrastieren. Vor Beginn der Feldforschung wurden mit Ansprechpartner:innen der beteiligten Museen repräsentative Teile der Dauerausstellungen ausgewählt, um bei der Auswahl des Ausstellungsbereichs das inhaltliche Spektrum des jeweiligen Museums entsprechend abzudecken. Gleichzeitig führte uns unser Rundgang, der mit einem Treffpunkt im Eingangsbereich des Museums startete und mit einer Befragung in einem Aufenthaltsbereich des Museums endete, durch alle Stationen eines gewöhnlichen Ausstellungsbesuches (Abb. 1–3).

Abb. 1–3: Begleiteter Rundgang vom Eingangsbereich des Museums in einen ausgewählten Bereich der Dauerausstellung des Hauses der Geschichte Österreich, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Die begleiteten Rundgänge durch die ausgewählten Bereiche der Dauerausstellungen führten wir mit dem 20-köpfigen sogenannten Bürger:innen-Beirat durch. Das Ziel war, im Zuge der Studie nicht das typische Museumspublikum

zu reproduzieren. Vielmehr ging es uns darum, die Relevanz von Museen und die Erfahrung von Ausstellungen nicht nur aus Besucher:innen-, sondern auch aus Bürger:innen-Sicht zu untersuchen. So wurde die Gruppe des Bürger:innen-Beirats von uns nach den sechs Diversitätsaspekten – Geschlecht, Alter, Bildungsstand, Migrationshintergrund, Behinderung(en) und bisherige Museumsaffinität – repräsentativ für die in Wien lebende Bevölkerung zusammengestellt. Die begleiteten Rundgänge wurden mithilfe eines den Teilnehmer:innen umgehängten Audioaufnahmegepärs sowie einer GoPro Kamera, die wir Forscher:innen selbst in der Hand hielten und dabei die betrachteten Ausstellungsobjekte filmten, audio- und videodokumentiert (Abb. 4). Bei unserer Videodokumentation stand inhaltlich das gemeinsam gerichtete Blickfeld im Fokus und nicht die Teilnehmer:innen mit ihren körperlichen Reaktionen. Dies kommt einer diskreteren Dokumentation entgegen, wengleich durch den Videofokus auf das Sichtfeld und nicht die Teilnehmer:innen deren nonverbale Reaktionen verloren gehen und dies zu einer Sprachdominanz in der weiteren Datenaufbereitung führen kann. Im Anschluss an den Rundgang dokumentierten wir zusätzlich seine Besonderheiten in einem Protokoll.

Abb. 4: Dokumentation des begleiteten Rundgangs im Haus der Geschichte Österreich mit einem Audioaufnahmegepärs und einer GoPro Kamera, © Foto: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



Aufgrund der hohen Anzahl von 100 begleiteten Rundgängen (20 Personen, die jeweils alle 5 Partnermuseen besuchten) mit einer durchschnittlichen Dauer von 1

Stunde und 21 Minuten entschieden wir uns für eine gemischte Vorgehensweise bei der Datenaufbereitung. So transkribierten wir 30 aller begleiteten Rundgänge mit Verweisen auf die besprochenen Objekte und exzerpierten weitere 20, indem wir die Auseinandersetzung mit der Ausstellung zusammenfassten und zentrale Aussagen wortwörtlich transkribierten. Die verbleibenden 50 der begleiteten Rundgänge fassten wir nach dem Betrachten des Videos und Hören des Audios strukturiert in einem Protokoll zusammen. Eine Transkription von einer Stunde Rundgang ist mit etwa 10 Stunden Arbeitsaufwand zu beziffern. Bei einem Exzerpt mit Teiltranskription reduziert sich der Aufwand auf etwa sechs Stunden, bei einem Protokoll auf etwa drei Stunden. Nach den ersten Datenaufbereitungen begannen wir mit Gruppenanalyseteilnehmungen, um inhärente Themen, Muster und Spezifika bei den Rundgängen zu erkennen und dies mit unserem expliziten Erkenntnisinteresse nach der Charakteristik des lokalen Publikums bei der Wahrnehmung ‚ihrer‘ Museen und den besuchten Dauerausstellungen zu verbinden. Diese Gruppenanalyseteilnehmungen führten zu einem ersten Kodierschema, welches wir im Programm Atlas.ti anwandten und in diesem Prozess mit weiteren relevanten Codes erweiterten.

Zentral bei der Durchführung der begleiteten Rundgänge im *Recht auf Museum?*-Projekt war für uns das aktive Zuhören im Raum, um uns begrifflich zu machen, wie verschiedenste Personen die gleichen Museen und Ausstellungen für sich erschließen und interpretieren. Auffallend in diesem Prozess war, dass die wiederholten Ausstellungsbesuche gerade bei weniger museumsaffinen Teilnehmer:innen zu einem veränderten Verständnis der Institution Museum und auch zum Herausbilden von individuellen Besuchsstrategien führten. Konkret sahen wir zumeist nach dem dritten Besuch – etwa durch Prioritätensetzungen auf bestimmten Objektkategorien oder im Erkennen von Querverweisen – Veränderungen in der Ausstellungsaneignung. Des Weiteren gab der Großteil des Bürger:innen-Beirats nach der Projektteilnahme an, nun häufiger Museen zu besuchen beziehungsweise eine gesteigerte Wertschätzung für das eigene Kulturerbe zu empfinden. Darüber hinaus zeigte sich, dass das gemeinsame Besuchen von Ausstellungen in der objektgestützten Erörterung von Themen, Interessen und Wertvorstellungen äußerst offenbarend, wie auch in der gemeinsamen Forschungssituation stark beziehungsbildend ist. Begleitete Rundgänge eignen sich so neben der Analyse von Ausstellungen zum weiteren auch als Interviewmethode zu den in der Ausstellung präsentierten Themen (Reitstätter und Fineder 2021), wie auch als atmosphärische Methode des Kennenlernens, wie sie beispielsweise beim Daten im Museum oder auch für partizipative Vermittlungsangebote genutzt werden kann.

Methodenreflexion

Wie bereits eingangs erwähnt, finden sich empirische Studien mit begleiteten Rundgängen im Bereich der Ausstellungsforschung gerade im Vergleich mit anderen Formen der Befragung wie einem quantitativen *Fragebogen* noch reichlich selten. Dieser Artikel soll als ein Vorstoß dienen, die Methode der begleiteten Rundgänge sowohl bekannter als auch nachvollziehbarer zu machen, um mögliche sinnvolle zukünftige Anwendungen bei Ausstellungsanalysen zu eruieren. Dahingehend sehen wir den Nutzen und die Grenzen der Methode in folgenden Punkten:

Bei den Vorteilen der Methode ist die natürliche Situation der Datenerhebung zu betonen, da Ausstellungen über den gemeinsamen Rundgang genauso interpretiert werden, wie sie auch typischerweise besucht werden: Gemeinsam und im Gehen. Bei dieser Erhebungssituation ist erstens wenig beziehungsweise leicht zugängliche technische Ausrüstung von Nöten. Zweitens werden bei dieser Methode, etwa beim Einsatz in der Ausstellungsevaluation, Schwachstellen und Stärken sogleich sichtbar, wenn etwa eine Zone immer unbeachtet bleibt und ein anderes Objekt eine intensive Auseinandersetzung generiert. Drittens ist es über ein bewusstes Sampling der Teilnehmer:innen möglich, verschiedenen Arten von Besucher:innen im aktiven Zuhören eine Stimme zu geben, sodass die Methode diverse Perspektiven auf die Ausstellung und kulturelle Teilhabe anregt. So können begleitete Rundgänge über die direkte Ausstellungsanalyse hinaus auch als Tool der kuratorischen Bewusstseinsbildung für verschiedenste Besucher:innenbedürfnisse oder auch als Empowerment für Besucher:innen über das Formulieren und die Wertschätzung ihrer Sichtweisen eingesetzt werden.

Die Grenzen der Methode der begleiteten Rundgänge sind erstens beim wissenschaftlichen Einsatz in der tendenziell eher aufwendigeren Datenaufbereitung zu sehen. Zweitens sind Datenanalysen mit der Notwendigkeit von Vorwissen und Übung in der interpretativen Sozialforschung auch voraussetzungsvoller – etwa im Vergleich zu einem standardisierten Fragebogen, bei dem in vielen Programmen bereits automatische Datenanalysen integriert sind. Eine dritte Limitierung der Methode ergibt sich aus der Schwierigkeit, einem multisensorischen Ausstellungsrundgang in der Datenanalyse gerecht zu werden, wenn die Dokumentation die Ausstellungserfahrung vornehmlich wieder auf Text reduziert. Dieser Einschränkung kann jedoch durch eine zeitnah zur Datenerhebung stattfindende erste Datenanalyse sowie durch späteres wiederholtes Hören und Betrachten von Audios und Videos entgegengewirkt werden. Eine bewusste Thematisierung der sensorischen und atmosphärischen Aspekte über das Gesprochene hinaus ist für die begleiteten Rundgänge auch umso relevanter, will man den Charme der Methode, eine Ausstellung über die körperliche und soziale Praxis des Ausstellungsbesuches analytisch zu fassen, voll und ganz zur Geltung bringen.

Literaturverzeichnis

- Banks, Marcus und David Zeitlyn. 2015. *Visual Methods in Social Research*. Los Angeles: Sage.
- Bilandzic, Helena. 2005. Lautes Denken. In *Qualitative Medienforschung: Ein Handbuch*, herausgegeben von Lothar Mikos und Claudia Wegener, 362–370. Konstanz: UVK.
- Boren, Ted und Judith Ramey. 2000. Thinking Aloud: Reconciling Theory and Practice. *IEEE Transactions on Professional Communication* 43 (3): 261–278.
- Büscher, Monika und John Urry. 2009. Mobile Methods and the Empirical. In *European Journal of Social Theory* 12 (1): 99–116.
- Döring, Jörg und Tristan Thielmann, Hg. 2009. *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. 2020. *Das qualitative Interview: Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme*. Wien: facultas.
- Hanquinet, Laurie und Mike Savage. 2016. Contemporary Challenges for the Sociology of Art and Culture: An Introductory Essay. In *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, herausgegeben von Laurie Hanquinet und Mike Savage, 1–18. London: Routledge.
- Haywood, Naomi. 2018. Accompanied Visits as a Tool to Understand Visitors' Experiences: A Critical Reflection and Proposed Typology. In *Visitor Studies* 21 (1): 135–147.
- Hörning, Karl H. 2001. *Experten des Alltags: Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens*. Weilerswist: Velbrück.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2006. Studying Visitors. In *A Companion to Museum Studies*, herausgegeben von Sharon Macdonald, 362–67. Chichester: Wiley Blackwell.
- Iltanen, Sonjia und Päivi Topo. 2015. Object Elicitation in Interviews about Clothing Design, Ageing and Dementia. In *Journal of Design Research* 13 (2): 167–184.
- Keding, Melanie und Carmen Weith. 2014. Bewegte Interviews im Feld. In *Methoden der Kulturanthropologie*, herausgegeben von Christine Bischoff, Karoline Oehme-Jüngling und Walter Leimgruber, 131–143. Bern: Haupt.
- Kusenbach, Margarethe. 2003. Street Phenomenology. In *Ethnography* 4 (3): 455–485.
- Kusenbach, Margarethe. 2008. Mitgehen als Methode Der »Go-Along« in der phänomenologischen Forschungspraxis. In *Phänomenologie und Soziologie: Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*, herausgegeben von Jürgen Raab, Michaela Pfadenhauer, Peter Stegmaier, Jochen Dreher und Bernt Schnettler, 349–358. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Leinhardt, Gaea, Kevin Crowley und Karen Knutson. 2002. *Learning Conversations in Museums*. Taylor & Francis.

- Leinhardt, Gaea und Karen Knutson. 2004. *Listening in on Museum Conversations*. Walnut Creek u. a.: AltaMira Press.
- Pekarik, Andrew J. und James B. Schreiber. 2012. The Power of Expectation. In *Curator: The Museum Journal* 55 (4): 487–496.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Reitstätter, Luise und Martina Fineder. 2021. Der Ausstellungsinterviewrundgang (AIR) als Methode: Experimentelles Forschen mit Objekten am Beispiel der Wahrnehmung von Commons-Logiken. In *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 22 (1): Art. 6.
- Reitstätter, Luise und Karolin Galter, Hg. 2022. *Recht auf Museum? Zehn Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung*. Heidelberg: ART-Dok.
- Skov, Mette, Marianne Lykke und Christian Jantzen. 2018. Introducing Walk-Alongs in Visitor Studies: A Mobile Method Approach to Studying User Experience. In *Visitor Studies* 21 (2): 189–210.
- Smith, Jeffrey K. und Lisa F. Smith. 2001. Spending Time on Art. In *Empirical Studies of the Arts* 19 (2): 229–236.
- Unger, Hella von. 2014. *Partizipative Forschung: Einführung in die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Willig, Carla. 2017. Reflections on the Use of Object Elicitation. In *Qualitative Psychology* 4 (3): 211–222.
- Zahner, Nina Tessa. 2021. Kunstwahrnehmen im Ausstellungskontext: Das Go-Along Interview als Instrument zur Rekonstruktion des *Perceptual Space* in Kunstaustellungen. In *Begegnung mit dem Materiellen: Perspektiven aus Architekturgeschichte und Soziologie*, 155–176, Bielefeld: transcript.

Mobiles Eye-Tracking

Blickverhalten in Ausstellungen sichtbar machen

Luise Reitstätter, Seda Pesen, Raphael Rosenberg und Enkelejda Kasneci

Einführung

Das Medium Ausstellung ist eng mit dem Blick verbunden. Durch den Blick der Kurator:innen wird die Ausstellung organisiert und von Besucher:innen über ihren Blick erschlossen. Als visuelle Ordnungen geben Ausstellungen in ihrem selektiven Präsentationsmodus bestimmte Dinge zu sehen und andere wiederum nicht. Zudem sind gewisse normative Betrachtungsweisen der Ausstellung eingeschrieben, wenn Tony Bennett (2006) etwa von der Anforderung eines *Civic Seeing* im Zuge der Gründung der modernen Museen als Institutionen der bürgerlichen Zivilisierung spricht. Jahrhundertlang war auch der *Male Gaze* Status Quo, wenn Frauen fast ausschließlich als Sujets männlicher Künstler ihren Eingang ins Museum fanden (Nochlin 1971). In der historischen Unterscheidung des Westens zwischen Kunstmuseen und ethnographischen Museen sowie der ‚anderen‘ Rahmung von außereuropäischen Kulturgütern wurde ebenso Kritik am eurozentrischen Blick formuliert (Bal 2002, Schade und Wenk 2011). Heute zeigen sich die Museumswissenschaften über diskriminierungskritische und dekoloniale Diskurse eng mit der Dekonstruktion von Blickregimen und Repräsentationsapparaten verschränkt (Kravagna 2013, Morawek 2017, Mulvey 1996, Rito 2017).

Während also kritische Wissenschaftsdiskurse den Blick als Abstraktum zeit-spezifisch verorten, stellt sich zugleich die Frage, was es mit dem realen Betrachtungsverhalten auf sich hat. Lange Zeit wurden Blickfoki und Blickfolgen über die kompositorische Logik von Gebäuden, Räumen, Objekten und Bildern hergeleitet (Rosenberg 2011, Rosenberg und Klein 2015). Auch in der Ausstellungsforschung existieren eine Reihe von Studien, welche inhärente Besuchs- und Blickordnungen über die Art und Weise des Displays untersuchen (Klonk 2009, Muttenthaler und Wonisch 2003, Staniszewski 1998). Erst seit der Erfindung von Eye-Tracking zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ersten Experimenten zu Kunst- und Bildbetrachtung (Buswell 1935, Stratton 1902, 1906, Yarbus 1967) konnten Blickbewegungen empirisch nachvollzogen werden (Wade 2010). Experimente zum Blickverhalten

fanden jedoch lange Zeit nahezu ausschließlich im Labor und mit digitalen Reproduktionen statt. In vergleichenden Studien wurde jedoch festgestellt, dass der Kontext für die ästhetische Erfahrung höchst relevant ist, Kunst im Museum etwa auf mehr Interesse und Gefallen als im Labor stößt (Grüner, Specker und Leder 2019).

Erste Versuche, das Blickverhalten in Museen und Ausstellungen in situ zu erfassen, wurden seit den 2010er-Jahren realisiert. Obgleich Milekic (2010) bereits damals postulierte, dass „eye tracking may prove to be the most powerful tool for museum studies“, waren erste Eye-Tracking-Studien in Ausstellungen aufgrund technischer Herausforderungen noch häufig ähnlich einer Versuchsanordnung im Labor gestaltet: Normierte Settings mit wenigen Werken, statische Betrachter:innen, geringe Teilnehmer:innenzahlen oder ungenaue Blickdaten waren bei Museumsstudien mit stationären als auch mobilen Eye-Tracking-Geräten anfangs charakteristisch. So konnten Heidenreich und Turano (2011) nur vier Teilnehmer:innen bei der Rezeption von abstrakten und figurativen Gemälden im Baltimore Museum of Art mit mobilem Eye-Tracking (in Folge MET) erfassen. Quiroga, Dudley und Binnie (2011) führten eine MET-Studie in der Tate Britain mit nur sechs Teilnehmer:innen durch, die ein einzelnes Gemälde, *Ophelia* von John Everett Millais, betrachteten. Bachta et al. (2012) wiesen im Indianapolis Museum of Art 22 Mitarbeiter:innen an, sich vor einen stationären Eye-Tracker zu setzen, um Blickbewegungen zu einem Gemälde Edward Hoppers zu erheben, leider mit unzureichender Datenqualität.

In jüngeren MET-Studien hat sich sowohl das technische Set-Up weiterentwickelt als auch die thematische Anwendungsbreite im Ausstellungskontext erweitert. Untersucht wurden verschiedene Kunstgattungen (Pelowski et al. 2018, Reitstätter et al. 2020, Stein, Jossberger und Gruber 2022), der Einfluss des Displays (Rainoldi, Yu und Neuhofer 2020, Reitstätter et al. 2020), Orientierung und Farbwahrnehmung (Fontoura und Menu 2021, Linden und Wagemans 2021), Umgang mit interaktiven und digitalen Medien (Al-Baddai et al. 2017, Eghbal-Azar 2016, Eghbal-Azar et al. 2016, Mokatren, Kuflik und Shimshoni 2018), die Nutzung von Ausstellungstexten (Garbutt et al. 2020, Reitstätter, Galter und Bakondi 2022) sowie Unterschiede von Betrachter:innen nach Alter (Mesmoudi, Hommet und Peschanski 2020, Walker et al. 2017), Expertise (Stein, Jossberger und Gruber 2022) und Beeinträchtigungen (Tymkiw und Foulsham 2020). Während bislang verstärkt klassische Kunstaussstellungen und verschiedene Kunstgattungen im Fokus von Eye-Tracking-Studien standen, haben in den letzten Jahren teils auch (natur-)historische, ethnographische, technische und Wissenschaftsmuseen vermehrt Beachtung gefunden (Greenslit, Price und Malone 2021, Krogh-Jespersen et al. 2020, Parra Morantes et al. 2016, Raffi 2017, Sherman, Cupo und Mithlo 2020).

Beim methodischen Vergleich der neuesten MET-Studien wird deutlich, dass die technische Weiterentwicklung und damit vereinfachte Anwendungsverfahren es nun ermöglichen, in natürlichen Ausstellungsbedingungen (ohne Vorgabe von

Wegen oder Betrachtungszeiten) spezifischere Forschungsfragen (von ästhetischer Erfahrung bis Benutzer:innenfreundlichkeit) zu stellen sowie weitaus größere Samples (mit bis zu mehreren hundert Teilnehmer:innen) zu untersuchen. Aufgrund der nach wie vor hohen Equipment-Kosten und dem relativ großen Aufwand bei der Datenerhebung und vor allem Datenanalyse verorten sich MET-Studien bislang nahezu ausschließlich in der universitären Grundlagenforschung und haben noch kaum Eingang in die praxisorientierte Ausstellungs- oder Evaluationsforschung gefunden.

Ziel der Methode

Beim Einsatz von MET in der Ausstellungsforschung liegt das grundsätzliche Ziel der Methode darin, das Verhalten von Besucher:innen auf der Ebene ihrer Blickbewegungen zu erheben. Wo schauen sie wann, wie lange, in welcher Abfolge und in welchem Rhythmus hin? Das Auge ist in ständiger Bewegung, Blicke resultieren im Wechsel von Fixationen und Sakkaden. Fixationen, die etwa 100 bis 500 Millisekunden andauern, beschreiben den auf einem Punkt verweilenden Blick, bei dem wir etwas sehen (Groner und Groner 1989). Sakkaden sind Sprünge zwischen den Fixationen, in denen das Auge blind ist. Sie dauern in der Regel nur 20 bis 40 Millisekunden (Ditchburn 1973). Die zeitlich-räumliche Abfolge von Fixationen und Sakkaden bilden Blickbewegungspfade, sogenannte Scanpaths (Kübler, Kasneci und Rosenstiel 2014). Blickbewegungen sind also durch ihre Komplexität in einer freien Beobachtung der Körper- und Kopfhaltung nur zu errahnen, aber keinesfalls präzise zu erfassen. Zielt der Einsatz von MET also allgemein auf detaillierte Blickbewegungsdaten ab, richtet sich das konkrete Ziel in der Ausstellungsforschung nach einem spezifischen Erkenntnisinteresse, wie in der folgenden Schritt-für-Schritt-Anleitung und im Anwendungsbeispiel der Studie *True to Life* dargestellt.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die folgende Anleitung gestaltet sich nach den typischen Phasen einer empirischen Untersuchung von der Definition der Forschungsfragen bis hin zur Datenanalyse, die sich in der Praxis auch überschneiden oder wiederholt zur Anwendung kommen können:

1. Forschungsfragen definieren

Forschungsfragen, die sich mit MET erheben lassen, behandeln das Blickverhalten in Ausstellungen in Relation zu verschiedenen Besucher:innen, Raumkonstellatio-

nen, Ausstellungsobjekten, Präsentationsweisen, Medienangeboten etc. In der Zielrichtung können diese Fragestellungen sowohl grundlagenorientiert (etwa über das Erforschen von allgemeinen Blickmustern in Ausstellungen) als auch praxisorientiert (etwa über die Evaluation bestimmter Ausstellungspräsentationen) sein.

2. Methoden auswählen

Interessiert man sich für das Blickverhalten in Ausstellungen, ist ein alleiniger Einsatz von MET möglich. Interessiert man sich darüber hinaus für Kontexte der Ausstellung (Institution, Raum, Präsentation etc.), Hintergründe der Besucher:innen (Soziodemographie, Besuchsmotivation, Meinungen etc.) oder die soziale und sinnliche Ausstellungserfahrung (Besuchskonditionen, Interaktion, Multimodalität etc.) ist eine Methodenkombination empfehlenswert (Eghbal-Azar und Widlok 2013, Mayr, Knipfer und Wessel 2009). Konkreter gesagt: Will man etwa den Zusammenhang von institutionellen Rahmungen und Blickmustern untersuchen, ist beispielsweise eine Methodenkombination mit *Kontextanalyse* möglich. Gilt es etwa, individuelle Prozesse der Sinnstiftung sichtbar zu machen, bietet sich eine Kombination mit *Social Meaning Mapping* an. Für die Erhebung von körperlichen Praktiken und sozialen Interaktionen eignet sich eine Kombination mit der *Videobasierten ethnomethodologischen Konversationsanalyse* (Reitstätter, Pesen und vom Lehn 2025).

3. Daten erheben

Für die Vorbereitung der Datenerhebung heißt es, in Abhängigkeit verfügbarer Geräte und finanzieller Ressourcen, die Hardware und Software zu bestimmen. Derzeit gibt es mehrere Anbieter von MET-Equipment, die sich in Preis, Präzision und Benutzer:innenfreundlichkeit erheblich unterscheiden (Holmqvist et al. 2023, MacInnes et al. 2018, Onkhar, Dodou und de Winter 2023). MET-Brillen funktionieren zumeist nach dem gleichen Prinzip: Eine Szenenkamera filmt die Umgebung in der Blickrichtung, während die Augenbewegungen mittels der Erfassung der Pupille durch Infrarotsensoren aufgezeichnet werden. Sind die Teilnehmer:innen rekrutiert, über die Studie samt Ausfüllen einer Einverständniserklärung informiert und das Equipment angepasst¹, findet bei aufgesetzter Brille eine Kalibrierung statt (Abb. 1). Bei dieser fixieren die Teilnehmer:innen einen oder mehrere Punkte, sodass die Software die Position der Pupillen auf den visierten

1 Gegebenenfalls muss in diesem Schritt die MET-Brille auch an die Sehstärke angepasst werden. Die meisten Hersteller bieten eine kleine Auswahl an Korrekturlinsen an, die in die MET-Brille eingesetzt werden können. Jedoch limitieren sich die meisten auf eine maximale Dioptrie von +5/-5, womit Besucher:innen, die eine stärkere Sehschwäche haben, per se ausgeschlossen sind. Ferner zeigen sich Anwendungsschwierigkeiten bei Besucher:innen, die etwa Strabismus oder hängende Augenlider haben, die die Pupillen zum Teil bedecken.

Punkt ausrichten kann. Der Ausstellungsbesuch kann von den Teilnehmer:innen nach ihren eigenen Präferenzen erfolgen, während ihre Blickbewegungen über das mitgegebene Aufnahmegerät mit einer entsprechenden Software aufgezeichnet werden (Abb. 2). Bei der anschließenden Rückgabe des MET-Equipments ist es im Sinne einer umfassenden Dokumentation ratsam, nach Erfahrungen der Benutzer:innenfreundlichkeit zu fragen und die Präzision der erfassten Daten, technische Auffälligkeiten oder auch Kontextinformationen aus den Gesprächen mit den Teilnehmer:innen festzuhalten.

Abb. 1–2: Kalibrierung der MET-Brille und freier Ausstellungsrundgang der Teilnehmer:innen, © Fotos: Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien.



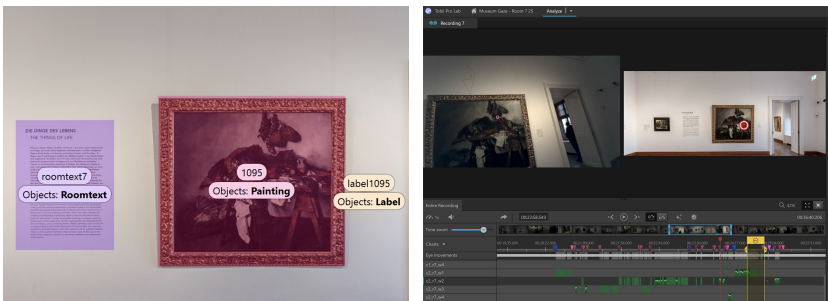
4. Daten aufbereiten

Um die erhobenen Daten zu analysieren, ist nach der Aufzeichnung eine Aufbereitung der Daten notwendig. In einem ersten Schritt können hierfür die gesammelten MET-Daten als gängiges Videoformat exportiert werden. Diese Videos zeigen die Aufnahme der Szenenkamera sowie eine Visualisierung des Blickpunktes (Abb. 3). Ein solches Video kann für qualitative Analysen bereits ausreichen. Im zweiten Schritt gilt es jedoch zumeist, die Objekte im Ausstellungsraum auf den rohen Videodaten zu identifizieren. Dies stellt einen höchst aufwendigen Arbeitsschritt dar, da durch Künstliche Intelligenz (KI) unterstützte Bilderkennungsverfahren zwar bereits greifen, aber beim heutigen Stand der Technik noch extensiver manueller Korrekturen sowie auch leistungsstarker Rechner bedürfen. Nach der Annotation können Einzelobjekte wie Kunstwerke oder Labels, die dem Forschungsinteresse unterliegen, z. B. durch die Unterteilung in kleinere *Areas of Interest* (AoI) wie beispielsweise bestimmte Figuren oder Textabschnitte weiter aufbereitet werden (Abb. 6–7). Im Fall von Methodenkombinationen ist es notwendig, weitere Daten entsprechend aufzubereiten, um komplementäre Datenanalysen zu ermöglichen.

Abb. 3–5: Von der Visualisierung des Blickpunkts einer Person hin zu kumulierten Heatmaps und Scanpaths eines Teilnehmer:innen-Samples. © Screenshots: Tobii Pro Lab, Seda Pesen.



Abb. 6–7: Auswahl von AoIs (Areas of Interest), automatisierte Annotation von Fixationen vom Video auf die jeweiligen Snapshots. © Screenshots: Tobii Pro Lab, Seda Pesen.



5. Daten analysieren

Die Übergänge von Datenaufbereitung zur Datenanalyse sind fließend und finden teilweise im Wechsel statt, wenn etwa erste Erkenntnisse im Prozess der Datenaufbereitung vertiefende Datenanalysen anstoßen. Mittels Analysesoftware (vom Hardware-Anbieter oder als unabhängiges Programm) lassen sich unter anderem Heatmaps der Fixationen (Fuhl et al. 2018, Kübler et al. 2015, Abb. 4) oder Scanpaths einzelner oder kumulierter Betrachter:innen (Kübler et al. 2017, Abb. 5) berechnen und visualisieren sowie statistische Daten wie z. B. Dauer der Fixationen oder Länge der Sakkaden ausgeben. Diese ermöglichen zahlreiche Schlussfolgerungen über die Verteilung der visuellen Aufmerksamkeit, Betrachtungsabfolgen von Ausstellungsobjekten und anderen Elementen wie etwa Texten oder auch Blickfoki und -pfade innerhalb einzelner Objekte (Rosenberg und Groner 2022). Aus geisteswissenschaftlicher Sicht sind ebenfalls qualitativ-interpretative Analysen der Videodaten anzustreben, um etwa Phänomene wie habituelles Sehen oder gemeinsames Sinnstiften in der Exploration von Blickmustern (und weiterer Daten) in vertiefenden Einzelfallstudien analytisch fassen zu können.

Betrachtet man alle fünf hier dargestellten Phasen einer MET-Studie, wird deutlich, dass der größte Zeit- und Personalaufwand in der Datenaufbereitung liegt. Einer Datenerhebung von wenigen Tagen folgt zumeist eine Datenaufbereitung von mehreren Monaten, während die Datenanalyse je nach Erkenntnisinteresse eher knapp oder auch sehr ausführlich ausfallen kann. Neben dem Einsatz von mindestens einer, aber tendenziell mehreren Feldforscher:innen bei der Datenerhebung, ist bei der Datenaufbereitung bestenfalls ein größeres Team und eine längere Bearbeitungszeit einzuplanen. Auch die Datenanalyse empfiehlt sich im Team, um verschiedene technische und inhaltliche Expertisen als auch Perspektiven bei der Auseinandersetzung mit dem Material fruchtbar zu machen.

Anwendungsbeispiel

Im transdisziplinären Forschungsprojekt *The Museum Gaze* (2022–2026) wird Grundlagenforschung zum Sehen im Museum über die Bündelung der Kompetenzen der Universität Wien (Labor für empirische Bildwissenschaft), der Technischen Universität München (Human-Centered Technologies for Learning) und der Österreichischen Galerie Belvedere (mit den vier Sammlungsabteilungen Mittelalter, Barock, 19. und 20. Jahrhundert und Zeitgenössische Kunst) betrieben. Die erste Studie *True to Life* (2022), die hier als Anwendungsbeispiel fungiert, fand in der gleichnamigen Sammlungsausstellung statt, welche den Stil des Realismus mit Werken aus der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts beleuchtete. Im Zentrum der Studie standen Forschungsfragen zum Einfluss von Hängepraktiken und zum relationalen Blick zwischen Werken und Ausstellungstexten (Labels). Während im ersten Teil der Studie (Kondition 1) die Ausstellung in ihrem ursprünglichen Setting untersucht wurde, wurden vor dem zweiten Teil der Studie (Kondition 2) folgende Interventionen vorgenommen: Werke der Kondition 1 wurden mit Werken populärer Künstler (Gustav Klimt, Vincent van Gogh) ausgetauscht, mit zeitgenössischer Kunst (Lisl Ponger) ersetzt, innerhalb des Raums umgehängt oder vollständig aus der Ausstellung entfernt. Labels wurden in ihrer Wortanzahl verlängert, unterschiedlichen Narrativen folgend umgeschrieben oder an allen Werken im Raum ergänzt.

Um Blickverhalten und Besuchserfahrung zu erheben, wurde eine Methodenkombination von MET, *Videobasierter ethnomethodologischer Konversationsanalyse* (in Zusammenarbeit mit Forscher:innen des King's College London), *Fragebogen* und stimulusgestütztem Interview eingesetzt. Über diese Methodenkombination konnten im MET ersichtliche Aufmerksamkeitsfoki mit Videoaufnahmen des Interaktionsgeschehens im Raum, Selbstaussagen im Interview und Hintergrundinformationen aus dem Fragebogen kontextualisiert werden. Die Datenerhebung fand in beiden Konditionen für jeweils eine Woche im Oktober 2022 statt und

gestaltete sich nach dem folgenden Prozedere: Nach der Einladung von regulären Museumsbesucher:innen zur Studienteilnahme und dem Ausfüllen einer Einverständniserklärung wurden die MET-Brille an die Teilnehmer:innen angepasst, das Aufnahmegerät in einer kleinen Tasche umgehängt und die Brillen kalibriert. Der Rundgang durch die Ausstellung erfolgte nach den Präferenzen der Teilnehmer:innen. Im Anschluss daran wurde die MET-Aufnahme gestoppt, das Equipment retourniert und den Teilnehmer:innen ein Fragebogen auf einem Tablet ausgehändigt. Als letzter Schritt wurde ein stimulusgestütztes Interview zur Rekonstruktion der Ausstellungserfahrung durchgeführt und per Video aufgezeichnet.

Erkenntnisse aus der Datenauswertung (N=212, c1 n=108, c2 n=104) zeigen, dass die Benutzer:innenfreundlichkeit des MET-Equipments als auch die Validität der MET-Daten als relativ hoch eingeschätzt werden kann. 85,4 % der Teilnehmer:innen gaben an, dass die Brille ihre Sicht nicht eingeschränkt habe; 79,7 %, dass sie die Brille nicht als unbequem befunden haben. Dennoch führten 50,5 % an, dass sie die Brille gar nicht, 43,4 % dass sie die Brillen nach ein bis zehn Minuten und 6,1 % dass sie die Brille sofort vergessen haben, sodass das Bewusstsein der Teilnehmer:innen, an einer Studie teilzunehmen, wie bei jeder nicht verdeckten Erhebungssituation, mitreflektiert werden muss. Die Auswertung zu den Hängepraktiken der Ausstellung offenbarte, dass die Teilnehmer:innen – dem klassischen Display von hauptsächlich einreihig gehängten Gemälden folgend – vornehmlich ein lineares Betrachtungsverhalten aufwiesen und sich von Bildmitte zu Bildmitte orientierten. Dieses lineare Betrachtungsverhalten konnte jedoch durch kuratorische Interventionen unterbrochen werden: Der Austausch des Landschaftsbilds *Herbstsonne am Attersee* (1917) von Olga Micheli mit Lisl Pongers Kolonialismus-kritischer Fotografie *Out of Austria 2000* (2000) förderte etwa das abrupte Stehenbleiben und längere Verweilen vor dem Werk, regte Interaktion zwischen Paaren an und wies eine hohe Resonanz in den Interviews auf. Die Auswertung zur Labelnutzung verdeutlichte wiederum, dass bei mehr Textangebot im Raum sich sowohl die Lesezeiten als auch Kunstbetrachtungszeiten im Durchschnitt erhöhten. Während Teilnehmer:innen mit hoher Leseaffinität auch längere Objektbeschreibungen vollständig rezipierten, zeigte sich über alle Teilnehmer:innen hinweg ein kontinuierlicher Abfall von Leser:innen. So lasen etwa die Hälfte der Teilnehmer:innen Labels mit 100 Wörtern und nur ein Viertel Labels mit 200 Wörtern bis zum Schluss.

Methodenreflexion

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass MET ein junges und derzeit noch aufwändiges Verfahren der Ausstellungsanalyse ist. Für seine Anwendung sprechen jedoch folgende Potenziale: Indem die Ausstellung im Verständnis eines raum-zeitlichen Ereignisses aus der Perspektive der Wahrnehmenden untersucht wird, findet

mit der Anwendung von MET buchstäblich eine methodische Integration der Besucher:innensicht statt. Über den Blick erschließt sich die Ausstellung individuell und prozessual, das ephemere Medium Ausstellung realisiert sich so gewissermaßen über die Betrachtung. Eine weitere Stärke von MET ist sein Einsatz als mobile Methode (Büscher und Urry 2009), wenn in Ausstellungen das Sehen häufig nicht stehend, sondern in Bewegung stattfindet und Objekte über wiederholte Blicke von verschiedenen Standpunkten Beachtung finden (Carbon 2017, Reitstätter 2015: 129–139, Reitstätter, Galter und Bakondi 2022). In diesem visuell komplexen Aneignungsverhalten von Ausstellungsbesucher:innen liefert MET umfangreiche, präzise und valide Daten. So können MET-Daten bereits mit einer Genauigkeit von 0.1° aufgenommen werden (Schneider et al. 2009). Für die Validität spricht, dass das MET-Equipment eine tendenziell geringe Beeinträchtigung des Besucherlebnisses darstellt (Mayr, Knipfer und Wessel 2009, Santini, Fuhl und Kasneci 2018). Zudem sind mittlerweile Aufzeichnungen von mehr als eine Stunde und damit die Analyse eines gesamten Ausstellungsbesuches samt potenzieller Veränderungen von Blickmustern über die Zeit möglich.

Gleichzeitig ist die Erfassung des Betrachtungsverhalten mittels MET durch Limitationen bestimmt: Zu teuer, technisch aufwändig und deshalb wenig zugänglich, so ließen sich knapp formuliert die größten aktuellen Einschränkungen zusammenfassen. Dahingehend ist zum einen in der Weiterentwicklung von MET die preisliche Leistbarkeit von Hard- und Software zu gewährleisten sowie zum anderen Prozesse der Datenaufbereitung, vor allem bei der automatischen Bildererkennung, für eine einfachere Anwendung der Methode voranzutreiben. MET liefert eine genaue Messung des Blickverhaltens über physiologische Parameter wie Fixationen und Sakkaden. Ob und inwiefern diese Aufschluss über Prozesse der Erkenntnis- und Sinnstiftung bei den Betrachter:innen ermöglichen, ist jedoch keine objektive Schlussfolgerung, sondern obliegt der Interpretation der Forschenden (Doering und Pekarik 2010, Garbutt et al. 2020, Mayr, Knipfer und Wessel 2009). Um dem Vorwurf eines behavioristischen Zugangs zu entgehen, ist eine theoretisch sensible Dateninterpretation, die auf die Komplexität kultureller Artefakte und Praktiken eingeht, unumgänglich. In der Anwendung von Methodenkombinationen lässt sich auch der Limitation von MET als Erhebung von Blickbewegungsdaten isoliert vom betrachtenden Körper und ohne Einblicke in introspektive Prozesse der Sinnstiftung entgegenwirken. So erzeugt MET Produkte des Sehens (in langen Exporttabellen und Visualisierungen wie Heatmaps oder Scanpaths), die es in den Prozess des *Embodied Seeing* einzubetten und im Rahmen der Sinnstiftung auch in der Interaktion mit anderen Personen vor Ort weiter zu entschlüsseln gilt.

Neben der technischen Weiterentwicklung ist also die Wichtigkeit von methodischen Kombinationen und die theoretische Sensibilität hervorzuheben, um über eine reflektierte Interpretation von Blickbewegungsdaten mit kontextueller Einbettung simplifizierten Schlussfolgerungen vorzubeugen. Gerade die multimo-

dale, sensorische Aussagekraft von MET lässt sich in der Verbindung mit weiteren Methoden deutlich erweitern, sodass der Blick auch im Raum, am Körper und in der sozialen Interaktion verortet werden kann. Ein theoretisch sensibler Zugang mit der Bezugnahme auf etwa aktuelle diskriminierungs-kritische und dekoloniale Diskurse kann MET wiederum für die kritischen Geisteswissenschaften fruchtbar machen und Ausstellungssehweisen in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten verorten. So sehen wir das Potenzial beim Einsatz von MET als Methode der Ausstellungsanalyse – jenseits der aktuellen Fokussierung auf das Kunstmuseum und die individuelle ästhetische Erfahrung – darin, auch andere Ausstellungsorte, kulturelle Artefakte und sinnliche wie soziale Rezeptionsweisen verstärkt in den Blick zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- Al-Baddai, Saad, Barbara Ströhl, Elmar W. Lang und Bernd Ludwig. 2017. Do Museum Visitors See What Educators Want Them to See? In *Adjunct Publication of the 25th Conference on User Modeling, Adaption and Personalization*, 321–326. <https://doi.org/10.1145/3099023.3099086>.
- Bachta, Edward, Robert J. Stein, Silvia Filippini-Fantoni und Tiffany Leason. 2012. Evaluating the Practical Applications of Eye Tracking in Museums. In *Museums and the Web*. <https://www.museweb.net/bibliography/evaluating-the-practical-applications-of-eye-tracking-in-museums/> (05.08.2024).
- Bal, Mieke. 2002. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Tony. 2006. Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision. In *A Companion to Museum Studies*, herausgegeben von Sharon Macdonald, 263–281. Chichester: Wiley Blackwell.
- Bitgood, Stephen. 2009. When Is 'Museum Fatigue' Not Fatigue? In *Curator: The Museum Journal* 52 (2): 193–202. <https://doi.org/10.1111/J.2151-6952.2009.TB00344.X>.
- Büscher, Monika und John Urry. 2009. Mobile Methods and the Empirical. *European Journal of Social Theory* 12 (1): 99–116. <https://doi.org/10.1177/1368431008099642>.
- Buswell, Guy Thomas. 1935. *How People Look at Pictures: A Study of the Psychology of Perception in Art*. Chicago, Illinois: The University Chicago Press.
- Carbon, Claus Christian. 2017. Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions. In *I-Perception* 8 (1): 1–15. <https://doi.org/10.1177/2041669517694184>.
- Ditchburn, Robert W. 1973. *Eye-Movements and Visual Perception*. Oxford: Clarendon Press.

- Doering, Zahava D. und Andrew J. Pekarik. 2010. Why Time Is Not Quality. In *Curator: The Museum Journal* 40 (4): 249–252. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1997.tb01309.x>.
- Eghbal-Azar, Kira. 2016. *Affordances, Appropriation and Experience in Museum Exhibitions: Visitors' (Eye) Movement Patterns and the Influence of Digital Guides*. PhD-Thesis, Universität Köln.
- Eghbal-Azar, Kira, Martin Merkt, Julia Bahnmüller und Stephan Schwan. 2016. Use of Digital Guides in Museum Galleries: Determinants of Information Selection. In *Computers in Human Behavior* 57: 133–142. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2015.12.035>.
- Eghbal-Azar, Kira und Thomas Widlok. 2013. Potentials and Limitations of Mobile Eye Tracking in Visitor Studies: Evidence from Field Research at Two Museum Exhibitions in Germany. In *Social Science Computer Review* 31 (1): 103–118. <https://doi.org/DOI:10.1177/0894439312453565>.
- Fontoura, Pablo und Michel Menu. 2021. Visual Perception of Natural Colours in Paintings: An Eye-Tracking Study of Grünewald's Resurrection. *Natural Colour-Digital Colour* 46 (3): 582–94. <https://doi.org/10.1002/col.22641>.
- Fuhl, Wolfgang, Thomas Kuebler, Thiago Santini und Enkelejda Kasneci. 2018. Automatic Generation of Saliency-Based Areas of Interest for the Visualization and Analysis of Eye-Tracking Data. In *Vision, Modeling and Visualization, VMV 2018*. <https://doi.org/10.2312/VMV.20181252>.
- Garbutt, Michael, Scott East, Branka Spehar, Vicente Estrada-Gonzalez, Brooke Carson-Ewart und Josephine Touma. 2020. The Embodied Gaze: Exploring Applications for Mobile Eye Tracking in the Art Museum. In *Visitor Studies* 23 (1): 82–100.
- Greenslit, Jana, Aaron Price und Tiffany Malone. 2021. Aesthetic Dissonance: The Impact of Viewing Fine Art in a Science Museum. In *Journal of Museum Education* 46 (2): 202–215. <https://doi.org/10.1080/10598650.2021.1882178>.
- Groner, Rudolf und Marina T. Groner. 1989. Attention and Eye Movement Control: An Overview. In *European Archives of Psychiatry and Neurological Sciences* 239: 9–16.
- Grüner, Susanne, Eva Specker und Helmut Leder. 2019. Effects of Context and Genuine-ness in the Experience of Art. In *Empirical Studies of the Arts* 37 (2): 138–152.
- Heidenreich, Susan und Kathleen Turano. 2011. Where Does One Look When Viewing Artwork in a Museum? In *Empirical Studies of the Arts* 29 (1): 51–72. <https://doi.org/10.2190/EM.29.1.d>.
- Holmqvist, Kenneth, Saga Lee Örbom, Ignace T.C. Hooge, Diederick C. Niehorster, Robert G. Alexander, Richard Andersson, Jeroen S. Benjamins et al. 2023. Eye Tracking: Empirical Foundations for a Minimal Reporting Guideline. In *Behavior Research Methods* 2022, 55 (1): 364–416. <https://doi.org/10.3758/S13428-021-01762-8>.

- Klonk, Charlotte. 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000*. New Haven & London: Yale University Press.
- Kravagna, Christian. 2013. Postkoloniale Ausstellungen im Kunstfeld. In *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, herausgegeben von ARGE schnittpunkt, 51–62. Böhlau.
- Krogsh-Jespersen, Sheila, Kimberly A. Quinn, William L. D. Krenzer, Christine Nguyen, Jana Greenslit und C. Aaron Price. 2020. Exploring the Awe-Some: Mobile Eye-Tracking Insights into Awe in a Science Museum. In *PLoS ONE* 15 (9): 1–14.
- Kübler, Thomas C., Enkelejda Kasneci und Wolfgang Rosenstiel. 2014. SubMatch: Scanpath Similarity in Dynamic Scenes Based on Subsequence Frequencies. In *Eye Tracking Research and Applications Symposium (ETRA)*: 319–322. <https://doi.org/10.1145/2578153.2578206>.
- Kübler, Thomas C. Colleen Rothe, Ulrich Schiefer, Wolfgang Rosenstiel und Enkelejda Kasneci. 2017. SubMatch 2.0: Scanpath Comparison and Classification Based on Subsequence Frequencies. In *Behavior Research Methods* 49 (3): 1048–1064. <https://doi.org/10.3758/s13428-016-0765-6>.
- Kübler, Thomas C. et al. 2015. Analysis of Eye Movements with Eyetrace. In *Communications in Computer and Information Science* 574: 458–471. https://doi.org/10.1007/978-3-319-27707-3_28.
- Linden, Christopher und Johan Wagemans. 2021. Presenting TaMuNaBe: A Taxonomy of Museum Navigation Behaviors. In *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. <https://doi.org/10.1037/aca0000413>.
- Mayr, Eva, Kristin Knipfer und Daniel Wessel. 2009. In-Sights into Mobile Learning: An Exploration of Mobile Eye Tracking Methodology for Learning in Museums. In *Researching Mobile Learning: Frameworks, Tools and Research Designs*, herausgegeben von Giasemi Vavoula, Norbert Pachler und Agnes Kukulska-Hulme, 189–204. Oxford: Peter Lang.
- Mesmoudi, Salma, Stanislas Hommet und Denis Peschanski. 2020. Eye-Tracking and Learning Experience: Gaze Trajectories to Better Understand the Behavior of Memorial Visitors. In *Journal of Eye Movement Research* 13 (2). <https://doi.org/10.16910/jemr.13.2.3>.
- Milekic, Slavko. 2010. Gaze-Tracking and Museums. In *Museums and the Web 2010: Proceedings*, herausgegeben von Jennifer Trant und David Bearman. Toronto: Archives & Museum Informatics.
- Mokatren, Moayad, Tsvi Kuflik und Ilan Shimshoni. 2018. Exploring the Potential of a Mobile Eye Tracker as an Intuitive Indoor Pointing Device: A Case Study in Cultural Heritage. In *Future Generation Computer Systems* 81: 528–541. <https://doi.org/10.1016/j.FUTURE.2017.07.007>.
- Morawek, Katharina. 2017. Die ganze Welt in Zürich: Kollaborative und transformative Strategien der Verhandlung von „Stadtbürger*innenschaft“. In *Kuratie-*

- ren als antirassistische Praxis*, herausgegeben von Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski und Nora Sternfeld, 99–113. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Mulvey, Laura. 1996. *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2003. Grammatiken des Ausstellens: Kulturwissenschaftliche Analysemethoden musealer Repräsentationen. In *Kulturstudien in Österreich*, herausgegeben von Christina Luttner und Lutz Musner, 117–135. Wien: Löcker.
- Onkhar, Vishal, Dimitra Dodou und Joost de Winter. 2023. Evaluating the Tobii Pro Glasses 2 and 3 in Static and Dynamic Conditions. In *Behavior Research Methods*.
- Parra Morantes, Paola Patricia, Sonia Andrea Peñarete, Giovanni Arbelaez, Mauricio Camargo und Laurent Dupont. 2016. Understanding Museum Visitors' Experience through an Eye-Tracking Study and a Living Lab Approach. Trondheim, Norway: 22nd ICE/IEEE International Technology Management Conference. <http://www.museumsandtheweb.com/> (05.08.2024).
- Pelowski, Matthew, Helmut Leder, Vanessa Mitschke, Eva Specker, Gernot Gerger, Pablo Tinio, Elena Vaporova, Till Bieg und Agnes Husslein-Arco. 2018. Capturing Aesthetic Experiences with Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's "Baroque, Baroque!" In *Frontiers in Psychology* 9: 1255–1255. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01255>.
- Quiroga, Rodrigo Q., Sandra Dudley und Jennfer Binnie. 2011. Looking at Ophelia: A Comparison of Viewing Art in the Gallery and in the Lab. *ACNR* 11 (3): 15–18. <https://hdl.handle.net/2381/27904>.
- Raffi, Francesca. 2017. Full Access to Cultural Spaces (FACS): Mapping and Evaluating Museum Access Services Using Mobile Eye-Tracking Technology. In *Ars Aeterna* 9 (2): 18–38. <https://doi.org/10.1515/aa-2017-0007>.
- Rainoldi, Mattia, Chung-En Yu und Barbara Neuhofer. 2020. The Museum Learning Experience Through the Visitors' Eyes: An Eye Tracking Exploration of the Physical Context. In *Eye Tracking in Tourism. Tourism on the Verge*, herausgegeben von Mattia Rainoldi und Mario Jooss. Springer, Cham. https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-3-030-49709-5_12.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln: Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Reitstätter, Luise, Hanna Brinkmann, Thiago Santini, Eva Specker, Zoya Dare, Flora Bakondi, Anna Miscena, Enkelejda Kasneci, Helmut Leder und Raphael Rosenberg. 2020. The Display Makes a Difference: A Mobile Eye Tracking Study on the Perception of Art Before and After a Museum's Rearrangement. *Journal of Eye Movement Research* 13 (2): Article 6. <https://doi.org/doi.org/10.16910/jemr.13.2.6>.
- Reitstätter, Luise, Karolin Galter und Flora Bakondi. 2022. Looking to Read: How Visitors Use Exhibit Labels in the Art Museum. In *Visitor Studies* 25 (2): 127–150. <https://doi.org/10.1080/10645578.2021.2018251>.

- Reitstätter, Luise, Seda Pesen und Dirk vom Lehn. 2025. Sehen und soziale Interaktion im Kunstmuseum: MET x EMKA als neuer Ansatz der Videoanalyse. In *Audio-visuelle Daten in der empirischen qualitativen Sozialforschung: Erhebung – Analyse – Nutzung – Transkription*, herausgegeben von René Wilke und Hubert Knoblauch, 372–391. Weinheim: Beltz Juventa.
- Rito, Carolina. 2017. The Discoveries Museum and the Colonial Gaze in Contemporary Technologies of Display. In *Wrong Wrong* 9.
- Rosenberg, Raphael. 2011. Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch. In *Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaft für 2010*: 76–89. Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaft. <https://doi.org/https://doi.org/10.11588/artdok.00001801>.
- Rosenberg, Raphael und Christoph Klein. 2015. The Moving Eye of the Beholder: Eye Tracking and the Perception of Paintings. In *Art, Aesthetics, and the Brain*, herausgegeben von Joseph P. Huston, Marcos Nadal, Francisco Mora, Luigi F. Agnati und Camilo J. Cela-Conde, 79–110. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199670000.003.0005>.
- Santini, Thiago, Wolfgang Fuhl und Enkelejda Kasneci. 2018. PuReST: Robust Pupil Tracking for Real-Time Pervasive Eye Tracking. In *Eye Tracking Research and Applications Symposium*, 1–5. <https://doi.org/10.1145/3204493.3204578>.
- Schade, Sigrid und Silke Wenk. 2011. *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.
- Sherman, Aleksandra, Lani Cupo und Nancy Marie Mithlo. 2020. Perspective-Taking Increases Emotionality and Empathy but Does Not Reduce Harmful Biases against American Indians: Converging Evidence from the Museum and Lab. In *PLoS ONE* 15 (2). <https://doi.org/10.1371/JOURNAL.PONE.0228784>.
- Staniszewski, Mary Anne. 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Stein, Isabell, Helen Jossberger und Hans Gruber. 2022. Investigating Visual Expertise in Sculpture: A Methodological Approach Using Eye Tracking. In *Journal of Eye Movement Research* 15 (2). <https://doi.org/10.16910/jemr.15.2.5>.
- Stratton, George Malcom. 1902. Eye-Movement and the Aesthetics of Visual Form. In *Philosophische Studien* 20: 336–359.
- Stratton, George Malcom. 1906. Symmetry, Linear Illusions, and the Movements of the Eye. In *Psychological Review* 13 (2).
- Tymkiw, Michael und Tom Foulsham. 2020. Eye Tracking, Spatial Biases and Normative Spectatorship in Museums. In *Leonardo* 53 (5): 542–546. https://doi.org/10.1162/leon_a_01746.
- Wade, Nicholas. 2010. Pioneers of Eye Movement Research. In *i-Perception* 1: 33–68. <https://doi.org/10.1068/i0389>.
- Walker, Francesco, Berno Bucker, Nicola C. Anderson, Daniel Schreij und Jan Theeuwes. 2017. Looking at Paintings in the Vincent Van Gogh Museum: Eye

Movement Patterns of Children and Adults. In *PLoS ONE* 12 (6): e0178912.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178912> (05.08.2024).

Yarbus, Alfred L. 1967. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum Press.

Teil III Praxisorientierte Methoden

AttrakDiff

Die Attraktivität von Ausstellungen über Gegensatzpaare ermitteln

Tabea Schmid

Einführung

Der standardisierte Fragebogen AttrakDiff ist ein empirisches Instrument, um zu erfassen, wie Personen die Gesamtattraktivität eines Produktes bewerten (Hassenzahl, Burmester und Koller 2003).¹ Er wurde entwickelt, um den Gestaltungsprozess zu unterstützen und Ergebnisse zu verbessern. Im Kontext von Ausstellungen ist der AttrakDiff empfehlenswert, wenn analysiert werden soll, wie Ausstellungen oder prototypische Ausstellungsvorversionen auf Besuchende wirken. Die Ergebnisse können den Bedarf für spezifische Analysen aufdecken (summativ Evaluation) oder konzeptionelle Entscheidungen anleiten (formative Evaluation).²

Diesen Fragebogen für eine Ausstellungsanalyse zu verwenden, stellt in doppelter Hinsicht einen Transfer dar: AttrakDiff (= Attraktivitätsdifferential) wurde im Fachgebiet des User Experience Designs entwickelt, um interaktive Produkte zu evaluieren, beispielsweise Office-Anwendungen, Logistik- oder Buchungssysteme.³

-
- 1 Fragebogen und Anleitung zur Durchführung sind verfügbar bei Diefenbach, Lenz und Hassenzahl (2014). Die weiter unten gezeigten Auswertungsgrafiken sind mit der Online-Version des AttrakDiff erstellt, die Ende des Jahres 2024 eingestellt wurde (siehe www.attrakdiff.de).
 - 2 Summative Evaluationen haben die Funktion zu erfassen, wie eine Ausstellung im Gesamten wirkt und zu kontrollieren, inwieweit sie vorab definierte Ziele erfüllt. Sie sind die am häufigsten eingesetzte Evaluationsart (Wegner 2011: 245). Formative Evaluationen werden während des Konzeptionsprozesses durchgeführt.
 - 3 Für diesen Anwendungsbereich ist der AttrakDiff sehr verbreitet; er sei „one of the most widely used tools amongst researchers to assess the global perceived quality of interactive systems“ (Lallemant 2015: 19). Der AttrakDiff ist einer der drei anerkanntesten standardisierten Fragebögen für „Ubiquitous Computing and Ambient Intelligence“, um User Experience zu evaluieren und unter diesen dreien der meistgenutzte, wie Díaz-Oreiro et al. (2021) in ihrem systematischen Literaturreview zusammenfassen. Diefenbach und Kolleg:innen haben wissenschaftliche Veröffentlichungen untersucht, die sich explizit mit dem hedonischen Aspekt in der Mensch-Maschine-Interaktion befassen. Von 150 untersuchten Paper haben 74 Bei-

Er entstammt damit anderen fachlichen Kontexten als jenen einschlägigen Wissenschaften, die sich mit Ausstellungsevaluationen befassen, wie Museologie, Kulturwissenschaften, Semiotik und Anthropologie. Und er wurde für andere Produkte als Ausstellungen konzipiert.⁴ Inwiefern dieser unveränderte Transfer des AttrakDiff trotzdem produktiv ist, wurde im Forschungsprojekt *Design ausstellen – Ausstellen durch Design* (2015–2017) erprobt, welches die Verfasserin zusammen mit Dagmar Rinker an der Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd durchgeführt hat und das weiter unten das Anwendungsbeispiel liefert.⁵

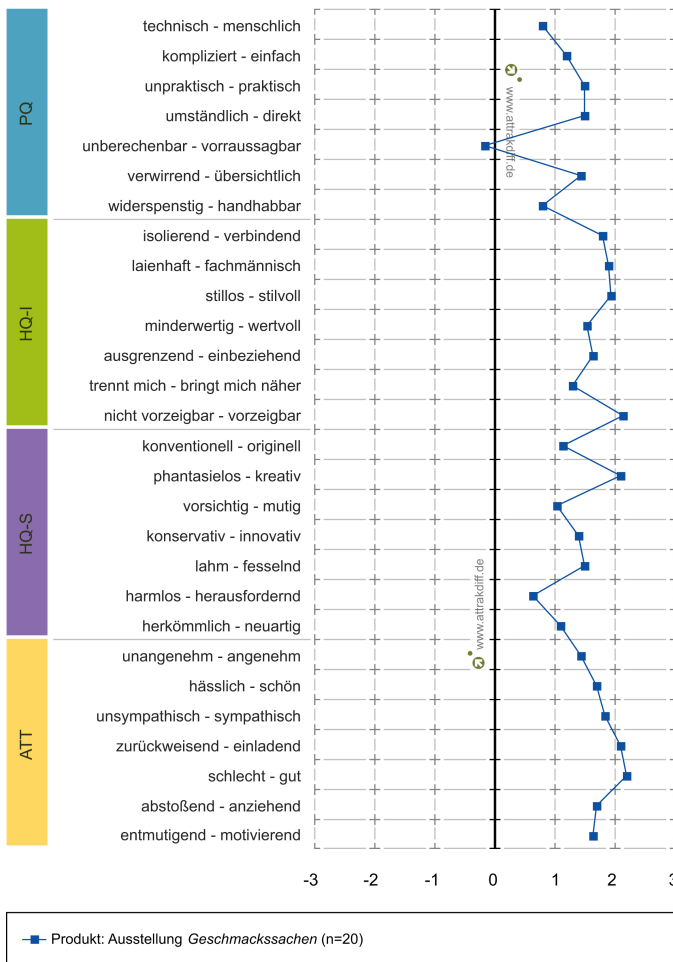
AttrakDiff ist als semantisches Differential⁶ angelegt, das heißt als Fragemethodik, bei der 28 Gegensatzpaare gebildet werden, wie beispielsweise *einfach-kompliziert* oder *verwirrend-übersichtlich* (siehe Abb. 1).⁷ Diese gegensätzlichen Adjektive umschreiben Produkteigenschaften, die teils semantische Überschneidungen beinhalten, um psychometrisch die verschiedenen Facetten einer Eigenschaft einzufangen (beispielsweise die Paare *isolierend-verbindend* und *trennt mich-bringt mich näher*). Die befragten Personen können ihre Bewertung in sieben Abstufungen zwischen diesen Gegensätzen vornehmen; sie müssen sich nicht zwingend für eine Tendenz entscheiden, sondern können eine neutrale bzw. mittlere Bewertung exakt zwischen zwei Gegensatzpaaren abgeben.

träge mit Skalen gearbeitet, um die wahrgenommene hedonische Qualität zu untersuchen. Hierzu verwendeten 43 Paper (58 %) den AttrakDiff als Messinstrument (Diefenbach, Kolb und Hassenzahl 2014).

- 4 Die bis Ende 2024 online verfügbar gewesenen Auswahlmöglichkeiten bei ‚Produktart‘ und ‚Produktbranche‘ lassen darauf schließen, dass die Entwickler diesen Fragebogen nicht in der Kulturbranche und auch nicht für Ausstellungen vorgesehen hatten. Die Nachfrage der Autorin bei Michael Burmester, einem der drei Entwickler, bestätigt dies.
- 5 Vgl. die Projektdokumentation unter www.hfg-gmuend.de/forschung/design-ausstellen-ausstellen-durch-design (31.03.2025). Der vorliegende Methodentext profitiert zudem von wertvollen studentischen Rückmeldungen: Studierende des BA-Studiengangs Museologie und materielle Kultur der Universität Würzburg haben im Rahmen ihres Seminars *Methoden der Ausstellungsanalyse reflektieren und ausprobieren* im Wintersemester 2022/23 den Text kommentiert sowie in einem gemeinsamen Workshop mit den Herausgeberinnen Carla-Marinka Schorr und Luise Reitstätter und mir die Methodik im Deutschen Museum Nürnberg – das Zukunftsmuseum erprobt.
- 6 Das semantische Differential ist eine von Charles Osgood und Kolleg:innen entwickelte Likert-Skala (Osgood, Suci und Tannenbaum 1957), mit der der Bedeutungsgehalt eines Begriffes empirisch bestimmt werden kann.
- 7 Es existiert auch die Kurzversion „AttrakDiff mini“ mit zehn Gegensatzpaaren (Diefenbach, Lenz und Hassenzahl 2014, 46, Hassenzahl und Monk 2010).

Abb. 1: Die Abbildung zeigt das „Profil der Wortpaare“ des AttrakDiff, hier mit Ergebnissen zur Ausstellung Geschmackssachen – Formen, Normen, Kaffeekanne, die weiter unten erläutert wird. Zwanzig Besuchende haben die Ausstellung anhand von 28 Gegensatzpaaren bewertet. Das zugrundeliegende Modell des AttrakDiff unterscheidet die pragmatische Qualität bzw. Usability (PQ), die hedonische Qualität – Identität (HQI), die hedonische Qualität – Stimulation (HQS) und die gesamte Attraktivität (ATT) der Ausstellung. Quelle: Automatisierte Ergebnisauswertung über die damals noch aktive Website www.attrakdiff.de.

Profil der Wortpaare



Die einzelnen Gegensatzpaare unterteilen sich in vier Bereiche, welche in der Auswertung für unterschiedliche Produktqualitäten stehen: Pragmatische Qualitäten (PQ), Hedonische Qualitäten – Stimulation (HQ-S), Hedonische Qualitäten – Identität (HQ-I) und Attraktivität (ATT). Die Attraktivität ist als Gesamtbewertung eine eigenständige Dimension; die Kategorien werden weiter unten erläutert.

Pragmatische Qualitäten (PQ) beziehen sich auf die Gebrauchstauglichkeit (Usability), das heißt, inwiefern eine Person das Produkt als effektiv und effizient für ihr Nutzungsziel einschätzt (siehe Anmerkung 8, Hassenzahl, Burmester und Koller 2000: 202). Ein Hobel beispielsweise, der stumpf ist und nicht gut in der Hand liegt, hat wenig pragmatische Qualitäten. Ebenfalls wird eine Ausstellung als wenig pragmatisch eingestuft, deren Wegeleitsystem irreführend ist und die Objekttexte ungenügend ausleuchtet. Hedonische Qualitäten (HQ) – zuweilen auch als hedonistisch bezeichnet⁸ – beziehen sich auf nicht zielorientierte Eigenschaften eines Produkts, das heißt Attribute wie exklusiv, schön, modern, cool oder originell (ebd.). Hedonische Qualitäten sind deshalb anzustreben, weil sie mit Unlustvermeidung, Vergnügen und Wohlbefinden assoziiert werden. Sie werden über die beiden Dimensionen „Stimulation“ und „Identität“ differenziert erfasst (Hassenzahl, Burmester und Koller 2003): Manche Produktqualitäten sprechen menschliche Bedürfnisse nach Stimulation an, weil sie ausreichend neu und abwechslungsreich gestaltet sind und gleichzeitig nicht überfordern (HQ-S). Anreize für eine als ausgewogen empfundene Stimulation in Ausstellungen könnten über eine wohlüberlegte Dramaturgie gesetzt werden, über die wechselnde Informationstiefe bei einzelnen Exponaten, über Hell-Dunkel-Kontraste im Raum, die Zusammenstellung unterschiedlicher Exponatkategorien und einen Multimediamix. Die zweite hedonische Dimension (HQ-I) bezieht sich auf das Bedürfnis nach Identität und ist dann eingelöst, wenn sich Nutzende mit dem Produkt identifizieren und es ihnen dabei hilft, das eigene Image in gewünschter Weise zu unterstreichen. Ausstellungen könnten diesem Bedürfnis beispielsweise dann gerecht werden, wenn sie inhaltliche Bezugspunkte zwischen ihren Themen und der Lebensrealität der Besuchenden aufzeigen oder den Besuchenden die Möglichkeit geben, via Smartphone den Ausstellungsbesuch in für sie passender Weise zu kommunizieren.

Pragmatische und hedonische Qualitäten tragen gleichwertig und gleich stark zur wahrgenommenen Attraktivität eines Produkts bei (ATT); eine geringe hedonische Qualität kann durch hohe pragmatische Qualitäten kompensiert werden – und

8 Das altgriechische Wort *hēdonē* (ἡδονή) bedeutet ‚Lust‘ bzw. ‚Freude‘. Hedonismus bezeichnet auch die von Epikur (um 341–271/270 c. Chr.) mitbegründete philosophische Tradition des Epikureismus, dessen höchstes Ziel die Lustmaximierung darstellt – die nicht in Überfluss und Luxus zu finden sei, sondern die gerade über die innere Befreiung von solchen vergänglichen Umständen und Lusterfüllern zu lustvoller Seelenruhe und Schmerzvermeidung führe (Arnold 2016: 43–45).

umgekehrt (Burmester 2002, 34). Wenn eine Ausstellung beispielsweise durch eine hohe visuelle Ästhetik, durch neuartige Gestaltung und interessante Interaktionsmöglichkeiten (hohe hedonische Qualität) als sinnlich sehr anregend empfunden wird, gleichzeitig aber ihr Informationsgehalt eher gering ist (niedrige pragmatische Qualität), dann wird sie im Mittel als relativ attraktiv wahrgenommen. Beide Dimensionen können emotionale Konsequenzen wie Frust und Ärger oder Zufriedenheit und Freude hervorrufen (Hassenzahl, Burmester und Koller 2003). Pragmatische und hedonische Qualitäten beeinflussen zusammen die Erfahrungen der Ausstellungsbesuchenden.

Um beide Aspekte dieser je subjektiven Besucher- bzw. Nutzer:innenerfahrung (User Experience) bestmöglich in den Planungen zu berücksichtigen, wurden Design- und Entwicklungsprozesse weiterentwickelt: Wo das User Centered Design (UCD)⁹ zunächst nur pragmatische Qualitäten meint – hier als Usability¹⁰ bezeichnet – bezieht das User Experience Design (UXD) auch hedonische Qualitäten ein und führt so den Ansatz des UCD in ganzheitlicher Form weiter.¹¹ Mithilfe des AttrakDiff, der unter den Prämissen des User Experience Designs entstand, lassen sich Evaluationen durchführen, die die subjektiven Wahrnehmungen und Empfindungen der Nutzer:innen in den Fokus rücken. Damit fügt sich der AttrakDiff in die zunehmende museologische Berücksichtigung von Emotionen und subjektiver Bedeutungsproduktion ein, die als „didaktische Wende“ (Fackler und Pellengahr 2019: 36) oder als „affective turn in museum studies“ (Varutti 2022: 63) betitelt wird und welche die emotionale Beteiligung der Besuchenden durch dezidiert partizipative,

-
- 9 Dieser Begriff geht zurück auf Donald Norman und Stephen Draper in den 1980er Jahren und beschreibt einen Gestaltungsprozess mit den Nutzenden im Zentrum (Chow 2005, 19). Er zielt darauf ab, die Usability von Design zu verbessern (Erlhoff und Marshall 2007: 425).
- 10 Usability ist das Ausmaß, in dem Benutzende ein Produkt in einem bestimmten Kontext nutzen können, um ihre Ziele effektiv, effizient und zufriedenstellend zu erreichen (DIN EN ISO 9241–11). Wenn ein Ausstellungstext schwer verständlich ist oder ein Multimedia-Guide nicht funktioniert, beeinträchtigt das die Usability der Ausstellung, das heißt ihre pragmatischen Qualitäten.
- 11 Methodologie und Methodik des User Experience Designs überschneiden sich mit Service Design und Design Thinking. Drei Charakteristiken kennzeichnen den Ansatz des User Experience Designs: Ganzheitliches Erfassen der Nutzer:innenerfahrung, Fokussierung ihrer subjektiven Wahrnehmungen und des positiven Erlebens statt nur der Vermeidung von Nutzungsproblemen (Burmester 2015, 1). Der Begriff „visitor experience“ wird im Ausstellungskontext als Dreiklang aus Museum, Besucher:in und sozialem Kontext operationalisiert (Falk und Dierking 1992), woraus John F. Falk und Lynn D. Dierking das „Interactive Experience Model“ entwickelten (Falk und Dierking 2013); damit scheint eine ähnliche Haltung wie im UXD verbunden.

prozesshafte, multisensorische oder immersive Ausstellungsformate zu evozieren versucht.¹²

Ziel der Methode

AttrakDiff ist ein Instrument für besucher:innenzentrierte Evaluationen. AttrakDiff ist geeignet, wenn sich Ausstellungsmachende¹³ für ihre Besucherschaft interessieren und sich fragen, wie Besuchende eine Ausstellung oder einen Prototyp derselben im Gesamten rückblickend bewerten. Als Fragebogen vermag er zu erfassen, was Personen sagen – nicht aber, was sie tun. Ausstellungsmachende bekommen durch ihn Rückmeldungen, inwiefern die Ausstellung funktional und verständlich ist, und auch inwiefern sie Freude bereitet. Denn der AttrakDiff differenziert, ob eine Ausstellung in pragmatischer oder in hedonischer Hinsicht Optimierungsbedarf hat. Außerdem erfahren Ausstellungsmachende, wie einig sich das Publikum ist, das heißt, ob mehrere Besuchende die Ausstellung ähnlich oder sehr unterschiedlich bewerten. Die Ergebnisse können als Feedback dienen, um die evaluierte Ausstellung nachzubessern und oder die Planungen zukünftiger Ausstellungen zu informieren.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Der AttrakDiff ist ein leicht zu handhabendes Instrument, das weder viel Vorwissen noch eine aufwändige Einarbeitung erfordert. Er ist zu empfehlen, wenn ein Meinungsbild zu einer Ausstellung gewünscht ist und gut geeignet für den Beginn einer Ausstellungsanalyse, dem weitere Methoden folgen können, um spezifischere Erkenntnisse zu erlangen.¹⁴

12 Während die kuratorische Praxis das subjektive Erleben der Besucher:innen mitdenkt, werden diese bei Evaluationen nicht hinreichend berücksichtigt (Reitstätter 2015: 31). Ein Gegenbeispiel ist das Projekt *Hauptsache Publikum!?* Das besucherorientierte Museum des Deutschen Museumsbunds. Dessen Handreichung ist erreichbar unter <https://www.museumsbund.de/publikationen/hauptsache-publikum-besucherforschung-fuer-die-museumspraxis/> (31.03.2025).

13 Als Ausstellungsmachende sind hier alle Personengruppen zu verstehen, die in die konzeptionelle Arbeit einer Ausstellung eingebunden sind, das heißt neben Kurator:innen auch Gestalter:innen, die sich je nach Ausbildung und Arbeitsansatz auch als Szenograph:innen, Innenarchitekt:innen oder Ausstellungsdesigner:innen bezeichnen.

14 Wie Díaz-Oreiro et al. (2021) aufzeigen, werden der AttrakDiff und die ihm verwandten Fragebögen meCUE und UEQ (User Experience Questionnaire) in 61,5 % der 553 ausgewerteten Studien in Kombination mit einer oder mehreren anderen Methoden verwendet, darunter befinden sich der Häufigkeit nach der SUS-Fragebogen (System Usability Scale) zur subjek-

Zur Vorbereitung der AttrakDiff-Befragung ist ein Personentag einzuplanen. Die Auswertung kann mittels einer eigenen Tabellenkalkulationsdatei erfolgen und je nach Anzahl der ausgefüllten Fragebögen bis zu einem halben Personentag beanspruchen. Mit einem weiteren halben Personentag ist zu rechnen, um die Ergebnisse für nachfolgende Prozesse aufzubereiten und zu dokumentieren. Nicht berücksichtigt ist in dieser Kalkulation wie viel Zeit investiert werden kann, um die Ergebnisse zu interpretieren, Folgeanalysen anhand spezifischer Fragestellungen zu planen oder gar Maßnahmen wie Verbesserungen abzuleiten.

1. Vor der Durchführung

Der AttrakDiff-Fragebogen wird wie bei Diefenbach, Lenz und Hassenzahl (2014: 49) übernommen; die Standardinstruktion ist auf die zu bewertende Ausstellung anzupassen. Die Befragung kann als Einzelprojekt, als Vergleich zwischen zwei Ausstellungen oder als Vorher-Nachher-Vergleich bei einer Ausstellungsmodifizierung konzipiert werden. Der Fragebogen sollte in jedem Fall inhaltlich unverändert bleiben; die Gegensatzpaare sind gezielt gewählt und in Studien überprüft. Bei Bedarf können soziodemografische Kategorien wie Altersgruppe, Wohnort und Bildungsgrad zusätzlich abgefragt werden.

2. Die Durchführung

Das in die Durchführung eingebundene Aufsichtspersonal oder eine anderweitig bestimmte Person kann die Besuchenden bei Verlassen der Ausstellung einladen, an der Umfrage teilzunehmen, sodass möglichst viele Besuchende die Ausstellung evaluieren. Außerdem dürften Führungsgruppen aufgrund der geringen Personenanzahl und des vorhandenen Personals hohe Teilnahmechancen erwarten lassen. Fünf bis zehn ausgefüllte Fragebögen können Trends aufzeigen, besser sind jedoch 15 oder mehr Personen. Anreize für die Teilnahme kann ein kleines Give-Away setzen. Die Beantwortung des AttrakDiff-Fragebogens dauert etwa 10 Minuten.

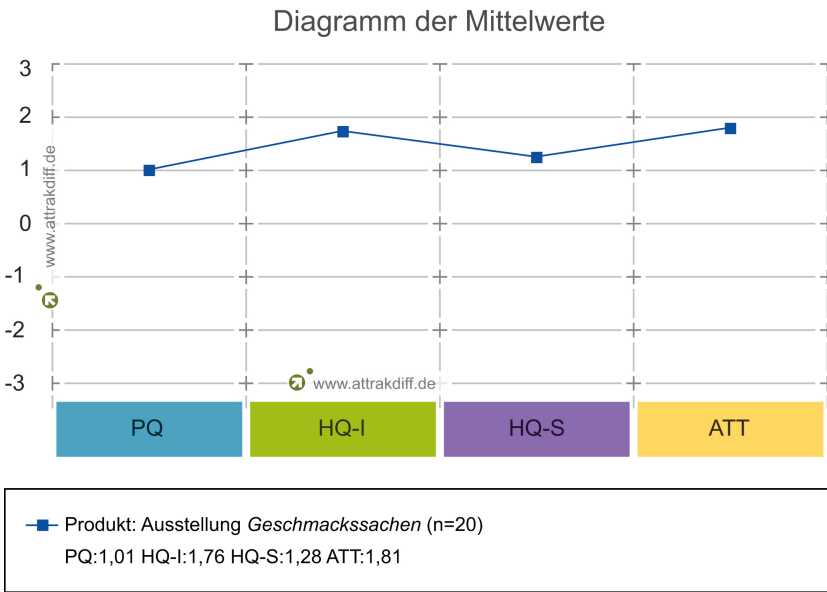
3. Nach der Durchführung

Eine Auswertung der Ergebnisse erfolgt mittels dreier Diagramme: Es handelt sich um das Profil mit den Wortpaaren (Abb. 1), ein Diagramm der Mittelwerte (Abb. 2) und die Portfolio-Darstellung (Abb. 3). Zusätzlich lassen sich die Datensätze einzelner Personen in toto anschauen sowie die interpersonelle Streuung der Antwort-

tiven Einschätzung der Benutzerfreundlichkeit, selbst entwickelte Fragebögen, halbstrukturierte Interviews, der PANAS-Fragebogen (Positive and Negative Affect Schedule) zur Erfassung von Empfindungen und Gefühlen und weitere Methoden.

ten auf eine spezifische Frage erlassen. Letztere Daten sind insofern aufschlussreich, als sie aufzeigen, wie einig sich Besuchende in einem konkreten Gegensatzpaar sind.

Abb. 2: Das Diagramm der Mittelwerte gibt die gemittelten Skalenwerte für PQ, HQ-I, HQ-S und ATT wieder. In Bezug auf die Ausstellung Geschmackssachen – Formen, Normen, Kaffeekanne macht dieses Diagramm evident, dass die Besuchenden dessen pragmatische Qualität am geringsten bewertet haben, wobei sie mit einem Wert von 1,01 knapp über der Schwelle des durchschnittlichen zum überdurchschnittlichen Bereich liegt. Quelle: Automatisierte Ergebnisauswertung über die Website www.attrakdiff.de.



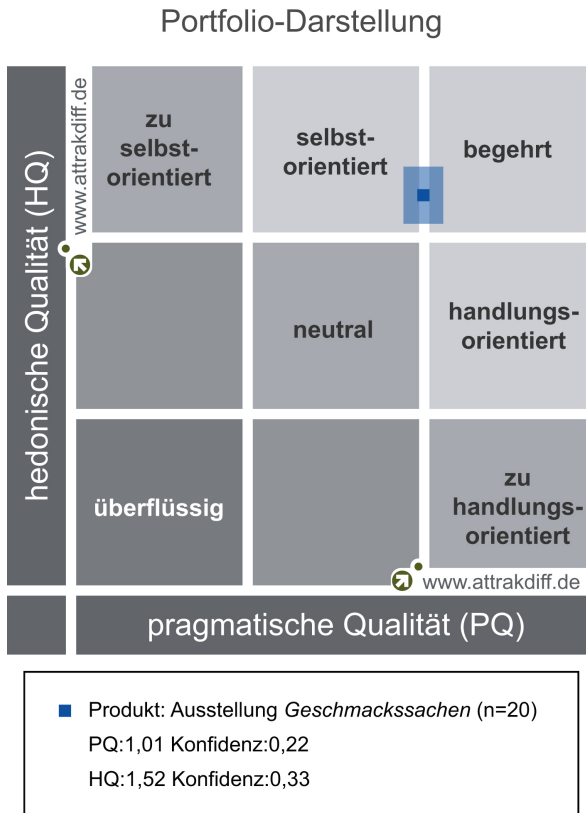
Das Profil der Wortpaare (Abb. 1) bildet die mittleren Ausprägungen der einzelnen Wortpaare ab. Für die vier unterschiedlichen Dimensionen, die der AttrakDiff misst, wird ein Score errechnet, der in seinen sieben Ausprägungen zwischen sehr negativer Bewertung (hier -3, in der manuellen Vorlage 1) und sehr positiver Bewertung (hier +3, in der manuellen Vorlage 7) liegen kann. Hier ist auf die Extremwerte zu achten, die auf besonders charakteristische Eigenschaften der beurteilten Ausstellung hinweisen und zeigen, welche Eigenschaften überdurchschnittlich kritisch oder positiv eingeschätzt wurden. Wenn beispielsweise eine Ausstellung beim Gegensatzpaar *konservativ – innovativ* mit -3 als sehr negativ bewertet wurde und damit insgesamt einen niedrigen Wert in der Dimension der hedonischen Qualität erhält, zeigt sich das auch in der Portfolio-Darstellung. Oder umgekehrt: Wenn eine Aus-

stellung in der Portfolio-Darstellung als *zu handlungsorientiert* eingeordnet ist und ihr damit hedonische Qualitäten fehlen, lässt sich dies im Profil der Wortpaare genauer nachvollziehen. Eine im negativen Sinne als *konservativ* bewertete Ausstellung kann so in Richtung *innovative* Darstellung verbessert werden.

Das Diagramm der Mittelwerte (Abb. 2) repräsentiert die mittleren Ausprägungen der vier untersuchten Dimensionen. Mittels dieser Darstellung lassen sich die Bewertungen in den vier Dimensionen gut vergleichen, sodass beispielsweise unterschiedliche Mittelwerte der hedonischen Qualität – Stimulation (HQ-S) und der hedonischen Qualität – Identität (HQ-I) ersichtlich werden.

Das Portfolio (Abb. 3) zeigt die durchschnittliche Ausprägung der pragmatischen Qualität in der Vertikalen (unten = geringe Ausprägung) und der hedonischen Qualität in der Horizontalen (links = geringe Ausprägung). Aus der Kombination beider Qualitäten können sich verschiedene Ausstellungscharaktere ergeben, die hier zu neun verschiedenen Feldern zusammengefasst werden und teils benannt sind: *überflüssig*, *neutral*, *begehrt*, *handlungsorientiert*, *zu handlungsorientiert*, *selbstorientiert* und *zu selbstorientiert*. Eine einseitig hohe pragmatische Qualität wird hier als *zu handlungsorientiert* bezeichnet. Das heißt, die Ausstellung ist effektiv und effizient nutzbar; die emotionale Konsequenz ist Zufriedenheit – ohne jedoch eine starke Bindung zu erzeugen (Hassenzahl, Burmester und Koller 2003, 189). Sind die Besuchenden auch mit den hedonischen Aspekten zufrieden, bedeutet dies in der Auswertung eine *selbstorientierte* Ausstellung, die die Besuchenden bindet und Freude auslöst, „denn selbstbezogene Ziele sind meist persistenter und persönlich relevanter“ (ebd.). Ob eine Ausstellung eher Pluspunkte in pragmatischer oder in hedonischer Hinsicht sammelt, ist nicht besser oder schlechter, sondern hängt von den Vorstellungen der Ausstellungsmachenden ab. Wird der AttrakDiff als Grundlage für eine Ausstellungsoptimierung eingesetzt, wird im Portfolio sichtbar, in welcher Dimension je nach Ziel Verbesserungen vorgenommen werden können. Das Portfolio gibt auch über das Konfidenzrechteck wieder, wie homogen die Rückmeldungen in der Besucherschaft sind. Je kleiner das Rechteck, desto einiger sind sich die Besuchenden.

Abb. 3: Die „Portfolio-Darstellung“ zeigt die relative Ausprägung der hedonischen Qualität (vertikale Achse) und pragmatischen Qualität (horizontale Achse). Die Position des Punktes zeigt den Mittelwert aller Rückmeldungen an, das heißt die zentrale Tendenz. Das Konfidenzrechteck repräsentiert die Streuung bzw. Standardabweichung. Je kleiner dieses Rechteck ist, desto eher sind sich die Besucher:innen ‚einig‘ und desto sicherer lässt sich die Ausstellung einem bestimmten Bereich zuordnen. Für die hier analysierte Ausstellung Geschmackssachen – Formen, Normen, Kaffeekanne, die weiter unten erläutert ist, ist das Konfidenzrechteck klein; die Besuchenden sind sich einig, dass die Ausstellung hohe pragmatische und hohe hedonische Qualitäten aufweist. Quelle: Automatisierte Ergebnisauswertung über die Website www.attrakdiff.de.



Anwendungsbeispiel

Die nachfolgende Beschreibung gibt die Erprobung des AttrakDiff im Rahmen des Forschungsprojekts *Design ausstellen – Ausstellen durch Design* wieder. Ausgehend von den Prämissen des User Experience Designs verfolgten die projektbeteiligten Ausstellungsgestalter:innen mit der Anwendung des AttrakDiff und anderer Methoden das Ziel, die Sichtweise von Besuchenden zu verstehen, um daraus Erkenntnisse für Gestaltungsprozesse abzuleiten. Die etablierten Methoden im Spektrum der rezeptionsanalytischen Ausstellungsevaluation wurden zumindest für knapp kalkulierte Prozesse von Ausstellungsgestaltenden als suboptimal bewertet, da oftmals zeit- und ressourcenaufwändig (bspw. *Beobachtung*) oder auf Objektivität statt dem subjektiven Erleben fokussierend (bspw. *Mobiles Eye-Tracking*). Die Methoden des User Experience Designs schienen stattdessen pragmatischer zu handhaben. Dies galt es zu erproben.

Abb. 4: Prolog der Sonderausstellung Geschmackssachen – Formen, Normen, Kaffeekanne am Tag der Eröffnung (25.02.2016). © Foto: Tabea Schmid.



Der AttrakDiff wurde mit der User Camera Study kombiniert, das heißt einer Methode, bei der Besuchende Fotos von der Ausstellung erstellen und anschließend kommentieren; sie zeigt, was Besuchenden auffällt, wichtig wird und wie sie es fotografisch dokumentieren (Stanford 2011: 11). Als qualitative, nichtstandardisierte Methode gibt die User Camera Study punktuelle Eindrücke wieder und ergänzt so

den quantitativen Fragebogen AttrakDiff, der einen Gesamteindruck liefert. Insofern lassen sich diese Methoden gut verbinden, obschon uns keine derartige Kombination bekannt ist.¹⁵

Erprobt wurden beide Methoden an der Sonderausstellung *Geschmackssachen – Formen, Normen, Kaffeekanne*, die von Februar bis Mai 2016 im HfG-Archiv Ulm stattfand (Abb. 4). Diese kulturhistorische Ausstellung zeigte Designobjekte und Alltagsdinge aus drei Sammlungen (HfG-Archiv Ulm, Sammlung Hans (Nick) Roericht, Archiv der Alltagskultur Tübingen). Teilgenommen hatten an der AttrakDiff-Umfrage 53 Personen, an der User Camera Study 31 andere Personen. AttrakDiff wurde als ausgedruckter Fragebogen im Ausstellungsfoyer ausgelegt und vom Aufsichtspersonal angeboten. Für die User Camera Study wurden angefragte Besucher:innen vor ihrem Ausstellungsbesuch aufgefordert, maximal drei für sie eindruckliche Momente der Ausstellung mittels ausgehändigtem Tablet zu fotografieren und auf einem Formular ihre Auswahl kurz zu beschreiben.

Die Befragung mittels AttrakDiff ergab, dass die Ausstellung tendenziell einfach und übersichtlich empfunden wurde und gleichzeitig eher originell statt gewöhnlich sowie tendenziell innovativ statt konservativ. Das heißt, die teilnehmenden Besuchenden konnten sich gut in der Ausstellung zurechtfinden (pragmatische Qualität) und fühlten sich gleichzeitig durch Neues und Überraschendes angenehm stimuliert (hedonische Qualität). Die User Camera Study zeigte, dass die Besucher:innen hauptsächlich diejenigen einzelnen Exponate der Ausstellung als beeindruckende Glanzstücke fotografierten, zu denen sie einen emotionalen Bezug hatten.

Zusammengeführt werden könnten beide Methoden in einer visuellen Ergebnisaufbereitung. Über eine kombinierte Darstellung lassen sich beispielsweise Häufungen in der Besucher:innenwahrnehmung aufzeigen; sie erleichtert die Kommunikation der Ergebnisse und kann daher bei Entscheider:innen die Bereitschaft für Nachbesserungen erhöhen. Möglich wäre auch eine Erweiterung hin zu einer User Experience Map, die chronologisch strukturiert verschiedene Facetten der Nutzung dokumentiert, wie Aktionen einer Person, deren Gefühle, Einstellungen und Wahrnehmungen (Martin und Hanington 2013).

15 Die Wissenschaftlerin und Gestalterin Johanna Barnbeck führte eine User Camera Study im Rijksmuseum in Amsterdam durch, um die Erwartungen der Besuchenden zu erfassen. Diese formative Evaluation hatte im Rahmen des Projekts *Augmenting Masterpieces* die Funktion, dass Ausstellungsmedien für ein erweitertes Besuchererleben entwickelt wurde. Vgl. Website des Projekts *Augmenting Masterpieces*: <https://www.uncinc.nl/en/work/rijksmuseum-augmented-masterpieces>, Barnbecks Präsentation *Visual Feedback Methodology in Museum Settings* auf der Tagung *Museen verstehen* (30.10.2015) an der Universität Tübingen sowie (Barnbeck 2016). Nutzer:innen mit Kameras auszustatten, um auf diese Weise einen Einblick in ihr Erleben zu erhalten, ist im Rahmen von Design(forschungs)projekten durchaus üblich und insbesondere auch Teil der Methodik der *Cultural Probes* (Gaver, Dunne und Pacenti 1999).

Methodenreflexion

Die Erprobung im HfG-Archiv Ulm zeigte, dass die Eigenschaftspaare des AttrakDiff auch auf das Medium Ausstellung passen – anders, als beispielsweise diejenigen des Fragebogens UX Questionnaire mit dessen Hilfe sich ebenfalls eine User Experience erfassen lässt (IAO 2015). Der AttrakDiff hilft Ausstellungsmachenden, ihren Blick für die Besucherperspektive zu schärfen. Als Analyse­methode von Ausstellungen ist AttrakDiff insofern wertvoll, als er das Erleben der Besuchenden in pragmatische und hedonische Aspekte unterteilt. Er trägt so der gestalterisch-kuratorischen Herausforderung Rechnung, die Besuchenden in ausgewogener Weise anzusprechen, ohne sie weder zu langweilen noch zu überfordern – und dadurch gute Ausstellungserlebnisse zu ermöglichen. Auch in praktischer Hinsicht ist AttrakDiff aus mehreren Gründen zu empfehlen: Die Methode ist leicht erlernbar und der Aufwand, um sie durchzuführen, ist angemessen. Der Fragebogen ist kostenfrei zugänglich und dessen Nutzung steht in keiner Abhängigkeit zu proprietären Software-Infrastrukturen. Das entspricht den knappen Ressourcen vieler, insbesondere kleiner Ausstellungshäuser. Und nicht zuletzt ermöglicht AttrakDiff die vergleichende Bewertung unterschiedlicher Ausstellungen – beispielsweise mehrere Varianten derselben Ausstellung in der Phase der Konzeption.¹⁶ Zudem könnte der AttrakDiff für vergleichende Rückmeldungen verschiedener Besuchergruppen wertvoll sein, um das kuratorische Team zu informieren, wie beispielsweise Schüler:innen im Verhältnis zu Senior:innen eine Ausstellung bewerten.

Allerdings gibt die Methode nur einen Gesamteindruck und keine spezifische Besucher:innenwahrnehmung einzelner Elemente wieder, weil der AttrakDiff nur nach abstrakten Attributen, nicht aber nach konkreten Qualitätsmerkmalen fragt. Die Methode zeigt daher nicht, welche Ausstellungselemente besonders attraktiv sind oder welche den Besuchenden Probleme bereiten. Für derartige Analyseziele eignet sie sich nur als Einstieg oder als Nachbefragung in Kombination mit anderen nutzer:innenzentrierten Methoden wie *Fragebogen* (oder in den AttrakDiff inkludierte Kommentarfunktion), *Beobachtung*, *Mobiles Eye-Tracking* oder *Space Syntax* (siehe hierzu die weiteren Beiträge im Handbuch). Analysen einzelner Ausstellungsbereiche – beispielsweise Hands-On-Elemente – würden die Aussagekraft des AttrakDiff erhöhen. Anzumerken ist auch, dass sich die Methode nur mit Besuchenden durchführen lässt, die ein gutes Verständnis der deutschen Sprache

16 Diefenbach, Lenz und Hassenzahl (2014) verorten die Anwendung des AttrakDiff im Gestaltungsprozess in der Phase der Selektion, um anhand der Evaluation von mehreren Prototypen den Gestaltungsraum zu reduzieren. Fraglich ist, ob auch zweidimensionale Entwürfe geplanter Ausstellungen derart analysiert werden können, obwohl sie das körperlich-räumliche Erleben nicht simulieren.

haben. Der AttrakDiff wurde zwar ins Englische und andere europäische Sprachen übersetzt, doch sind diese sprachlichen Transfers oftmals nicht auf ihre Validität geprüft (Lallemand 2015, 19).

Zusammenfassend kann die niederschwellige Anwendung des AttrakDiff Museumsmachenden helfen, neu besucherinnenzentriert zu agieren oder einen Einstieg in die anwendungsorientierte Besucher- und Publikumsforschung zu finden. Durch den Fokus auf das subjektive Erleben der Besuchenden kann AttrakDiff selbstreferenzielle Perspektiven aufweiten, Reflexionsprozesse unterstützen und als Bedarfsanalyse für spezifischere Evaluationen fungieren.

Literaturverzeichnis

- Arnold, Florian. 2016. *Philosophie für Designer*. Stuttgart: avedition.
- Barnbeck, Johanna. 2016. My Grandma Had the Same Dog: Camera User Studies at the Rijksmuseum. In *Museums and Visitor Photography: Redefining the Visitor Experience*, herausgegeben von Theopisti Stylianou-Lambert. Edinburgh and Boston: MuseumsEtc.
- Bitgood, Stephen. 2011. *Social Design in Museums. The Psychology of Visitor Studies. Collected Essays Volume One*. Edingburgh: MuseumsEtc.
- Burmester, Michael. 2015. *Design4Xperience – Erlebniszentrierter Gestaltungsprozess für kleine und mittlere Softwareunternehmen*. Berlin: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie.
- Burmester, Michael, Marc Hassenzahl und Franz Koller. 2002. Usability ist nicht alles – Wege zu attraktiven Produkten. Beyond Usability – Appeal of interactive Products. In *i-com* 1 (1): 32–40. <https://doi.org/10.1524/icom.2002.1.1.032>.
- Caroll, John M. und John C. Thomas. 1988. Fun. In *ACM SIGCHI Bulletin* 19 (3): 21–24. <https://doi.org/10.1145/49108.1045604>.
- Chow, Rosan W. Y. 2005. *For User Study. The Implications of Design*. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste.
- Díaz-Oreiro, Ignacio, Gustavo López, Luis Quesada und Luis A. Guerrero. 2021. UX Evaluation with Standardized Questionnaires in Ubiquitous Computing and Ambient Intelligence: A Systematic Literature Review. In *Advances in Human-Computer Interaction 2021*, Article ID 5518722. <https://doi.org/10.1155/2021/5518722>.
- Diefenbach, Sarah, Eva Lenz und Marc Hassenzahl. 2014. *Handbuch proTACT Toolbox. Tools zur User Experience, Gestaltung und Evaluation*. Essen: Folkwang Universität der Künste.
- Diefenbach, Sarah, Nina Kolb und Marc Hassenzahl. 2014. The “Hedonic” in human-computer interaction: History, contributions, and future research directions.

- In *Proceedings of the 2014 Conference on Designing Interactive Systems*: 305–314. New York, NY: ACM Press.
- Erlhoff, Michael und Tim Marshall. 2007. *Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design*. Basel: Birkhäuser.
- Fackler, Guido und Astrid Pellengahr. 2019. Virtuell ausstellen. Chancen, Perspektiven und Missverständnisse der Digitalisierung am Beispiel virtueller Ausstellungen. In *Museumskunde* 84: 34–41.
- Falk, John H. und Lynn D. Dierking. 1992. *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.
- Falk, John H. und Lynn D. Dierking. 2013. *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Gaver, Bill, Tony Dunne und Elena Pacenti. 1999. Cultural probes. In *interactions* 6 (1): 21–29. <https://doi.org/10.1145/291224.291235>.
- Hassenzahl, Marc, Axel Platz, Michael Burmester und Katrin Lehner. 2000. Hedonic and Ergonomic Quality Aspects Determine a Software's Appeal. In *CHI'00 Human Factors in Computing Systems*, The Hague, Netherlands. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/332040.332432>.
- Hassenzahl, Marc, Michael Burmester und Franz Koller. 2008. Der User Experience (UX) auf der Spur. Zum Einsatz von www.attrakdiff.de In: *Tagungsband UP08*, herausgegeben von Henning Brau, Sarah Diefenbach, Marc Hassenzahl, Franz Koller, Matthias Peissner und Kerstin Röse: 78–82. Stuttgart: Fraunhofer Verlag.
- Hassenzahl, Marc, Michael Burmester und Franz Koller. 2003. AttrakDiff: Ein Fragebogen zur Messung wahrgenommener hedonischer und pragmatischer Qualität. In *Mensch & Computer 2003: Interaktion in Bewegung*, herausgegeben von Gerd Szwillus und Jürgen Ziegler: 187–196. Wiesbaden: Vieweg + Teubner Verlag.
- Hassenzahl, Marc und Andrew Monk. 2010. The inference of perceived usability from beauty. In *Human-Computer Interaction*, 25 (3): 235–260.
- IAO, Fraunhofer. 2014. *User Needs Questionnaire (UNeeQ)*. Fraunhofer IAO. http://www.hci.iao.fraunhofer.de/content/dam/hci/de/documents/UXellence_UserNeedsQuestionnaire.pdf.
- Lallemand, Carine. 2015. *Towards Consolidated Methods for the Design and Evaluation of User Experience*. Luxemburg: Université du Luxembourg.
- Martin, Bella und Bruce Hanington. 2013. *Designmethoden – 100 Recherchemethoden und Analysetechniken für erfolgreiche Gestaltung*. München: Stiebner.
- Ober-Heilig, Nadine. 2015. *Das gebaute Museumserlebnis: Erlebniswirksame Architektur als strategische Schnittstelle für Museumsmarken*. Wiesbaden: Springer.
- Osgood, Charles E., George J. Suci und Percy H. Tannenbaum. 1957. *The measurement of meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Reitstätter, Luise. 2015. *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.

- Stanford, d.school Hasso Plattner Institute of Design at. 2011. *d.school bootcamp bootleg*. Stanford: d.school Hasso Plattner Institute of Design at Stanford.
- Varutti, Marzia. 2023. The affective turn in museums and the rise of affective curatorship. In *Museum Management and Curatorship* 38 (1): 61–75. <https://doi.org/10.1080/09647775.2022.2132993>.
- Wegner, Nora. 2011. Besucherforschung und Evaluation in Museen: Forschungsstand, Befunde und Perspektiven. In *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*, herausgegeben von Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

„Judging Exhibitions“ von Beverly Serrell

Ausstellungen im Team beurteilen

Jana Hawig und Ria Glaue

Einführung

Judging Exhibitions wurde in mehreren Workshops von 2000 bis 2003 in Chicago (USA) entwickelt und 2006 unter dem Titel *Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence* veröffentlicht (Serrell 2006).¹ Dieses Framework (Serrell 2006: 42–46) dient als praktische Anleitung für einen standardisierten Prozess zur Analyse und Bewertung der Besuchsqualität von Ausstellungen.² Ausstellungen werden dahingehend überprüft, inwiefern sie die im Framework vorgegebenen Dimensionen („criteria“) für die Bewerber:innen in dem Moment des Besuchs erfüllen. Sie beziehen sich bewusst auf das Besuchserlebnis insgesamt: „We would judge exhibitions by how it felt to be in them“ (Serrell 2006: 5). Den Dimensionen sind jeweils verschiedene Merkmale („aspects“) untergeordnet. Es wird nicht erwartet, dass eine Ausstellung alle im Framework aufgelisteten Merkmale erfüllt (Serrell 2006: 17); vielmehr bilden diese einzelne Facetten der Dimension ab und stellen damit eine Stütze für die Bewertung dar. Das zentrale Anliegen dahinter ist, dass Dimensionen und Merkmale wertvolle Besuchserlebnisse beschreiben: „[They] are related to creating comfortable, engaging, reinforcing and meaningful educational experiences for visitors“ (Serrell 2006: 17).

Die Besonderheit dieses Ansatzes liegt in der Durchführung als Team: Den Gruppenmitgliedern liegt mit dem Framework ein gemeinsames Vokabular vor, anhand dessen sie ihr persönliches Besuchserlebnis zunächst individuell bewerten. Anschließend tragen sie ihre Ergebnisse zusammen und formulieren gemeinsame Aussagen zur Ausstellungsqualität. Die in diesem Prozess aufkommende Diskussion um die Qualität („excellence“) der Ausstellung ist das eigentliche Ziel

1 Das Framework steht frei zugänglich als Download bereit, siehe Serrell 2025.

2 Der Begriff ‚Framework‘ wird hier im Sinne einer strukturierten Anleitung zur systematischen Analyse und Bewertung von Ausstellungen verwendet. Da das Wort im Deutschen nicht immer die gleiche methodische Bedeutung hat, kann es als ‚Analyseleitfaden‘ oder ‚Bewertungsraster‘ verstanden werden.

der Analyse. Jede mit dem Museum verbundene Fachrichtung (kuratorische, gestalterische, etc.) hat ihre eigenen Vorstellungen, was eine gelungene Ausstellung ausmacht. Das Framework und die damit verbundene Diskussion soll die diversen fachlichen Blickwinkel nicht ersetzen, sondern sie um ein besseres Verständnis für das Besucherlebnis erweitern (Serrell 2006: 24). Das Framework berücksichtigt in seiner Anwendung, dass die ‚Judges‘ subjektive Ergebnisse generieren und bringt diese produktiv zusammen. Ein ‚Judge‘ kann dabei jede:r mit einem gewissen Expert:innenwissen zu Ausstellungen sein (s.u.). Zentral ist dabei das Einnehmen einer besucher:innenzentrierten Perspektive (siehe Kapitel 3.2 Fokus). Das Team um Beverly Serrell legte ein gelungenes Besucherlebnis als Grundlage fest, um eine Ausstellung mit ‚excellence‘ zu bewerten. Der von ihr geschaffene Analyseleitfaden soll auf möglichst viele Ausstellungen anwendbar sein.

Die Autorinnen dieses Beitrags adaptierten Serrells Framework im Rahmen eines umfangreichen Forschungsprojekts der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund zur Untersuchung von Storytelling in Ausstellungen (Laufzeit 2017–2023). Kern dieses Projekts ist die Evaluation der DASA-Sonderausstellung *Pia sagt Lebewohl. Eine Ausstellung über die Arbeit mit Tod und Trauer*. Die hier beschriebene Methode wurde im Rahmen der DASA-Evaluation angepasst: Da die Forscherinnen selbst auch an der Kuratierung dieser Ausstellung beteiligt waren, wurde ein Blick von außen auf *Pia sagt Lebewohl* in Form von Judging Exhibitions notwendig. Im Gegensatz zu Serrells Ansatz, bei dem sich die ‚Judges‘ das Fallbeispiel aus Eigeninitiative heraus aussuchen, wurde das Framework in der DASA-Adaption im Rahmen einer Selbstevaluation zu einer ehrenamtlichen Auftragsarbeit umfunktioniert. Die Evaluator:innen stellten die ‚Judges‘ nach eigenen Kriterien zusammen und luden sie zum Ausstellungsbesuch nach Dortmund ein, um die Besuchsqualität zu bewerten.

Um die Methode im Rahmen dieser Ausstellungsevaluation anwenden zu können, übertrug das Evaluationsteam das Framework ins Deutsche.³ Die Übersetzung der englischen Begriffe sollte so vonstattengehen, dass die Ursprungsidee der Dimensionen beibehalten wurde, die deutschsprachigen Expert:innen aber gleichzeitig ein gemeinsames, möglichst verständliches Vokabular vorfanden. Das führte im Evaluationsteam in einigen Details zu Diskussionen. Besonders die Übersetzung von ‚meaningful‘ (Sinnstiften) blieb bis zum Schluss ein Kompromiss.⁴ Manche Details wurden auch inhaltlich modifiziert. So wurde beispielsweise das Merkmal 1.c) „The lighting, temperature, and sound levels were appropriate“ (Serrell 2006: 44) in drei verschiedene Merkmale geteilt, um Beleuchtung, Temperatur und

3 Die deutsche Version in der Übersetzung des DASA-Forschungsteams (Jana Hawig, Ria Glaue, Patricia Dobrijevic, Paul Marx) findet sich unter: https://www.dasa-dortmund.de/fileadmin/user_upload/Dokumente_pdf/DA/Anhaenge_Forschungsbericht.pdf, 62–68 (06.03.2025).

4 Diskutierte Alternativen waren ‚Relevanz herstellen‘ oder ‚Bedeutsamkeit‘.

Geräuschlevel getrennt bewerten zu können. Mit der Übersetzung gingen grundlegende Überlegungen zum Selbstverständnis der Akteur:innen einher: ‚Excellent Judge‘ wurde mit ‚(Ausstellungs-)Expert:in‘ übersetzt. Während das englische Wort ‚Judge‘ sowohl eine wertende Beurteilung als auch die Rolle von Richter:innen bezeichnen kann, wird es im Deutschen stärker mit Letzterem assoziiert. Um Missverständnisse zu vermeiden, wurde eine Übersetzung gewählt, die die Rolle der Bewertenden als sachkundige Fachleute betont, anstatt den Eindruck zu erwecken, sie würden ein endgültiges Urteil über die Ausstellung fällen. Das stimmt auch mit Serrells Intention des Begriffs überein: „Judging is a process of thinking, forming an opinion, deciding on the relative value or worth, and holding up something against standards, guidelines or criteria“ (Serrell 2006: 164). Gleichzeitig wurde der Begriff ‚excellent‘ nicht in die Übersetzung aufgenommen.⁵ Ein besonderes Augenmerk lag auf der Übersetzung der vier Dimensionen als Kern der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der zu bewertenden Ausstellung:

Abb. 1: Die vier Dimensionen des Frameworks, die zur Bewertung der Ausstellungsqualität verwendet werden. Sie wurden vom Forschungsteam ins Deutsche übersetzt. Quelle: DASA. 2020. Framework. Bewertung der Qualität von Ausstellungen aus Besucher:innenperspektive. Erstveröffentlichung in diesem Werk: 1, basierend auf Serrell 2025: 1.

<p>1. Wohlfühlen</p> <p>Eine gute Ausstellung trägt zum körperlichen und geistigen Wohlbefinden der Besucher*innen bei. Erst wenn sich die Besucher*innen wohlfühlen, können sie in der Ausstellung positive Erfahrungen machen. Andernfalls werden diese verhindert.</p>
<p>2. Anregen</p> <p>Eine gute Ausstellung ist anregend und reizvoll. Wenn sie die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf sich ziehen kann, ist der erste Schritt gemacht, um Sinn und Bedeutung herzustellen.</p>
<p>3. Bestärken</p> <p>Eine gute Ausstellung bietet den Besucher*innen Möglichkeiten für Erfolgserlebnisse – sie fühlen sich bestärkt. Zudem stärken sich die verschiedenen Exponate gegenseitig, da sie Teil eines zusammenhängenden Ganzen sind. Die Exponate eröffnen den Zugang zu verschiedenen Informationen und Bedeutungen. Dies ermöglicht es den Besucher*innen, selbstbewusst bedeutsame Erfahrungen zu machen.</p>
<p>4. Sinnstiften</p> <p>Eine gute Ausstellung ermöglicht es den Besucher*innen, bedeutsame Erfahrungen zu machen. Die Ausstellungserfahrung verändert die Denkweise und Gefühlswelt der Besucher*innen – während des Ausstellungsbesuchs, aber auch langfristig.</p>

5 Dieser war ursprünglich mit einem gewissen Augenzwinkern in dem langjährigen Entwicklungsprozess um Serrell entstanden, siehe Serrell 2006, 10.

Ziel der Methode

Judging Exhibitions dient dazu, mit Hilfe eines gemeinsamen Vokabulars eine Diskussion und damit einen Lernprozess bei den Teilnehmer:innen anzustoßen, um deren Verständnis zur Qualität von Ausstellungen zu vertiefen (Serrell 2006: 145). Dabei ist die Einigung auf einen Konsens nicht zwangsläufig das Ziel von Judging Exhibitions, sondern eher der Austausch verschiedener Meinungen (Serrell 2006: 145). Die Zielgruppe der Analyse ist folglich kein Stakeholder der Ausstellungsinstitution, sondern die Teilnehmer:innen selbst.⁶ Die Methode richtet sich an jede:n mit Fachwissen zu Ausstellungen, da eine gewisse Sprachfähigkeit benötigt wird, um über eine Ausstellung sprechen zu können (Serrell 2006: 10).⁷ Serrell nennt noch weitere Anwendungsfelder der Methode, darunter als Lehrinstrument für Studierende der Museumswissenschaften (Serrell 2006: 78–83) oder auch als „in-house exhibition development“ (Serrell 2006: 73–77). Dieses sieht Möglichkeiten in der Anwendung während der Konzeptionsphase einer Ausstellung oder auch bei formativen und summativen Evaluationen. Letzteres zeigt das folgende Anwendungsbeispiel.

Die Methode kann auf nahezu alle (Museums-)Ausstellungen angewandt werden. Serrell betont, dass auch Ausstellungen für sehr kleine Kinder für das Framework geeignet sind. Voraussetzung ist, dass sie Angebote für Erwachsene als „facilitators for an educational experience“ bietet, an welche die ‚Judges‘ anknüpfen können (Serrell 2006: 22). Serrell führt explizit ein Kapitel zur Umsetzbarkeit in Kunstausstellungen an (Serrell 2006: 84–87). Während der Entwicklung des Frameworks gab es Vorbehalte bezüglich einer Anwendung in Ausstellungen, welche einen Fokus auf der Ästhetik von Kunstobjekten haben und auf jede weitere Form von Erläuterungen verzichten. Diese Schwierigkeit bestätigt Serrell, schränkt aber ein, dass dies unabhängig von Kunstausstellungen gilt: „If there is a low diversity of formats (e.g., graphics, text, audiovisuals, models, phenomena) or sensual modalities (other than sight), Framework users would have fewer specific elements to discuss, but they'd still be able to talk about their overall experiences“ (Serrell 2006: 85).

Das Framework dient primär zur alleinigen Anwendung, da es einen holistischen Ansatz verfolgt und einen abschließenden Prozess von Anfang bis Ende definiert. Gleichzeitig ist auch eine Kombination mit anderen Methoden möglich (siehe Anwendungsbeispiel). Das Framework ist allerdings kein Ersatz für die Untersu-

6 Werden die Analyseergebnisse aufbereitet und als Ausstellungsanalyse veröffentlicht, können zusätzliche Zielgruppen angesprochen werden.

7 Die Zusammenstellung ist also situationsabhängig und unterliegt nach Serrell nur dem Kriterium der benötigten Sprachfähigkeit zu Ausstellungen. Allein die Expertise zum Ausstellungsthema ist keine Voraussetzung. Demnach definieren diejenigen, die die Gruppe zusammenstellen, welches Wissen die ‚Judges‘ zu Expert:innen machen.

chung von Besucher:innenreaktionen, sondern kann vorhandene Besucher:innenforschung sinnvoll ergänzen (Serrell 2006: 106).

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die folgenden fünf Schritte strukturieren den Ablauf der Methode. Dabei ist der zeitliche Rahmen durch Serrell nicht eng vorgegeben; die Gruppe organisiert den Prozess selbst. Lediglich für das erste Treffen und die Nachbesprechung wird empfohlen, sich jeweils mindestens zwei Stunden Zeit zu nehmen. Die folgende Schritt-für-Schritt-Anleitung orientiert sich an den Vorgaben und Formulierungen des Frameworks, um den Transfer zu vereinfachen.

a) „Erstes Treffen“

Vor dem Ausstellungsrundgang: Das erste gemeinsame Treffen gilt dem Vertrautwerden mit dem Framework, den Begrifflichkeiten und (sofern sie sich nicht kennen) mit den anderen Teilnehmer:innen. Ein besonderes Augenmerk wird auf das gemeinsame Verständnis der Dimensionen und Merkmale gelegt. Das Framework sollte den Teilnehmer:innen als Ausdruck vorliegen. Das Treffen muss nicht zwingend am Ausstellungsort stattfinden.

b) „Persönliche Notizen“

Die Expert:innen besuchen die Ausstellung für sich allein. Dabei kann jede:r selbst entscheiden, wie oft die Ausstellung besucht wird. Die Notizen („call-outs“) werden während und nach dem ersten Ausstellungsrundgang gemacht und sind spontane, affektive Statements, die durch eine Reflexion ergänzt werden sollen: „your feelings and emotional reactions to what you are experiencing – along with some analysis for why or what made you feel that way“ (Serrell 2006: 52). Die Herangehensweise ist dabei explorativ und nicht durch das Framework geleitet. Jedoch sollen sich die Expert:innen die Ausstellung aus Sicht eine:r Besucher:in erschließen. Dabei notieren sie ihre Gedanken und Eindrücke zum Ausstellungserlebnis.

c) „Bewerte die Merkmale“

Das Framework gibt zu allen vier Dimensionen insgesamt 26 verschiedene Merkmale vor, die nach dem Ausstellungsbesuch bewertet werden. Die Bewertung erfolgt einzeln auf Basis der persönlichen Notizen und nach folgendem Schema, wobei eine neutrale Bewertung nicht vorgesehen ist (Serrell 2006: 56):

Abb. 2: Nach diesem Benotungsschema des Frameworks bewerten die Expert:innen die 26 Merkmale. Auch dieses wurde durch das Forschungsteam übersetzt. Quelle: DASA. 2020. Framework. Bewertung der Qualität von Ausstellungen aus Besucher:innenperspektive. Erstveröffentlichung in diesem Werk: 4.

Verlasse nach dem Ausstellungsrundgang die Ausstellung. Bewerte nun die Merkmale aus der Sicht der Besucher*innen in der untenstehenden Tabelle, die den vier Dimensionen (Wohlfühlen, Anregen, Bestärken, Sinnstiften) zugeordnet sind. Nutze dafür deine Notizen als Referenz. Überlege, zu welchem Grad jedes der Merkmale in der Ausstellung realisiert wurde.		
Wende die folgende Bewertungsmatrix an und trage sie entsprechend in die rechte Spalte ein:		
++ ein hervorragendes Beispiel	- ein schlechtes Beispiel	NA Trifft nicht zu (für diese Ausstellung nicht anwendbar)
+ ein gutes Beispiel	-- ein sehr schlechtes Beispiel	

Abb. 3: Die Abbildung zeigt konkrete Bewertungen der Merkmale von drei verschiedenen Teilnehmer:innen zur Ausstellung Pia sagt Lebwohl. Die Expert:innen haben manche Merkmale durch persönliche Kommentare ergänzt, um diese zu präzisieren. Quelle: Teilnehmer:in E, Teilnehmer:in B, Teilnehmer:in A, Teilnehmer:in B, Framework. 2020, unveröffentlicht: 4-5, basierend auf Serrell 2025: 4.

1. Merkmale „Wohlfühlen“		2. Merkmale „Anregen“	
a) Räumliche und konzeptionelle Orientierungsmöglichkeiten waren gegeben.	++	a) Die räumliche Umgebung sah interessant aus und lud zum Entdecken ein.	+++
b) Es gab bequeme Möglichkeiten, sich zu erholen.	+	b) Ausstellungselemente haben mich aufmerksam gemacht und mich dazu verleitet, langsamer zu werden, sie zu betrachten, zu interagieren und Zeit mit ihnen zu verbringen.	++
c) 1) Die Beleuchtung war angemessen.	+	c) 1) Ausstellungselemente haben Spaß gemacht – sie waren herausfordernd, unterhaltsam, faszinierend und intellektuell anregend.	⚡
c) 2) Die Temperatur war angemessen.	+	c) 2) Ausstellungselemente haben Spaß gemacht – sie waren körperlich und sinnlich anregend	+
c) 3) Das Geräuschlevel war angemessen.	-	d) Ausstellungselemente haben soziale Interaktion gefördert und begünstigt. Besucher*innen wurden ermutigt, jemanden zu sich zu rufen, etwas vorzulesen, auf etwas zu zeigen und sich über die Ausstellungselemente zu unterhalten.	+
d) Alles war in einem gepflegten Zustand und funktionierte. <i>Das meiste einwandfrei</i>	+	e) Die Erlebnisse wurden über eine ganze Bandbreite von Formaten (Grafiken, Texte, Objekte, audiovisuelle Medien, Medienstationen, lebendige Dinge, Modelle, etc.) und Sinnen (sehen, hören, bewegen, fühlen, etc.) ermöglicht.	++
e) Ausstellungselemente waren leicht zugänglich. Sie konnten problemlos gesehen, gelesen oder genutzt werden.	+	f) Es gab interessante Dinge zu tun, unabhängig des vorherigen Wissensstands der Besucher*innen.	+
f) Interaktionsmöglichkeiten und deren Funktionsweise waren leicht verständlich. Die Besucher*innen wurden ermutigt, selbst auszuprobieren.	++		
g) Die Autorschaft der Ausstellung ist klar ersichtlich. Die Ausstellung verrät, wer spricht und was Realität oder Fiktion ist.	+		
h) Die Ausstellung heißt alle Menschen willkommen, unabhängig des kulturellen Hintergrunds, des ökonomischen Status, des Bildungsniveaus oder der körperlichen Fähigkeiten.	+		
3. Merkmale „Bestärken“		4. Merkmale „Sinnstiften“	
a) Die Ausstellung war nicht überfordernd. Die Anzahl der Dinge, die man tun oder sehen konnte, war genau richtig.	++	a) Ideen und Objekte der Ausstellung waren relevant und konnten in das Besucherlebnis integriert werden – unabhängig von Vorkenntnissen oder der Motivation der Besucher*innen.	+
b) Herausfordernde oder komplexe Stationen waren so strukturiert, dass Besucher*innen diese lösen konnten und im weiteren Erkunden der Ausstellung bestärkt wurden.	--	b) Die Ausstellung machte deutlich, dass ihr Inhalt bedeutsam ist. Die Inhalte waren zeitgemäß, wichtig und boten den Besucher*innen Anknüpfungspunkte auf individuelle Wertevorstellungen.	+
c) Die Ausstellung war in sich logisch aufgebaut. Einem verständlichen roten Faden konnte leicht gefolgt werden.	+	c) Die Inhalte sprachen allgemeine menschliche Interessen an und scheuten sich nicht vor tiefen oder kontroversen Themen.	⚡
d) Die Informationen und Vorstellungen der Ausstellung ergänzten und verstärkten sich gegenseitig. <i>ideen</i>	++	d) Das Ausstellungserlebnis fördert eine Veränderung im Denken, Fühlen und der Wahrnehmung der Menschen. Ausstellungselemente regten an, Vorstellungen und Einstellungen zu ändern und/oder Maßnahmen zu ergreifen.	⚡
e) Die Ausstellung baute auf sich selbst auf. <i>ist auf sich selbst verständlich</i>	++		

d) „Bewerte die Dimensionen“

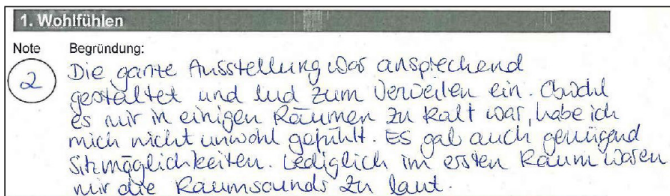
Die Bewertung der Merkmale mündet schließlich in die individuelle Benotung jeder der vier Dimensionen. Es können die Noten 1 bis 6 vergeben werden, die folgendermaßen definiert sind:

Abb. 4: Nach diesem Benotungsschema werden im vierten Schritt des Frameworks die Expert:innen aufgefordert, die einzelnen Dimensionen (criteria) zu bewerten. Übersetzt durch das Forschungsteam. Quelle: DA-SA. 2020. Framework. Bewertung der Qualität von Ausstellungen aus Besucher:innenperspektive. Erstveröffentlichung in diesem Werk: 6.

- Note 1 – Exzellent – Durchgehend gute (+), viele hervorragende (++) Merkmale
- Note 2 – Sehr gut – Durchgehend gute (+), wenige/gar keine schlechten (-) Merkmale
- Note 3 – Gut – Hauptsächlich gute Merkmale (+), aber mit einigen schlechten (-)
- Note 4 – Akzeptabel – Balance zwischen guten (+) und schlechten (-) Merkmalen
- Note 5 – Versäumte Möglichkeiten – viele schlechte Merkmale (-), ein paar gute (+)
- Note 6 – Kontraproduktiv – hauptsächlich sehr schlechte (--), viele schlechte Merkmale (-)

Die Noten sollen durch eine kurze freie Formulierung begründet werden.

Abb. 5: Beispielhafte Bewertung der Dimension Wohlfühlen durch eine:n Expert:in in Pia sagt Lebwohl. Die Person hat die Note 2 vergeben. Quelle: Teilnehmer:in E, Framework. 2020, unveröffentlicht: 6, basierend auf Serrell 2025: 5.



e) „Vergleich der Bewertungen – Nachbesprechung“

Im Anschluss kommen die Teilnehmer:innen zusammen, um einander die Einzelbewertungen vorzustellen und zu diskutieren. Serrell empfiehlt, mit dem Eintragen der Noten aller Beteiligten in die vorgegebene Tabelle zu beginnen (Serrell 2006: 61) (Abb. 6). Die interessantesten Punkte, zum Beispiel Unterschiede in der Benotung, können als Einstieg in die Diskussion gewählt werden. Eine gemeinsame Benotung wird nicht vorgenommen, jedoch dient die Formulierung von maximal fünf positiven und/oder negativen Besonderheiten der Ausstellung, auf die sich alle einigen

können, dem abschließenden Ergebnis (Abb. 7). Das Framework zielt in der Formulierung der Merkmale auf die Identifikation positiver Aspekte ab. Können davon nicht viele gefunden bzw. geteilt werden, ist laut Serrell die Wahrscheinlichkeit hoch, dass die Ausstellung nicht „excellent“ war (Serrell 2006: 63). Abschließend gehen die Teilnehmer:innen noch einmal zurück zu ihren individuellen Noten der Dimensionen und überlegen, ob sie diese ändern würden oder nicht. Dabei ist zu beachten: „Consensus is not the goal, but it is interesting to see if and why people want to change their minds about something.“ (Serrell 2006: 63)

Abb. 6: Im fünften Schritt des Frameworks tragen die Expert:innen ihre Noten zusammen und halten sie wie hier am Beispiel der Ausstellung Pia sagt Lebwohl in dieser Tabelle fest. Ihre Initialen wurden anonymisiert. Quelle: Teilnehmer:in B, Framework. 2020, unveröffentlicht: 7.

Zusammenfassung der Bewertung / Eintragung der Noten				
Initialen der Expert*innen	Wohlfühlen	Anregen	Bestärken	Sinnstiften
1.	2	3	2	4
2.	2	3	1	4
3.	2	3	2	3
4.	3	2	1	2 3
5.	2	2	3	3 4
6.				

Abb. 7: Die Expert:innen müssen am Ende des Frameworks wie hier am Beispiel von Pia sagt Lebwohl ein übereinstimmendes Urteil fällen. Quelle: Teilnehmer:in D, Framework. 2020, unveröffentlicht: 7.

Übereinstimmendes Urteil
 Diskutiert Besonderheiten der Ausstellung, basierend auf euren Erfahrungen und erlebten Gefühlen – sowohl positive als auch negative. Schreibt sie auf.

1. Orientierungsmöglichkeiten und Aufenthaltsqualität waren sehr gut, aber die Übersicht der Zugänge sowie die Glasvordächer an den Stationen ist ausbaufähig.
2. Face-Maskenpflicht wurde eingehalten, allerdings keine intellektuelle Herausforderung und wenig inhaltliche Tiefe.
3. Die Ausstellung ist extrem wiederholbar und konsequent logisch aufgebaut, aber es ist/ist komplexität und Differenziertheit der Erhaltungsergebnisse.
4. Sinnstiftende Fragen wurden aufgeworfen und einzelnen Dimensionen die eigene Gefühle beibringt, aber es hätte konstruktive Themen, Multiperspektivität und die gezielte Erklärungen.
5. Storytelling spielt eine zentrale Rolle, aber die vielseitigen Identifikationspunkte müssten komplexer konstruiert werden. Welche Personen und Erklärungen integriert werden.

Möchte nach der Diskussion jemand seine Bewertung ändern? Wenn ja, ändert diese in der Tabelle oben.

Für den Fokus der Methode sind zwei Elemente zentral: Zum einen die größtmögliche Offenheit und Kompromissfähigkeit für den gemeinsamen Austausch,

zum anderen das Einnehmen einer besucher:innenzentrierten Perspektive (Serrell 2006: 25–29). Der besucher:innenzentrierte Blick soll die fachliche Perspektive der Expert:innen erweitern wie gleichsam Schnittmengen in der Bewertung erheben. Dieser dient der Identifikation von Charakteristika, die sich an den Besucher:innen, deren Bedürfnissen und Erwartungen orientieren und „positive learning experience[s] in the exhibitions“ ermöglichen (Serrell 2006: 164). Die Dimensionen des Frameworks unterstützen diesen Fokus und zielen auf die generelle Vermittlungsleistung der Ausstellung ab, die alle Aspekte des eigenen Nutzungsverhaltens umfasst, zum Beispiel:

- Fühle ich mich als Besucher:in hier wohl? Fühle ich mich angesprochen?
- Werde ich angeregt durch die Inhalte oder die Präsentation?
- Bestärkt der Besuch mich in irgendeiner Form oder stiftet gar einen neuen Sinn für mich?

Oder in Serrells Worten: „The tool asks you to be you: A person who, like most people, wants to be comfortable, wants to feel respected, wants to feel the time is well-spent. [...] And, most of all, a person who, as a museum professional, can explain these responses – both the personal and the universal – in terms that your colleagues can understand and discuss“ (Serrell 2006: 26).

Die Methode kommt ohne technisches Equipment aus. Es werden lediglich benötigt:

- das Framework als zentrales Werkzeug und Leitfaden⁸,
- eine Gruppe von sechs bis zehn Expert:innen,
- eine geeignete Ausstellung,
- ein ungestörter Raum zur Diskussion.

Das Zusammenstellen der Gruppe und die Auswahl einer Ausstellung sind die wichtigsten Schritte zur Vorbereitung. Serrell empfiehlt sechs bis zehn Expert:innen als ‚Judges‘. Im Falle einer geplanten Weiterverwendung des produzierten Materials gilt es, das Einverständnis aller Beteiligten einzuholen und über datenschutzrechtliche Aspekte aufzuklären. Der gesamte Ablauf dauert ein bis zwei Tage ohne An- und Abreise zur Ausstellung. Die Ausstellung kann zeitlich unabhängig voneinander besucht werden. Die Vor- und die Nachbesprechung sollen aber als Gruppe und zeitnah vor bzw. nach dem Ausstellungsbesuch stattfinden. Die Methode sieht im Anschluss an die Nachbesprechung keine explizite Nachbereitung vor. Ein besonderer Mehrwert dieser Analyse liegt stattdessen in der Wiederholung: Serrell betrach-

8 Siehe Anhang.

tet die wiederholte Anwendung des Frameworks als besonders sinnvoll, um sich mit der Methode vertraut zu machen und so die Fähigkeit der Expert:innen, über Ausstellungen zu sprechen, zu vertiefen. Bereits während der Nachbesprechung kann eine weitere Ausstellung für eine Analyse gewählt werden (Serrell 2006: 64). Je nach Situation können die Ergebnisse auch in Abschluss- oder Evaluationsberichte integriert werden (Serrell 2006: 69).

Anwendungsbeispiel

Die Methode wurde in dieser deutschen Übersetzung im März 2020 das erste Mal angewandt. Dies geschah im Rahmen eines Forschungsprojekts der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund zur Wirkung von Storytelling in der Sonderausstellung *Pia sagt Lebewohl – Eine Ausstellung zur Arbeit mit Tod und Trauer*.⁹ Die Besucher:innen begleiten in dieser Storytelling-Ausstellung¹⁰ die fiktive Protagonistin Pia bei dem Trauer- und Bestattungsprozess nach dem Tod ihrer Großmutter und lernen dabei Berufsfelder kennen, in denen das Lebensende den Arbeitsalltag prägt. Um die Wirkung und die angenommenen Effekte von Storytelling bestimmen zu können, wurde die Ausstellung während ihrer Laufzeit summativ evaluiert. Diese Evaluation erfolgte nach einem zweistufigen Mixed-Methods-Forschungsdesign vom Typ Komplementarität (Kuckartz 2014: 58). Das Ziel war es, die Wirksamkeit der Erzählung in Form von Lernerfahrungen der Besucher:innen zu identifizieren.

Der explorative erste Teil der Evaluation diente der Beschreibung und Bewertung der Ausstellung sowie des Nutzungs- und Wahrnehmungsverhaltens der Besucher:innen. Dazu wurde neben Judging Exhibitions eine offene, nicht-teilnehmende Beobachtung und eine standardisierte, schriftliche Befragung von Besucher:innen durchgeführt. Judging Exhibitions diente in diesem Zusammenhang dazu, eine von den Evaluator:innen unabhängige Beschreibung der allgemeinen Qualität der Ausstellung zu erlangen, sowie dazu, Variablen zu identifizieren, die die Wirkung von Storytelling beeinträchtigen können. Im abschließenden Vergleich der verschiedenen Evaluationsdaten deckten sich einige Erkenntnisse der Judging Exhibitions-Analyse zum Beispiel mit denen der schriftlichen Befragung: Sowohl Expert:innen als auch Besucher:innen bewerteten die Orientierung in der

9 Das Projekt „Potenziale und Grenzen des Storytellings als Vermittlungsmethode in Ausstellungen“ (2017–2023) beinhaltet neben der hier behandelten Evaluation auch eine grundlegende Definition von Ausstellungserzählungen im Rahmen des Dissertationsprojekts von Jana Hawig in Museumswissenschaft an der Universität Würzburg.

10 Diese zeichnen sich durch das bewusste Implementieren von geeigneten Erzählelementen mit dem Ziel der Verbesserung des Besucherlebnisses aus.

Ausstellung und deren erzählerische Umsetzung grundsätzlich positiv. In anderen Fällen konnten die Ergebnisse der Expert:innen die der nicht-teilnehmenden Beobachtung ergänzen, da sie ihr Besuchsverhalten, das auch in der Beobachtung zutage kam, durch ihr Expert:innenwissen einordnen konnten.¹¹

Bei der Zusammenstellung der Expert:innen wurde auf verschiedene fachwissenschaftliche Hintergründe aus den Bereichen Museumsforschung und -praxis (Gestaltung, Kuratierung, Vermittlung, Forschung) geachtet. Das DASA-Forschungsteam verfolgte bei der Anwendung der Methode nicht vorrangig die professionelle Weiterbildung der Expert:innen. Das Erkenntnisinteresse war auf den fachkundigen Blick von außen auf die Qualität der Sonderausstellung *Pia sagt Lebewohl* gerichtet. Obwohl die Methode nach Serrell einen etwas anderen Einsatz vorsieht, konnte sie ohne grundlegende Veränderung im Rahmen der Evaluation eingesetzt werden. Einzige Ergänzung des Ablaufs war die Durchführung einer zusätzlichen Abschlussdiskussion nach der Nachbesprechung, in der die Expert:innen ihre Ergebnisse den am Forschungsprojekt beteiligten DASA-Mitarbeiter:innen vorstellten.

Methodenreflexion

Judging Exhibitions gibt mit dem Framework ein Werkzeug an die Hand, das eine strukturierte Betrachtung von Ausstellungen und differenzierte Aussagen zur Besuchsqualität erlaubt. Die Durchführung in der Gruppe bietet einen intensiven Austausch über ausstellungsübergreifende Standards, der keinen Konsens zum Ziel hat, sondern die Reflexion des aktiven gemeinsamen Perspektivenwechsels. Dabei bietet die Methode zum einen das Potenzial, den Austausch über Ausstellungen zu strukturieren, zum anderen liefert die gemeinsame Abschlussbeurteilung differenzierte Aussagen über die Besuchsqualität einer Ausstellung und kann künftige Ausstellungsplanungen positiv beeinflussen. Jedoch hat Judging Exhibitions nicht den Anspruch, Besucher:innenforschung in Form von empirischer Sozialforschung zu ersetzen.

Die Methode ist vom zeitlichen und personellen Aufwand her gut handelbar. Jenseits der Personal- und Reisekosten entstehen keine weiteren Kosten. Letztere können reduziert werden, wenn die Vor- und die Nachbesprechung als gut moderierte Online-Veranstaltungen angelegt werden. Die Durchführung selbst – insbesondere die Diskussion – ist aber ein äußerst intensiver Prozess, der den Teilnehmer:innen Engagement und Reflexionsfähigkeit abverlangt. Besonders das Ver-

11 Die Ergebnisse der Evaluation von *Pia sagt Lebewohl* sind zugänglich unter: <https://www.dasa-dortmund.de/angebote-terme/angebote-fuer-fachbesucher/forschungsprojekt-pia-sagt-lebwohl> (06.03.2025).

ständnis der Merkmale und deren Funktion ist anspruchsvoller als beim ersten Lesen des Frameworks erwartet. Gleichzeitig liegt hier die Chance, sich über begriffliche Unstimmigkeiten zur Qualität von Ausstellungen auszutauschen, Definitionen festzulegen und zusätzliche Aspekte zu ergänzen. Hinzu kommt, dass diese Art des strukturierten Austauschs über Ausstellungen für viele Museumsexpert:innen einen ungewohnten Zugang darstellt, der eine gewisse Offenheit erfordert. Ist das erfüllt, profitieren die Expert:innen von der neuen Sichtweise auf Ausstellungen, besonders unter Berücksichtigung der besucher:innenzentrierten Perspektive.

Im Rahmen des DASA-Forschungsprojekts ergänzte Judging Exhibitions Methoden der empirischen Sozialforschung mit einem spezifischen Evaluationsziel und lieferte wichtige und vielfältige Erkenntnisse über die Besuchsqualität in *Pia sagt Lebewohl*, die unter anderem mit Bewertungen von Besucher:innen in Beziehung gesetzt wurden. Für die Ausstellungsmacher:innen der DASA wurde die eigene Ausstellung jenseits empirischer Forschung auf diese Weise unabhängig dekonstruiert. Nach anfänglichen Irritationen zum Verständnis der eigenen Rolle (Expert:in vs. Besucher:in) kamen die Expert:innen in der Diskussion auf Basis des Frameworks zu fünf gemeinsamen Statements. Dabei wurde die Subjektivität der individuellen Bewertungen durch die Kompromissfindung in der Gruppe relativiert. Die Durchführung mit nur fünf statt der von Serrell empfohlenen sechs bis zehn externen Expert:innen kann uneingeschränkt so weiterempfohlen werden, da bereits in dieser Gruppengröße eine intensive Auseinandersetzung über die Bewertung der Besuchsqualität möglich war. Zu berücksichtigen ist aber, dass die Zusammensetzung der Gruppe je nach Disziplin und individuellem Rollenverständnis die Atmosphäre der Durchführung und auch das gemeinsame Ergebnis beeinflusst. Dieses immer wieder neue Einspielen einer Gruppe inkl. des Austarierens der Begrifflichkeiten ist eine spezifische Eigenschaft der Methode und gehört zum Prozess dazu.

Es hat sich gezeigt, dass Adaptionen vorhandener analytischer Ansätze durchaus mutig angegangen werden können, denn Judging Exhibitions funktionierte in diesem Fall als Auftragsarbeit. Die Erweiterung um andere Methoden – wie in diesem Fallbeispiel – bietet zudem etliche Möglichkeiten, sich der Qualität von Ausstellungsbesuchen anzunähern. Zudem wäre das Format im Rahmen von Qualitätsmanagement, zur Generierung von Fördergeldern oder zur Auslobung eines Wettbewerbs ein denkbare Instrument.¹² Entgegen der ursprünglichen Intention von Serrell ließe sich die Methode auch für interessierte Besucher:innengruppen adaptieren, sodass Ausstellungsvermittlung, Besucher:innen- bzw. Ausstellungsfor-

12 In Deutschland sind strukturierte Evaluationsmethoden wie diese besonders wertvoll für Förderanträge, da kulturelle Einrichtungen oft nachweisen müssen, dass ihre Ausstellungen Besucher:innen ansprechen und einen Bildungswert haben, um finanzielle Unterstützung zu erhalten.

schung miteinander verbunden wären. Unabhängig von dieser speziellen Anwendung schafft es Judging Exhibitions, ausstellungsübergreifend Besuchsqualität zu betrachten. Der gruppensdynamische Prozess ermöglicht zudem das Einbinden individueller Standpunkte. Dieser stellt eine nachhaltige Möglichkeit dar, Museums-expert:innen für besucher:innenzentrierte Bedürfnisse zu sensibilisieren. Auch du kannst ein „Excellent Judge“ sein!

Literaturverzeichnis

- Kuckartz, Udo. 2014. *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*. Wiesbaden: Springer-Verlag.
- Serrell, Beverly. 2006. *Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence*. Walnut Creek: Taylor & Francis.
- Serrell, Beverly. 2025. *Framework. Assessing Excellence in Exhibitions from a Visitor-Centered Perspective*. Serrell & Associates. https://serrellassociates.com/images/uploads/img/EJFramework_8.5x11_copy_.pdf (06.03.2025).

Anhang

Vollständiges, übersetztes Framework des DASA-Forschungsteams (DASA (2020) Framework – Bewertung der Qualität von Ausstellungen aus Besucher:innenperspektive, Erstveröffentlichung in diesem Werk)

FRAMEWORK

Bewertung der Qualität von Ausstellungen aus
Besucher*innenperspektive

Nutze dieses Framework, um mit deinen Kolleg*innen über die Qualität einer Ausstellung zu sprechen und verbessere deine berufliche Praxis.

1) Erstes Treffen
Bildet ein Team von sechs bis zehn Expert*innen und nehmt euch mindestens zwei Stunden, um euch mit diesem Framework auseinanderzusetzen. Stellt sicher, dass ihr euch über die grundlegenden Begriffe einig seid. Bewertet und diskutiert, inwiefern die Ausstellung folgende vier Dimensionen erfüllt:

1. Wohlfühlen
Eine gute Ausstellung trägt zum körperlichen und geistigen Wohlbefinden der Besucher*innen bei. Erst wenn sich die Besucher*innen wohlfühlen, können sie in der Ausstellung positive Erfahrungen machen. Andernfalls werden diese verhindert.

2. Anregen
Eine gute Ausstellung ist anregend und reizvoll. Wenn sie die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf sich ziehen kann, ist der erste Schritt gemacht, um Sinn und Bedeutung herzustellen.

3. Bestärken
Eine gute Ausstellung bietet den Besucher*innen Möglichkeiten für Erfolgserlebnisse – sie fühlen sich bestärkt. Zudem stärken sich die verschiedenen Exponate gegenseitig, da sie Teil eines zusammenhängenden Ganzen sind. Die Exponate eröffnen den Zugang zu verschiedenen Informationen und Bedeutungen. Dies ermöglicht es den Besucher*innen, selbstbewusst bedeutsame Erfahrungen zu machen.

4. Sinnstiften
Eine gute Ausstellung ermöglicht es den Besucher*innen, bedeutsame Erfahrungen zu machen. Die Ausstellungserfahrung verändert die Denkweise und Gefühlswelt der Besucher*innen – während des Ausstellungsbesuchs, aber auch langfristig.

Die Bewertung der vier Dimensionen erfolgt auf zwei verschiedene Weisen:
Persönliche Notizen: deine Erfahrungen in der Ausstellung als Besucher*in
Merkmale: vorgegebene Anhaltspunkte, die sich den vier Dimensionen zuordnen lassen

Ausstellungstitel: „Pia sagt Lebewohl. Eine Ausstellung über die Arbeit mit Tod und Trauer“
Institution: DASA Arbeitswelt Ausstellung, Dortmund

Dein Kürzel/Initialen: _____

Besuchsdatum: _____

2) Persönliche Notizen

Besuche die Ausstellung für dich allein. Notiere deine Erfahrungen / Gedanken / Gefühle / Reaktionen während des Ausstellungserlebnisses in der Rolle eines Besuchers oder einer Besucherin. Was fällt dir auf?

2) Fortsetzung Notizen

3) Bewerte die Merkmale

Verlasse nach dem Ausstellungsrundgang die Ausstellung. Bewerte nun die Merkmale aus der Sicht der Besucher*innen in der untenstehenden Tabelle, die den vier Dimensionen (Wohlfühlen, Anregen, Bestärken, Sinnstiften) zugeordnet sind. Nutze dafür deine Notizen als Referenz. Überlege, zu welchem Grad jedes der Merkmale in der Ausstellung realisiert wurde.

Wende die folgende Bewertungsmatrix an und trage sie entsprechend in die rechte Spalte ein:

- ++** ein hervorragendes Beispiel - ein schlechtes Beispiel **NA** Trifft nicht zu (für diese Ausstellung nicht anwendbar)
+ ein gutes Beispiel -- ein sehr schlechtes Beispiel

1. Merkmale „Wohlfühlen“	2. Merkmale „Anregen“
a) Räumliche und konzeptionelle Orientierungsmöglichkeiten waren gegeben.	a) Die räumliche Umgebung sah interessant aus und lud zum Entdecken ein.
b) Es gab bequeme Möglichkeiten, sich zu erholen.	b) Ausstellungselemente haben mich aufmerksam gemacht und mich dazu verleitet, langsamer zu werden, sie zu betrachten, zu interagieren und Zeit mit ihnen zu verbringen.
c) 1) Die Beleuchtung war angemessen.	c) 1) Ausstellungselemente haben Spaß gemacht – sie waren herausfordernd, unterhaltsam, faszinierend und intellektuell anregend.
c) 2) Die Temperatur war angemessen.	c) 2) Ausstellungselemente haben Spaß gemacht – sie waren körperlich und sinnlich anregend
c) 3) Das Geräuschlevel war angemessen.	d) Ausstellungselemente haben soziale Interaktion gefördert und begünstigt. Besucher*innen wurden ermutigt, jemanden zu sich zu rufen, etwas vorzulesen, auf etwas zu zeigen und sich über die Ausstellungselemente zu unterhalten.
d) Alles war in einem gepflegten Zustand und funktionierte.	e) Die Erlebnisse wurden über eine ganze Bandbreite von Formaten (Grafiken, Texte, Objekte, audiovisuelle Medien, Medienstationen, lebendige Dinge, Modelle, etc.) und Sinnen (sehen, hören, bewegen, fühlen, etc.) ermöglicht.
e) Ausstellungselemente waren leicht zugänglich. Sie konnten problemlos gesehen, gelesen oder genutzt werden.	f) Es gab interessante Dinge zu tun, unabhängig des vorherigen Wissensstands der Besucher*innen.
f) Interaktionsmöglichkeiten und deren Funktionsweise waren leicht verständlich. Die Besucher*innen wurden ermutigt, selbst auszuprobieren.	
g) Die Autorschaft der Ausstellung ist klar ersichtlich. Die Ausstellung verrät, wer spricht und was Realität oder Fiktion ist.	
h) Die Ausstellung heißt alle Menschen willkommen, unabhängig des kulturellen Hintergrunds, des ökonomischen Status, des Bildungsniveaus oder der körperlichen Fähigkeiten.	

3) Fortsetzung Bewerte die Merkmale

3. Merkmale „Bestärken“	
a) Die Ausstellung war nicht überfordernd. Die Anzahl der Dinge, die man tun oder sehen konnte, war genau richtig.	
b) Herausfordernde oder komplexe Stationen waren so strukturiert, dass Besucher*innen diese lösen konnten und im weiteren Erkunden der Ausstellung bestärkt wurden.	
c) Die Ausstellung war in sich logisch aufgebaut. Einem verständlichen roten Faden konnte leicht gefolgt werden.	
d) Die Informationen und Vorstellungen der Ausstellung ergänzten und verstärkten sich gegenseitig.	
e) Die Ausstellung baute auf sich selbst auf.	

4. Merkmale „Sinnstiften“	
a) Ideen und Objekte der Ausstellung waren relevant und konnten in das Besucherlebnis integriert werden – unabhängig von Vorkenntnissen oder der Motivation der Besucher*innen.	
b) Die Ausstellung machte deutlich, dass ihr Inhalt bedeutsam ist. Die Inhalte waren zeitgemäß, wichtig und boten den Besucher*innen Anknüpfungspunkte auf individuelle Wertevorstellungen.	
c) Die Inhalte sprachen allgemeine menschliche Interessen an und scheuten sich nicht vor tieferen oder kontroversen Themen.	
d) Das Ausstellungserlebnis fördert eine Veränderung im Denken, Fühlen und der Wahrnehmung der Menschen. Ausstellungselemente regten an, Vorstellungen und Einstellungen zu ändern und/oder Maßnahmen zu ergreifen.	

4) Bewerte die Dimensionen

In welchem Maße konnte jede der vier Dimensionen in der Ausstellung erlebt werden?
Ordne jeder Dimension eine Bewertung zu und begründe deine Entscheidung.

- Note 1 – Exzellent – Durchgehend gute (+), viele hervorragende (++) Merkmale
- Note 2 – Sehr gut – Durchgehend gute (+), wenige/gar keine schlechten (-) Merkmale
- Note 3 – Gut – Hauptsächlich gute Merkmale (+), aber mit einigen schlechten (-)
- Note 4 – Akzeptabel – Balance zwischen guten (+) und schlechten (-) Merkmalen
- Note 5 – Versäumdete Möglichkeiten – viele schlechte Merkmale (-), ein paar gute (+)
- Note 6 – Kontraproduktiv – hauptsächlich sehr schlechte (-), viele schlechte Merkmale (-)

1. Wohlfühlen

Note Begründung:

2. Anregen

Note Begründung:

3. Bestärken

Note Begründung:

4. Sinnstiften

Note Begründung:

5) Vergleich der Bewertungen – Nachbesprechung

Nehmt euch mindestens zwei Stunden für diese Nachbesprechung. Beginnt damit, die einzelnen Bewertungen aller Teilnehmer*innen in die Tabelle einzutragen.

Zusammenfassung der Bewertung / Eintragung der Noten

Initialen der Expert*innen	Wohlfühlen	Anregen	Bestärken	Sinnstiften
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				

Gibt es große Unstimmigkeiten?

Diskutiert die Bereiche, in denen es große Unstimmigkeiten bei der Bewertung gibt. Warum sind ihr unterschiedlicher Meinung?

Übereinstimmendes Urteil

Diskutiert Besonderheiten der Ausstellung, basierend auf euren Erfahrungen und erlebten Gefühlen – sowohl positive als auch negative. Schreibt sie auf:

- 1. _____
- 2. _____
- 3. _____
- 4. _____
- 5. _____

Möchte nach der Diskussion jemand seine Bewertung ändern? Wenn ja, ändert diese in der Tabelle oben.

Glückwunsch! Du bist nun eine hervorragende Expertin/ein hervorragender Experte!

Talkback-Boards

Ausstellungen durch Rückmeldungen von Besucher:innen lesen

Simon Schütz

Einführung

Es gibt viele Methoden, Ausstellungen anhand der Meinungen von Besucher:innen zu analysieren, so zum Beispiel durch qualitative Interviews oder quantitative Fragebögen. Talkback-Boards als Analyseinstrument für Ausstellungen zu nutzen, ist hingegen nicht weit verbreitet (Howard 2018) und der englische Begriff ‚Talkback-Board‘, wie ihn etwa das National Museum of American History verwendet (Evans 2011), ist im deutschen Sprachraum noch wenig bekannt. Die damit beschriebene Methode findet jedoch in vielen Ausstellungen Anwendung, wie beispielsweise im Projekt *Ostend // Ostanfang. Ein Stadtteil im Wandel* des Historischen Museums Frankfurt (Piontek 2017: 271). Hier wurde – und das ist für die Methode bezeichnend – an einer Wand eine Fragestellung angebracht, zu der Besucher:innen Antworten geben konnten. Für diese Antworten stehen meist Klebezettel bereit, weswegen die Methode auch ‚Klebezettelwandbefragung‘ genannt wird (Deutscher Museumsbund 2019: 33, Piontek 2017: 187). Der Begriff ‚Graffiti Wall‘ wird ebenfalls bei der Klassifizierung möglicher Evaluationsinstrumente von Ausstellungen im englischen Sprachraum eingesetzt. Dabei werden Graffiti Walls zu den kreativen Instrumenten der Ausstellungsevaluation gezählt, was sich auf den Schaffensprozess des Antworten-Erstellens von Besucher:innen bezieht (Foster 2008: 43, 52).

Der Ausdruck ‚Talkback-Board‘ wird im Folgenden verwendet, da er das ausdrückt, worauf es beim Einsatz der Methode als Instrument der Ausstellungsanalyse ankommt: die Rückmeldung der Besucher:innen und nicht die Interaktion mit dem Ausstellungselement. Die frei geäußerten Meinungen der Besucher:innen werden durch das Aufhängen am Talkback-Board zu einem relevanten Beitrag in der Ausstellung und diese Wertschätzung animiert wiederum die Besucher:innen zur Interaktion (Piontek 2017: 196–197). Daneben gibt es auch die Methode der Talkback-Cards. Der Unterschied zum Talkback-Board besteht darin, dass die Fragen nicht zentral angebracht, sondern auf jeder Antwortkarte einzeln abgedruckt sind (Woodcook 2022). Dieser Unterschied ist zwar nicht groß, aber der Ort, an dem das

Feedback geäußert wird – auf der Karte oder an der Wand – entscheidet darüber, ob das Antworten als öffentliches Statement oder als nur für einen kleinen Kreis bestimmt wahrgenommen wird. Eine weitere Rückmeldungsform, von der das Talkback-Board abgegrenzt werden muss, ist das Gästebuch. In beiden Fällen antworten die Besucher:innen schriftlich. Dennoch sind die Methoden nicht gleichzusetzen, da die Rückmeldung beim Talkback-Board im Gegensatz zum Gästebuch aufgrund eines Frageimpulses erfolgt.

Ziel der Methode

Warum handelt es sich bei der Methode des Talkback-Boards um ein attraktives Analyseinstrument für Ausstellungen? Hierzu soll auf den Kern der Methode eingegangen werden. Der Aufbau jüngst installierter Rückmeldungswände ähnelt Visualisierungsinstrumenten zur Ideenfindung von Innovationsmethoden, wie Design Thinking – auch wenn darin nicht der Ursprung dieser Methode zu sehen ist, da Talkback-Methoden in vielen Bereichen schon seit den 1970er Jahren eingesetzt werden (Sieburth und Gleisner 1977: 17, Uebernickel et al. 2015: 78–80). Im Bürokontext stehen diese Klebezettel an einer Wandtafel für Innovationsreichtum und fortschrittliche Planung, im Museum hingegen für partizipative Miteinbeziehung der Besucher:innen. Denn das Publikum gestaltet den Inhalt des Talkback-Boards mit und ist damit in einem gewissen Rahmen eingebunden, der zuvor durch die zu beantwortenden Fragen von Museumsmitarbeiter:innen festgelegt wurde (Deutscher Museumsbund 2019: 33, Howard 2018, Piontek 2017: 187). Somit handelt es sich im Kern um eine partizipative Methode.

Dieser partizipative Charakter hat Konsequenzen für die Nutzung von Talkback-Boards als Analyseinstrument von Ausstellungen. Eine erste Konsequenz ist, dass das Rückmelden und damit das Mitmachen bei der Analyse den Besucher:innen Spaß macht. Dies hat positive Auswirkungen auf die Quantität der Rückmeldungen. Die zweite Konsequenz bezieht sich auf die Qualität. Es kommen nicht nur viele, sondern auch viele uneinheitliche Rückmeldungen zusammen. Dieser vielleicht auf den ersten Blick für eine Ausstellungsanalyse unattraktive Umstand stellt aber die größte Stärke des Talkback-Boards als Analyseinstrument dar: Durch die Masse und Heterogenität der Rückmeldungen wird das Besucherlebnis in maximaler Vielfalt und Breite eingefangen, wodurch sowohl Unerwartetes und Überraschendes, aber auch vor allem die vielfältigen Perspektiven von Besucher:innen dokumentiert werden. Denn am Talkback-Board sammeln sich Aussagen über die Ausstellung, die aus den direkten Erfahrungen und Erkenntnissen der Besucher:innen resultieren. Das Ziel der Analysemethode von Talkback-Boards ist also gerade, ein möglichst breites Spektrum von tatsächlich gemachten Ausstellungseindrücken von Besucher:innen zu sammeln. Die unter diesen Umständen

gesammelten Daten lassen sich in Folge nach weiteren, für das Museum zentralen Forschungsfragen auswerten, um das letztendliche Ziel des Einsatzes der Methode zu erreichen: neues Wissen über die Ausstellung zu gewinnen und für eine Weiterentwicklung dieser fruchtbar zu machen.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Das Talkback-Board ist ein besonders attraktives Analyseinstrument für Ausstellungen, wenn die Fragen an die Besucher:innen entsprechend gestellt und das räumliche Umfeld für die Antworten passend vorbereitet wird. Durch die Fragengestaltung wird den Besucher:innen ein Hilfsmittel an die Hand gegeben, die eigene Ausstellungserfahrung analytisch zu erfassen und systematisch auszudrücken. Zudem findet das Formulieren der Antwort unmittelbar zeitlich und örtlich im Kontext des Ausstellungsbesuches statt. Dementsprechend wichtig ist die konkrete Formulierung der Fragen und die szenografische Gestaltung des Settings, in welchem diese beantwortet werden sollen.

1. Die Konzeptionsphase

Die Konzeptionsphase des Talkback-Boards beginnt mit der Formulierung des übergeordneten Forschungsinteresses, wie beispielsweise die Untersuchung des Ausstellungskonzeptes, die Ausstellungsatmosphäre oder die Textgestaltung (Janeli und Hammacher 2008: 10). Dadurch reduziert sich die Vielzahl an Bewertungskriterien von Ausstellungen auf wenige ausgewählte Untersuchungsbereiche. Im nächsten Schritt werden die konkreten Fragen formuliert. Diese Fragen müssen offen gestellt, zudem einfach und ansprechend formuliert sein. Die Herausforderung ist, eine Balance zu finden: Zwar ist Präzision erforderlich, da sonst die Verwendbarkeit der Antworten für die Analyse leidet. Offenerere Fragen ermöglichen jedoch auch nicht themenbezogene Antworten, die relevant für die Ausstellungsanalyse sein können. Ein Beispiel hierfür sind Aussagen zu thematischen Präferenzen allgemeiner Art ohne Ausstellungsbezug. Aus solchen Kommentaren können inhaltliche Leerstellen in der Ausstellung gefunden werden, die relevant für die Ausstellungsanalyse sind. Ein Hilfsmittel, um diese widersprüchlichen Anforderungen an die Formulierung der Fragen zu erfüllen, sind Erweiterungen der Fragen um textliche Erklärungen. Dadurch werden die Besucher:innen darin unterstützt, zu verstehen, was von ihnen erwartet wird, und Missverständnissen wird vorgebeugt.

2. Die Durchführungsphase

Sind passende Fragen gefunden, wird in einem nächsten Schritt der Standort und die Gestaltung des Talkback-Boards festgelegt. Soll mit der Methode eine Ausstellungsanalyse durchgeführt werden, kann eine Platzierung innerhalb des Rundganges anstatt außerhalb der Ausstellung ratsam sein. Der Vorteil in so einem Fall ist, dass die Antworten auf die Fragen nicht durch Erinnerungen gefiltert, sondern unmittelbar als Teil des Ausstellungserlebnisses wiedergegeben werden. Hierzu ist es aber notwendig, keinen Bruch in der Performanz des Ausstellungsbesuchs entstehen zu lassen – womit die Art des Raumerlebens gemeint ist, die sich mit einem „darauf einlassen“ beschreiben lässt (Brandt, Ćurković und Kalinina 2008: 25–28). Um so einen Bruch zu vermeiden, wird die Ausgestaltung des Talkback-Boards wie die Ausstellung selbst szenografisch inszeniert und in die Ausstellungsnarration eingebaut. Diese Investition lohnt sich, da dadurch das Mitmachen mehr Spaß macht und die Interaktion am Talkback-Board so Teil der Ausstellungserfahrung wird. Solche Gestaltungsanstrengungen können sich auch auf die Form beziehen, wie die Antworten am Board präsentiert werden. Durch eine außergewöhnliche Feedbackart kann ebenso der Effekt erzielt werden, die Lust am Kommentieren zu steigern.

3. Die Nachbereitungsphase

Nachgelagert, aber umso wichtiger, ist der Nachbereitungsaufwand. Der Projektabschluss und die Auswertung führen zu weiterem Ressourceneinsatz: Die Rückmeldungen müssen ausgewertet und in anwendbare Ergebnisse überführt werden. Ein eigenes Vorgehen zur Auswertung der Ergebnisse ist nicht Teil des Talkback-Boards, da es sich bei der Methode um ein Werkzeug zur Datenerhebung handelt. Für die Auswertung werden andere Methoden angewendet, die aus der empirischen Sozialforschung stammen können, wie beispielsweise das theoretische Kodieren, die qualitative Inhaltsanalyse oder das thematische Kodieren (Flick 2011: 387–416). Aber auch viele kreative Methoden aus dem Design Thinking sind hierzu einsetzbar, sofern diese sich dafür eignen, eine Vielzahl von Informationen zu verarbeiten (Uebornickel et al. 2015: 114–125). Welche Auswertungsmethode die passende ist, hängt also davon ab, zu welchem Zweck das Talkback-Board eingesetzt wird.

Der zeitliche und personelle Aufwand teilt sich in den Vorbereitungs-, Durchführungs- und Nachbereitungsaufwand ein. Die Vorbereitungen können den Aufwand einer kleineren Ausstellung erreichen, sollte das Talkback-Board aufwendig szenografisch inszeniert werden. Inwieweit externe Dienstleister:innen miteingebunden werden, hängt von Projektgröße und institutionellen Gegebenheiten ab. Der Durchführungsaufwand hängt vom Zeitraum der Untersuchung ab. Anders als häufig angegeben, ist Personal für den Betrieb unbedingt notwendig (Foster 2008:

43). Je nachdem, welche Feedbackformen gewählt oder szenografische Ideen entwickelt wurden, muss Material nachgefüllt oder Platz für neue Kommentare geschaffen werden. Dieses Personal kann auch dazu eingesetzt werden, Menschen im Ausstellungsrundgang zum Mitmachen zu animieren. Der Aufwand in der Nachbereitung kann sich je nach gewählter Form der Datenanalyse von relativ kompakt bis aufwendig gestalten.

Anwendungsbeispiel

Für das Museum Industriekultur in Nürnberg wurden die Überlegungen, die eigene Dauerausstellung zu analysieren, besonders relevant, als sich im Zuge einer Brandschutzsanierung die Möglichkeit bot, die Inhalte der Dauerausstellung neu zu gewichten und deren Präsentationsformen zeitgemäß zu überarbeiten. Um bei diesen Verbesserungen die Publikumswünsche zu berücksichtigen, wurde das Projekt *Das begehbbare Besucherbuch* als szenografisch gestaltetes Talkback-Board initiiert.

Abb. 1: Willkommen im begehbbaren Besucherbuch. © Museum Industriekultur.



Das begehbbare Besucherbuch steht in der Dauerausstellung des Museums Industriekultur, welche die Zeitspanne von der Industrialisierung bis zur Gegenwart

thematisiert. Besonders innovativ war bei der Museumseröffnung im Jahr 1988 die Art der Präsentation, die in der Dauerausstellung Anwendung fand. Nicht didaktisch belehrend, sondern emotionale Nähe schaffend, werden verschiedene inszenierte Räume wie ein Arbeitervereinslokal, ein Frisiersalon oder ein Kolonialwarenladen, entlang einer Straßenszene in einem stillgelegten Fabrikgebäude gezeigt. Diese wegweisenden Rauminszenierungen gelten als erste Beispiele einer szenografischen Ausstellungsgestaltung (Jäger 2020: 44–45). Dadurch besteht schon aus museologischen Gesichtspunkten eine Verpflichtung, mit der bestehenden Ausstellungsarchitektur sorgsam umzugehen, zumal viele der Einbauten heute noch große Publikumsfreude hervorrufen. Mit dem *begehbaren Besucherbuch* sollten Publikumsaffinitäten ermittelt und Impulse für neuzugestaltende Stellen gesammelt werden.

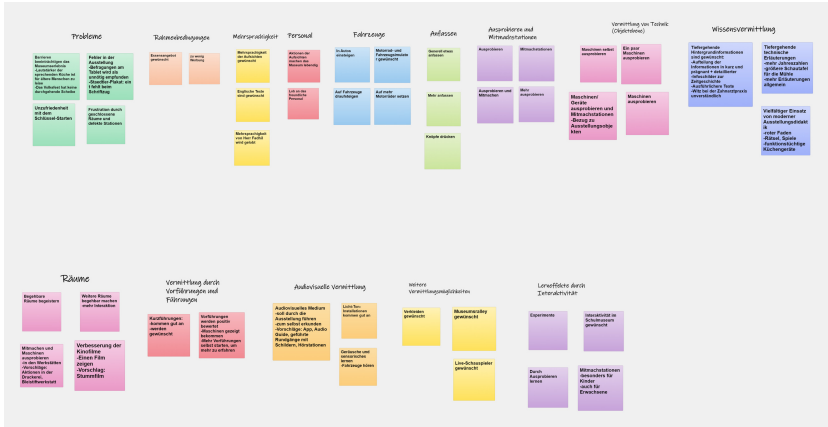
Das Forschungsinteresse der Analyse lag auf drei Feldern: Erstens die Besuchsmotivation und damit die Erwartungshaltung, zweitens die thematischen Affinitäten und damit die Ausstellungsinhalte und drittens die präferierten Vermittlungsformen des Publikums. Durch die Berücksichtigung dieser drei Felder wurde versucht, ein möglichst umfassendes Bild des Ausstellungserlebnisses zu bekommen.

Die dazu passenden Fragen ergaben sich durch die Beschäftigung mit der Besuchsmotivation und den Überlegungen, was die Alternative zum Museumsbesuch wäre: vermutlich ein Nachmittag auf der Couch. So entstand die Idee zu fragen: „Was holt dich vom Sofa?“, womit der Sprachduktus gesetzt war und ähnliche Redewendungen für die Frage nach den Inhalten, „Was haut dich vom Hocker?“, und zu den präferierten Vermittlungsformen, „Was bringt dich in Fahrt?“, gefunden wurden. Da alle drei Fragen zudem einen Objektbezug zulassen, entstand Spielraum für gestalterische Ideen und das Motiv des Jahrmarktes bot sich an, da in direkter Umgebung zum Ort der Befragung ein Modell des Nürnberger Volksfestes zu sehen war. Daran angelehnt wurden Ausstellungseinheiten von den Technikern des Museums in Zusammenarbeit mit einem externen Grafik- und Ausstellungsbüro entwickelt und gebaut. Zu den oben beschriebenen Fragen wurden passende Objekte ausgesucht, die mit der dazugehörigen Frage szenografische Ensembles in Referenz an Jahrmarktstände bildeten. Zur Frage „Was holt dich vom Sofa?“ wurde eine Couch aus den 1950er Jahren als Schiffschaukel präsentiert. In kleine Bohrungen im Balken konnten die Fähnchen gesteckt werden, die zuvor mit den Antworten beschrieben wurden. Die Textebene mit den Fragen befand sich auf Kundenstoppfern aus Holz. Eine weitere Inszenierung zeigte zwei Fahrzeuge: den Moped-Klassiker Mars Monza und ein Kindertretauto von Ferbedo zur Frage „Worauf fährst du ab?“. Beide Fahrzeuge befanden sich auf einer runden Holzscheibe, die ein Karussell darstellte. Zur Frage „Was haut dich vom Hocker?“ wurden drei verschiedene Hocker gezeigt und als Losbude inszeniert. Auch an diesem Ensemble konnten die Antwortfähnchen in vorgebohrte Löcher gesteckt werden. Die gesamte Szenerie wurde von einer Lich-

terkette umrahmt und animierte die Besucher:innen durch die liebevolle Gestaltung zum Mitmachen.

Für die Konzeption der Befragung und für die szenografische Gestaltung wurde ein Kreativdienstleistungsbüro herangezogen und die Projektbegleitung erfolgte durch die Aufsichtskräfte des Museums, was insbesondere darin bestand, Feedbackmaterial nachzufüllen und Platz für neue Kommentare zu schaffen.

Abb. 2: Einblick in die Zusammenfassung der Rückmeldungen zur Frage „Worauf fährst du ab?“, © Museum Industriekultur.



Die Auswertung erfolgte im Anschluss an die Erhebungsphase. Für die Aufarbeitung der heterogenen Datenmasse des *begehbaren Besucherbuchs* eignete sich die KJ-Methode, die unter dem Namen Affinitydiagramm adaptiert im Museumsbereich eingesetzt wird (Brüne et al. 2016, Fackler 2018). Bei dieser Methode können heterogene Daten gleichwertig nebeneinanderstehen, da in einem Bottom-Up-Prozess die einzelnen Rückmeldungen interpretiert und Aussagen ermittelt werden, die sich auf ein Untersuchungsziel beziehen (Iba, Yoshikawa und Munakata 2017). Beim *begehbaren Besucherbuch* war dieses Ziel, die Rückmeldungen der Besucher:innen für die Neukonzeption der Dauerausstellung zu nutzen, sodass aus jeder Rückmeldung die Aussagen über die derzeitige Ausstellung herausgearbeitet wurden. Doch konnte auch in vielen Fällen auf Eigenschaften des derzeitigen Publikums geschlossen werden, weswegen eine zweite und gesonderte Auswertungskategorie entstand. Die Rückmeldungen wurden in beiden Fällen interpretiert und zu größeren Sinneinheiten sortiert. Für jede dieser Sinneinheiten wurde eine zusammenfassende Aussage formuliert, sodass im Endergebnis der Analyse unterschiedliche Aussagen nebeneinanderstehen und sich ergänzen konnten.

Methodenreflexion

Abb. 3: Aus allen Rückmeldungen lassen sich Erkenntnisse gewinnen. So auch aus den Gemälden jüngerer Besucherinnen, © Museum Industriekultur.



Die Reflexion des *begehbaren Besucherbuchs* zeigt deutlich die Schwächen und Stärken beim Einsatz von Talkback-Boards als Methode der Ausstellungsanalyse. So sind auch für vermeintlich einfache Methoden wie Talkback-Boards einige Anstrengungen notwendig. Um dem Ziel zu entsprechen, ein möglichst umfassendes Bild vom Ausstellungseindruck der Besucher:innen zu erhalten, ist es notwendig, ein Talkback-Board über einen längeren Zeitraum aufgestellt zu lassen. Denn zwar bleibt die Ausstellung, die analysiert wird, die gleiche, doch die Besucher:innen wechseln und haben unterschiedliche Ansprüche an eine Ausstellung. So bringen Schulklassen andere Rückmeldungen ans Talkback-Board als Familien, deren Rückmeldungen sich aber in den Sommerferien von denen um Weihnachten herum unterscheiden können. Welche Rückmeldungen saisonabhängig sind und welche konstant, lässt sich nur durch eine längere Laufzeit ermitteln. Eine längere Laufzeit erfordert in Folge einen höheren Material- und Betreuungsaufwand, was den Aufwand insgesamt steigert. Somit zeigt sich, dass die Methode nicht schnell

einzusetzen, sondern sowohl mit zeit- und personalintensivem Planungs- und Durchführungsaufwand als auch mit hohem Materialverbrauch verbunden ist.

Dieser Aufwand lohnt sich, betrachtet man die beachtliche Bandbreite der Rückmeldungen. Zwar antworten nicht alle Besucher:innen gleichermaßen auf alle Fragen. Es antworten aber ganz unterschiedliche Menschen. Beim *begehbaren Besucherbuch* konnte die Erfahrung gemacht werden, dass viele Rückmeldungen mit klaren Kommentaren und fehlerfrei geschrieben eingingen. Es wurden aber auch Fähnchen gesammelt, denen anzusehen war, dass der beschreibenden Person das Formulieren und Schreiben (möglicherweise auf Grund des Alters oder der Ungeübtheit mit dieser Form des Feedbacks) nicht leichtgefallen war. Dass diese vielfältigen Rückmeldungen eingegangen sind, stellt einen Gewinn für die Datenerhebung und ein Plus für die Methode bei der Erhebung verschiedenster Ausstellungswahrnehmungen dar. Eine weitere Stärke der Methode ist die Offenheit – und vielleicht auch mangelnde Kontrolle – in der Fragestellung und Teilnahme, denn sie kann zu überraschenden Rückmeldungen führen. So verewigte sich beispielsweise im *begehbaren Besucherbuch* ein ‚frisch gebackenes‘ Pärchen, indem sie auf dem Fähnchen von ihrem gerade getätigten ersten Kuss berichteten. Dieser Kommentar bezog sich nicht direkt auf die eigentliche Fragestellung des Talkback-Boards, gibt aber für die Analyse Auskunft über die Nutzung der Dauerausstellung als einen Ort der (romantischen) Freizeitgestaltung. Zuletzt bleibt festzuhalten, dass die Methode gerade dann gut einzusetzen ist, wenn man mit den Ergebnissen die analysierte Ausstellung selbst verändern möchte. Hier offeriert das Talkback-Board ein Werkzeug, mit dem Besucher:innen durch ihre Anregungen zukünftige Ausstellungen mitgestalten können.

Literaturverzeichnis

- Brandt, Sandra, Sonja Ćurković und Alissa Kalinina. 2008. Performanz, Theatralität und Raum. In *Vokus* 1 (18): 25–28. <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801.html> (05.08.2024).
- Brüne, Elisabeth et al. 2016. Contextual Design im Museum: Zur besucherzentrierten Entwicklung neuer Vermittlungs- und Gestaltungskonzepte. In *museum heute* 49: 52–56.
- Deutscher Museumsbund e.V. (2019). *Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis*. Berlin: Deutscher Museumsbund e.V.
- Evans, Susans. 2011. Introducing TalkBack Tuesdays. In *National Museum of American History Blog*. (05.08.2024).
- Fackler, Guido. 2018. Contextual Design als Weg zur publikumsorientierten Kulturvermittlung im Museum. In *Öffentliche Literaturdidaktik: Grundlegungen in Theorie*

- und Praxis*, herausgegeben von Christine Ott und Dieter Wrobel: 223–239. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Flick, Uwe. 2011. *Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Foster, Harriet. 2008. *Evaluation toolkit for museum practitioners*. Norwich: The East of England Museum Hub.
- Howard, Josh. 2018. Talk-Back Boards and Text Mining: New Digital Approaches in Museum Visitor Studies. In *Current Research in Digital History* 1. <https://crdh.rccnhm.org/essays/v01-17-talk-back-boards-and-text-mining/> (05.08.2024).
- Iba, Takashi, Ayaka Yoshikawa und Konomi Munakata. 2017. Philosophy and Methodology of Clustering in Pattern Mining: Japanese Anthropologist Jiro Kawakita's KJ Method. In *HILLSIDE Proc. of Conf. on Pattern Lang. of Prog.* 24.
- Jäger, Wolfgang 2020. *Soziale Bürgerrechte im Museum: Die Repräsentation sozialer Demokratie in neun kulturhistorischen Museen*. Bielefeld: transcript.
- Jannelli, Angela und Thomas Hammacher. 2008. Einleitung – Warum Ausstellungsanalyse? In *Vokus* 1 (18): 7–10. <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801.html> (05.08.2024).
- Linnebach, Andrea. 2009. Das Besucherbuch von *Kunsthaus* und *Museum Fridericianum* in Kassel, 1769–1796: *Mr Chaplin de Londres a vu avec le plus grand plaisir*. In *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte (ZHG)* 114: 161–176.
- Macdonald, Sharon. 2005. Accessing audiences: visiting visitor books. In *Museum & Society* 3 (3): 119–136.
- Piontek, Anja. 2017. *Museum und Partizipation: Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*. Bielefeld: transcript.
- Reussner, Eva M. 2010. *Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele*. Bielefeld: transcript.
- Sieburth, Janice und Dorothy Gleisner. 1977. Talk Back – A Tool for Public Relations. In *RQ* 17 (1): 17–18.
- Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Uebernicker, Falk, Walter Brenner, Britta Pukall, Therese Naef, Bernhard Schindlholzer. 2015. *Design Thinking: Das Handbuch*. Frankfurt am Main: Frankfurter Allgemeine Buch.
- Woodcock, Adara. 2022. Talking back with girl power. *National Museum of American History Blog*. (05.08.2024).

AusstellungsScorecard

Erfolg mit Kennzahlen messen

Sabine Fauland

Einführung

Der Museumsbund Österreich beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Frage, was die Museen den Besuchszahlen als Erfolgsmessung entgegensetzen könnten, denn – abseits davon, dass in der Museumsbranche insgesamt nicht gerne über Zahlen gesprochen wird – ist gerade die Besuchszahl unbefriedigend und hinsichtlich einer institutionellen Qualität wenig aussagekräftig. Museen haben einen Bildungs- und Forschungsauftrag, den sie zu erfüllen haben, doch nicht immer sind relevante Themen auch Publikumsmagneten. Auch ist zu bedenken: Was vielen Menschen gefällt, muss nicht zwangsweise von hoher museologischer Qualität sein und den eigenen Ansprüchen von Museen entsprechen. Da jedoch das Konzept Besuchszahlen für Stakeholder, allen voran die Trägerorganisationen und Fördergeber, besonders leicht nachvollziehbar ist, bleibt es die meistgeforderte Kennzahl im Museumsbereich. Dass sich Museen dann unter Umständen scheuen, Nischenproduktionen oder schwer verkäufliche Forschungsergebnisse groß zu zeigen, ist letztlich nicht verwunderlich. Auf Cashcows und Stars zu setzen, macht betriebswirtschaftlich mehr Sinn. Der Fakt, dass Museen als Bewahrer von Kunst-, Kultur- und Naturerbe einer Region, eines Landes oder eines Staates in Summe nicht ökonomisch profitabel sein können,¹ sollte ihnen eigentlich genug künstlerischen und wissenschaftlichen Freiraum geben, sich an der Sammlung in ihrer Ausstellungspraxis zu orientieren und auch Experimente zu wagen.

Zu bedenken ist auch, dass Museen als „Creative Agencies“ eine systemimmanente und damit nachvollziehbare Abneigung gegen Erfolgsmessung haben – im Kreativlabor möchte man studieren und probieren und nicht alles auf die Messlat-

¹ Abseits von kulturtouristischen Museums-Highlights, die oft einen deutlich höheren Eigendeckungsgrad erwirtschaften können, liegt der durchschnittliche Eigendeckungsgrad eines Museums bei etwa 10 bis 15 Prozent. Deutlich höher, da Personalkosten wegfallen, ist der Eigendeckungsgrad bei ehrenamtlichen Museen einzuschätzen.

te legen.² Nichtsdestoweniger: Ganz ohne Zahlen geht es nicht, deswegen hat der Museumsbund Österreich auf Basis des Konzepts der Balanced Scorecard (BSC), dem Managementinstrument schlechthin, eine MuseumsScorecard (www.museumms-scorecard.at) entwickelt. Von David P. Norton und Robert S. Kaplan Ende der 1980er als Performance-Measurement-System entwickelt, ist ein Ziel der BSC, monetäre und nicht-monetäre Kennzahlen zu verwenden, um Unternehmensziele ausgeglichen darzustellen. Typischerweise in vier Perspektiven (Finanzen, Kund:innen, interne Prozesse, Forschung und Entwicklung) vereint die BSC Ziele, Kennzahlen, Vorgaben und Maßnahmen, die zum angestrebten Unternehmenserfolg führen sollen (Kaplan und Norton 1992).

Ziel der Methode

Die Idee der BSC wurde seitens des Vorstands des Museumsbunds Österreich in mehreren Workshops, geleitet von der ICG Integrated Consulting Group, Graz, unter Berücksichtigung der gelebten Museumspraxis zu einem Instrument für die Messung von Institutionenqualität sowie für interne Gestaltungsprozesse und externes Berichtswesen weiterentwickelt. Die in den Workshops für wichtig erachteten Kennzahlen wurden inhaltlich neun Perspektiven zugeordnet, die als Angebote der Vertiefung zu verstehen sind. Nicht jede Perspektive ist für einzelne Museums- oder Ausstellungsorganisationen gleichermaßen relevant.³ Das Museum wird dabei betrachtet:

- als Speicher des kulturellen Gedächtnisses, in dem die nicht sichtbare Arbeit im Bereich der Sammlung in den Vordergrund gerückt wird,
- als außeruniversitärer Forschungsort, wo Forschungsprojekte und Forschungsmittel in den Blick genommen werden,
- als außerschulischer Bildungsort und Ort des lebenslangen Lernens, wo die Besucher:innen im Fokus stehen,

2 Museumsmanagement/Qualität im Museum rückte zugunsten von anderen Themen wie bspw. Inklusion, Partizipation, digitale Transformation und Nachhaltigkeit aus dem Fokus, auch weil den bisher erschienen Erkenntnissen nichts Neues hinzuzufügen war. Abseits von diversen Büchern zum Qualitätsmanagement in Kulturorganisationen sowie etlichen Studien zum Impact von Museen, gibt es einige schon ältere Lektüretipps (Anderson 2004, Fliedl 2011, Nowacki 2005, Reimitz 2013, Walz 2011, Weil 2002). Verweisen möchte ich hier auch auf das EU-Projekt *MOI Museum of Impact*, in dem 2020–2022 nochmals ein umfangreicher Qualitätsdiskurs gestartet wurde, auf konkrete Messinstrumente wurde jedoch verzichtet. Website des MOI Museum of Impact: www.museumsofimpact.eu (05.08.2024).

3 Ist beispielsweise die hinter einer Ausstellung stehende Organisation kein Museum oder verfügt über keine eigene Sammlung, ist diese Perspektive irrelevant.

- als inklusiver Ort für alle Menschen, wo Barrierefreiheit und Maßnahmen zur Förderung von Inklusion und Diversität im Mittelpunkt stehen,
- als wichtigen Begegnungsort zwischen Arbeit und Zuhause („Dritter Ort“), wo wiederkehrende Besucher:innen, Feedbacks und niederschwelliger Zugang betrachtet werden,
- als regionaler Kulturträger, dessen Impact in der Region festgemacht wird,
- als Klimaaktivist, der das ‚grüne‘ Museum auf dem Prüfstand stellt,
- als Arbeitgeber, der auf faire Bezahlung und Mitarbeiter:innenzufriedenheit achtet,
- als Wirtschaftsfaktor, da unsere Überlegungen doch nicht ganz ums Geld herumgekommen sind.

Durch diese ganzheitliche Betrachtung der Museumspraxis können alle Museen gleich welchen Typs und welcher Größe ihre Besonderheit und ihren Erfolgsfaktor unterstreichen. Schließlich kann ein regionales Museum, das nur 2.000 Besuche pro Jahr hat, ein wichtiger regionaler Kulturträger sein, weil 80 Prozent der Besucher:innen aus der unmittelbaren Umgebung kommen und vermittelt durchs Haus gehen. Ein ehrenamtliches Museum kann ein wichtiger sozialer Begegnungsort sein, weil mehrere Dutzend ehrenamtliche Mitarbeiter:innen dort sinnvolle Beschäftigung finden. Ein großes Museum mit vielen internationalen Besucher:innen ist ein bedeutender Wirtschaftsfaktor. Ein Museum gleich welcher Größe, das jeden Freitag fürs Klima streikt, ist ein wichtiger Seismograf der Gesellschaft. Ein Museum mit sehr wenigen Mitarbeiter:innen, das eine hohe Anzahl Leihanfragen pro Jahr bearbeitet, ist ein wichtiger Bewahrer des kulturellen Erbes usw.

Die MuseumsScorecard ist nicht nur ein Instrument, um externen Stakeholdern den Erfolg der Museumspraxis zu verdeutlichen, sie kann auch dem Team dazu dienen, Strategien zu entwerfen und Visionen umzusetzen. Die MuseumsScorecard kann so Anregung sein, sich innerhalb der Organisation eigene Kennzahlen als Erfolgsmessung zu setzen, die die Haltung und Ziele des Museums (unter-)stützen. Optimiert wird das Instrument der MuseumsScorecard, wenn sie von einem Benchmarkingprozess begleitet wird, das heißt einem Vergleich mit gleichgesinnten und -gearteten Museen, um das erhobene Zahlenmaterial besser einschätzen zu können und durch kollegiale Beratung wie gemeinsames Experimentieren zu besseren oder anderen Ergebnissen zu kommen. Die beste Museumspraxis ist immer gemeinsames Tun in Form von Kooperation.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Für die konkrete Aufgabe einer Ausstellungsanalyse wurde die MuseumsScorecard anhand der gleichen Perspektiven durch den alleinigen Fokus auf das Medium Aus-

stellung auf der Kennzahlenebene zu einer AusstellungsScorecard umgewandelt, mit deutlichem Schwerpunkt auf einer quantitativen Betrachtung. Eines ist dabei natürlich zu berücksichtigen: Ohne Vergleichswerte beispielsweise aus Vorjahren oder anderen Projekten sind die Zahlen wenig(er) aussagekräftig, immer jedoch kann man sie für Zielsetzungen im Team verwenden. Die Prioritäten einzelner Ausstellungen oder die Haltung des jeweiligen Museumsteams lassen sich mit diesen Kennzahlen gut darstellen. Im Gegensatz zur MuseumsScorecard, die neben allgemeinen Informationen zur Museumsorganisation (Zahlen zum Team, Budget, Besuchszahlen u. v. m.) auch die in den Perspektiven eingegebenen Zahlen über die dahinter programmierte Datenbank in Beziehung setzt und in Grafiken erläutert, ist der vorliegende Versuch der AusstellungsScorecard auf die bloße Wirkmächtigkeit der Kennzahlen an sich angewiesen. Die AusstellungsScorecard ist damit eine Bestandsaufnahme pro Ausstellung, die entweder mit einem Museumsleitbild in Beziehung gesetzt⁴ oder im Vergleich mit einer weiteren Ausstellung geprüft werden kann.

Im operativen Betrieb müssen folgende absolute wie relative Kennzahlen in eine Tabelle eingetragen werden:

1. Sammlung (Relevanz und Sichtbarkeit der Sammlung)

- Verhältnis der Anzahl ausgestellter Sammlungsobjekte zu der Anzahl an Leihgaben
- Verhältnis der Ausstellungsfläche zur Fläche des Depots
- Anzahl der durch die Ausstellung wissenschaftlich oder konservatorisch aufgearbeiteten Sammlungsobjekte (im Verhältnis zur gesamten Sammlung)
- Anzahl der digitalisierten und öffentlich zugänglich gemachten Objekte⁵

Die Kennzahlen aus dem Bereich der Sammlungen zeigen auf, welchen Stellenwert Sonderausstellungen an sich haben: Je weniger Quadratmeter, desto weniger leicht lassen sich neue Themen und Forschungsergebnisse kommunizieren. Werden wenige eigene Sammlungsobjekte verwendet, ist das Thema wohl keines, das aus der eigenen Sammlung kommt oder liegt nicht in deren Fokus. Im Rahmen von Ausstellungsproduktionen können Objekte wieder in Stand gesetzt oder zumindest präventiv konservatorisch bearbeitet werden. Ausstellungen bieten auch die Chance,

4 Ist im Leitbild beispielsweise besonderes Augenmerk auf Inklusion oder Klimaaktivismus gerichtet, zeigt die AusstellungsScorecard dazu aber keine weitere Aktivität, ist die im Leitbild wiedergegebene Haltung in der Ausstellung nicht wiederzufinden.

5 Diese Kennzahl steht für die im Berichtsjahr online gestellten Datensätze, zumindest folgende Kategorien des Objektdatenblatts sollten öffentlich zugänglich sein: Inventarnummer, Objektbezeichnung/Titel, Zugangsdatum, Material/Technik, Abmessungen, Künstler:in/Hersteller:in/Produzent:in, Datierung.

über den Ausstellungsraum hinaus weitere Objekte der Sammlung durch Digitalisierung öffentlich zugänglich zu machen.

2. Forschung (Wissensproduktion)

- Anzahl der initiierten oder integrierten Forschungsprojekte
- Anzahl der Kooperationspartner aus dem Forschungs- und Wissenschaftsbereich
- Anzahl der Publikationen⁶
- Anzahl der investierten Stunden von wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen (intern wie extern)

In der Perspektive Forschung wird deutlich, ob und wie viel hausinterne, aber auch externe Forschung in das Projekt geflossen sind. Ausstellungen sind auch Teil des Forschungskreislaufes, sollten doch die Sammlungen auch Teil der Wissensproduktion sein und daraus entstandene Ergebnisse breit präsentiert und diskutiert werden.

3. Bildung (Wissenserwerb)

- Anzahl durchgeführter analoger wie digitaler Vermittlungsprogramme⁷ (Führungen, Workshops, ...)
- Anzahl der Personen, die an Vermittlungsprogrammen teilgenommen haben, im Verhältnis zur Gesamtbesucher:innenzahl
- Anzahl gebuchter Schulprogramme
- Anzahl der kooperierenden Bildungseinrichtungen⁸

Vermittlung von Wissen ist eine Kernaufgabe des Museums. Die große Stärke des Museums – personelle Vermittlung im dialogischen Prinzip mit Originalobjekten oder am Originalschauplatz – kann hier deutlich gemacht werden.

4. Inklusiver Ort (Museum für alle)

- Anzahl inklusiver Vermittlungsprogramme und -tools

6 Kataloge zur Dauer- oder Sonderausstellung, Blogbeiträge, Beiträge in Fachzeitschriften und Publikationen von externen Herausgeber:innen.

7 Siehe dazu: „Digitale Besuchsstatistik – Vorlage eines Zähl sheets. Empfehlung der ARGE Digitales Museum im Rahmen des Museumsbunds Österreich“, <http://museumspraxis.at/?p=264> (05.08.2024).

8 Zu den Bildungseinrichtungen werden gezählt: Kindergärten, Schulen (Unter- und Oberstufe), Berufsschulen, Kollegs, Akademien, Universitäten, (Fach-)Hochschulen u. Ä.

- Anzahl der Kooperationen mit Betroffenen-Organisationen im Rahmen der Ausstellung
- Barrierefrei zugängliche Ausstellungsfläche in Prozent
- Anzahl der geöffneten Stunden pro Woche, davon frei zugänglich

Museen und Ausstellungen sollten barrierefrei für möglichst viele Menschen zugänglich sein, deswegen ist die Perspektive zu Inklusion ein besonders wichtiger Faktor. Alle Kennzahlen zielen darauf ab, sichtbar zu machen, welche Bemühungen erbracht werden, um die Kulturinstitutionen für ein breiteres Publikum zu öffnen.

5. Begegnungsort („Dritter Ort“)

- Aufenthaltsdauer
- Gesammelte Feedbacks, davon überwiegend positiv
- Anzahl der Verweilmöglichkeiten (Mobiliar) und konsumfreien Zonen⁹
- Anzahl durchgeführter Besucher:innenbefragungen¹⁰

Darüber hinaus sind Museen wichtige Begegnungsorte: dabei ist ausschlaggebend, wie lange sich Besucher:innen aufhalten, ob es konsumfreie Zonen gibt, genügend Mobiliar, um das Gesehene verarbeiten und miteinander besprechen und diskutieren zu können. Um den Begegnungsort zu bewerten, zählen ebenso abgegebene Feedbacks wie entsprechende Antworten aus Besucher:innenbefragungen. Wer sich rückmeldet, nimmt Anteil.¹¹

6. Regionaler Kulturträger

- Besuchszahl, davon regionale Besuche
- Anzahl aus der Region stammender Künstler:innen oder Beiträger:innen
- Anzahl Veranstaltungen im Rahmenprogramm
- Anzahl der Medienberichte

Dass Museen und ihre Ausstellungswesen nicht nur für den (inter-)nationalen Kulturtourismus von großer Bedeutung sind, sondern auch einen hohen regionalen kulturellen Stellenwert haben, dafür trägt die Perspektive mit Zahlen zum regionalen Kulturträger Rechnung: Hier wird nicht nur das regionale Publikum betrachtet,

9 Als Zählereinheit wurden hier Sitzplätze definiert.

10 Zählereinheit ist hier die Anzahl der befragten Besucher:innen.

11 Mitarbeiter:innen aus dem Besucher:innenservice oder Personen, die – in kleineren Museumsräumlichkeiten – an der Kasse oder Info sitzen, können dazu meist eine sehr gute Schätzung abgeben.

sondern auch wie viele der Beiträger:innen aus der Region stammen und ob die Ausstellung in den örtlichen Medien wahrgenommen wird.

7. Klima (Haltung)

- CO₂-Verbrauch pro Ausstellung
- Nachgenutzte Ausstellungsmöbel in Prozent
- Anzahl klimaaktiver Themen
- Anzahl ‚grüner‘ Maßnahmen im Rahmen der Ausstellung¹²

Der Klimawandel bewegt auch das Ausstellungswesen und wird in der siebten Perspektive deutlich. Ist das Ausrechnen des CO₂-Verbrauchs zwar besonders komplex, sind andere Kennzahlen jedoch leichter zu beziffern: Wie viele Umweltschutzmaßnahmen wurden im Rahmen der Ausstellung getroffen, wie viele klimaaktive Themen finden sich in der Ausstellung und dem Vermittlungsprogramm wieder? Steht ein gewisser Prozentsatz der Ausstellungsmaterialien zur Weiternutzung inhouse oder extern zu Verfügung? Ein Bekenntnis zu den Grundsätzen von Museums For Future (<http://museumsforfuture.org/>) kann sichtbar gemacht werden.

8. Arbeitgeber (eingesetzte Humanressourcen, lernende Organisation)

- Anzahl der Mitarbeiter:innenstunden hauptamtlich / freiberuflich / ehrenamtlich
- Anzahl der internen Evaluierungsgespräche nach Ausstellungseröffnung
- Anzahl der abteilungsübergreifenden Teammeetings zur Ausstellungsentstehung
- Anzahl der Krankenstände im Rahmen der Ausstellungsproduktion im Vergleich zum durchschnittlichen Krankenstand pro Jahr

Über 10.000 Menschen stehen direkt in einem haupt- oder ehrenamtlichen Beschäftigungsverhältnis mit Museen in Österreich.¹³ Nicht erfasst davon sind die zahlreichen Auftragnehmer:innen. Umso wichtiger ist es, das Museum auch als Arbeitgeber in den Blick zu nehmen. Bezogen auf Ausstellungen sind neben den aufgewendeten Stunden folgende Fragen interessant: Ist das Museum eine lernende Organisation? Gibt es Evaluierungsgespräche nach der Ausstellungseröffnung? Wird

12 Einführung von Abfalltrennungssystemen, Strom- und Wassersparmaßnahmen, wiederverwendbaren Besucher:inneninformationen etc.

13 Siehe dazu: Statistik Austria, „Museumsstatistik“, https://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/museen_und_ausstellungen/021268.html (05.08.2024).

an Ausstellungen abteilungsübergreifend gearbeitet? Setzt das Ausstellungsmachen das Team über Gebühr unter Druck?

9. Wirtschaftsfaktor

- Produktionskosten pro m² Ausstellungsfläche
- Eigendeckungsgrad bei den Kosten der Ausstellungsproduktion im Verhältnis zu Eintrittserlösen plus Drittmittel
- Gesamtausgaben pro Besucher:in
- Gesamteinnahmen pro Besucher:in

Schließlich kann die Perspektive Wirtschaftsfaktor Einblicke in die klassische betriebswirtschaftliche Zahlenwelt bieten: Produktionskosten, Eigendeckungsgrad sowie Einnahmen und Ausgaben pro Besucher:in. Die effiziente Verwendung der meist öffentlichen Mittel sollte auch museumsintern relevant sein, und im Zusammenklang mit den anderen Perspektiven kann überprüft werden, ob sich der Einsatz der Mittel gelohnt hat (Muchitsch 2018).

Konstantes Monitoring und Controlling sollten grundsätzlich Teil des Museumsmanagements sein; schließlich geht es hier nicht in erster Linie um Erfolgsmessung, sondern um den redlichen und nachvollziehbaren Einsatz der meist öffentlichen Gelder, die das Museum verwaltet – unabhängig davon, ob ein Museum haupt- oder ehrenamtlich geführt ist, welcher Museumstyp und wie groß es ist. Der Grad der Professionalisierung der Systeme (Datenbank, Excel-Sheet usw.) ist dabei unerheblich, jedoch sollte der Überblick über Geleistetes und Ausgegebenes stets gewährt sein. Damit sollte ein Großteil der für die AusstellungsScorecard verwendeten Zahlen leicht verfügbar oder einfach zu erheben sein. Viele davon finden sich in der jährlichen Museumsstatistik und dem hausinternen Berichtswesen (Jahresberichte, Förderberichte etc.) sowie in eventuell vorhandenen Kassen- und Anmelde-Systemen oder werden während der Ausstellungsproduktion automatisch erstellt (bspw. Liste der ausgestellten Objekte, Restaurierberichte, Condition Reports u. Ä.).

Für die (noch) nicht verfügbaren Zahlen kann man sich zu Beginn eines Ausstellungsprojektes eine gewisse Routine in der Erfassung der Daten zurechtlegen, ebenso für die retrograd-analytischen, wie beispielsweise die Besucher:innen-Feedbacks. Im Vergleich zu qualitativen Methoden sind quantitative Methoden von geringerem Aufwand; hat das Team sich einmal einen Ablauf oder ein Zählsheet zurechtgelegt, kann diese Form der Datenerhebung in den Museumsalltag oder die Ausstellungspraxis leicht und sinnvoll integriert werden. Zu Beginn der Anwendung dieser Methode sollte für die Implementierung sicher 20 Stunden veranschlagt werden, die laufende Erhebung sollte mit max. einer Stunde pro Perspektive zu Buche schlagen.

Anwendungsbeispiel

Ein Gespräch mit Peter Nömaier, kaufmännischer Leiter des *Sigmund Freud Museum* in Wien, zeigt, dass die AusstellungsScorecard grundsätzlich als interessant gewertet wird, da sie viele Aspekte der Ausstellungsarbeit beleuchtet und den Kern der Museumsarbeit – Sammlung und deren Vermittlung – in den Fokus stellt. In der Museumspraxis, insbesondere im Ausstellungsalltag, bringt sie jedoch einige Herausforderungen mit sich. Während Besuchszahlen, Eintrittserlöse, Teilnehmer:innen an Vermittlungs- und Rahmenprogramm kontinuierlich gemonitort werden, sind weitere Kennzahlen für die interne, betriebswirtschaftliche Erfolgsmessung aktuell nicht von Belang. Für das Monitoring weiterer Kennzahlen, die bislang im Prozess nicht erhoben werden, fehlen zeitliche und personelle Ressourcen. In Folge wird die AusstellungsScorecard von Peter Nömaier eher als Instrument eingestuft, das im Rahmen von Strategie-Workshops oder Jahresplanungen eingesetzt werden kann, um ausgewählte quantitativ messbare Ziele für das Team bereits in der Ausstellungsplanung zu definieren. Für die allgemeine Qualitätsmessung im Zuge der gewöhnlichen Ausstellungsproduktion und -laufzeit erscheint die AusstellungsScorecard für ihn nur bedingt geeignet, da der Ressourcenaufwand für die Erhebung weiterer Kennzahlen im Vergleich zum Erkenntnisgewinn zu hoch erscheint. Das Sigmund Freud Museum als mittelgroßes Haus mit rund 20 Mitarbeiter:innen verfügt im Vergleich zu größeren Museen über geringere personelle und infrastrukturelle Ausstattung. In Großbetrieben, die ohnehin eine detailreiche Analyse in Reportings aufweisen, kann die AusstellungsScorecard im Normalbetrieb weitaus einfacher und effizienter eingesetzt werden.

Methodenreflexion

Insgesamt ist zu festzuhalten, dass diese Methode nichts über die inhaltliche Qualität der Ausstellung an sich, über die zeitgemäßen (Er-)Kenntnisse zum Thema, deren Vermittlung und In-Szene-Setzung durch Gestaltung und Storytelling aussagt. Vielmehr lässt sich durch die AusstellungsScorecard beispielsweise etwas über die Haltung des Museumsteams selbst ablesen, wie es mit der Sammlung umgeht, wie stark besucher:innenorientiert gedacht wird, welchen Stellenwert Forschung und Vermittlung hat u. v. m. Wird die AusstellungsScorecard (ebenso wie die übergeordnete MuseumsScorecard) regelmäßig in die Hand genommen und gemeinsam mit den beteiligten Personen ausgelegt und reflektiert, trägt die Methode nachhaltig zur Weiterentwicklung von Team wie Institution bei.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Maxwell L. 2004. *Metrics of Success in Art Museums*, Getty Leadership Institute. www.maxwellanderson.com/metrics (05.08.2024).
- ARGE Digitales Museum. *Digitale Besuchsstatistik – Vorlage eines Zähl sheets*. Empfehlung der ARGE Digitales Museum im Rahmen des Museumsbunds Österreich. <http://museumspraxis.at/?p=264> (05.08.2024).
- Fliedl, Gottfried. 2011. *What does society demand from museums?* Vortrag, Micheletti Award Conference and Award Ceremony – Quality in Museums, DASA Dortmund, April 2011. <http://museologien.blogspot.co.at/2011/04/what-does-society-demand-from-museums.html> (05.08.2024).
- Nowacki, Marek. 2005. Evaluating a museum as a tourist product using the servqual method. In *Museum Management and Curatorship* 20 (3): 235–250.
- Reimitz, Simone. 2013. *Performance Measurement in Museen. Am Beispiel der Österreichischen Bundesmuseen*. Bachelorarbeit, Wirtschaftsuniversität Wien.
- Statistik Austria, *Museumsstatistik*. https://www.statistik.at/web_de/statistiken/menschen_und_gesellschaft/kultur/museen_und_ausstellungen/021268.html (05.08.2024)
- Walz, Markus. 2011. If you can't measure it, don't do it? Anmerkungen zur Präzision von Zahlen und zur Ungriffigkeit von Museumsarbeit. In *museums.brief. Nachrichten aus Museen und Sammlungen in Baden-Württemberg*: 1–4. www.landesstelle.de/wp-content/uploads/2015/06/Museumsbrief01_2011.pdf (05.08.2024)
- Weil, Stephen E. 2002. *Are you really worth what you cost, or just merely worthwhile? And who gets to say*, Getty Leadership Institute. www.issuelab.org/resources/8291/8291.pdf (05.08.2024).

Digitale Modelle

Ausstellungen rekonstruieren und räumlich verstehen

Felix Koberstein und Livia Nolasco-Rózsás

Einführung

Die digitale Modellierung von Ausstellungen stellt eine neue Form der mehrdimensionalen Rekonstruktion dar, mit der nicht nur auditive und visuelle Dimensionen, sondern ganze Objekt-Raum-Konstellationen nachgebildet werden können. Digitale Ausstellungsmodelle bieten über ihre museologische und ausstellungsgeschichtliche Bedeutung hinaus mitunter auch für die Museumspraxis und Archivarbeit innovative vermittelnde und strukturierende Qualitäten. Das angedeutete Spektrum möglicher Einsatzgebiete verdeutlicht, dass, je nach Gebrauchweise, unterschiedliche Funktionen nötig sind, die unterschiedliche Ansätze der Front- und Backendgestaltung voraussetzen. Die Gestalt digitaler Modelle vergangener Ausstellungen ist demnach von unterschiedlichen Faktoren, wie der Datenlage des Archivmaterials oder den anvisierten Nutzer:innen, abhängig.

Nach aktuellem Forschungsstand lassen sich, vereinfacht dargestellt, hierbei drei Kategorien unterscheiden: Erstens sind es die sogenannten *Digital Twins*, digitale Rekonstruktionen, die versuchen, eine bereits physisch stattgefundene Ausstellung so exakt wie möglich nachzubilden und demnach historische und archivarische Funktionen zu erfüllen. Als Beispiel kann das dreidimensionale Modell der ersten *documenta* angeführt werden, welches Ergebnis der Arbeit einer kunstwissenschaftlichen Forschungsgruppe unter der Leitung von Kai-Uwe Hemken an der Kunsthochschule Kassel ist (Hemken 2023: 400–406).¹ Das Modell zeigt die damals noch ausschließlich als Ausstellungsfläche dienlichen Räumlichkeiten des Fridericianums samt der gezeigten Kunstwerke entsprechend der vorrangig durch Archivmaterialien erhaltenen Informationen. Besonderheit hier ist, dass es nicht als Browser-basierte Software, sondern für die Nutzung mit einer VR-Brille im Museumsraum entwickelt wurde und daher nur begrenzten Zugang ermöglicht.

1 Ein Videowalk durch die Anwendung von Kai-Uwe Hemken lässt sich hier finden: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLGW8aXSoptPA0ofs14q5l5C97E1ya1gVM> (05.08.2024).

Zweitens kommen digitale Modelle und Modellierungsverfahren, oftmals ergänzend zu physischen Reenactments oder Rekonstruktionen, in hybriden Konstellationen aus digitalen und physischen Elementen zum Einsatz. Exemplarisch dafür ist das Projekt *File Under: The Work / Björn Lövin*. Lövin war der erste schwedische Künstler, der künstlerische Environments schuf. Drei dieser Environments wurden für die Ausstellung *The Surrounding Reality* auf der Grundlage der Recherchen von Peo Olsson, Katarina Sjögren und Jonas Williamsson rekonstruiert. Diese führten zu dem Buch *File Under: The Work / Björn Lövin* (2018), das Renderings der digitalen Rekonstruktionen von Lövins *Environments* enthält. Diese Renderings ähneln auf den ersten Blick der fotografischen Dokumentation einer tatsächlichen Ausstellung und verwischen so die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Während unserer Recherche hat sich noch ein dritter Weg des digitalen Umgangs mit vergangenen Ausstellungen aufgetan, den wir Emulation nennen. Der Begriff stammt aus der Computertechnik, wo er für Software oder Hardware verwendet wird, die es einem HOST-Computersystem ermöglicht, sich wie ein anderes GUEST-Computersystem zu verhalten. Das digitale Modell zu der vergangenen Ausstellung *Iconoclash*, welches diesem Methodenansatz als Fallbeispiel dient, lässt sich als eine Emulation verstehen (Koberstein und Nolasco-Rózsás 2023: 205–214), da es die physische Ausstellung digital nachbildet und gleichzeitig, wie bei der Programmierung eines veralteten Computerspiels mit einer neuen Software, ihre Funktionen aktualisiert. Der digitale Raum der Ausstellung ist eine begehbare Simulation eines tatsächlichen physischen Raums. Was während des virtuellen Besuchs geschieht, unterscheidet sich jedoch von einem tatsächlichen Gang durch eine Museumsausstellung, wie *Iconoclash* sie war: Die ausgestellten Objekte, die durch digitale Modelle repräsentiert werden, verändern ihren Standort und werden nach einem Algorithmus, basierend auf dem Verhalten der Besucher:innen, ständig neu angeordnet. Ebenso wurde versucht, weitere phänomenologische Dimensionen wie die Soundkulisse und -atmosphäre mithilfe von generativer künstlicher Intelligenz zu emulieren.

Ziel der Methode

Unser Artikel konzentriert sich vorrangig auf die methodischen Schritte hin zu einem spezifischen digitalen Modell. Der Prozess des Erstellens des digitalen Modells ist in diesem Zusammenhang als der eigentliche methodische Akt der Ausstellungsanalyse zu begreifen. Das Modell wird somit zum Analyseergebnis und kann analog zu einem Forschungsbericht verstanden werden. Gleichzeitig kann es aber auch Methodenwerkzeug sein: Da die Entwicklung der Software und der Architektur des dahinter liegenden Content Management Systems bestenfalls synchron zur Mate-

rialschließung und Schärfung der Forschungshypothese prozessiert wird, lassen sich mit dem interaktiven Modell, abseits der oftmals linear konstruierten kuratorischen Narrative, implizite Denkmuster der Akteur:innen aufdecken, die, unter anderem, durch die Freistellung und fokussierte Betrachtung bestimmter Objektgruppen sichtbar gemacht werden können. Dies wird beispielsweise durch den Einsatz von Machine Learning und Filteralgorithmen ermöglicht, mit denen sich unterschiedlichste Ausstellungselemente über vorher definierte ästhetische, inhaltliche und kontextabhängige Forschungsparameter ins Verhältnis setzen lassen. Digitale Modelle sind so ebenfalls hilfreiche Instrumente für qualitative Datenerhebungen, wie Zeitzeug:innenbefragungen, da sie eine erneute Begehung nicht mehr zugänglicher Situationen erlauben und so eine andere Form von *Begleiteten Rundgängen* zulassen.

Insbesondere die raumwissenschaftliche Forschung kann von der Methode der digitalen Modellierung von Ausstellungen profitieren. Digitale Ausstellungsmodelle, insofern sie in einem digitalen 3D-Raum dargestellt werden, können in erster Linie die räumlich topographischen Beziehungen zwischen den einzelnen Ausstellungselementen visuell verdeutlichen. Sie machen das gestalterische Verhältnis zwischen Objekten, diskursiven und szenografischen Elementen und der architektonischen Beschaffenheit des Ausstellungsraumes nachvollziehbar und in gewisser Weise nacherlebbar. Dadurch bieten sie nicht nur für historische Ausstellungen, sondern ebenso für jegliche Art temporärer Konstellationen, wie Performances, Happenings oder Konzerte, eine neue Form der Darstellbarkeit. Eine Stärke digitaler Modelle kann dabei die Möglichkeit sein, dynamische Variablen, wie die Kameraperspektive, das Licht, die Akustik etc. anpassen zu können. Ebenfalls lassen sich so Konstellationen wesentlich einfacher relational betrachten, da es aktuelle 3D-Modellierungssoftware ebenfalls erlaubt, mehrere Modelle synchron zu betrachten. Mit diesen neuen Darstellungs- und Interaktionsmöglichkeiten von Archiv- und Recherchematerialien werden Wissenschaftler:innen Werkzeuge an die Hand gegeben, die nachhaltige Auswirkungen auf methodische Herangehensweisen der Ausstellungsanalyse haben werden. Die folgende Anleitung ist ein Vorschlag der methodischen Herangehensweise, die aus der eigenen Praxis abgeleitet wurde (Koberstein et al. 2023: 196–204).

Schritt-für-Schritt-Anleitung

1. Material sammeln

Zu Beginn des Forschungsprozesses geht es insbesondere darum, Zugang zu einer größtmöglichen Fülle an Informationen über die verschiedenen theoretischen und sinnlichen Dimensionen der Ausstellung zu erlangen, um so eine umfassende

de Grundlage für die weiterführende Recherche und anschließende Übersetzung in das Modellkonzept zu schaffen. Es ist nicht nur wichtig zu wissen, wie die Ausstellung konzeptuell entwickelt und räumlich aufgeteilt, sondern ebenso wie sie gestaltet, vermittelt, vermarktet und kommentiert wurde. Dafür bietet es sich an, neben der Sichtung der institutionell archivierten Unterlagen, Kontakt zu den Kurator:innen, Berater:innen und Mitglieder:innen aus dem Ausstellungsteam aufzunehmen, um Zugang zu Erinnerungen und persönlichen Dokumenten zu erhalten. Die Datenakquise soll im besten Fall so weit führen, dass das gesammelte Material Informationen über visuelle, akustische, schriftliche und ggf. haptische Aspekte der Ausstellung und ihres Entstehungskontextes hergibt.

2. Erwerb von Rechten

Eine nicht zu unterschätzende und relativ zeitintensive Tätigkeit ist die Klärung von Bild- und Aufführungsrechten mit den jeweiligen Rechteinhaber:innen. In Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Verwertungsgesellschaften – vor allem der VG Bild-Kunst und ihren europäischen Schwestergesellschaften – gilt es bei einer Online-Veröffentlichung einen passenden Tarifvertrag für die Online-Präsentation von Kunstwerken zu finden. Ebenso müssen die Rechteinhaber:innen ausfindig gemacht und kontaktiert werden, falls diese nicht von einer Verwertungsgesellschaft vertreten werden. Aus rechtlicher Sicht ist ein digitales Ausstellungsmodell, das online veröffentlicht wird, einer Webseite oder Publikation ähnlicher als einer physischen Ausstellung. Dies bedeutet, dass hinsichtlich der Online-Nutzungsrechte zwar die Erlaubnis der Rechteinhaber:innen von Exponaten, jedoch die Zustimmung der Eigentümer:innen nicht unbedingt erforderlich ist.

3. Datenorganisation

Es empfiehlt sich, die gesammelten Daten in einem Asset Management System, wie sie beispielsweise für Archivdatenbanken genutzt werden, zu strukturieren. So können neben den typischen Metadaten auch konzeptionelle Informationen, wie die zuständigen Kurator:innen oder Hinweise auf thematische Zusammenhänge, gespeichert werden; Daten, die für die spätere Modellentwicklung besonders wichtig sind, da sie Aufschlüsse über die inhaltliche Architektur der Ausstellung geben. Ein ebenso wichtiges Werkzeug können Online-Repositorien sein, mit denen historisches Bild- und Videomaterial, aber auch Dokumente online gespeichert und heruntergeladen werden können. Als weitere Organisationsstruktur sind Cloudspeicher, die sowohl über das Internet als auch mit Client-Applikationen benutzt werden können, dienlich, da sie so von mehreren Endgeräten gleichzeitig erreichbar sind. Hier können die gesammelten Dateien abgelegt, identifiziert und anhand eines Beschriftungssystems geordnet und mit den beiden bereits erwähnten Datenbanken

verknüpft werden. Die eindeutige und systematisch organisierte Beschriftung ist ein wichtiges Instrument für den weiteren Forschungsverlauf, da anhand der Kodifizierung bereits wichtige Informationen, wie die räumliche Verortung der Daten in der Ausstellung oder der:die jeweils zuständige Kurator:in, ablesbar sind. Der ‚eindeutige Code‘ und die Ordnungsstrukturen der einzelnen Datenbanken lassen sich in einem Leitfaden-Dokument beschreiben, damit sie von den unterschiedlichen Gruppen an beteiligten Akteur:innen ohne größere Einweisung verstanden werden.

4. Mapping

Anschließend folgt das Mapping der Daten, also eine meist grafische relationale Darstellung von Informationen, um deren Beziehungen untereinander zu verdeutlichen. Hierfür dient der Grundriss der Ausstellungsfläche oftmals als Grundlage, auf dem das Recherchematerial in Clustern angeordnet werden kann. Bei diesem Arbeitsschritt geht es vor allem darum, durch die Kombination des gesammelten Materials, Erkenntnislücken zu schließen. Insbesondere die räumliche Anordnung der Ausstellung kann so – abhängig von der Fülle des verfügbaren Materials – relativ detailliert rekonstruiert werden. Aus (kunst-)historischer Sicht bietet sich so die Möglichkeit, durch den Vergleich und die Neuorganisation des Materials, die damit verbundenen Informationen so nah wie möglich am endgültigen Aufbau zu aktualisieren. Die Rekonstruktion der räumlichen Konstellation an Ausstellungselementen und des Ausstellungskonzepts ist dabei das Ergebnis eines zeitintensiven Forschungsprozesses. Neben der Kartierung der Ausstellungsstruktur muss auch der Zusammenhang der räumlichen Verteilung dieser mit dem zugrundeliegenden thematischen Schema besser verstanden werden. Es ist zudem keine Seltenheit, dass sich die Datenlage in Ausstellungsarchiven aufgrund einer mangelhaften Dokumentation als problematisch darstellt, Werklisten nicht mit der Auflistung der Künstler:innen im Katalog zusammenpassen oder Ausstellungspläne unterschiedliche szenografische Layouts abbilden. Daher ist ein Abgleich mehrerer Quellen, sofern vorhanden, wichtig. Fotografische Abbildungen der Ausstellungssituation stellten sich hier als besonders hilfreich heraus.

5. Übergang zur Konzeptentwicklung des digitalen Modells

Die Recherche geht anschließend in eine eher konzeptionelle Arbeit über, bei der Darstellungs- und Funktionsweise des digitalen Modells definiert wird. Hier erweisen sich Archivmaterialien wie frühe Exposés, Sitzungsnotizen oder Korrespondenzen zwischen den Kurator:innen als hilfreich, um das Konzept der einzelnen Ausstellungszellen im weiteren Verlauf zu erschließen. Auch visuelle Informationen zu den szenografischen Elementen und die diskursiven Ausstellungstexte sollten bei diesem Akt der Übersetzung berücksichtigt werden. Es kann sich als förderlich dar-

stellen, zu diesem Zeitpunkt erneut ehemals involvierte Akteur:innen einzubeziehen, um zum einen die nötigen Anpassungen, aber auch die vorgesehenen gestalterischen Eingriffe für das digitale Modell zu besprechen. Insbesondere bei komplexen räumlichen Installationen, die nur schwer zu dokumentieren sind, oder bei Objekten, deren Darstellung sich nur schwer mit digitalen Plattformen vereinbaren ließ, ist eine Rücksprache mit den Künstler:innen und Kurator:innen, empfehlenswert.

Wie eingangs erwähnt, muss auch bei der Beschreibung des nötigen Equipments zwischen der Aufbereitung des Archivmaterials und dessen Weiterverarbeitung unterschieden werden. Während die Verarbeitung der oftmals analogen Unterlagen Digitalisierungsprozessen, wie sie in den meisten institutionellen Archiven durchgeführt werden, gleicht, gibt es bei der Weiterverarbeitung – dem Anlegen der 3D-Szene, dem Gestalten des User Interfaces und der User Interaction oder der Produktion von 3D-Objekten – je nach technischem Konzept, unterschiedliche Ansprüche. Hinzu kommen Lizenzen für Softwarepakete, die für die Produktion vonnöten sind. Was die Aufbereitung der Dokumente betrifft, können – abhängig von den Maßen und der zu erzielende Qualität – hochwertigere Buch- oder Dokumentenscanner gebraucht werden. Zur strukturierten Ablage werden Datenbank- und Cloudspeichersysteme benötigt, die mittlerweile jedoch in gleicher oder ähnlicher Form in vielen Museumseinrichtungen Anwendung finden. Abhängig von der gewählten digitalen Gestalt des Modells, sozusagen der Visualisierung der Daten, ist es sehr wahrscheinlich, dass die letztendliche Produktion der 3D-Szene und der weiteren 3D-Assets nicht ohne externe Dienstleistungsfirmen umgesetzt werden kann, da in Museen oftmals nicht nur das nötige Personal fehlt, sondern ebenso eine entsprechende Prozessor- und Grafikkartenleistung benötigt wird.

Hinsichtlich des zeitlichen und personellen Aufwandes ist es schwer eine pauschale Aussage zu treffen, da, wie bereits oben erwähnt, die Anstrengung, die mit den einzelnen Arbeitsschritten der Modellierung verbunden ist, stark variieren kann. Was sich dennoch sagen lässt: Umso größer die einzubeziehende Datenmenge, umso größer der zeitliche Aufwand und umso größer sollte demnach das Team sein. Umso interdisziplinärer eine Ausstellung angelegt ist, umso interdisziplinärer muss auch ein Team aufgestellt sein.

Anwendungsbeispiel

Im Rahmen des internationalen Forschungsprojektes *Beyond Matter* (2019–2023) wurde die für die Ausstellungsgeschichte wegweisende Ausstellung *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* (ZKM | Karlsruhe, 2002) digital modelliert. Sie zeigt Kunstwerke verschiedener Epochen, religiöse Bilder

und visuelle Manifestationen politischer Verhältnisse, aber auch wissenschaftliche Exponate (Abb. 1).

Iconoclash wurde unter der Leitung von Bruno Latour und Peter Weibel von einer kleinen Gruppe aus Kuratoren und wissenschaftlichen Beirät:innen erdacht und von einer Vielzahl an Akteur:innen produziert. Neben der archivarischen Recherche wurden deshalb die Ausstellungskurator:innen und weitere beteiligte Akteur:innen kontaktiert, um zum einen die nötigen Anpassungen, aber auch die vorgesehenen gestalterischen Eingriffe für das digitale Modell zu besprechen. Ein Teil des Ausstellungsteams wurde zu Online-Interviews eingeladen (Abb. 2). Diese Gespräche, die auf der Grundlage eines Leitfadens geführt wurden, stellten sich als äußerst wichtige Quellen heraus. Im Gegensatz zu den überwiegend textbasierten Archivalien, die lediglich im Zusammenhang mit den Ergebnisprotokollen der Planungstreffen sinnhaft eingeordnet werden konnten, boten sie die Möglichkeit, weitere Wissenslücken zu schließen. Hinzu kamen die Materialien aus dem institutionellen Archiv, von denen die erwähnten Ergebnisprotokolle nur einen Bruchteil darstellten (Abb. 3). Das bereits digitalisierte Archivmaterial darf hierbei nicht vergessen werden.

Ursprünglich war *Iconoclash* in einer Struktur von Zellen konzipiert, das heißt in Bereichen oder Gruppierungen von Exponaten, die jeweils einen bestimmten Themenzusammenhang darstellten. Da die Ausstellung von mehreren Kurator:innen und Berater:innen gestaltet wurde, präsentierte sich das Endergebnis in einer komplexen rhizomatischen Expographie (Abb. 4), in der sich die Besucher:innen frei bewegen konnten, ohne einer bestimmten Spur folgen zu müssen. Zusätzlich hingen, neben den diskursiven und vermittelnden Textelementen an den Wänden, an der Decke der Ausstellungshalle Banner mit Ausrufen, Zitaten und Fragen, wie „Fetishists!“ oder „Why are images so ambiguous?“, die die Besucher:innen zum Nachdenken anregen und zu einer kritischen Haltung auffordern sollten.

Für die historische Ausstellung war es von wesentlicher Bedeutung, dass der Weg der Besucher:innen durch die unterschiedlichen thematisch voneinander abgegrenzten Ausstellungszellen nicht festgelegt war, weshalb die Modellierung der historisch gegebenen Gebäudearchitektur des ZKM | Karlsruhe vernachlässigt wurde. Interpretiert wurde dieser Aspekt, indem ein Algorithmus implementiert wurde, der das Layout der Ausstellung auf der Grundlage des Benutzer:innenverhaltens dynamisch verändert; dadurch gestaltet sich nicht nur der Weg der Besucher:innen durch den Ausstellungsraum immer wieder auf ein Neues, sondern auch die Szenografie ist in Bewegung (Abb. 5). Da dieser Clustering-Algorithmus, wie er beispielsweise auch auf YouTube oder Spotify für personalisierte Empfehlungen und Vorschläge eingesetzt wird, die Interessen der Benutzer:innen aufgreift, diente die konzeptionelle Recherche als Grundlage für das Tag-System, das die Parameter liefert, auf deren Grundlage die algorithmische Dynamik in Gang gesetzt wurde. Jedes Kunstwerk ist hierfür mit einer Reihe an Schlagwörtern versehen, die sich, unter anderem, auf das Themenfeld, die kuratorische Auswahl oder die ursprüngliche Plat-

zierung in der historischen Ausstellung beziehen. Als Besucher:in generiert man so durch den Kontakt mit den Objekten von Betrachtung zu Betrachtung ein immer ausgefeilteres Profil, das sich durch die Interaktion, also das Betreten der Aktivierungszone und die Aufenthaltsdauer bei den einzelnen Exponaten ‚auflädt‘.

Der Auftakt der Ausstellung befand sich ursprünglich im ersten Obergeschoss des ZKM, das für das digitale Modell, von Eingangstür über den *Klangkorridor* bis zum ikonischen Treppenabstieg, ausschließlich mit Videoaufnahmen rekonstruiert wurde. Die Texte und Werkinformationen, die in der Broschüre, dem Katalog oder den Wandtexten zu finden waren, werden, den Werken zugeordnet, in einem HTML-Layer wiedergegeben (Abb. 6). Sowohl technische als auch konzeptionelle Informationen trugen somit dazu bei, die von den Kurator:innen gewünschte Wirkung von und Interaktion mit der Ausstellung bzw. ihren Elementen zu übersetzen. Diskussionsbedarf gab es ebenso mit den beteiligten Künstler:innen, insbesondere bei komplexen räumlichen Installationen, die nur schwer zu dokumentieren sind, oder bei Objekten, deren Darstellung sich nur schwer mit digitalen Plattformen vereinbaren ließ. Beispiele hierfür sind Spiegel, interaktive Objekte oder raumgreifende Kunstwerke, die stark von der physischen Anwesenheit des Objekts oder der Betrachter:innen abhängen. Wo es möglich war, haben wir versucht, Kunstwerke mit interaktivem Charakter so zu adaptieren, dass ihre Funktionalität im digitalen Bereich nachgeahmt wird. Auch visuelle Informationen zu den szenografischen Elementen und die diskursiven Ausstellungstexte wurden gesammelt und fanden ihren Weg in das virtuelle Ausstellungsmodell, wo sie, unter anderem, mit Hilfe künstlicher Intelligenz in Audioschnipsel übersetzt und so zu einem Teil der Klanglandschaft des Modells wurden.

Die Vermittlung der verschiedenen Aspekte der Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit 3D- und UI-Designer:innen und unter Berücksichtigung der medialen Archivierung entschieden. So wurde die temporäre Szenografie im Interesse des Gesamteindrucks in ihrer ‚originalen‘ Konstellation nahezu vollständig ins Digitale übersetzt. Mit über 400 Exponaten und einer Ausstellungspublikation, die mehr als 800 Seiten fasst, war *Iconoclash* ein außerordentlich groß angelegtes Ausstellungsprojekt. In unserem Fall waren daher in einem Zeitraum von zweieinhalb Jahren mehr als zwanzig Personen unterschiedlichster Expertise an der Entwicklung und Produktion des digitalen Modells von *Iconoclash* beteiligt. Neben Kunsthistoriker:innen arbeiteten Archivar:innen, Web- und User-Interface-Designer:innen und Softwareentwickler:innen an der Umsetzung. Hinzu kamen wissenschaftliche Hilfskräfte, Praktikant:innen und Stipendiat:innen, die, ebenfalls aus verschiedenen Bereichen kommend, so gut wie jedes Aufgabenfeld unterstützten.

Methodenreflexion

Das Verfahren der digitalen Modellierung ist eine neue methodische Herangehensweise zur Ausstellungsanalyse, deren Ergebnis sowohl Methodenwerkzeug als auch eine Form von Forschungsbericht sein kann. Durch Möglichkeiten der Interaktivität, Filterung und relationalen Darstellung von Daten, lassen sich vor allem historische Ausstellungen neu befragen. Die Programmierung variiert hier und ist von verschiedenen projektspezifischen Faktoren, wie personellen oder finanziellen Kapazitäten, Zugänglichkeit des Archivmaterials oder zu Fachwissen, abhängig. Für die Zusammenstellung eines interdisziplinären Teams, sind sowohl koordinatorische als auch fachliche Kompetenzen gefragt, deren Mangel die Einstellung einer: Personalmanager:in erforderlich machen kann. Neben dem zeitlichen Aufwand kann die Beauftragung externer Arbeitskräfte und die damit verbundene Anschaffung von technischem Equipment ein kostspieliges Unterfangen werden. Hinsichtlich der externen Beauftragungen kann die über die Projektlaufzeit hinausgehende Betreuung und Wartung des digitalen Modells zum Problem werden und im Zweifelsfall durch nötige Wartungsverträge mit der engagierten Web-Agentur Mehrkosten verursachen. Bei einer Veröffentlichung des Modells im Internet, können Tarifkosten für temporäre Nutzungsrechte anfallen, da 3D-Modelle von Kunstwerken bei Verwertungsgesellschaften, wie der VG Bild-Kunst, immer noch eine Grauzone bezüglich der Aufführungsrechte sind.

Die große Stärke der digitalen Modellierung liegt darin, dass sich unterschiedliche Erkenntnisdimensionen durch die vernetzte Darstellung von ganz verschiedenem Datenmaterial, wie Audio- und Videoaufnahmen, unterschiedlichen Archivalien und Fotografien, im digitalen Modell zu einem ganzheitlichen Gefüge verbinden lassen. So ließe sich die virtuelle Ausstellungserfahrung durch die Zusammenführung mit digitalen Reinszenierungen begleitender Veranstaltungen, wie künstlerische Interventionen, Filmprogramme, Workshops, Konferenzen, Eröffnungsreden etc. noch erweitern. Demnach können sie ebenso Aufschlüsse zur Atmosphäre einer Ausstellung aus Besucher:innenperspektive beitragen. Mit der Entwicklung von Museen zu sensorischen Systemen, die immer mehr Daten von und über ihre Besucher:innengruppen sammeln können und wollen, steht auch immer dichteres Datenmaterial zur Verfügung, das das Bedürfnis nach einer multidimensionalen Archivierung von historischen Ausstellungen durch digitale Modellierungsverfahren in Zukunft noch weiter steigern sollte.

Abb. 1: Ausstellungsansicht Iconoclash, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe 2002, © Foto: ONUK.



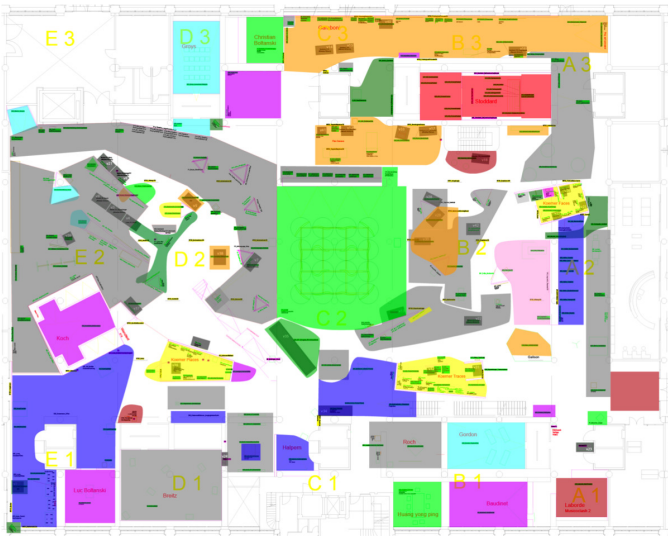
Abb. 2: Videointerview mit den Kuratoren der Ausstellung Iconoclash, Bruno Latour und Peter Weibel, ZKM | Videostudio 2023, © Screenshot: Felix Koberstein.



Abb. 3: Blick in eines der Archivmagazine des ZKM | Archiv 2022, © Foto: Thomas Meyer.



Abb. 4: Mapping der thematischen Zellen auf dem Grundriss der Ausstellung Iconoclash, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, © Screenshot: Felix Koberstein.



Literaturverzeichnis

- Hemken, Kai-Uwe. 2023. Adaptations. Curatorial Agency in Virtual Spaces. In *Beyond Matter. Within Space. Curatorial and Art Mediation Techniques on the Verge of Virtual Reality*, herausgegeben von Livia Nolasco-Rózsás und Marianne Schädler, 400–406. Berlin: Hatje Cantz.
- Koberstein, Felix et al. 2023. Behind the virtual modeling of a past exhibition. Researching Iconoclash. In *Beyond Matter. Within Space. Curatorial and Art Mediation Techniques on the Verge of Virtual Reality*, herausgegeben von Livia Nolasco-Rózsás und Marianne Schädler, 196–204. Berlin: Hatje Cantz.
- Koberstein, Felix und Livia Nolasco-Rózsás. 2023. Iconoclash as Digital Experience. In *Beyond Matter. Within Space. Curatorial and Art Mediation Techniques on the Verge of Virtual Reality*, herausgegeben von Livia Nolasco-Rózsás und Marianne Schädler, 205–214. Berlin: Hatje Cantz.

Narrative – Strukturen – Widersprüche

Ausstellungen einer kritischen Lektüre unterziehen

*schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis*¹

Einführung

Die Methode Narrative – Strukturen – Widersprüche zielt auf eine kritische Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen und geht von einer Agency von Ausstellungen innerhalb dieser Machtverhältnisse aus. Drei theoretische Ausgangspunkte sind dabei wesentlich:

Erstens handelt es sich um eine Analyse, die nicht nur Ausstellungen, sondern anhand von einer Auseinandersetzung mit Ausstellungen vor allem gesellschaftliche Machtverhältnisse adressieren und verstehen will. Eine Kritik an der Repräsentation von Ausstellungen, wie sie vor allem im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im Aktivismus und in kritischen künstlerischen, museologischen, kulturwissenschaftlichen und kuratorischen Diskursen etwa von Donna Haraway (2004) und Henrietta Lidchi (1997) formuliert wurde, hat in diesem Sinne nicht nur das Ziel, Ausstellungen zu analysieren und zu verstehen. Es ging und geht vielmehr in Anlehnung an die Theorien von Michel Foucault und Stuart Hall um eine Kritik der Repräsentation im Museum als Kritik an den Machtverhältnissen und Regierungsformen.² Vor diesem Hintergrund erscheinen Ausstellungen als Handlungsformen, die in Machtverhältnissen stehen und von ihnen durchzogen sind. Die Methode, die wir hier vorstellen, will diese beiden Seiten verstehen: Die Machtverhältnisse, die Ausstellungen zu jeweils spezifischen Räumen der Bedeutungsproduktion machen, ebenso wie die spe-

1 *schnittpunkt ausstellungstheorie & praxis* ist ein offenes, transnationales Netzwerk für Akteur:innen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes mit Sitz in Wien. *schnittpunkt* sind: Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, www.schnittpunkt.org (05.08.2024).

2 Nora Sternfeld beschreibt dies anschaulich in dem Vortrag *Museums As Spectral Infrastructures* auf der Tagung *The Politics and Poetics of Exhibiting: Proposing New Institutional Models Through Exhibitions*, 23. – 24. Februar 2023, Louisiana Museum Kopenhagen, <https://video.lm.dk/showcase/10251788> (05.08.2024).

zifischen Handlungen, die Ausstellungen setzen und die selbst wiederum auf Auseinandersetzungen, Verhandlungen und Kompromissen basieren.

Von sprachwissenschaftlichen, poststrukturalistischen und kultursemiotischen Theorien informiert, verstehen wir dementsprechend die Museums- und Ausstellungsarbeit als eine spezifische Form diskursiven Verhaltens und Ausstellungen als visuell-verbale Zeichensysteme, in deren Erzählstrukturen bewusst konstruierte wie auch kulturell codierte Bedeutungen wirksam werden. In den Prozessen der (Re-)Codierung von Objekten – ihrer Aufladung mit Bedeutung auch jenseits ihrer Materialität, physischen Präsenz, Geschichte und Provenienz – spielen institutionelle Effekte einer scheinbaren Neutralität und Objektivität, Zuschreibungen von Wert und Relevanz und deren Einbettung in bestimmte Wissensapparate und Kanonisierungen ebenso eine Rolle wie die grundlegende Verschränkung der Komplexe Macht und Wissen. Um solchen diskursiven Strukturen der Makro- und Mikronarrationen im Sinne einer Decodierung auf die Spur zu kommen, bringt eine solche kritische Ausstellungsanalyse eine Kombination aus semiotischen, ideologiekritischen und dekonstruktivistischen Lesestrategien zum Einsatz.

Zweitens verstehen wir Ausstellungen als Orte potenzieller (Selbst-)Kritik. Wir beziehen uns dabei auf die in künstlerischen und kuratorischen Kontexten in den 1960er-Jahren einsetzende Institutionskritik: eine künstlerische und theoretische Praxis, die vor dem Hintergrund feministischer, postkolonialer, repräsentations- und hegemoniekritischer Ansätze ihre eigenen gesellschaftlichen und feldspezifischen Rahmenbedingungen zu hinterfragen begann (Ziaja 2013a, 2013b). Dabei wurden Museen und Ausstellungen grundlegenden strukturellen Analysen unterzogen. Diese umfassen institutionelle Parameter, Formate und Rollenzuschreibungen ebenso wie übergeordnete Fragen von Identitätspolitik und gesellschaftlichen Differenzen und Ausschlussmechanismen. Dabei geht es nicht nur um die Sichtbarmachung und Kritik der spezifischen Produktions-, Präsentations- und Rezeptionszusammenhänge bildender Kunst, sondern auch um eine konkrete Intervention in diese. Während die künstlerischen Ansätze und viele ihrer paradigmatischen Akteur:innen inzwischen Eingang in den kunsthistorischen Kanon gefunden haben – jenes Wertesystem, gegen das sie angetreten waren – ist das analytische Werkzeug der Institutionskritik zunehmend im Sinne einer institutionellen Selbstkritik und Neudefinition eingesetzt worden. Eine Analyse, die sich den Strukturen und der (Selbst-)Kritik widmet, hat allerdings auch immer die Gefahren der Vereinnahmung mitzudenken.

Drittens geht es dabei darum, Ausstellungen als Ergebnis von Widersprüchen, Konflikten und institutionellen Verhandlungsformen zu verstehen und sie auf der Basis ihrer Widersprüchlichkeit zu lesen. Die kritische Reflexivität der New Museology und die künstlerische Institutionskritik haben mittlerweile auch in der musealen Praxis Folgen gezeigt: Viele Institutionen sind in einen Neudefinitionsprozess eingetreten. Aktuelle Präsentationsformen weisen Brüche zu Zugangsweisen

klassischer musealer Narrative auf: Sie überschreiten nationale Erzählungen, erweitern westliche Perspektiven, thematisieren neoliberale Verwertungslogiken, bezweifeln die scheinbare Objektivität und Neutralität des White Cube und beziehen Besucher:innen in die Ausstellung ein. Vor diesem Hintergrund kann eine Analyse nicht bloß einer Auseinandersetzung mit Kontinuitäten und Traditionen folgen, sondern muss gleichermaßen die Brüche mit klassischen Logiken in Betracht ziehen. So stellt sich die Frage nach dem widerständigen Potenzial von Ausstellungen, aber auch nach der Integration von Kritik in hegemoniale Diskurse. Um diese in den Blick zu bekommen, prägte der italienische politische Theoretiker Antonio Gramsci den Begriff des Transformismus (Marchart 2008, Sternfeld 2009) und bezeichnete damit die Strategie der Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung.³ Die Analysemethode, die nach Brüchen und nach diesem Transformismus fragt, geht davon aus, dass Diskurse niemals homogen und dass Ausstellungen ein umkämpftes Terrain sind, in denen unterschiedliche, durchaus widersprüchliche Positionen und Kräfte ihren Niederschlag finden.

Ziel der Methode

Ziel der Methode Narrative – Strukturen – Widersprüche ist eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen als Diskurs- und Handlungsformen innerhalb von Machtverhältnissen. So sollen Ausstellungen hier in ihrer Deutungshoheit, in ihren Erzählformen und vor dem Hintergrund ihrer strukturellen Bedingungen als umkämpftes Terrain fassbar werden, indem unterschiedliche Diskurse und Interessen aufeinandertreffen. Kernfragen orientieren sich an den „Poetiken, Politiken und Effekten von Ausstellungen“ (Lidchi 1997, Sternfeld 2009): Die Poetiken beziehen sich auf die Grammatiken und Erzählformen der Ausstellung. Hier stellt sich die Frage: Welche(s) Narrativ(e) präsentiert die Ausstellung und welche Diskurse werden dadurch repräsentiert? Die Politiken adressieren die Strukturen, Bedingungen und Infrastrukturen von Ausstellungen. Hier stellt sich die Frage: Inwieweit werden die institutionellen Rahmenbedingungen der Produktion, Präsentation und Rezeption in der Ausstellung adressiert und reflektiert? Die Effekte beziehen sich auf die Ergebnisse von kritischen Infragestellungen und mögliche Errungenschaften, Kompromisse, Zurückweisungen oder Widersprüche, die sich daraus ergeben. Hier stellen sich die Fragen: In welcher Weise wird die Kritik an nationalen, westlichen Präsentationsformen integriert oder ignoriert? Wird die ‚Objektivität‘ und ‚Neu-

3 Sternfeld und Marchart wenden den Begriff des Transformismus aus der politischen Theorie u. a. bei Antonio Gramsci auf das Feld der Ausstellungen an und ermöglichen damit eine differenziertere Analyse von Tendenzen und Strategien im Ausstellungskontext.

tralität' der Museen und Ausstellungen kritisch thematisiert, ihre politischen und ökonomischen Verstrickungen offengelegt?

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die Analyse basiert auf einem Fragenkatalog, der in drei Teile gegliedert ist: Narrative und Dekonstruktionen, Strukturen und Widerstände sowie Brüche und Widersprüche. Impulsfragen geben jeweils Anregungen, sind dabei allerdings bewusst offen formuliert, um alleine, in Kleingruppen und im Austausch verschiedene Aspekte der Ausstellung zu befragen. Die Methode funktioniert sehr gut, wenn in kleinen Arbeitsgruppen gemeinsam über diese Aspekte diskutiert wird. Anhand der Fragen können Teilbereiche herausgegriffen werden, die im Detail (wie bei einem Close Reading) angesehen und besprochen werden. Im Gespräch können die Fragen in Verbindung mit Bereichen der Ausstellung und über diese hinaus auf eine allgemeinere Auseinandersetzung mit Deutungshoheiten in der Gesellschaft verweisen. Wenn die Analyse in einem Seminar- oder Workshopkontext umgesetzt wird, kann die Auseinandersetzung der Arbeitsgruppen durch ein Teilen der Erkenntnisse im Plenum erweitert werden. Aus der Vergemeinschaftung ergeben sich viele Folgefragen, die sowohl gesellschaftliche Machtverhältnisse betreffen als auch mögliche alternative kuratorische Strategien in den Raum stellen. Die drei Frageblöcke stehen miteinander in wechselseitigen Verhältnissen und müssen daher nicht in dieser Reihenfolge bearbeitet, sondern können auch parallel behandelt werden.

1. Narrative und Dekonstruktionen. Ausstellungen als Systeme der Repräsentation

Mögliche Fragen:

- Welche(s) Narrativ(e) präsentiert die Ausstellung und welche Diskurse werden dadurch repräsentiert?
- Wie sind diese strukturiert und welchen Erzählstrategien folgt die Ausstellung?
- Gibt es eine Grundaussage und thematische Schwerpunkte und wodurch erschließen sich diese?
- Stehen bestimmte Exponate als Leitobjekte im Vordergrund und werden Höhepunkte organisiert?
- In welchem Verhältnis stehen Original- und Sekundärmaterial?
- Wie werden Texte und Medien eingesetzt?
- Wird die Sammlung, aus der die Objekte ausgewählt wurden, thematisiert?
- Was erfahren wir über die Provenienz der Exponate und über die Genese und den Umfang der Sammlung?

- Werden Lücken und Desiderate zum Thema gemacht?
- Präsentiert sich die Ausstellung als homogenes Narrativ und nimmt sie eine objektivierende Perspektive ein?
- Oder gibt es Raum für Brüche, alternative Sichtweisen und Gegenerzählungen?
- Folgt sie dem westlichen (kunsthistorischen) Kanon und wird dieser als Referenzrahmen angesprochen?
- Wird die Autor:innenschaft der Erzählung offengelegt und im Verhältnis zur Institution kontextualisiert?

2. Strukturen und Widerstände. Ausstellungen als Orte der (Selbst-)Kritik

Mögliche Fragen:

- Versucht die Ausstellung, Fragen zu stellen oder steht das Antwortgeben im Vordergrund?
- Inwieweit werden die institutionellen Rahmenbedingungen der Produktion, Präsentation und Rezeption in der Ausstellung adressiert und reflektiert?
- Reproduziert sie existierende Strukturen, Repräsentations- und Wertesysteme oder stellt sie diese in Frage?
- Versucht die Ausstellung, hegemoniale Strukturen anzueignen, umzudeuten und neue Ansätze und Strategien zu entwickeln?
- Macht die Ausstellung deutlich, für wen und warum es sie im Kontext dieser Institution gibt? Und ermöglicht ihr räumliches und inhaltliches Setting das Entstehen von Diskussionen und kritischen Diskursen? Werden solche aktiv organisiert?
- Wird die Bedeutung privater, privatwirtschaftlicher und korporativer Akteur:innen in der Ausstellung und in der Institution offengelegt, wenn ja, wie?

3. Brüche und Widersprüche. Ausstellungen als umkämpftes Terrain

Mögliche Fragen:

- In welcher Weise wird die Kritik an nationalen, westlichen Präsentationsformen integriert oder ignoriert?
- Wird die ‚Objektivität‘ und ‚Neutralität‘ der Museen und Ausstellungen kritisch thematisiert, ihre politischen und ökonomischen Verstrickungen offengelegt?
- Mit welchen sprachlichen, architektonischen, interaktiven Mitteln und Inszenierungsformen wird gearbeitet? Wer ist dabei angesprochen bzw. ausgeschlossen?
- Welche Weltbilder manifestieren sich in den Texten bzw. in der Wahl und Inszenierung der Objekte? Was fehlt?

- Welche alternative Narration wäre denkbar (an einem anderen Ort, in einer anderen Zeit)?
- Was wird in der Ausstellung repräsentiert? Inwieweit geht es um Brüche mit traditionellen Erzählformen?
- Gibt es post-repräsentative Elemente? Kann etwas geschehen?
- Welche Folgen hat die Kritik am Museum im Museum für das Museum?

In den letzten Jahren haben sich kritische Diskussionen durchaus verändert. Denn seit Beginn des 21. Jahrhunderts verbreiten sich kritische Theorien in der Praxis institutioneller Texte und Kontexte wie Lauffeuer: Feminismus, Antirassismus, Umweltpolitiken, Institutionskritiken, Inklusionsdebatten, dekoloniale und queere Theorien sind omnipräsent – während sich strukturell jedoch nur wenig zum Besseren verändert und ein hart erarbeitetes kritisches Vokabular oft zum Label wird (Griesser-Stermscheg et al. 2023). In diesem Jahr haben wir den Fragenkatalog daher in Kooperation mit Studierenden⁴ des /ecm Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis⁵ 2022–2024 um folgende Fragen erweitert:

- Wie können vergangenes Unrecht und Gewaltgeschichten adressiert werden ohne sie zu reproduzieren?
- Wie können die stillgestellten Stimmen der Geschichte, die nur in den Lücken von Ausstellungen und Sammlungen erahnbar sind, hörbar werden?
- Wie lässt sich eine Beziehung zwischen Ausstellungen und institutionellen Infrastrukturen vorstellen, die der geisterhaften Dimension der zugleich verdrängten und anwesenden Geschichte gerecht wird?
- Wie lassen sich verschiedene Zeitlichkeiten und situierte Archive – nicht nur hegemonialer Wissensformen – gemeinsam lesen?
- Welchen Raum lässt die Ausstellung für Imaginationen möglicher anderer Zukünfte?
- Und wie müsste eine entsprechend andere Institution aussehen?

4 Siehe die Kurzbiografien der Teilnehmer:innen des /ecm-Lehrgangs 2022–2024 und die Homepage des /ecm Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis: <https://ecm.ac.at/teilnehmerinnen2022/> (05.08.2024).

5 Der /ecm Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien ist ein zweijähriges, postgraduales Studium, das umfassende Kenntnisse und Fähigkeiten im erweiterten Museums- und Ausstellungsfeld vermittelt, und wird seit 2006 von uns, den Träger:innen von *schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis*, geleitet. Siehe die Homepage des /ecm Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis: <https://www.ecm.ac.at/> (05.08.2024).

Anwendungsbeispiel

Am 3. und 4. November 2022 waren wir eingeladen, einen Think-Tank am Deutschen Hygiene Museum Dresden (DHMD) umzusetzen. Dieser trug den Titel *Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben?* Dabei ging es um eine kollektive Analyse der Dauerausstellung *Abenteuer Mensch*, von der ausgehend das Selbstverständnis des DHMD kritisch reflektiert wurde. Nach Input-Referaten von Ausstellungstheoretiker:innen und -praktiker:innen widmeten wir uns in drei Workshops ähnlichen Fragen, wie sie hier vorgestellt wurden. In der Dokumentation des *schnittpunkt*-Think-Tanks hat Simon Nagy (2022) Reaktionen zusammengefasst:

„Eine Teilnehmerin sagt, dass erst die Aufforderung zur Suche nach Lücken sie dazu gebracht habe, Lücken zu sehen, weil sie im Arbeitsalltag zumeist der Deutungsmacht der Dauerausstellung erliege. Der Ruf nach kollektiver Kritik erregt aber nicht nur Lust, sondern auch Widerstände. Die Dauerausstellung ist schließlich ein Besucher:innenmagnet, die Sammlung arbeitet dem Ausstellungsbetrieb in bereits eingespielter Dynamik zu und die laufende Evaluation ermöglicht ganz spezifische Optimierungen und Korrekturen. Wieso muss jetzt alles hinterfragt werden? Die Dynamik von Lust und Konflikt hängt mit der Dynamik von ‚im Museum‘ und ‚am Museum‘ zusammen. ‚Am Museum‘ Kritik zu üben, ist wenig problematisch, im Gegenteil: Ein gewisser Modus der Kritik und der Dekonstruktion gehört im Kulturbetrieb zum guten Ton. Gemeinsam nach Brüchen zu suchen, kann also sogar etwas sehr Freudvolles sein. Widerstand wird hingegen immer dann spürbar, wenn die Kritik bereits an den Strukturen des Museums ansetzt, um sie von dort aus zu vertiefen und ans Museum zu tragen. Da geht es dann ans Eingemachte: nämlich um die tagtägliche Arbeitspraxis in der Institution, für die Institution und womöglich gegen die Institution [...].

Die konfliktuellen Gesprächssituationen bringen zahlreiche unterschiedliche Vorschläge und Visionen für die Zukunft des Museums hervor. Die Fragen, Beobachtungen und Ideen der Teilnehmer:innen sind auf den Karteikarten versammelt, die die ästhetische Grundlage dieser Dokumentation bilden [...]. Die fundamentale Kritik der Dauerausstellung, die im Zentrum des Abschlussplenums steht, lautet: Der [völkische] Geist [der Gründungszeit des Museums], in dem das Museum 1930 eröffnet wurde, ist auch noch heute in der Ausstellung präsent. Was heißt das? Die völkische Einteilung in ‚gesund‘ und ‚kränkelnd‘ hat auf gewaltvollste Weise die Vorstellung davon geprägt, welche Körper als funktionierend, als erwünscht und als gemeinschaftsfähig gelten und welche ausgeschlossen werden. Selbst, wenn heute nicht mehr mit denselben Begriffen gearbeitet wird, finden sie sich in den mechanischen und binären Darstellungen körperlicher Funktionen wieder. Die Ausstellung *Abenteuer Mensch* präsentiert den titelgebenden Menschen vorrangig anhand der physischen Funktionen seines Körpers. Sei es als ‚Gläserner Mensch‘ oder als bis ins Kleinste zerlegte Organe und Strukturen: Menschen scheinen aus

Einzelteilen zu bestehen, die mal besser, mal schlechter funktionieren und additiv irgendwann ein Ganzes ergeben [...]. Eine Fundamentalkritik, die das Betrachtete nicht einfach verbessern will, sondern es in seinen Grundfesten in Zweifel zieht, erscheint im Plenum schließlich als Möglichkeit einer intensiven Selbstreflexion des DHMD. Und als Chance einer Übersetzung dieser Reflexion in eine neu konzipierte Dauerausstellung.“⁶

Methodenreflexion

Dieser Einblick aus einem intensiven Workshop zeigt, dass mit einer Methode, die Narrative, Strukturen und die widersprüchlichen Ergebnisse von kritischen Auseinandersetzungen in Ausstellungen zusammen denkt, Erkenntnisse gewonnen werden können, die durchaus als Augen öffnend bezeichnet werden können: Oft treten Hierarchien, Ausschlüsse und Vorannahmen zutage, die sich in Institutionsgeschichten oder Objektgruppen sedimentieren und die wirksam sind, ohne intendiert zu sein. Diese besser zu verstehen, kann die Formen und Selbstverständnisse davon, wie auch unser eigenes Wissen Teil von Machtverhältnissen ist, nicht nur vor Augen führen, sondern auch herausfordern und verschieben. In diesem Sinne geht es auch weniger um eine Ausstellungskritik als um eine Auseinandersetzung mit dem Kanon, um diesen in seinen Mechanismen zu verstehen und veränderbar zu machen. Das Ergebnis am DHMD war sehr konkret: Auf den Workshop folgte eine institutionelle Reflexion im Hinblick auf eine Neukonzeption der Dauerausstellung.

Wir haben die Methode in den letzten 20 Jahren auch an zahlreichen anderen Orten zum Einsatz gebracht und dabei immer wieder aufs Neue die Erfahrung gemacht, dass die Offenheit und die Perspektivierung auf Ausstellungen als umkämpftes Terrain eine tiefgehende Auseinandersetzung voranzutreiben imstande sind. Die Methode ist also vor allem dann interessant, wenn es darum geht, Ausstellungen als visuell-räumliche Diskurse mit Handlungsmacht zu verstehen. Denn Ausstellungen sind eigentlich immer vielstimmig und zeigen, das, was sie zeigen, immer innerhalb von Machtverhältnissen. Sie sind das Ergebnis unterschiedlicher Ansprüche und Kompromisse. Sie nehmen immer Ein- und Ausschlüsse vor. Und sie könnten immer auch anders sein. All dies kann mit dieser Methode deutlich und reflektierbar werden.

6 Dokumentation des *schnittpunkt*-Think-Tanks am 3. und 4. November 2022 am Deutschen Hygiene Museum Dresden (DHMD), formuliert und gestaltet von Simon Nagy, Wien 2022: 8–14.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 2002. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baur, Joachim, Hg. 2010. *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript.
- Götz, Matthias, Hg. 2008. *Villa Paragone: Thesen zum Ausstellen*, Basel: Schwabe.
- Griesser-Stermscheg, Martina et al., Hg. 2023. *Widersprüche: Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin: de Gruyter.
- Haraway, Donna. 2004. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936. In *The Haraway Reader*, von Donna Haraway, 151–198. New York: Routledge.
- Macdonald, Sharon. 2001. *The Politics of Display: Museum, Science, Culture*. London: Routledge.
- Muttenthaler, Roswitha und Regina Wonisch. 2006. *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Lidchi, Henrietta. 1997. The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures. In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, herausgegeben von Stuart Hall, 151–222. London: Sage.
- Marchart, Oliver. 2008. *Hegemonie im Kunstfeld: Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*. Köln: Walther König.

Anhang

Kurzbiographien der Autor:innen

Maria Bremer ist Kunsthistorikerin und spezialisiert sich im Feld der Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart auf die Geschichte, Theorie und Praxis der Ausstellung. Seit 2021 ist sie als Akademische Rätin a. Z. am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum tätig und realisiert dort ein Forschungsprojekt zu Künstlerinnenausstellungen der 1970er Jahre.

Dimitra Christidou arbeitet als leitende Kuratorin für Vermittlung am Nationalmuseum für Kunst, Architektur und Design in Oslo, Norwegen. Sie erlangte ihre Promotion in Museum Studies am University College London (UCL). Anhand vorwiegend qualitativer Forschung untersucht sie die Multimodalität der Museumserfahrung und die Bedeutungsproduktion von Besucher:innen.

Daniela Döring ist Kulturwissenschaftlerin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen die Theorie und Praxis des Kuratierens, Wissenschaftsausstellungen, Transformationen des Museums, Gender und Diversity sowie Kulturtechniken der Vermessung. Seit 2023 ist sie Professorin für Kulturgeschichte am Fachbereich Soziale Arbeit. Medien. Kultur der Hochschule Merseburg.

Ute Famulla ist Kunsthistorikerin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Fotografie-, Ausstellungs- und Architekturgeschichte der Moderne. Nach beruflichen Stationen an der Kunsthochschule Kassel in der Universität Kassel und der Universität Göttingen ist sie seit 2025 am Museum für Fotografie der Staatlichen Museen Berlin tätig.

Sabine Fauland studierte Deutsche Philologie, Geschichte sowie Kulturmarketing und -management in Graz und Merseburg. Nach Stationen bei Graz 2003, steirischem Herbst, Universalmuseum Joanneum, Museumsakademie Joanneum und Landesmuseum Kärnten ist sie seit 2013 als Geschäftsführerin des Museumsbunds Österreich und Lektorin an der FH Joanneum in Graz tätig.

Gottfried Fliedl ist Kunsthistoriker, Museologe, Museumsberater und Ausstellungsmacher. Er leitete die Arbeitsgruppe Museologie am Interuniversitären Institut für Forschung und Fortbildung. Außerdem war er Gründer und Leiter der Museumsakademie am Landesmuseum Joanneum in Graz und engagiert sich für *museumdenken*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Museumsgeschichte und theoretische Museologie.

Karolin Galter ist Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin. Ihre Forschungsschwerpunkte reichen von Museologie bis zu Literatur und Kunst der Wiener Moderne. Von 2020 bis 2022 war sie im Forschungsprojekt *Recht auf Museum?* als wissenschaftliche Mitarbeiterin tätig. Seit 2022 arbeitet sie als Direktionsassistentin im Haus der Geschichte Österreich.

Ria Marleen Glaue ist seit 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Stadtmuseum Oldenburg und leitet dort das Projekt *Neue Dauerausstellung*. Sie studierte Soziologie, Europäische Ethnologie sowie Museum und Ausstellung in Kiel und Oldenburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind materielle Kultur, Ausstellungsevaluation und moderne Stadtgeschichte.

Jana Hawig ist Museumswissenschaftlerin und Kuratorin. Zu ihren Arbeitsfeldern gehören Erzählstrategien in Ausstellungen, die Wirkung von Storytelling auf Besucher:innen sowie Ausstellungsanalysen. Seit 2013 kuratiert und beforscht sie Ausstellungen bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung in Dortmund. Sie promoviert in Museumswissenschaften zu Storytelling in Ausstellungen an der Universität Würzburg.

Enkelejda Kasneci erforscht menschenzentrierte Technologien mit Fokus auf der Verknüpfung von Künstlicher Intelligenz, multimodaler Interaktion und Werkzeugen wie VR/AR und Eye-Tracking. Sie ist Professorin für Human-Centered Technologies for Learning und Direktorin des Center for Educational Technologies an der Technischen Universität München.

Felix Koberstein ist Kunstwissenschaftler. Seine Forschungsschwerpunkte sind digitale Transformationsprozesse in Museen und Modelle in der Kunst. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am ZKM | Karlsruhe und ist Mitbegründer der Miniaturlbiennale. Seit 2023 ist er Universitätsassistent in der Abteilung Expanded Museum Studies der Universität für angewandte Kunst Wien.

Carola Korhummel ist Museologin. Ihre Forschung und Lehre befassen sich mit den Schnittmengen von Alltagskultur, Konsumästhetik und digitalen Kunstpraktiken.

Seit 2021 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Labors für empirische Bildwissenschaft am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien tätig.

Dirk vom Lehn ist Soziologe und Ethnomethodologe. In seiner Forschung analysiert er mit Videokameras aufgezeichnete Interaktion zwischen Besuchern:innen vor Kunstwerken. Seit 1998 arbeitet er am King's College London, wo er Professor für Organisation und Praxis an der King's Business School ist.

Helmut Leder ist Professor für Psychologie und Visuelle Empirische Ästhetik an der Universität Wien, wo er 2004 den Forschungsschwerpunkt Empirische Ästhetik begründete. Er war Präsident der International Association of Empirical Aesthetics und leitet in Wien den interdisziplinären Cognitive Sciences Research Hub.

Roswitha Muttenthaler ist Museologin mit Fokus auf Analyse von Ausstellungen, Repräsentation von Differenzen im Sammeln und Ausstellen, Interventionen in Museen. Sie war Kuratorin und Kustodin im Technischen Museum Wien und Dozentin der Studiengänge Curatorial Studies an der ZHdK Zürich sowie Museum und Ausstellung an der Universität Oldenburg.

Livia Nolasco-Rózsás ist als Kuratorin, Kunsthistorikerin und Autorin tätig. Sie hat Ausstellungen in Institutionen für zeitgenössische und Medienkunst kuratiert, darunter im ZKM | Karlsruhe. Sie ist Dozentin für Kuration und Medienpraxis am University College London und Forschungsbeauftragte an der ECAL Lausanne. Ihre kuratorische Praxis konzentriert sich auf hybride Formen der Präsentation.

Seda Pesen ist Kunstwissenschaftlerin und Autorin. Seit 2022 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Labor für empirische Bildwissenschaft am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien im Rahmen des FWF/DFG-Projekts *The Museum Gaze*. Zu ihren Forschungsfeldern gehören die klassenspezifischen Praktiken des Blicks und ästhetischen Urteils sowie koloniale Kulturgeschichte.

Anika Reichwald ist Kulturwissenschaftlerin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen neben phantastischer Literatur, Literarischem Antisemitismus sowie deutsch-jüdischer Literatur und Kultur auch museumsrelevante Themen. Sie war als Sammlungsleiterin und Kuratorin am Jüdischen Museum Hohenems tätig. Seit 2024 arbeitet sie als Kuratorin am Jüdischen Museum Berlin. Sie ist Mitinitiatorin der Plattform *museumdenken*.

Luise Reitstätter ist Kulturwissenschaftlerin. Ihre Arbeitsfelder umfassen Praktiken der modernen und zeitgenössischen Kunst, kritische Museums- und Ausstellungsforschung sowie Methodenentwicklung für visuelle und materielle Kulturana-

lysen. Aktuell ist sie als Co-Projektleiterin im FWF-DFG-Forschungsprojekt *The Museum Gaze* an der Universität Wien tätig.

Raphael Rosenberg ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien, wo er das Labor für empirische Bildwissenschaft gegründet hat. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Kunst der italienischen Renaissance, die Geschichte der Abstraktion in der Kunst, die Geschichte der Kunstbetrachtung und kognitionswissenschaftliche Methoden in der Kunstgeschichte.

Angeli Sachs ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Museologin. Ihre Schwerpunkte sind das integrierte Verständnis von Ausstellen und Vermitteln, die Kontexte von Kunstwerken, Ausstellungen und Sammlungen sowie die gesellschaftliche Rolle und Transformation von Museen. Bis 2022 leitete sie den Master of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste.

Tabea Schmid ist Designwissenschaftlerin. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Theorien des Designs, Bildungsgeschichte des Designs vor dem Bauhaus sowie Praktiken der Valorisierung von und mit Design. Seit 2022 ist sie als Akademische Mitarbeiterin des Fachbereichs Kunst- und Kulturwissenschaften an der Fakultät für Gestaltung der Hochschule Pforzheim tätig.

schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis ist seit 2001 ein offenes, transnationales Netzwerk für Akteur:innen sowie Interessierte des Ausstellungs- und Museumsfeldes. Die Sichtbarmachung institutioneller Deutungs- und Handlungsmuster als kulturell und gesellschaftspolitisch bedingt, ist dabei ebenso Ziel wie die Herstellung einer kritisch-reflexiven Ausstellungs- und Museumsöffentlichkeit. Seit 2006 bildet *schnittpunkt* das Leitungsteam des /ecm Studienprogramms für Ausstellungstheorie und -praxis /ecm – educating/curating/making. *schnittpunkt* sind: Martina Griesser-Stermscheg, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja.

Carla-Marinka Schorr ist Museumswissenschaftlerin. Ihr Forschungsinteresse gilt der Ausstellungsanalyse, fachwissenschaftlichen Methodenentwicklung, Authentizitäts- und Wertzuschreibungsprozessen sowie dem Themenkomplex Museum und Demokratie. Derzeit arbeitet sie im AHRC-DFG-Forschungsprojekt *Cultural Dynamics: Museums and Democracy in Motion* als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektmanagerin an der Universität Würzburg.

Simon Schütz ist Historiker und Museumswissenschaftler. Seit 2019 arbeitet er am Museum Industriekultur in Nürnberg und ist dort seit 2023 als Sammlungs- und Ausstellungskurator tätig. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Industrie- und Alltags-

geschichte sowie Fragen der Umsetzung von Partizipation und publikumszentrierten Methoden im Museum.

Eva Specker ist Psychologin mit den Schwerpunkten empirische Ästhetik und Kunstpsychologie. Derzeit leitet sie das Everyday Aesthetics Lab, Teil des EVA-Labs, an der Universität Wien. Sie ist Vorstandsmitglied der International Association of Empirical Aesthetics und Mitherausgeberin der Zeitschrift *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*.

Kali Tzortzi ist Assistenzprofessorin für Museologie an der Fakultät für Architektur der Universität Patras und Leiterin des Moduls Architectural Design of Museum Space and Museography im MA Museum Studies der Universität Athen. Ihr Buch *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (2015) stellt eine Methodik und einen theoretischen Rahmen für das Studium von Museen vor.

Regina Wonisch ist Historikerin. Ihre Arbeitsfelder liegen in der Museums- und Ausstellungsanalyse sowie in der Minderheiten- und Migrationsforschung. Seit 2023 leitet sie die Stabsstelle Bezirksmuseen im Wien Museum.