

4. Anwendung: Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse

In der Konsequenz all der dargelegten theoretischen, anwendungserprobten, selektierten und synthetisierten Untersuchungsergebnisse, und in Folge der daraus erarbeiteten Prämissen und Prinzipien, ist eine Methode entstanden, mit der sich Ausstellungen anhand der Reflexion ihrer Wirkung analysieren lassen. Mit Wirkung ist zum einen die Wirkung im Sinne von Affekt auf die analysierende Person gemeint. Genauso referiert der Terminus aber auch auf die Wirkung, welche die Ausstellungselemente aufeinander, also in ihrem Zusammenspiel haben, wenn die Methode danach fragt, wie dieses funktioniert. Mit dem Blick auf Relationen werden immer auch relationale Machtgefüge oder -gefälle in Betracht gezogen, weshalb Wirkung auch im Sinne von Wirkmächtigkeit zu verstehen ist. Allerdings geht es nicht um die langfristige Wirkung oder Nachwirkung einer Ausstellung, wie sie bspw. in Studien zu Lerneffekten oder ähnlichem untersucht wird, sondern stets um das ›Denken in Momenten‹, um eine situationsgebundene Analyse. Dem (selbst-)kritischen Nachdenken über die Wirkung der Ausstellung in der Analysesituation wird daher methodisch viel Bedeutung zugemessen. Nach den Auslösern und Mitteln der Wirkung zu fragen, diese zu begründen, die eigene Argumentation nachvollziehbar, intersubjektiv darzulegen und das eigene Involviertsein zu bedenken, sind Merkmale der Methode, welche dem für die Museumswissenschaften so wichtigen Reflexive Turn Rechnung tragen. Die Wirkungsreflexion steht im Zentrum der Analyse und gibt ihr ihren Namen. Im Folgenden wird die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode ausführlich vorgestellt.¹ Hier zeige ich, wie eine Methode aussehen kann, deren Prämissen und Prinzipien aus den Prämissen und Prinzipien bereits entwickelter Ausstellungsanalyseansätze abgeleitet wurden, die sich aber gerade im Prinzip der Detailanalyse von diesen abgrenzt.

1 Eine knappe Vorstellung ist nachzulesen in Schorr, Carla-Marinka: Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse. Die eigene Wahrnehmung als Analyseinstrument nutzen. In: Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methoden der Ausstellungsanalyse. Bielefeld 2025, S. 109–124; für eine englische Zusammenfassung vgl. Schorr, Carla-Marinka: Affect-Reflexive Exhibition Analysis. Using one's own perception as an analytical tool. In: Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.): Methods of Exhibition Analysis. Bielefeld 2025, S. 107–121.

4.1 Zusammenhänge: Von der Theorie zur Anwendung, von der Anwendung zur Theorie

Mieke Bal stellt eine bereits von vielen vor ihr aufgeworfene Frage:

»[T]he key question about the relation between the present and the past [...] becomes acute: Who illuminates – helps us understand – whom?«²

Sie denkt im Kontext dieses kulturphilosophischen Zitats darüber nach, ob ein zeitgenössisches Kunstwerk uns hilft, den Barock zu verstehen, oder ob der Barock Informationsquelle und Interpretationshilfe für das zeitgenössische Kunstwerk ist. Ich habe mir diese Frage zu Beginn meiner Forschung in ähnlicher Weise, aber auf die Methodenentwicklung übertragen, gestellt: Lerne ich durch bisherige, theoretische Ansätze zur Ausstellungsanalyse etwas für mein Vorgehen bei der Methodenentwicklung, oder verstehe ich durch das Analysieren von Ausstellungen etwas über diese Theorien und kann sie so besser für die Methodenentwicklung nutzen?

Letztlich habe ich es ausprobiert: Ich habe viele, nicht nur museumwissenschaftliche Texte gelesen und so mein ausstellungstheoretisches Wissen erweitert. In derselben Forschungsphase habe ich mich bei jedem Ausstellungsbesuch gefragt, worauf ich achte, wovon das abhängt und was ich an Ausstellungstheorie kennen müsste, um dieses Vorgehen und die Ausstellung besser zu verstehen. Unter anderem dadurch konnte ich die Kriterien für die Auswahl der Quellentexte entwickeln und je genauer ich diese Quellentexte mithilfe der Textanalyse las, desto klarer wurde meine Vorstellung davon, wie ich Ausstellungen würde analysieren können. Parallel dazu fasste ich meine Notizen zu den Ausstellungsbesuchen zusammen, verknüpfte sie inhaltlich und suchte nach Mustern im Vorgehen. Mein wachsendes Wissen und Können gab ich dann weiter, stellte es zur Diskussion und sammelte Rückmeldungen mal in mündlicher, mal in schriftlicher Form aus dem Wissen und Können von Studierenden und Promovierenden der Museologie, Empirischen Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte, Critical Friends und Non-Museum Professionals. Das gemeinsame Nachdenken und Sprechen über die Methode fand überall dort statt, wo Wissenschaft passiert: im losen schriftlichen und mündlichen Austausch mit Peers, in nationalen und internationalen Forschungskolloquien, auf Tagungen, in Workshops, im ›Feld‹ (also in Ausstellungen), im Peer-Review von Aufsätzen und Analyseberichten, in der Lehre in Würzburg, Amsterdam, Wien und Krems, auf Exkursionen und am heimischen Küchentisch. Das Anwenden und Ausprobieren folgte häufig im Anschluss, geschah manchmal wie zu Beginn der Methodenentwicklung aber auch im Vorhinein nicht nur durch mich, sondern vor allem auch durch Studierende. Die geteilten Erfahrungen sind in die Methodenentwicklung eingegangen. Die ausstellungstheoretischen Kenntnisse halfen also bei den Analysen der Ausstellungen und gleichermaßen waren es die Ausstellungsbesuche, die zu der Entscheidung beigetragen haben, welches ausstellungstheoretische Wissen wichtig für die Analyse ist. Kurz: Die Methode der wir-

2 Bal, Mieke: Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999, S. 3; vgl. auch Fechner-Smarsly/Neef 2006, S. 354.

kungsreflexiven Ausstellungsanalyse ist auf den Wegen von Theorie zu Anwendung und von Anwendung zu Theorie entstanden.

Während des Forschungsprozesses hat es sich bewährt, wie bei den meisten anderen Methoden auch, Ausstellungen fragengeleitet zu analysieren. Die *Analysefragen* dieser Methode sind so gewählt, dass sie sowohl das Zusammenspiel der Ausstellungselemente als auch die theoretischen Perspektiven auf Ausstellungen, wie sie in den Kapiteln zu den Cultural Turns in dieser Arbeit ausgeführt wurden, abdecken. Auch hier findet sich also der Zusammenhang zwischen der Ausstellung und dem ausstellungstheoretischen Wissen wieder. Um dies zu veranschaulichen, den späteren Ausführungen zu den Analysefragen jedoch nichts vorwegzunehmen, möchte ich ein Beispiel nennen, es aber nur kurz ausführen: Die Antwort auf die Analysefrage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ kann sensorische, inhaltliche und strukturelle Eindrücke umfassen (wie zum Beispiel zur Raumaufteilung, farbige Präsentationsmöbel, Originale in schlechtem Objektzustand, Positionierung dieser Originale in Relation zu anderen) und Infografiken betreffen. Die Brillen des Spatial Turn, des Interpretive Turn, vielleicht des Rhetorical Turn und sicherlich auch der Blick auf die Ausstellung als Gewebe würden in diesem Fall bei der Analyse dieser Eindrücke helfen, wie später ausgeführt werden wird.

Anders als bei anderen Methoden, beziehen sich die Analysefragen der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalysemethode jedoch auf die Analysierenden, statt auf die Ausstellung.³ So heißt eine Frage bspw. ›Was habe ich verstanden?‹ und nicht ›Was erzählt die Ausstellung?‹ Diese Analysepraxis kommt nicht von ungefähr, sondern lässt sich theoretisch begründen, verbindet also wieder Anwendung und Theorie, und entspricht der fünften Prämisse: Durch die Brille des Performative Turn entsteht die Ausstellung performativ durch mich selbst und mein Körper ist als Einheit von Body und Mind mein Analyseinstrument. An ihn richten sich die Fragen.

Aber: Die an die analysierende Person gerichteten Fragen könnten das ebenfalls weiter oben zu Bedenken gegebene Problem einer ungewollten Selbstanalyse, anstelle einer Ausstellungsanalyse, verschärfen. Zusätzlich zur immer notwendigen Situationsbestimmung ist deshalb eine Rückbindung einerseits an die fachtheoretischen Zugänge zur Ausstellung und an die Ausstellung mit ihren Ausstellungselementen notwendig, die besagte Wirkungsreflexion. Dabei hilft ein zweiter Typ Analysefragen, die sogenannten *rückführenden und weiterführenden Fragen*, die nach Ursachen und Konsequenzen der Eindrücke fragen. Diese Fragen zweiten Typs zeigen, dass nicht nur in der Methodenentwicklung, sondern auch in der Methodenanwendung Theorie und Praxis – in diesem Fall meine ich damit das ausstellungstheoretische Wissen und die Ausstellungselemente in ihrem tatsächlichen Zusammenspiel – miteinander verbunden werden. Das Analysieren gleicht durch diesen zweiten Typ Fragen einem Mäandern: Zunächst rückt ein Eindruck von der Ausstellung durch die Analysefragen ersten Typs in den Mittelpunkt und die rück- und weiterführenden Fragen sorgen dann für Hin- und Her-Bewegungen um diesen Mittelpunkt; hin (oder weiterführend) in den Bereich der Cultural Turns mit ihren Brillen, um den Eindruck theoretisch begründen zu können, und her (oder zurück) in die Ausstellung, um dort festmachen zu können, woher der Eindruck kam oder welche

3 Vgl. im Gegensatz dazu bspw. Legêne/Studierende der Vrije Universiteit Amsterdam 2018.

Folgen er für die Ausstellungsrezeption hatte. Damit rücken neue Eindrücke und Argumente in den Mittelpunkt und das Mäandern schaukelt sich so lange auf, bis die Wirkung der Ausstellung auf die analysierende Person ausreichend fundiert begründet und mit Beispielen belegt ist.⁴

Das Vorgehen bei der Methodenentwicklung genauso wie die Wahl und Formulierung der Analysefragen verbinden also theoretisches Wissen und Ausstellungspraxis, sie sind in diesen Zusammenhängen entstanden und stellen Zusammenhänge her, ganz im Sinne der drei Prinzipien der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse. »The question ›Who illuminates whom?‹ is not easily answered«, wie Mieke Bal für ihren Fall feststellt.⁵ So möchte ich abschließend in Bezug auf die Methodenentwicklung noch festhalten, dass die Praxis der Analyse die Bedeutung des theoretischen Wissens relativiert, denn das Theoriewissen ermöglicht es zwar, fachwissenschaftlich fundierter zu analysieren, aber auch mit nur wenig ausstellungstheoretischem Vorwissen ist eine umfassende Analyse möglich, wie die Methodentests gezeigt haben – den theoriegestützt entwickelten Analysefragen sei Dank.

4.2 Gegenstand der Analyse: Ausstellungselemente

Als Dreh- und Angelpunkt der Ausstellungsanalyse kamen sie bereits häufig zur Sprache: die Ausstellungselemente. Dieses Kapitel ist vor allem aus den in Gesprächen hinsichtlich der geschulten Wahrnehmung immer wieder geäußerten Zweifeln entstanden, wie man denn wissen könne, auf welche Ausstellungselemente zu achten sei. Die Ausstellungselemente sind zwar zentraler Gegenstand der Ausstellungsanalyse, sie aber konkret benennen zu wollen – zumindest wenn diese Nennung allgemeingültig sein soll –, ist paradox, wenn man mit den im Abschnitt zur Ausstellung als Gewebe erläuterten Theorien zur Wirkmächtigkeit der Ausstellungselemente arbeitet und dem Prinzip der holistischen Arbeitshaltung gegenüber der Ausstellung als Gesamtwerk folgt, wie es die wirkungsreflexive Analyse tut: Denn alle Akteure, Linien, Elemente oder wie man sie nennen mag, können mal relevant⁶ für die Analyse sein und mal nicht, ganz abhängig von den entstehenden Assoziierungen der Akteure, Korrespondenzen der Linien und dem Zusammenspiel der Elemente, zu denen immer auch die Analysierenden selbst gehören.

Um ein besseres Verständnis davon zu bekommen, was Ausstellungselemente sein können, soll diese Paradoxalität für die nächsten Textabschnitte beiseitegelassen werden. Ich möchte unter Rückgriff auf die Quellentexte einen Blick darauf werfen, welche Ausstellungselemente in konkreten Fällen zum Gegenstand der Analyse gemacht wurden. Für eine übersichtlichere Gesamtschau ordne ich die Ausstellungselemente nicht den Quellentexten zu, in denen sie genannt werden, sondern liste sie alphabetisch auf:⁷ Architektur, Ausstellungsmacher:innen, Ausstellungsgestaltung/Szenographie,

4 Vgl. Kapitel 4.4.2 Datenauswertung.

5 Bal 1999, S. 4.

6 Zur Erklärung, was relevant in diesem Zusammenhang bedeutet, vgl. Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren: Alle relevanten Ausstellungselemente einbeziehen.

7 Manche Quellentextautor:innen haben gewisse Ausstellungselemente aus ihren Analysen ausgeschlossen, aber darauf verwiesen, dass sie sie aus ihrer Sicht Teil der Ausstellung sind und in an-

Bewegung der Besucher:innen, Einzelexponate, Exponatarrangements, Exponatauswahl, Flyer zur Ausstellung, Forderungen der Aufsichtsgremien und der Sponsoren, Geschichte des Museums, Hintergrundwissen, immaterielles Kulturerbe, Objektbiographien, Positionen der Exponate im Raum und in Bezug zu anderen Exponaten, Raumatmosphäre, Sitzgelegenheiten, Skript/Narrativ, Texte (Wandtexte, Objekttexte, in Führungen, Audioguides, Katalogen), personelles Vermittlungsprogramm, Verortung des Museums in der Stadt und den Konventionen des Landes, Wegeführung, Zeichen und Codes, Zustand des Gebäudes und Zwänge finanzieller, materieller und personeller Art.

Abb. 9: Mindmap entwickelt von Studierenden im Seminar Ausstellungsanalyse an der Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft) der Universität Würzburg.

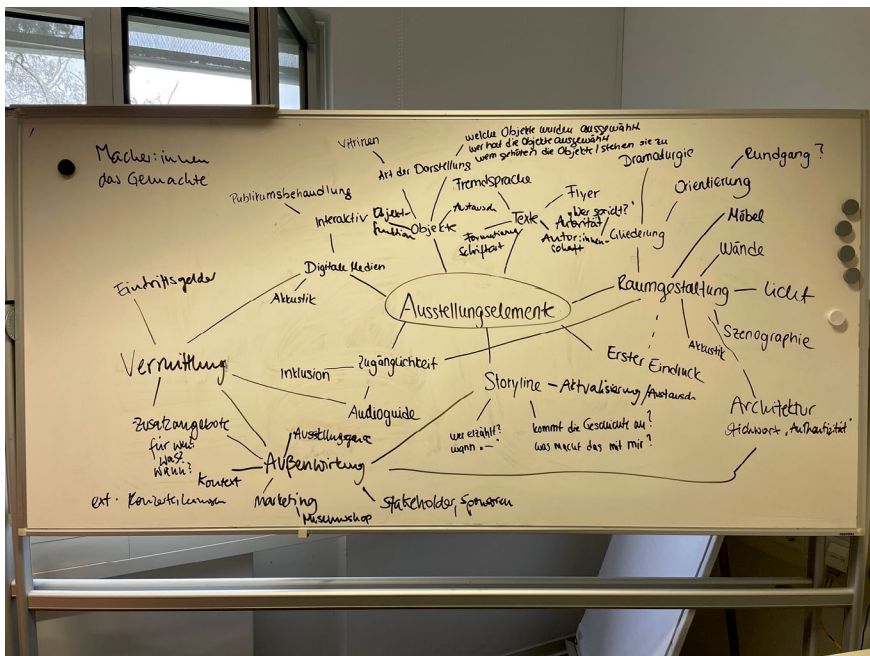


Foto: CMS, 2022.

Offensichtlich ist diese Liste längst nicht allumfassend, bspw. fehlen die Beleuchtung, die Temperatur, der Sound der Ausstellung, die Haptik der Oberflächen, aber auch Tapeten und selbst ein Flucht- und Rettungsplan können bei einer integrierend-holistischen Analyse eine Rolle spielen.⁸ Eine Liste weckt, auch wenn sie anders gemeint ist, den Wunsch nach Vollständigkeit und Repräsentativität, sonst müsste man sie kaum anfertigen. Aber selbst wenn man die obengenannten Theorien außer Acht lässt, ist das Er-

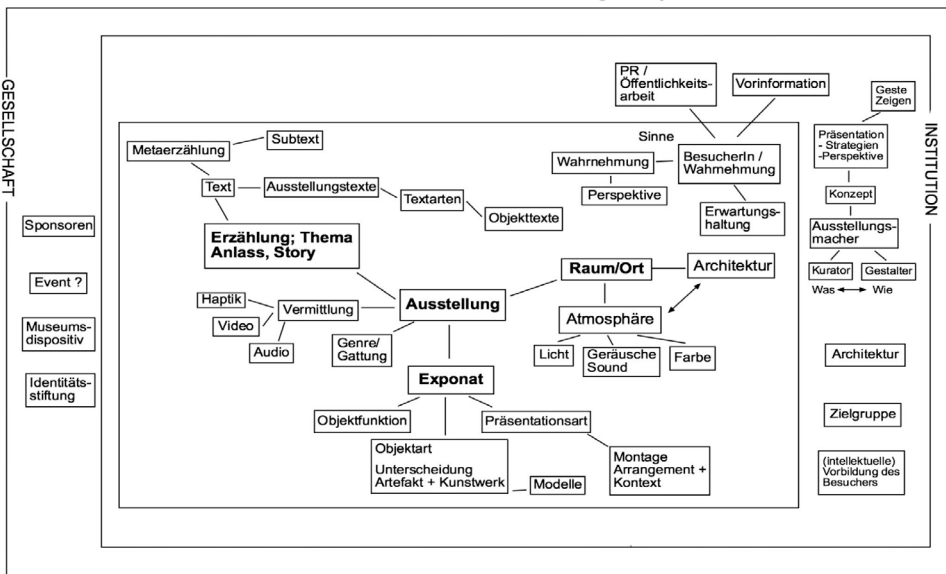
deren Fällen Gegenstand der Analyse sein könnten. Deshalb sind diese Elemente ebenfalls Teil dieser Aufzählung.

8 Für weitere Beispiele Vgl. Schmidl 2023, S. 67–68.

stellen einer vollständigen Liste nicht zuletzt durch die Tatsache, dass jede Ausstellung anders ist, praktisch nicht möglich.

Dennoch kann es sinnvoll sein, sich im Vorhinein der Analyse zu überlegen, was je nach Fragestellung Gegenstand der Analyse sein soll oder werden könnte. So hat es sich als Einstieg in Seminare zur Ausstellungsanalyse bewährt, Mindmaps zu entwerfen. Studierende notierten in einer Kleingruppe oder als gesamter Kurs Handouts und Tafelbilder mit möglichst allen Ausstellungselementen, die sie in einer Ausstellungsanalyse untersuchen würden. Diese Mindmaps sahen immer in etwa wie auf Abb. 9 abgebildet aus.⁹ Statt alphabetischer Liste wurden, wie in Abb. 9 zu sehen, Überbegriffe gewählt, unter denen sich einzelne Ausstellungselemente clustern lassen. Damit ähnelt die Mindmap der Studierenden jener von Angela Jannelli und Thomas Hammacher (Abb. 10).

Abb. 10: Überblick über die für die Ausstellungsanalyse relevanten Ausstellungselemente.



Quelle: Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas: Worauf achten wir bei der Ausstellungsanalyse? In: Vokus 18 (2008), Nr. 1, S. 10.

9 An dieser Stelle danke ich erneut den Studierenden für ihre Beteiligung an den Seminaren zur Ausstellungsanalyse an der Professur für Museologie (heute Lehrstuhl für Museumswissenschaft) der Universität Würzburg.

Cluster oder Kategorien haben den Vorteil, dass entsprechend der jeweils untersuchten Ausstellung die Ausstellungselemente den Clustern zugeordnet werden können. Sollten sie in dem Cluster nicht explizit aufgeführt werden, so sind sie doch ›mitgemeint‹. Wenn die untersuchte Ausstellung bspw. viele Dokumente enthält, die Aussagen einer Wahrheitsrede stützen sollen, würde man sagen, diese Dokumente haben im Kontext der Ausstellung Belegfunktion.¹⁰ In der Graphik von Angela Jannelli und Thomas Hammacher wären sie entsprechend unter ›Exponat > Objektfunktion‹ einzuordnen. Der Anspruch der Vollständigkeit richtet sich so auf die Ebene der Cluster. Vollständigkeit ist auf dieser Ebene leichter zu erreichen als bei den auf der clusterinhaltlichen Ebene gelisteten Ausstellungselementen, es bleibt jedoch die Frage offen, nach welchen Richtlinien die Cluster sinnvollerweise entstehen sollen.¹¹

Der Vorteil der Cluster ist zugleich auch ihr Nachteil: Cluster schreiben den Ausstellungselementen Funktionen in der Ausstellung zu und sind in diesem Sinne normativ.¹² Erstens geben sie durch Zuschreibungen Bedeutungen vor und vermitteln zweitens – je nach Darstellungsart – gleiche oder unterschiedlich starke Bedeutung (Schriftgröße, Positionierung in der Mitte vs. an den Rändern der Grafik) und berücksichtigen somit nicht, dass die Ausstellungselemente in der Analysepraxis nicht so gleichmäßig relevant für eine Forschungsfrage sind, wie sie im Cluster erscheinen.

Deshalb habe ich mithilfe der Cultural Turns – genauer gesagt Mieke Bals Sprechakttheorie – ausprobiert, was mit den Clustern und den Funktionen, welche den Ausstellungselementen zugeschrieben sind, geschieht, wenn ich die Ausstellung als Diskurs betrachte.¹³ Daraus ist Abb. 11 entstanden.

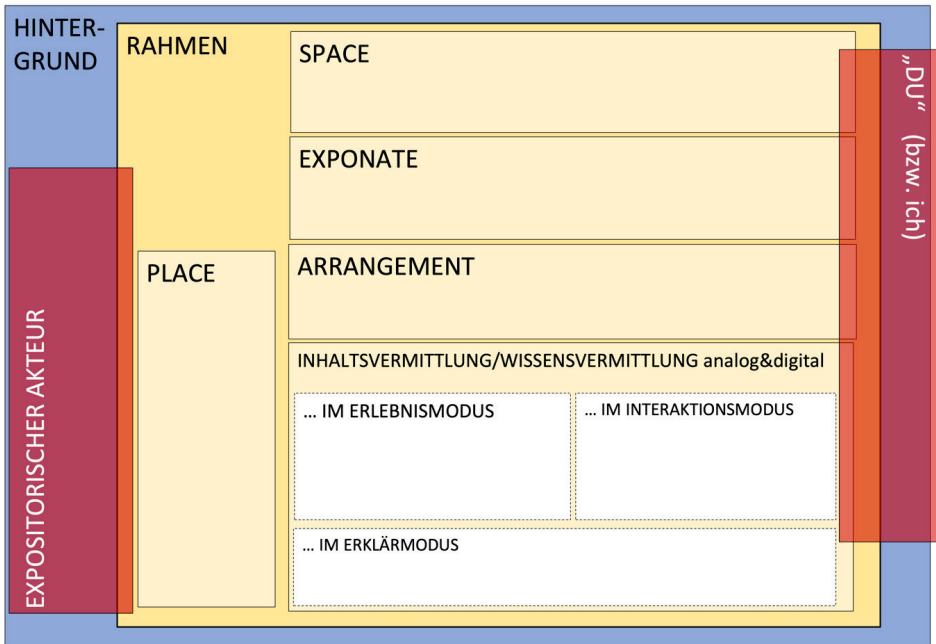
10 Vgl. Kapitel 2.5.2 Formen der Wahrheitsrede.

11 Angela Jannelli und Thomas Hammacher sortierten die Cluster nach ›Gesellschaft‹, ›Institution‹ und ›Ausstellung‹. Doch diese auf den ersten Blick eindeutige Einteilung ist nicht trennscharf. Beispiel: Cluster ›Metaerzählung‹ und ›Subtext‹. Sie sind hier der Ausstellung zugeordnet. Ich gehe davon aus, dass zu diesen Clustern das gehört, was in den Texten mitschwingt, also bspw. was die Ausstellungsmacher:innen den Besucher:innen mitgeben möchten, ihre Message, die sich an die Gesellschaft insgesamt richtet. Warum sind diese Cluster dann nicht in der Nähe von ›Ausstellungsmacher‹ auf institutioneller oder gesellschaftlicher Ebene angeordnet? Weil sie sich im ›Text‹ sozusagen materialisieren? Diese Idee, nicht-menschliche oder nicht-dingliche Ausstellungselemente wie ›Metaerzählung‹ oder ›Subtext‹, die sich aufgrund ihrer Immaterialität im doppelten Sinne schwer greifen lassen, dort einzuordnen, wo sie sich materialisieren, scheint mir zunächst eine praktikable Lösung zu sein, auch wenn die Idee, etwas Immaterielles materialisieren zu wollen, allein gedanklich schon problematisch ist. Angela Jannelli und Thomas Hammacher sind sich bewusst, dass die Grafik inzwischen veraltet ist. Ich danke ihnen, dass ich sie trotzdem in dieser Arbeit verwenden darf.

12 Zum Beispiel wird eine Tafel mit Schrift in dieser Graphik (Abb. 10) immer im Cluster ›Text‹ erscheinen und wohl kaum im Cluster ›Atmosphäre‹, denn dieser ist ›Raum/Ort‹ zugeordnet, wo selbst eine zum Beispiel durch ihre Schriftart oder ihr Großformat atmosphärisch wirkende Texttafel nicht dazu passen wird.

13 Vgl. Kapitel 2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs.

Abb. 11: Schema der Ausstellungselemente in der Ausstellung als Diskurs.



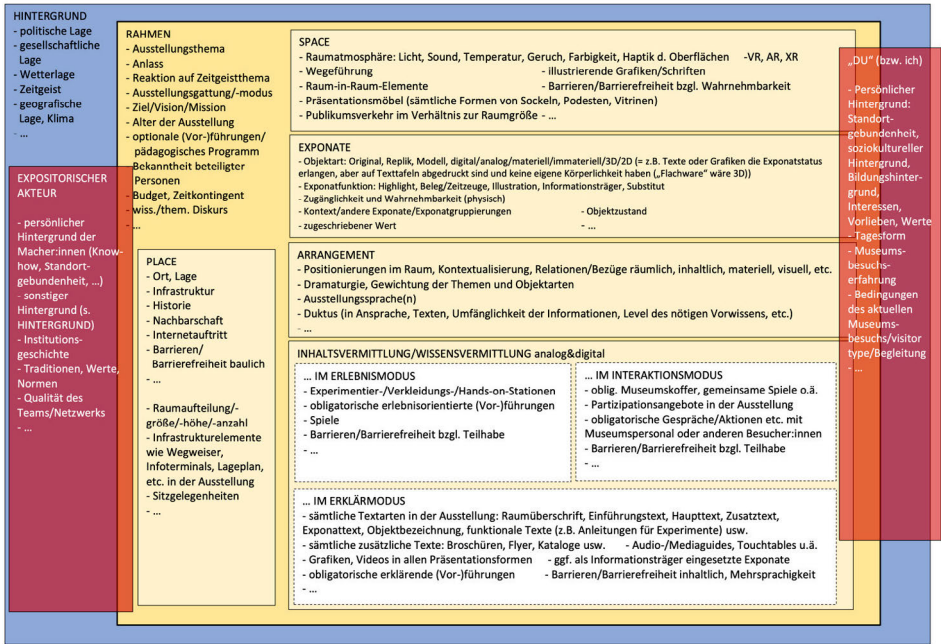
Eigene Erstellung.

Links im roten Feld der Abb. 11 ist die erste Person, der expositorische Akteur, der die Aussage vor einem bestimmten Hintergrund (blaues Feld) trifft. Rechts im roten Feld – und das ist eine zentrale Neuerung zur Liste und den obigen Mindmaps – ist die zweite Person, das Du, an welches sich die Aussage richtet. Aus Sicht der analysierenden Person, ist das Du dann ein Ich. Im gelben Feld ist die dritte Person, über die gesprochen wird. Es gibt sehr viele Optionen, über wen oder was Drittes die erste Person sprechen kann, so dass das gelbe Feld in kleinere Felder unterteilt ist. Weil die Rollen nun klar verteilt sind, ist die Zuteilung der Ausstellungselemente trennschärfer geworden – gelten aber eben auch nur für die Ausstellung als Diskurs. Die Bezeichnungen der Cluster orientieren sich an der in der Würzburger Museumswissenschaft häufig angewandten Unterscheidung einer inhaltlichen (Cluster ›Exponate‹), einer didaktischen (Cluster ›Inhaltsvermittlung/Wissensvermittlung‹) und einer gestalterischen Ausstellungsebene (Cluster ›Place‹, ›Space‹ und ›Arrangement‹), sind also etwas analytischer festgelegt, so dass hier noch stärker nach Funktion im Ausstellungsgefüge geclustert wird als in der Mindmap. Nun geben die Cluster wie erhofft vor, welche Ausstellungselemente für die Ausstellung als Diskurs höchstwahrscheinlich relevant sind – nämlich die, welche die vorgegebenen Funktionen übernehmen und können entsprechend gefüllt werden (Abb. 12).¹⁴ Im

14 Auch wenn sich die Graphik auf die von Mieke Bal auf die Ausstellung angewandte Sprechakttheorie bezieht, finden sich Ausstellungselemente darin, die Mieke Bal in ihrer Analyse nicht explizit erwähnt hat, wie z.B. das Budget der Ausstellung. Vgl. Bal 2006, S. 81.

Umkehrschluss bleiben Ausnahmen und andere Ausstellungsverständnisse jedoch unberücksichtigt.

Abb. 12: Schema der Ausstellungselemente in der Ausstellung als Diskurs mit gefüllten Feldern.



Eigene Erstellung.

Die Pünktchen in den jeweiligen Clustern dieser Graphik sollen andeuten, dass je nach konkretem Ausstellungsbeispiel andere oder weitere Ausstellungselemente gelistet werden können.

Bei all der Theorie, die einer pragmatischen Nennung der Ausstellungsanalyse im Wege stehen mag und bei all den Vor- und Nachteilen von Listen, geclusterten Mindmaps und Funktionszuschreibungen: Es zeigt sich in allen Darstellungsformen, dass einige Ausstellungselemente immer wieder dabei sind. Was Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch bezüglich der Entschlüsselung von Codes mit »Wahrnehmungskonventionen« bezeichnen, gilt auch für die Ausstellungselemente.¹⁵ In quasi jeder Ausstellung hierzulande wird es irgendeine Art von Raumatmosphäre geben, eine Gestaltung, Inhalte, vielleicht nicht immer Exponate im Sinne klassischer Sammlungsobjekte, aber auch Texte, Bilder oder Modelle können Exponatfunktion haben. Es wird Präsentationsmöbel geben und eine vorgegebene oder freie Wegeführung, es wird ein Ausstellungsthema und den persönlichen Hintergrund der analysierenden Person geben, die allesamt wirkmächtig sein werden.

15 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

Die oben gezeigten Darstellungen der Ausstellungselemente können also durchaus als Anhaltspunkt für den Einstieg in die Methodenanwendung genutzt werden. Die Methodentests haben aber gezeigt, dass sie schnell an Bedeutung verlieren, denn integrierend-holistisches Analysieren heißt eben nicht, dass alle Ausstellungselemente, die es prinzipiell gibt, bedacht werden müssen. Sondern ich wiederhole hier gern, dass der eigene Körper als Wahrnehmungsinstrument und Ausgangspunkt der Analyse dient und es nicht auf absolute Vollständigkeit, sondern wie oben erklärt auf die situative Relevanz der Ausstellungselemente für die Analyse ankommt: Es geht immer um die Ausstellungselemente, die gerade als wichtig empfunden werden. Ich möchte das anhand eines Beispiels veranschaulichen. In der Regel würde man Flucht- und Rettungspläne, wie sie in jeder Ausstellung zu finden sind, wohl kaum als Teil einer Ausstellung bezeichnen. Dennoch können Sie genauso wie ein Exponat ein für die Ausstellungsanalyse relevantes Ausstellungselement werden. Abb. 13 ist ein Foto, welches ich vom Eingang des letzten Ausstellungsraumes im Geburtshaus Ludwig Erhards aus aufgenommen habe.

Mein Blick fällt in den dunklen Raum. Rechts sind große Displays zu sehen, auf denen ein Film mit Kriegsszenen läuft, die an die Zerstörung Deutschlands erinnern. Die Atmosphäre des kleinen, fensterlosen Raums ist drückend und die Lage Ende des Krieges scheinbar ebenso aussichtslos, wie mir Film und Wandtext suggerieren. Direkt gegenüber leuchtet hell der Ausgang und gibt den Blick frei auf den Flucht- und Rettungsplan, dessen Bezeichnung im Kontext von Krieg eine völlig neue, fast schon zynische Konnotation erhält. Hinzu kommt, dass der Ausstellungsraum mit »Am Ende« betitelt ist und genau dort, am Ende meiner Sichtachse, hängt dieser Flucht- und Rettungsplan. Dieser Ausstellungsraum ist der dramaturgische Höhepunkt dieses Teils der Dauerausstellung. An dieser Stelle wird inhaltlich die Frage aufgeworfen, wie es wirtschaftlich in Deutschland nach 1945 weitergehen kann. Der von hier aus sichtbare Flucht- und Rettungsplan, wird durch seine Positionierung assoziativ zu einem Teaser und ergänzt seine eigentlich für einen realen Brandfall gedachte Zweckbestimmung: Er kündigt an, es gäbe einen Plan und zieht mich dabei aus dem Raum heraus, in den Flur und auf den Weg in den zweiten Teil der Dauerausstellung, welche von der Umsetzung Ludwig Erhards Rettungspläne für die deutsche Wirtschaft erzählt. Der Flucht- und Rettungsplan ist für sich genommen also sicherlich kein spannendes Ausstellungselement, angesichts seiner Hängeposition, der Blickachse, des Raumtitels und der Ausstellungsinhalte in unmittelbarer Nähe, bestimmt er die Wirkung der Ausstellungssituation auf mich und wird zu einem äußerst relevanten Ausstellungselement.

Abb. 13: Blick in den Ausstellungsraum »am Ende«, Dauerausstellung im Ludwig Erhard Zentrum Fürth.



Foto: CMS, 19.01.2024.

Abschließend möchte ich eine pragmatische Antwort auf die hinsichtlich der geschulten Wahrnehmung an anderer Stelle bereits gestellte Frage, wie man denn wissen könne, auf welche Ausstellungselemente zu achten sei, geben: Auf den Körper vertrauen zu sollen ist eine Übungsaufgabe, insbesondere in einer Gegend der Welt, in der Body und Mind in vielen Bereichen separiert sind und affektive Reaktionen des Körpers tendenziell als unwissenschaftlich und trügerisch verstanden werden.¹⁶ Die verschiedenen Typen an Analysefragen und das erwähnte Ausprobieren können dabei helfen, dieses Vertrauen aufzubauen.

16 Vgl. Smith/Campbell 2015.

4.3 Analysefragen: Ausführungen und Hinweise

Bei der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse übernehmen¹⁷ die Analysefragen verschiedene Funktionen: Ihre Hauptfunktion ist es, die Eindrücke der Analysierenden, welche sie von der Ausstellung gewonnen und zunächst unsortiert gesammelt haben, zu strukturieren und zu sortieren. Durch das strukturierte Sortieren lassen sich bereits einige expositorische Zusammenhänge erkennen, das heißt, die Analysefragen haben auch die Funktion, die Anwender:innen der Methode bei der Thesenbildung zu unterstützen.¹⁸ Sie weisen dabei auf Ausstellungselemente hin, die sonst vielleicht unter dem Radar lägen – nicht, weil man unreflektiert oder unsensibel ist, sondern bspw. auch, weil man bisher nicht ermutigt oder gar ermächtigt wurde, auf bestimmte Ausstellungselemente zu achten. In diesem Sinne von Empowerment fordern die Analysefragen auch dazu auf, die Ausstellung zu hinterfragen: Eine Non-Museum Professional sagte bspw. in der Nachbesprechung des Methodentests in Bezug auf die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?‹, sie habe vorher nicht gewusst, das Recht zu haben, in der Ausstellung etwas vermissen zu dürfen.¹⁹ Außerdem helfen die Analysefragen, Theorie und Praxis, Empirie und Erfahrung, die Ausstellung, wie sie dort steht und die Ausstellung, wie sie in den Köpfen und Körpern der Analysierenden entsteht, Beobachtung, Beschreibung und Analyse zusammenzuführen. Sie haben somit auch eine synthetisierende Funktion.

Die Analysefragen sind in Anerkennung des Reflexive Turn und entsprechend der fünften Prämisse, die den Körper als wesentliches Analyseinstrument vorsieht, in der Ich-Form konzipiert. Durch diese Formulierung setzt die Methode den weiter oben angesprochenen Bedenken, dass die eigene Wahrnehmung möglicherweise nicht gut genug geschult ist, um möglichst viele Aspekte der Ausstellung zu erfassen und ihnen Relevanz zu verleihen, forschungspraktisch etwas entgegen. Denn die Analysefragen bringen die Analysierenden dazu, den eigenen Eindrücken nachzugehen und sich nebenbei im Artikulieren der Wahrnehmung zu üben. Ihre Funktion, die Analysierenden bei der Sortierung der häufig sehr vielen und unterschiedlichen Eindrücke zu unterstützen, kommt somit auch deren Selbstreflexion zugute. Um noch zwei Gründe für diese Art der Formulierung zu nennen: Dadurch, dass sich die Fragen eben nicht an die Ausstellung, sondern an die analysierende Person richten, werden die Aussagen über die Ausstellung automatisch analytischer und die weiter oben zu bedenken gegebene Gefahr, statt einer Ausstellungsanalyse eine Ausstellungsbeschreibung zu verfassen, wird abgeschwächt.²⁰ Zweitens erkennt diese Formulierungsweise die Situationsgebundenheit des Analysierens an

17 Mit dieser Formulierung nehme ich hier, wie im Folgenden, eine gewisse Agency der Analysefragen an.

18 Zum genauen Vorgehen bei der Analyse vgl. Kapitel 4.4 Vorgehen.

19 Sie ist damit kein Einzelfall, denn bisher werden Besucher:innen noch zu selten in ihrer »Handlungsfähigkeit« bestärkt, wie sich aus der Studie *Recht auf Museum* ableiten lässt. Galter, Karolin/Reitstätter, Luise (Hg.): *Recht auf Museum? 10 Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung*. Heidelberg 2022. Online: <https://doi.org/10.11588/ARTDOK.00007750> (Stand: 05.01.2024), S. 29.

20 Vgl. im Gegensatz dazu den beeindruckend umfassenden Kriterienkatalog zur Ausstellungsreflexion von Gina Moser und Regula Wyss, welcher in einer früheren Fassung explizit die Ausstellungsbeschreibung zum Ziel hatte. Er besteht auch nach seiner Umbenennung weiterhin fast durchge-

und impliziert sie gleich, statt durch allgemeine Fragen vermeintlich allgemeingültige Antworten zu evozieren.

Der Kern der Analysetätigkeit, die Beantwortung der Analysefragen, geschieht grundsätzlich frei aus den bereits angelegten Prämissen und Prinzipien heraus. Vor allem den Analysierenden, die mit museumstheoretischen Diskursen vertraut sind oder die oberen Kapitel intensiv gelesen haben, wird es möglich sein, die meisten Analysefragen ohne tiefergehende Erläuterungen anzuwenden, da die Fragen Assoziationen triggern, die diese Diskurse betreffen. Dass bspw. die Fragen ›Was habe ich wiedererkannt?‹ und ›Wen/was habe ich vermisst?‹ die Diskurse rund um Othering, Belonging, Postkolonialismus, Macht und Autorität ansprechen, war für die Analysierenden mit fachwissenschaftlichem Vorwissen in den Methodentests recht offensichtlich. Es hat sich aber gezeigt, dass es zu Übungszwecken hilfreich ist, alle Fragen ausführlicher zu kontextualisieren und mögliche Denkrichtungen als Anregung für die Analysetätigkeit anzubieten. Diesem Bedarf an Anregung kommen die folgenden Abschnitte entgegen: Zunächst wird erläutert, wie die Analysefrage gemeint ist. In diesem Abschnitt nenne ich auch mögliche Unterfragen, die die eigentliche Analysefrage und ihre Stoßrichtung spezifizieren sollen. Diese Unterfragen bergen die Gefahr, die theoretisch begründete Wahl der eigentlichen Analysefrage zu kompromittieren, gerade auch deshalb, weil sie nicht immer in der Ich-Form formuliert sind. Sie sind deshalb unbedingt als Fortsetzung der Assoziationsketten mit der Analysefragen zu verstehen und nicht als Äquivalente. Sie sind dazu gedacht eine Art ›Mindset‹ einzurichten, nicht dazu, tatsächlich beantwortet zu werden. Ebenfalls wird in diesen Ausführungen dargelegt, wie es im Zuge der Methodenentwicklung und mit Rückgriff auf die Prämissen und Prinzipien zu diesen speziellen Fragen kam. Beispiele sollen die teils abstrakten, weil modellhaften Ausführungen veranschaulichen.

Aus den gleichen Gründen, die für die Formulierung der Analyse in Ich-Form sprechen, sollten auch die Antworten auf die Fragen in der Ich-Form formuliert sein.

Was habe ich sinnlich wahrgenommen?

Ausstellungen sprechen vor allem den Sehsinn an.²¹ Sie haben eine besonders starke visuelle Wirkmächtigkeit, sie stellen Dinge ›zur Schau‹ und sollen gesehen werden.²² Nicht zuletzt aus konservatorischen Gründen ist ein tatsächliches Begreifen der Objekte nur selten möglich und man setzt in der Ausstellungskonzeption darauf, dass der Sehsinn den Tastsinn ersetzen kann, denn durch das Ertasten und ›Erschmecken‹ unterschiedlichster Texturen und Formen im Kleinkindalter, sind wir Menschen in der Lage, Oberflächen und Körper allein durch das Betrachten zu imaginieren.²³ Das Olfaktorische als besonders stark wirkender Reiz wird vor allem aus Gründen der schwierigen Rekonstruier-

hend aus an die Ausstellung gerichtete Fragen. Vgl. Moser, Gina/Wyss, Regula: Kriterienkatalog zur Ausstellungsbeschreibung. Online: <https://www.museumcamp.ch/kriterien> (Stand: 10.01.2024).

21 Vgl. Korff 2007, S. XVIII.

22 Das war weder schon immer, noch überall der Fall. Ein Überblick zur Rolle von Sense und Touch in der Museologie ist hier zu finden: Vgl. Bedford 2014; Bull, Michael u. a.: Introducing Sensory Studies. In: *The Senses and Society* 1 (2006), Nr. 1, S. 5–7. Online: <https://doi.org/10.2752/174589206778055655> (Stand: 31.03.2021); Howes 2014.

23 Vgl. Simonsson 2014, S. 28–29.

barkeit bisher noch kaum in Ausstellungen eingesetzt – abgesehen von Riechstationen.²⁴ Geräusche werden schnell als störend für andere oder als zu raumübergreifend empfunden und deshalb häufig auf Soundduschen, Audioführer oder Hörknöpfe begrenzt, es sei denn, Soundarbeiten sollen eine sich durch mehrere Ausstellungsräume bewegendes Kulisse bieten.²⁵ Abgesehen von den kuratorisch-didaktisch eingesetzten sinnlichen Reizen hat aber im Grunde jede Ausstellung Licht und Schatten, Nebengeräusche, Oberflächen, Eigengerüche, Temperaturen und zahlreiche weitere Auslöser sinnlicher Wahrnehmung. Allein der Geschmackssinn kommt so gut wie immer zu kurz – nicht zuletzt durch das übliche Essens- und Trinkverbot in der Ausstellung – bzw. wird in das Museumscafé ausgelagert.

Die Analysefrage richtet sich insbesondere unter dem Eindruck der theoretischen Grundlagen von Affekt und Emotion dennoch auf all diese Wahrnehmungen durch sämtliche Sinnesorgane, auch wenn der Sehsinn vermutlich am meisten angesprochen wird und man bei einer Ausstellungsanalyse wohl nicht umhinkommt, das Visuelle zu befragen. Diese Analysefrage zielt somit zunächst auf sensorische Eindrücke ab: Was habe ich gerochen/geschmeckt/angefasst/gehört/...? Welche Farben sind mir besonders ins Auge gestochen? Ist die Ausstellung eher polychrom oder monochrom? Habe ich gefroren oder geschwitzt? Wie war die Geräuschkulisse? War ich nach dem Besuch müde oder erfrischt?

Darüber hinaus geht es bei dieser Analysefrage auch um inhaltliche Eindrücke, denn ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ kann bspw. durchaus auch mit einer Liste an Exponaten beantwortet werden. Highlightobjekte aber auch Objektarrangements und inhaltliche Beziehungen der Exponate untereinander können ebenso wie auf bestimmte Art formulierte oder formatierte Texte und Oral History-Interviews mit Zeitzeug:innen einen Eindruck hinterlassen, der mit dieser Frage abgerufen werden soll.

Drittens können mit dieser Analysefrage strukturelle Eindrücke festgehalten werden. Damit ist gemeint, dass Raumfarben, Engstellen, Zusammenhänge zwischen Grundriss/Raumfolge und Inhalt, Positionierungen im Raum etc. ebenfalls ›sichtbar‹ oder anders ›wahrnehmbar‹ sein können und für die Analyse fruchtbar gemacht werden können. Hilfreiche Unterfragen, um diese Eindrücke abrufen zu können, sind: Wie werden Gerüche, Geräusche, Temperatur, Materialien unterschiedlicher Haptik, Bilder, Filme, Licht etc. eingesetzt? Welche Ausstellungselemente dominieren in diesem Raum und wie werden sie in Szene gesetzt? Was verbindet die Räume/Ausstellungsthemen miteinander? Wie verhalten sich die Exponate untereinander/zu den Texten/zum Raum/...? Welche Funktion (Belegfunktion, Illustration, Ästhetik, Kuriosität, ...) haben die Exponate? Wie werden Übergänge gestaltet?

Methodisch bietet sich vor allem zum Fixieren der inhaltlichen und strukturellen Eindrücke eine Variante des Mental Mapping an, bei dem aus der Erinnerung heraus eine Karte der Ausstellung gezeichnet wird, in der die Eindrücke sichtbar gemacht und

24 Ein Projekt in Ljubljana erforscht historische Gerüche und plant ein Geruchsarchiv. Vgl. Homepage Odotheka: <https://hslab.fkkt.uni-lj.si/2021/09/24/odotheka-exploring-and-archiving-heritage-smells/> (Stand: 03.08.2023).

25 All diese Verallgemeinerungen beziehen sich auf Ausstellungen hierzulande.

im Raum verortet werden.²⁶ Ein Abgleich dieser Mental Map mit einem realistischen Grundriss der Ausstellung (Rettungswegeplan, Lageplan im Ausstellungsflyer, o.ä.) kann interessante Aufschlüsse geben.

Wie habe ich (wo) reagiert?

Reaktionen auf Ausstellungen können in vielerlei Hinsicht unterschiedlich ausfallen. Gänsehaut, Schwitzen, Lachen und Weinen oder auch das Bedürfnis, verweilen oder weiter eilen zu wollen, etwas anfassen zu wollen, sich zu ekeln oder ein Foto machen zu wollen, sind beispielsweise unterschiedliche körperliche Reaktionen. Reaktionen können zeitlich danach geordnet werden, ob sie unmittelbar, nach einer Weile oder in der Retrospektive entstehen. Reaktionen können sich von außen unbemerkt und stumm (in Gedanken) oder im Gespräch mit anderen äußern und unterliegen häufig einer schnellen binären Wertung (angenehm oder unangenehm, positiv oder negativ). Um diese Reaktionen abzufragen, kann man sich an den Unterfragen ›Welche Gefühle hatte ich?‹ und ›Was habe ich in der Ausstellung warum getan?‹ orientieren. Egal wie die Reaktionen ausfallen, werden sie im Kontext dieser Analysefrage als eine Folge(tat) auf die Wirkung der Ausstellung definiert. Die theoretische Grundlage, aus der diese Analysefrage entstand, ist insbesondere das Verständnis der Ausstellung als Gewebe, welches uns berührt (Affekt und Emotion).²⁷

Das Wo in der Analysefrage soll den Bezug der Reaktion zu den Ausstellungselementen auch räumlich erinnern. Zur Verortung der Reaktionen kann erneut das Mental Mapping hilfreich und insbesondere in der Zusammenschau mit anderen in der dort festgehaltenen Daten aussagekräftig sein.²⁸

Auch Passagen in der Ausstellung, auf die man nicht reagiert hat, kann man mit Hilfe leerer Stellen auf der Mental Map identifizieren und untersuchen, um herauszufinden, warum eine Reaktion ausblieb. In diesem Fall ist es nicht immer so, dass entsprechende Ausstellungsabschnitte vielleicht als weniger reizvoll wahrgenommen wurden, sondern im Gegenteil: Es könnten die persönlich besonders relevanten Bereiche der Ausstellung sein, zu denen uns im Nachhinein keine Reaktionen einfallen, weil wir möglicherweise so im Flow waren, dass wir nicht die für eine Reaktion notwendige Distanz zum Geschehen hatten, sondern stattdessen ganz Teil der Ausstellung wurden, was eine Selbstwahrnehmung unterdrückt.²⁹

Reaktionen sind besonders personen- und situationsabhängig. Das muss bei der Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ ganz bewusst einbezogen werden und es gilt, die Aussagekraft der Daten entsprechend zu reflektieren.³⁰

26 Vgl. Helfferich 2014. Ein entsprechendes Beispiel ist im nächsten Abschnitt zu sehen.

27 Vgl. Kapitel 2.9 Komplexität als Ausstellungscharakteristikum.

28 Vgl. Helfferich 2014.

29 Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

30 Das ist nicht immer so einfach wie es klingt. Vgl. hierzu das Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

Solche Identifikationsmomente, auf die diese Frage abhebt, sind deshalb oft sehr persönlich, wie das folgende Beispiel zeigt.

Um diese doppelte Identifikation geht es bei dieser Analysefrage: zum einen um die Identifikation dessen, was man erkennt, und zum anderen um die Identifikation mit dem, was man erkennt. Das Wiedererkannte kann im Ausstellungskontext alles Mögliche sein, Exponate genauso wie Denkmuster oder Arten der Inszenierung.

Für die Datenauswertung liegt das übergeordnete Erkenntnisinteresse hinter der Analysefrage ›Was habe ich wiedererkannt?‹ darin, ob die Ausstellung etwas mit einem selbst und der eigenen Lebenswelt zu tun hat: Wenn ja, was? Wenn nein, warum nicht und mit wem möglicherweise dann? Entsprechend anregende Unterfragen können folgende sein: Finde ich Anknüpfungspunkte? Hatte in der Ausstellung etwas mit mir zu tun oder mit Menschen, die ich persönlich kenne? Wen oder was habe ich schon einmal gesehen? An welchen Stellen erkenne ich etwas oder mich wieder? Welche Zielgruppe³² der Ausstellung antizipiere ich aus welchen Gründen und gehöre ich dazu? Welche Perspektiven eröffnet mir die Ausstellung, welche nimmt sie selbst ein? Für wen könnte die Ausstellung identitätsstiftend wirken?³³

Aus den Antworten auf die Analysefrage ›Was habe ich wiedererkannt?‹ ergeben sich durch den Umweg über die eigene doppelte Identifikation Indizien, Relevanz und Multiperspektivität der Ausstellung. Dieser Umweg schult die Reflexion und damit das Bewusstsein über die eigene Position und Fremdpositionierung in der Gesellschaft, die Rolle, die man im Zuge des Analysierens einnimmt, die persönliche Situationsgebundenheit, Sichtweisen, Comfort Zone und Gewohnheiten, und inwiefern all dies die individuellen Eindrücke der Ausstellung prägt. Die Frage nach Identifikation ist eng verbunden mit der Frage nach Repräsentation, welche wiederum zentral für die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?‹ ist.

Beispiel:

Im *Spielzeugmuseum* in Nürnberg wurden zum Zeitpunkt meines Besuchs am 01.04.2022 in der Dauerausstellung zwei Puppen gezeigt: Stups und Trine, hergestellt von der Firma Goebel 1965. Sofort war meine Reaktion, ein Foto der Puppen in der Vitrine an meine Mutter zu schicken (Abb. 15). Denn Trine – wenn auch mit anderem Namen und aus früherer Produktion – war auch die Puppe meiner Mutter und für mich eine besondere Spielgefährtin, wenn ich meine Großeltern besuchte (Abb. 16). Sie ist für mich nicht nur besonders, weil sie meiner Mutter gehörte und im Haus ihrer Kindheit in Rödental ›lebte‹, sondern weil mit ihr auch die Geschichten vom Arbeitsleben meiner Großmutter bei der Firma Goebel in Rödental/Oeslau verbunden waren und es bis heute sind. Goebel war und ist besonders für seine Hummelfiguren bekannt, stellte aber vorrübergehend

32 Carmen Mörsch appelliert für eine Abkehr von diesem Begriff und damit vom Konzept der ›Zielgruppe‹ aus klugen Gründen: Mit Bestimmung einer Zielgruppe gehe eine »Identifizierung und damit eine Festschreibung der Angesprochenen als Andere, und eben gerade nicht als Gleiche« einher. Vgl. Mörsch, Carmen: Refugees sind keine Zielgruppe. In: Ziese, Maren/Gritschke, Caroline (Hg.): Kultur und soziale Praxis. Bielefeld 2016, S. 67–74, Zitat S. 67.

33 Zur »Praxis des Fremdmachens« vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 29.

auch Puppen her. Auch die Schwester meiner Mutter arbeitete in Rödental bei einer Puppenfabrik, der Puppenmanufaktur Götz, jedoch nicht mehr in der Produktion wie meine Großmutter. Als meine Taufpatin schenkte sie mir zur Geburt eine Puppe von Götz – ebenfalls eine Sammlerpuppe wie Trine – mit der heute meine Kinder und meine Nichte, wenn sie zu Besuch ist, spielen dürfen, so dass eine ähnliche ›Tradition‹ in der nächsten Generation weiterlebt. Die Geschichte meiner Großmutter ist die einer Frau, die vor Ort in der Fabrik und dann als Mutter von fünf Kindern in Heimarbeit von 1963 bis 1992 bei Goebel arbeitete. Die zu Jubiläen oder anderen Anlässen geschenkt bekommenen und erworbenen Hummelfiguren und eben auch Trine gehörten deshalb zum Inventar des Hauses meiner Großeltern. Diese Geschichte ist eine übliche Arbeiterinnenbiographie dieser Zeit an diesem Ort; durch Trine in der Vitrine ist sie museumsreif geworden. Auch wenn diese Geschichte im *Spielzeugmuseum* nicht erzählt wird: Wenn ich Trine dort sehe, sehe ich auch mich selbst und die vor und nach mir geborenen Frauen und Mädchen in meiner Familie.

Abb. 15: Stups und Trine im Spielzeugmuseum Nürnberg.



Foto: CMS, 01.04.2022.

Abb. 16: Die Trine meiner Mutter in ihrem Elternhaus in Rödental in selbstgemachter Kleidung.



Foto: privat, 10.08.2023.

Was/wen habe ich vermisst?

Diese Analysefrage begibt sich auf die Suche danach, wer oder was fehlt, also nicht repräsentiert ist, aber vermisst wird. Die Frage betont absichtlich das Vermissten, nicht das Nichtvorhandensein (>Was/wen habe ich vermisst?< statt >Was/wer wird nicht gezeigt?<). Denn zum Vermissten gehört, dass der:die oder das Vermisste nicht nur durch die Abwesenheit anwesend ist, sondern aus gutem Grund da sein sollte; dass etwas oder jemand fehlt. Diese Gründe müssen in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden. Damit soll verhindert werden, Beliebiges hinzuzufügen zu wollen, einfach weil es noch nicht da ist.

Fiktives Beispiel:

Nehmen wir an, in einer Ausstellung seien verschiedene Werke eines Künstlers zu sehen, die sich alle mit dem Thema Verlust auseinandersetzen. Ausgerechnet das bekannteste Werk des Künstlers, das sich ebenfalls in Besitz des Museums befindet, wird nicht gezeigt. Weil es aber nichts mit der Verlustthematik zu tun hat, kann es nach der hier angelegten Denkweise nicht vermisst werden. Stattdessen wird aber vielleicht das Werk einer Künstlerin vermisst, die sich gemeinsam mit dem Künstler mit Verlust beschäftigt hat, in der Ausstellung aber nicht gezeigt wird. Ihre Arbeit hätte die Ausstellung rund gemacht. Sie nicht zu zeigen, dies aber auch nicht zu kommentieren, hat in diesem Fall eine Wirkung auf die analysierende Person, die um dieses Werk weiß.

Typischeres Beispiel:

Spätestens seit dem Postcolonial Turn werden diejenigen, die lange als >die anderen< bezeichnet wurden (nicht nur) in ethnologischen Ausstellungen vermisst. Sie fehlen nicht einfach, sondern sie müssen da sein.

Vor allem dann, wenn man sich selbst nicht als Expert:in für das Thema der Ausstellung wahrnimmt oder das Gefühl hat, gut repräsentiert zu sein, ist es keine leichte Aufgabe, Leerstellen ausfindig zu machen. Trotzdem können bspw. die eigenen nicht erfüllten Erwartungen oder Stellen in der Ausstellung, an denen sich Fragen ergeben, Anhaltspunkte liefern. Diese sollten aber hinsichtlich des relevanten Aspekts des Vermisstens überdacht werden und nicht direkt als eine Leerstelle übernommen werden. Darüber hinaus kann es aufschlussreich sein sich vorzustellen, wie eine Person, die man gut zu kennen meint und die ganz anders ist als man selbst, sich in dieser Ausstellung fühlen würde.³⁴ Unterfragen zur Verdeutlichung dessen, was gemeint ist, könnten sein: Wer kommt zu Wort? Wessen Dinge, Geschichten, Erfahrungen, Wissen, Perspektiven etc. sind Teil der Präsentation? Auch lässt sich fragen, warum der:die oder das Vermisste da sein sollte.

34 Ziel ist ein Perspektivwechsel, nicht das Verfestigen von Stereotypen. Auch bei Personen, die man gut zu kennen meint, kann es nur um eine Annäherung an die Wahrnehmung/Reaktion gehen.

Was habe ich verstanden?

Wie unter anderem Mieke Bal in ihrer Sprechakttheorie ausführt, trifft der expositorische Akteur teils bewusst, meistens aber unbewusst, zahlreiche Aussagen in und mithilfe der Ausstellung.³⁵ Mit der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ soll diesen Aussagen nachgespürt werden; entsprechend umfangreich kann die Antwort ausfallen. Neben vermittelten Inhalten – die nicht nacherzählt, sondern abstrahiert werden sollen – geht es auf einer Metaebene um ›die Moral von der Geschichte‹: Was war für mich die Hauptaussage der Ausstellung? Was habe im Sinne einer ›Lektion‹ gelernt? Folgende Unterfragen können helfen, sich von der deskriptiven Ebene zu lösen: Welche Meinung wird in der Ausstellung bezüglich des Ausstellungsthemas vertreten? Wie soll ich das Ausstellungsthema wohl sehen, was soll ich darüber denken? Was ist den Ausstellungsmacher:innen meinem Eindruck nach wichtig? Neben einer Hauptaussage oder einem Gesamtnarrativ kann sich die Analyse um Nebenaussagen erweitern. Entscheidend ist dabei weniger, was angekündigt wurde oder wortwörtlich in den Texten steht, sondern was als ›Moral‹, vielleicht auch unausgesprochen, mitschwingt und als Botschaft hängen bleibt. Antworten finden sich häufig naheliegenderweise im Titel der Ausstellung, sie können aber auch subtiler wahrnehmbar sein und werden möglicherweise im letzten Teil der Ausstellung konkreter.

Beispiel:

In der Dauerausstellung des *Memorium Nürnberger Prozesse* gibt es keine Ausstellungstafel, die explizit mit »Demokratie« oder »Demokratische Werte« überschrieben ist.³⁶ Dennoch wird zwischen den Zeilen ständig mitverhandelt, welche Werte nach dem Ende der NS-Diktatur für die Demokratisierung der Gesellschaft wichtig wären. Das in den Nürnberger Prozessen um ein zukünftiges Demokratieverständnis gerungen wurde, verstehe ich als eine der Aussagen der Ausstellung.

Die Fähigkeit dieser Analysefrage, die Analysierenden schnell von der Deskription zur Analyse zu bringen, birgt gleichzeitig das Risiko, die Antworten auf diese Frage direkt als die zentralen Thesen der Analyse weiterzuverwenden und die Antworten auf andere Fragen diesen Thesen unterzuordnen. Damit verfestigt sich ein Verständnis der Ausstellung als Diskurs und lässt möglicherweise andere Thesen außer Acht.

Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?

Diese Frage bezieht sich auf die Situation in der Ausstellung, nicht etwa auf den Besucher:innenservice des ausstellenden Hauses. Denn das Untersuchungsfeld soll nicht ausgeweitet werden, auch wenn die beiden Bereiche nicht vollkommen getrennt voneinander betrachtet werden können und sollen.

35 Vgl. Bal 2006, S. 36. Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel 2.5 Rhetorical Turn.

36 Vgl. Dauerausstellung des *Memorium Nürnberger Prozesse* in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 03.08.2023. Online: <https://museen.nuernberg.de/memorium-nuernberger-prozesse> (Stand: 14.01.2024).

Zum Schutz der betroffenen Person anonymisiertes Beispiel:

An der Museumskasse frage ich, um wie viel Uhr die nächste Filmvorführung begännen und wohin ich gehen müsse, um daran teilnehmen zu können. Die Person hinter dem Kassentresen antwortet in barschem Ton, das stünde doch dort und tippt mehrfach auf ein laminiertes Blatt Papier, welches auf der Trennscheibe klebt. Dass diese Person mir eine persönliche Auskunft verweigert, löst bei mir, neben anderen Gefühlen wie zum Beispiel Wut und Mitleid, das Gefühl aus, auf mich allein gestellt zu sein und alle Schilder um mich herum lesen zu müssen, um keine Information zu verpassen. Außerdem schäme ich mich, das Schild nicht gesehen zu haben. Nicht nur an der Kasse hängen viele Hinweisschilder, auch die Ausstellung besteht primär aus großen Texttafeln. Um nicht am Ende wieder Fragen zu haben, die mir die Texte hätten beantworten können, werde ich als »gute Besucher:in« meinen Ausstellungsbesuch mit Lesen verbringen.³⁷ Der unprofessionelle Besucher:innenservice ist von der Ausstellungsrezeption in diesem Fall nicht zu trennen.

Nach kulturwissenschaftlichem Verständnis haben Analysierende eine gewisse Agenda und verstehen sich selbst nicht primär als Besucher:innen, weshalb die Formulierung der Frage irritieren mag. Auch habe ich die Analysierenden bisher häufig in ihrer Funktion als zur Ausstellung Beitragende besprochen, also als Ausstellungselemente, die zum Zusammenspiel der Ausstellung beitragen. Dennoch: Machen Analysierende nicht explizit durch eine Voranmeldung, beim Bezahlen an der Kasse, durch ihr Auftreten, Klemmbrett oder Namensschild auf ihren »Sonderstatus« aufmerksam, werden sie von außen zunächst als Besucher:innen behandelt und bekommen diese Rolle zugeschrieben. Unabhängig davon, wie sehr man sich mit dieser Rolle identifiziert, liegt der Fokus der Analysefrage darauf, wie man sich in die Ausstellung eingebunden fühlt, ob man sich bspw. auf Augenhöhe angesprochen fühlt oder eher unterfordert oder belehrt vorkommt. Weitere Unterfragen diesbezüglich können lauten: Wie zugänglich ist die Ausstellung physisch, inhaltlich und sozial? Das heißt: Sind Texte etc. so angebracht, formatiert und gestaltet, dass ich sie gut rezipieren kann? Sind die Inhalte, also zum Beispiel die Sprache der Texte und die Zusammenstellung der Exponate so gewählt, dass ich sie verstehen kann? Welche Ansprache wird in den Texten verwendet? Fühle ich mich durch Kleidung, Alter oder sonstige persönliche Merkmale fehl am Platz? Unabhängig vom Besucher:innenservice geht es auch um Fragen des Respekts und der Verantwortlichkeit: Hat die Ausstellung meine Zukunft und die der nächsten Generation im Blick, wie wird diese Zukunft adressiert? Werde ich ernst genommen?

Belege für derlei Eindrücke können in ganz unterschiedlichen Ausstellungselementen gefunden und entsprechend herausgearbeitet werden. Häufig sind es Formulierungen in den Texten, bereitgestellte Zusatzinformationen, Interaktions- bzw. Partizipationsangebote, die Positionierung und Sichtbarkeit der Exponate und deren Zugänglichkeit, die Argumente liefern.

37 »Wenn Besucher_innen »gute« Besucher_innen sein wollen, bedeutet das, dass sie die Ausstellung in der »richtigen« Art und Weise sowie möglichst auf Vollständigkeit und Verstehen hin rezipieren wollen.« Reitsstätter 2015, S. 206.

Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Im Zuge einer Ausstellungsanalyse kann auch Unerwartetes auftauchen oder Widerspruch entstehen. Auf dem Notizzettel, vor allem aber im Kopf, muss deshalb Raum dafür 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 bedacht werden wollen und müssen. Welche das sind, ergibt sich aus der konkreten Analyse. Unerwartetes kann überraschend oder irritierend sein, was schnell zu einer Bewertung führt. Kommt es dazu, sollte nachvollzogen werden, woher die Bewertung kommt und was sie für eine Konsequenz hat.

Manchmal formen sich die Antworten auf die Analysefragen – wie weiter unten noch erläutert werden wird – sozusagen geschmeidig zu Thesen, aber ein oder zwei vermeintliche Kleinigkeiten scheinen nicht ganz dazu zu passen. Diese vermeintlichen Kleinigkeiten sind in der Regel Eindrücke von der Ausstellung bzw. besonders stark wirkende Ausstellungselemente, die sich nicht ins Gesamtbild fügen oder konträr dazu stehen. Spricht man diesen eine Agency zu, wie die Akteur-Netzwerk-Theorie das tun würde, und greift man Mieke Bals Sprechakttheorie auf, könnte man sagen, sie widersprechen der These und damit der Aussage, die durch die analysierende Person über sie und die anderen Ausstellungselemente getroffen wird.³⁸ Das ist mit ›Widerspruch‹ gemeint und kann Ursachen wie Inkongruenzen in der Performance haben, bspw. wenn inhaltliche Aussage und Gestaltung nicht übereinstimmen, wobei ich dann nicht mehr von Kleinigkeiten sprechen würde. Eine Folge wäre in diesem Fall dann vielleicht eine De-Fusion, in anderen Fällen kann es eine humorvolle Wende in der eigenen Wahrnehmung der Ausstellung oder das Überdenken der These sein.

Diese ›Analysefrage‹ ist streng genommen keine Frage. Mit diesem Raum zu arbeiten ist aber eine ›Frage der Analyse‹: Analysiere ich integrierend-holistisch, kann ich nicht etwas ausschließen, weil es nicht zu einer der oben vorgegebenen Fragen passt. Da ich nicht sicher sein kann, dass ich all die potenziellen Inhalte dieses Raumes mit einer bestimmten Frage erfassen kann, ist er bewusst nicht als Frage formuliert. Der Raum für Unerwartetes und Widerspruch mag auch deshalb auf den ersten Blick wie ein Repository für ›Sonstiges‹ wirken. In der Methodenanwendung ist er als Kontrolle der eigenen Arbeit aber nicht zu unterschätzen und eine Offenheit gegenüber Unerwartetem und Widerspruch hat sich auch bei anderen empirischen Methoden bewährt. Deshalb empfehle ich, die hier notierten Daten immer wieder zwischendurch, vor allem aber zum Schluss zu konsultieren.

Reihenfolge der Analysefragen

Die Analysefragen sind explizit nicht als in vorgegebener Reihenfolge abzuarbeitende Checkliste zu verstehen. Mit der Analysefrage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹

38 Für weitere Beispiele vgl. Fackler, Guido/Schorr, Carla-Marinka: Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen. Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität. In: DASA Arbeitswelt Ausstellung/Professur für Museologie der Universität Würzburg/Institut für Museumsforschung (Hg.): Besser ausstellen. Innovative Wege der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen. Bielefeld 2024, S. 137–155.

zu beginnen, würde ich als klassische Vorgehensweise beschreiben, weil sie besonders nah an den unmittelbaren Eindrücken ist. Ist einem der Gesamteindruck der Ausstellung besonders wichtig, bietet es sich an, die Datenauswertung mit der Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ zu beginnen. ›Was habe ich wiedererkannt?‹ und ›Was/wen habe ich vermisst?‹ sind vor allem in postkolonialer Forschung, aber auch in anderen Settings, die auf der Suche nach Leerstellen sind, als Einstiegsfragen geeignet. Mit der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ zu beginnen, fällt vor allem in kulturhistorischen Ausstellungen leicht. Es bietet sich aber auch in anderen Ausstellungen dann an, wenn man gleich zu Anfang die größeren dramaturgischen Bögen auf einer bereits recht analytischen Ebene herausarbeiten möchte. Hat man zu Beginn der Analyse das Ausstellungserlebnis besonders präsent vor Augen, kann gut die Analysefrage ›Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?‹ zuerst gestellt werden. Ob man bewusst mit einer bestimmten Analysefrage beginnt, sich an die hier gewählte Reihenfolge hält oder sich intuitiv für eine Einstiegsfrage entscheidet, beeinflusst zwar den Verlauf der Analyse, ist aber weniger entscheidend als der Umgang mit den Fragen: Die Antworten auf die Analysefragen können den Prämissen und Prinzipien der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse nach nicht separiert voneinander betrachtet werden, sondern bestehen stets in ihren Zusammenhängen.

4.4 Vorgehen: Analysetätigkeit und Analysebericht mit Beispielen und Praxistipps

Das Analysieren von Ausstellungen anhand der hier vorgestellten Methode gestaltet sich ähnlich wie das übliche Vorgehen in der qualitativen Forschung: Entlang einer Forschungsfrage werden iterativ Daten erhoben, ausgewertet und verarbeitet.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zwischen der Analysetätigkeit und dem Analysebericht zu unterscheiden. Das häufig gebrauchte Wort Ausstellungsanalyse ist in seiner Bedeutung nicht eindeutig, weil sich Analyse als Synonym für Untersuchung einerseits auf die Tätigkeit bezieht, aber auch das Ergebnis der Untersuchung als Analyse bezeichnet wird. Das ist vor allem unter methodischen Gesichtspunkten ungenau. ›Ausstellungsanalyse‹ eignet sich hier nur als allgemeiner Überbegriff. Für die folgenden Kapitel wird die *Analysetätigkeit* als Zusammenfassung der Schritte der Datenerhebung und Datenauswertung definiert und meint das tatsächliche, praktische Analysieren der Ausstellung. Der Begriff *Analysebericht* bezeichnet dagegen das Produkt der Analysetätigkeit, üblicherweise einen Text, der durch die Verarbeitung der Daten entsteht und der mit einem die Untersuchungsergebnisse veröffentlichenden Forschungsbericht vergleichbar ist. Auch andere Arten des Berichts sind je nach Verwendung und Zielpublikum möglich, wie bspw. Sprachaufnahmen (Podcast, Radiosendung, Audioguide), Collagen, Maps oder Gespräche.

Die Methode wurde in einem kulturwissenschaftlichen Setting entwickelt und eignet sich für kulturwissenschaftliche Ausstellungen besonders gut, weil das Narrativ dort meist recht offensichtlich kommuniziert wird. Aber auch Kunstausstellungen wurden mit der Methode erfolgreich analysiert und auch naturhistorische oder technikhistorische Museen zeigen Ausstellungen, in denen verschiedene Ausstellungselemente

wirksam zusammenspielen. Die Wahl des Untersuchungsgegenstandes hängt deshalb hauptsächlich davon ab, wie dieser zu Fragestellung und Erkenntnisinteresse passt.

Die wirkungsreflexive Analysemethode geht von einem allgemeinen Erkenntnisinteresse und der grundlegenden Frage ›Wie funktioniert diese Ausstellung?‹ aus.³⁹ Je nach dem, in welchem Setting die Methode angewendet wird, kann es nötig sein, das Erkenntnisinteresse und damit einhergehend die Fragestellung auf einen bestimmten Fokus hin zu präzisieren.⁴⁰ Ein solcher Fokus könnte bspw. auf einer strukturellen oder organisatorischen Ebene liegen (z. B. Barrierefreiheit), aber auch epistemologischer, inhaltlicher oder gestalterischer Art sein (z. B. der Ausstellung zugrunde liegende Konzepte von Geschlecht und sozialer Rolle oder die Darstellung des Mittelalters). Fokussierte Ausstellungsanalysen finden vor allem im Kontext von größeren Forschungsvorhaben Anwendung, wenn die einzelne Analyse Teilerkenntnisse zu einer übergeordneten oder vergleichenden Fragestellung beitragen soll. Hierbei ist abzuwägen, ob die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode weiterhin die richtige Wahl für die Datenerhebung und Auswertung ist oder ob ähnliche, von vorneherein stärker fokussierte Methoden zielführender sind.

Einhergehend mit der Definition des Erkenntnisinteresses und damit des Zwecks der Analyse sind Überlegungen zur eigenen Rolle und Haltung als Analysierende:r notwendig.⁴¹ Dabei kann es helfen, sich folgende oder ähnliche Fragen zu stellen: Bin ich bezüglich des Themas, des Ortes, des Hauses etc. voreingenommen? Wie kann ich meine Situationsgebundenheit definieren? Als welcher Besucher:innentyp⁴² gehe ich in die Ausstellung? Welche weiteren Parameter sind für meine Rolle als Analysierende:r wichtig? Einmal im Vorhinein festgehalten, sind diese Überlegungen bei den folgenden Schritten der Analyse leichter einzubeziehen, wenngleich es natürlich vorkommen kann, dass sich erst im Nachhinein (weitere) Indizien diesbezüglich herausstellen. An die Inhalte meines Geschichtsunterrichts in der Schule habe ich bspw. in der Vorbereitung auf die Analyse der Dauerausstellung des *Ludwig Erhard Zentrums* in Fürth nicht gedacht.⁴³ In der Ausstellung hatte dann aber die Darstellung der Finanzkrise der 1920er Jahre einen Wiedererkennungseffekt für mich, der nur entstand, weil die dort gezeigten Fotografien von Arbeitssuchenden und Grafiken zur rapiden Preissteigerung für mich den Eindruck eines begehbaren Schulbuchs hatten. Dass ich hier in der Analyse eine Fortschreibung von Wissen erkannte, hing also mit einer Situationsgebundenheit zusammen, über die ich mir vorher keine Gedanken gemacht hatte.

4.4.1 Datenerhebung

Sind der Untersuchungsgegenstand ausgewählt, der Zweck der Analyse und das Erkenntnisinteresse festgelegt und die eigene Rolle reflektiert, beginnt die Datenerhebung

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Kapitel 4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse.

41 Vgl. Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

42 Vgl. Falk 2009.

43 Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

mit der ersten Begehung der Ausstellung. Dafür sind zwei Szenarien denkbar: Entweder geht man allein durch die Ausstellung oder man wird (von einer:m oder mehreren Bekannten oder Unbekannten) begleitet. In beiden Fällen wird das eigene Verhalten in der Ausstellung durch das Analysevorhaben anders sein als bei einem Besuch zu Freizeitwecken. Dennoch darf man sich von dem Gefühl lösen, alles sehen, ausprobieren und verstehen zu müssen. Die Wahrnehmung darf und soll geschärft sein, aber sie muss nicht unnatürlich stark im Fokus stehen. Ist man allein unterwegs, wird es leichter sein, sich Eindrücke einzuprägen, dafür kommt man einfacher in eine Reflexion über das Wahrgenommene und kann vielleicht auch andere Perspektiven zusätzlich einnehmen, wenn man in Begleitung ist. Beide Szenarien haben also Vorteile, wichtig ist nur, dass die jeweilige Erhebungssituation bei der Datenauswertung einbezogen wird.⁴⁴

Man selbst als ›wahrnehmender Körper‹ erhebt nun während des Ausstellungsbesuchs wie nebenbei die ersten Daten.⁴⁵ Über die im Körperspeicher festgehaltenen Daten hinaus ist es möglich, sich bereits während des Ausstellungsbesuchs Notizen zu bestimmten Eindrücken zu machen, etwas zu fotografieren, was einem erinnerenswert erscheint oder in einer Skizze zum Beispiel eine bestimmte Perspektive festzuhalten. Inwiefern das notwendig ist, hängt davon ab, wie gut man sich selbst darin einschätzt, die verinnerlichten Eindrücke später abrufen zu können. Das mehr oder weniger gut zu können liegt nicht nur an einem selbst und der Übung, die man darin hat, sondern auch am Untersuchungsgegenstand. Sind Ausstellungen bspw. gestalterisch relativ monochrom gehalten, so dass es wenige prägnante Unterschiede zwischen einzelnen Abschnitten gibt oder ist eine Ausstellung besonders kleinteilig gegliedert mit einem Überfluss an Reizen, kann das das Gedächtnis stark herausfordern und man tut sich mit kleinen Notizen als Gedächtnisstützen im Nachhinein leichter.

Praxistipp:

Es ist auch möglich, eine Ausstellung anhand einer (eigenen) Fotodokumentation zu analysieren. Ich habe dies bei der Analyse der Ausstellung *#neuland: Ich, wir und die Digitalisierung*, die im *Museum für Kommunikation* in Nürnberg zu sehen war, ausprobiert.⁴⁶ Während des Ausstellungsbesuchs habe ich 130 Fotos und zwei kurze Videos aufgenommen und so all das festgehalten, von dem ich ausging, es für die Datenauswertung gebrauchen zu können. Da räumliche Bezüge, die Atmosphäre der Ausstellung, Wegstrecken und inhaltliche Rück- oder Vorgriffe aus den Fotografien nur schwer rekonstruierbar sind, war die Erinnerung an das körperliche Erlebnis der Ausstellung beim ersten Besuch sehr wichtig für die adäquate Auswertung. Ausschließlich mit Fotografien zu arbeiten, funktioniert für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse also nicht bzw. wäre eine andere Methode, aber die Fotos als Erinnerungsstütze zu nutzen ist eine pragmatische Lösung, bspw. wenn im Vorhinein klar ist, dass ein zweiter Besuch nicht möglich sein wird.⁴⁷

44 Ausführungen dazu und zu weiteren Stellen, an denen auf den Schritt der Datenauswertung verwiesen wird, sind im Kapitel 4.4.2 Datenauswertung zu finden.

45 Vgl. Kapitel 3.3 Die eigene Wahrnehmung als Ausgangspunkt.

Ob man nun bereits während des ersten Besuchs zusätzliche Daten erhoben hat oder nicht, kann etwas über sich selbst oder die Ausstellung aussagen und sollte in diesem Fall in die Datenauswertung einbezogen werden.

Nach dem ersten Ausstellungsbesuch und mit etwas zeitlichem Abstand, damit sich die Eindrücke festigen können, folgt nun das Verschriftlichen der erhobenen Daten. Dazu notiert man sich zunächst alles, was einem in den Sinn kommt, in unsortierter Reihenfolge. Eine einfache Leitfrage dabei könnte sein ›Was ist mir von der Ausstellung in Erinnerung geblieben?‹ oder auch ›Was würde ich jemandem von der Ausstellung berichten?‹ Ganze Sätze sind dabei genauso möglich wie Stichworte, lose Gedankenfetzen oder Markierungen auf einer Karte⁴⁸ und ob man sich bspw. am Weg durch die Ausstellung orientiert, an der Stärke der Eindrücke oder ohne System vorgeht, ist an dieser Stelle unerheblich.

Praxistipp:

Bei einem Workshop im Lehrgang Collection Studies and Management an der Donau-Universität Krems, Österreich, haben wir die Ausstellung *Alpine Seilschaften. Bergsport um 1900* (Laufzeit 5. November 2022 bis 8. Oktober 2023 in der *Landesgalerie Niederösterreich*) als Gruppe analysiert. Die Studierenden besuchten die Ausstellung zunächst allein, aber alle zeitgleich. Nach dem Fußweg zurück ins Seminargebäude haben wir unsere Eindrücke auf Haftnotizzettel geschrieben. Auf großen Tafeln hatte ich die Analysefragen notiert. Die Studierenden konnten dann im nächsten Schritt ihre Haftnotizen den Analysefragen zuordnen und sie gemeinsam clustern, also bspw. ähnliche oder gegensätzliche Notizen zu einer Ausstellungseinheit näher aneinanderkleben, Eindrücke nach Häufigkeit sortieren oder besonders starke Wirkungen weiter nach oben hängen (Abb. 17). So konnten die wesentlichen Argumente der Analyse leicht erkannt werden. Durch das einfache Verschieben von Notizzetteln entwickelten sich schnell erste Thesen zur Ausstellung, welche auch direkt mit auf den Zetteln notierten Beispielen gestärkt werden konnten. Um die Übersicht zu behalten, ist für diese Variante allerdings viel Platz nötig.

- 46 Dialogroute #neuland: Ich, wir und die Digitalisierung, 16.05.2021 – 09.01.2022 im Museum für Kommunikation in Nürnberg. Ausstellungsbesuch am 08.06.2021. Online: <https://www.mfk-nuernberg.de/dialogroute-neuland/> (Stand: 14.01.2024).
- 47 Vgl. Famulla, Ute: Der gelenkte Blick. Bedingungen und Möglichkeiten der Displayforschung auf Basis historischer Dokumentationsfotografie. In: Hemken, Kai-Uwe u. a. (Hg.): *Kritische Szenografie: die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert* (Image, Bd. 64). Bielefeld 2015, S. 395–410.
- 48 Vgl. Abb. 14. Zum Mapping als Methode vgl. Kapitel 4.3 Analysefragen: Ausführungen und Hinweise.

Abb. 17: Sammlung von Eindrücken auf Haftnotizzetteln.

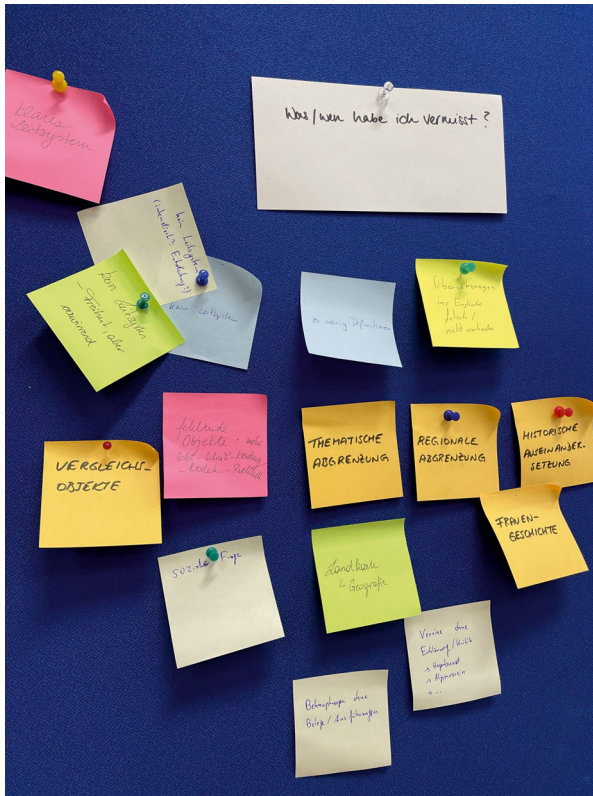


Foto: CMS, 15.02.2023.

Sobald man so viele Eindrücke wie möglich notiert hat, kann man sich den für die wirkungsreflexive Methode zentralen Analysefragen widmen:

- Was habe ich sinnlich wahrgenommen?
- Wie habe ich (wo) reagiert?
- Was habe ich wiedererkannt?
- Was/wen habe ich vermisst?
- Was habe ich verstanden?
- Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?
- Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Diese Analysefragen dienen dazu, die eigenen Eindrücke zu sortieren und sorgen bei der Datenerhebung wie -auswertung für Struktur und für ein immer gleiches Vorgehen.

Nun schreibt man die Analysefrage, mit der man beginnen möchte – das kann intuitiv oder inhaltlich entschieden werden –, auf ein leeres Blatt Papier und hält darun-

ter alle vorher notierten Eindrücke fest, die Antworten auf diese Frage beinhalten. Verwendet man die oben genannte Klebezettelvariante, entfällt das Neuschreiben, weil sich die Notizzettel einfach unter die entsprechenden Analysefragen kleben lassen. Eine weitere Variante wäre, die Notizen von vorneherein digital aufzuschreiben und dann zu verschieben. Digitale Notizen hätten im Gegenzug zu den Klebezetteln auch nicht das Problem des großen Platzbedarfs, allerdings zeigt die Praxiserfahrung, dass die Studierenden genauso wie ich klassisch mit Stift und Papier (bisher noch) intuitiver arbeiten. Handschriftliche digitale Notizen können einen guten Kompromiss darstellen. Letztlich ist es eine Geschmacks- und Gewöhnungsfrage und tut nur insofern etwas zur Sache, als dass die vorher formulierten Notizen in diesem Schritt häufig bereits etwas modifiziert werden, um der Analysefrage besser zu entsprechen.

Beispiel:

Nach dem ersten Analysebesuch der Dauerausstellung des *Ludwig Erhard Zentrums* in Fürth hatte ich notiert:⁴⁹

- Ausstellung erzählt deutsche Wirtschaftsgeschichte, Regionalgeschichte und Erhards Geschichte bzgl. Familie, Beruf/Wissenschaft, Politik

Im nächsten Arbeitsschritt ordnete ich die Notiz der Frage ›Was habe ich verstanden?‹ zu und formulierte sie unter Einbezug anderer Notizen um:

- Geschichte lässt sich auf verschiedenen Ebenen erzählen, die miteinander verknüpft sind: deutsche Wirtschaftsgeschichte und Regionalgeschichte im Großen sowie Erhards persönliche Geschichte als Familienmensch, Wissenschaftler und Politiker im Kleinen, die mit dem Großen in Zusammenhang steht und sich gegenseitig beeinflusst

Hat man sich bereits im Vorfeld ausgiebig mit den Analysefragen beschäftigt oder arbeitet bereits an einer zweiten oder dritten Analyse, wird man merken, dass sich die Notizen im ersten Schritt schon an den Analysefragen orientieren. In diesem Fall wirken diese bereits wie ein Frame⁵⁰ für die eigenen Eindrücke und man sollte einen besonderen Fokus darauf legen, den sogenannten Raum für Unerwartetes und Widerspruch, offenzuhalten bzw. mit weiteren Eindrücken zu füllen, um nicht zu engsichtig auf die Ausstellung zu blicken. Hat man die Notizen entsprechend sortiert, ist es nützlich, sich die Analysefrage

49 Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Mehrere Ausstellungsbesuche in den Jahren 2019, 2021, 2022. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

50 Als ›Frame‹ wird eine Art (gedankliche) Voraussetzung oder Vorannahme bezeichnet, unter der man etwas (zum Beispiel eine Fragestellung oder Ausstellung) betrachtet und somit andere Sichtweisen oder Optionen ausblendet. Zur Framing-Theorie Erving Goffmans vgl. Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übersetzt von Hermann Vetter. 10. Aufl. Frankfurt a.M. 2018.

noch einmal zusätzlich zu den Notizen im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand zu stellen und eventuell weitere Antworten aufzuschreiben. Dann wiederholt sich dieses Prozedere für die fünf anderen Analysefragen. Alles, was sich bisher an Notizen keiner Frage zuordnen ließ, wird nun in den Raum für Unerwartetes und Widerspruch geschoben.

Dieses Sortieren und Umformulieren der initial festgehaltenen Eindrücke von der Ausstellung ist streng genommen schon ein erstes Auswerten der Daten, denn sie werden kategorisiert und auf ihren Nutzen und ihre Aussagekraft für die Analyse hin beurteilt. Der Übergang zum nächsten großen Schritt, der Datenauswertung, welche im nächsten Kapitel beschrieben wird, ist also fließend. Wie eingangs erwähnt, erfolgt die Analysetätigkeit iterativ, das heißt, auf die erste Datenerhebung folgt die erste Datenauswertung, die einen erneuten Ausstellungsbesuch für die weitere Datenerhebung erfordert, welche wiederum eine zweite Runde Datenauswertung nötig macht. Dies geht so lange, bis die Daten »gesättigt« sind, das heißt so lange, bis kein Bedarf mehr an weiteren Daten besteht, um das Erkenntnisinteresse und die zentrale Fragestellung zu beantworten.⁵¹

4.4.2 Datenauswertung

Sind nun die von der Ausstellung gewonnenen Eindrücke als erhobene Daten den entsprechenden Analysefragen zugeordnet, folgt die Datenauswertung. Praktisch bedeutet das für den Fall der Ausstellungsanalyse, dass man aus den gemachten Notizen einen Sinnzusammenhang herstellt, in dem man die einzelnen Eindrücke miteinander in Beziehung setzt.

Beispiel:

Für die Analyse der Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* in Fürth sah ein Teil der Datenauswertung folgendermaßen aus:

Zu der Frage ›Was habe ich sinnlich wahrgenommen?‹ hatte ich unter anderem und ursprünglich unabhängig voneinander notiert:

- Themenabfolge: Obergeschoss: 1. Familie, 2. Laden der Familie und Wirtschaft, 3. Krieg, 4. Erhard im Krieg, 5. Erhard nach dem Krieg/Familie, 6. Übergang (Inflation)
- Untergeschoss: 1. Vorbilder aus der Wissenschaft, 2. Netzwerk Wirtschaftswissenschaftler und Mentoren, 3. Krieg, 4. Erhard im Krieg, 5. Erhard nach dem Krieg/Beruf, 6. Übergang (Zerstörtes Deutschland).
- Architektur in beiden Geschossen gleich, Raumgröße/Raumaufteilung oben und unten entsprechen sich

51 Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory*. 2. Aufl. London/Thousand Oaks, California 2014, S. 213. Zur Erleichterung der Planung: Den Erfahrungswerten nach reichen bei ausführlichen Notizen zwei Besuche der Ausstellung aus, selten sind drei nötig.

Im Schritt der Datenauswertung ist nun folgende Verknüpfungen dieser beiden Notizen möglich:

Es wird eine Verbindung der beiden Stockwerke auf inhaltlicher wie auf architektonischer Ebene deutlich, wenn man die Themen der jeweiligen Räume und die bauliche Struktur betrachtet. Im ersten Raum oben geht es um Erhards biologische Familie, die ihn geprägt hat, im ersten Raum direkt darunter im Untergeschoss geht es um bestimmte Wissenschaftler, sozusagen seine intellektuelle Familie, die ihn in seinem Denken beeinflussen haben. Im zweiten Raum des Obergeschosses wird das Vermächtnis seiner Eltern, also das Ladengeschäft in Fürth, der Wirtschaft in der Region gegenübergestellt (im wahrsten Sinne des Wortes, denn die eine Wandvitrine steht der anderen gegenüber), während im zweiten Raum des unteren Stockwerks Erhard selbst durch eine netzartige Struktur mit seinen Mentoren und dem entsprechenden wissenschaftlichen Umfeld verknüpft wird, auch hier also ein Einzelbeispiel in einen größeren Zusammenhang gestellt wird. Die Räume drei und insbesondere vier gleichen sich inhaltlich und bezüglich der Raumgröße oben und unten sehr, bis zu ähnlichen Exponaten wie zwei große Landkarten, die in den jeweils vierten Räumen an der linken Wand gezeigt werden und, gäbe es keine Zwischendecke, direkt übereinander hängen. Der jeweils fünfte Ausstellungsraum thematisiert Erhards Tätigkeiten nach den beiden Weltkriegen, oben eher familiär und beruflich (Hochzeit und Promotion), unten eher politisch und beruflich (Regierungsberatung und Industrieforschung). Der sechste Raum oben behandelt mit der Inflation ein weltpolitisches Thema, welches als Überleitung zum Untergeschoss geschichtliches Hintergrundwissen liefert, welches für das Verständnis des weiteren Lebensweges Erhards hilfreich ist. Der sechste Raum unten hat ebenfalls eine überleitende Funktion mit der hier gezeigten Zerstörung Deutschlands, die Endpunkt dieses Ausstellungsteils und Startpunkt des Ausstellungsteils im Museumsneubau auf der anderen Straßenseite gleichermaßen ist.

Die erste Notiz zur Themenabfolge war schon auskunftreich bezüglich der Ausstellungsinhalte, durch die Verknüpfung der Notizen im Schritt der Datenauswertung lässt sich dieser Eindruck dann auf der architektonischen Ebene vertiefen, so dass man durch die Verknüpfung eine erste These festhalten kann, nämlich dass sich die Räume nicht nur inhaltlich, sondern auch baulich entsprechen.

Nun kann man recht pragmatisch sagen, dass diese Entsprechung an architektonischen Gegebenheiten liegen mag, dass man wohl den Charakter eines Wohnhauses erhalten wollte und die Inhalte angepasst hat oder ähnliches. Aber um die Gründe für die getroffenen Entscheidungen, die dazu geführt haben, dass die Ausstellung ist wie sie ist, geht es dezidiert nicht.⁵² Es geht darum, was die Konsequenz dieser Entscheidungen für die Ausstellung als solche bzw. die eigene Wahrnehmung dieser ist. Die entsprechende weiterführende Frage hier wäre stattdessen: ›Was macht es mit der Ausstellung, was macht es mit mir, dass sich die Räume oben und unten in vielerlei Hinsicht entsprechen?‹

52 Vgl. Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren.

Den durch die Verknüpfung hergestellten Sinnzusammenhang und die erste These, die sich bildet, gilt es nun analytisch einzuordnen. Dabei helfen die rückführenden und weiterführenden Fragen.⁵³ Sich wie im obigen Beispiel eine ›Was macht es, dass-Frage‹ zu stellen, ist der Schritt der Datenauswertung, der abstraktere, analytischere Ergebnisse hervorbringt und die Beschreibung ablöst. So ist es möglich, nicht nur etwas über die Ausstellung, sondern auch darüber, wie sie funktioniert zu lernen. Derartige Fragen heißen *weiterführende Fragen*, weil sie von der Materialisierung der Ausstellung weg über die eigene Wahrnehmung weiter in theoretische Gefilde leiten. An dieser Stelle der Analysetätigkeit kommen die obigen Kapitel zu den Cultural Turns ins Spiel, denn hier finden sich Hinweise auf Theorien die für die Grundierung der Eindrücke und Thesen hilfreich sein können.⁵⁴

Fortsetzung des Beispiels:

Meine Antwort auf diese weiterführende Frage ist, dass die Entsprechungen mir eine leichtere Orientierung im Verlauf des Ausstellungsbesuchs bieten: Das Muster der baulichen und inhaltlichen Zusammenhänge ist bereits während des Ausstellungsrundgangs zu erkennen und leitet mich strukturiert durch die lange und inhaltlich wie räumlich auf verschiedenen Ebenen erzählte Lebensgeschichte Erhards.

Das wäre eine wahrnehmungsbezogene Auswertung der Daten. Um dies darüber hinaus noch theoretisch fundiert behaupten und begründen zu können, ist es bei dieser Datenlage naheliegend, tiefer in die Raumsoziologie einzusteigen und zurück zum Kapitel über den Spatial Turn zu blättern.

Kali Tzortzi führt bspw. typische Raumabfolgen in Museen und ihre Konsequenz für die Wegeführung und Inhaltsrezeption an.⁵⁵ Die Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards entspricht dem Typ der »single sequence«, also einer Raumabfolge, bei der ein Raum auf den anderen folgt.⁵⁶ In dieser Ausstellung gestaltet sich die Raumabfolge allerdings nicht idealtypisch wie bei einer Enfilade, so dass Kali Tzortzi eher von einer »variatio[n] in the single sequence« sprechen würde, da die Räume spiralförmig durchlaufen werden.⁵⁷ Beginnend mit dem Rundgang im Obergeschoss ›schraubt‹ sich die Ausstellung über das Treppenhaus nach unten und der Weg wird dort erneut im Kreis durch die darunterliegenden Ausstellungsräume weitergeführt. Dieser Raumtyp lässt keine freie Wahl des Zugangs zu einzelnen Räumen wie bspw. das Konzept der »free plan circulation«, welches keine Reihenfolge vorgibt.⁵⁸ Ob die Raumabfolge nun aber linear, wie bei einer Enfilade, oder spiralförmig verlaufe, mache für die Inhaltrezeption keinen Unterschied.⁵⁹ Beide Typen geben demnach die Reihenfolge vor, in der die Ausstellungsinhalte rezipiert werden, so dass sie sich besonders für Ausstellungen eignen, die eine chronologische Abfolge der Inhalte erzählen wollen. Das trifft auf die Ausstellung im

53 Zu den weiterführenden und rückführenden Analysefragen vgl. auch Kapitel 4.1 Zusammenhänge und 4.4.2 Datenauswertung.

54 Welche Theoriebereiche hilfreich sein können, hängt von den jeweiligen Daten ab. Im Kapitel 4.4.2 Datenauswertung werden Vorschläge dazu gemacht.

Geburtshaus Ludwig Erhards zu. Ich kann mit Kali Tzortzi nun auch theoriegeleitet argumentieren, warum die baulichen und inhaltlichen Entsprechungen mir eine leichte Orientierung in der Lebensgeschichte Ludwig Erhards ermöglichen.

Manchmal ist bereits die initiale Notiz oder aber spätestens die einer Analysefrage zugeordnete Notiz analytischer als eine Beschreibung. Hat man eine solche analytische Notiz als Datengrundlage, ist es nötig, sich zu fragen, woran man ›festmacht‹, was man mit der Notiz behauptet. Diese und ähnliche ›Woran mache ich das fest-Fragen‹ führen zurück zur Ausstellung, zu den Ausstellungselementen, möglicherweise zu einer Detailanalyse, und werden als *rückführende Fragen* definiert.

Fortsetzung des Beispiels:

Die obige Behauptung, dass diese Geschichte auf verschiedenen Ebenen erzählt werde, ist genau genommen eine weitere Verknüpfung mit anderen Daten, nämlich jenen, die im vorangegangenen Kapitel bereits als Beispiel verwendet wurden. Unter der Analysefrage ›Was habe ich verstanden?‹ hatte ich notiert:

- Geschichte lässt sich auf verschiedenen Ebenen erzählen, die miteinander verknüpft sind: deutsche Wirtschaftsgeschichte und Regionalgeschichte im Großen, sowie Erhards persönliche Geschichte als Familienmensch, Wissenschaftler und Politiker im Kleinen, die mit dem Großen in Zusammenhang steht und sich gegenseitig beeinflusst

Diesmal möchte ich die Notiz als Beispiel für die Notwendigkeit einer rückführenden – im Vergleich zur bisher gestellten weiterführenden – Frage im Prozess der Datenauswertung nutzen: ›Woran mache ich fest, dass die Geschichte auf verschiedenen (inhaltlichen) Ebenen erzählt wird?‹

Meine Antwort auf diese rückführende Frage wäre, dass sich immer wieder Themen mit entsprechenden Texten oder Exponaten im Raum gegenüberstehen oder sich gegenseitig ergänzen, die die verschiedenen Ebenen der Geschichtserzählung repräsentieren. Die bereits erwähnte Gegenüberstellung des elterlichen Weißwarengeschäfts und der Wirtschaftsgeschichte Fürths wäre hier bspw. erneut zu nennen. Auch gibt es im vierten Raum einen allgemeinen Text zum Ersten Weltkrieg, direkt daneben wird Ludwig Erhards Wahrnehmung des Krieges textlich in Form eines Zitats gezeigt. Eine großformatige Landkarte wäre ein weiterer Beleg: Hier sind Ludwig Erhards Stationierungen als

55 Vgl. Tzortzi 2017, S. 81–102.

56 Ebd., S. 86. Vgl. Dauerausstellung des Ludwig Erhard Zentrums in Fürth. Online: <https://www.ludwig-erhard-zentrum.de/ausstellung/dauerausstellung> (Stand: 09.08.2022).

57 Ebd., S. 86.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd., S. 86–88.

Soldat an der Front eingezeichnet, so dass die Landkarte es möglich macht, seine Position im Gesamtzusammenhang mit den Bodengewinnen und -verlusten der Armee zu verfolgen.

Interessiert man sich tiefergehend dafür, wie die verschiedenen Ebenen der Geschichte sich gegenseitig stärken, könnte man in eine Detailanalyse gehen und sich die Ausstellung aus Blick eines oder mehrerer Cultural Turns ansehen. In diesem Fall könnte zum Beispiel eine Detailanalyse der Wahrheitsrede Aufschluss darüber geben, wie Ludwig Erhards Geschichte das große Narrativ des wirtschaftlichen Aufschwungs Deutschlands stärkt und andersherum Einzelheiten der Politik- und Wirtschaftsgeschichte Ludwig Erhards als Person glänzen lassen, ohne dabei Zweifel aufkommen zu lassen.⁶⁰ Dabei würden Ausstellungselemente wie Karten, Zitate von Weggefährten und Archivalien noch stärker in den Fokus rücken und in ihrer Funktion als »Quellenzitat« in der »gelehrten Wahrheitsrede« untersucht werden können.⁶¹

Durch die rückführende Frage kann ich sachliche Begründungen meiner Analyse anführen und Sorge so für eine schlüssige und nachvollziehbare Argumentation, was von besonderer Bedeutung für den Analysebericht ist.

Diese rück- und weiterführenden Fragen bieten insbesondere in Momenten der Irritation immer wieder Gelegenheit zur Selbstreflexion, denn auf dem Weg zu Antwort begegnet man sich häufig selbst und kommt an der in der eigenen Situationsgebundenheit begründeten Wahrnehmung kaum vorbei, ohne sich ihr zu stellen.⁶² Welche rück- und weiterführenden Fragen man sich stellt, welche Ausstellungselemente relevant sind und wo in den Kapiteln dieser Arbeit theoretische Unterstützung für die Beantwortung zu finden ist, hängt immer von der analysierten Ausstellung ab. Dennoch sind Wiederholungen zu beobachten, so dass ich an dieser Stelle kurz und knapp darlegen möchte, welche Elemente besonders häufig für die rückführenden Fragen zu den Analysefragen in Betracht kommen und welche theoretischen Grundlagen in der Regel hilfreich sind:

Was habe ich sinnlich wahrgenommen?

Mögliche Gründe, weshalb die unter dieser Analysefrage notierten Eindrücke (nicht) in Erinnerung blieben und was die Konsequenz daraus ist, können unter anderem die Position im Raum sein, die Art der Präsentation (inszenatorische Mittel), das eigene Interesse, der physische oder erzählerische Weg dorthin, Widersprüchlichkeiten oder Kuriositäten. Erfahrungswerte legen nahe, dass für diese Analysefrage insbesondere die Kapitel 2.1 *Interpretive Turn* und 2.8 *Spatial Turn* dienlich sind, denn häufig sind Raumnutzungstheorien (Space Syntax, Raumsoziologie), Hintergrundwissen zur Szenografie, Kenntnis der Ausstellungssprachen und das Verständnis von Exponaten als Codes eine Unterstützung bei der Einordnung und Auswertung der sensorischen, inhaltlichen und strukturellen Eindrücke. Je nach erhobenen Daten kommen dann eventuell auch die im zweiten

60 Vgl. Kapitel 2.5.2 Formen der Wahrheitsrede.

61 Bal 2006, S. 114.

62 Vgl. auch Kapitel 3.4.1 Situationsgebundenheit und Selbstreflexion.

Kapitel vorgestellten Detailanalysen, insbesondere zu räumlichen Bezügen und zu Ausstellungssprachen infrage.

Wie habe ich (wo) reagiert?

Zu dieser Analysefrage notierte Reaktionen können im Schritt der Datenauswertung auf Störungen, Kontroversen und Widersprüche hinweisen, aber auch Flows, Berührungspunkte und Affirmation aufzeigen.⁶³

Da die Analysefrage ›Wie habe ich (wo) reagiert?‹ auf der Annahme beruht, dass eine Ausstellung sogenannte Affective Power hat, sind die Theorien zu Fusion und De-Fusion aus den Performance Studies für die Analyse der Reaktion hilfreich, insbesondere dann, wenn man einen Gesamteindruck einer Ausstellung ermitteln und begründen möchte. Entsprechend nützlich für eine theoretische Fundierung können Kapitel 2.2.2 *Stimmigkeit und Gesamteindruck* sowie Kapitel 2.9 *Komplexität als Ausstellungscharakteristikum* sein.

Was habe ich wiedererkannt?

Mit rückführenden Fragen wird man in diesem Fall tendenziell zurück zu sich selbst als Ausstellungselement geführt, weshalb hier Vorsicht geboten ist, das Ziel der Analyse nicht aus den Augen zu verlieren. Die weiterführenden Fragen können dies gegebenenfalls etwas ausgleichen. Das Spiegeln zurück auf die Ausstellung erlaubt es wiederum, in einem Wechselspiel von Schlussfolgerungen aus den erhobenen Daten über sich selbst und über die Ausstellung, Aussagen über die Ausstellung und ihre Positionierung zu treffen.

Diese Reflexion ist wesentlich für den Reflexive Turn, so dass weitere Ausführungen dazu im gleichnamigen Kapitel nachzulesen sind. Auch das Verorten auf einer Deixis, wie Mieke Bal es vorschlägt, kann hier hilfreiche Aufschlüsse liefern (Kapitel 2.5 *Rhetorical Turn*).

Was/Wen habe ich vermisst?

Die Analysefrage ›Was/wen habe ich vermisst?‹ bezieht sich auf die inhaltliche genauso wie auf die gestalterische oder didaktische Ebene einer Ausstellung, so dass zahlreiche Ausstellungselemente im Fokus der rückführenden Fragen stehen können. Die Analysefrage berücksichtigt die Kontingenz jeder Ausstellung und nimmt an, dass eine Ausstellung als Ergebnis eines selektiven Prozesses nie vollständig, wohl aber ethisch reflektiert sein kann.⁶⁴ Die theoretischen Hintergründe dazu und Ausführungen zur Rolle von Ethics in Bezug auf die Ausstellungsanalyse, sind im Kapitel 2.7 *Postcolonial Turn* zu finden und können hilfreich für das Ziehen von Schlussfolgerungen aus den erhobenen Daten sein.

Was habe ich verstanden?

Um Belege für die Eindrücke zu sammeln, die zur Antwort auf diese Analysefrage geführt haben, kann man sich rückführend auf die Suche nach Details oder größeren Zusammenhängen machen. Das können Themenabfolgen, bestimmte Objekte, ihre Kon-

63 Vgl. Kapitel 2.2 Performative Turn.

64 Vgl. Kapitel 2.10 Wegweiser für die Ausstellungsanalyse und Kapitel 2.7.2 Ethics.

textualisierung und letztlich das sein, wofür sie stehen (Codes). Auch eine genauere Betrachtung der Art und Weise, wie etwas vermittelt oder formuliert wird (Zeigegegenst), kann aufschlussreich sein.

Unterstützung zur Beantwortung der weiterführenden Frage ›Was ist die Konsequenz meiner Eindrücke?‹ kann der Theorieteil dieser Arbeit liefern, in dem er bspw. Aufschluss darüber gibt, wie und warum durch die entsprechenden Ausstellungselemente Aussagen getroffen werden und in Erinnerung bleiben. Vertiefende theoretische Zugänge bieten hier vor allem die Kapitel 2.4 *Literary Turn* und 2.5 *Rhetorical Turn* mit den Ausführungen zur Erzähltheorie, Sprechakttheorie, Narratologie und zu den Gesten des Zeigens. Für die weiterführende Frage wird sich der Fokus in diesem Fall verstärkt auf die analysierende Person selbst und damit auf die Ausführungen und die entsprechende Literatur im Kapitel 2.2 *Performative Turn* richten.

Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher:in behandelt gefühlt?

Antworten auf rückführende Fragen zu dieser Analysefragen können häufig in Formulierungen in den Texten, bereitgestellte Zusatzinformationen, Interaktions- bzw. Partizipationsangebote oder der Positionierung und Sichtbarkeit der Exponate und deren Zugänglichkeit gefunden werden.

Beim Suchen nach diesen Belegen ist es sinnvoll, weiterführend nach der Konsequenz zu fragen: Was hat es für eine Folge, wenn ich Texte schlecht lesen kann? Gehe ich schnell weiter? Fühle ich mich ausgeschlossen, weil ich nicht genau weiß, worum es geht? Verstärkt es die ästhetische Wirkung und Wahrnehmung der Exponate und des Raumes? Was hat das wiederum für Folgen?

Die Auswahl dieser Analysefrage liegt vor allem in den theoretischen Ausführungen der Kapitel 2.6 *Educational Paradigm Shift*, 2.9 *Komplexität als Ausstellungscharakteristikum* und 2.2 *Performative Turn* begründet. Von diesen Ausführungen ausgehend wird angenommen, dass die erhobenen Daten etwas über das transportierte Selbstverständnis der Ausstellungsmachenden aussagen können, über den Stellenwert der Besucher:innenfreundlichkeit, über sogenannte Zielgruppen oder die politische (Nachhaltigkeits-)Agenda. Hier bietet sich ggf. auch die Integration einer Detailanalyse zu den Vermittlungsprogrammen an, wie in Kapitel 2.6.3 *Affirmative, reproduktive, dekonstruktive und transformative Vermittlung* beschrieben.

Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Genauso wie bei den oben erläuterten Analysefragen muss auch bei Unerwartetem und bei Widerspruch stets mit rück- und weiterführenden Fragen nach den Ursachen und Konsequenzen geforscht werden, um in der Datenauswertung zu gut begründeten Analyseergebnissen zu kommen. Sämtliche Theoriekapitel dieser Arbeit oder Recherchen in bestimmten Fachgebieten können dabei hilfreich sein; die Wahl hängt letztlich von dem konkreten Fall ab.

Durch das Mäandern zwischen Ausstellung und Theorie anhand der rück- und weiterführenden Fragen sowie durch die Verknüpfung der einzelnen Notizen entstehen in der Zusammenschau Thesen zur Ausstellung, die umso besser begründet sind, je mehr rückführende Fragen man beantwortet hat und die umso analytischer sind, je mehr weiterführende Fragen geklärt werden konnten. Dabei ist darauf zu achten, dass die Thesen

nicht die Antworten auf die Analysefragen darstellen, sondern auf das allgemeine (oder fokussierte) Erkenntnisinteresse. In der ersten Datenauswertungsrunde wird man bemerken, dass an manchen Stellen noch Daten fehlen, um fundierte Aussagen treffen und belegen zu können. Bspw. kann es vorkommen, dass man sich auf eine Aussage zur Ausstellung festlegt und dabei merkt, dass man sich gar nicht mehr so sicher ist, ob das wirklich auf die Ausstellung zutrifft oder man sich in der Analyse etwas ›verloren‹ hat. Solche Unklarheiten in der Argumentation oder ähnliche Lücken kann man während der Datenauswertung notieren, um sie beim nächsten Ausstellungsbesuch durch erneutes Datensammeln gezielt zu füllen und dann die Auswertung abzuschließen.

Zum Schluss der Auswertung kann man die Ergebnisse der Analyse, die in Thesen formuliert wurden, in einem größeren Zusammenhang erneut reflektieren, um sie durch einen etwas distanzierteren Blick von außen nachzuschärfen. Ein solcher Zusammenhang kann ein bestimmter Kontext der Ausstellung sein, die eigene Situationsgebundenheit oder bspw. die Einordnung des Gesamteindrucks der Ausstellung mithilfe der entsprechenden Detailanalyse.⁶⁵

4.4.3 Einbindung von Detailanalysen

In manchen Fällen kann es sinnvoll sein, genauer auf bestimmte Aspekte einer Ausstellung einzugehen. Dies kann der Fall sein, wenn der Raum für Unerwartetes und Widerspruch gut gefüllt ist oder wenn es Auffälligkeiten bei der Beantwortung der Analysefragen und insbesondere der rückführenden Fragen gibt. Sind die oben ausgeführten Analysefragen für diese Fälle zu allgemein gehalten, kann die Analyse durch die bereits entwickelten Methoden und Methodenansätze zur Ausstellungsanalyse ergänzt und dem Prinzip der Detailanalyse gefolgt werden. Mit den im zweiten Kapitel aufgeführten Forschungszugriffen lässt sich ein Aspekt der Ausstellung näher untersuchen, um die eigenen Analyseergebnisse zu präzisieren oder fundierter zu begründen.⁶⁶ Diese Detailanalyse lässt sich dann in den allgemeinen Analysebericht einbinden.

Beispiel:

Während des Besuchs der Ausstellung des *Museo Civico Archeologico della Valtènesi* in Manerba del Garda, Italien reagierte ich besonders stark auf ein Ausstellungsdisplay.¹ Deshalb untersuchte ich dieses mithilfe einer Detailanalyse der Präsentationsform näher. Der folgende Text ist ein Ausschnitt meines Analyseberichts.

»Im hinteren Teil der Ausstellung im Erdgeschoss ist eine Nische von etwa vier Metern Breite und zwei Metern Tiefe durch eine Glasscheibe vom Ausstellungsraum abgetrennt. Dahinter befindet sich auf dem Boden die Inszenierung einer Ausgrabungsstätte. Auf hellem Sand liegen in der Mitte flache, helle Steine, umgeben von sechs verkohlten, unterschiedlich langen Holzschichten. Hinter dieser Begrenzung liegen wiederum erst et-

65 Vgl. Kapitel 2.3.2 Stimmigkeit und Gesamteindruck.

66 Einige dieser möglichen Forschungszugriffe sind von Joachim Baur sowie Luise Reitstätter und mir zusammengetragen worden: Vgl. Baur 2010; Reitstätter/Schorr 2025.

was kleinere Steine und dann am Rand der Fläche teilweise aufeinandergeschichtete größere Steinbrocken. Auf den flachen Steinen in der Mitte liegen vereinzelte menschliche Knochen. Von meiner Seite aus gesehen dahinter stehen fünf unterschiedlich große Gefäße. An verschiedenen Stellen liegen grüne Klötzchen mit weißen Zahlen drauf, die auf Erläuterungen und Objektbezeichnungen auf den Texttafeln verweisen. Die Wände rechts und links der Nische sind mit Erklärungen in Italienisch und Englisch und großformatigen Fotografien der Grabungssituation und Fundstücke bedruckt. Die Rückwand wird von der Fotografie einer Felswand mit Büschen, wolkigem Himmel und hügeliger Landschaft im Hintergrund ausgefüllt. In der rechten hinteren Ecke steht eine Stellwand mit einer Zeichnung der Grabungsstätte so wie sie auf dem Boden zu sehen ist. Ich bemerke, dass ich hier länger stehen bleibe. Einerseits habe ich das Gefühl, selbst direkt an der Grabungsstätte zu stehen und in das offene Grab zu schauen, in dem Menschen verbrannt wurden. Die Tätigkeit der Archäolog:innen wirkt greifbar. Andererseits trennt mich die Glasscheibe und ein direkt dahinter befestigtes Tischchen, auf dem kleinteiligere Fundstücke zusammen mit den gleichen grünen Zahlenblöcken wie auf dem Boden zu sehen sind, körperlich von der Stätte. Selbst mein Blick wird durch das sich in der Scheibe reflektierende Licht von draußen daran gehindert, einzutreten. Ich reagiere mit einem Wechselspiel: Ich bin berührt davon, dass dort auf dem Boden die blanken Knochen eines Menschen liegen. Der Text ergibt, dass es vermutlich sogar fünf Menschen waren, die in der Grabkammer verbrannt wurden. Menschen, die sicherlich nicht wussten, dass ihre Knochen eines Tages ausgegraben und zu Exponaten werden würden. Das löst ein Unwohlsein in mir aus. Die Frage der Originalität der Knochen stellt sich mir in dem Moment nicht. Gleichzeitig fühle ich eine sachliche Distanz und ein Interesse an dem, was ich sehe: Die Überreste eines alten Rituals der Totenbestattung, die zum Forschungsgegenstand geworden sind.

Warum reagiere ich an dieser Stelle der Ausstellung stärker als vor den anderen Vitrinen, die ebenfalls archäologische Fundstücke zeigen? Warum reagiere ich auf diese Art und Weise? Eine Detailanalyse der Präsentationsform – denn das ist der offensichtlichste Unterschied zum Rest der Ausstellung – hilft, theoretisch fundierte Antworten auf diese Fragen zu finden.

Jana Scholze bezeichnet diese Form der Präsentation als »Inszenierung«. ² »In Inszenierungen werden deskriptive Informationen vorwiegend in szenische Arrangements übertragen.« ³ Wortwörtlich lässt sich ihre Definition von Inszenierung auf diese Ausstellungseinheit übertragen, denn das Arrangement entspricht klar der Zeichnung in der Ecke im Hintergrund. Auch trifft hier zu, dass bei Inszenierungen kaum Text verwendet oder notwendig ist und »die scheinbar eindeutige Botschaft der Räume [...] zu einer Simultanität von Wahrnehmen und Erkennen [führt] und [...] zu Flüchtigkeit im Wahrnehmen wie Rezipieren [verleitet]«, denn die Denotationen der Exponate sind scheinbar unschwer auf nur einen Blick auszumachen – menschliche Knochen, ein Grab, ein archäologischer Fund. ⁴ Der Text an der Wand gehört streng genommen zumindest visuell gar nicht zur Inszenierung, ist aber eine Stütze beim Erkennen der Denotation der Zeichen und gibt inhaltliche Hinweise auf das, was nicht zu sehen ist. Martin R. Schärer, der einer derartigen Präsentation eine »theatrale Ausstellungssprache« zuteilen würde, schreibt

diesbezüglich, dass »Text- und Bilderläuterungen [...] vom Genrebild häufig deutlich getrennt oder in eine Broschüre verwiesen« werden.⁵ Inszenierungen verwischen die Grenzen zwischen Originalität und Fiktion. Sie stellen eine Situation als echt dar, so dass sich mir die Frage nach der Originalität der Knochen ebenso wenig stellt wie nach den richtigen Maßen und Positionen der auf dem Hintergrundbild dargestellten Umgebung oder Tageszeit. Und das, obwohl ich doch weiß, dass selbst wenn diese Fakten alle stimmen sollten, es im Museum eben immer um eine Rekonstruktion geht, denn ein Dabeisein bei etwas Vergangenenem kann es nicht geben. Der »Inszenierung« geht es aber dennoch um das wenigstens vermeintliche Erleben der Situation, das Gefühl dabei zu sein und teilzunehmen an dem, was gezeigt wird. Wie es mir auch erging, als ich mich – nur aufgehoben durch die Glasscheibe – den Archäolog:innen nahe fühlte. Jana Scholze thematisiert die Glasscheibe ebenfalls als trennendes und auf die Reaktion einflussnehmendes Element einer Inszenierung im Tropenmuseum (heute *Wereldmuseum*) Amsterdam, »denn die für den Einblick in den Raum transparent gehaltene Wand verwandelt den Ort des Schreins zur Raumvitrine. Das vollständig den Raum abschliessende [sic!] Glas trennt das Innen vom Außen und distanziert den Besucher. Damit kann die Präsentation Konventionen des Schaufensterbetrachtens hervorrufen.«⁶ Das Schaufenster gepaart mit der Konnotation der Störung der Totenruhe in Bezug auf die blank daliegenden Menschenknochen mag der Grund sein, warum ich mich unwohl fühlte. Gleichzeitig führt die durch die Scheibe geschaffene räumliche Distanz und die Wahrnehmung des Ganzen als Raumvitrine eben auch zu einer sachlichen Distanz, wie ich sie erlebte, wenn ich die Konnotation der wissenschaftlichen Forschung, die eben auch mit der Szene einhergeht, innerlich in den Vordergrund rückte. Dabei hilft auch die Ebene der Metakommunikation, denn dass diese Inszenierung in einem Archäologischen Museum – zusammen mit weiteren Funden, die in einer der Klassifikation ähnlichen Präsentationsform gezeigt werden – zu sehen ist, lässt meine ethischen Bedenken kleiner werden und suggeriert mir, dass es vor allem um die wissenschaftliche Erkenntnis geht, für die auch im ethischen Bereich möglicherweise andere, sicherlich aber kaum religiöse, Regeln gelten.

Nachdem ich noch ein paar Mal nicht nur bezüglich meiner Reaktionen, sondern vor allem wegen der stark reflektierenden Scheibe meinen Standpunkt gewechselt habe, folge ich den Wegweisern ins Treppenhaus, um meinen Ausstellungsrundgang im ersten Stock fortzusetzen.⁷

Im Anschluss an die Detailanalyse lässt sich der Analysebericht einfach fortführen.

- 1 Dauerausstellung des Museo Civico Archeologico della Valtènesi in Manerba del Garda, Italien. Ausstellungsbesuch am 05.09.2021. Online: <https://www.museiarcheologici.net/index.php/de/musei-de/52-museo-civico-archeologico-della-valtenesi-de> (Stand: 02.08.2023).
- 2 Scholze 2004, S. 201–202.
- 3 Ebd., S. 201.
- 4 Ebd., S. 197.
- 5 Schärer 2003, S. 125.

6 Scholze 2004, S. 171.

7 Ausschnitt aus dem eigenen Analysebericht zur Dauerausstellung des *Museo Civico Archeologico della Valtènesi* in Manerba del Garda, Italien. Ausstellungsbesuch am 05.09.2021, Bericht vom 08.09.2021, unveröffentlicht. Homepage des Museums: <https://www.museiarcheologici.net/index.php/de/musei-de/52-museo-civico-archeologico-della-valtènesi-de> (Stand: 02.08.2023).

Die Detailanalysen sind nicht mit den im Folgenden beschriebenen fokussierten Ausstellungsanalysen zu verwechseln. Auch heißt Detailanalyse nicht unbedingt, dass ein inhaltliches Detail der Ausstellung untersucht wird. Es geht vielmehr um eine ausstellungstheoretische Perspektive, die mit gewissen Prämissen eine Sichtweise in den Mittelpunkt rückt – also bspw. die Ausstellung als Zeichensystem im Zuge des Interpretive Turn.⁶⁷ Damit untersucht sie einen Aspekt, eine Ebene, ein Detail anstelle der Ausstellung als Gesamtwerk, der die wirkungsreflexive Analyse ihre Prinzipien nach mit einer holistischen Haltung und integrierender Analyse begegnet. Die fokussierte Ausstellungsanalyse wiederum nimmt die gesamte Ausstellung unter einem bestimmten Fokus in den Blick. Kurz zusammengefasst könnte man folgendermaßen unterscheiden: Detailanalysen arbeiten mit bereits bestehenden oder sich entwickelnden Analysemethoden, während fokussierte Analysen mit der Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse arbeiten.

4.4.4 Fokussierte Ausstellungsanalyse

Fokussierte Ausstellungsanalysen beforschen Ausstellungen systematisch unter einem bestimmten Gesichtspunkt aber dennoch integrierend-holistisch. Grundsätzlich ist das Vorgehen genauso wie in den Kapiteln zur Datenerhebung und Datenauswertung beschrieben. Einzig das Erkenntnisinteresse ist fokussierter und darf für die Phase der Datenerhebung noch relativ offen formuliert sein. Eine genaue Formulierung ist aber spätestens für den Schritt der Datenauswertung notwendig, um die Relevanz der erhobenen Daten anhand einer Leitfrage und des Erkenntnisinteresses beurteilen zu können. In jedem Fall müssen die Analysefragen für die fokussierte Ausstellungsanalyse angepasst werden.

Vorgehen bei einer fokussierten Ausstellungsanalyse

Als Beispiel soll hier der *Leibniz Forschungsverbund Historische Authentizität* bzw. sein Nachfolgeverbund *Wert der Vergangenheit* dienen, der sich mit Wertzuschreibungen und Inwertsetzungspraktiken beschäftigt und unter anderem Ausstellungen diesbezüglich untersucht.⁶⁸ Als Beitrag zu einem Tagungsband des Verbunds ist eine fokussierte Ausstellungsanalyse mit Blick auf Inwertsetzungen bzw. dem Zuschreiben von Werten in einer

67 Vgl. hierzu Kapitel 3.2 Integrierendes Analysieren.

68 Homepage des Leibniz Forschungsverbunds Wert der Vergangenheit. Online: <https://www.leibniz-wert-der-vergangenheit.de> (Stand: 02.01.2024).

Sonderausstellung entstanden. Die Leitfrage für die Datenerhebung habe ich folgendermaßen formuliert: Wie erfolgen Wertzuschreibungen in dieser Ausstellung?

Sobald der Fokus auf Grundlage des Erkenntnisinteresses festgelegt und auch der Bezug zur eigenen Rolle, die persönliche Motivation, Situationsgebundenheit und der Analyseanlass reflektiert ist, muss der Untersuchungsgegenstand festgelegt werden.⁶⁹ In aller Regel kommen dabei Ausstellungen infrage, von denen man annimmt, dass sie sich unter dem entsprechenden Fokus untersuchen lassen. Häufig beschränkt sich das Sample nicht auf eine einzige Ausstellung, denn gerade in Forschungsprojekten, in denen vergleichend oder kumulativ gearbeitet wird, müssen mehrere Ausstellungen untersucht werden. Geht es bspw. um die Analyse von Machtstrukturen, lässt sich – beruhend auf der zu reflektierenden Annahme, dass sich diese aufgrund der Genese und Funktion des Mediums in allen Ausstellungen finden lassen – eine beliebige Ausstellung als Untersuchungsgegenstand festlegen. Das Hinterfragen der eigenen Annahmen im Vorfeld der Auswahl der zu untersuchenden Ausstellung(en) ist aufschlussreich für die Datenauswertung und weist häufig auf eine mögliche Voreingenommenheit hin, weshalb die Argumente für die getroffene Wahl schriftlich festgehalten werden sollten. Die eigenen Vorannahmen lassen sich sogar als Arbeitshypothese in den Prozess einbeziehen: Das hier herangezogene Beispiel der Untersuchung von Inwertsetzungen entstand mit der Annahme, dass die ausgewählte Ausstellung *#neuland. Ich, wir und die Digitalisierung* einerseits ›neue Dinge‹ (die Digitalisierung, die digitalisierte Welt) behandelt, diesen aber andererseits mit ›alten Werten‹ entgegentritt und dieses Spannungsfeld eine fruchtbare Grundlage für meine Untersuchung zu Inwertsetzungsformen, -praktiken und deren Funktionen darstellen würde. Diese Annahme entstand durch das recht klassische Werbematerial der Ausstellung (Flyer, Plakat, Homepage) und die dort zu sehenden Fotos der Ausstellung und bestätigte sich dann auch im Zuge der Analyse. Mit einer Arbeitshypothese in den Analyseprozess zu starten, war in diesem Fall dem typischen Vorgehen geschuldet, dass bereits vorher ein Abstract des Analyseberichts bei den Herausgeber:innen des Tagungsbandes eingereicht werden musste, den ich zwar so allgemein wie möglich hielt, aber dennoch bereits den Rahmen meines Vorhabens abstecken und den Fokus mitteilen wollte. Aus meinen Notizen geht hervor, dass ich diese Vorannahme während der Datenerhebung zurückstellen konnte. Rückblickend muss ich aber sagen, dass dieses Vorgehen aus dem Analysebericht selbst nicht hervorgeht, ich dies also auch dort noch transparenter hätte reflektieren können oder gar müssen. Auch wenn es möglich ist, die Analyse für eine Verifizierung der Arbeitshypothese zu nutzen, empfehle ich nicht, mit dieser Methode hypothesengeleitet zu arbeiten. Gerade bei interpretativen Vorgehensweisen ist die Tendenz zur Einflussnahme wahrscheinlich, weshalb ich erneut auf die hohe Bedeutung der Reflexion und Transparenz im Analyseverfahren hinweisen möchte, nicht zuletzt, um dem Missbrauch von qualitativen Methoden vorzubeugen.

Bei der Datenerhebung tritt an die Stelle des allgemeinen Erkenntnisinteresses nun das fokussierte Erkenntnisinteresse. Das bedeutet, dass möglichst nur jene Eindrücke festgehalten, die in Zusammenhang mit dem festgelegten Fokus stehen. Dennoch sollten weiterhin auch allgemeinere Auffälligkeiten notiert werden, wenn sie trotz der fokussierten Herangehensweise auftauchen, denn häufig stehen sie auf einen zweiten Blick

69 Vgl. Kapitel 4.4 Vorgehen.

doch im Zusammenhang mit dem gewählten Fokus. Selbst wenn sie das nicht tun, fallen sie spätestens bei der Datenauswertung mithilfe der Analysefragen aus dem Raster und werden folgenlos ausgeklammert.

In Bezug auf die Analysefragen ergibt sich nun auch der wesentliche Unterschied zum allgemeinen Vorgehen, denn die Analysefragen müssen für die fokussierte Ausstellungsanalyse angepasst werden. Die Fragen sollten sich nicht allzu sehr vom Sinn der ursprünglichen Fragen entfernen sollten, um weiterhin von einer ganzheitlichen oder holistischen Ausstellungsanalyse sprechen zu können. Je nach Fokus werden die Adaptionen aber immer wieder neu entwickelt werden müssen, ähnlich eines iterativen qualitativen Vorgehens.⁷⁰ Im Falle des Beispiels wurden folgende Anpassungen und Ergänzungen vorgenommen:

Tab. 8: Übersicht zur Anpassung von Analysefragen für die fokussierte Ausstellungsanalyse.

Analysefragen für die allgemeine Ausstellungsanalyse	Für die fokussierte Ausstellungsanalyse adaptierte Analysefragen
Was habe ich sinnlich wahrgenommen?	Was habe ich bezüglich Wertzuschreibungen wahrgenommen?
Wie habe ich (wo) reagiert?	Wie habe ich (wo) auf Wertzuschreibungen reagiert? Ergänzung: Wie habe ich selbst durch meine Reaktion Werte erzeugt?
Was habe ich wiedererkannt?	Was habe ich an Wertzuschreibungen wiedererkannt?
Was/wen habe ich vermisst?	Blieb gleich: Was/wen habe ich vermisst?
Was habe ich verstanden?	Was habe ich bezüglich der Zuschreibung von Werten in dieser Ausstellung verstanden?
Wie habe ich mich als Besucher:in behandelt gefühlt?	Zunächst ersetzt durch: Wie lassen sich die Eindrücke/Daten sortieren?
Raum für Unerwartetes und Widerspruch	Blieb gleich: Raum für Unerwartetes und Widerspruch

Eigene Erstellung.

Die Ergänzung um die Frage ›Wie habe ich selbst durch meine Reaktion Werte erzeugt?‹ erfolgte vor allem aus der Thematik heraus: Wertzuschreibungen entstehen wechselseitig, das heißt in Anlehnung an Mieke Bals Sprechakttheorie oder auch unter dem Blick des Interpretive Turn geht es um das Encodieren und Decodieren von Werten. In jedem Fall bin ich als Besucherin und Analysierende selbst an der Wertzuschreibung beteiligt. Dementsprechend war es hier sinnvoll, eine auf meine Rolle als Akteur bezogene Analysefrage einzubeziehen.

70 Vertiefte Forschung in diese Richtung könnte die Methode für Fallvergleiche weiter testen und ausbauen, um Erkenntnisse über die Übertragbarkeit der adaptierten Fragen auf verschiedene Ausstellungen unter gleichem Fokus zu gewinnen.

Die Frage nach Repräsentation und Repräsentativität sowie ein Augenmerk auf Überraschendes oder Widersprüchlichkeiten sind allgemein notwendig und konnten auch für die fokussierte Ausstellungsanalyse erhalten bleiben.

Was für den Fokus auf Wertzuschreibungen erst scheinbar keine besondere Relevanz hatte, war die Frage danach, wie ich mich als Besucherin behandelt gefühlt habe. Auch wenn ich diese deshalb im Vorhinein gestrichen hatte, ist mir im Nachhinein bei der Datenauswertung aufgefallen, dass ich trotzdem Daten diesbezüglich erhoben hatte, denn auch in Bezug auf das Publikum wurden Wertzuschreibungen vorgenommen: Ein einladender, zentraler Ort fürs Gästebuch oder Interesse an Rückmeldungen und Selbsteinschätzungen zeigten, dass das Publikum wert-geschätzt wurde.

Neu hinzu kam die Analysefrage, wie sich die Daten sortieren lassen. Um die Struktur des Analyseberichts eng entlang der Daten zu entwickeln, war es hilfreich, sich bereits in der Ausstellung mit der Analysefrage Gedanken zu Kontinuitäten, Zusammenhängen oder Clustern bezüglich der Sortierung der Daten zu machen. Die vorgegebene Länge des Beitrags erforderte zudem, wesentliche Aspekte herauszufiltern. Folgende Auszüge aus meinen Daten dienen der Veranschaulichung:

Beispiel zur Sortierung der Daten:

Wie lassen sich die Eindrücke/Daten der fokussierten Analyse zu Inwertsetzungsprozessen sortieren?

1. Die Daten lassen sich nach Mitteln, die Werte erzeugen können, sortieren: Position im Raum/Kontextualisierung, Texte, Vitrinen, ... Wie gehe ich mit Mitteln, die im Beispiel nicht eingesetzt werden um (z.B. Beleuchtung)? >> wäre unvollständig
2. Die Daten lassen sich nach Werten sortieren: monetär, inhaltlich, historisch, persönlich, gesellschaftlich etc. z.B. wo geht es überall um Aktualität als Wert? >> würde recht kleinteilig
3. Die Daten lassen sich nach der Arbeitshypothese sortieren: Welche (neuen) Dinge haben welche (alten) Werte? Und wer erzeugt sie wie? >> zu eng, würde andere Möglichkeiten ausschließen
4. Die Daten lassen sich nach Akteuren, die Werte erzeugen/zuschreiben, sortieren: expositorischer Akteur, externe Stimmen, ich selbst, ... >> ergibt sich gut aus den Daten
5. Die Daten lassen sich durch eine Orientierung am Call for Paper (CfP) der Herausgeber:innen sortieren: für die Erzeugung von Wert relevante Praktiken, Formen und Funktionen >> Schlagworte im CfP nicht ausreichend definiert, aber übertragbar und definierbar

Letztlich ergab sich aus den letzten beiden Möglichkeiten eine gute Kombination, die einerseits eine Sortierung aus den Daten heraus darstellte, sich aber andererseits an dem Call for Paper der Herausgeber:innen orientierte und so sowohl den Ausstellungsdaten als auch den Zielen des Tagungsbandes entsprach.

4.4.5 Datenverarbeitung

Zuletzt folgt die Datenverarbeitung. Da die diese in der Regel das Ziel hat, die Analyseergebnisse zugänglich zu machen, werden diese zu einem Analysebericht verarbeitet. Insbesondere für Non-Museum Professionals, welche die Methode für persönliche Zwecke verwenden oder in der museumswissenschaftlichen Lehre, wenn die Methode als Diskussionsgrundlage eingesetzt wird, ist ein schriftlicher Analysebericht nicht immer vonnöten. Hier können die Analyseergebnisse in mündlicher Form, zum Beispiel in Gesprächen zu zweit oder einer Gruppe geteilt werden. Sollen die Analyseergebnisse jedoch in einem wissenschaftlichen Kontext zum Beispiel durch eine Veröffentlichung geteilt werden, stellt sich die Frage, wie die Daten der Ausstellungsanalyse verarbeitet werden sollen, wie ein Analysebericht aussehen und an wen er sich richten kann.

Die Quellentexte, die ich als theoretische Texte zur Methodik der Ausstellungsanalyse verwendet habe, äußern sich interessanterweise gar nicht zum Analysebericht. Dafür konnte ich aus den drei ausformulierten Ausstellungsanalysen von Mieke Bal, Bella Dicks und Jana Scholze einiges ableiten, wie ich nun anführen möchte.

Ergebnisse der Quellentextanalyse

Die Analyseberichte von Mieke Bal und Bella Dicks haben gemein, dass sie wie wissenschaftliche Aufsätze aussehen und beide nicht als Ausstellungsanalysen gekennzeichnet sind. Die Analyseberichte sind jedoch unterschiedlich aufgebaut: Mieke Bal folgt im Wesentlichen dem Ausstellungsrundgang und fügt kleine Exkurse zu theoretischen Aspekten des Analysierens in den Haupttext ein. Die Zwischenüberschriften sind teils beschreibend, teils zusammenfassend oder geben Ausstellungsinhalte wie bspw. die Überschrift eines Ausstellungsraums wieder. Bella Dicks hat ihren Text inhaltlich-argumentativ gegliedert und damit eine klassische Aufsatzstruktur gewählt: Nach einer theoretischen Einleitung beleuchtet der Abschnitt zum Encoding die Entstehungsgeschichte der Ausstellung und dann der Abschnitt zu Decoding die Rezeption durch die Besucher:innen. Abschließend folgt eine Diskussion. Jana Scholze beginnt mit einer zunächst dünnen Beschreibung der Genese des Hauses (Sammlung, Ausstellungskonzept, Architektur, Besonderheiten etc.), dann folgt ein Ausstellungsrundgang mit dichter Beschreibung einzelner Bereiche oder Arrangements anhand der Dreiteilung Denotation, Konnotation, Metakommunikation. Dabei geht sie aber von der Ausstellung aus, nicht von diesen drei Ebenen. Nachweise liefert sie teilweise durch Fotos, sonst mit einer wörtlichen Beschreibung der Situation. Bella Dicks' Aussagen werden vor allem im ersten Teil selten relativiert bzw. sind sogar wertend gefärbt. Im zweiten Teil verwendet sie Interviewzitate als Belege. Mieke Bal liefert Belege durch Zitate der Ausstellungstexte und Fotos der Ausstellungsarrangements. Sie beschreibt darüber hinaus die Ausstellungseinheiten, die sie analysiert sehr genau und kann mit diesen Beispielen ihre Argumentation stützen. Graphische Darstellungen haben bei Mieke Bal Belegfunktion und dienen der Veranschaulichung. Allerdings scheinen die Fotos der Ausstellung (mit ausgedruckter Bildbeschreibung) an eine Wand gepinnt und davon abfotografiert

worden zu sein.⁷¹ Außerdem führt Mieke Bal zahlreiche Fußnoten mit Verweisen bspw. auf Texte an, die ähnliche Begriffe verwenden. Das Ziel dieser Darstellungen ist sicherlich die von ihr angestrebte »Einsicht in kulturelle Prozesse«. ⁷² Bella Dicks verwendet im Gegenzug keinerlei graphische Darstellungen, aber längere Interviewpassagen werden graphisch vom Haupttext abgegrenzt. Jana Scholze verwendet Fotos, die die Ausstellung aus Besucher:innenperspektive zeigen und so der Veranschaulichung und des Nachweises dienen. Außerdem nutzt sie Grundrisskizzen, die sich so verstehen lassen, dass sie Fakten und eine neutrale Wahrheit der von Jana Scholze getroffenen Aussagen suggerieren sollen.⁷³ Mieke Bal nennt keine spezifischen Adressat:innen ihres Analyseberichts, das Buch in dem der Bericht veröffentlicht wurde, scheint sich aber grundsätzlich eher an Leser:innen zu wenden, die sich über Kulturanalyse informieren wollen, als an Leser:innen, die sich für die analysierten Museen interessieren. Bella Dicks wendet sich mit der Publikation in einer Fachzeitschrift offenbar an ein Fachpublikum, das sich für die Analyseergebnisse und ihre Methode interessiert. Jana Scholzes Texte sind Teil ihrer Dissertation. In veröffentlichter Form richten sie sich ebenfalls an ein Fachpublikum. Alle drei Texte sind im informationsübermittelndem Duktus wissenschaftlicher Texte geschrieben. Mieke Bal zieht häufig Parallelen zwischen Ausstellung und Wissenschaft. In der Hinsicht ist bei ihrem Text eine Parallelität zwischen der Ausstellung und ihrem Analysebericht zu sehen: Beide folgen einem wissenschaftlichen Duktus. In den anderen Texten wird dieser Zusammenhang nicht so explizit hergestellt.

In ihrem wissenschaftlichen Duktus, der Form und den Adressat:innen ähneln sich die Texte also, was aber vor allem an der Auswahl des Samples, welches nur wissenschaftliche Texte umfasst, liegt und deshalb nicht überraschend ist. Bezüglich der Länge, des Aufbaus, der Verwendung und Auswahl von Belegen und graphischen Darstellungen, die in allen Fällen ebenfalls als Belege dienen, nehmen die Analyseberichte unterschiedliche Formen an. Ein allgemeines Muster, welches sich für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse übernehmen ließe, gibt es nicht. Sich in Form und Duktus an ein wissenschaftliches Publikum zu richten, ist für eine Forschungsmethode allerdings naheliegend und soll zunächst beibehalten werden. Dafür sind drei Punkte wichtig, deren Umsetzung nun erläutert wird.

Drei Kriterien des intersubjektiv nachvollziehbaren Analyseberichts

Erstens müssen Analyseberichte lokalisiert werden.⁷⁴ Das heißt, die im Zuge der Datenerhebung vorgenommene Selbstreflexion, die Verortung auf der Deixis und die Situationsgebundenheit der Ausstellung und der Analyse fließen in den Analysebericht ein. Das kann so aussehen, dass man zu Beginn (oder im Verlauf) sich selbst nennt und vorstellt, dass man das Datum und den Ort der Datenerhebung nennt und auch, wann der

71 Vgl. Bal 2006, S. 82, 84, 90, 99, 104, 108. Dieses Prozedere erscheint mit den heutigen technischen Möglichkeiten etwas aus der Zeit gefallen. Bedauerlicherweise wird dieses Vorgehen von Mieke nur an anderer Stelle (vgl. Bal 1996, S. 6.), aber nicht in der eigenen Anwendung reflektiert. Aus meiner Sicht entsteht durch diese graphischen Darstellungen ein Meta-Foto im gleichen Sinne, in dem Mieke Bal von einem »Metamuseum« spricht. Vgl. Bal 2006, S. 78.

72 Bal 2006, S. 81.

73 Hier ergibt sich eine Parallele zu Mieke Bals Formen der Wahrheitsrede. Vgl. ebd., S. 82–83.

74 Vgl. Bachmann-Medick 2018, S. 159.

Bericht mit welcher Motivation und welchem Ziel für wen geschrieben wurde und wer beigetragen hat. Noch wichtiger ist aber, an den jeweiligen Stellen im Text darzulegen, welchen Einfluss diese Rahmenbedingungen auf die Analyse hatten. Hier macht es auch einen Unterschied, in welcher Zeitform der Analysebericht verfasst ist. Ein Text im Präsens könnte suggerieren, die Ergebnisse entstünden in ›Echtzeit‹, das Präteritum würde zwar die tatsächliche Retrospektive verdeutlichen, könnte aber den Eindruck vermitteln, die Analyseergebnisse seien gesetzt und unveränderlich. Je nach Absicht, lässt sich abwägen, was passend erscheint.

Zweitens müssen Begriffe einheitlich und fachlich korrekt verwendet werden. Die Museumswissenschaften als eigenständige Disziplin sind noch verhältnismäßig jung, aber insbesondere deshalb sind Fachtermini ein wichtiges Instrument zur Etablierung des Faches und als Grundlage für eine gemeinsame Fachdiskussion unentbehrlich.⁷⁵ Ein Beispiel ist der Begriff ›Exponat‹ zur Bezeichnung von in einer Ausstellung gezeigten Dingen. Diese Dinge mit expositorischer Funktion heißen museumswissenschaftlich ›Exponat‹ und nicht ›Objekt‹. In dieser Arbeit wurden einige andere Begriffe wie bspw. ›Ausstellungselemente‹ eingeführt.⁷⁶ Andere müssen erst noch einheitlich definiert werden.⁷⁷

Drittens muss sauber argumentiert werden. Das gelingt am besten, wenn man sich an das Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹ hält: Die im Zuge der Datenauswertung entstehenden Thesen bilden in der Regel die Argumentationsstruktur des Analyseberichts. Sie sind Behauptungen insofern, als dass sie eine Aussage über die Ausstellung treffen und behaupten ›so ist es!‹.⁷⁸ Auf eine Behauptung muss dann eine reflektierte Begründung der Behauptung folgen. Die Begründung hat man sich in der Datenauswertung durch die rück- und weiterführenden Fragen erarbeitet. Anschließend, sozusagen als veranschaulichender Beweis dafür, dass ›es wirklich so ist‹, ergänzt man Behauptung und Begründung um ein Beispiel. Theoretisch gesehen ist das Beispiel also nichts anderes als ein Instrument der Wahrheitsrede, mit der man das Gegenüber überzeugen möchte.⁷⁹ Um den Analysebericht abwechslungsreich zu halten, kann das Schema variiert werden: Ein Beispiel macht den Auftakt und danach folgt, für welche Behauptung es exemplarisch ist und wie diese Behauptung begründet wird.

Mieke Bal erwähnt das Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹ zwar nicht explizit, ihr eigener Text ist jedoch stellenweise auf diese Art und Weise aufgebaut. Ich möchte ihn als Beispiel für eine Variante des Schemas verwenden:

75 Zur Bedeutung der Begriffe vgl. Bal 2006, S. 10.

76 Die meisten in dieser Arbeit eingeführten Begriffe sind vorgehensspezifisch (Detailanalyse, fokussierte Analyse, rück- und weiterführende Fragen, holistische Arbeitshaltung, integrierendes Analysieren, die Ausstellung als Gesamtwerk etc.) und werden im Analysebericht, wenn überhaupt, nur dann eine Rolle spielen, wenn es um die Anwendung der Methode geht.

77 Vgl. Kapitel 1.2.4 Begriffsdefinitionen.

78 Vgl. Kapitel 2.5.1 Die Ausstellung als Diskurs.

79 Vgl. Bal 1996, S. 6.

Beispiel:

Dieses Textbeispiel folgt dem Schema in der Reihenfolge Behauptung, Beispiel, Begründung, wobei drei Begründungen angeführt werden und zwischen Beispiel und Begründung hin und her gesprochen wird:

»[Behauptung:] Die verbale Präsentation ist durchgängig anthropologisch. Der Zweck dieser Ausstellung bleibt klar unterschieden von den Darbietungen des auf der anderen Seite des Parks gelegenen Museums für hohe Kunst. [Beispiel:] Die Schauvitrine enthält ein Artefakt, [Begründung 1:] das sich von einem »niedrigen« Zeitpunkt in der Geschichte der buddhistischen Kunst herschreibt. Niedrig ist er, weil sich die Zeit der Verfertigung mit der Zeit des Erwerbs deckt. [zurück zum Beispiel:] Die Figur stammt aus dem neunzehnten Jahrhundert. [Begründung 2:] Dieses zeitliche Zusammenfallen nimmt dem Artefakt jede historische Patina und Seltenheit, die Voraussetzungen sind für den Status der hohen Kunst. [zurück zum Beispiel:] Typischerweise gibt es keinen Hinweis auf den Stil, wie er sich im Met fände. [Begründung 3:] Außerdem wird die Figur wohlüberlegt als ein in der »volkstümlichen Überlieferung« – dem namenlosen Anderen der elitären Individualkunst – verankerter Gegenstand präsentiert. Aus Kunst wird so ein anthropologisches Zeugnis einer zeitlosen Kultur.«⁸⁰

Das Hin- und Herwechseln zwischen Behauptung, Begründung und Beispiel ist also eine weitere Variationsmöglichkeit, die den Text abwechslungsreich machen kann. Worum es jedoch immer geht, ist die schlüssige und nachvollziehbare Argumentation.

Das Schema »Behauptung, Begründung, Beispiel« lässt sich sehr gut in die Entwurfsarbeit für den Analysebericht als Zwischenschritt einbauen, wenn die in der Datenauswertung entwickelten Thesen stichpunktartig mit Beispielen und Begründungen ergänzt werden und so die einzelnen Notizen sozusagen »ihren Platz« in der Argumentationskette finden:

Beispiel:

Für den Analysebericht zur Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* habe ich ausgehend von meinen erhobenen und sortierten Daten notiert:

- Frage im Rahmen der Entwurfsarbeit: Was passiert in diesem Raum?
- Behauptung: Der Raum stellt Deutschland im Jahr 1945 auf dramatische Art und Weise als »Am Ende« dar.
- Begründung der Behauptung: Die inhaltliche Aussage »Am Ende« wird in diesem Raum mithilfe von drei unterschiedlichen, stark wirkenden expositorischen Mitteln (Bild, Ton, Text) transportiert.
- Beispiel: Während im Film Bild und Musik die Dramatik vermitteln, sind es sprachliche Formulierungen wie »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert«

und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«, die ausdrücken, wie schlimm die Lage 1945 war.

Derartige Stichpunkte zu formulieren, hilft dabei eine Struktur des Analyseberichts zu entwickeln. In diesem Schritt können Argumente – die Thesen mit Belegen – noch in der Reihenfolge verschoben oder nachgeschärft werden. Die Stichpunkte werden dann, gegebenenfalls um Abbildungen ergänzt, zu einem Text ausformuliert.

Eine zweite Möglichkeit, um sauber zu argumentieren, ist die Unterscheidung von faktischen Beschreibungen, interpretativen Aussagen und Strukturen der Ausstellung. Dieses Schema setzt voraus, dass man die Auslöser (das heißt die Ausstellungselemente) für die interpretativen Aussagen mithilfe der Kenntnis der Strukturen (Cultural Turns und weitere Forschungszugriffe) benennen kann. Diese Möglichkeit ist genuiner wirkungsreflexiv als das rhetorische Schema ›Behauptung, Begründung, Beispiel‹. Angewandt auf die Ausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns*, die vom 29.11.2018 – 28.04.2019 im *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg zu sehen war, kann das folgendermaßen aussehen:

Beispiel:

»[interpretative Aussage:] Ein weiteres Narrativ [...] ist die Feststellung *inzwischen wandert jeder*. [Struktur:] Transportiert wird dies vor allem durch die Themenabfolge. [faktische Beschreibung:] 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. [Struktur:] Darüber hinaus unterstützt die Auswahl der Exponate, die dem Prinzip »vom Speziellen zum Allgemeinen« zu folgen scheint, dieses Narrativ. [faktische Beschreibung:] 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.«⁸¹

Sicherlich finden sich auch andere Vorgehensweisen, um die eigene Argumentation schlüssig darzulegen. Gerade wenn der Analysebericht kein Text im klassischen Sinne ist und sich nicht der Schriftsprache bedient, sondern vielleicht der Bildsprache, müssen andere Wege gefunden werden. Jedenfalls sind alle drei To-dos – die Lokalisierung,

81 Ausschnitt aus Schorr, Carla-Marinka: Ein kritisch-feuilletonistischer Analysebericht zur Sonderausstellung *Wanderland. Eine Reise durch die Geschichte des Wanderns*, 29.11.2018 – 28.04.2019 im *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg. Bericht vom Februar 2019, unveröffentlicht, zusätzliche Erläuterungen in eckigen Klammern.

das Verwenden einheitlicher Begriffe und das schlüssige Argumentieren – notwendige Arbeitsschritte, um einen intersubjektiv nachvollziehbaren Analysebericht zu verfassen, wie er zur wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse gehört.

Die Subjekte auch in der Intersubjektivität ernst nehmen

Dass der Bericht grundsätzlich in der Ich-Form verfasst sein sollte, liegt nahe. Dennoch ist diese Form hierzulande immer noch ungewohnt und viele Analyseberichte sind auch heute noch so oder so ähnlich formuliert wie dieser Text von 2008:

»Die hier inszenierte Bedeutsamkeit lässt den Besucher wissen, dass er hier Dinge zu sehen bekommt, die ihn zum Staunen bringen werden, und dass er angemessen konzentriert und aufmerksam in eine Welt voller Geheimnisse eingeladen wird, die ihm in der Ausstellung präsentiert werden.«⁸²

Wer ist dieser ominöse Besucher, der sich korrekt verhalten muss, um eingeladen zu werden? Und wie kommt die Bedeutsamkeit – echt oder inszeniert – dazu, ihn das wissen zu lassen? Wenn die Bedeutsamkeit Akteurskraft hat, den Besucher etwas wissen zu lassen, warum zeigt dann der expositorische Akteur nicht aktiv die Geheimnisse, sondern verschwindet hinter dem Präsentieren? Viel wichtiger ist aber die Frage: Wer stellt das alles fest? Wer spricht hier? Das Ich, und zwar kein lyrisches, denn die Autor:innen der Analyseberichte sind meist Menschen, die sich zu erkennen geben dürfen und sollen.⁸³ Die Ich-Form muss dabei nicht immer explizit sein und nicht am Anfang jeden Satzes stehen. Implizite Formulierungen sind ebenso möglich und machen auch ohne ein ›Ich‹ deutlich, wer spricht.

Beispiel eines wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyseberichts

Ein für die wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse typischer Bericht könnte unter Berücksichtigung der drei Kriterien der Intersubjektivität und in der Ich-Form geschrieben folgendermaßen aussehen:

Eine kritisch-feuilletonistische¹ Analyse der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards, LUDWIG EHRHARD ZENTRUM in Fürth – 4. Juni 2019

Das Versprechen von Freiheit und Wohlstand

Das Haus, in dem einst die Familie Ehrhard wohnte, kenne ich als ein Haus mit einem Geschäft im Untergeschoss, das ich nie betreten habe, weil die Auslage so uneinladend aus-

82 Curkovic, Sonja: Licht und Bedeutung – Analyse der Dauerausstellung terra cognita im Ruhrlandmuseum Essen. In: Vokus 18 (2008), Nr. 1, S. 72–75, hier S. 72.

83 Wie lange das noch gilt, ist in Zeiten in den Künstliche Intelligenzen wie ChatGPT immer geschickter werden, nicht abzusehen. Auch die Wende zur Ich-Form wird sicherlich wieder abgelöst, sollte der Reflexive Turn an Bedeutung verlieren.

sah. Heute ist das anders: Statt des Geschäfts ist dort jetzt das Café Luise, alles wirkt hell und freundlich und gegenüber steht ein großer Neubau – seit etwa einem Jahr der Eingang ins Ludwig Ehrhard Zentrum, direkt in der Nähe des Fürther Rathauses. Die Dauerausstellung, die ich besuchen möchte, beginnt aber nicht hier, wo sich die Kasse, der Museumsshop, Garderobe und Toiletten befinden, sondern drüben im frisch renovierten Geburtshaus, das jetzt so einladend aussieht.

Dass es hinter der unauffälligen Eingangstür rechts neben dem Café um Ludwig Ehrhard gehen wird, liegt nahe, und richtig, im Hausflur leuchtet mir die Kernaussage der Ausstellung entgegen: Weiß auf schwarz steht auf einem hinterleuchteten Panel »Ludwig Ehrhard. Der Weg zu Freiheit, sozialer Marktwirtschaft, Wohlstand für alle«. Dieses Panel steht am Ende eines schmalen Ganges und ist flankiert von einem in Überlebensgröße abgebildeten Ludwig Ehrhards mittleren Alters der freundlich, wenn nicht sogar ein bisschen selbstzufrieden, in die Kamera lächelt. Auf dem Weg dorthin und damit auch ins Treppenhaus, das in die Ausstellung führt, wird ganze Überzeugungsarbeit geleistet um, wie mir scheint, keinen Zweifel an dieser Argumentationslinie aufkommen zu lassen: Rechts, an der Wand des Ganges, hängen drei schwarz-weiß Abbildungen von glücklichen Menschen und allerlei Produkten. Das dritte zeigt bspw. eine Gruppe junger Erwachsener unterschiedlicher Hautfarbe zum Teil im Gespräch, zum Teil bei der Arbeit am Laptop und mit Kaffeetasse in der Hand. Im Hintergrund sind Architektur und ein Flugzeug zu sehen, das mir durch Collage und entsprechende illustrative Mittel Dynamik vermittelt. Das Bild wirkt auf mich so international, globalisiert und divers, dass es in meiner Lebensrealität eher den Eindruck einer Utopie hat, im Kontext hier aber ganz klar für eine positive Zukunftsidee steht. Auf der linken Seite des Ganges sieht man durch große Fenster ins gemütlich-luxuriös im 50er Jahre-Stil eingerichtete Café Luise in den ehemaligen Geschäftsräumen der Familie Ehrhard. Die wenigen dort sitzenden Gäste erwecken bei mir das Gefühl, es ginge ihnen gut und sie hätten Zeit und Geld, sich jetzt und hier einen Kaffee zu gönnen. Wie soll ich da dem Slogan »Freiheit, sozialer Marktwirtschaft und Wohlstand für alle« widersprechen? Ich selbst stehe ja auch hier, im einstigen Hausflur der Ehrhards und gehe – wenn auch als Museum Academic, aber doch freiwillig – an diesem warmen Sommertag einfach so ins Museum.

Die Wiege der sozialen Marktwirtschaft

Der Beginn der Ausstellung im 2. OG des Hauses überrascht mich auf den ersten Blick. Ich hatte nicht unbedingt einen Nachbau der Ehrhard'schen Wohnung erwartet, auf runde saugnapf-ähnliche Vitrinenelemente, die aus der Wand zu kommen scheinen, war ich jedoch auch nicht eingestellt. Die Gestaltung in hellblau und weiß erinnert mich an ein Jungenzimmer, wirkt schlicht und übersichtlich, ein Wandtext erläutert, dass es hier um die Familiensituation Ludwig Ehrhards geht und beschreibt ihn als Sohn »untypischer« Eltern (evangelisch und katholisch), die jedoch zeitgemäß kaisertreu waren und ihr durch Kinderlähmung behindertes Kind liebevoll erzogen. Als einziges größeres, frei im Raum stehendes Exponat steht eine Holzwiege auf einem Podest in der Ecke. Es sei aber nicht die Originalwiege, wie mir der auskunftsfreudige Museumsaufseher mit Be-

dauern erzählt. Hier entsteht eine Situation, die ich als bezeichnend für diesen und den nächsten Ausstellungsraum empfinde: Die Bedeutung dieses Exponats liegt nicht in seiner Materialität und Einzigartigkeit, die in dieser Form von Authentizität als Zeuge Ludwig Ehrhards Kindheit fungieren könnte, sondern es wird zum Symbol für die Wiege der Kindheit: Der Zeigegestus des Arrangements sagt in Anlehnung an Mieke Bal »Sieh her! Hier, in Fürth, in diesem Haus, möglicherweise sogar an dieser Stelle stand die Wiege des großen Ludwig Ehrhards, die Wiege der sozialen Marktwirtschaft.«² Sie wirkt auf den ersten Blick auf mich unspektakulär – nacktes Holz, keine Verzierungen, kein Bettzeug, keine Überhöhungen – so wie wohl auch Ludwig Ehrhard ein Kind wie jedes andere zu dieser Zeit war. Aber die Tatsache, dass sie dort steht, weckt in mir das Gefühl sie müsse eine Bedeutung haben, die sich mir noch zeigen wird.

Im nächsten Raum setzt sich dieses Metanarrativ fort. Es geht um die Politik im Kaiserreich kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Eine Zusammenstellung aus Exponaten in großen Wandvitrinen, teilweise Produkte aus einem typischen Haushaltswarenladen, wie die Ehrhards ihn betrieben, teilweise Produkte aus der Fürther Industrie, haben an dieser Stelle die Funktion, die »flourierende Wirtschaft« des Kaiserreichs zu veranschaulichen. Der Wandtext macht mich, ähnlich wie die Wiege vorher, darauf gefasst, dass hier noch etwas passieren wird: »Trotz wachsenden Wohlstands [...] gibt es soziale Probleme und Armut. Die Lösung der sozialen Frage bewegt die Gesellschaft seit Mitte des 19. Jahrhunderts.« Zwar wird Ludwig Ehrhard an dieser Stelle noch nicht als derjenige mit der Lösung präsentiert, – erst kommt noch der Erste Weltkrieg, an dem sich Ludwig Ehrhard als »Patriot« noch kurz vor Kriegsende beteiligte, darunter aber nicht zu leiden schien, sondern sich eher »an die heiteren Erlebnisse des Soldatenseins« erinnerte, wie unkommentiert zu erfahren ist – doch die Dramaturgie des Ausstellungsnarrativs steigert sich durch die sich immer weiter zuspitzende politische Lage, bis sie im letzten Ausstellungsraum gipfelt und für mein Dafürhalten eine Grenze überschreitet. Aber eins nach dem anderen.

Für jedes Thema eine passende Tapete

Das politische und wirtschaftliche Zeitgeschehen und zu Beginn auch die Situation Fürths werden in der Ausstellung parallel zu Ludwig Ehrhards Biografie thematisiert und miteinander verknüpft. Dies geschieht vor allem mithilfe der verschiedenen Texte, also auf sprachlicher Ebene, hin und wieder aber auch auf szenografischer Ebene, zum Beispiel durch die räumliche Gegenüberstellung von Exponaten, wie im Raum zu Ludwig Ehrhard im Ersten Weltkrieg. Hier steht mittig im Raum eine große Vitrine mit zahlreichen beliebig ausgewählt wirkenden Exponaten zum Ersten Weltkrieg, darunter bspw. Ferngläser, während gegenüber an der Wand Prüfungsunterlagen des Soldaten Ludwig Ehrhards zu sehen sind. Außerdem gibt es zu jedem größeren Thema einen Stapel aus Holzkisten, von denen man die oberste Kiste wie einen Koffer oder ein großes Buch öffnen kann. Darin findet man didaktisch aufbereitete Informationen zu der jeweiligen Zeit bspw. in Form von Diagrammen zu typischen Produkten oder Tätigkeiten dieser Zeit, eine Bevölkerungspyramide und einen kurzen Videoclip mit dem durch »Waltraud und

Mariechen« bekannten Fürther Komödianten und Kabarettisten Volker Heißmann. So findet auf verschiedenen Ebenen eine Kontextualisierung statt, die mir hilft, die Biografie Ludwig Ehrhards ins Zeitgeschehen einzuordnen und mir dadurch einen umfangreicheren Eindruck von der entsprechenden Zeit gibt.

Erwähnenswert finde ich auch den szenografischen Umgang mit der nur noch in geringem Ausmaß vorhandenen originalen Bausubstanz. Es handelt sich zwar um das in diesem Sinne authentische Geburtshaus Ludwig Ehrhards, von der Einrichtung und Raumaufteilung ist aber so gut wie nichts mehr erhalten. Die Räume haben freie Decken und Böden und teilweise Fenster nach draußen, sind aber durch die Ausstellungseinbauten wie Vitrinen, Podeste und szenografische Elemente wie Verstrebenungen an den Wänden und die Verdunklung an den Fenstern eindeutig Ausstellungsräume und keine Wohnräume. Ein durchgehend verwendetes Mittel, das mich immer wieder daran erinnert, dass ich mich in einem ehemaligen Wohnhaus befinde, sind Tapeten. Diese Tapeten sind als szenografisches Element aber keine klassischen Wohnraumtapeten, sondern speziell auf die Themen der Räume abgestimmt. Geht es bspw. um Krieg, sind sie dunkel gehalten, geht es um Wissenschaft sind sie seriös grau, sie können aber auch rosa-geblümt sein um eine Wohnzimmeratmosphäre auszustrahlen, wie bspw. im Raum nach den Erlebnissen des Soldaten Ludwig Ehrhards, in dem es um den Privatmann Ludwig Ehrhard geht. Hier erfahre ich durch sehr ästhetisch arrangierte Filme, die auf kleine Modelle hinter Glas projiziert werden, dass er nach der Rückkehr aus dem Krieg nicht mehr in seinen Ausbildungsberuf zurückkehren wollte, sondern an der Handelsschule in Nürnberg studierte und später auch promovierte. Dort traf er seine ehemalige Schulkameradin Luise Schuster, geb. Lotter wieder. Diese hatte inzwischen ein Kind bekommen und war verwitwet. Ludwig Erhard und Luise Schuster heirateten und bekamen eine gemeinsame Tochter. Passenderweise wird dieser Teil Ludwig Ehrhards Biografie hier erzählt, denn von diesem Raum scheint gesichert nachweisbar zu sein, dass er tatsächlich das Wohnzimmer der Familie Ehrhard war; die historische Stuckdecke ist noch erhalten und im Raum vorher ist eine Fotografie der Familie Ehrhard an Weihnachten unter genau dieser Stuckdecke ausgestellt.

Solche inhaltlich-räumlich-gestalterischen Zusammenhänge fallen mir auch an weiteren Stellen auf. So sind Parallelen zwischen dem zweiten und ersten Obergeschoss festzustellen, denn wo oben die Eltern als Vorbilder vorgestellt werden, sind es im Raum darunter einflussreiche Wissenschaftler, wo oben der Erste Weltkrieg und Ludwig Ehrhard als Soldat gezeigt werden, sind es eine Etage tiefer der Zweite Weltkrieg und Ludwig Ehrhard als Berater. Oben hängt dementsprechend eine Landkarte mit den »Kriegsstationen« des Soldaten, ziemlich genau darunter, an der gleichen Wand, hängt im 1. OG eine Landkarte mit den »Kriegsstationen« des Beraters. Diese dadurch entstehende Klarheit, die sicherlich auch maßgeblich durch den chronologischen Aufbau der Ausstellung geprägt ist, ermöglicht mir, die Abläufe zu durchschauen und die Themen schnell zu erfassen, so dass ich für die räumliche und inhaltliche Orientierung keine Energie aufbringen muss und mich ganz auf die Erzählung der Ausstellung konzentrieren kann, zu deren Bilanz ich jetzt auch wieder zurückkommen möchte.

Die Frage, was im Gedächtnis bleibt

Nachdem ich im Wohnzimmer mit der rosafarbenen Tapete einen Eindruck einer sich scheinbar gefestigten familiären und beruflichen Situation Ludwig Ehrhards bekommen habe, endet das zweite Obergeschoss mit dem Thema der »Deflation und Wirtschaftskrise«. Dieser Raum hat in meinen Augen Schulbuchcharakter, denn die Gestaltung arbeitet mit Elementen, wie man sie aus dem Geschichtsunterricht kennt: Abbildungen elegant gekleideter Figuren der Goldenen Zwanziger, arbeitsuchender Tagelöhner und insolventer Betriebe kombiniert mit anschaulichen Grafiken zu wirtschaftlichen Zusammenhängen. Auf der anderen Seite des Raumes sind zum Thema Inflation die dabei erwartbaren durchratternden Preisanzeiger für verschiedene Produkte zu sehen, die deren Wertverlust verdeutlichen. In einer Vitrine liegt eine Menge Geld. Trotz – oder wegen? – der gewohnten Bilder entsteht bei mir der Eindruck einer Dramatik, der mich wohl auf dem Weg nach unten weiterhin darauf einstimmen soll, dass jetzt bald eine Lösung gefunden werden muss.

Über einen Umweg zu bedeutenden Wirtschaftswissenschaftlern – allesamt weiße ältere Herren, die mir aus Bilderrahmen herunter von ihren Theorien und speziellen Leistungen erzählen³ – werden mir nun Ludwig Ehrhards Vorbilder und Kollegen vorgestellt. Während es im vorherigen Raum noch hieß, dass »die Wirtschaftsmechanismen für die meisten schwer zu durchschauen« seien, lese ich hier: »Ludwig Ehrhard beklagt in Fachartikeln fehlende staatliche Eingriffe in der Weltwirtschaftskrise«. So nimmt die Erzählung des Ludwig Ehrhards als Experte seinen Lauf und führt mich in den nächsten Raum zum Zweiten Weltkrieg. Hier sehe ich wieder ein Schulbuch vor mir: Texte mit Fremdwörtern wie bspw. Dirigismus, die in anderen Räumen leichter verständlich formuliert wurden, Propagandaplakate mit Aufschriften wie »Auch Du gehörst dem Führer« und große Reproduktionen von Fotografien, die einen Massenaufmarsch festhalten. Sie wecken in mir die immer gleiche Frage: Warum passiert es so häufig, dass Ausstellungen oder Ausstellungsräume zur Regierungszeit der Nationalsozialisten immer und immer wieder und meist in schwarz-weiß-rot wie hier auch, die krasse Bildsprache der Nationalsozialisten reproduzieren? Als Besucherin spüre ich dadurch vor allem und ganz automatisch die nach wie vor wirkende Macht und Anziehung dieser Bilder. Die Erinnerung an die Grausamkeit dahinter und die dazugehörenden Verbrechen gegen die Menschlichkeit muss ich dagegen selbst erzeugen. Diese Exponatauswahl und ihre inzwischen fast schon standardisierte Art der Präsentation mit entsprechender Wirkung ist letztlich eigentlich eine Antwort auf die Frage, wer und was wie im Gedächtnis bleiben soll. Und diese Antwort ist nicht die, die ich geben würde.

Ludwig Ehrhard war jedenfalls einer von den Guten, wie mich der nächste Raum mit Worten wie Skepsis, Distanz und Kritik glauben machen lässt. Er wird kein NSDAP-Mitglied und »NS-Ideologie und Antisemitismus stoßen ihn ab und bleiben ihm fremd.« Dennoch »arrangiert« er sich mit dem Regime und »berät eine Vielzahl von Unternehmen und Behörden« – zumindest ein politisch gefragter Gutachter also. Im nächsten Raum avanciert Ludwig Ehrhard dann schon fast zum Widerständler, denn er wird dem Text zufolge von der »Reichsgruppe Industrie« als Gutachter beauftragt, deren Haupt-

geschäftsführer sein Schwager ist. »Diese arbeitet mit Rückendeckung des Wirtschaftsministeriums an Nachkriegskonzepten, obwohl Hitler⁴ das verboten hat.« Der Raumtext trägt die Überschrift »Überlegungen für die Nachkriegszeit« und entlang der Wand sind ein Faksimile Ludwig Ehrhards »Denkschrift« und weiterer Aufsätze zu sehen, in denen er Ideen für die wirtschaftliche Situation Deutschlands nach dem Krieg entwickelt. Durch das angesprochene Verbot solcher Überlegungen, den notizenhaften Charakter der Papiere und den Hinweis, dass er beginnt, sich in Politik und Wirtschaft weiter zu vernetzen, entsteht bei mir das Bild eines Mannes, der Visionen hat und diese, weise⁵ wie er ist, bereits notiert und verbreitet hat, um seine Karriere nach Kriegsende gut vorbereitet weiterzuverfolgen.

Der letzte Ausstellungsraum in diesem Gebäude trägt die Überschrift »Am Ende« und hier findet in meinen Augen die bereits erwähnte Grenzüberschreitung statt. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filmszenierung in einem an sich schmalen Raum zu sehen; bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. Ich stehe also mit relativ geringem Abstand im Dunklen vor einer Wand aus miteinander verbundenen Bildschirmen, über die unkommentierte Filmausschnitte von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ziehen, kombiniert mit dramatischer Musik. Der visuelle und akustische Eindruck ist für mich der von Elend, Leid und Zerstörung, allerdings aus Sicht eines sich die Wunden leckenden Opfers, denn während ich den Film sehe, weiß ich nicht, wer ihn tatsächlich und zu welchem Zweck gedreht hat. Auch wenn die zivile Bevölkerung, die teilweise mit bestürzten Gesichtern zu sehen ist, in gewisser Hinsicht Opfer war, und Opfer und Täter:innen besonders im Krieg schwer zu trennen sind, so verschiebt diese Inszenierung doch den Fokus. Genauso wie im Raum zum Zweiten Weltkrieg ist die Wirkung der Bilder enorm und die Frage nach dem Warum bleibt. Da hilft es auch nicht, dass im Raumtext, der an der Wand direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, in einem Halbsatz von der »vielfachen Schuld an einem Vernichtungs- und Raubkrieg, an Verfolgung und Massenmorden« berichtet wird. Die Aussage »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert« ist nicht falsch. Eine nur leicht abgeänderte Formulierung wie »Das Land hat sich selbst militärisch, politisch und moralisch ruiniert« hätte aber doch und gerade in einer Zeit, in der die Geschehnisse vor und während 1945 von wieder lauter werdenden anti-demokratischen Stimmen relativiert werden, eine andere Aussagekraft. Die Frage nach dem Warum dieser Art der Inszenierung wird vielleicht in der Hinsicht beantwortet, dass dieser Raum auf mich wie ein Cliffhanger wirkt: Ludwig Ehrhard steht in den Startlöchern und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«.

Heldenepos drinnen vs. Realität vor der Tür

So verlasse ich die Ausstellung⁶ mit einem Heldenepos im Kopf: Ludwig Ehrhard, ein Fürther Patriot, der es durch Kinderlähmung als kleiner Junge nicht leicht hatte, arbeitet sich trotz politisch und wirtschaftlich turbulenten Zeiten hoch, gründet eine Familie,

wird anerkannter Wirtschaftswissenschaftler, wird ein von Anhängern der nationalsozialistischen Regierung gefragter Gutachter und Berater, obwohl er selbst der NS-Ideologie gegenüber kritisch bleibt, und arbeitet stattdessen in weiser Voraussicht an seiner Vision eines wirtschaftlich erfolgreichen Wiederaufbaus des zerstörten Deutschlands.

Dass das eine Verkürzung der Tatsachen sein muss, liegt auf der Hand, und dass ein durch eine konservative Bundes- und Landesregierung so umfassend gefördertes Haus nicht unbedingt eine (selbst-)kritische Geschichte erzählt, ist eigentlich zu erwarten. Inhaltliche Kritik an dem Metanarrativ zu üben, fällt mir aber nicht leicht. Das liegt vielleicht auch an dem einlullenden Effekt der Bilder im Eingangsbereich, die mir auch beim Verlassen des Hauses nochmal wie eine Versicherung vorkommen, nicht zweifeln zu müssen, sicherlich aber vor allem an mangelndem Wissen. Da die Ausstellung sehr bemüht und auch erfolgreich dabei ist, Basisinformationen zu vermitteln, ist ein fundiertes Geschichtswissen eigentlich keine Voraussetzung. Es wird aber darüber hinaus keine Hilfestellung geboten, um die vermittelten Informationen einordnen zu können, denn kritische Stimmen oder alternative Berichte der Geschehnisse sind vergeblich zu suchen und, das schließe ich daraus, scheinbar auch nicht erwünscht. Auch Ludwig Ehrhard selbst kommt fast nicht zur Sprache (es gibt wenige Zitate und einen handgeschriebenen Lebenslauf) und so erzählt lediglich der expositorische Akteur⁸ über die historische Person Ludwig Ehrhard. Bei diesem Monolog gibt es bis auf das Gästebuch im Eingangsbereich des Haupthauses und natürlich im Internet keine Gelegenheit, ihm ins Wort zu fallen.

Es gäbe aber sicherlich viele historische wie auch gegenwärtige Stimmen, die ihn gern hin und wieder unterbrechen oder seine Erzählung ergänzen würden. Wer bspw., wie so häufig, nicht zu Wort kommt, sind Frauen – dies ist nicht zu bemängeln, weil sie weiblichen Geschlechts sind, sondern weil auch sie bestimmt einen wichtigen Einfluss auf Ludwig Ehrhard, zumindest im Privaten hatten. Während ich etwas über Ludwig Ehrhards Vater als kaisertreuen Geschäftsmann, seine Mentoren und Lehrer erfahren habe, lerne ich über die Frauen nur wenig: Seine Mutter stand ihm durch die Kinderlähmung wohl besonders nahe, über seine Beziehung zu Luise Schuster erfährt man nur, dass sie sich »wiedertrafen« und »heirateten« – ob sie verliebt, glücklich oder unglücklich waren, was darüber hinaus aus ihrer Karriere als Wissenschaftlerin wurde, wie sie seine Arbeit als Fachkollegin beeinflusst hat, was aus der angenommenen und der gemeinsamen Tochter wurde, wie sie das Leben mit und ohne Ludwig Ehrhard erlebt haben etc., bleibt offen.

So bin ich ambivalent: Einerseits möchte ich dieser schönen Geschichte von Freiheit, sozialer Marktwirtschaft und Wohlstand, deren Held Ludwig Ehrhard ist, so gerne glauben – die Professionalität⁹ der Ausstellung würde es mir auch wirklich leicht machen – aber ich weiß ebenso von der Tücke der Verführung, spüre die Macht des Kapitalismus im Alltag und sehe, dass das Café Luise eigentlich ziemlich leer ist und all die Menschen, die doch angeblich so profitieren von Ludwig Ehrhards Erfolg, gerade entweder unter mehr oder weniger prekären Bedingungen bei der Arbeit sind – in letzterem Fall verkaufen sie mir jetzt nach dem Ausstellungsbesuch aus dem Brezelhäuschen heraus ein Mit-

tagessen – oder einige Meter weiter vor dem Bahnhof sitzen und um Geld betteln, weil es sonst irgendwie nicht bei ihnen landet bzw. einfach nie ausreicht.

Ist die Ausstellung also einen Besuch wert? Hat man Freude an handwerklich gelungenen Ausstellungen wie dieser, oder möchte man sich eine gewisse Zeit lang in sehr angenehmen Räumen aufhalten und sich vorübergehend der Illusion hingeben, es sei alles gut, dann auf jeden Fall, denn man erfährt wirklich einiges über einen Fürther, der internationale Bekanntheit erlangt hat. Ärgert man sich (wie bspw. das Fürther Sozialforum⁹) darüber, dass so viele Steuergelder dafür verwendet wurden, einem Fürther ein unkritisches Denkmal zu setzen, kurbelt man lieber die Wirtschaft ein bisschen an, indem man die fünf Euro Eintrittsgeld anderweitig in den Wirtschaftskreislauf bringt (ich schlage an diesem Sommertag ein Eis vor) oder spendet sie einem der vielen gemeinnützigen Vereine in Fürth.

Die Dauerausstellung im Ludwig Ehrhard Zentrum, Ludwig-Ehrhard-Straße 6 in 90762 Fürth ist Dienstag bis Sonntag von 10–18 Uhr geöffnet, donnerstags bis 20 Uhr. Der Eintritt kostet 5 € bzw. ermäßigt 3 €, der Besuch ist für Kinder und Jugendliche bis 16 Jahre kostenlos. Die Ausstellung ist barrierefrei zugänglich.

Anmerkungen:

- 1 Kritisch-feuilletonistisch heißt, dass dieser Ausstellungsanalysebericht das Analyzierte in einem unterhaltenden Sprachstil kritisch einordnet. Dadurch unterscheidet er sich bspw. von kognitiv-sachlichen oder konstruktiv-kritischen Analyseberichten.
- 2 Vgl. Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996, S. 2.
- 3 O-Ton Museumsaufseher zu den animierten Abbildungen: »Das ist toll, die sprechen mit Ihnen! Der eine kann Ihnen sogar zuzwinkern!« – und wirklich, einer hat sogar einen niederländischen Akzent! Was genau sie erzählt haben, ist mir aber leider nicht in Erinnerung geblieben...
- 4 Fast unbemerkt bleibt hier, dass, während alle anderen Personen mit Vor- und Zunamen in den Ausstellungstexten genannt werden, Adolf Hitler hier fast wie ein Konzept nur als ›Hitler‹ bezeichnet wird – Konventionen gehen also auch an Ausstellungstextschreiber:innen nicht spurlos vorbei...
- 5 Ich hatte tatsächlich den Eindruck eines Weisen – dass Ludwig Ehrhard später einen »Sachverständigenrat zur Begutachtung der gesamtwirtschaftlichen Entwicklung«, umgangssprachlich die »Wirtschaftsweisen« gründete, wusste ich zu diesem Zeitpunkt nicht.
- 6 Auf den ersten Teil der Ausstellung im Geburtshaus Ludwig Ehrhard folgt der zweite Teil über seine politische Karriere im Neubau des *Ludwig Ehrhard Zentrums*, der nicht mehr Teil dieser Analyse ist. Der zweite Teil ist die chronologische Fortsetzung des ersten, so dass der erste ohne Weiteres getrennt vom zweiten besucht werden kann.

- 7 Dieser Begriff stammt von Mieke Bal, die damit ausdrücken möchte, dass in einer Ausstellung nicht nur der:die Kurator:in spricht, sondern dass es um eine »Verketzung von Subjekten« geht, die dafür verantwortlich ist, was der:die Besucher:in zu sehen bekommt. Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2006, S. 77.
- 8 Mit Professionalität meine ich hier vor allem die gelungene »Performance«. Mit Jeffrey Alexanders Worten ist die Performance »fused« und in sich stimmig ist. Alexander, Jeffrey C.: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573, S. 527.
- 9 Vgl.: <https://www.fuerther-sozialforum.de/einweihung-ludwig-erhard-zentrum/> (Stand: 20.6.2019).

Zitierte Literatur:

Bal, Mieke: *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996.
 Bal, Mieke: *Kulturanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2006.
 Alexander, Jeffrey C.: *Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy*. In: *Sociological Theory* 22 (2004), Nr. 4, S. 527–573.

Was vielleicht beim Lesen des Beispielberichts gleich auffiel, ist die erste Zeile und die erste Endnote. Aus der Praxis heraus entstand die Idee, Schreibstile für die Analyseberichte zu definieren. Die Verwendung eines bestimmten Schreibstils – anders als die Intersubjektivität, die ich als elementar für die wirkungsreflexive Analysemethode sehe – ist natürlich keine ›Vorschrift‹, genauso wenig, wie es die Hinweise auf Öffnungszeiten, Erreichbarkeit und Eintrittspreis zum Abschluss des Berichts sind. Die folgende Vorstellung möglicher Schreibstile ist als weitere Unterstützung dafür gedacht, das eigene Tun zu reflektieren und einen eigenen Stil für den Analysebericht zu entwickeln.

Schreibstile

Ich unterscheide zwischen vier Schreibstilen, die jeweils mit einer Wortkombination bezeichnet sind:

- **Kognitiv-sachlich**
 Ähnlich einem wissenschaftlichen Aufsatz; primär deskriptive Anteile; klarer Aufbau (z.B. Einleitung, Hauptteil, Schluss; Behauptung, Begründung, Beispiel); sachliche Sprache; nicht wertend; explizite oder implizite Ich-Form
- **Affektiv-ursächlich**
 Betont die (persönlichen) Eindrücke und sucht nach Ursachen für diese; Wirkung der Ausstellung im Fokus; typische Stilmittel: rhetorische Fragen, emotionale Adjektive und Verben; explizite Ich-Form; nicht wertend

- **Kritisch-feuilletonistisch**
Positiv wie negativ hinterfragend und einordnend (begründet); unterhaltsam geschrieben; nicht zwingend linear aufgebaut; explizite oder implizite Ich-Form
- **Konstruktiv-kritisch**
Macht Ergänzungs-/Verbesserungsvorschläge mit dem Ziel, konstruktive Kritik zu üben; sachliche Sprache; explizite oder implizite Ich-Form

Durch die vielen deskriptiven Anteile ist der kognitiv-sachliche Stil nicht so analytisch wie der affektiv-ursächliche. Dieser wiederum ist wohl am ehesten wirkungsreflexiv; Texte in diesem Stil können jedoch die Tendenz haben, zu emotional für eine Analyse zu werden. Beim kritisch-feuilletonistischen Stil besteht die Gefahr, die Grenzen zwischen Analyse und Kritik zu verwässern, während der konstruktiv-kritische schnell evaluativ werden kann, dafür aber nicht so destruktiv ist, wie es Texte im kritisch-feuilletonistischen Stil sein können. Dessen Stärke ist jedoch klar das Unterhaltende, welches den Ausstellungsanalysebericht auch zum Lesevergnügen werden lassen kann. Wie unterschiedlich ein Textabschnitt in den verschiedenen Stilen wirken kann, soll folgendes Beispiel zeigen:

Beispiel:

Die folgenden Textabschnitte sind Varianten eines Absatzes des oben als Beispiel genannten Analyseberichts zur Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum*.⁸⁴

Kognitiv-sachlich

Der letzte Raum der Ausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards trägt die Überschrift »Am Ende«. Es wird dort auf einer großen Fläche aneinanderhängender Bildschirme ein Film gezeigt, der ein Zusammenschnitt unterschiedlicher Sequenzen von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ist. Hin und wieder sind auch Zivilisten zu sehen, die ebenfalls aussehen, als wären sie »am Ende«. Der Film wird von Musik begleitet, die akustisch die endgültige Zerstörung und somit die Dramatik der Bilder wiedergibt. Der Raum ist relativ klein, so dass ich nahe vor den Bildern stehe. Sie sind die einzige Lichtquelle in dem ansonsten dunklen Raum und so kann ich mich dem Film weder optisch noch akustisch entziehen. Schaffe ich es doch und wende mich stattdessen dem Wandtext zu, der direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, bekomme ich dort die gleiche Information wie durch die unkommentierte Filminszenierung: »Die Situation im besiegten und zusammengebrochenen Deutschland ist 1945 verheerend.« Während im Film Bild und Musik die Dramatik vermitteln, sind es hier sprachliche Formulierungen wie »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert« und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren«, die ausdrücken, wie schlimm die Lage 1945 war. Die inhaltliche Aussage »Am Ende« wird in diesem Raum mithilfe von drei unterschiedlichen expositorischen Mitteln (Bild, Ton, Text) transportiert.

Affektiv-ursächlich

Der letzte Raum der Ausstellung in Ludwig Erhards Geburtshaus trifft mich besonders und zwar anders als die bisherigen Räume im ersten Teil der Dauerausstellung. Worauf mag das liegen? Der Raum ist mit den Worten »Am Ende« betitelt und das wird inhaltlich entsprechend behandelt. Es geht um Bombenangriffe, zusammenstürzende Gebäude und Straßenzüge in Trümmern. Der Wandtext, der direkt neben dem Eingang angebracht ist, also im Rücken desjenigen hängt, der den Raum betritt und somit nicht auf den ersten Blick zu sehen ist, benutzt emotionale Worte wie »zusammengebrochen«, »verheerend« oder »ruiniert«, um die Situation Deutschlands nach Kriegsende zu beschreiben. Das Thema ist also an sich bereits bedrückend und berührt mich vielleicht deshalb entsprechend. Hinzu kommt aber die szenografische Vermittlung dieser Inhalte. Der Raum ist schmal und dunkel. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filminszenierung zu sehen. Bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. An dieser Stelle ziehen über eine Wand aus kombinierten Bildschirmen unkommentierte Filmausschnitte mit dramatischer Musik, die eine sehr unmittelbare Wirkung auf den Körper haben. Hinzu kommt die geringe Distanz, die ich körperlich gesehen und bedingt durch die Raumgröße zu den Bildschirmen habe und die Tatsache, dass, abgesehen vom Wandtext, keinerlei andere Objekte oder ähnliches gezeigt werden, die mich ablenken könnten. Die Inszenierung der Inhalte mit den expositorischen Mitteln Bild, Ton, Text, Dunkelheit und Raumgröße ermöglichen mir also diesen starken emotionalen Eindruck.

Kritisch-feuilletonistisch

Der letzte Ausstellungsraum in diesem Gebäude trägt die Überschrift »Am Ende« und hier findet in meinen Augen die bereits erwähnte Grenzüberschreitung statt. An einziger Stelle in der bisherigen Ausstellung ist hier eine großflächige Filminszenierung in einem an sich schmalen Raum zu sehen, denn bewegte Bilder werden sonst nur als Infofilme in der Vermittlung dienenden Boxen gezeigt oder als Quellenmaterial in kleinerem Format. Ich stehe also mit relativ geringem Abstand im Dunklen vor einer Wand aus miteinander verbundenen Bildschirmen, über die unkommentierte Filmausschnitte von Bombenangriffen, zusammenstürzenden Gebäuden und Straßenzügen in Trümmern ziehen, kombiniert mit dramatischer Musik. Der visuelle und akustische Eindruck ist für mich der von Elend, Leid und Zerstörung, allerdings aus Sicht eines sich die Wunden leckenden Opfers, denn während ich den Film sehe, weiß ich nicht, wer ihn tatsächlich und zu welchem Zweck gedreht hat. Auch wenn die zivile Bevölkerung, die teilweise mit bestürzten Gesichtern zu sehen ist, in gewisser Hinsicht Opfer war, und Opfer und Täter:innen besonders im Krieg schwer zu trennen sind, so verschiebt diese Inszenierung doch den Fokus weg von der Verantwortung Deutschlands, vor allem aber auch weg vom eigentlichen Thema, der wirtschaftlichen Situation. Genauso wie im Raum zum zweiten Weltkrieg ist die Wirkung der Bilder enorm und gibt die Dramatik wieder, die auch der Raumtext ausdrückt. Dieser hängt allerdings an der Wand direkt neben dem Eingang, also im Rücken desjenigen, der den Raum betritt. Er ist somit nicht auf den ersten Blick

zu sehen und dass in einem Halbsatz von der »vielfachen Schuld an einem Vernichtungs- und Raubkrieg, an Verfolgung und Massenmorden« berichtet wird, kann leicht übersehen werden. Doch selbst wenn ich den Text lese und dies bis zum Ende tue, bleibt mir aufgrund seiner prägnanten Formulierung vor allem der letzte Satz in Erinnerung: »Das Land ist militärisch, politisch und moralisch ruiniert.« Das ist nicht falsch, durch diese Formulierung wird jedoch auf der Inhaltsebene, genauso wie im Film, keine Verantwortung für das Leid übernommen und das in einer Zeit, in der die Geschehnisse vor und während 1945 von wieder lauter werdenden anti-demokratischen Stimmen relativiert werden. Unabhängig vom Inhalt ist die Folge der dramatischen Inszenierung, dass dieser Raum auf mich wie ein Cliffhanger wirkt: Ludwig Erhard steht in den Startlöchern und »Deutschland hört auf, als Staat zu existieren.«

Kritisch-intervenierend

Auf allen drei Ebenen – Inhalt, Gestaltung und Didaktik – vermittelt der letzte Raum der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards die Dramatik des Endes des Zweiten Weltkriegs. Dabei bleibt er aber oberflächlich und hält sich ans Offensichtliche: Bombenangriffe, zusammenstürzende Gebäude und Straßenzüge in Trümmern, militärischer, politischer und moralischer Ruin. Dadurch wird den Besucher:innen spezifisches Wissen besonders zur wirtschaftlichen Situation des Landes, die im Ausstellungskontext primär relevant ist, vorenthaltenverwehrt. Dies hätte gelöst werden können, wenn bspw. (animierte) Aufnahmen von Verhandlungen des Wirtschaftsministeriums kurz vor Kriegsende im Vergleich mit denen der Alliierten zu ihrer Vorstellung der wirtschaftlichen Entwicklung oder die wirtschaftliche Situation von Zivilist:innen gezeigt worden wären. So hätte man bei der wirkmächtigen Präsentation von bewegten Bildern bleiben können, um die offenbar gewünschte Dramatik zu erreichen, die für das Gesamtnarrativ der Ausstellung als wichtig erachtet wird, hätte aber an Tiefgang und Informationsgehalt gewonnen. Selbst der Raumtext hätte so nicht wesentlich verändert werden müssen, da er in diesem Kontext vermutlich weniger als bisher den Anschein einer Opferbeschreibung hätte.

Ob man sich beim Verfassen des Analyseberichts an einem dieser Stile orientiert oder nicht, ist wie gesagt unerheblich. Die Art und Weise wie man den Bericht formuliert, verändert jedoch maßgeblich den Umgang mit den erhobenen Daten, also die Datenverarbeitung, wie der hier vorgenommene Vergleich der Stile deutlich macht. Mal verwendet man Daten, die kritisch eingeordnet werden können, mal lässt man mehr, mal weniger Interpretationsspielräume offen. In jedem Fall bevorzugt man Daten, die die Argumentationsweise stützen.

84 Vgl. Schorr, Carla-Marinka: Eine kritisch-feuilletonistische Analyse der Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards, Ludwig Erhard Zentrum in Fürth. Bericht vom 04.06.2019, unveröffentlicht.

Vorgehen beim expositorischen Schreiben

Das Auswählen, Sortieren und Verwenden der Daten nach selektiven Kriterien – also das Ein- und Ausschließen – ist eine Frage der Macht und gleicht in dieser Hinsicht dem Ausstellen.⁸⁵ Je nachdem, wie ich als Autor:in entscheide, kommt manches zur Sprache und anderes wird verschwiegen. Hinzu kommt, dass ich das, was ich als Autor:in sage, mithilfe von Worten oder Abbildungen beispielhaft belege, um meine Aussagen über die Ausstellung möglichst transparent nachvollziehbar, aber eben auch möglichst überzeugend darzustellen. Diese Geste von ›So ist es!‹ hat eine epistemische Autorität inne: Als Autor:in weiß ich (oder meine ich zu wissen), wie ›es‹ ist. Das macht Schreiben zum »expository writing«, wie Mieke Bal es formuliert.⁸⁶ Die autoritäre Macht lässt sich aus meiner Sicht durch eine reflektierte Wahl der Worte und Formulierungen transparent machen und so die Absolutheit der Deutungshoheit relativieren, so wie es seit dem Reflexive Turn auch von Ausstellungsmacher:innen verlangt wird, aber:

»Seduction is, arguably, part of language use, of speech acts and as long as academics write, their arguments will be embedded in the normal conditions of language use.«⁸⁷

So wie der Krise der Repräsentation mit Selbstreflexion begegnet wurde, kann man sich mit den eigenen Texten bewusst befassen und dabei – entsprechend der Annahme, dass das zeigende Subjekt im Sprechakt auch auf sich selbst zeigt⁸⁸ – interessante Erkenntnisse auch über sich selbst haben: Ich hatte mich entschieden, den oben zitierten Analysebericht über die Dauerausstellung im *Ludwig Erhard Zentrum* im kritisch-feuilletonistischen Stil zu schreiben. Doch im Absatz über den letzten Ausstellungsraum änderte ich unbeabsichtigter Weise den Stil, wie beim Lesen vielleicht aufgefallen ist. So wie ich dem expositorischen Akteur der Ausstellung vorwerfe, in diesem Raum eine Grenze zu überschreiten, überschreite ich an gleicher Stelle als Autorin selbst eine, nämlich die des Schreibstils, indem ich Vorschläge mache, wie die Aussagekraft des Raumes hätte verändert werden können.⁸⁹ Ich beginne auf mich selbst, auf mein Bedürfnis nach einer klaren Haltung gegenüber dem Erstarken anti-demokratischer Stimmen zu zeigen. Diese Textstelle ist so zum Paradebeispiel dafür geworden, dass auch der Text über eine Exposition eine Exposition ist – hier »an exposure of the self«.⁹⁰

Am expositorischen Schreiben ist nichts falsch und es lässt sich nicht vermeiden, aber aus den genannten Gründen ist es sinnvoll, erhellend und mit der Brille des Reflexive Turn notwendig, sich mit dem eigenen Tun, dem Textverfassen, auseinanderzusetzen. Die zentralen Fragen – und so schließt sich der Kreis zur Quellentextanalyse und zum Beginn dieses Kapitels – sind deshalb: An wen richtet sich mein Bericht? Was möchte ich mitteilen? Wie möchte ich es mitteilen? Welche Form (Textlänge etc.), welche Art

85 Vgl. Bal 1996, S. 5–8, 220.

86 Ebd., S. 6.

87 Ebd.

88 Vgl. Bal 2006, S. 38, 78, 94.

89 Für die obige Gegenüberstellung der gleichen Textstelle in unterschiedlichen Schreibstilen habe ich diesen Absatz überarbeitet, um dort aufzeigen zu können, wie er aussehen könnte, würde er konsequent im kritisch-feuilletonistischen Stil geschrieben.

90 Bal 1996, S. 2.

von Belegen/Nachweisen wähle ich, wie binde ich sie ein, und welches Publikationsmedium nutze ich? Da es ein allgemeines Muster nicht gibt und dieses hinsichtlich der vielen Einsatzmöglichkeiten der Analyseberichte auch nicht sinnvoll erscheint, können und sollten diese Fragen aus Sicht des Reflexive Turn für jeden Analysebericht wieder neu beantwortet werden. Wichtig ist jedoch, sich die Fragen erst nach Abschluss der Analysetätigkeit zu stellen, um in der Analyse noch möglichst unbefangen davon zu sein und den Selektionsprozess nicht bereits dort zu starten. Selektionsprozesse haben aus den erläuterten Gründen auch ethische Implikationen, um die es im nächsten Kapitel geht.

4.4.6 Ethics und Verantwortung

Die Notwendigkeit, sich mit Forschungsethik zu beschäftigen, hat extrinsische wie intrinsische Gründe. Ein extrinsischer Grund ist bspw. die allgemeine Tendenz, auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften den Forschungsförder:innen sogenannte »ethical approvals« vorlegen zu müssen, in denen insbesondere bei Forschung mit und über Menschen mögliche Risiken abgewogen werden sollen. Da die Ausstellungsanalyse in der Regel keine persönlichen Daten als die des Forschenden selbst erhebt, mag diese Entwicklung die Ausstellungsanalyse zunächst nicht tangieren. Forschungsethik ist jedoch mehr, als das Bekenntnis zur guten wissenschaftlichen Praxis und die Erlaubnis einer Ethikkommission, das Vorhaben durchführen zu dürfen. Hier kommen die intrinsischen Gründe ins Spiel, die sich aus der Methode selbst ergeben und vor allem Fragen aufwerfen, die bisher noch kein Code of Ethics beantwortet.⁹¹

Das oben genannte Risiko, dass die eigene Wahrnehmung unredlicher Weise manipulativ eingesetzt wird damit die Analyseergebnisse bspw. einem gewünschten Ergebnis entsprechend ausfallen oder man die Wahrnehmung etwas »anpasst« – also, geradeheraus gesagt, lügt – ist ein methodenintrinsischer Grund, sich mit Ethics zu befassen. Der Wahrheit verpflichtete Forschung ist – so altmodisch es klingen mag – Ehrensache.

Auch die Frage, ob die Forschungsergebnisse an die ausstellende Institution zurückgegeben werden müssen, ist eine ethische und eine der Verantwortung.⁹² Der ICOM Code of Ethics schreibt zum Teilen folgendes vor:

»Members of the museum profession have an obligation to share their knowledge and experience with colleagues, scholars and students in relevant fields. They should respect and acknowledge those from whom they have learned and should pass on such advancements in techniques and experience that may be of benefit to others.«⁹³

91 Der ICOM Code of Ethics bezieht sich vor allem auf die Museumspraxis. Zur Forschung in Museen lautet der entsprechende Satz: »Research by museum personnel should relate to the museum's mission and objectives and conform to established legal, ethical and academic practices.« International Council of Museums (Hg.): ICOM Code of Ethics for Museums. Paris 2017, S. 20.

92 Die Frage, ob die beforschten Institutionen ein Interesse an den Forschungsergebnissen haben, ist eine andere. Sie lässt sich nur im Einzelfall – und in meinem Fall mit einem von den Betroffenen nicht explizit ausgesprochenen, aber signalisiertem Nein – beantworten.

93 International Council of Museums 2017, S. 20.

Dies lässt sich sehr gut auf Wissen und Erfahrungen, die man im Zuge der Ausstellungsanalyse erworben hat, übertragen. Denn auch das Erheben, Auswerten und Weiterverwenden von Daten zur Ausstellung ist im Kontext dieses Zitats zu sehen. Nicht allen mag es willkommen sein, wenn sich das Wissen darüber, wie Ausstellungen funktionieren, vermehrt. Museum Professionals könnten sich in ihrer Expertise bedroht fühlen, je mehr Menschen sich in diesem Metier auskennen, ihre Lesekenntnis erweitern und beim Business Ausstellung ›mitmischen‹ möchten. Die transformative Kraft des Analysierens konnte ich bisher nicht tief genug untersuchen, doch wie oben geschildert ist bereits die Annahme, dass es sie gibt, Grund genug, ethische Überlegungen zu den Konsequenzen, Einsatzbereichen und Zielen der Methode anzustellen.

Die intensive Auseinandersetzung mit einem ›Werk‹, der Ausstellung als Gesamtwerk, ist aus meiner Sicht eine verantwortungsvolle Angelegenheit. Hinter einer Ausstellung stehen bei allen Theorien zu Akteuren, Linien, Konstellationen, Netzwerken und Geweben vor allem Menschen. Auch wenn ihre Intentionen begründeterweise nicht in die Analyse einbezogen werden und die Ausstellung so etwas losgelöst von den Einzelpersonen untersucht wird, verdienen sie Respekt. Dieser zeigt sich vor allem in einer sachlichen, intersubjektiven Argumentation. Schnell rutscht man vor allem unter Fachkolleg:innen in einen ›Lästermodus‹, der jedoch in einem Analysebericht aus ethischen Gründen nichts verloren hat.⁹⁴

Zusätzlich zum Hinweis auf das nötige »Taktgefühl«, erinnert Friedrich Waidacher an die Tragweite, die eine Kritik, aber eben auch eine Analyse haben kann.⁹⁵ Auch Jeffrey C. Alexander hat in Zusammenhang mit den Social Powers ausgeführt, dass eine Einordnung – wie sie auch bei einer Analyse geschieht, die nicht werten möchte – Einfluss nimmt auf die zukünftige Rezeption der Ausstellung durch andere.⁹⁶ Beim Formulieren, dem Veröffentlichungszeitpunkt und dem Medium der Veröffentlichung und dadurch antizipierter Reichweite des Analyseberichts, ist dies zu bedenken.

Der Analysebericht bietet einen weiteren intrinsischen Grund, über Ethics nachzudenken. Versteht man diesen Bericht wie oben ausgeführt als »exposure«⁹⁷, geht mit dem Schreiben die gleiche ethisch-reflektive Verantwortung einher, wie sie Pamela McClusky fürs Ausstellungsmachen sieht: Die Inhalte müssen sorgfältig ausgesucht, die Auswahl und Schwerpunktsetzungen begründet, Formulierungen intersubjektiv nachvollziehbar und Ergebnisse leicht zugänglich sein.⁹⁸ Und im Sinne eines »exposure of the self« trägt man als Autor:in auch für sich selbst Verantwortung.⁹⁹ Zu dieser Verantwortung für sich selbst als Forschende:r gehört auch, sich über die ethischen Implikationen des kritischen Analysierens an sich im Klaren zu sein und einen Umgang damit zu finden. Das mag gerade in der kulturanthropologischen Forschung keine neue Erkenntnis sein, in den Museumswissenschaften ist mir jedoch bisher nicht untergekommen, dass man sich damit beschäftigt, was der Anspruch, stets kritisch zu sein und in gewisser Weise dauer-

94 Vgl. Bal 2006, S. 81.

95 Waidacher 2000, S. 22.

96 Vgl. Alexander 2004, S. 556–559.

97 Bal 1996, S. 2.

98 Vgl. McClusky 2011. Vgl. auch Kapitel 2.7.2 Ethics.

99 Bal 1996, S. 2.

haft dekonstruierend zu arbeiten, mit einem selbst macht. Wo bleiben Freude und Zuversicht bei einer solchen Arbeitshaltung? Der in dieser Hinsicht wohltuende Effekt der Selbstreflexion und die Frage, wie dieser in das Schreiben des Analyseberichts einfließen kann, sollte deshalb aus ethischen Gründen nicht außer Acht gelassen werden. Ohne gleich einen *Mindfulness Turn* ausrufen zu wollen, plädiere ich dafür, die Verantwortung für sich selbst noch stärker als gesundheitliche Präventionsarbeit zu sehen und zu fördern. Selbstsorge ist allerdings Übungssache, wie Malte Brinkmann aus erziehungswissenschaftlicher Sicht betont, und zentral für das Üben ist seiner Ansicht nach die Wiederholung.¹⁰⁰ »Die entscheidende Figur, die die Zeitlichkeit des Übens bestimmt und das Üben vom Lernen unterscheidet, ist die Wiederholung [...]. [D]ie sinnvolle Übung [ist] aber keine einfache Repetition desselben [...]. In der Wiederholung kehrt nicht dasselbe noch einmal identisch wieder.«¹⁰¹ Ein und dieselbe Ausstellung lässt sich bspw. mehrfach analysieren und mit jeder Wiederholung dieser Übung kommt wieder etwas anderes in den Blick – sei es das eigene Vorgehen oder Ausstellungselemente. Ein weiterer Übungseffekt stellt sich also ein, wenn man nach einer Weile erneut auf die eigene Analyse blickt und kritisch kommentiert und verändert, was man nun anders machen würde. Denn zum Üben gehört es auch, Fehler zu machen.¹⁰²

Schließlich schafft das Üben der Methode Methodenwissen, welches die Anwendung erleichtert. Zusätzlich verändert jede Analyse auch den Blick auf Ausstellungen und durch die Arbeit mit den fachtheoretischen Hintergründen auch das Fachwissen, so dass die Analysen mit zunehmender Übung zudem fachwissenschaftlicher werden. Welche Rolle das eigene Fachwissen und die Situationsgebundenheit für die Analyse tatsächlich spielen, beleuchtet das nächste Kapitel ebenso wie es die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse noch einmal einordnet und abgrenzt.

4.5 Methodenkritik: Einordnung, Abgrenzung und Subjektivität

Die Fragestellungen an eine Ausstellung können so vielfältig sein, wie Ausstellungen selbst. Entsprechend vielfältig sind die Erwartungen an eine neue Ausstellungsanalysemethode und die Vorstellungen davon, was Ausstellungsanalyse heißt. Vor allem aufgrund dieser Ausgangslage erachte ich es als notwendig, die hier vorgestellte wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode einzuordnen und abzugrenzen.

Die Methode arbeitet nicht quantitativ und strebt nicht nach einer Allgemeingültigkeit der Ergebnisse. Diese sind auch nicht reproduzierbar, da sie an Zeit, Ort und analysierende Person gebunden sind und einen Forschungsgegenstand haben – die Ausstellung –, von dem ausgegangen wird, dass er immer wieder anders rezipiert

100 Vgl. Brinkmann, Malte: Die Wiederkehr des Übens: Praxis und Theorie eines pädagogischen Grundphänomens. Stuttgart 2021, S. 100–114.

101 Brinkmann 2021, S. 28. Zwischen Lernen und Üben zu trennen, ist jedoch nicht weltweit üblich: Vgl. ebd., S. 52.

102 Doch welche Settings sind für das Üben des Analysierens hilfreich oder gar notwendig? Und wie kann das eigenständige, kritisch-analytische Denken insbesondere im Kontext von Lehre und Studium und in Bezug auf die Ausstellungsanalyse gefördert und geübt werden? Dies ist für mich noch nicht abschließend geklärt. Vgl. dazu auch Kapitel 5.2 Die Potenziale weiter- und neudenken.

wird und keine Ausstellung der anderen entspricht. Der Forschungsgegenstand ist die Ausstellung und nicht ihre Besucher:innen, gleichwohl die Analysierenden eine Art Besucher:innenrolle einnehmen. In diesem Sinne ist die Methode besucher:innenperspektivisch und stellt die Ausstellungsrezeption in den Mittelpunkt, zählt aber nicht zu den Methoden der Besucher:innenforschung, anders als die Methode des *Timing and Tracking*.¹⁰³ Diese Methode ist eigentlich in der Besucher:innenforschung angesiedelt, kann aber auch zur Ausstellungsanalyse verwendet werden, wenn die Ergebnisse auf die Ausstellung – ihre Wegeführung, ihre Hängung, Positionierung der Exponate etc. – zurückgeführt werden können. Die wirkungsreflexive Ausstellungsanalysemethode ist genuin ausstellungsanalytisch entwickelt worden und liefert höchstens als Nebenprodukt Aussagen über eine:n Besucher:in. Als Analysemethode eignet sie sich weder für eine Ausstellungskritik noch zur Ausstellungsevaluation, sondern grenzt sich von diesen Herangehensweisen dadurch ab, dass sie sich für die Ausstellung in ihrem allgemeinen Funktionieren, für das Zusammenspiel ihrer Ausstellungselemente interessiert und nicht dafür, ob dieses gelungen ist oder bestimmte Ziele erreicht. Somit fällt diese Methode der Ausstellungsanalyse auch kein Urteil über die Qualität einer Ausstellung. Auch wenn die Analysefragen ein wichtiges Rückgrat der Methode sind und hier ein enger Methodenbegriff verwendet wird, wäre es missverständlich, deshalb von einer strikten Vorgehensweise oder einer Checkliste zu sprechen.¹⁰⁴ Die Analysefragen sind nicht dazu gedacht, nacheinander ›abgearbeitet‹ zu werden, was umgekehrt auch bedeutet, dass bei dieser Methode ein zeitintensives Nachdenken und abwägendes Priorisieren in den Schritten der Datenerhebung und -auswertung nötig ist. Zeitintensiv ist ein gutes Stichwort für die benötigte Arbeitszeit in der Anwendung, denn die Methode lässt sich nicht in ein bis zwei Tagen durchführen und bringt keine schnellen Ergebnisse wie bspw. *Judging Exhibitions*.¹⁰⁵ Insbesondere das Formulieren des Analyseberichts und gegebenenfalls auch die Einarbeitung ist zeitaufwändig und diesbezüglich eher mit typischen qualitativen Methoden der Kulturwissenschaften zu vergleichen.

Die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse versteht sich allerdings dezidiert als Methode der Museumswissenschaften. Manche Vorgaben mögen für Wissenschaftler:innen verwandter Disziplinen zu eng, zu weit oder zu strukturiert gedacht sein, gar besserwisserisch klingen, wie ein Historiker im persönlichen Gespräch meinte, oder aber auch zu freilassend sein. Auch in den Museumswissenschaften selbst wird die Methode nicht jedes Bedürfnis befriedigen oder allen Vorstellungen entsprechen können. Die Resonanz auf die Methode nicht nur in den Methodentests sowie die in der Einleitung genannten Desiderate anderer Wissenschaftler:innen, welchen diese Arbeit nachkommt, geben aber Anlass zur Annahme, dass die Methode ihre Nutzer:innen finden wird.¹⁰⁶ Was diese erwarten können, ist ein starker Fokus auf die Ausstellungswirkung, denn diese Wirkung zu reflektieren ist der Kern der Methode. Sie vermittelt ein Verständnis davon, wie eine Ausstellung funktioniert, geht also einem allgemeinen Erkenntnisinteresse nach, welches für bestimmte Settings fokussiert werden kann. Die

103 Vgl. Yalowitz/Bronnenkant 2009.

104 Zum Methodenbegriff wie er in dieser Arbeit verwendet wird vgl. 1.2.4 *Begriffsdefinitionen*.

105 Vgl. Serrell 2006.

106 Vgl. Kapitel 1.1 Forschungen zur Ausstellungsanalyse.

Methode arbeitet dabei ausgehend von den Eindrücken, die die Analysierenden während der Datenerhebungsphase von der Ausstellung gewinnen. In der Phase der Datenauswertung bietet die Methode durch drei verschiedene Arten an Analysefragen umfangreiche Unterstützung bei der Strukturierung der Eindrücke.

Diese Eindrücke sind selbstredend subjektiv, also an das jeweilige Individuum, das sogenannte Subjekt, gebunden und von seiner Eigenheit beeinflusst, weshalb ich sie »eigene« Eindrücke nenne. Gleichzeitig ist bekannt, dass Subjekte trotz ihrer Individualität Ausstellungen »nicht völlig beliebig« rezipieren, sondern trotz oder gerade wegen ihrer Standortgebundenheit »gewissen Wahrnehmungskonventionen« folgen.¹⁰⁷ Daher liegt die Frage auf der Hand, ob unterschiedliche Personen zu ähnlichen Ergebnissen kommen. Im Rahmen der Methodentests zur Entwicklung der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse haben unterschiedliche Testpersonen (Museum Professionals und Non-Museum Professionals) nacheinander die gleiche Ausstellung analysiert. Ein detaillierter Vergleich der Ergebnisse war im Setting der vorliegenden Arbeit nicht möglich, weil die Parameter dafür zu ungenau waren – bspw. wurden alle Testpersonen durch mich ge-coacht –, aber thematische Überschneidungen in den Analyseberichten sind vorhanden und legen nahe, die Frage tendenziell mit Ja zu beantworten und die Bedeutung der Subjektivität etwas zu relativieren. Möglicherweise erzeugt die Methode also, obwohl sie auf subjektiven Eindrücken basiert, Ergebnisse, die weniger eigen sind, als angenommen.

In jedem Fall kann die Ausstellungswirkung durch die integrierend-holistische Herangehensweise der Methode so reflektiert werden, dass die Eindrücke theoretisch fundiert und anhand der Ausstellungselemente begründet werden können. Dadurch lösen sich die Analysierenden sowohl von einer Ausstellungsdeskription als auch von einer Selbstanalyse und gehen stattdessen dem Zusammenspiel der Ausstellungselemente in ihrer Gesamtheit nach, um der Ausstellungskomplexität gerecht zu werden. Das führt zu transparenten Analyseergebnissen, die auf klaren, intersubjektiv nachvollziehbaren Argumenten basieren. So trägt die Methode dazu bei, dass fachlich und sachlich über die Wirkung und Wirkmacht von Ausstellungen diskutiert werden kann.

107 Muttenthaler/Wonisch 2006, S. 48.

