

9 Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen

Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität

Guido Fackler und Carla-Marinka Schorr

In diesem Beitrag stellen wir eine neue Methode der Ausstellungsanalyse vor, die sowohl für eine gesamte Ausstellung als auch für einzelne Ausstellungselemente (z.B. Medien) oder übergeordnete Fragestellungen (z.B. Inklusion) herangezogen werden kann. Dabei arbeitet Guido Fackler, von einem kurzen Abriss bezüglich Ausstellungsrezensionen in den Medien und anderen Ansätzen wissenschaftlicher Ausstellungsanalysen ausgehend, die Spezifika einer musealen Ausstellung heraus. Basierend auf diesem Verständnis der Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge erläutert Carla-Marinka Schorr anschließend Grundlagen und Vorgehensweise der im Rahmen ihrer museumswissenschaftlichen Dissertation entwickelten und erprobten Methode der holistischen Ausstellungsanalyse: Diese weitet den – oft auf Inhalte, Objekte oder Besuchsmeinungen verengten – Blick auf Ausstellungen und versetzt professionelle wie nicht professionelle Museumsbesucher*innen in die Lage, das situative und individuell rezipierte Zusammenwirken der menschlichen und nicht menschlichen Ausstellungakteure¹ besser zu verstehen. Mehrere, auf diese Weise subjektiv gewonnene und methodisch reflektierte Daten ermöglichen aufgrund ihrer intersubjektiven Nachvollziehbarkeit nicht zuletzt auch allgemeinere Aussagen über eine Ausstellung.

1 Der Akteursbegriff entstammt der Akteur-Netzwerk-Theorie, die weiter unten ausgeführt wird. Als theorettisches Konzept wird der Begriff Akteur deshalb im Folgenden nicht gegendert, da er funktional und nicht geschlechtsspezifisch gedacht wird.

Ausstellungen rezensieren

Die Idee, sich intensiver mit der Analyse von Ausstellungen zu befassen, kam schon bald nach Gründung des Fachs Museologie/Museumswissenschaft an der Universität Würzburg im Jahr 2010 auf. Zum einen sahen wir hierin eine Möglichkeit, das »Machen« von Ausstellungen, das in der Lehre eine große Rolle spielt, durch die Reflexion fertiger Ausstellungen zu optimieren. Zum anderen benötigt eine Universitätsdisziplin eigene fachliche Methoden: Denn so wie man etwa in der Germanistik methodisch-systematisch vorgeht, um ein Gedicht zu analysieren, sollte dies doch auch für Ausstellungen möglich sein. Nicht zuletzt verspürten wir eine gewisse Unzufriedenheit mit Ausstellungsbesprechungen, wie sie in der Presse und den Medien üblich sind.

Ausstellungsrezensionen haben seit langem einen festen Platz im Feuilleton, während sie im Fernsehen eher ein Nischendasein führen. Freilich überwiegt hier die Besprechung von Themen, Inhalten und Objekten, während die »Machart« einer Ausstellung meist keine Rolle spielt (Jannelli/Hammacher 2008: 8). Dabei kann der gleichzeitige Blick auf Inhalt, Gestaltung und Vermittlung unterschiedliche Inkongruenzen offenlegen. So warf die Sonderausstellung »Nationalsozialismus in Freiburg« (Augustinermuseum Freiburg, 2016–2017) differenzierte Blickwinkel auf die Geschichte von »Opfern, Tätern, Widerständlern und Mitläufern« (Stadt Freiburg 2017; vgl. Kalchthaler/von Stockhausen 2017). Während man auf der inhaltlichen Ebene anhand von über 250 Original-Fotos, Briefen, Kleidungsstücken und anderen Objekten unterschiedliche Einzelschicksale im ›Dritten Reich‹ beleuchtete und damit für einen vielstimmigen Blick plädierte, stand dies im Gegensatz zur gestalterischen Ebene: Das dominante Schwarz-Weiß suggerierte ein Entweder-oder und erinnerte mich an die in früheren Forschungen postulierte Opfer-Täter-Dichotomie, die man ja gerade mit dieser Ausstellung inhaltlich hinter sich gelassen hatte.

Historisch gesehen haben Ausstellungsrezensionen ihr Vorbild in der Theater-, Konzert-, Literatur- und Kunstkritik. Diese entwickelte sich mit dem Erstarken des bürgerlichen Kulturbetriebs ab dem 18. Jahrhundert zu einem eigenen Genre des gehobenen Feuilletons bzw. von Spezial- und Fachzeitschriften und differenzierte sich bald in weitere Formen aus, z.B. die Filmkritik. Damit einhergehend kommt die Figur des überwiegend männlichen Kritikers auf, der autoritär und mit einem egomanischen Anspruch auf Allgemeingültigkeit sein abschließendes Urteil spricht und damit die Rezeption eines Werks erheblich beeinflussen kann.

Perspektiven der Ausstellungsanalyse

Im Gegensatz zu einer Ausstellungsrezension im Feuilleton, in der ein quasi allmächtiger Kritiker sein Urteil spricht, ist eine fachwissenschaftlich begründete Analyse den Kriterien wissenschaftlichen Arbeitens verpflichtet. Als einer der Ersten im Fach Museologie/Museumswissenschaft hat sich Friedrich Waidacher, der in Graz die erste Museologieprofessur im deutschsprachigen Raum innehatte, mit der Ausstellungsanalyse auseinandergesetzt. Diesbezüglich kritisierte er im Jahr 2000, dass es keine »nennenswerte Kultur der Ausstellungskritik« gebe:

»Einerseits waren Museumsleute stets höchst zurückhaltend, wenn es darum ging, die Qualität ihrer Ausstellungen zu bewerten. Zum anderen verfügen zwar viele Kritiker über ausgezeichnete Kenntnisse in den Fachbereichen, die sich mit den ausgestellten Objekten selbst befassen – Archäologie, Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Völkerkunde, um nur einige zu nennen –, ihr Wissen um die Belange der Ausstellungskommunikation selbst jedoch ist häufig ebenso unterentwickelt wie jenes der vielen Fachspezialisten, die noch immer zum Schaden des Publikums Ausstellungen produzieren.« (Waidacher 2000: 22–23).

Inzwischen finden sich unterschiedliche Perspektiven der Ausstellungsanalyse (ausführlicher Reitstätter/Schorr 2024). So stehen Ausstellungen seit der Jahrtausendwende hierzulande verstärkt im Fokus kulturwissenschaftlicher Forschungen. Dies betrifft vor allem die traditionellen Museumsfächer (»Quellenwissenschaften«, Waidacher 1999: 43, 45, 137): Geschichte/Geschichtsdidaktik, Empirische Kulturwissenschaft (vormals: Volkskunde, Europäische Ethnologie), Ethnologie oder Kunstgeschichte, aber auch Germanistik. Wenn dabei von Museumsanalyse die Rede ist (vgl. Baur 2010), steht gleichwohl die Untersuchung von Dauer- und Sonderausstellungen im Vordergrund. Methodisch orientiert man sich an der Semantik, Semiotik oder Kultursemitotik, an der ethnologischen Feldanalyse von Clifford Geertz oder an der akteurszentrierten Kulturanalysetheorie von Mieke Bal. Dabei fehlt bislang ein »Konsens über geeignete Methoden« (Ludwig/Walz 2016: 381). Vielmehr dominieren fachspezifisch geprägte Ansätze, die im Sinne des Reflexive Turn repräsentationskritisch vorwiegend Inhalte und Themen von Ausstellungen fokussieren. Diesbezüglich geht es oft um die Repräsentation von Migration und Geschichtsbil-

dern (Krieg, Holocaust, Judentum), aber auch von Musik, Religion oder Gender, Race und Class (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006) in Ausstellungen.

Einen ganz anderen Schwerpunkt setzt die immer weiter verbreitete Evaluierung von Ausstellungen durch die Besucher*innen oder die Macher*innen selbst. Hier werden vor allem Methoden der empirischen Sozialforschung eingesetzt, um Ausstellungen zu evaluieren, zu optimieren und deren Qualität zu sichern. In Ergänzung hierzu befasst sich die Besuchs- bzw. Publikumsforschung im Zuge einer zunehmenden Publikumsorientierung mit den Ausstellungsbesucher*innen und deren Erwartungen, Bedürfnissen etc., um die gewonnenen Erkenntnisse im Sinne einer besucher*innen- und teilhabeorientierten Ausstellungsentwicklung fruchtbar zu machen. Demgegenüber fokussieren die gestalterischen Disziplinen Raum und Design von Ausstellungen.

»Gesamtkunstwerk«: zur Spezifik einer musealen Ausstellung

Bei den oben erwähnten Untersuchungsperspektiven dominieren disziplinäre Schwerpunktsetzungen das Erkenntnisziel der Ausstellungsanalyse: die exppositorische Repräsentation bestimmter Themen, die besucher*innenorientierte Ausstellungsentwicklung, die Ausstellungsgestaltung und Raumdramaturgie. Nach unserem Eindruck werden hierbei entweder:

- Texte, inhaltliche und institutionelle Kontexte, Narrative, Objekte, Sprecher*innenpositionen und Ausstellungsdisplays,
- Design und Raumgestaltung, oder
- Besucher*innenrückmeldungen besonders gewichtet.

Dabei stehen andere Aspekte, die eine Ausstellung als Ganze und ein Besuchserlebnis ebenso prägen, weniger stark im Fokus, z.B. Vermittlungsangebote (interaktiv, partizipativ, emanzipatorisch), die Atmosphäre oder die Dramaturgie.

Dies soll ein Fallbeispiel verdeutlichen: die mit Künstler*innen erarbeitete Ausstellung »Ware und Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)« (Weltkulturen Museum Frankfurt, 2014–2015, vgl. Deliss/Mutumba 2014), bei der es auch um Vielstimmigkeit und die Aufdeckung kolonialer Verflechtungen »zwischen Ethnologie, Kolonialismus und Handel« ging (Weltkulturen Museum 2014). Im »Studienraum« wurde diese inhaltliche Kernaussage durch Zitate und Fotografien belegt. Diese materiellen und immateriellen Quellen

fungierten als Exponate, deren Wirkung auf mich durch Gestaltung und Interaktionsmöglichkeiten noch verstärkt wurde: Die Zitate waren nicht nur zu lesen sowie an Hörstationen anzuhören und selbstständig zu kontextualisieren, sondern wurden selbst zu einem grafischen Element, das für mich die Raumatmosphäre ebenso prägte wie die projizierten Fotografien, die den Protagonist*innen ein Gesicht gaben und koloniale Asymmetrien augenfällig machten.



Abb. 1: »Studienraum« der Ausstellung »Ware und Wissen« (Foto: Weltkulturen Museum Frankfurt/Wolfgang Günzel, 2014)

Wie entscheidend das Vermittlungskonzept für die Rezeption des Inhalts einer Ausstellung sein kann, verdeutlicht wiederum die Sonderausstellung »Dialog mit der Zeit. Die Erlebnisausstellung« (Museum für Kommunikation Frankfurt, 2014–2015) des Sozialunternehmers Andreas Heinecke, die sich dem Alter und dem Umgang damit widmet. Sogenannte Kommunikator*innen gaben eine kurze Einführung, anschließend wurden die Besucher*innen

in kleinen Gruppen von geschulten sogenannten Senior-Guides geführt, welche die Mitmachspiele und Interaktionen durch persönliche Geschichten ergänzten. Auf diese Weise sollten die Inhalte der Ausstellung nicht nur passiv rezipiert, sondern ein Dialog der Generationen in Gang gebracht werden. Für mich als Besucher hat dieses Konzept sehr gut funktioniert.

Das Spezifische einer Ausstellung besteht also gerade darin, dass viele unterschiedliche Elemente zusammenwirken und einen Mehrwert generieren, der größer ist als die Summe aller Einzelteile. Die gesellschaftlichen, institutionellen und expositiven Elemente, die Konzeption, Produktion und Rezeption einer Ausstellung wesentlich prägen und folglich bei einer Ausstellungsanalyse zu berücksichtigen sind, haben Angela Jannelli und Thomas Hammacher bereits 2008 in einer Überblicksgrafik zusammengestellt (vgl. Jannelli/Hammacher 2008: 10). Insbesondere aus fachlicher Sicht der Museologie/Museumswissenschaft ist eine Ausstellung daher ganzheitlich-holistisch zu betrachten und kann – unter Vernachlässigung der historischen Implikationen dieses Begriffs – durchaus als eine Art »Gesamtkunstwerk« gelten, bei dem unterschiedliche Künste und Elemente ähnlich wie in einem Film oder Theaterstück zu einem Werk vereint sind und für das dann auch Kriterien »der Werk- oder Aufführungsanalyse« gelten (ebd.: 8). Zudem ist eine Ausstellung durch Intermedialität gekennzeichnet, d.h. durch den gezielten Medienwechsel und die Gleichzeitigkeit verschiedener Medien.

Holistische Ausstellungsanalyse

Um in einer ganzheitlich-holistischen Analyse einer Ausstellung oder einzelner Aspekte daraus das intermediale Zusammenwirken vieler Elemente zu einem Ganzen zu verstehen und gleichzeitig dem performativen Werkcharakter einer Ausstellung gerecht zu werden, bietet sich die Akteur-Netzwerk-Theorie an.

Im Verständnis der Akteur-Netzwerk-Theorie wirken in einer Ausstellung unterschiedliche menschliche und nicht menschliche Akteure zusammen. Zu den menschlichen Akteuren zählen neben dem kuratorischen Team ebenso Gestalter*innen, Kulturvermittler*innen, weitere Museumsmitarbeiter*innen und partizipativ teilhabende Personen, aber auch Besucher*innen, die sich durch ihre individuelle Rezeption ein eigenes Bild von einer Ausstellung machen. Zu den nicht menschlichen Akteuren zählen Exponate, Texte, Abbildungen, analoge, digitale und interaktive Vermittlungsangebote (Mit-

mach-/Hands-on-Stationen, Audio, Video, VR etc.), Design, Szenografie, Raum, Atmosphäre und vieles mehr. Auch Akteure außerhalb der Ausstellung, also beispielsweise die politische Situation, eine Pandemie, die Geschichte der ausstellenden Institution oder schlicht der Weg ins Museum, können in der Ausstellung wirkmächtig werden und dann entsprechend berücksichtigt werden. Die unterschiedlichen Akteure fungieren in der Kommunikationsform Ausstellung als Medien, die (bewusst oder unbewusst) zueinander in Beziehung gesetzt sowie inhaltlich, gestalterisch und didaktisch-pädagogisch (besser oder schlechter) miteinander verbunden werden. Dabei entsteht ein räumliches Ensemble, das von Besucher*innen leiblich erfahren wird. Auf diese Weise bebildern Ausstellungen Narrative und schaffen Weltbilder, die begehbar sind und nicht nur kognitiv wirken, sondern ebenso emotional und auch atmosphärisch ‚wahrgenommen‘ werden (vgl. ebd.: 7).

Diesbezüglich besitzen prinzipiell alle Akteure einer Ausstellung Agency bzw. Handlungsmacht. Dennoch hängt es von spezifischen Faktoren ab, welche Akteure in einer bestimmten Situation herausstechen und unsere Aufmerksamkeit erregen. Die Akteur-Netzwerk-Theorie spricht dann davon, dass manche Akteure nur in bestimmten netzwerkartigen Konstellationen handlungsmächtig werden (ein Aspekt, der bei Jannelli/Hammacher nicht explizit berücksichtigt worden ist). Eine akteurszentrierte Analyse besitzt dementsprechend nur in einem spezifischen Zeit- und Raumgefüge Gültigkeit (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 50). Deshalb können sich deren Bedeutungen und Narrative »je nach aktuellem Werte- und Bezugssystem verändern« (ebd.: 54).

Wie schnell sich Werte- und Bezugssysteme ändern können, zeigt sich am Beispiel des Ethnologischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin im Humboldt Forum im Berliner Schloss, das sich durch die Kolonialismus- und Restitutionsdebatte schon im Eingangstext offensiv mit den kolonialen Kontexten seiner Sammlungen auseinandersetzt. Auf eine kolonialismuskritische Einführung in die 2021 eröffnete Afrikaabteilung folgt im zweiten Raum das »Schaumagazin Afrika«, das unter der Überschrift »Von der Kunstkammer zur Postkolonie« laut Haupttext die »Geschichte der Sammlungen« zeigt.



Abb. 2: »Schaumagazin Afrika« im Ethnologischen Museum im Humboldt Forum Berlin. Während im eigentlichen Schaumagazin visuell dominante Exponate weitgehend entkontextualisiert gezeigt werden (hinten), setzt sich das gegenübergestellte, kleinere Regal u.a. anhand eines textilen Kunstwerks der namibischen Modekünstlerin Cynthia Schimming (vorne) kritisch mit dem Thema Kolonialismus auseinander (Foto: Staatliche Museen zu Berlin/Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss/Alexander Schippel)

Das U-förmige Schaumagazin präsentiert (Stand Februar 2022) ausgewählte Objekte, die bestimmten Expeditionen, Sammlungsreisen etc. chronologisch zugeordnet sind. Informationen zu den gezeigten Objekten sind aber nur über einen Touch Table im Innern des Schaumagazins zugänglich und beschränken sich überwiegend auf die klassischen Inventarisierungsangaben. Nur bei zwei Objekten wird in nachträglich aufgestellten Texten auf deren Kolonialgeschichte ausführlicher eingegangen, wobei es schwierig war, die behandelten Objekte zu lokalisieren. In die offene Seite des Schaumagazins ist ein kleineres, ebenfalls U-förmiges Regal hineingestellt. Es setzt sich demgegenüber ausführlich mit den kolonialen Kontexten exemplarischer Objekte auseinander, die zum Teil nicht mehr vorhanden sind, und zeigt in einer für mich eindrücklichen Bild-Film-Schau, wie koloniale Spuren heute noch präsent sind.

Was kommuniziert mir dieses Schaumagazin insgesamt? Einerseits bemüht sich das Museum darum, koloniale Kontexte aufzuzeigen, doch waren diese für mich nicht einfach aufzufinden oder abzurufen. Andererseits empfand ich das Schaumagazin mit seiner Fülle an Objekten, die nicht unmittelbar reflektiert und kontextualisiert werden, visuell als sehr dominant und nährte

bei mir weiterhin die Vorstellung eines ›exotischen‹, archaischen und ›wilden‹ ›Afrika‹-Bildes, obwohl man das inhaltlich gar nicht wollte: Für mich war die Inszenierung des Depots also wirkungsmächtiger als die inhaltliche Auseinandersetzung damit. Diese Wahrnehmung bestätigten meine zufälligen Beobachtungen: Nur sehr wenige Besucher*innen setzten sich mit den Inhalten des Touch Table auseinander, die meisten schlenderten stattdessen durch den Raum, warfen einen Blick auf die Exponate und gingen dann weiter.

Methodenentwicklung

In obigem Beispiel stehen Inhalt und Gestaltung konträr zueinander, was man dann besonders gut erkennt, wenn man die Ausstellung in der museumswissenschaftlichen Forschung oder Lehre als Gesamtwerk analysiert und unserem holistischen Ansatz entsprechend alle aktiven Akteure berücksichtigt. Die hierfür von mir im Rahmen meiner Dissertation entwickelte Methode wurde in verschiedenen Settings mit Student*innen, ›museum professionals‹ und ›non-museum professionals‹ erprobt und verfeinert (vgl. Schorr 2024). Im Zentrum der Methode stehen sieben Analysefragen, die eine systematisierende Funktion haben: Sie unterstützen die Forscher*innen dabei, ihre persönlichen Eindrücke der Ausstellung, die sie in Form von stichpunktartigen Notizen, Skizzen, Maps, Sprachnachrichten o.Ä. nach dem ersten Ausstellungsbesuch gesammelt haben, zu sortieren und dabei zu reflektieren. Durch diese Systematisierung können erste zentrale expositorische Zusammenhänge erkannt werden. Zusätzliche, sogenannte weiterführende und rückführende Fragen helfen dabei, die Eindrücke zu belegen sowie hieraus Thesen zur Ausstellung auf einer analytischen und nicht nur deskriptiven Ebene zu entwickeln. Das Erkenntnisinteresse liegt darin, eine Antwort auf die Frage zu finden, wie sich das Zusammenspiel der nicht menschlichen und/oder menschlichen Ausstellungsakteure in einem konkreten Fall darstellt.

Da die Vorstellungen davon, was Ausstellungsanalyse meint, erfahrungsgemäß recht weit auseinandergehen, möchten wir kurz einordnen, was von der holistischen Ausstellungsanalyse, wie sie hier vorgestellt wird, nicht zu erwarten ist: Sie liefert keine generellen, allgemeingültigen oder reproduzierbaren Ergebnisse und auch keinerlei Information über das Publikum, ist also keine Besucher*innenforschung. Sie trifft kein Urteil über die Qualität der Ausstellung, wurde bisher auch nicht als Evaluationsmethode angewandt und

unterscheidet sich einerseits von einer Ausstellungsbeschreibung durch ihre analytischen, andererseits von einer Ausstellungskritik durch ihre wertfreien Ergebnisse. Außerdem eignet sie sich nicht als »Quick and dirty«-Methode für einen schnellen Befund. Dafür gibt es andere Vorgehensweisen, wie sie beispielsweise im »Methodenbuch Ausstellungsanalyse« zu finden sein werden (vgl. Reitstätter/Schorr 2024). Stattdessen braucht es Zeit, um die Ausstellung intensiv zu untersuchen. Der eigene Körper dient dabei als Instrument und Ausgangspunkt der Analyse. Das Resultat ist ein umfassendes Verständnis davon, wie die untersuchte Ausstellung »funktioniert«, welches wiederum durch transparente, intersubjektiv nachvollziehbare Argumente zur Diskussion gestellt wird. Was hier mit Intersubjektivität gemeint ist, soll zum Schluss erläutert werden, wenn es um den Analysebericht geht, zunächst werden jedoch die zentralen Analysefragen vorgestellt.

Analysefragen

Die Vorstellung der sieben Analysefragen, die in beliebiger Reihenfolge bearbeitet werden können, soll exemplarisch anhand einer Analyse der Dauerausstellung im Ludwig Erhard Zentrum (LEZ) in Fürth geschehen.² Die Erläuterung der Analysefragen wird sich mit Informationen über die Vorgehensweise beim Analysieren und mit Analyseergebnissen vermischen und nebenbei aufzeigen, dass die Analyseergebnisse gar nicht so einmalig sind, wie man bei einer derartigen Methode meinen könnte.

Bei der ersten Analysefrage: *Was habe ich sinnlich wahrgenommen?*, liegt der Schwerpunkt auf der visuellen Wahrnehmung, sind Ausstellungen doch vor allem ein visuelles Medium (vgl. Korff 2007: 311). Andere Sinneseindrücke gehören aber genauso dazu. Die Eingangssituation des Geburtshauses Ludwig Erhards ist beispielsweise ein enger Flur (vgl. Abb. 5), der zur Ausstellung führt und links Einblicke in ein hübsches, durch Glasfenster einsehbares Café gewährt (vgl. Abb. 3), während drei großformatige Fotocollagen rechts ein heiteres, erfolgreiches Leben dank der sozialen Marktwirtschaft versprechen. Am Ende des Flurs erwartet die Besucher*innen eine überlebensgroße Fotografie von Ludwig Erhard (vgl. Abb. 4).

² Wir haben die Dauerausstellung im Geburtshaus Ludwig Erhards im LEZ, auf den sich die Analyse bezieht, am 3. März 2022 gemeinsam besucht. Die folgenden Analyseergebnisse beruhen aber auch auf vorherigen Besuchen in den Jahren 2020 und 2021.



Abb. 3: Blick ins Café Luise (Foto: Stiftung Ludwig-Erhard-Haus/
Ken Schluchtmann)



Abb. 4 u. 5: Eingangssituation im Geburtshaus Ludwig Erhards (Fotos: Guido Fackler, 2022)

Was macht diese bildstarke Inszenierung mit mir? Ich werde durch die Wegeführung auf die folgende Erzählung über die Hauptfigur der sozialen Marktwirtschaft eingestimmt und merke durch die zentrale Position von Erhard als Abbild im Raum sofort, dass ich es nicht mit einer Randfigur der Geschichte zu tun habe. Zu Beginn des Rundgangs beeindruckt mich dann besonders eine hölzerne Wiege. Nun muss ich mir rück- und weiterführende Fragen stellen: Warum ist mir diese Wiege so in Erinnerung geblieben? Was schlussfolgere ich daraus? Sie steht als einziges, auratisiertes »echtes Ding« im ersten Ausstellungsraum. Dabei handelt es sich nicht um die Wiege, in der Erhard als Baby schlief. Das macht aber nichts, weil ihre Codierung viel weiter greift: Auf einen Sockel gehoben, wirkt sie wie ein Original und erfährt nach Jana Scholze eine semiotische Zuschreibung (vgl. Scholze 2004). Das LEZ wirbt für sich als »Wiege der sozialen Marktwirtschaft« und diese Aussage materialisiert sich für mich an genau dieser Stelle (Hahn 2020). Das war im Übrigen nicht nur mein Eindruck, denn auch Student*innen, die diese Ausstellung im Rahmen eines Seminars untersucht haben, nahmen das Exponat Wiege als symbolische »Wiege der sozialen Marktwirtschaft« wahr (Beyrich/Eckert/Kaack 2020). Auch wenn dieser Eindruck zunächst subjektiv, also an eine individuelle Person gebunden zu sein scheint, bestätigt ein Vergleich, dass vor allem die Entschlüsselung von Symbolen »Wahrnehmungskonventionen« folgt (Muttenthaler/Wonisch 2006: 48).

Die zweite Analysefrage: *Was habe ich verstanden?*, zielt auf die Aussagen des expositorischen Akteurs ab (um auf Mieke Bals Sprechakttheorie Bezug zu nehmen), die dieser an mich als Adressatin richtet (vgl. Bal 2006). Es geht hier um das, was die »Moral von der Geschicht« ist, die »Lektion«, die ich lernen soll, oder um das, was Scholze bezüglich der Exponate als »Metakommunikation« definiert (Scholze 2004: 35). In meinem Fall lautet die Aussage: Ludwig Erhard war ein Held. Es geht also um etwas Abstrakteres, es geht um das Narrativ der Ausstellung. Deshalb stelle ich mir hier eine rückführende Frage: Woran mache ich fest, dass Erhard ein Held gewesen ist? Hieran sind viele Akteure beteiligt, ich greife exemplarisch einige nicht menschliche heraus. Die Heldengeschichte startet bereits im gerade erwähnten Eingangsflur: Das plüschige Café und die großen Fotocollagen mit glücklichen Menschen bebildern den »Wohlstand für alle«, den wir dem »Vater der sozialen Marktwirtschaft« verdanken (so die Ausstellungstexte). In der Ausstellung wird dieses Narrativ als »Wahrheitsrede« (Bal 2006: 114) vor allem durch Akten und Landkarten als scheinbar objektive Zeugnisse, Fotos von prominenten Lehrern und Freunden, aber auch durch eine Art Ahngalerie bekannter Wirtschaftswissenschaftler

belegt: Ich soll der Heroisierung Erhards Glauben schenken und blende dabei aus, dass die meisten Plätze im Café leer sind und die Fotocollagen nicht jene abbilden, für die der versprochene »Wohlstand für alle« nicht zur Realität wurde.

Aus meinen Notizen zum Ausstellungsbesuch kann man bezüglich der dritten Analysefrage: *Wie habe ich (wo) reagiert?*, herauslesen, dass ich mit dem Flow der Ausstellung mitgegangen bin und meine Aufmerksamkeit hoch war, obwohl ich nicht unbedingt alles interessant fand. Woran liegt es?, lautet nun die rückführende Frage. Die verschiedenen Ausstellungsakteure geben Antworten: So ist durch zentral und augenfällig positionierte Exponate immer etwas Neues zu sehen. Zudem ist die Ausstellung handwerklich sauber gemacht, d.h., ich muss nicht lange suchen, bis ich Informationen finde, es gibt wenig Irritationen, weil ich etwas nicht lesen oder verstehen kann, die Texte sind verständlich abgefasst. Hinzu kommen eine variantenreiche Gestaltung und ein gezielter Einsatz digitaler Vermittlungsmedien: Jeder Raum ist bei gleichartig designten Überschriften sowie Haupt- und Nebentexten andersfarbig gestaltet, immer wieder finden sich Audio- und Videostationen. Abwechslung und Wiedererkennbarkeit bewirken hierbei, dass ich mich mitziehen lasse und in meinem Flow nicht unterbrochen werde.

Wie tiefgründig ich die jeweiligen Analysefragen beantworten kann, hängt prinzipiell von meinem Vorwissen und einem gewissen Training ab, beispielsweise bezüglich der Fähigkeit zum räumlichen Denken. So ist mir, die ich meinen Analyseblick geschärft habe, und auch einem Architekten, der Teil einer Testgruppe aus »non-museum professionals« war und von Berufs wegen räumlich denkt, aufgefallen, dass es zwischen Räumen, die in den beiden Ausstellungsetagen in Erhards Geburtshaus übereinanderliegen, gestalterische und inhaltliche Parallelen gibt. Frage ich mich weiterführend: Was ist die Konsequenz daraus?, stelle ich fest, dass auch diese Kombination aus Abwechslung und Wiedererkennbarkeit den Flow unterstützt. Die Konsequenz aus meinem Flow-Erlebnis ist wiederum, dass Zweifel an der im Kontext einer anderen Analysefrage erwähnten Heroisierung Erhards kaum aufkommen können, da ich im Flow gar nicht mitbekäme, wenn etwas dem Heldenepos widerspräche. Die einzelnen Antworten auf die Analysefragen werden also für die Analyse miteinander verwoben.

Die vierte Analysefrage: *Was habe ich wiedererkannt?*, sagt häufig mehr über mich selbst als Analysierende aus, als über die Ausstellung und hilft so dabei, die eigene Position, den persönlichen, fachlichen, sozialen etc. Hintergrund dahingehend zu reflektieren, wie er meine Analyse beeinflusst. In Bezug auf

die Erhard-Ausstellung habe ich im Raum zur Weltwirtschaftskrise beispielsweise die ratternden Zahlen, schnell steigende Preise und Statistiken wiedererkannt, die den rasanten Wertverlust während der Inflation der 1920er Jahre emotionalisiert versinnbildlichen. Sie erinnern mich an Darstellungen in Schulbüchern, was wiederum etwas über meine Schulbildung aussagt. Zum Thema Subjektivität der Analyse: Einer Frau in meinem Alter und mit ähnlichem Bildungshintergrund, welche die Methode als »non-museum professional« getestet hat, ist dies ebenfalls aufgefallen. An dieser Stelle kann man weiter fragen, was die Folgen davon sind, z.B.: Fühle ich mich als Teil der Zielgruppe angesprochen? Wird hier etwas reproduziert und festgeschrieben, was ich als geläufige Darstellung erkenne? Eine andere Person, die meine Methode als »non-museum professional« getestet hat und deutlich älter ist als ich, sagte wiederum, sie habe in diesem Sinne nichts wiedererkannt. Erst im späteren Teil, wo es um Erhards Nachkriegspolitik geht, hat sie sich mit den Ausstellungshalten stark identifizieren können.

Die mit der vorherigen eng verknüpfte fünfte Analysefrage: *Was/wen habe ich vermisst?*, zielt auf den Themenkomplex Repräsentation ab, wie er seit dem Reflexive Turn und wiederholt seit dem Postcolonial Turn in der Museumswissenschaft groß diskutiert wird (vgl. Karp/Lavine 1991; Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005): Wer oder was wird gezeigt bzw. wo sind Leerstellen? An einem solchen Punkt kann man sich zudem weiterführend fragen: Was ist die Konsequenz aus dem, was gezeigt oder eben nicht gezeigt wird? Das wird am Beispiel von Luise Schuster deutlich: In der Ausstellung erfahre ich nur beiläufig, dass sie Kriegerwitwe war, Erhards Ehefrau, eine Tochter aus erster Ehe und eine gemeinsame Tochter mit Erhard hatte, Wirtschaftswissenschaftlerin und eine gute Köchin war. Welches Frauenbild wird dadurch vermittelt, welchen Eindruck gewinne ich von ihr? Hat sie als Wirtschaftswissenschaftlerin etwas zu Erhards Slogan »Wohlstand für alle« beigetragen? Welche Leerstellen bleiben? Die Antworten auf diese Fragen verraten etwas über die Ausstellungsnarrative, aber auch über die politische und gesellschaftliche Wirkung und Relevanz dieser Ausstellung. Im LEZ vermisste ich einiges bezüglich Erhard und seiner Beziehung zu Frauen sowie deren Einfluss auf seine Politik und auf ihn privat, denn sein Leben bestand ja aus mehr als Berufstätigkeit. Was wird mir hier vorenthalten? Könnte die Erzählung von »Erhard als Vater« der Erzählung von »Erhard als Helden« widersprechen, wenn man sie detaillierter als im LEZ erzählte? Mit dieser Analysefrage kommen also häufig Zweifel an den Aussagen des expositorischen Akteurs, und ein kritisches Hinterfragen, nicht nur postkolonialer Themen, wird möglich.

Bei der sechsten Analysefrage: *Wie habe ich mich in meiner Rolle als Besucher*in behandelt gefühlt?*, geht es beispielsweise darum, ob ich mich auf Augenhöhe angesprochen oder von oben herab belehrt fühle, ob ich einbezogen werde, aktiv teilnehmen kann oder passiv bleibe. Weiterführend: Was ist die Konsequenz daraus? Und rückführend: Woran mache ich das fest? Als Forsscher*innen sind wir keine Besucher*innen, aber wir nehmen weitestgehend ihre Rolle ein, wenn wir uns die Ausstellung im ersten Rundgang anschauen und versuchen, unseren analytischen Blick etwas im Zaum zu halten bzw. für einen zweiten Rundgang ›aufzusparen‹. Kurz zusammengefasst fühle ich mich im LEZ als Besucherin durch die gut verständlichen Texte zwar respektvoll behandelt, kann aber selbst nicht aktiv werden, sondern bekomme ein »Genauso ist es!« vorgesetzt (Bal 2006: 82). Ich erhalte keine Gelegenheit, mich und meine Sicht der Dinge, mein Wissen und meine Fragen einzubringen. Dies macht mich misstrauisch bezüglich der Heldengeschichte: Soll ich durch diese Behandlung, die mich nicht zu Wort kommen lässt, zur unkritischen Bewunderin Erhards werden?

Dieser Eindruck ist – wie alle anderen auch – stets ein situativer. Situativ meint, an Ort und Zeit gebunden. Das wird auch daran deutlich, dass es mir bei späteren Besuchen nach meiner Analyse ganz anders ging: Mein Wissen und damit auch meine Analysesituation hatten sich verändert, so dass die Wahrheitsrede nicht mehr so stark auf mich wirkte. Gerade im Hinblick auf die Heroisierung Erhards hat sich während des Methodentests erneut bestätigt, dass das persönliche Hintergrundwissen eine große Rolle spielt: Eine der »non-museum professionals« hatte kurz vor dem Ausstellungsbesuch zufällig einen Artikel in der »taz« zu Erhards Rolle im Zweiten Weltkrieg gelesen und deshalb den entsprechenden Abschnitt in der Ausstellung ganz anders gesehen als ich bei meinem ersten Besuch. Diese Personengebundenheit von Eindrücken, die häufig als Subjektivität bezeichnet wird, definiert Donna Haraway als feministische Objektivität: »Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge« (Haraway 1988: 583). Sie kapert damit in gewisser Weise den Begriff der Objektivität oder deutet ihn zumindest um und betont dabei ebenfalls die Bindung an Ort und Zeit.

Siebtens muss ein gewisser Raum für Unerwartetes und Widerspruch in meinem Kopf und auf dem Papier, auf dem ich meine Eindrücke nach dem Rundgang notiere, frei bleiben, damit neue Gesichtspunkte, die im Gegensatz zu meinen bisherigen Analyseergebnissen stehen, nicht untergehen. Denn häufig bleiben Fragen offen oder es finden sich Antworten, die zu keiner der Analysefrage passen. Das ist ernst zu nehmen und ebenfalls für den Analysebericht

zu hinterfragen. In Bezug auf die Erhard-Ausstellung füllt diesen Raum die Werbekampagne für das Fürther LEZ. Das Plakat zeigt ein bearbeitetes Foto Ludwig Erhards mit hineinmontierter Basecap. Das Bild fällt auf und irritiert mich, was es vermutlich zu einer gelungenen Werbekampagne macht. Aber es lässt sich von mir nicht in den Duktus der Ausstellung einordnen und ich komme zu dem Schluss, dass sich eben nicht alle Akteure zähmen lassen.

Auch wenn die Beispiele hier nur Zwischenschritte im Verlauf der Analyse zeigen, machen sie hoffentlich deutlich, wie die gezielten Analysefragen mit weiter- und rückführenden Fragen helfen, eine Ausstellung auf der Basis der eigenen Eindrücke systematisch zu reflektieren.

Analysebericht

Sind alle Analysefragen beantwortet und miteinander verknüpft, ist die Analysetätigkeit abgeschlossen. Daraufhin wird aus den so entwickelten Thesen ein Analysebericht verfasst. Der Bericht kann wie die Datensammlung selbst verschiedene Formen annehmen, die von einem klassischen Aufsatz über Blogartikel wie der unserer Studentinnen auf dem empfehlenswerten DASA-Blog (vgl. Beyrich/Eckert/Kaack 2020), Mindmap und Podcast bis hin zur Karikatur reichen können. Für den Analysebericht in jeglichem Format macht es einen Unterschied, ob ich die Ich-Form verwende oder nicht: »Ich betrete den Raum und sehe als Erstes ...« verdeutlicht im Vergleich zur in der Regel auch nicht gendernten Formulierung »Der Besucher betritt den Raum und sieht als Erstes ...« sprachlich, dass es hier um persönliche Eindrücke geht, die nicht den Anspruch eines vermeintlich objektiv gültigen Urteils evozieren. Diesbezüglich sind uns zwei Aspekte wichtig, ohne dabei tiefer auf den die obige Haltung grundierenden Reflexive Turn eingehen zu wollen.

Erstens: Je mehr rückführende und weiterführende Fragen man sich bei der Analyse stellt, umso besser begründet und reflektierter wird der Analysebericht, umso transparenter ist die Vorgehensweise und umso nachvollziehbarer, stringenter die Argumentation. Die so hergestellte Nachvollziehbarkeit erlaubt es, dass ein komplexer Sachverhalt für verschiedene Subjekte gleichermaßen erkennbar und aus der dargelegten Sicht gültig ist. Um es etwas konkreter zu formulieren: Auch wenn eine Person die Einschätzung einer anderen Person zur Ausstellung vielleicht nicht teilt, kann erstere sie doch nachvollziehen, wenn sie schlüssig begründet wird. Verwendet die andere Person eine stringente Argumentation, einheitliche Begriffe und legt ihre Sicht anhand

von Beispielen verständlich dar, ist diese sozusagen losgelöst von ihr und steht als Argument im Raum, welches die erste Person als gültig anerkennen kann. So sind die Eindrücke nicht mehr einer einzelnen Person zugehörig, sondern sie gelten sozusagen zwischen (inter) verschiedenen Personen (Subjekten); das ist mit dem Begriff der Intersubjektivität gemeint. Im Falle eines intersubjektiven Analyseberichts können Leser*innen die darin geäußerte und reflektierte Sichtweise beispielsweise auf die Ausstellung im LEZ einnehmen, auch wenn sie selbst andere Sichtweisen haben. Dann kann ein Analysebericht auch als Grundlage einer sachlichen Diskussion dienen, obwohl er auf situativen Eindrücken beruht.

Zweitens möchten wir in Anlehnung an Mieke Bal festhalten, dass auch das Verfassen des Analyseberichts selbst ein sogenannter »act of exposure« ist (Bal 1996: 2). Wie bei dem ›Machen‹ einer Ausstellung wird ausgewählt, was ein- und ausgeschlossen wird, was in welches Licht gerückt wird und welche Aussage transportiert werden soll. Spätestens seit der Repräsentationskrise und dem Reflexive Turn können Ausstellungen nicht mehr als wissenschaftlich neutral und objektiv verstanden werden. Dies gilt entsprechend für Analyseberichte: Sie sind situativ und im besten Falle intersubjektiv nachvollziehbar.

Fazit

Diese wirkungsreflexive Methode fokussiert also das in einer spezifischen Ausstellungs- und subjektiven Besuchssituation wirksame Zusammenspiel der unterschiedlichen menschlichen und nicht menschlichen Ausstellungsakteure. Diese müssen nicht alle sklavisch ›abgearbeitet‹ werden, sondern man untersucht deren Agency in netzwerkartigen Konstellationen, die durch die Analysefragen in den Blick genommen werden und sich aus dem jeweiligen übergeordneten Erkenntnisinteresse ergeben: Dies kann die Ausstellung als Ganze betreffen, um herauszufinden, wie die Ausstellungsakteure mit den Mitteln einer Ausstellung Aussagen intermedial kommunizieren. Dies kann aber auch im Rahmen einer sogenannten fokussierten Analyse spezifische Fragestellungen und Themen betreffen, z.B. die Klassifizierung von Vermittlungsangeboten, die Umsetzung von Inklusion und Diversität, die sich in der Ausstellung zeigende rassismuskritische oder diskriminierungssensible Haltung der Ausstellungsmacher*innen oder andere inhärente Wertzuschreibungen und Positionierungen z.B. einer Institution. Die fokussierte

Ausstellungsanalyse erfordert dann eine gewisse Anpassung der Analysefragen.

Alles in allem verbindet die Methode der wirkungsreflexiven Ausstellungsanalyse wissenschaftlichen Anspruch – Stichworte: Intersubjektivität und theoriegeleitete Analysefragen – mit anwendungsbezogenem Wissen und praktischen Kompetenzen im Ausstellungsmachen, eine museumswissenschaftliche, holistische Perspektive mit Offenlegung individueller, aber intersubjektiv reflektierter Deutungsmuster.

Literatur

- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York.
- Bal, Mieke (2006): *Kulturanalyse*, Frankfurt a.M.
- Baur, Joachim (Hg.) (2010): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld.
- Beyrich, Magdalena/Eckert, Aline/Kaack, Esther (2020): Geburtshaus Ludwig Erhard Zentrum, Ausstellungskritik [Blog], [online] <https://ausstellungskritik.blog/2020/12/03/geburtshaus-ludwig-erhard-zentrum-von-aline-eckert-magdalena-beyrich-und-esther-kaack/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Deliss, Clémentine/Mutumba, Yvette (Hg.) (2014): *Ware & Wissen (or the stories you tell a stranger)* [Ausstellungskatalog], Zürich/Berlin.
- Hahn, Irina (2020): Die Wiege der Sozialen Marktwirtschaft, nordbayern.de, [online] <https://www.nordbayern.de/freizeit-events/die-wiege-der-sozialen-marktwirtschaft-1.10317163> [abgerufen am 01.08.2023].
- Haraway, Donna (1988): »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14, H. 3, S. 575–599.
- Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008): Einleitung – Warum Ausstellungsanalyse?, in: *Vokus. Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 18, H. 1, S. 7–10.
- Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.) (2005): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien.
- Kalchthaler, Peter/von Stockhausen, Tilmann (Hg.) (2017): *Freiburg im Nationalsozialismus*, Freiburg i.Br.
- Karp, Ivan/Lavine, Steven (1991): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington.

- Korff, Gottfried (2007): *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Köln/Weimar/Wien.
- Ludwig, Andreas/Walz, Markus (2016): Museen als Forschungsgegenstand anderer Wissenschaften, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart, S. 375–381.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Bielefeld.
- Reitstätter, Luise/Schorr, Carla-Marinka (Hg.) (2024): *Methodenbuch Ausstellungsanalyse*, Bielefeld [in Vorbereitung].
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung* in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld.
- Schorr, Carla-Marinka (2024): *Wirkungsreflexive Ausstellungsanalyse: Prämissen, Prinzipien und Perspektiven für eine neue Methode der Museumswissenschaften (Arbeitstitel)*, Dissertation [in Vorbereitung], Julius-Maximilians-Universität Würzburg.
- Stadt Freiburg (2017): Opfer, Zeitzeugen und ihre Nachfahren als Ehrengäste in Freiburg eingeladen, [online], <https://www.dreisamtaler.de/opfer-zeitzeugen-und-ihre-nachfahren-als-ehrengäste-in-freiburg-eingeladen/>, [abgerufen am 25.09.2023].
- Waidacher, Friedrich (1999): *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, 3. Aufl., Wien/Köln/Weimar.
- Ders. (2000): Ausstellungen besprechen, in: *Museologie Online* 2, S. 21–34, [online] <http://www.hco.hagen.de/museen/m-online/oo/oo-2.pdf> [abgerufen am 15.07.2015].
- Weltkulturen Museum (Hg.) (2014): *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, [weltkulturenmuseum.de/ausstellungen/archiv/?ausstellung=ware-wissen](https://www.weltkulturenmuseum.de/ausstellungen/archiv/?ausstellung=ware-wissen), [abgerufen am 01.08.2023].

