



DASA Arbeitswelt Ausstellung,
Professur für Museologie
der Universität Würzburg,
Institut für Museumsforschung (Hg.)

BESSER AUSSTELLEN

Innovative Wege der Konzeption
und Evaluation von Ausstellungen

[transcript] → Edition Museum

DASA Arbeitswelt Ausstellung,
Professur für Museologie der Universität Würzburg,
Institut für Museumsforschung (Hg.)
Besser ausstellen

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

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

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

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

Die **DASA Arbeitswelt Ausstellung** in Dortmund präsentiert Arbeitswelten von gestern, heute und morgen. Sie ist die ständige bildungsaktive Einrichtung der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin und informiert die Öffentlichkeit über die Arbeitswelt, ihren Stellenwert für Individuum und Gesellschaft sowie über die Bedeutung menschengerechter Gestaltung der Arbeit. Neben interaktiven und szenografischen Dauer- und Wechselausstellungen und anderen Veranstaltungen führt die DASA sowohl Besucher*innen- als auch Ausstellungs- und Evaluationsforschung durch, um ihre Angebote stetig zu verbessern.

Die **Professur für Museologie der Universität Würzburg** wurde im Jahr 2010 als erstes eigenständiges museologisches Institut an einer deutschen Universität eingerichtet. Lehre, Forschung und Drittmittelprojekte umfassen innovative und zukunftsweisende Ansätze ebenso wie die klassischen Felder der Museumsarbeit. Dabei kann man vom Bachelor-Studium über drei Master-Studiengänge bis zur Promotion alle akademischen Qualifikationsstufen im Fach Museologie/Museumswissenschaft erwerben.

Das **Institut für Museumsforschung** ist Teil der »Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz« und zugleich dem nationalen und internationalen Museumswesen verpflichtet. Im Rahmen seines nationalen Auftrags erfüllt das 1979 gegründete Institut vielfältige Aufgaben hinsichtlich der Vernetzung, Erforschung und Erfassung der deutschen und internationalen Museumslandschaft. Es forscht mit und über Museen aller Sparten, entwickelt neue Formate und erhebt Daten über die Museen in Deutschland.

DASA Arbeitswelt Ausstellung,
Professur für Museologie der Universität Würzburg,
Institut für Museumsforschung (Hg.)

Besser ausstellen

Innovative Wege der Konzeption und Evaluation
von Ausstellungen

[transcript]

Die Herausgabe dieses Buches wurde finanziert von der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin/DASA Arbeitswelt Ausstellung.

Das Buch erscheint zugleich in folgenden Schriftenreihen: Würzburger Museumswissenschaftliche Studien, Band 4, der Professur für Museologie der Universität Würzburg; Berliner Schriften zur Museumsforschung, Band 40, aus dem Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

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

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© DASA Arbeitswelt Ausstellung, Professur für Museologie der Universität Würzburg, Institut für Museumsforschung (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Hannes Woidich. Aufgenommen in der Ausstellung »Pia sagt Lebewohl. Eine Ausstellung zur Arbeit mit Tod und Trauer« (2019-2020), DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund.

Lektorat: Guido Fackler, Jana Hawig, Bernd Holtwick, Sarah-Louise Rehahn

Korrektur: Jan Wenke, Sean O'Dubhghaill

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839466834>

Print-ISBN: 978-3-8376-6683-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-6683-4

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

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	9
Einführung	
<i>Guido Fackler, Jana Hawig, Bernd Holtwick und Sarah-Louise Rehahn</i>	11
1 »Besser ausstellen!«	
Plädoyer und methodische Ansätze für eine reflexive Ausstellungstätigkeit	
<i>Bernd Holtwick</i>	15
2 »Playful motivation« statt Gamification	
Das Praxisbeispiel »Room of Memories« im Stadtmuseum Tübingen	
<i>Guido Szymanska</i>	41
3 Tüfteln im Museum	
Die Mitmach-Ausstellung im LVR-Industriemuseum	
<i>Sonja Faller und Jasmin Schäfer</i>	57
4 Oldenburg – eine oder meine Stadt?	
Bedeutungsproduktion als Leitmotiv für die Entwicklung des Ausstellungsnarratives im neuen Stadtmuseum	
<i>Ria Marleen Glaue</i>	69
5 Was würden Jessica und Eugen dazu sagen?	
Mit der Personas-Methode zu einer neuen Dauerausstellung im Haus der Geschichte in Bonn	
<i>Simone Mergen, Thorsten Smidt und Julia Ünveren-Schuppe</i>	89

6 Forscherinnen und Kleidung in Bewegung	
Über das Forschen im Textildepot	
<i>Kerstin Kraft und Regina Lösel</i>	103
7 Design Thinking im Museum	
Ein Erfahrungsbericht aus dem Humboldt Forum in Berlin	
<i>Judith Prokasky und Anke Schnabel</i>	121
8 Jenseits des Museums	
Ausstellungen an alternativen Schauplätzen	
<i>Peter Liszt</i>	129
9 Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen	
Holistische Ausstellungsanalyse unter Berücksichtigung von Situativität und Intersubjektivität	
<i>Guido Fackler und Carla-Marinka Schorr</i>	137
10 Alter Inhalt in neuer Form?	
Die Bauhaus-Schau im Museum of Modern Art 1938 – eine historische Ausstellungsanalyse	
<i>Anke Blümm</i>	157
11 Eine »Ausstellungsoper« in fünf Akten	
Zur Rezeption der Berliner »Pharaonen-Dämmerung« 1991	
<i>Kathrin Grotz und Patricia Rahemipour</i>	177
12 Mehr sehen	
Triangulation als Forschungsstrategie in der Ausstellungsevaluation	
<i>Claudia Gorr</i>	201
13 How Visitors Tame Exhibits	
Using a design-based research method to understand visitors' performance	
<i>Ilona Hłowiecka-Tańska and Katarzyna Potęga vel Żabik</i>	217

14 Umfassend auf dem Prüfstand

Eine Status-quo-Evaluation für die Dauerausstellung der terra mineralia an
der TU Bergakademie Freiberg

Christina Seifert231

15 Zwischen fiktionaler Erzählung und echten Emotionen

Wirkungsforschung zu Storytelling
in der DASA-Ausstellung »Pia sagt Lebewohl«

Jana Hawig und Sarah-Louise Rehahn251

16 »Doing [Art] Museum«

Machtkritische Reflexionen zum Verhältnis von kuratorischer und
pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis

Sarah Hübscher und Elvira Neuendank 277

Autor*innenverzeichnis 285

Abkürzungsverzeichnis

AAM	American Alliance of Museums
BAuA	Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin
CMoL	Contextual Model of Learning
DASA	DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund
DMB	Deutscher Museumsbund
GLO	Generic Learning Outcomes
IfM	Institut für Museumsforschung
LEZ	Ludwig Erhard Zentrum
MÖ	Museumsbund Österreich
MoMA	Museum of Modern Art
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
SMB-ZA	Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin
SMO	Stadtmuseum Oldenburg
SMPK	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
SPK	Stiftung Preußischer Kulturbesitz
StP	Stichprobenumfang

Einführung

Guido Fackler, Jana Hawig, Bernd Holtwick und Sarah-Louise Rehahn

»Neue Wege der Konzeption und Reflexion von Museumsausstellungen« – unter diesem Titel veranstalteten die DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund, die Professur für Museologie der Universität Würzburg und das Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz am 17. und 18. März 2022 ein interdisziplinäres Forschungskolloquium. Wegen der Covid-19-Pandemie musste die Veranstaltung zum großen Bedauern aller Beteiligten online stattfinden, wodurch sich aber die Möglichkeit ergab, neue digitale Formate auszuprobieren und über 200 Interessierte zu erreichen. Die Veranstaltung bot Ausstellungsschaffenden aus unterschiedlichsten Institutionen und Zusammenhängen eine Bühne, um über innovative Formate und Ansätze zu diskutieren. Vertreter*innen aller drei Institutionen – Guido Fackler, Kathrin Grotz, Jana Hawig, Bernd Holtwick, Gregor Isenbort, Patricia Rahemipour und Sarah-Louise Rehahn – hatten das Konzept hierfür erarbeitet und die Beiträge ausgewählt. Für die DASA Arbeitswelt Ausstellung verband sich damit der Wunsch, erste belastbare Ergebnisse des mehrjährigen Forschungsprojekts »Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen« (vgl. den Beitrag von Hawig/Rehahn) mit anderen Fachleuten zu diskutieren. Neben 17 halbstündigen Vorträgen gab es bei der digitalen Veranstaltung auch das Format des »Museum Slams« mit vier prägnanten Kurzbeiträgen. Der vorliegende Sammelband beruht auf den Tagungsbeiträgen, die überarbeitet und erweitert wurden. Daraus resultierten auch inhaltliche Neujustierungen, die eine Veränderung der Gliederung gegenüber den Sektionen der Tagung erforderlich machten.

Nach einem inhaltlichen Überblick zum Thema von *Bernd Holtwick* steht im ersten Teil des Sammelbandes die Entwicklung von realisierten oder geplanten Ausstellungen aus Macher*innensicht im Mittelpunkt. Kuratierung, Gestaltung und Vermittlung werden dabei bewusst zusammengedacht, um den Prozess des Ausstellungsmachens ganzheitlich zu verstehen. Dabei geht

es um innovative Ansätze, die häufig interdisziplinär sind. Dieser Blick über den musealen Tellerrand erweitert das konzeptionelle Repertoire und entspricht meist dem Wunsch, Besucher*innen durch motivierend aufbereitete Inhalte gezielter anzusprechen. Genau hier setzt der erste Beitrag an: *Guido Szymanska* erläutert mit »Playful motivation« statt Gamification« ein Beispiel aus dem Stadtmuseum Tübingen, bei dem Spielprinzipien in eine Ausstellung zum Thema Nationalsozialismus integriert wurden. Dabei geht es um die elementare Frage, wie musealer Inhalt aufbereitet werden sollte, damit er Lust darauf macht, sich damit auseinanderzusetzen. In eine ähnliche Richtung weisen *Sonja Faller* und *Jasmin Schäfer*. Mit »Tüfteln im Museum« beschreiben sie das Anliegen der interaktiven Ausstellung »Probiert? Kapiert!«, die der Landschaftsverband Rheinland an verschiedenen Standorten des LVR-Industriemuseums zeigt. Ihre Konzeption und Realisation rezipiert Evaluationsergebnisse der vorangegangenen Mitmachausstellung, was exemplarisch für ein reflektiertes, »besseres« Ausstellungsmachen steht. Den Herausforderungen bei der Neukonzeption eines Stadtmuseums wendet sich *Ria Marleen Glaue* zu. In ihrem Beitrag »Oldenburg – eine oder meine Stadt?« wird sowohl der Anspruch deutlich, die Stadtgesellschaft zu beteiligen, als auch die Anforderungen, die sich aus der Orientierung an den Bedürfnissen von Besucher*innen ergeben. Hierfür ordnet sie verschiedene Maßnahmen den vier auf Beverly Serrell zurückgehenden Dimensionen von Ausstellungsqualität zu. Mit einer weiteren Neukonzeption einer Dauerausstellung beschäftigen sich *Simone Mergen*, *Thorsten Smidt* und *Julia Ünveren-Schuppe* vom Haus der Geschichte in Bonn. In »Was würden Jessica und Eugen dazu sagen?« beschreiben sie ihre Strategie im Umgang mit Personas, die sie entwickelt haben, um den Interessen und Motivationen ihrer Zielgruppen gerecht zu werden. Wie sich auf Objektforschung ein Ausstellungskonzept gründen lässt, erläutern *Kerstin Kraft* und *Regina Lösel* mit ihrem Beitrag »Forscherinnen und Kleidung in Bewegung«. Hier diene die Neubetrachtung der Textilsammlung des Historischen Museums Frankfurt a.M. dazu, neue Formen der objektbasierten Forschung und ihrer Vermittlung im Kontext von Körperlichkeit und Bewegung zu erproben. Zwei »Museum Slam«-Beiträge runden den ersten Teil des Sammelbandes ab: *Judith Prokasky* und *Anke Schnabel* berichten in »Design Thinking im Museum« über ihre Erfahrungen mit der Kreativitätsmethode für ein Projekt im Humboldt Forum in Berlin. *Peter Liszt* verlässt mit »Jenseits des Museums« dagegen die klassischen Mauern des Museums und zeigt, wie Ausstellungen im öffentlichen Raum und an alternativen Schauplätzen im wahrsten Sinne des Wortes den Rezipient*innen näherkommen können.

Im zweiten Teil liegt der Fokus auf Ansätzen und Methoden zur Analyse und Bewertung von Ausstellungen. Hierbei geht es darum, wie Ausstellungen einerseits als eigenständiges Medium wissenschaftlich erforscht und wie andererseits aus Macher*innensicht spezifische Ziele gemessen, reflektiert und für die weitere Praxis nutzbar gemacht werden können. Die Beiträge sind methodisch gegliedert, wobei mit Methoden der Ausstellungsanalyse begonnen wird. Einen neuen, ganzheitlichen Ansatz stellen *Guido Fackler* und *Carla-Marinika Schorr* unter dem Titel »Die Ausstellung als komplexes Wirkungsgefüge verstehen« vor. Darauf folgen zwei Beiträge, die sich der historischen Analyse innovativer Ausstellungen widmen. *Anke Blümm* betrachtet in »Alter Inhalt in neuer Form?« die 1938 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigte Bauhaus-Schau. Ihr Beitrag verdeutlicht an diesem zeitgenössisch kontrovers diskutierten Beispiel, wie wichtig es ist, Kuratierung, Gestaltung und Vermittlung gemeinsam zu betrachten. Die 1991 in Berlin gezeigte Ausstellung »Pharaonen-Dämmerung« wird von *Kathrin Grotz* und *Patricia Rahemipour* als »Eine ›Ausstellungsoper‹ in fünf Akten« vorgestellt. Diese war mit modernster Technik ausgestattet und hinsichtlich des Vermittlungsansatzes bereits umfassend durch eine Besucher*innenbefragung evaluiert worden.

Die folgenden Aufsätze beschäftigen sich mit der Evaluations- und Wirkungsforschung, mit deren Hilfe Institutionen Ausstellungen einer Erfolgsüberprüfung unterziehen können. Zunächst werden Untersuchungen zu interaktiven Exponaten in zwei Science Centern dargestellt. *Claudia Gorr* beschreibt unter dem Titel »Mehr sehen« die in der experimenta Heilbronn erprobte Triangulation von Evaluationsmethoden. Hier ging es konkret darum herauszufinden, wie Besucher*innen in der Dauerausstellung lernen. *Ilona Iłowiecka-Tańska* und *Katarzyna Potęga vel Żabik* hingegen untersuchten in »How Visitors Tame Exhibits« mithilfe von Design-Based Research die Auseinandersetzung der Besucher*innen mit interaktiven Stationen und deren Nutzer*innenfreundlichkeit am Copernicus Science Center in Warschau. Der nächste Artikel thematisiert wieder eine objektbasierte Ausstellung: *Christina Seifert* legt eine mit »Umfassend auf dem Prüfstand« überschriebene, umfangreiche Status-quo-Evaluation der terra mineralia in Freiberg dar. Sie erforscht die Zusammensetzung des Publikums und die Rezeption der Ausstellung, um Empfehlungen für eine Neukonzeption aussprechen zu können. Die Wirkungsforschung zu einem expositorisch ganzheitlich verstandenen Storytelling stellen *Jana Hawig* und *Sarah-Louise Rehahn* in ihrem Beitrag »Zwischen fiktionaler Erzählung und echten Emotionen« vor. Er fasst die Ergebnisse des sechsjährigen DASA-Forschungsprojekts zur Ausstellung

»Pia sagt Lebwohl« zusammen, das den Ausgangspunkt für dieses Kolloquium bildete. Den Abschluss des zweiten Teils bestreiten die »Museum Slam«-Gewinnerinnen *Sarah Hübscher* und *Elvira Neuendank* mit »»Doing [Art] Museum««. Mit ihrem Impuls werfen sie abschließend machtkritische Fragen zur kuratorischen und pädagogisch-wissenschaftlichen Praxis in Kunstmuseen auf und fordern hieraus resultierende Öffnungs- und Teilhabeprozesse in diesen Institutionen.

Allen Autor*innen gebührt schließlich unser besonderer Dank für die Mühe, ihre Themen schriftlich ausgearbeitet und für die weitere Diskussion in diesem Sammelband zur Verfügung gestellt zu haben. Das Forschungskolloquium hat insgesamt deutlich gemacht, dass Interdisziplinarität ein großes Potenzial bietet, und wir hoffen, dass Diskussionen um ein reflektiertes und besucher*innenorientiertes Ausstellungsmachen im Dreiklang von Kuratierung, Gestaltung und Vermittlung weitere ›bessere‹ Ausstellungen hervorbringen.

1 »Besser ausstellen!«

Plädoyer und methodische Ansätze für eine reflexive Ausstellungstätigkeit

Bernd Holtwick

Besser ausstellen! Grammatisch handelt es sich um einen Imperativ. Je nachdem, wer das sagt, wie es geschieht und an wen sich der Satz richtet, kann er als guter Vorsatz, als freundliche Bitte, als barscher Befehl, ja sogar als Provokation verstanden werden. Der Sammelband arbeitet bewusst mit dieser Mehrdeutigkeit, hinter dem Satz steckt aber ein sehr klarer Wunsch eben nach besseren Ausstellungen in Museen. Die schwierigen Fragen sind, was »besser« bedeutet und wie Verbesserung zu erreichen wäre.

Zur Qualität und Bestimmung von Museumsausstellungen

Um diese Fragen zu beantworten, soll zuerst skizziert werden, welche wesentlichen Ansätze es gibt, um die Qualität von Ausstellungen zu definieren und zu bemessen, und welche Potenziale und Begrenzungen sich daraus ergeben. Das stellt gewissermaßen einen Katalog von Möglichkeiten zusammen, um den aus unserer Sicht unabdingbaren Prozess zu erleichtern, die für das jeweilige Museum relevanten Qualitätskriterien und -maßstäbe zu bestimmen. Dahinter steht die Idee, Qualität auch prozesshaft zu denken und nicht einfach an eine Liste von zu erfüllenden Einzelanforderungen zu binden. Gleichzeitig verdeutlicht die folgende, sicher noch unvollständige Übersicht die größeren Zusammenhänge, in denen sich die vorliegenden Beiträge bewegen.

Zunächst aber lohnt es sich, das Thema genauer zu bestimmen, auf das sich die Autor*innen dieses Bands beziehen: die museale Ausstellung. Die Verbindung zwischen Museum und Ausstellung wird oft ganz automatisch hergestellt, ist aber keineswegs selbstverständlich. Ausstellungen finden sich in

sehr vielen anderen Kontexten. Es gehören dazu die Schaufenster von Warenhäusern, die Einrichtung von Kirchen, Messestände, Freizeitparks und anderes mehr, darunter *auch* Museen und weitere Kultureinrichtungen (vgl. Belcher 1991: 37; Chaumier 2012: 11). Der kleinste gemeinsame Nenner besteht darin, dass es sich um räumliche Anordnungen von Gegenständen für ein Publikum handelt (vgl. Davallon 2003: 28). Charakteristisch ist also, dass das Publikum eine Ausstellung physisch aufsuchen muss.¹ An dieses Publikum wird etwas kommuniziert (vgl. Chaumier 2012: 12; Klein 2021 63). Ausstellungen zeigen alles Erdenkbare und verfolgen mannigfaltigste Ziele, wie zum Kauf anregen, Macht, Reichtum oder Gelehrsamkeit demonstrieren, Geld verdienen, Emotionen wecken, den Glauben stärken, Vergnügen oder Identität stiften, neue Einblicke eröffnen, Wissen vermitteln oder belehren. Die Liste ließe sich sicher noch ergänzen. Allerdings sind die faktischen Einfluss- und Steuerungsmöglichkeiten der Ausstellungsmacher*innen beschränkt. Das Publikum behält eine weitgehende Autonomie. Es wählt in der Regel nicht nur, ob es überhaupt die Ausstellung besucht, sondern entscheidet weitgehend frei, wie es sich im Raum bewegt und wohin es seine Aufmerksamkeit richtet (vgl. Belcher 1991: 3, 38).

Die Lösung des automatischen Konnexes von Museum und Ausstellung dient dazu, den Spielraum für den Einsatz und die Gestaltung von Ausstellungen nicht vorschnell zu verengen. Gerade darin, dass das Ausstellen nicht »naturgemäß« mit dem Museum verbunden ist, liegt ein besonderes Potenzial, auf das bereits Walter Benjamin verwiesen hat.² Allerdings scheint das die Entscheidung, ob eine Ausstellung gut ist oder nicht, noch komplizierter zu machen. Woran bemisst sich das? Oder sollte es eine bloße Geschmacksfrage sein, über die sich nicht streiten lässt? Andererseits dürfte Konsens herrschen: »Il y a exposition et exposition.« (Chaumier 2012: 12).³ Um hier weiterzukommen, bedarf es einiger Konkretisierungen. Zunächst einmal soll das weite Feld

1 Deshalb wird der Begriff Ausstellung hier auch nicht auf digitale Formen angewandt, obwohl das in anderen Zusammenhängen durchaus sinnvoll sein kann.

2 Benjamin lobt beispielsweise eine populäre Ausstellung mit dem Titel »Gesunde Nerven« überschwänglich. Sie begeistert Menschen für das Thema »psychische Gesundheit«, wie wir heute sagen würden, und überwindet dabei Bildungsschranken (vgl. Benjamin 1991: 558). Der Befund ist: Die Ausstellung erreicht ihre Ziele (umfassende Belehrung ist allerdings nicht dabei), hat also die richtigen Mittel eingesetzt, indem sie von den Jahrmarktsschauen gelernt hat.

3 »Es gibt solche und solche Ausstellungen« (Übers. d. Verf.).

der Ausstellungen auf museale Ausstellungen begrenzt werden, also solche, die von oder in Museen gemacht und gezeigt werden.

Ein Museum »zeigt Dinge« (Warnecke 2016: 242), arrangiert also Gegenstände im Raum für ein Publikum. Diskussionsbedürftig erscheint allerdings direkt die Frage, was denn diese Dinge sind? Es gibt den Ansatz, das museale Ausstellen an die »Originale« bzw. die Sammlungsobjekte zu koppeln (ebd.). Das kann so weit gehen, das Ausstellen gleichzusetzen mit dem Zeigen der Sammlung. Die kuratorische Arbeit besteht damit vor allem in der Auswahl der Objekte. Erst Einflüsse »aus dem Umfeld der Museen« (ebd.) haben angeblich dieses gewissermaßen ursprüngliche museale Ausstellen verändert.⁴ Tatsächlich aber erschlossen selbst die zu Forschungszwecken angelegten naturkundlichen Sammlungen schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Objekte mit

»Texten, Schautafeln, Illustrationen, Infografiken oder Lehrmitteln bis zu Anfass-, Mitmach- und interaktiven Medienstationen, von Fotografien und Filmen bis zu virtuellen Animationen, von Präparaten bis zu lebenden Tieren, von Modellen, Rekonstruktionen und Dioramen bis zu gesamträumlichen immersiven Landschaften« (Gillmann 2016: 257; vgl. auch Chaumier 2012: 12).

All das ist essenzieller Bestandteil von Museumsausstellungen und dient nicht nur der Umrahmung der Originale. Die Ausstellung ist, obwohl sie Gegenstände arrangiert, nicht nur eine Plattform für die »eentlichen« Objekte, sie ist ein eigenständiges, komplexes Produkt, eine Raumsulptur, ein Gesamt-(Kunst-)Werk (vgl. Belcher 1991: 41).⁵ Ja, man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und die konstitutive Rolle von Sammlungsgegenständen an sich in Zweifel ziehen, denn eine Ausstellung kann auf Letztere verzichten, und Museen sind nicht auf die Präsentation von Sammlungsobjekten festgelegt.

4 Gottfried Korff stellt auf die Originale ab, um die Museumsausstellungen von anderen Ausstellungen kategorisch abzuheben (vgl. Korff 1995). Der Begriff des »Originals« suggeriert aber eine Ursprünglichkeit und kaschiert die lange Geschichte der Veränderungen an den Objekten, so dass er bereits an sich problematisch erscheint. Das gilt ebenso für die »Authentizität«. Vgl. kritisch zum Begriff und zur Überhöhung »authentischer« Objekte Burmeister 2014. Es scheint sinnvoller, die Geschichte des Ausstellens an sich getrennt vom Museum zu betrachten und die traditionelle »Nachbarschaft« zu populären Vergnügungen oder den Weltausstellungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts stärker zu betonen (vgl. Kretschmer 2000; Geppert 2002; Leemann 2013).

5 Der Ansatz, Ausstellungen als Kunstwerke zu betrachten, erscheint allerdings problematisch, wenn es darum geht, sie einer funktionalen Bewertung zu entziehen.

Was für ›Dinge‹ und in welcher Weise Museen ausstellen, entscheiden sie selbst und müssen dies deshalb begründen. Das gilt auch und gerade für die Rolle, die »authentische Musealien« (Walz 2016a: 5) in einer Ausstellung spielen sollen.

Quantität oder Qualität? Besuche zählen, Debatten anstoßen, Neuerungen umsetzen

Wenn Museumsausstellungen noch nicht einmal auf klar definierte Objekte festgelegt sind, so lassen sich dafür auch keine simplen Qualitätsbegriffe bestimmen. Es gilt also zunächst eine Bestandsaufnahme vorzunehmen: Welche Maßstäbe für die Bewertung solcher Museumsausstellungen finden sich? Und worauf gründen sie sich? So viel sei vorweggenommen: Eine einfache und allgemeingültige Liste von Qualitätskriterien und den zugehörigen Maßstäben ist nicht in Sicht. Aber die vorgeschlagenen oder auch schon erprobten Ansätze im Folgenden sind zweifellos wichtig und helfen bei der Orientierung.

So liegt es in diesem Kontext zunächst nahe, schlicht die Menschen zu zählen, die eine Ausstellung besuchen. Besuchszahlen bieten den Vorzug, dass sie neutral und objektiv erscheinen. Darüber hinaus korrelieren sie in der Regel mit Einnahmen oder können in Relation zu Ausgaben gesetzt werden und lassen sich so in ein betriebswirtschaftliches Raster integrieren (vgl. Walz 2016c: 347; Knappe 2018: 33–43).⁶ Die Bewertung fällt vermeintlich leicht: Viele Besucher*innen sind besser als wenige. Aber ist damit auch die Ausstellung besser? Die Gegenargumente liegen auf der Hand. Zählungen sind in der Praxis durchaus kompliziert und manipulierbar. Der Ort, an dem eine Ausstellung stattfindet, beeinflusst außerdem den möglichen Publikumserfolg. Dieselbe Ausstellung dürfte in Quedlinburg erheblich weniger Besuche generieren als in München. Spätestens die Coronapandemie hat drastisch bewiesen, welche Rolle äußere Umstände für Museumsbesuche spielen. Zudem sind Museen keine Wirtschaftsunternehmen, bei denen der Gewinn zahlenmäßig gemessen werden kann. Insofern taugt ein rein quantitativer Indikator wohl nicht dazu, als absoluter Maßstab für die Bewertung einer Ausstellung zu dienen.

6 Vgl. auch einige eher allgemeine Bemerkungen dazu bei Rommel 2018 und Stüdemann 2018 sowie typische betriebswirtschaftliche Kennzahlen einiger Kölner Museen im Vergleich für 2010/11 (vgl. Krems 2012).

Trotzdem lässt sich das Quantifizieren nicht wegschieben und Museen beziehen sich auch immer wieder auf Besuchszahlen. Hohe werden herausgestellt (vgl. z. B. Lüddemann 2011: 118–119, 122, 129; Fischer 2021; Zekic 2022) und scheinen direkt auf einen Erfolg zu verweisen, geringe werden eher beiläufig kommuniziert oder zumindest in ihrer Bedeutung relativiert (vgl. z. B. Guth 2019). Jedes andere Kriterium muss sich mit der scheinbar klaren Sprache der Zahlen vergleichen lassen. Wer »Qualität« ergänzend oder alternativ zur »Quantität« ins Feld führen will, muss zumindest darlegen, wie die qualitativen Dimensionen gemessen werden können (vgl. Düspohl 2007). So haben beispielsweise die Berliner Museen bereits vor mehr als 15 Jahren interessante Ansätze formuliert. Danach beweist es die Qualität einer Ausstellung, wenn sie »Anlass für öffentliche Debatten« bietet und das Publikum dazu bringt, »eigene Positionen zu entwickeln« (ebd.: 54). Es geht also um die Resonanz in der breiten Öffentlichkeit und unter Fachleuten, wobei genauer zu klären ist, was das bedeutet. Im Hinblick auf die journalistische Berichterstattung über und die Bewertung von Ausstellungen ist zunächst zu konstatieren, dass sie eher ein Schattendasein führt. Im deutschsprachigen Raum ist eine Kultur der Ausstellungskritik von Museumsleuten und Kritiker*innen immer noch unterentwickelt. Fundierte Besprechungen sind selten.⁷ Positiv hebt sich die Onlineplattform H-Soz-Kult hervor, die regelmäßig Ausstellungsrezensionen bringt, allerdings fast immer aus dem Blickwinkel der Geschichtswissenschaft (vgl. H-Soz-Kult 2023). Die DASA Arbeitswelt Ausstellung (DASA) betreibt den Blog »Ausstellungskritik«, der in loser Folge Ausstellungen bespricht und versucht, stärker museale Aspekte in den Fokus zu rücken (vgl. DASA 2023; vgl. auch Moser/Wyss 2016). Tageszeitungen, Rundfunk und Fernsehen berichten zwar über Ausstellungen, setzen sich mit ihnen aber entweder unter primär inhaltlichen Aspekten auseinander oder bleiben sehr oberflächlich und unkritisch. Nicht selten werden schlicht die Pressemitteilungen der Museen veröffentlicht. Viele Ausstellungen bleiben sogar gänzlich unbeachtet. Es gibt natürlich auch Gegenbeispiele, die dann aber ganz eigene Problematiken erkennen lassen. So dürfte die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht« (1995–1999, komplett überarbeitet »Verbrechen der Wehrmacht.

7 Gottfried Fliedl veröffentlicht sehr regelmäßig Beiträge auf seinem Blog »Museologien«, darunter auch häufig Besprechungen von Ausstellungen (vgl. Fliedl 2023). Das Onlinemagazin »musermeku« verantworten Angelika Schoder und Damián Morán Dauchez, sie orientieren sich eher auf Kunstaussstellungen (vgl. Dauchez/Schoder 2023).

Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944«, 2001–2004) des Hamburger Instituts für Sozialforschung Maßstäbe für öffentliche Aufmerksamkeit gesetzt haben (vgl. Ulrich 1999). Das Thema der Verantwortung von deutschen Soldaten für die Verbrechen im Nationalsozialismus sollte ins Rampenlicht gerückt werden – und das gelang. Weniger erwünscht war sicherlich die Diskussion über falsche Bildunterschriften und problematische Darstellungen, die sogar die vollständige Überarbeitung der ›Wehrmachtsausstellung‹ erzwang. Insgesamt gingen die Debatten weit über das hinaus, was die Verantwortlichen erwartet oder intendiert hatten, ja, liefen ihren Absichten sogar zuwider. Insofern kann öffentliche Aufmerksamkeit sehr ambivalent sein. Sie entzündet sich ohnehin sehr oft deswegen, weil etwas in der Ausstellung als negativ, womöglich sogar als skandalös bewertet wird. Positive Aspekte treten eher in den Hintergrund. Außerdem stehen häufig fachwissenschaftliche Fragen im Blickpunkt, selten das Medium der Ausstellung an sich.

Immerhin wirken sich lautstarke Kontroversen meist positiv auf betriebswirtschaftliche Kennzahlen aus, weil sie für Aufmerksamkeit sorgen und die Besuchszahlen in die Höhe treiben. Das gilt sehr viel weniger für Diskussionen unter Fachleuten. Trotzdem können gerade diese als Qualitätsmerkmal einer Ausstellung betrachtet werden. Für die Aufbruchphase der 1970er Jahre und am Beispiel von Geschichtsmuseen ist sehr gut untersucht worden, welche Ausstellungen im Kreis der Museumsfachleute wahrgenommen wurden und zu einer Auseinandersetzung angeregt haben (vgl. Roos 2018; Schulze/te Heesen/Dold (Hg.) 2015). Vergleicht man die Situation vor 50 Jahren mit der heutigen, scheint die ›Streitlust‹ damals erheblich größer gewesen zu sein. Vielleicht polarisierte die Frage, wie und für wen Museen Lernorte sein können, die in den 1970er und frühen 1980er Jahren im Mittelpunkt stand, die Museumsfachleute sehr heftig. Die Konjunktur des Themas ließ dann aber langsam nach. In den 1980er und 1990er Jahren wurden hierzulande beispielsweise Inszenierungen in Ausstellungen debattiert, wobei es auch weiterhin darum ging, breitere Bevölkerungsschichten für Museen zu gewinnen. Danach traten in Abgrenzung von einer kulissenhaften Gestaltung die ›auratischen Originale‹ stärker in den Blick. Das Thema der Barrierefreiheit erlebte in der letzten Dekade ein besonderes Interesse, das allerdings wieder etwas zurückzugehen scheint. In den letzten Jahren richteten viele Museen ihr Augenmerk verstärkt auf die Beteiligung des Publikums, die Partizipation. Doch schon vor über 15 Jahren hatten die Berliner Museen als ein Qualitätsmerkmal einer Ausstellung angeführt, dass sie von Bürger*innen »selbst erarbeitet« wurde (Düspohl 2007: 54). Das ist insofern bemerkenswert, als

nicht mehr in erster Linie das fertige Produkt, die Ausstellung, in den Blick tritt, sondern der Prozess seiner Entstehung. Allerdings wird der Begriff der Partizipation sehr unterschiedlich verstanden. Das Spektrum beginnt mit dem Sammeln von Vorwissen oder Assoziationen potenzieller zukünftiger Besucher*innen zu einem Ausstellungsthema. Es geht dann weiter mit der Ermittlung von Wünschen und Vorlieben im Hinblick auf eine Ausstellung. Gemeint sein kann auch, Fragen der Repräsentation zu verhandeln und marginalisierte Gruppen sichtbar zu machen, sie teilhaben und zu Wort kommen zu lassen. Schließlich kann es darum gehen, Ausstellungen gemeinsam mit Teilen der Stadtgesellschaft zu erarbeiten oder diese sogar über Inhalte und Gestaltung entscheiden zu lassen. Der kleinste gemeinsame Nenner ist wohl die Orientierung auf das Publikum hin, ggf. auch noch, dass den Perspektiven des Publikums auf die Ausstellung große Bedeutung eingeräumt wird. Darüber ist in den letzten Jahren sehr intensiv diskutiert worden, einige Ansätze wurden auch schon erprobt (vgl. Simon 2016; Piontek 2017; Kulturstiftung der Länder 2023). Um Aufschluss über deren Erfolg zu erhalten, werden umfassende und anspruchsvolle Evaluationen durchzuführen sein, die bisher erst in Ansätzen vorliegen (vgl. Büchel 2022; Kohfeld 2022) und noch keine Qualitätsmaßstäbe liefern. Das Thema ist sicherlich noch nicht ausdiskutiert oder gar durch Evaluationen hinreichend erforscht. Darüber hinaus richtete sich die Aufmerksamkeit der Ausstellungsfachleute in jüngster Zeit sehr auf Nachhaltigkeit, wobei noch nicht klar ist, ob dadurch das Thema der Partizipation an Bedeutung verlieren wird.

Die gerade angedeuteten Neuperspektivierungen von Ausstellungen machen das grundsätzliche Problem sichtbar, dass sich das Medium Ausstellung nicht gut für schnelle Veränderungen eignet und die genannten Themenkomplexe eine kontinuierliche Auseinandersetzung und praktische Umsetzung über viele Jahre, wenn nicht Jahrzehnte hinweg erfordern. Im schlimmsten Fall beschränken sich Diskussionen auf programmatische Ankündigungen, aber verebben, bevor praktische Resultate in den Ausstellungen bewertet werden können. Das konterkariert das Ziel einer langfristigen Qualitätsverbesserung ebenso wie der Fall, dass Diskussionen den Fokus verlieren und in eine unüberschaubare Meinungsvielfalt hinübergleiten. Möglicherweise trägt dazu auch eine Ausdifferenzierung der Museumslandschaft bei, die auch die Basis für Kontroversen reduziert. Auch hier machen sich das Fehlen von Rezensionsorganen und einer Rezensionskultur für Ausstellungen und besonders die erst nach der Jahrtausendwende langsam einsetzende Akademisierung der Museumsausbildung an Universitäten negativ bemerkbar.

Museumsstandards, Gütesiegel und Auszeichnungen als Qualitätsmaßstab

Als eine strukturiertere Form des Abgleichs mit fachlichen Maßstäben lässt sich dagegen der Ansatz beschreiben, Standards festzulegen, die Museen erfüllen sollen. Sie lassen sich für die verschiedenen Arbeitsbereiche von Museen ausarbeiten. Darunter fällt auch das Ausstellen. Dessen Bedeutung sticht aber in dieser Gesamtbetrachtung bei den gängigen Ansätzen nicht besonders hervor. Es geht eher um die Institution des Museums als Ganzes, nicht um die möglichst differenzierte Bewertung bestimmter Aufgaben. Dahinter steht wohl nicht zuletzt das Ziel, die Träger auf eine angemessene bauliche, finanzielle und personelle Ausstattung zu verpflichten (vgl. Lochmann/Scheeder 2016: 225–227) bzw. rein gewinnorientierten Einrichtungen die Bezeichnung Museum abzusprechen.

Die Standards für das Ausstellen sind sehr unscharf. Dauerausstellungen etwa sollen die Sammlung repräsentieren (vgl. Lochmann 2006: 20), was nicht zuletzt auf die Hervorhebung der Originalobjekte als angebliches Spezifikum der Museen abzielt. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass diese Verbindung von Museumsausstellung und ›Originalen‹ keineswegs zwingend ist. Außerdem verengt sich dadurch der Blick darauf, *was* ausgestellt wird. *Wie* das geschieht, tritt demgegenüber in den Hintergrund. Dem Deutschen Museumsbund (DMB) reichte lange Zeit eine Ausstellung »in nachvollziehbarer Gliederung und ansprechender Präsentation« (DMB 2011: 20). Etwas weiter geht das Gütesiegel des Museumsverbandes Niedersachsen und Bremen: Die Ausstellungen sollen mehr Menschen mit unterschiedlichem sozialen Hintergrund in die Museen bringen und sie sollen inklusiv gestaltet sein (vgl. Bollmann 2017: 10). Aber auch diese Festlegungen sind alles andere als trennscharf. Die Museumsstandards waren bzw. sind offenbar nicht gut auf das Ausstellen zugeschnitten, obwohl Museen damit doch die größte Aufmerksamkeit generieren. Es mangelte an differenzierten Qualitätsmaßstäben, und noch viel weniger nährten sie die Hoffnung, für Ausstellungen eine Art Gütesiegel zu etablieren: Wenn schon der Begriff Museum nicht gegen inflationären Gebrauch zu schützen ist, wie viel weniger dann der einer Ausstellung?

Als viel grundlegenderes Problem beim Ziel, bessere Ausstellungen zu befördern, aber erscheint, dass Museumsstandards sich auf eine untere Grenze für die Qualität hin ausrichten, die tendenziell statisch gedacht ist. Das kann sehr hinderlich sein, um der Arbeit eines Museums eine langfristige Orientierung zu geben oder eine weitere Entwicklung aufzuzeigen – sofern denn

der Mindeststandard überhaupt erst einmal erreicht ist.⁸ Bei einem Gütesiegel durchläuft ein Museum hingegen einen Bewertungsprozess im Sinne einer Checkliste. Es dürfte aber schon schwierig sein, die Bewertung flächendeckend und differenziert für alle Häuser regelmäßig zu wiederholen, geschweige denn eine kontinuierliche Verbesserung zu verlangen, was einer dauernden Verschärfung der Standards gleichkäme. Die Zertifizierung ist vielmehr daraufhin angelegt, den Betrieb eines (>geprüften<) Museums als Wert an sich darzustellen und damit tendenziell der Notwendigkeit einer weiteren Qualitätsmessung oder gar unaufhörlichen Qualitätssteigerung zu entheben.⁹

Davon hebt sich eine andere Form fachlicher Bewertung deutlich ab: Auszeichnungen, die von einer Fachjury für Ausstellungen verliehen werden (vgl. Walz 2016c: 348). Eine regelmäßige Wiederholung über Jahre hinweg überwindet die oben kritisierten Aufmerksamkeitskonjunkturen. Der »Excellence in Exhibition Award« der American Alliance of Museums (AAM) formulierte beispielsweise 2012 eine sehr umfangreiche und differenzierte Liste von Merkmalen exzellenter Museumsausstellungen.¹⁰ Der Blick der Jury richtet sich hier auf die Publikumsorientierung des ausstellenden Museums, die von ihm eingesetzten Evaluationsverfahren, dann erst auf die Relevanz und Korrektheit der Inhalte. Es geht weiter um den Bezug zur Sammlung, um die Reflektiertheit, Transparenz und Klarheit der Vermittlung von Inhalten, um die Gestaltung und schließlich um Barrierefreiheit und Sicherheit. Die Anforderungen finden sich zusammengefasst in dem Satz: »An exhibition is successful if it is physically, intellectually, and emotionally engaging and accessible to those who experience it.« (Professional Networks Council of the AAM 2012: 2) Der erste Schritt dazu ist die Analyse der Zielgruppe, direkt danach folgen Überlegungen zur Evaluation. Erst dann geht es im dritten Punkt um die Ausstellungs-

8 Die im Juni 2023 vorgelegte Checkliste für Standardkriterien »Ausstellungen konzipieren und realisieren« des DMB bricht diese Begrenzungen auf und stellt einen großen Fortschritt dar (vgl. DMB 2023). Sie wird deshalb unten noch eingehender behandelt.

9 Hilfreicher dafür ist der Ansatz der MuseumsScorecard der vom Museumsbund Österreich (MÖ) entwickelt wurde und die Selbstbewertung verschiedener Tätigkeitsbereiche erlaubt (vgl. MÖ o.J.), allerdings spielt die Qualität von Ausstellungen nur eine sehr untergeordnete Rolle.

10 Der Preis wurde nur bis zum Jahr 2019 verliehen, das »awards program« wird derzeit überarbeitet (vgl. AAM 2023). Er hebt sich positiv ab von anderen Beispielen, bei denen leider die Entscheidungskriterien recht unscharf bleiben, was die Aussage über die Qualitätsmaßstäbe erschwert. Das gilt etwa für die Preise des European Museum Forum (vgl. 2021) und die Preise der European Museum Academy (vgl. 2023).

inhalte und die konkrete Gestaltung. Bei aller Klarheit und Vielschichtigkeit der aufgelisteten Qualitätskriterien bleiben bewusst noch große Bewertungsspielräume. Es geht offenkundig nicht um dogmatische Normierung: »There is little that can be – or should be – prescriptive about good exhibition design. We should always allow for purposeful – and often brilliant – deviation from the norm.« (Ebd.) Die Liste erfüllt ihren Zweck nicht nur als Leitlinie für die Jury, sondern auch als Orientierung in der alltäglichen Museumsarbeit. Insofern wirkt sie sicherlich über die Preisverleihung hinaus und entkräftet so auch Zweifel an der Prägekraft von Auszeichnungen.

Trotzdem ist zu bedenken: Öffentliche oder fachwissenschaftliche Kontroversen zielen auf Negatives ab, Auszeichnungen dagegen markieren das Positive. Sie setzen voraus, dass sich die Verantwortlichen darum beworben haben, also den Vergleich mit anderen suchen. Und selbst unter diesen Fällen treten nur die positivsten ins Rampenlicht. Informationen über die übrigen dringen nicht nach außen, manchmal erhalten nicht einmal die sich bewerbenden Museen eine Rückmeldung, wie die Fachleute sie bewertet haben. Dahinter steht wohl die Sorge, dass negative Wertungen als Affront begriffen werden oder den Museen auf andere Weise schaden, wenn sie in die Öffentlichkeit dringen. Aber gleichzeitig geht damit auch eine Chance verloren, an Verbesserungen zu arbeiten und Fortschritte sichtbar zu machen.

Methodische Ansätze: Judging Exhibitions, »Museums of Impact« und Ausstellungsanalyse

Angesichts der Begrenzungen von Auszeichnungen und Preisen ist der Ansatz Beverly Serrells hervorzuheben, die ein Feedback von Fachkolleg*innen methodisch strukturiert, das jedoch im Kreis der direkt Beteiligten verbleibt (vgl. Serrell 2006; Overdick 2008). Diese Vertraulichkeit ist wahrscheinlich entscheidend, um offen reden und kritische Punkte klar benennen zu können. Insofern markiert Judging Exhibitions das andere Extrem einer Fachdebatte, nämlich die unter Ausschluss von Öffentlichkeit, Museumsträgern und Fachkolleg*innen in anderen Einrichtungen (vgl. Serrell 2006: 92–93). Serrell strukturiert sowohl den Rahmen und den Ablauf des Fachgesprächs über die zu untersuchende Ausstellung als auch, was bewertet und wie die Urteile differenziert werden sollen. Die Bewertungskriterien orientieren sich offen an den oben genannten Exzellenzkriterien der AAM und ruhen auf einer breiten Literaturgrundlage (vgl. ebd.: 110–119). Serrell setzt sie aber nicht absolut

und statisch, sondern empfiehlt ihre Diskussion und Weiterentwicklung. Die Kriterien bieten nur vier Abstufungen von sehr gut bis sehr schlecht.

Serrells *Judging Exhibitions* zielt darauf, Kommunikation und Lernprozesse innerhalb des Teams *eines* Museums anzustoßen und dadurch eher indirekt die Qualität der Ausstellungen zu verbessern. Dahinter tritt der direkte Qualitätsvergleich zwischen verschiedenen Ausstellungen zurück. Er wäre zwar möglich, wenn sich dieselben Fachleute mit zwei Ausstellungen im selben Haus befassen würden, das ist aber nicht die Kernidee der Methode. Vergleiche zwischen Ausstellungen unterschiedlicher Museen sind fast unmöglich und würden auch die Vertraulichkeit der Bewertungsergebnisse aufheben.

Ganz konsequent auf die Selbstevaluation von Museen ohne Vergleichsansprüche setzt das Projekt »Museums of Impact«. Es wurde von Museumsverbänden, staatlichen Akteur*innen und einzelnen Museen auf europäischer Ebene getragen und hat eine anspruchsvolle Methode entwickelt, um die Ziele, Potenziale und den Beitrag von Museen im Hinblick auf ihre soziale Wirksamkeit hin zu bewerten (vgl. NEMO 2023). Im Kern geht es um den strukturierten Austausch im Team des jeweiligen Museums mit der Perspektive der Weiterentwicklung. Dadurch tritt die Frage von Qualitätsmaßstäben notwendigerweise in den Hintergrund, wobei der Blick sich trotzdem auf relevante Dimensionen der eigenen Organisation und die Zielorientierung der eigenen Arbeit richtet.

Nicht zuletzt in diesem Zusammenhang wirkt sich die im internationalen Vergleich verspätete Akademisierung der Museumsausbildung und der damit einhergehenden Einführung spezialisierter Bachelor- und Masterstudiengänge für Museologie, Museumswissenschaft oder Museumskunde im deutschsprachigen Raum negativ aus (vgl. Fackler 2020). Allerdings hat sich im Feld der museumswissenschaftlichen Ausstellungsanalyse, die eine Ausstellung, wie oben dargelegt, als ein ganzheitliches »Werk« versteht, in den letzten Jahren einiges getan. Inzwischen liegen unterschiedliche Ansätze vor (vgl. z. B. Kahlenbach/Zenker/Diehl 2008; zusammenfassend demnächst Reitstätter/Schorr 2024). Dabei ist absehbar, dass es nicht die eine Methode geben wird, sondern unterschiedliche Fragestellungen spezialisierte Methoden verlangen,¹¹ deren Kanonisierung noch aussteht, aber methodisch strukturierte Grundlagen zur Bestimmung der Qualität von Ausstellungen liefern.

11 Eine neue, in der Lehre bereits erprobte Methode zur Ausstellungsanalyse für »museum professionals« und »non-professionals« wird in diesem Tagungsband von Carla-Marinka Schorr und Guido Fackler vorgestellt. Ziel ist es, die Wirkung einer Ausstellung

Alles in allem können Rückmeldungen von Fachleuten, die entweder aus der Wissenschaft oder aus der Museumspraxis kommen, zweifellos Reflexionen anstoßen und befördern. Ihr Potenzial ist aber begrenzt, wenn negiert oder zu wenig berücksichtigt wird, dass sich Ausstellungen eben nicht vornehmlich an Fachleute, sondern an ein breites Publikum richten. So liegt der Blick nahe auf das, was eine Ausstellung beim Publikum erreicht. Das eingangs bereits erwähnte Forschungsprojekt der DASA Arbeitswelt Ausstellung zum Storytelling ist einer solchen Betrachtungsweise zutiefst verpflichtet und sieht darin die wichtigsten Potenziale, um besser auszustellen.

Besucher*innen im Fokus: Publikums- und Wirkungsforschung

Eine sehr naheliegende Perspektive ist es zu erforschen, wie das Ausstellungspublikum sich zusammensetzt. Damit ist das seit 100 Jahren bestellte und mittlerweile riesige Feld der Besucher*innen- bzw. Besuchs- oder Publikumsforschung erreicht (vgl. Wegner 2011: 100). Hier nehmen Analysen von Alter, Geschlecht, formalen Bildungsabschlüssen, geografischer Herkunft, Besuchshäufigkeit und ähnlichen Merkmalen einen großen Raum ein. Sie lassen sich problemlos auf einzelne Ausstellungen beziehen und sogar vergleichen. Im Kern beantwortet diese Art der Publikumsforschung vor allem die Frage, wer eine Ausstellung besucht. Die so gewonnenen, vor allem statistischen Daten sind allerdings deskriptiv und erlauben keine einfachen Schlussfolgerungen auf die Qualität einer Ausstellung. Ist die Dauerausstellung eines Kunstmuseums besser oder schlechter, weil ihr Publikum einen höheren Anteil Älterer und formal höher Gebildeter aufweist als ein Freilichtmuseum? Sind Bildung und Alter überhaupt relevante Kriterien?

Hier müssen Museen offensichtlich zunächst klären, worum es ihnen geht, müssen dann Indikatoren erarbeiten und für diese wiederum Zielgrößen festlegen. Wer vor allem Menschen aus der näheren Umgebung ansprechen möchte, sollte vielleicht Wohnorte des Publikums erfragen und diejenigen zählen, die näher als 20 Kilometer am Museum wohnen. Wenn deren Anteil zum Beispiel bei 34 % liegt, können Vergleichswerte aus anderen Häusern zeigen, ob das viel oder wenig ist. Die Qualität des Museums läge dann darin, für die Nahwohnenden besonders attraktiv zu sein. Verbesserung würde bedeuten, noch

auf sich (und durch intersubjektiven Vergleich auch auf andere) besser zu verstehen, um davon ausgehend Optimierungen anzustoßen und zu reflektieren.

mehr von diesen für einen Besuch zu gewinnen. Da die Publikumsforschung neben sozialstatischen Daten auch Einblicke in Vorlieben und Bedürfnisse der Besucher*innen gewähren kann, gibt sie auch Hinweise darauf, was Ausstellungen möglicherweise bieten müssten, um noch erfolgreicher zu werden (vgl. Reussner 2010: 195–196).¹² Zentraler Indikator dafür, inwieweit die Erwartungen des Publikums erfüllt wurden, ist die Zufriedenheit der Befragten, die sich auch noch in verschiedene Teilaspekte aufgliedern lässt (vgl. Reussner 2010: 175–177). Erfolg kann in dem Zusammenhang bedeuten, mehr Besuche zu generieren oder auch mehr Menschen mit bestimmten Merkmalen zu erreichen.

Herauszufinden, was der Besuch bei diesen auslöst oder verändert, was also die Ausstellung beim Publikum bewirkt, erfordert dagegen andere Herangehensweisen. Die Komplexität schon des Untersuchungsgegenstandes ist enorm: Was können Ausstellungen überhaupt ›bewirken? Ist der Begriff des Lernens angemessen und was genau bedeutet er? Walter Benjamin hat im Hinblick auf eine Ausstellung 1930 bereits die Formulierung geprägt, die Besucher*innen sollten sie »nicht gelehrter [...], sondern gewitzter« verlassen (Benjamin 1991: 599). Das wendet sich ab von einem Lernverständnis als Zugewinn an Faktenwissen, erklärt aber nicht, worin sich die erreichte ›Gewitztheit‹ denn manifestieren könnte. Die vor allem in Großbritannien um das Jahr 2000 entwickelten Generic Learning Outcomes geben einen guten Eindruck von der Vielfalt und Breite dessen, was (auch) in Ausstellungen ›gelernt‹ werden kann (vgl. Dodd 2009).

Nicht weniger anspruchsvoll ist die Frage, wie man die Wirkungen einer Ausstellung – z.B. als »Lernen« begriffen – erkennen bzw. messen kann. Gerade die Wissenschaftskommunikation hat sich in den letzten Jahren für Möglichkeiten und Methoden der Evaluation interessiert und dabei ganz wesentlich auf die Bildungsforschung rekurriert.¹³ Die Impulse aus den deutschen Museen waren demgegenüber schwächer,¹⁴ aber die Notwendigkeit

12 Vor 20 Jahren herrschte anscheinend ernsthaft die Sorge, dass durch die Orientierung an Publikumswünschen der Entscheidungsspielraum der Museumsleitungen unangemessen eingeengt würde (vgl. Wegner 2011: 142). Angesichts der aktuellen Diskussion um Partizipation erscheint das fast grotesk.

13 Vgl. konkret zu Ausstellungen Munro/Siekierski/Weyer 2009; Pyhel 2012; allgemeiner Niemann/Bogaert/Ziegler 2023; aus der Bildungsforschung etwa Balzer/Beywl 2018.

14 Mensch (2010) formuliert den Anspruch, »Output« und »Wirksamkeit« eines Museums zu messen. Die Einlösung steht noch aus. Coleman (2020) verweist aber auch auf Desiderate in der englischsprachigen Forschung zur praktischen Museumsarbeit.

und das Potenzial der Auseinandersetzung mit dem Lernbegriff und den Evaluationsmethoden im Hinblick auf Ausstellungen sind evident (vgl. Gerjets/Schwan 2021). Dagegen ist vor allem die englischsprachige Literatur mit Bezug zum Museum und dem »Lernen«, der »Bildung« oder verwandten Begriffen zum einen sehr umfangreich, zum anderen höchst ausdifferenziert. Das belegt schon ein Blick in die Zeitschriften »Curator« oder »Visitor Studies«. Auch diese Forschungsrichtung kann auf eine einhundertjährige Tradition zurückblicken, die in den USA begann und erst seit den 1980er Jahren im deutschsprachigen Raum nach und nach aufgenommen wurde (vgl. Graf/Noschka-Roos 2009: 18–22).¹⁵ Vor allem in den USA haben Museen sich schon sehr früh damit legitimiert, was sie bei ihrem Publikum auch und gerade mit dem Medium der Ausstellung bewirkt haben. Denn gerade private Finanziere erwarten dort oft Erfolgsnachweise, die mit Publikumsforschungen erbracht werden sollten und konnten.

Die Bedeutung solcher Studien ist kaum zu überschätzen. Aber für die Suche nach Maßstäben für Ausstellungsqualität bieten sie keine einfachen Lösungen. Viele richten sich auf die Frage, worin die (Vermittlungs-)Wirkung einer Ausstellung eigentlich besteht und wie sie zu analysieren ist (vgl. Reitstätter 2015; Falk/Dierking 2000; Falk/Dierking 1992). Das ist nicht auf den Vergleich oder gar die Bewertung von verschiedenen Ausstellungen hin angelegt. Andere wiederum schauen auf einzelne »Gegenstände« in einer Ausstellung wie z. B. interaktive Stationen und untersuchen deren Nutzung oder andere Parameter (vgl. Lehn 2016). Damit werden wichtige Aspekte methodisch fundiert erfasst, allerdings geht es dabei höchstens sehr indirekt um eine Qualitätsbewertung. Darüber hinaus gilt die grundsätzliche Einschränkung, dass eine Ansammlung perfekter Einzelobjekte keine perfekte Ausstellung garantiert, letztlich also der Blick auf die Teile keine einfache Schlussfolgerung für das Ganze gestattet.

Die Schwierigkeiten erscheinen im Feld der Wirkungsforschung also eher noch größer als bei der Publikumsforschung, der die Quantifizierung näherliegt. Trotzdem wird es auch hier möglich sein, Ziele zu definieren, Indikatoren dafür zu erarbeiten und für diese wiederum Zielgrößen zu bestimmen.

15 Trotzdem wird das Lernen oft noch an die Museumspädagogik delegiert und weniger als Aufgabe der Ausstellungskonzeption und -gestaltung begriffen (vgl. etwa Grünewald Steiger 2016 und Noschka-Roos/Lewalter 2016). Aus Sicht der Museumspädagogik lassen sich immerhin einige Anforderungen an die Ausstellungsgestaltung formulieren (vgl. Kunz-Ott 2010: 47).

Deren Erreichung ist dann der Ausweis der Qualität, anspruchsvollere Zielwerte stellen eine Qualitätssteigerung dar.

Kontinuierliche Überprüfung und Verbesserung der eigenen Ausstellungen

Insgesamt ergibt sich ein Bild vielfältiger Anknüpfungspunkte, um sich der Frage nach der Bestimmung der Qualität von Ausstellungen aus verschiedenen Perspektiven anzunähern. Dabei fehlen klare, für alle gültige Kenngrößen, die leicht an einzelne Ausstellungen adaptiert werden könnten. Das muss aber kein Mangel sein, sondern ist ganz wesentlich dem Medium Ausstellung und seiner prinzipiellen Offenheit geschuldet, zu der eben auch ganz unterschiedliche, teilweise sogar widersprüchliche Zieldimensionen gehören (vgl. Beywl 1996). Ebenso ist die Vielfalt der Museen, ihrer Strukturen, ihrer Umfelder und ihrer Publikumsstrukturen dafür verantwortlich. Angesichts dessen stellen die 2023 neu formulierten Standards des DMB für die Konzeption und Realisation von Ausstellungen einen bemerkenswerten Fortschritt dar (vgl. DMB 2023). Sie ruhen auf der Basis eines elaborierten Projektmanagements und beziehen wesentliche der oben genannten Qualitätsdimensionen mit ein, wie Vermittlungsleistung, Partizipation oder Nachhaltigkeit. Als »Nachbereitung« ist die Auswertung der »messbaren Ergebnisse der Ausstellung (Finanzen, Besuchszahlen, Anzahl der Vermittlungsprogramme, Medienresonanz)« vorgesehen (ebd.: 6). Das legt die Grundlagen für eine (selbst-)kritische Reflexion. Es findet sich außerdem die Gliederung in »Mindeststandard[d]«, »gehobene[r] Standard[d]« und »[w]ünschenswert«, was eine Entwicklung hin zur »Qualitätssteigerung« (ebd.: 7) impliziert. Damit sind wesentliche Voraussetzungen für eine reflektierte Ausstellungstätigkeit geschaffen, was Museen den unabdingbaren Schritt erleichtert, sich ganz spezifisch mit den für sie und ihre Träger relevanten Qualitätsmaßstäben zu befassen und diese individuell auszuarbeiten.

Dieser Prozess ist nicht abzuschließen (auch nicht, wenn alles nach DMB-Standard »Wünschenswerte« erreicht ist), sondern es geht um eine dauerhafte Ausrichtung der Organisation Museum auf das eigene Lernen, auf die Weiterentwicklung hin. Der Prozess wird also immer wieder neu durchlaufen¹⁶:

16 Praktische Hilfestellungen dazu finden sich in Arbeitskreis Ausstellungen im Deutschen Museumsbund e.V. 2023.

Qualität kann somit nicht als Erreichung absoluter Kenngrößen verstanden werden, sondern resultiert aus der ständigen Überprüfung und Verbesserung der eigenen Arbeit. Insofern geht es nicht um die revolutionäre Neuerfindung der Museumsausstellung, sondern um die unaufhörliche Anstrengung, als Organisation zu lernen und bessere Arbeitsergebnisse zu erzielen. Dieser Ansatz liegt auch dem Qualitätsmanagement zugrunde, das in Verfahren wie dem »total quality management«, dem »Excellence«-Modell der European Foundation for Quality Management (EFQM)¹⁷ oder vom Deutschen Institut für Normung und der International Organization for Standardization ausgearbeitet wurde (vgl. Kilger 2008: 12, 18; Walz 2016c: 348). Die damit definierten Prozesse dürften für die meisten Museen zu aufwändig sein (vgl. Lochmann/Scheeder 2016: 221), sie sind aber auch nicht unbedingt erforderlich, um die oben skizzierte Grundidee zu verfolgen.

Hier geht es ganz grundlegend darum, sich in eine ständige Reflexion der Ausstellungsarbeit zu begeben, die kritische Impulse zulässt und liefert, also nicht auf die Bestätigung des eigenen Handelns abzielt. Das wird in den meisten Fällen bedeuten, sich erstens Ziele zu setzen, sie zweitens im Projektverlauf zu verfolgen, drittens zu überprüfen, ob sie erreicht wurden, und viertens den Qualitätsbildungsprozess öffentlich zu machen. Auf dieser Grundlage soll der Prozess regelmäßig wiederholt und erweitert werden im Sinne einer kontinuierlichen Reflexion des Ausstellens – möglichst in seiner Gesamtheit. Die Steigerung der Qualität liegt dann im Erreichen immer höher und breiter gesteckter Ziele: besser ausstellen! Das klingt simpel, ist aber überaus anspruchsvoll. Denn schon die Bereitschaft, die eigenen Ausstellungen grundsätzlich selbst in Frage zu stellen und/oder durch andere stellen zu lassen, ist in Museumskreisen alles andere als selbstverständlich.

Hierfür müssen Ziele und Qualitätsmaßstäbe formuliert werden, wobei immer die Überprüfbarkeit mitzudenken ist. Die oben kurz skizzierten Felder bieten dazu immerhin geeignete Ansätze und Anregungen, müssen aber im Hinblick auf die spezifischen Fragestellungen des jeweiligen Museums angepasst und konkretisiert werden. Die Durchführung der Evaluation einer fertiggestellten Ausstellung erfordert wiederum personelle und möglicherweise finanzielle Ressourcen. Zu der nicht weniger anspruchsvollen

17 Eva Ehrhardt schreibt diesbezüglich an der Professur für Museologie der Universität Würzburg derzeit an ihrer Dissertation zum Thema »Das exzellente Museum. Integratives Museumsmanagement auf der Grundlage des EFQM Excellence Ansatzes« (Arbeitstitel)

Herausforderung gehört es dann, die Ergebnisse der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das verlangt neben Selbstbewusstsein auch eine gewisse institutionelle Absicherung, damit nicht jedes negative Ergebnis als Scheitern deklariert und mit Strafe bedroht wird. Stattdessen sollen konstruktive institutionelle Lernprozesse ermöglicht werden. Schließlich dürfte die größte Herausforderung darin bestehen, das Ganze nicht nur als Pilotprojekt zu betreiben, sondern institutionell zu verstetigen und hierfür Ressourcen bereitzustellen. Die Schwierigkeiten dieser strukturierten Vorgehensweise zeichnen sich deutlich ab, aber das Potenzial einer solchen reflektierten Ausstellungsarbeit dürfte kaum zu überschätzen sein. Die DASA etabliert den Ansatz seit mehr als einem Jahrzehnt im eigenen Haus und entwickelt ihn auch kontinuierlich weiter (vgl. Holtwick 2020, 2023a und 2023b). Dazu gehören regelmäßige Publikumsbefragungen, die Definition von konkreten Ausstellungszielen quantitativer und qualitativer Art sowie deren Evaluation bzw. das kontinuierliche Monitoring genauso wie Methodenforschung und -entwicklung.¹⁸ Unabdingbar ist eine Kultur der konstruktiven Kritik, des Lernens und der gemeinsamen Weiterentwicklung.

Es gibt zweifellos weitere positive Beispiele, die vielleicht noch nicht jene Aufmerksamkeit in der Fachwelt bekommen, die sie verdienen. Auch deshalb hat sich unser Forschungskolloquium 2022 und der vorliegende, auf den dortigen Vorträgen basierende Sammelband die Aufgabe gestellt, Beiträge zu dokumentieren, die Schritte in die skizzierte Richtung weisen. Die Beteiligten, nicht zuletzt auch die für die Vorbereitung und Durchführung Verantwortlichen, verbindet die Überzeugung, dass das Potenzial von Ausstellungen riesig ist und noch viel besser zur Entfaltung gebracht werden könnte, wenn positive und negative Ergebnisse ehrlicher benannt und konsequenter als Grundlage einer Weiterentwicklung genommen würden. Die versammelten Beiträge geben davon einen klaren Eindruck.

18 Ein aktuelles Forschungsprojekt der DASA unter der Leitung von Annette Knors befasst sich mit der Wissensaneignung bei der Interaktion mit einer Ausstellung, klärt dafür geeignete Methoden und sucht nach förderlichen bzw. hinderlichen Umständen. Damit soll auch ein Design für künftige Evaluationen in der Dauerausstellung der DASA entwickelt werden.

Museen in die Verantwortung nehmen

Abschließend und über die in diesem Band vorgelegten Aufsätze hinaus wäre die Frage zu stellen, welche Rahmenbedingungen Museen brauchen, um immer besser auszustellen. Wünschenswert ist grundsätzlich die Bereitschaft seitens der Beschäftigten und der Leitungsebene. Dass diese oft schon weitgehend gegeben ist, will unser Tagungsband herausstellen und damit gleichzeitig dazu motivieren, in diese Richtung noch weiter zu gehen. Möglicherweise braucht es darüber hinaus institutionelle Vorgaben, die auf eine permanente Verbesserung der Ausstellungen, womöglich sogar der gesamten Museumsarbeit hinwirken: Wie kann auf Dauer die anstrengende Suche nach ständiger Optimierung unterstützt und der Stillstand als Problem markiert werden? Hier liegt sicher auch eine große Verantwortung bei der Trägerschaft von Museen, aber auch bei Aufsichts- und Beratungsgremien (vgl. Klein 2021: 67). Die Potenziale von Ausstellungen sind nämlich viel zu groß und der Aufwand für ihre Durchführung ist viel zu hoch, um sie nur als schmückendes Beiwerk oder unterhaltsames Spielzeug zu betrachten. Es lohnt sich vielmehr, von Ausstellungen Großes zu erwarten und ihnen Bedeutendes abzuverlangen. Für ehrgeizige Ziele benötigen Museen dauerhaften Ansporn ebenso wie ausreichende Mittel. Im besten Fall ist »besser ausstellen!« dann kein Befehl, sondern ein Lockruf.

Literatur

- AAM – American Alliance of Museums (Hg.) (2023): Excellence in Exhibition Competition, aam-us.org, [online] <https://www.aam-us.org/programs/awards-recognition/excellence-in-exhibition-competition/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Arbeitskreis Ausstellungen im Deutschen Museumsbund e.V. (Hg.) (2023): Ausstellungspraxis in Museen. Ein Handbuch, museumsbund.de, [online] <https://www.museumsbund.de/publikationen/handbuch-ausstellungspraxis-in-museen> [abgerufen am 01.08.2023].
- Balzer, Lars/Beywl, Wolfgang (2018): Evaluiert – erweitertes Planungsbuch für Evaluationen im Bildungsbereich, 2. Aufl., Bern.
- Belcher, Michael (1991): Exhibitions in Museums, Leicester.
- Benjamin, Walter (1991): »Bekränzter Eingang. Zur Ausstellung ›Gesunde Nerven‹ im Gesundheitshaus Kreuzberg«, in: ders., Gesammelte Schriften,

- hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4.1, Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a.M., S. 557–561.
- Beywl, Wolfgang (1996): »Die fünf Dimensionen der Qualität. Anregung zur Übertragung auf die Kinder-, Jugend- und Familienhilfe«, in: Susanne Messner-Spang/Hartmut Brombach (Hg.), Qualitätssicherung in der Kinder-, Jugend- und Familienhilfe, Bonn, S. 8–19.
- Bollmann, Beate (2017): Qualitäten kleiner (Heimat-)Museen. Ein Leitfaden [eBook], Münster/New York.
- Büchel, Julia (2022): Repräsentation, Partizipation, Zugänglichkeit. Theorien und Praxis gesellschaftlicher Einbindung in Museen und Ausstellungen, Bielefeld.
- Burmeister, Stefan (2014): »Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum«, in: IBAES – Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie, Bd. 15, S. 99–107, [ibaes.de](https://www.ibaes.de), [online] https://www.ibaes.de/ibaes15/publikation/ibaes15_burmeister.pdf [abgerufen am 01.08.2023].
- Chaumier, Serge (2012): *Traité d'expologie: les écritures de l'exposition*, Paris.
- Coleman, Laura-Edythe S. (2020): »The Necessity of Research Practice«, in: *Curator: The Museum Journal* 63, H. 1, S. 9–13.
- DASA (Hg.) (2023): About, Ausstellungskritik [Blog], [online] <https://ausstellungskritik.blog/about/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dauchez, Damián Morán/Schoder, Angelika (2023): Schlagwort: Ausstellung, *musermeku*, [online] <https://musermeku.org/tag/ausstellung/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Davallon, Jean (2003): »Pourquoi considérer l'exposition comme un média?«, in: *Médiamorphoses* 9, S. 27–30.
- DMB – Deutscher Museumsbund (Hg.) (2011), *Standards für Museen*, 3. Aufl., Berlin.
- Ders. (Hg.) (2023), *Leitfaden. Standards für Museen – Checkliste Standardkriterien. Ausstellungen konzipieren und realisieren*, [museumsbund.de](https://www.museumsbund.de), [online] <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2023/07/dmb-checkliste-standards-fuer-museen-ausstellen.pdf> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dodd, Jocelyn (2009): »The Generic Learning Outcomes: A Conceptual Framework for Researching Learning in Informal Learning Environments«, in: Gisasemi Vavoula/Norbert Pachler/Agnes Kukulska-Hulme (Hg.), *Researching Mobile Learning: Framework, Tools, and Research Designs*, Oxford, S. 221–240.

- Dreyer, Matthias/Wiese, Rolf (Hg.) (2008): *Qualität, Güte, Wertschätzung. Worauf Museen achten müssen*, Ehestorf.
- Düspohl, Martin (2007): »Wie misst man Qualität? – Stadtgeschichtliche Museen im Wettbewerb«, in: *Museumskunde* 72, H. 2, S. 52–56.
- European Museum Academy (Hg.) (2023): *Awards*, europeanmuseumacademy.eu, [online] <https://europeanmuseumacademy.eu/awards/> [abgerufen am 01.08.2023].
- European Museum Forum (Hg.) (2021): *The Awards*, europeanforum.museum, [online] <https://www.europeanforum.museum/en/emya-scheme/the-awards/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Fackler, Guido (2020): *Museologie und Museumswissenschaft*, Portal Kleine Fächer, [online] <https://www.kleinefaecher.de/beitrag/blogbeitrag/museologie-und-museumswissenschaft.html> [abgerufen am 01.08.2023].
- Falk, John Howard/Dierking, Lynn Diane (1992): *The Museum Experience*, Washington.
- Dies. (2000): *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek u.a.
- Fischer, Markus (2021): *Trotz Corona besuchten über 1,1 Millionen Menschen Museen, Stiftungen und Besucherzentren des LWL*, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, [online] https://www.lwl.org/pressemitteilungen/nr_mitteilung.php?urlID=54020 [abgerufen am 01.08.2023].
- Fliedl, Gottfried (2023): *Museologien* [Blog], [online] <https://museologien.blogspot.com/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Geppert, Alexander C.T. (2002): »Welttheater. Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert«, in: *Neue Politische Literatur* 47, H. 1, S. 10–59.
- Gerjets, Peter/Schwan, Stephan (2021): »Evidenzbasierte Entwicklung innovativer Vermittlungsformate zur Unterstützung des Wissenserwerbs«, in: Henning Mohr/Diana Modarressi-Tehrani (Hg.), *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld, S. 429–454.
- Gillmann, Ursula (2016): »Die lehrreiche Ausstellung«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart, S. 257–261.
- Graf, Bernhard/Noschka-Roos, Annette (2009): »Stichwort: Lernen im Museum. Oder: Eine Kamerafahrt mit der Besucherforschung«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 12, H. 1, S. 7–27.

- Grünewald Steiger, Andreas (2016): »Information – Wissen – Bildung: Das Museum als Lernort«, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 278–282.
- Guth, Felix (2019): »Pink-Floyd-Ausstellung lief schlechter als bisher bekannt«, in: Ruhr-Nachrichten (Ausgabe Dortmund) vom 19.05.2019.
- Henker, Michael (Hg.) (2010): Alles Qualität ... oder was? »Wege zu einem guten Museum«, München.
- Holtwick, Bernd (2020): »Professionelle Ausstellungsarbeit«, in: Neues Museum, H. 20/1-2, S. 46–50.
- Ders. (2023a): »Ausstellungen und ihre Ziele in der DASA Dortmund – Pragmatismus und Perspektive«, in: Arbeitskreis Ausstellungen im Deutschen Museumsbund e.V. (Hg.), Ausstellungspraxis in Museen. Ein Handbuch, S. 28–31, museumsbund.de, [online], <https://www.museumsbund.de/publikationen/handbuch-ausstellungspraxis-in-museen> [abgerufen am 01.08.2023].
- Ders. (2023b): »Ziele in der Ausstellungspraxis«, in: Arbeitskreis Ausstellungen im Deutschen Museumsbund e.V. (Hg.), Ausstellungspraxis in Museen. Ein Handbuch, S. 5–19, museumsbund.de, [online] <https://www.museumsbund.de/publikationen/handbuch-ausstellungspraxis-in-museen> [abgerufen am 01.08.2023].
- H-Soz-Kult (Hg.) (2023): Ausstellungsrezensionen, hsozkult.de, [online] <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/page> [abgerufen am 01.08.2023].
- Kilger, Gerhard (2008): »Was Publikum wirklich erwartet. Zur Qualität von Ausstellungen und Museen«, in: Matthias Dreyer/Rolf Wiese (Hg.), Qualität, Güte, Wertschätzung. Worauf Museen achten müssen, Ehestorf, S. 9–22.
- Kahlenbach, Nina/Zenker, Nina/Diehl, Petra (2008): »Darstellung bisheriger Ansätze der Ausstellungsanalyse«, in: Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften 18, H. 1, S. 13–23, [online] <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ekw/forschung/publikationen/vokus/vokus200801/media/13-23-vokus2008-1.pdf> [abgerufen am 01.08.2023].
- Klein, Armin (2021): »Innovationshindernisse im Museum«, in: Henning Mohr/Diana Modarressi-Tehrani (Hg.), Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements. Bielefeld, S. 55–70.
- Kohfeld, Christian (2022): Partizipation und Evaluation im Museum. Fallbeispiele, Edewecht.

- Korff, Gottfried (1995): »Zur Eigenart der Museumsdinge. Zur Materialität und Medialität des Museums«, in: Kirsten Fest (Hg.), *Handbuch museumspädagogischer Ansätze*, Opladen, S. 17–28.
- Kulturstiftung der Länder (Hg.) (2023): *Mitbestimmungsorte*, kulturstiftung.de, [online] <https://www.kulturstiftung.de/mitbestimmungsorte/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Knappe, Robert (2018): *Handreichung Strategisches Management und Strategisches Controlling in Museen*, Berlin.
- Krems, Burkhardt (2012): *Kennzahlen der Museen nach den Produktdaten HPI 2010/2011 der Stadt Köln*, Online-Verwaltungslexikon olev.de, [online] https://olev.de/w/fs/Museen_Produktdatenvergleich.pdf [abgerufen 01.08.2023].
- Kretschmer, Winfried (2000): »Weltausstellungen oder Die Erfindung des Edutainment«, in: *Museumskunde* 65, S. 83–90.
- Kunz-Ott, Hannelore (2010): »Für den Besucher – für das Museum: Kriterien guter Bildungs- und Vermittlungsarbeit«, in: Michael Henker (Hg.), *Alles Qualität ... oder was? »Wege zu einem guten Museum«*, München, S. 46–51.
- Leemann, Noëmi (2013): »Die Geburt der Massenkultur. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert – Sektion Weltausstellungen«, in: *H-Soz-Kult*, 08.01.2013, [online] <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4611> [abgerufen am 01.08.2023].
- Lehn, Dirk vom (2016): »Action at the exhibit face: video and the analysis of social interaction in museums and galleries«, in: *Journal of Marketing Management* 32, H. 15–16, S. 1441–1457.
- Lochmann, Hans (Hg.) (2006): *Standards für Museen*, Berlin.
- Ders./Scheeder, Bettina (2016): »Standards für Museen. Kriterien verantwortungsvoller Museumsarbeit«, in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berlin, S. 209–229.
- Lüddemann, Stefan (2011): »Blockbuster. Besichtigung eines Ausstellungsformats, Ostfildern.
- Mensch, Peter van (2010): *Zwischen Aura und Qualität*«, in: Michael Henker (Hg.), *Alles Qualität ... oder was? »Wege zu einem guten Museum«*, München, S. 15–17.
- Mohr, Henning/Modarressi-Tehrani, Diana (Hg.) (2021): *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*. Bielefeld.

- Moser, Gina/Wyss, Regula (2016): Kriterienkatalog zur Ausstellungsbeschreibung, museumcamp.ch, [online] <https://www.museumcamp.ch/kriterien> [abgerufen am 01.08.2023].
- Munro, Patricia/Siekierski, Eva/Weyer, Monika (2009): Wegweiser Evaluation. Von der Projektidee zum bleibenden Ausstellungserlebnis, München.
- MÖ – Museumsbund Österreich (Hg.) (o.J.): MuseumsScorecard Generator, museums-scorecard.at, [online] <http://www.museums-scorecard.at> [abgerufen am 01.08.2023].
- NEMO – Network of European Museum Organisations (Hg.) (2023): MOI Framework, ne-mo.org, [online] <https://www.ne-mo.org/about-us/resources/moi-self-evaluation-tool.html> [abgerufen am 01.8.2023].
- Niemann, Philipp/Bogaert, Vanessa van den/Ziegler, Ricarda (Hg.) (2023): Evaluationsmethoden der Wissenschaftskommunikation, Wiesbaden.
- Noschka-Roos, Annette/Lewalter, Doris (2016): »Lehren und Lernen im Museum«, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 282–286.
- Overdick, Thomas (2008): »Erlebnis Ausstellung. Kriterien für eine besucherzentrierte Beurteilung von Ausstellungen«, in: Matthias Dreyer/Rolf Wiese (Hg.), Qualität, Güte, Wertschätzung. Worauf Museen achten müssen, Ehestorf, S. 149–159.
- Piontek, Anja (2017): Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote, Bielefeld.
- Professional Networks Council of the AAM (Hg.) (2012): Standards for Museum Exhibitions and Indicators of Excellence, aam-us.org, [online] <https://www.aam-us.org/programs/awards-recognition/excellence-in-exhibition-competition> [abgerufen am 01.08.2023].
- Prunzel, Regine (Hg.) (2018): Qualität in Museen. Fachtagung am 23. und 24.10.2014 im LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster, Münster.
- Pyhel, Thomas (2012): Instrumente effektiver Nachhaltigkeitskommunikation. Anforderungen und Rahmenbedingungen am Beispiel von Ausstellungen, Dissertation, Leuphana Universität Lüneburg, leuphana.de, [online] https://pub-data.leuphana.de/files/608/Dissertation_Thomas_Pyhel_07.06.2012.pdf [abgerufen am 01.08.2023].
- Reitstätter, Luise (2015): Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Bielefeld.
- Dies./Schorr, Carla-Marinka (Hg.) (2024): Methodenbuch Ausstellungsanalyse, Bielefeld [in Vorbereitung].

- Reussner, Eva M. (2010): Publikumsforschung für Museen. Internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld.
- Rommel, Silke (2018): »Qualitätsmessung aus der Sicht der Politik«, in: Regine Prunzel (Hg.), Qualität in Museen. Fachtagung am 23. und 24.10.2014 im LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster, Münster, S. 72–73.
- Roos, Julia (2018): Ausstellungen als öffentliches Ärgernis? Die bundesdeutsche Museumskontroverse der 1970er-Jahre um das Präsentieren von Vergangenheiten, Berlin.
- Schulze, Mario/Heesen, Anke te/Dold, Vincent (Hg.) (2015): Museumskrise und Ausstellungserfolg: die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern, Berlin.
- Serrell, Beverly (2006): Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence, Walnut Creek.
- Simon, Nina (2016): The Art of Relevance, Santa Cruz.
- Stüdemann, Jörg (2018): »Qualitätsmessung in der kommunalen Verwaltung«, in: Regine Prunzel (Hg.), Qualität in Museen. Fachtagung am 23. und 24.10.2014 im LWL-Museum für Kunst und Kultur Münster, Münster, S. 84–85.
- Ulrich, Bernd (1999): Eine Ausstellung und ihre Folgen: Zur Rezeption der Ausstellung Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, Hamburg.
- Walz, Markus (2016a): »Einleitung«, in: ders. (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 1–5.
- Ders. (Hg.) (2016b): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart.
- Ders. (2016c): »Qualität von Museen: Leistungsmessung, Prämierung, Zertifizierung«, in: ders. (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 346–350.
- Warnecke, Jan-Christian (2016): »Ausstellen und Ausstellungsplanung«, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart, S. 242–245.
- Wegner, Nora (2011): »Besucherforschung und Evaluation in Museen: Forschungsstand, Befunde und Perspektiven«, in: Patrick Glogner-Pilz/Patrick S. Föhl (Hg.), Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, 2. Aufl., Wiesbaden, S. 129–151.
- Zekic, Jasmina (2022): Wahnsinns-Erfolg von Trierer Römer-Ausstellung: Mehr Besucher als erwartet, newstr, [online] <https://news-trier.de/freizeit>

t/wahnsinns-erfolg-von-trierer-roemerausstellung-mehr-besucher-als-erwartet,84743.html [abgerufen am 01.08.2023].

2 »Playful motivation« statt Gamification

Das Praxisbeispiel »Room of Memories« im Stadtmuseum Tübingen

Guido Szymanska

Spielerische Mittel gehören vielerorts mittlerweile zum Standardrepertoire musealer Vermittlung. Gemeinhin werden sie als innovativ wahrgenommen, doch längst nicht alle Formen der Gamification erfüllen auch die in sie gesetzten Erwartungen. Nicht jedes Escape-Game lockt automatisch junges Publikum ins Museum und nicht jedes Ratespiel führt zwangsläufig zu einer wirklichen Auseinandersetzung mit den Lerninhalten. Was allenthalben fehlt, ist ein genaueres Wissen über die Wirkung von Spielelementen. Ohne ein solches Wissen jedoch laufen Museen Gefahr, dass Zeit, Geld und Arbeitskraft in Formate gesteckt werden, deren tatsächliche didaktische Wirksamkeit zumindest fraglich ist. Diese Gefahr wird durch die aktuelle Digitalisierung eher noch verschärft: Hohe Investitionen in Medientechnik drohen zu verpuffen, wenn hinter der neuen digitalen Oberfläche veraltete Spiel- und Lernkonzepte stecken.

In diesem Aufsatz möchte ich anhand eines Beispiels aus der Praxis neue Wege aufzeigen, wie sich Spielprinzipien möglicherweise effektiver als bisher in Ausstellungen implementieren lassen. Grundlage ist dabei ein 2016 an der TH Nürnberg gestartetes Forschungsprojekt namens EMPAMOS (*Empirische Analyse motivierender Spielelemente*). EMPAMOS ist kein weiterer Gamification-Ansatz, sondern versteht sich als angewandte Motivationspsychologie: Ziel ist es, aus Spielen gewonnene Motivationsmuster auf spielfremde Kontexte zu übertragen, um echtes Interesse und intrinsische Motivation auszulösen. Diese »spielfremden Kontexte« können Change-Prozesse in Unternehmen oder Arbeitsabläufe in Universitätsseminaren sein – aber eben auch Ausstellungen in Museen.

Das Stadtmuseum Tübingen arbeitet seit 2021 gemeinsam mit EMPAMOS an der Entwicklung empirisch fundierter Vermittlungskonzepte, die direkt auf die menschliche Selbstmotivationsfähigkeit zielen. Dieser Text gibt Einblicke in die Entstehung des im April 2022 im Stadtmuseum Tübingen eröffneten »Room of Memories«, einem spielbasierten Ausstellungsmodul zum Thema Nationalsozialismus, das einen ersten Prototyp zur Erprobung von EMPAMOS im Museumsbereich darstellt.

Das Tübinger Stadtmuseum versteht sich als kleines, aber innovationsfreudiges Haus, das seit Jahren bestrebt ist, sich für aktuelle Fragestellungen, unkonventionelle Vermittlungsformen und neue Zielgruppen zu öffnen. Mit »Kassiere und regiere! Die Mitmachausstellung zu 500 Jahren Tübinger Vertrag« (Stadtmuseum Tübingen, 5. Juli bis 2. November 2014)¹ konzipierte es beispielsweise bereits 2014 eine spielbasierte Ausstellung für Erwachsene, die das Thema Macht und politische Mitbestimmung in Form eines Parcours aus selbstgebauten Münzspielautomaten vermittelte. Als kommunales Museum in der Provinz verfügt das Haus über vergleichsweise kleine Budgets und überschaubare personelle Ressourcen. Viele Projekte können nur durch experimentelles Suchen und mutige Kooperationen – im Falle von »Kassiere und regiere!« etwa mit dem lokalen Makerspace – verwirklicht werden. Die strukturellen Nachteile gegenüber größeren Häusern beinhalten sogleich auch die Chance zu mehr Flexibilität und größerer Offenheit gegenüber unkonventionellen Lösungen. Anders als bei »großen Tankern« geschieht der gesamte Prozess des Ausstellungsmachens – also das Zusammenspiel von Kuratieren, Vermitteln und Gestalten – in einem kleinen Team mit flachen Hierarchien. Er wird nicht an Unterabteilungen delegiert oder an externe Agenturen outsourct. Insgesamt haben diese Vorerfahrungen und Rahmenbedingungen die Zusammenarbeit mit EMPAMOS begünstigt. So entstand der »Room of Memories« komplett inhouse mit kleinem Team und ohne externe Gestalter*innen.

1 Die Ausstellung wurde an mehrere Museen ausgeliehen. Neben »Kassiere und regiere!« (Stadtmuseum Hornmoldhaus, Bietigheim-Bissingen, Juni bis September 2015) wurde sie auch unter den Titeln »Macht und Millionen – Heute regiere ich« (Grafschafter Museum im Schloss, Moers, April bis November 2016, Stadtmuseum Erlangen, März bis Juni 2017, Stadtmuseum Kaufbeuren, Mai bis August 2019) oder »PayDay – Heute regiere ich die Stadt!« (Ludwigsburg Museum, Mai bis September 2020, Halle Altes Rathaus, Schweinfurt, Dezember 2021 bis November 2022) gezeigt.

Das Spiel im Museum: zu oft »chocolate-covered broccoli«?

Um die Besonderheit des EMPAMOS-Ansatzes zu verstehen, seien zunächst einige grundsätzliche Überlegungen zum Spiel im Museum vorangestellt: Anders als noch vor zehn oder 20 Jahren sind spielerische Prinzipien in der musealen Vermittlung heute weithin akzeptiert. Dahinter steht die Einsicht, dass Inhalte über spielerische Vermittlungsarbeit besser verstanden und gemerkt werden können – und das keineswegs nur für die Gruppe der Kinder und Jugendlichen. Durch die Coronapandemie wurde der Trend zum Spiel nochmals verstärkt. Teilweise unterstützt von öffentlichen Förderprogrammen haben viele Museen spielerische digitale Angebote neu entwickelt oder massiv ausgeweitet. Wenn aber schon spielerische Formate allenthalben wie Pilze aus dem Boden schießen, welchen Mehrwert bietet da EMPAMOS? Die Antwort lautet: EMPAMOS verspricht, die Gamification im Museum effektiver zu machen. Erkenntnisse aus der Spieleforschung zeigen, dass viele der Versprechungen der Gamification aus den 2010er Jahren bisher nicht eingelöst werden konnten. Nicht jedes Spiel ist gleichermaßen motivierend. Manche Spielprinzipien nutzen sich schnell ab, andere erkaufen die Motivation der einen Gruppe durch die Demotivation der anderen (vgl. Werbach/Hunter 2012: 76). Ranglisten beispielsweise geben den Spieler*innen Informationen über den Stand der eigenen Leistung und setzen diese in Relation zu den Leistungen anderer. Dieser Vergleich kann motivierend wirken, wenn eine relevante Verbesserung der eigenen Leistung erreichbar erscheint. Er kann aber auch das Gegenteil zur Folge haben, wenn ein Aufstieg in der Rangliste als mühselig oder unrealistisch erkannt wird. Aktuell folgt das Spiel im Museum in vielen Fällen dem Prinzip »chocolate-covered broccoli«, einem Ansatz, der sich in der Lernforschung als weitgehend ineffektiv herausgestellt hat (vgl. Kumar/Herger 2013). Das Bild steht für den Versuch, ernsthafte Lerninhalte (den gesunden Brokkoli) unter unterhaltsamen Spielelementen (der leckeren Schokolade) zu verstecken. Wie die Metapher verdeutlicht, sind beide Zutaten jedoch nicht besonders gut aufeinander abgestimmt – und verfehlen damit ihr motivationales Ziel. Kennzeichnend für diese Herangehensweise ist die Verwendung immer gleicher Prinzipien wie »Rätsel«, »Punkte« oder »Suchen und Finden«, die sich wie eine Art magische Zutat scheinbar überall einbinden lassen. Als Beispiel für »chocolate-covered broccoli« können bestimmte Formen von Exit-Games gelten, wie sie aktuell in einigen progressiven Museen anzutreffen sind. Dabei wird die prinzipiell gleiche Spielmechanik auf sehr diverse Themen angewendet. Auf den ersten Blick

scheinen Exit-Games im Museum tatsächlich informelles Lernen mit Spaß, sozialer Aktivität und Unterhaltung zu verbinden. Bei genauerer Betrachtung steht jedoch eher das Lösen von weitgehend austauschbaren Knobelaufgaben im Zentrum, die meist unverbunden mit den musealen Inhalten sind. Ein Praxisbeispiel aus eigener Beobachtung: Für das Lösen eines Zahlenrätsels benötigte eine Testgruppe ca. 20 Minuten, um mit dem Code anschließend den Link zu einem Onlinelehrfilm zu öffnen, der in schulmeisterlicher Manier 30 Sekunden lang Informationen zum eigentlichen Thema abspulte. Eine von intrinsischer Motivation gesteuerte Auseinandersetzung mit den Inhalten findet so nur unzureichend statt. Die angestrebte Motivation – Exploration, Kreativität – richtet sich weniger auf den musealen Inhalt, als primär auf ein beliebiges Zahlenrätsel. Schlimmstenfalls wird das Ziel (Vermitteln von Inhalten) dadurch sogar ungewollt erschwert, denn die irrelevanten Spielelemente (Zahlenrätsel) erhöhen die »kognitive Beanspruchung« (Kerres 2018: 173–76). Das Resultat: Die Spielelemente lenken eher vom Inhalt ab, statt ihn zu vermitteln. Weil es bei Zahlenrätseln immer nur *eine* richtige Lösung gibt, können Kreativität und Exploration bei Nichtlösen außerdem leicht in Frustration umschlagen. Statt Selbstwirksamkeit zu vermitteln, würde bei vielen Besucher*innen dann eher das – demotivierende – Gefühl eigener Unwissenheit verstärkt. Während die Rätsel für die große Gruppe der Nichtknobelfreund*innen zu anstrengend sein können, mögen sie für Exit-Game-Profis schon wieder zu leicht sein (und deshalb keine motivierende Herausforderung darstellen). Ob die letztgenannte Zielgruppe überhaupt von einem Exit-Game im Museum angesprochen wird, darf überdies bezweifelt werden. Somit bleibt unklar, an wen sich ein solches Angebot eigentlich genau richtet.

Vor diesem Hintergrund dürfte es häufiger vorkommen, dass auch bei der aktuell mit großem finanziellen Aufwand betriebenen Digitalisierung der beschriebene »Chocolate-covered broccoli«-Ansatz lediglich in ein neues Medium überführt wird. Gerade bei Innovationsprojekten stehen oft zu einseitig die technischen Möglichkeiten im Fokus. Eine vertiefte Reflexion darüber, ob die Zutaten eines (digitalen) Gamification-Projekts überhaupt aufeinander abgestimmt sind, tritt dagegen leicht in den Hintergrund. Denn selbst viele Akteur*innen der digitalen Gamification sind von Hause aus keine Spielentwickler*innen, sondern stammen zuallererst aus den Bereichen Marketing, Design und Informatik, denen es häufig an Wissen über die Art, Vielfalt und Wirkungsweise der Spielelemente fehlt (vgl. Bogost 2015: 65). Genau diese Spielmechanik hinter der Oberfläche steht jedoch im Zentrum von EMPAMOS. EMPAMOS kritisiert die Gamification also nicht *an sich* aus konservativer Perspek-

tive im Sinne einer Klage über die angebliche Trivialisierung seriöser Museumsinhalte. EMPAMOS kritisiert vielmehr *bestimmte Formen* der Gamification, weil sie die motivationalen Potenziale von Spielen ungenutzt lassen. Insofern berührt EMPAMOS auch den Kern kuratorischer Arbeit: Wie kann ich einen musealen Inhalt optimal in Szene setzen, damit er zugleich motiviert und begeistert?

Die Macht des Spiels: Was ist EMPAMOS?

Der Coronalockdown hat es gezeigt: Viele Jugendliche fühlten sich wie magisch von ihren Konsolen angezogen und verbrachten einen Großteil ihrer Zeit mit Spielen. Aber nicht nur sie, sondern 54 % der Deutschen gehören zur Gruppe der regelmäßigen Spieler*innen (vgl. Paulsen/Klöß 2022). Insofern stellt sich nicht mehr die Frage, *ob* Spiele Motivation auslösen, sondern vielmehr *wie* und *wodurch* es ihnen gelingt: Was genau fesselt uns Menschen an Spielen? Wüsste man es, dann könnte man aus Spielen lernen, was uns Menschen tatsächlich motiviert. Genau das ist die Ausgangsidee des Forschungsprojekts EMPAMOS (vgl. Broker/Voit/Zinger 2023)².

Empirische Grundlage des Projekts sind die mehr als 30.000 Spiele des Deutschen Spielearchivs Nürnberg, deren Spielanleitungen unter Zuhilfenahme von Methoden aus den Bereichen Big Data und Machine Learning analysiert worden sind. In einem ersten Schritt ist es dem Forschungsteam gelungen, alle Spiele in ihre Grundbausteine zu zerlegen. Denn ähnlich einer Molekülstruktur in der Chemie bestehen alle bekannten Spiele aus Kombinationen von rund 100 wiederkehrenden Grundelementen. In einem zweiten Schritt konnten die häufigsten Kombinationen dieser Elemente ermittelt werden. Denn genauso wie Atome stabile Verbindungen eingehen, gibt es auch bei Spielen Elemente, die sich gegenseitig stützen und besonders häufige Teilmoleküle bilden. In einem dritten Schritt konnten Psycholog*innen der Universität Bamberg sowohl einzelne Elemente als auch Kombinationen von ihnen den geläufigsten Motivationstypen zuordnen und so die motivationale Wirkung einzelner Bausteine bestimmen. Ein Beispiel: Bei »Mensch ärgere Dich nicht« stützen sich die Elemente Zufall und Wahlfreiheit gegenseitig.

2 Dieser Artikel bietet eine gute Zusammenfassung des Projekts, stellt die Methode vor und berücksichtigt auch deren aktuelle, KI-basierte Erweiterung, die in der Tübinger Konzeptentwicklung noch keine Rolle gespielt hat.

Würde man den Zufall eliminieren und ohne Würfel spielen, verlöre das Spiel jeglichen Reiz, da der Spielverlauf zu vorhersehbar wäre. Gerade weil wir das Unvorhersehbare meistern, ermöglicht uns das Spiel das Erleben von Kompetenz. Dieses Kompetenzerleben setzt wiederum autonome Entscheidungen voraus: Hätten alle Spieler*innen nur einen statt vier Spielsteine, würde es an der einzigen Wahlmöglichkeit fehlen, die ihnen das Spiel lässt, nämlich mit welchem Stein sie wann ziehen. Ohne diese Wahl würden sich die Spieler*innen allein dem Zufall ausgeliefert fühlen: Sie könnten keine eigenen Entscheidungen mehr treffen – und verlören schnell die Lust.



Abb. 1 u. 2: Links: Die EMPAMOS-Game-Design-Toolbox mit Canvas und Kartensets. Rechts: Ein Teil der »Molekülstruktur« zum »Room of Memories«. Ausgehend von zuvor festgelegten Zielmotivationen und analysierten »misfits« werden passende Spielelemente kombiniert (Fotos: Guido Szymanska)

Um die bislang aus der Forschung gewonnenen Erkenntnisse auch bei der konkreten Gestaltung von Nutzerumgebungen anwenden zu können, hat das Team der FH Nürnberg eine *EMPAMOS-Game-Design-Toolbox* entworfen. Ihr Kern ist ein Kartenset, das alle Spielelemente, deren häufigste Verbindungen und motivationale Gewichtung beinhaltet (vgl. Abb. 1). Zur Box gibt es eine Reihe von Anwendungsmethoden; die vom Stadtmuseum Tübingen benutzte geht gewissermaßen den umgekehrten Weg der Forschung: Zuerst werden die motivationalen Kernerlebnisse definiert, die eine ideale neue Umgebung auslösen soll, und dann mithilfe eines Sets von sogenannten »Misfit«-Karten jene Faktoren identifiziert, die diesen Erlebnissen bisher im Wege stehen. Anschließend werden solche Spielelemente ausgesucht, die den motivationalen Zielen ent-

sprechen, vorhandene Defizite ausgleichen und zugleich die Gegebenheiten vor Ort mitberücksichtigen. Im Rahmen eines iterativen Verfahrens entsteht eine immer feinere »Molekülstruktur«, die die ausgewählten Patterns sinnvoll miteinander kombiniert und zu einem Spieldesign hinführt, das die Nutzerumgebung letztlich mit den beabsichtigten Kernerlebnissen in Einklang bringt (vgl. Abb. 2).

EMPAMOS im Museum: die Konzeptentwicklung

Um den Mehrwert von EMPAMOS zu testen, hat das Stadtmuseum Tübingen die Coronapause dazu genutzt, mit dem Ansatz einen aus Eigenmitteln finanzierten Prototyp zum Thema Nationalsozialismus zu entwickeln. Bewusst wurde ein schwieriges Thema ausgesucht, für das ein spielerischer Ansatz zunächst nur wenig geeignet schien. Im Rahmen mehrerer Onlinemeetings entstand ein Vermittlungskonzept, das gemeinsam vom vierköpfigen Kurator*intenteam des Stadtmuseums, den EMPAMOS-Projektleitern Thomas Voit und Ralf Besser, einem mit EMPAMOS vertrauten Spieleentwickler, erarbeitet worden ist. Ausgangspunkt war der bestehende Raum zum Thema Nationalsozialismus in der Dauerausstellung (vgl. Abb. 3).

Obwohl dieser erst 2018 neu eingerichtet worden war, wurde er weit weniger besucht als erhofft. Die meisten Besucher*innen gehörten zur Gruppe der über 60-Jährigen, während junge Menschen unter 30 den Bereich eher gemieden haben. Mithilfe der bereits erwähnten, von EMPAMOS bereitgestellten »Misfit«-Karten wurde der Raum hinsichtlich eventueller Faktoren analysiert, welche die Motivation gerade für junge Zielgruppen bremsen könnten. Die Analyse ergab zwei wesentliche »misfits«:

1. *Die Ausstellung fördert keine Kommunikation.* Tatsächlich fiel bei Führungen mit Schulklassen ein stark ausgeprägtes Schweigen auf. Schüler*innen blieben meist stumm und trauten sich nicht, Fragen zu stellen. Während der Führung wirkten sie oft abwesend und schienen hinterher froh zu sein, die Veranstaltung überstanden zu haben. Geradezu fluchtartig verließen sie den Ausstellungsbereich. Motivational betrachtet fehlt es der Zielgruppe an Motivation, weil sie sich nicht aktiv einbringen und in der Folge keine Kompetenz erleben kann.
2. *Das Verständnis des Raums erfordert zu viel Vorwissen.* Bildlich gesprochen entspricht der Raum einem Frontalunterricht in der Schule, mit einer ausge-

prägten Hierarchie zwischen Lehrer*in und Schüler*innen. Er lässt – bei dem Thema vielleicht naheliegend – kaum Deutungsspielräume und degradiert Besucher*innen allein zu passiven Wissensempfänger*innen. In motivationaler Perspektive fehlt es der Zielgruppe an Motivation, weil sie sich fremdbestimmt fühlt und in der Folge keine Autonomie erleben kann.



Abb. 3: Der ›klassische‹ Ausstellungsraum zum Thema NS. Anders als das Foto suggeriert wurde er nur selten von jungen Menschen besucht. Stadtgeschichtliche Ausstellung Stadtmuseum Tübingen 2021 (Foto: Christoph Jäckle)

Ausgehend von diesen Befunden wurden auf einem sogenannten Canvas die Ziele formuliert, die das neue Ausstellungskonzept beinhalten soll, um die Defizite der Ausstellung zu beheben. Entstehen sollte demnach ein spielerisches Add-on zur bestehenden Ausstellung, das sich in erster Linie an junge Menschen zwischen 16 und 30 Jahren richtet. Das angestrebte motivationale Kernerlebnis bestand darin, das sprichwörtliche Schweigen zu brechen und diese Gruppe zur Kommunikation über den NS anzuregen, am besten über den Rahmen des Museums hinaus. Konkret sollte das Thema möglichst in den Bereich der eigenen Familie getragen werden, etwa durch Gespräche mit Eltern oder Großeltern. Als Zielmotivationen sollte – resultierend aus den ermittelten

»misfits« der bestehenden Ausstellung – mit dem neuen Konzept das Autonomie- und Kompetenzerleben angesprochen werden.

Eine Besonderheit von EMPAMOS besteht darin, dass die »misfits« direkt mit den Spielelementen verknüpft sind: Werden bestimmte »misfits« identifiziert, so wird auf den zugehörigen Karten sogleich eine Auswahl von Spielbausteinen vorgeschlagen, die geeignet sind, das jeweilige »misfit« zu korrigieren. So wurden im vorliegenden Fall zur Behebung des ersten »misfits« – die bisherige Ausstellung fördert keine Kommunikation – beispielsweise Spielelemente wie »Eingeschränkte Kommunikation«, »Charakter« oder »Fragestellung« vorgeschlagen. In der späteren Ausgestaltung führten diese Elemente dazu, dass man den »Room of Memories« nur in einer Gruppe von zwei bis vier Personen besuchen kann, dass alle Besucher*innen bestimmte Charaktereigenschaften mit in den Raum nehmen und dass sie alle bestimmte Fragen präsentiert bekommen, über die sie sich austauschen müssen. Zum Ausräumen des zweiten »misfits« – die bisherige Ausstellung benötigt zu viel Vorwissen und lässt keine Autonomie zu – wurden von der EMPAMOS-Systematik Spielelemente wie »Belohnung« oder »Ereignis« vorgeschlagen. Wie beide Elemente konkret Eingang in das Ergebnis gefunden haben, wird nachfolgend noch erläutert.

Im Zuge der weiteren Konzeptentwicklung wurden die von den »Misfit«-Karten vorgeschlagenen Spielbausteine um weitere Patterns ergänzt. Zualtererst waren es solche, die ohnehin im Museum vorhanden sind, sofern sie denn als Spielelement interpretiert werden. Ein Beispiel für solche Elemente ist der Baustein »Ressourcen«, worunter wir das bei uns bereits vorhandene Wissen über Geschichten und Schicksale aus der NS-Zeit verstanden haben. Ein anderes Beispiel ist das Element »Gemeinsames Spielfeld«, womit ein in sich geschlossener Bereich mit eigenen Regeln gemeint ist. Dieser Bereich war für uns der (kleine) Ausstellungsraum, der für das Modul zur Verfügung stand. Die bewusste Einbeziehung bereits vorhandener Elemente illustriert den »minimal invasiven« Ansatz von EMPAMOS: Nicht alle Spielelemente müssen neu entworfen oder angeschafft werden. Auch die ohnehin vorhandenen Strukturen sollen für das Konzept genutzt und nur dort, wo nötig, um neue Elemente ergänzt werden. Als zusätzliche Unterstützung bei der Konzeptentwicklung enthält jedes ausgesuchte Spielelement auf der zugehörigen Karte sogleich Informationen darüber, mit welchen anderen Spielelementen es in bestehenden Spielen bereits häufig kombiniert worden ist. Man bedient sich gewissermaßen aus dem Erfahrungsschatz erfolgreicher Spielermacher*innen – und kann so bereits ausgewählte Patterns leicht mit anderen verknüpfen, die typischerweise optimal zueinanderpassen. In unserem Fall führte et-

wa das Element »Ressourcen« zum Element »Sammeln« oder das Element »Gemeinsames Spielfeld« zum Element »Storytelling« (vgl. Abb. 2).

Trotz all dieser Hilfen – und das dürfte allein die Nennung der doch recht abstrakt klingenden Spielelemente verdeutlichen – lässt sich mit EMPAMOS kein fertiges Konzept so einfach aus dem Ärmel schütteln. Das Arbeiten mit EMPAMOS ist alles andere als trivial; es erfordert nach wie vor kreativen Input, eigene Ideen und auch eine zeitintensive Diskussion darüber, was die Spielelemente im konkreten Museumskontext bedeuten könnten. Gleichwohl lenkt EMPAMOS dieses Suchen nach Lösungen in vorbestimmte Bahnen. Wie ein Navigationsgerät stellt es Wege durch das Ungewisse spielerischer Möglichkeiten bereit, schließt manche Irrwege von vornherein aus und macht zugleich darauf aufmerksam, wenn eine »falsche Abzweigung« droht. Ohne die methodische Unterstützung wären wir im Entwicklungsprozess beispielsweise schon sehr früh in Richtung »Quiz« oder »Rätsel« abgelenkt und damit vermutlich bei einem Konzept mit sehr museumstypischen Spielmustern gelandet. Ein solches Konzept hätte aber die angestrebten Zielmotivationen geradezu konterkariert, da jede Wissensabfrage immer auf Formen eines hierarchischen, klassisch schulischen Lernens hinausläuft. Insofern bricht EMPAMOS mit eingeschliffenen Denkmustern in der musealen Vermittlung und führt zu sehr eigenständigen, eng an der Problemstellung orientierten Lösungen. Als Kreativwerkzeug erscheint uns EMPAMOS damit vorteilhaft nicht nur gegenüber einer »aus dem Bauch heraus« geborenen Konzeptentwicklung, sondern auch gegenüber bekannten Methoden wie Design Thinking. Denn während Design Thinking wesentlich auf Heuristiken (»Persona«-Modelle, »Spielertypen«) mit stereotypen Zuschreibungen basiert, fußt EMPAMOS auf evidenzbasierter Datenanalyse und Grundlagenforschung, welche die motivationale Wirkung bestimmter Patterns belegen. Man verlässt also tatsächlich das Feld impliziter Vorannahmen und Stereotypen und eröffnet stattdessen neue Wege im Gebrauch spielerischer Mittel.

Das Resultat: der »Room of Memories«

Ergebnis der Arbeit mit EMPAMOS ist die Erlebnisinstallation »Room of Memories«, die im April 2022 als ein Raum der geplanten neuen Dauerausstellung eröffnet worden ist (Schwarz 2022). Das Spiel ist in einem inszenierten Dachboden angesiedelt, entsprechend dem Element »Gemeinsames Spielfeld« bei EMPAMOS. Es arbeitet mit Hands-on-Prinzipien und einem originär musea-

len Thema, nämlich der Auseinandersetzung mit Dingen als Speicher von Erinnerung. Der Besuch des Dachbodens ist, um die angestrebte Kommunikation zu ermöglichen, auf Gruppen aus zwei bis vier Personen beschränkt. Die Besucher*innen gelangen zunächst in einen Vorraum, während die Tür zum eigentlichen Dachboden noch verschlossen bleibt (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Der Eingangsbereich vor dem eigentlichen Dachboden. »Room of Memories«, stadthistorische Ausstellung im Stadtmuseum Tübingen, 2022 (Foto: Guido Szymanska)

Neben der Tür befindet sich ein Regal mit Gegenständen aus den 1970er bis 2010er Jahren, die für bestimmte Generationen einen gezielt hohen Erinnerungswert wecken (z. B. alte »Bravo«-Hefte, Spielkonsolen oder das erste »Harry Potter«-Buch). Um die Tür zu öffnen, müssen sich die Spieler*innen zuerst nacheinander einen Gegenstand aussuchen, der sie an ihre eigene Vergangenheit erinnert. Der Kerngedanke zum Verständnis des eigentlichen Spiels, dass Objekte mit persönlichen Erinnerungen verknüpft sind, wird so bereits ohne jeden Einführungstext direkt erfahrbar. Im Anschluss müssen sich die Spieler*innen auch noch eine Eigenschaft auswählen, die zu ihnen ganz persönlich passt. Zur Auswahl stehen ausschließlich positive Fähigkeiten wie z. B. »kreativ sein«, »gut zuhören« oder »praktisch denken«, denn wir wollen, dass die Menschen mit gestärktem Selbstwertgefühl in den Raum gehen. Haben alle Besu-

cher*innen einen persönlichen Gegenstand und eine persönliche Eigenschaft ausgesucht, öffnet sich durch einen magisch wirkenden Mechanismus die Tür zum Dachboden – sie dürfen ihn jetzt betreten. Bereits diese Eingangssequenz ist darauf angelegt, selbstwertfördernde Erlebnisse und Kompetenzerleben zu vermitteln – entsprechend der EMPAMOS-Karte »Belohnung«. Jedoch geht es hier nicht darum, Kompetenz durch eine Wissensabfrage zu belohnen, wie es für eine hierarchische Lernsituation typisch gewesen wäre, sondern durch persönliche Charakterzüge, die jeder Mensch unabhängig vom Bildungshintergrund mitbringt.



*Abb. 5: Hinter dem Gegenstand – hier eine alte Backform – steckt ein konkretes historisches Schicksal. Wie hätten sich die Spieler*innen verhalten, wenn sie mit der Situation konfrontiert gewesen wären? Stadtgeschichtliche Ausstellung, Stadtmuseum Tübingen, 2022 (Foto: Felix Schwarz)*

Auf dem Dachboden angelangt, werden die Besucher*innen eher beiläufig in das Spiel hineingezogen, indem sie beim Stöbern auf geheimnisvolle Dinge stoßen. Die Stimme eines ›Zauberspiegels‹, der von jetzt an die Spielerei-

tung übernimmt, fordert die Spieler*innen auf, einen von vier möglichen Gegenständen zu suchen. Diese Gegenstände entsprechen der EMPAMOS-Karte »Ereignis«: Grundprinzip des Spiels ist es, dass die Dachbodenfunde mit konkreten Situationen aus der lokalen NS-Geschichte verknüpft sind. Die Spieler*innen werden mit diesen Situationen konfrontiert, müssen darauf reagieren (»Wie hättest du dich damals verhalten?«) und dabei zwangsläufig miteinander kommunizieren (vgl. Abb. 5).

In dem Spiel geht es zunächst bewusst nicht um eine wie auch immer gartete »historische Wahrheit«, nicht um ein Richtig oder Falsch. Wie die auf dem Dachboden erzählten Geschichten tatsächlich ausgegangen sind, erfährt man auch gar nicht auf dem Dachboden, sondern erst in anderen Räumen der Ausstellung. Vielmehr geht es in dem Spiel darum, die Besucher*innen dazu zu bringen, historische Ereignisse mit sich selbst in Beziehung zu setzen. Das bislang nur sehr distanziert und passiv betrachtete Thema soll wortwörtlich nahegebracht werden, indem es mit dem eigenen Ich verknüpft wird, zur persönlichen Auseinandersetzung und zum Darüber-Reden anregt. Gerade weil es zunächst kein Richtig oder Falsch gibt, sondern ein offener Raum für alle erdenklichen Handlungsoptionen entsteht, wird Autonomieerleben ermöglicht. Verstärkt wird dieses durch die selbstbestimmte Wahl des Gegenstandes, mit dem das historische Ereignis verknüpft ist. Der beschriebene Ablauf wiederholt sich in vier Spielrunden. Jede Spielrunde steht für einen anderen Zeitraum (1. 1927–1932, 2. 1933–1939, 3. 1939–1945, 4. 1950er bis 2000er Jahre), so dass pro Spiel insgesamt vier von 16 möglichen Gegenständen mit dazugehörigen Ereignissen präsentiert werden. Zum Schluss müssen die Spieler*innen noch einmal an ihre Eigenschaften vom Eingang denken und sich überlegen, bei welchem der vier Szenarien sie diese Eigenschaft am besten hätten einbringen können. Auch dieses Element dient dem Erleben von Kompetenz und Selbstwirksamkeit. Haben sie sich ein Ereignis und damit einen Gegenstand ausgesucht, so erhalten sie eine zugehörige Postkarte, die sie an jene Bereiche der Ausstellung führt, in denen man nach Verlassen des Dachbodens den wahren Ausgang der Geschichte erfahren kann. Hierin steckt abermals EMPAMOS, denn die intrinsische Motivation, sich mit einer historischen Person zu beschäftigen, ist umso größer, wenn man dessen Schicksal gewissermaßen soeben erst selbst durchlebt hat, ohne aber den realen Ausgang und damit die Auflösung zu kennen. Als besondere Vertiefungsebene gibt es deshalb in der Ausstellung auch noch einen alten Aktenschrank, in dem Dossiers zu den auf dem Dachboden erzählten Szenarien enthalten sind u.a. mit Kopien von originalen Presseartikeln und Archivmaterialien. Obwohl diese Dossiers viel

Text enthalten, werden sie von Besucher*innen des Dachbodens regelmäßig in Anspruch genommen, was für einen hohen Grad an intrinsischer Motivation spricht, sich mit den Inhalten wirklich auseinandersetzen zu wollen.

Fazit: Welchen Mehrwert bietet EMPAMOS?

Mit dem »Room of Memories« ist es durch EMPAMOS gelungen, ein bislang einmaliges Ausstellungsmodul zu entwickeln. Ungewöhnlich an dem Konzept ist, dass in ihm nicht – wie sonst in Museen üblich – zuallererst die vordergründige Wissensvermittlung im Zentrum steht, sondern ein psychologisches Sich-in-Beziehung-Setzen mit dem Thema. Diese Gewichtung ist bewusst gewählt, denn entscheidend sollte ja gerade nicht das mitgebrachte Vorwissen sein, um den Raum zu verstehen. Vielmehr sollte eine Selbstreflexion in Bezug auf den Nationalsozialismus erreicht werden, die über den Museumsbesuch hinaus andauert und damit – so das Kalkül – eine motivational und emotional stärkere Wirkung entfaltet als die bloße Aneinanderreihung historischer Fakten auf einer Texttafel.

Zur Überprüfung der anvisierten Ziele (z.B. Auslösen von Diskussionen, Erreichen einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Inhalten gegenüber einer üblichen Museumspräsentation, Identifikation mit den historischen Personen, Herstellen von Gegenwartsbezügen) fanden bereits vor Eröffnung zahlreiche Testrunden mit Personen unterschiedlichen Alters und anschließenden qualitativen Interviews statt. Außerdem wurde nach dem Ausstellungsbeginn über zwei Monate eine anonyme Besucher*innenbefragung durchgeführt (Rücklauf: über 100 ausgefüllte Fragebögen; der Fragebogen wurde mit dem Tübinger Institut für Wissensmedien erarbeitet). Die Antworten fielen überwältigend positiv aus. Kritik bezog sich zuallererst auf technische Verbesserungen oder auf fehlende Mehrsprachigkeit. Sämtliche didaktischen Ziele – Spaß an Exploration, Auslösen von Diskussionen, die Identifikation mit den historischen Charakteren, die Übertragung der Ereignisse auf die eigene Identität und Familiengeschichte sowie schließlich auch das Wecken der Neugier, welche Schicksale denn nun wirklich hinter den Objekten stecken – sind erreicht worden. Dieser Befund wird durch geradezu überschwängliche Reaktionen in den sozialen Medien und von mittlerweile über 300 nahezu ausnahmslos positiven Kommentaren im Besucherbuch untermauert. Insofern hat die Anwendung von EMPAMOS in qualitativer Hinsicht tatsächlich zu einer für Museen neuen und didaktisch sehr viel

effektiveren Vermittlungsform geführt. Bezüglich der Besucher*innenzahlen fehlt eine exakte Statistik, der Dachboden wird jedoch auch mehr als ein Jahr nach Eröffnung von drei bis fünf Gruppen pro Tag (bei sechs Stunden täglicher Öffnungszeit) genutzt. Besonders an Wochenenden ist die Nachfrage ungebrochen hoch. Ein spezielles Konzept zur Nutzung durch Schulklassen wird aktuell erarbeitet.

Aufgrund der mit dem »Room of Memories« gemachten Erfahrungen lassen sich folgende Vor- und Nachteile der Arbeit mit EMPAMOS zusammenfassen: Der bedeutendste Mehrwert besteht darin, dass an den Motivationen von Besucher*innengruppen ausgerichtete Formate das Potenzial haben, Inhalte ungleich effektiver zu vermitteln als bisherige Vermittlungswege. Ein spielerisches Format wie der »Room of Memories« orientiert sich gezielt an den Inhalten, Vermittlungszielen und Gegebenheiten vor Ort, statt dem »Brokkoli« reflexhaft die immer gleiche »Schokolade« beizumengen. Gerade weil bei EMPAMOS die Spielmechanik im Zentrum steht, können Lösungen flexibel sowohl auf analoge als auch digitale Umgebungen hin konzipiert werden. Digitale Lösungen wären mithilfe von EMPAMOS kein Selbstzweck, sondern würden gezielt dort eingesetzt, wo sie auch wirklich sinnvoll sind. Umgekehrt ließe sich manches digitale Angebot durch eine »smarte« analoge Vermittlung ersetzen, die kostengünstiger und motivational effektiver ist. Ressourcen könnten somit ungleich besser genutzt und Fehlinvestitionen (in teure, aber didaktisch wenig sinnvolle Technik) vermieden werden. Als wesentlichste Nachteile sehen wir zwei Punkte: Erstens ist die Konzeptentwicklung mit EMPAMOS zumindest derzeit noch sehr zeitaufwändig – in unserem Fall dauerte sie gut ein Jahr. Ohne die erzwungene Coronapause und die damit einhergehende Teilentlastung in manchen Arbeitsbereichen hätte möglicherweise die Zeit gefehlt, den »Room of Memories« derart detailliert auszuarbeiten. Zweitens ist die Arbeit mit EMPAMOS (noch) sehr abstrakt. Für den Einsatz im Museumsalltag muss die Handhabung der Toolbox verbessert werden, damit sie auch ohne Hilfestellung durch externe EMPAMOS-Expert*innen besser nutzbar wird. Wünschenswert wäre etwa eine an Museen angepasste Game-Design-Toolbox mit formalisierten Vorgehensweisen. Die momentan noch sehr abstrakt formulierten Spielbausteine bedürfen einer Konkretisierung; auch ist eine Reduktion der bislang mehr als 100 Elemente auf die im Museumsbereich wirklich relevantesten unabdingbar.

Trotz der Nachteile streben wir vom Stadtmuseum Tübingen an, alle weiteren Räume der geplanten, in den kommenden Jahren entstehenden neuen Dauerausstellung mit EMPAMOS zu entwickeln. In diesem Zusammenhang

sind wir sehr an Kooperationen mit anderen Museen interessiert, die ebenfalls in Betracht ziehen, Ausstellungskonzepte auf Basis von EMPAMOS zu entwickeln. Da sich zumindest im Bereich von Stadt- und Regionalmuseen gewisse Themen und Fragestellungen überlappen, wäre es perspektivisch denkbar, gemeinsam motivationsbasierte Lösungen für Standardvermittlungsprobleme zu entwickeln.

Literatur

- Bogost, Ian (2015): »Why Gamification is Bullshit«, in: Steffen P. Walz/ Sebastian Deterding (Hg.), *The Gameful World. Approaches, Issues, Applications*, Cambridge, S. 65–79.
- Broker, Thomas/Voit, Thomas/Zinger, Benjamin (2023): »Das Motivationspotenzial von Spielen erschließen. Künstliche Intelligenz als Lotse im Prozess der kreativen Gestaltung von motivierenden Lernangelegenheiten«, in: Tobias Schmohl/Alice Wanatabe/Kathrin Schelling (Hg.), *Künstliche Intelligenz in der Hochschulbildung. Chancen und Grenzen des KI-gestützten Lernens und Lehrens*, Berlin, S. 173–193.
- Kerres, Michael (2018): *Mediendidaktik. Konzeption und Entwicklung digitaler Lernangebote*, Berlin.
- Kumar, Janaki/Herger, Mario (2013): *Gamification at Work. Designing Engaging Business Software*. Arhus.
- Paulsen, Nina/Klöß, Sebastian (2022): 87 Prozent spielen Video- und Computerspiele mit anderen [Pressemitteilung], bitkom.org, [online] https://www.bitkom.org/Presse/Presseinformation/Gaming-Trends-2022#_ [abgerufen am 01.08.2023].
- Schwarz, Felix (2022): *Room of Memories, Mitmach-Ausstellung zum Nationalsozialismus im Stadtmuseum* [Video]. youtube.com, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=ekdf475oR9Y> [abgerufen am 02.05.2023]
- Werbach, Kevin/Hunter, Dan (2012): *For the Win: How Game Thinking Can Revolutionize your Business*. Philadelphia.

3 Tüfteln im Museum

Die Mitmach-Ausstellung im LVR-Industriemuseum

Sonja Faller und Jasmin Schäfer

In dieser Ausstellung steht die Vermittlungsmethode im Mittelpunkt: Bei »Probiert? Kapiert!« (LVR-Industriemuseum, Kraftwerk Ermen & Engels/ Textilfabrik Cromford u.a., 2023–2026) wird gebaut, gedreht, geklebt, gezogen, verpackt, getestet ... Hier ertüfteln Besucher*innen eigene Lösungen für technische Herausforderungen und bauen gemeinsam eine große Kettenreaktion. Die Methode dieser Vorgehensweise heißt »tinkering« (Tüfteln) und lässt sich kurz als »Denken mit den Händen« beschreiben (vgl. Petrich/Wilkinson/Bevan 2013: 53). Eigenes Erforschen von Materialien und freies Ausprobieren sind dabei grundlegende Ansätze, die zu tiefergehendem Verständnis von naturwissenschaftlichen und technischen Phänomenen führen. Die Tüftelnden beschäftigen sich auf spielerische und kreative Weise mit physikalischen Gegebenheiten, und obwohl ein grobes Grundziel vorgegeben wird, wählen sie selbst eigene Ziele und Schwierigkeitslevel. Die häufig zunächst improvisierte Vorgehensweise wird dabei nach und nach durch komplexere Methoden ersetzt, um eigene Ideen zu verfolgen oder diejenigen von anderen weiterzuentwickeln. Kompetenzen wie kritisches Denken, Problemlösung sowie soziales Engagement durch die Kooperation mit anderen werden beim »tinkering« gestärkt (vgl. ebd.: 61–69).



*Abb. 1: u. 2: Links: Als erstes Element der Kettenreaktion werden Zahnräder eingesetzt. Rechts: Über einen Parcours in der Ausstellung bauen Besucher*innen eine Kettenreaktion auf. »Probiert? Kapiert!«, LVR-Industriemuseum, 2023 (Fotos: LVR-ZMB, Stefan Arendt)*

Das LVR-Industriemuseum zielt mit »Probiert? Kapiert!« sowohl auf das Verstehen historischer technischer Entwicklungen als auch die Förderung der MINT-Kompetenzen verschiedenster Besucher*innen: von Familien und Freizeitgruppen bis hin zu Gruppen aus Vor- und Grundschule und Sekundarstufe I. Es entwickelt mit der Schau eine Wanderausstellung, bei der die Lernmethode den Ausgangspunkt der Konzeption bildete.



Abb. 3: In der Ausstellung bieten Mitmachstationen, wie der Webrahmen, den Einstieg in die jeweilige Abteilung. »Probiert? Kapiert!«, LVR-Industriemuseum, 2023 (Foto: LVR-ZMB, Stefan Arendt)

Inhaltlich stellt »Probiert? Kapiert!« grundlegende Themen der historischen Anlagen des LVR-Industriemuseums vor. Neben dem Kraftwerk Ermen & Engels und der Textilfabrik Cromford – den ersten Ausstellungsorten von »Probiert? Kapiert!« in Engelskirchen und Ratingen – zählen zu jenen auch die Oberhausener Zinkfabrik Altenberg, die St. Antony-Hütte und der Peter-Behrens-Bau, die Gesenkschmiede Hendrichs in Solingen, die Papiermühle Alte Dombach in Bergisch Gladbach und die Euskirchener Tuchfabrik Müller. Im Zentrum der Ausstellung steht die Frage, wie technische Herausforderungen in den ehemaligen Fabriken gelöst wurden: Wie wurden schwere Materialien transportiert, wie große Maschinen angetrieben? Wie produzierte man fest gewebte Materialien und wie wurden Produkte platzsparend verpackt? Was bedeutete Teamarbeit in einer Fabrik; wie wurde trotz hoher Lautstärke miteinander kommuniziert? Bei »Probiert? Kapiert!« finden die Besucher*innen eigene Antworten auf diese Fragen, indem sie sie selbst praktisch ausprobieren. Durch die handlungsorientierte Methode und den intrinsisch motivierten Ansatz erfahren sie aktive Teilhabe und üben sich in selbstbestimmtem Lernen. Beim gemeinsamen Bau einer großen Kettenreak-

tion setzen sich schließlich alle Themen zu einem großen Ganzen zusammen und die Tüftler*innen arbeiten völlig frei.

Evaluation als Grundlage der Ausstellungskonzeption

Die Konzeption von »Probiert? Kapiert!« basiert auf der Auswertung der vorangegangenen Experimentierausstellung »Ist das möglich?« (LVR-Industriemuseum, Kraftwerk Ermen & Engels/Zinkfabrik Altenberg u.a., 2014–2021). Sie war als Wanderausstellung für den Verbund des Industriemuseums konzipiert und durchlief in den Jahren 2014 bis 2021 sechs Orte des LVR-Industriemuseums. 2020 wurde sie außerdem auch am Deutschen Museum Bonn gezeigt. Sie ist die erste aus der Museumspädagogik initiierte Ausstellung im Industriemuseum, die sich am Besucher*innenerlebnis und an den Erfahrungen des Teams orientiert. Praktische Erkenntnisse aus den verschiedenen Häusern, von der Projektleiterin Nicole Scheda und dem gesamten Team flossen stark in das Konzept ein.

Bei »Ist das möglich?« standen nicht Themen rund um Industrie-, Technik- und Sozialgeschichte als solche im Fokus, sondern die in den Fabriken produzierten Materialien selbst, wie Papier, Metall und Textil. Anhand von Experimentierstationen erkundeten die Besucher*innen deren Eigenschaften, wobei sie besonders verblüffende oder überraschende Phänomene entdeckten. Eine Leitfrage zum Thema Stabilität lautete etwa: »Ist es möglich, dass Papier mich trägt?« Mit Pappstreifen experimentierten die Besucher*innen hier, wie sie Papier falten müssen, damit sie darauf stehen oder sogar laufen können. Informationstafeln und museale Exponate komplettierten die Stationen, museumspädagogisches Personal begleitete Schulklassen auf ihrem Weg durch die Schau. Den Abschluss des Besuchs bildete ein Quiz im Stil einer Fernsehshow. Hier wurde nicht nur das in der Ausstellung erlernte Wissen noch einmal angewandt und verfestigt, auch viele weitere verblüffende oder lustige Fragen rund um das Thema Material schafften einen spannenden und spielerischen Ausklang.

»Ist das möglich?« wurde 2015 in einer schriftlichen Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe I evaluiert (vgl. Gromatka/Stelten 2015). Ausgewertet wurde u.a., wie die wesentlichen Konzeptmerkmale der Ausstellung von Schüler*innen und Lehrkräften bewertet wurden. Als solche wurden u.a. das Ausstellungsthema, der Titel, neu Gelerntes und Aha-Erlebnisse, das Experimentieren und das Quiz im Ausklang

bestimmt (vgl. ebd.: 54). Neben der Beobachtung von zehn Schulklassen der Jahrgangsstufen 4, 5, 6, 8, 9 und 10 während ihres Besuchs (233 Schüler*innen, 17 begleitende Lehrkräfte) erfolgte die Erhebung mittels schriftlicher Fragebögen (vgl. ebd.: 95). Abgefragt wurde etwa die Selbsteinschätzung über neu erlangtes Wissen und welche Elemente interessant waren oder den Besuchenden besonders Spaß und welche große Langeweile bereitet haben. Die Schüler*innen bewerteten die Indikatoren Experimentieren und Quiz, also die Elemente mit hohem Unterhaltungswert und viel Interaktion, hoch; ebenso das als Frage formulierte Thema der Schau. Die Betrachtung der acht einzelnen Stationen in der Ausstellung zeigt, dass sich die Schüler*innen bei ihrer Beurteilung relativ einig waren. So wurde die Station mit Mikroskop und Fühlwand als besonders interessant bewertet, andere Stationen wie die zum Thema Materialprüfung wurden als eher langweilig eingestuft (vgl. ebd.: 76). Auch der Indikator »neu Gelerntes« wurde hoch bewertet. So scheinen hier Interaktion und Wissenserweiterung gut ineinanderzugreifen (vgl. ebd.: 68). Insgesamt beurteilten die Schüler*innen im Schnitt das Ausstellungsthema, also die an Phänomenen orientierte forschende Fragestellung, das Experimentieren, das Quiz und auch den Titel positiv. Allgemein sanken die Bewertungen mit steigender Jahrgangsstufe. Der Titel wurde so beispielsweise von Schüler*innen der Jahrgangsstufe 10 negativ bewertet, war dagegen im Jahrgang 4 noch sehr beliebt (vgl. ebd.: 71–72).

Auch Lehrkräfte wurden gebeten, verschiedene Aspekte in einem absteigenden Ranking einzuordnen. Als am wertvollsten erachteten sie demnach die Experimentiermöglichkeiten, das Wecken von Interesse an Naturwissenschaften, das Auslösen von Aha-Erlebnissen bei den Schüler*innen und die kompetente Begleitung der Schulklassen durch das Museumspersonal (vgl. ebd.: 82). Bei der Frage nach den wesentlichen Konzeptmerkmalen der Ausstellung wurden – ähnlich wie unter den Schüler*innen – die Bereiche »Spaß am Experimentieren« und »Spaß am Quiz« am positivsten bewertet (vgl. ebd.: 83–84). Interessant ist, dass zwar das Quiz beim Faktor Spaß sehr hoch, dagegen die »Aufmerksamkeit durch Quiz« relativ niedrig bewertet wurde. Dies ist vermutlich auch dem zeitlichen Ablauf geschuldet, da die Aufmerksamkeit der Schüler*innen zum Ende ihres Besuchs und damit in dieser finalen Abteilung abfiel. Besonders hervorgehoben wurden in offen formulierten Antworten außerdem die Aspekte »Selbsttätigkeit« und »Alltagsbezug« (vgl. ebd.: 90). Gleichzeitig wurde die positive Museumserfahrung über die Nennung des Faktors Spaß deutlich. Auch bei der Personengruppe der Lehrkräfte wird anhand der Evaluation sichtbar, wie wertvoll die handlungs- und experiment-

orientierte Methode ist. Sie ermöglicht einen spielerischen Zugang zu MINT-Themen und bietet Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen einen hohen Unterhaltungswert. Die Abfrage zum bereitgestellten Material für Vor- und Nachbereitung war kaum repräsentativ, allerdings wurde der Aspekt generell im Ranking auf Position 8 (von 10) relativ schwach bewertet (vgl. ebd.: 82).

Intern wurden darüber hinaus auch die praktischen Erfahrungen des Museumsteams ausgewertet. Demnach funktionierte die Struktur im Ausstellungsraum sehr gut: Im Eingangsbereich war für die Einführung großer Klassen viel Platz vorgesehen, Experimentiertische ermöglichten die Arbeit in Kleingruppen, und das Quiz am Ende führte die Gruppe zum gemeinsamen Resümee zusammen. Neben der Befragung wurden auch die Besucher*innenstatistiken in die Auswertung einbezogen. Diese ergaben, dass die Ausstellung »Ist das möglich?« für Schulklassen der Stufen 7 und 8 interessant war – dies war auch zu erwarten, da gerade in diesen Stufen die MINT-Förderung im Unterricht umgesetzt wird (vgl. z.B. Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen 2011: 32–34). Die Konzeption der Ausstellung war daher auf diese Altersklasse ausgerichtet. Trotzdem kamen ebenfalls viele Klassen aus dem Primarbereich: Im Vergleich zu den Buchungen aus der Sekundarstufe I gab es etwa halb so viele aus Grundschulen, in der Papiermühle Alte Dombach in Bergisch Gladbach waren es ungefähr gleich viele.

Die in der Ausstellung »Ist das möglich?« erprobten Ansätze sollten auf eine neue Wanderausstellung über Themen rund um Industrie-, Technik- und Sozialgeschichte angewandt werden. Auch hier standen die MINT-Förderung und die weitere Etablierung des Museums als außerschulischer Lernort im Fokus. Entsprechend ist »Probiert? Kapiert!« ebenfalls eine methodenorientierte Schau und knüpft mit der Wahl der »Tinkering«-Methode an die Erfahrungen aus »Ist das möglich?« an. Statt definierten Experimenten mit eindeutig formulierten Handlungsschritten steht hier allerdings das eigenständige Erforschen und Ausprobieren an den Hands-on-Stationen im Vordergrund. Damit gibt die Konzeption den Besucher*innen mehr Handlungsmöglichkeiten in der Ausstellung. Schriftliche Anleitungen sind zwar vorhanden, aber zunächst versteckt. Die gemeinsame Aktion am Ende – die Kettenreaktion – ist wie das Quiz von »Ist das möglich?« fester Bestandteil des Ausstellungsrundgangs. Mit diesem Ansatz folgt die neue Ausstellung in der Struktur einerseits der Anordnung ihrer Vorgängerin und erprobt andererseits eine für das Industriemuseum neue Methode. Dabei greift die Konzeption auch auf die Aus-

wertung der Besucher*innenstatistik der letzten Mitmachausstellung zurück, wenn etwa direkt auch jüngere Besucher*innen mitgedacht werden.

Ein Ausstellungsrundgang

Die praktischen Erfahrungen aus »Ist das möglich?« flossen in die Konzeption von »Probiert? Kapiert!« mit ein: Die Aufteilung des Ausstellungsraums mit großem Bereich für die Einführung, mehreren Stationen für die Arbeit in Kleingruppen und einem abschließenden Element mit der ganzen Gruppe wurde übernommen. »Probiert? Kapiert!« ist grob in zwei Bereiche geteilt. Nach einer Einführung folgen im ersten Abschnitt die Hands-on-Stationen flankiert von historischen Inhalten, die anhand von Exponaten, kurzen Texten und Bildmaterial vermittelt werden. So kann z.B. an einem Webrahmen getestet werden, welche Materialien und Techniken sich eignen, um ein festes Gewebe herzustellen. Die Station selbst ist mehrstufig aufgebaut: Besucher*innen können frei ausprobieren, eine bildliche Anleitung nutzen oder auch schwierigere Aufgaben meistern. Historische Exponate sowie Text- und Motivbanner vermitteln leicht verständlich und zielgruppengerecht die Geschichte der Mechanisierung in der Weberei. Vertiefende Textebenen bieten weitergehende Informationen. Andere Themen sind Teamarbeit und Kommunikation, Transport, der An- und Betrieb von Maschinen sowie Verpackung und Lagerung. In fünf Kleingruppen kann so parallel in den Abteilungen getüftelt werden. Im zweiten Teil der Ausstellung – dem Kernstück – arbeiten die Besucher*innen frei an der gemeinsamen Kettenreaktion. Vergleichbar mit der Station »Quiz« in der Ausstellung »Ist das möglich?« kommt hier beispielsweise eine Schulklasse zusammen. Abweichend vom spielerisch-konkurrierenden Format im Quiz arbeiten Schüler*innen hier jedoch aktiv zusammen und bringen in der selbstbestimmten Handlungsweise eine höhere Aufmerksamkeit in die kooperative Arbeit ein. Gleichzeitig werden die vorab ausprobierten Themen wiederaufgenommen: Mithilfe des offen zugänglichen Materials können sie beispielsweise Antriebe austüfteln oder Fahrzeuge bauen und auf einer Teststrecke fahren lassen. Im Sinne des »tinkering« entscheiden die Besucher*innen selbst über ihre Aufgaben, wählen so auch das technische Niveau ihrer Arbeit und die entsprechenden Arbeitsmaterialien. Da Schulklassen und Familien, aber auch Einzelpersonen die Ausstellung besuchen können, stehen entsprechend unterschiedliche Materialien zur Verfügung – für Gruppen von Vorschule über Sekundarstufe I bis hin zu Familien und

altersgemischten Gruppen. Zum Einsatz kommen hier nicht nur technisches Spielzeug und Bausteine, sondern auch Alltagsmaterialien wie etwa Korken, Kugeln, Stifte und Klebeband.



*Abb. 4: Tüfteln in der Ausstellung: Immer zwei Schüler*innen bauen einen Abschnitt der Kettenreaktion. »Probiert? Kapiert!«, LVR-Industriemuseum, 2023 (Foto: LVR-ZMB, Stefan Arendt)*

Auch der Parcours, über den die Kettenreaktion läuft, ist variabel und wird an die Gruppengröße angepasst. Ziel ist es, auf einzelnen Abschnitten bestehend aus Rampen, Wänden und Flächen eine einzige große Kettenreaktion zusammensetzen. Die Besucher*innen lösen am Startpunkt einen Impuls aus, geben ihn dann beispielsweise über den Lauf einer Murmelbahn weiter, lassen ihn Höhenunterschiede überwinden oder übermitteln ihn mit Zahnrädern. Schafft die Kettenreaktion ihren Lauf bis zum Schluss, löst sie einen Überraschungseffekt und damit eine positive Erfahrung bei allen Beteiligten aus.

Zum Abschluss reflektieren die Besucher*innen ihren Umgang mit den Herausforderungen. Bei Gruppenangeboten steht der gemeinsame Austausch am Ende des Ausstellungsbesuchs. Besucher*innen, die »Probiert? Kapiert!«

ohne gebuchtes Angebot erkunden, steht dazu eine Kugelbahn am Ende des Rundgangs zur Verfügung. Hier ›durchspielen‹ sie einen fiktiven Schultag mit verschiedenen Entscheidungspunkten, an denen sie die Kugel jeweils in die eine oder andere Richtung lenken. Gegenübergestellt wird der Gegensatz einer eher geplanten Vorgehensweise und einer spontaneren (und oft improvisierten) Entscheidungsfindung. Gezeigt wird dabei, dass es eine Vielzahl an unterschiedlichen Möglichkeiten gibt, ans Ziel zu kommen – und dass kleine oder große Hindernisse oft besser im Team überwunden werden können.



Abb. 5: Besucher*innen beantworten am Ende der Ausstellung mit einem Aufkleber die Frage: Wie gehst du Herausforderungen an? »Probiert? Kapiert!«, LVR-Industriemuseum, 2023 (Foto: LVR-ZMB, Stefan Arendt)

Praktische Umsetzung und erste Erfahrungen

Bereits früh im Konzeptionsprozess besuchte das Ausstellungsteam Schulklassen und testete mit ihnen den Bau einer Kettenreaktion. In diesem Zusammenhang wurden Inhalte, zeitliche Abläufe und Materialien praktisch erprobt. Die dabei wahrgenommene Gruppendynamik und die Motivation

aller Beteiligten bekräftigten die Entscheidung, diese Methode für die Ausstellung weiter zu verfolgen. Der Beginn dieser Phase fiel in das Frühjahr 2020, so dass pandemiebedingt der direkte Austausch in der Schule kaum weiter möglich war. Die Konzeption fand so verstärkt im Museumsteam und online statt. Um nämlich trotzdem zumindest digitale Angebote vorzuhalten, wurde früh eine eigene Homepage mit kleinen Tutorials aufgebaut. Die Website (vgl. Landschaftsverband Rheinland o.J.) bietet Ideen und Anregungen zum eigenen Tüfteln. Kurze Videotutorials zeigen etwa den Bau eines Wasserrads oder eines Aufzugs aus Pappe und regen zum Mitmachen an. Als partizipatives Element ruft die Website darüber hinaus zur Präsentation eigener Ergebnisse in der »Tüftelgalerie« auf.

Seit dem 31. März 2023 läuft die Ausstellung »Probiert? Kapiert!« in Engelskirchen und wird zunächst vor allem von Gruppen aus Grundschulen, aber auch aus dem Vorschulbereich stark nachgefragt. Eine vom Museum durchgeführte Besucher*innenbefragung wird zum Ende der Laufzeit im Herbst 2023 eine erste Auswertung ermöglichen. Die Befragung weist einen hohen Anteil standardisierter Fragen auf, um eine hausinterne Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Im Austausch mit Besucher*innen und Museumspersonal konnten aber bereits erste Erkenntnisse gesammelt werden. Als besonders gut zeichnet sich in den ersten Monaten die Flexibilität der Ausstellung ab. Im laufenden Betrieb werden die Bedarfe der verschiedenen Besucher*innen erkannt und die Schau entsprechend angepasst. So wurde der Parcours der Kettenreaktion in den ersten Wochen immer wieder modifiziert, damit beispielsweise mehrere Kleingruppen gleichzeitig arbeiten können, ohne sich gegenseitig zu behindern. Auch das Baumaterial kann spontan ausgetauscht, ersetzt und ergänzt werden. So funktioniert die Ausstellung für Vorschulgruppen ebenso wie für Ältere und Familien. Erfahrungen mit (ausschließlich) Erwachsenen wurden noch nicht gesammelt. Da Besucher*innen selbst entscheiden, was in dem zweiten Teil der Ausstellung aufgebaut wird, sieht die Schau immer anders aus. Gleichzeitig liegt in dieser Flexibilität allerdings auch ein hoher Arbeitsaufwand. Das Personal vor Ort muss immer wieder aufräumen, die Materialien kontrollieren und teilweise nachbestellen. Herausfordernd ist mitunter auch die Lautstärke der Gruppen.

Abweichend von der ursprünglichen Planung können Gruppen in Engelskirchen momentan nur die Kettenreaktion buchen, der Rundgang wird vor allem von Individualbesucher*innen genutzt. Diese Entscheidung ist einerseits dem zeitlichen Ablauf geschuldet: Einige Gruppen benötigen die angesetzten zwei Stunden allein für diesen Bereich. Andererseits können aufgrund

der räumlichen Struktur im Kraftwerk Ermen & Engels nicht zwei Gruppen gleichzeitig in der Ausstellung sein, da sie sich gegenseitig stören würden. In den kommenden Standorten der Ausstellung werden daher andere Angebotsstrukturen erprobt, also Kombinationen aus Hands-on-Stationen und Kettenreaktionsbau.

Literatur

- Petrich, Mike/Wilkinson, Karen/Bevan, Bronwyn (2013): »It Looks Like Fun, But Are They Learning?«, in: Margaret Honey/David E. Kanter (Hg.), Design, Make, Play: Growing the Next Generation of STEM Innovators, New York, S. 50–70.
- Gromatka, Marie Christin/Stelten, Jens (2015): Die Ausstellung »Ist das möglich ...?« als außerschulischer Lernort. Besucherevaluation von Schulklassen und begleitenden Lehrkräften, schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt der Sekundarstufe I, Universität Duisburg-Essen.
- Landschaftsverband Rheinland (Hg.) (o.J.): Probiert? Kapiert!, lvr.de, [online] https://industriemuseum.lvr.de/de/probiert_kapiert/Startseite.html [abgerufen am 26.09.2023].
- Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.) (2011): Kernlehrplan für die Realschule in Nordrhein-Westfalen. Physik (Heft 3307), Düsseldorf.

4 Oldenburg – eine oder meine Stadt?

Bedeutungsproduktion als Leitmotiv für die Entwicklung des Ausstellungsnarratives im neuen Stadtmuseum

Ria Marleen Glaue

Oldenburg ist eine Großstadt in Niedersachsen mit rund 170.000 Einwohner*innen. Die Stadt hat eine reiche Geschichte, die bis ins Mittelalter zurückreicht. Sie ist bekannt für ihre historischen Gebäude, ihre schönen Parks und Gärten und ihre vielseitige Kulturszene. Oldenburg ist eine moderne und lebendige Stadt mit vielen Möglichkeiten für Freizeit, Unterhaltung und Bildung – eine Stadt mit vielen Ausstellungsorten, Galerien, zwei Landesmuseen und drei städtischen Museen. Eines davon, das Stadtmuseum, ist derzeit geschlossen. Denn es wird zukunftsfähig gemacht, um sein Potenzial für die Stadt und ihre Gesellschaft endlich auszuschöpfen.

Im Kontext vielfältiger Museumslandschaften stellt das Prinzip Stadtmuseum ein hochaktuelles und aus museumswissenschaftlicher Sicht entwicklungsfähiges Konzept dar. Dies begründet sich vor allem in den im Vergleich zur Vergangenheit gewandelten Aufgaben- und Tätigkeitsfeldern. Historisch betrachtet sind viele Stadtmuseen aus privaten Sammlungen des Bürgertums hervorgegangen, die sich an den von Adel und Klerus gegründeten Kunst- und Wunderkammern orientierten. Diese zielten auf einen kleineren Kreis von kunst- und kulturinteressierten Besucher*innen und Liebhaber*innen lokaler Geschichte ab. Heute werden viele Stadtmuseen als außerschulische Lernorte wahrgenommen und genutzt, um lokal- und regionalgeschichtliches Wissen im Sinne der Bildungspläne zu vermitteln. Während ein Großteil der Stadtmuseen im Vergleich zu vielen Kunst-, Naturkunde- oder Spezialmuseen nicht so stark nachgefragt wird, nimmt gleichzeitig die Bedeutung der Städte weltweit zu. Mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung lebt in urbanen Räumen und sowohl im europäischen als auch im globalen Kontext organi-

sieren sich Städte zunehmend wirtschaftlich, sozial, kulturell und politisch neu und stellen sich Fragen: Wie wollen wir zusammenleben und wie gehen wir mit dem demografischen Wandel um? Wie organisieren wir Mobilität, Digitalisierung und Energiegewinnung? Wie reagieren wir auf Migration und Fluchtbewegungen?

Diese und andere Gegenwarts- und Zukunftsdiskurse betreffen auch das inhaltliche Spektrum, das Stadtmuseen als Katalysatoren gesellschaftlicher Identität in gegenwartsbezogener Auseinandersetzung und langfristiger Perspektive gestalten, vermitteln und bewahren können. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen sich Stadtmuseen als Plattform gesellschaftlicher Gruppen bzw. Gemeinschaften, aber auch einzelner Stakeholder und Akteur*innen verstehen. Grundvoraussetzung dafür sind ein dialogorientiertes Vermittlungsverständnis und eine auf Kooperation und Partizipation ausgerichtete Bildungsarbeit. Dieses neue Selbstverständnis versucht das Stadtmuseum Oldenburg (SMO) umzusetzen.

Aus alt mach neu

Das SMO basiert auf einer umfangreichen Kunstsammlung sowie zwei großbürgerlichen Villen des Museumsgründers Theodor Francksen, in denen er seine Sammlung präsentierte und ab 1910 erstmals der Öffentlichkeit zugänglich machte. Nach Francksens Tod im Jahr 1914 ging seine Stiftung ein Jahr später in den Besitz der Stadt über, die das Haus in den folgenden Jahrzehnten weiter ausbaute und schließlich 1968 mit dem Anbau der Neuen Galerie zu einem Ort der modernen und zeitgenössischen bildenden Kunst der Region machte. In unmittelbarer Nachbarschaft wurde 1986 eine dritte Villa an das Museum angegliedert. Die Neue Galerie und die historischen Villen wurden 1995 durch den Bau des Hüppe-Saals miteinander verbunden. Im Jahr 2000 wurde das Horst-Janssen-Museum eröffnet, dessen Eingang seitdem von beiden Museen gemeinsam genutzt wird.

Nach dem politischen Beschluss für ein neues Stadtmuseum im Jahr 2015 startete das Projekt »Neues Stadtmuseum« im Dezember 2016 mit einer Fachtagung und einem partizipativen Stadtlabor. Aufbauend auf den Ergebnissen dieser Bürgerbeteiligung wurde 2017 eine Machbarkeitsstudie erstellt und bereits zwei Jahre später der Siegerentwurf für den Neubau der Gruppe GME Architekten BDA Keil, Buck, Kohlrausch, Marstaller PartGmbH prämiert. Die

umfangreichen baulichen und konzeptionellen Veränderungen spiegeln sich auch im neuen Namenskürzel SMO und im neuen Corporate Design wider.

Die Neuausrichtung des Museums wird sich zukünftig auf die Präsentation der regionalen Kultur und Kunst sowie der Stadtgeschichte konzentrieren. Neben einem Restaurierungsplan und einem neuen Ausstellungskonzept für die historischen Villen entsteht an der Stelle der Neuen Galerie ein Museumsneubau mit einem Foyer mit besonderer Aufenthaltsqualität (Stichwort »Dritter Ort«)¹, Ausstellungsflächen für eine stadtgeschichtliche Dauerausstellung und museumspädagogische Räume.

Die konzeptionelle Neuorganisation des Museums legt den Fokus auf die Einbeziehung von Stadt und Bürger*innen. Der inhaltliche Schwerpunkt verlagert sich von der bildenden Kunst hin zu kulturhistorischen Phänomenen sowie historischen und aktuellen Diskursen in der Stadt. Das SMO möchte als Vermittler zum Dialog anregen und Partizipation ermöglichen. Es soll weit mehr Menschen und Perspektiven als bisher einen Resonanzraum bieten und zugleich ein Ort des Verweilens und der Begegnung werden, an dem Auseinandersetzungen, Perspektivwechsel und der Austausch mit anderen über Geschichte und Geschichten möglich sind. Damit wird das SMO auch in Zukunft ein zentraler Bestandteil der Oldenburger Kulturszene sein und einen wichtigen Beitrag zur Bewahrung und Vermittlung regionaler Kultur und Geschichte leisten. Nach einer langen Vorlaufzeit wurde das Stadtmuseum im März 2021 geschlossen, die historischen Villen für Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten geräumt, während die Mitarbeiter*innen in Ausweichbüros umgezogen sind. Im März 2022 wurde die Neue Galerie abgerissen. Die Wiedereröffnung des Neubaus ist für Herbst 2025 geplant, während die historischen Villen wohl im Jahr 2026 wiedereröffnet werden.²

1 Der Begriff »Dritter Ort« wurde von dem amerikanischen Soziologen Ray Oldenburg geprägt. Ein Dritter Ort im Museum bezieht sich auf die Idee, dass Museen sich zu einladenden öffentlichen Räumen entwickeln können, die für alle frei zugänglich sind und als Treffpunkt und Diskussionsort dienen (vgl. Hoins 2022).

2 Der Baufortschritt an der Adresse: Am Stadtmuseum 4–8, 26121 Oldenburg, kann über eine Baustellenkamera jederzeit verfolgt werden: <http://www.portal1984.webcam-prof.de/>.

Schließzeitkampagne

Um neue Zielgruppen zu erschließen und Partizipation zu ermöglichen, verfolgt das neue SMO bei der Umsetzung der neuen stadtgeschichtlichen Dauerausstellung einen stark besucher*innenzentrierten Ansatz. Das Museum hat die Kampagne »Museum findet Stadt« ins Leben gerufen, die während der Schließungsphase die Sichtbarkeit und Bekanntheit des Museums erhöhen und den Austausch mit den Oldenburger*innen stärken soll. Im Rahmen der auf drei Jahre angelegten Aktion werden verschiedene Formate angeboten, wie z.B. die Stadtausstellung, in der Geschichten und Anekdoten mit realen Orten in der Stadt »verbunden« werden, indem diese mit einer Art Werbebanner markiert werden. Die dazugehörigen Text-Bild-Informationen sind auf der Kampagnenhomepage <http://www.museum-findet-stadt.de> hinterlegt und via Scan eines QR-Codes aufzurufen. Darüber hinaus werden authentische Orte und leerstehende Ladenlokale temporär mit Pop-up-Ausstellungen und Projekträumen bespielt. In den Projekträumen werden die Ergebnisse der Stadtteilprojekte ausgestellt und über den Stand des Projektes »Neues Stadtmuseum« informiert. Hier finden auch Vorabevaluationen zur neuen Dauerausstellung sowie partizipative Projekte zum Sammeln und Ausstellen statt. Ein weiteres Format ist die Gesprächsreihe »OL verändern | OL erinnern«, deren Veranstaltungen an wechselnden Orten in der Stadt stattfinden und in Kooperation mit dem Lokalsender O1 für das Fernsehprogramm und die Mediathek aufgezeichnet wird. Hierbei tauschen sich je eine Expertin oder ein Experte aus der Oldenburger Stadtgesellschaft und eine Mitarbeiterin oder ein Mitarbeiter des Museums über ein aktuell in der Stadt diskutiertes Thema aus, bei dem eine lokale museumspraktische Einordnung die Schnittstelle zum SMO darstellt.

Mit diesem breiten Spektrum an Formaten und Projekten möchte das SMO möglichst viele Menschen ansprechen und einen Resonanzraum bieten, in dem Auseinandersetzung, Perspektivwechsel und Austausch über Geschichte und Geschichten möglich sind. Auch ohne Gebäude wird das Museum auf diese Weise zu einem »realen« Ort, der allen Oldenburger*innen offensteht und Möglichkeiten zur Teilhabe und Mitgestaltung bietet.

Stadtgeschichte im Stadtmuseum

Die stadtgeschichtliche Dauerausstellung, die in den 1960er Jahren initiiert wurde, zeigte fünf Stadtmodelle im Maßstab 1:400, die die Entwicklung des Stadtkörpers veranschaulichten. Diese Ausstellung, die später in den Räumen des ersten Obergeschosses einer der historischen Villen untergebracht wurde, bestand neben den Modellen aus einer klassischen Vitrinenpräsentation mit Karten- und Bildmaterial, die chronologisch die wichtigsten Ereignisse und Personen der Stadt- und Landesgeschichte Oldenburgs vorstellte. Trotz Überarbeitungen und Aktualisierungen konnte die Ausstellung im Laufe der Jahre nicht an zeitgemäße Ausstellungsstandards anknüpfen, nicht zuletzt aufgrund der schlechten klimatischen Bedingungen der Ausstellungsräume und des nicht barrierefreien Zugangs. Fehlende Mitmachangebote und multisensorische Formate verdeutlichen die eindimensionale Zielgruppenorientierung. Zudem wurde versäumt, die Ausstellung inhaltlich an das 21. Jahrhundert anzuschließen. Bis zuletzt wurde die Schau daher als Provisorium bezeichnet und ihre Neukonzeption bereits vor 20 Jahren an die Realisierung eines künftigen Museumsneubaus gekoppelt. Viele Jahre später wird mit dem Projekt »Neues Stadtmuseum« auch die Entwicklung einer neuen Dauerausstellung Realität, die jedoch den Anforderungen an Aktualisierbarkeit und temporäre Erweiterungen wie Kommentare gerecht wird.

Bedeutungsproduktion als Leitmotiv

Die neue Dauerausstellung verfolgt das übergeordnete Vermittlungsziel, ein kritisches Bewusstsein für die Oldenburger Stadtgeschichte zu schaffen und die Besucher*innen zu ermutigen, ihre eigene Rolle als handlungsfähige Individuen bei der Gestaltung der Zukunft der Stadt zu erkennen. Dieses Ziel wird durch das Leitmotiv der Bedeutungsproduktion erreicht, das eine handlungs- und gegenwartsorientierte Vermittlung auf persönlicher Ebene umfasst. Inhaltliche, gestalterische und didaktische Entscheidungen bei der Entwicklung der Ausstellung werden von diesem Leitmotiv bestimmt, um den Besucher*innen die Ereignisse, Orte, Objekte und Personen mit Bezug auf die Stadt Oldenburg zu vermitteln. Dabei geht es nicht nur um die Bereitstellung von Wissen, sondern auch darum, Zusammenhänge zur eigenen Familiengeschichte und Identität herzustellen, um persönliche Erinnerungen an vergangene Ereignisse zu wecken. Durch die Anknüpfung an die eigene Lebenswelt wird eine

Bedeutsamkeit geschaffen, die eine tiefere Beziehung zur Stadt und ihrer Geschichte ermöglicht und damit auch neue Perspektiven auf die Stadt eröffnet. Zusammenfassend betont die neue Dauerausstellung nicht nur die Bedeutung der Vergangenheit, sondern vor allem die Rolle des Einzelnen bei der Gestaltung der Zukunft. Die Vermittlung unter dem Leitmotiv der Bedeutungsproduktion evoziert eine persönliche und tiefere Beziehung zur Stadt und ihrer Geschichte.

Die amerikanische Museumswissenschaftlerin Beverly Serrell hat bei der Entwicklung ihrer Methode zur Ausstellungsanalyse *Judging Exhibitions* (Serrell 2006) vier Dimensionen identifiziert, anhand derer die Besuchsqualität von Ausstellungen bewertet werden kann: »comfort« (sich wohl fühlen), »engagement« (sich angeregt fühlen), »reinforcement« (Erfolgserebnisse haben) und »meaningfulness« (bedeutsame Erfahrungen machen).³ Diese Dimensionen bauen aufeinander auf und das Erreichen der vierten Stufe »meaningfulness« setzt voraus, dass sich die Besucher*innen wohl fühlen, angeregt werden und Erfolgserebnisse haben, um schließlich bedeutsame Erfahrungen zu machen. Die Qualität eines Ausstellungsbesuchs ist folglich von großem Gewicht, da sie direkt mit der Wirkung der Ausstellung auf die Besucher*innen zusammenhängt. Eine positive Besuchsqualität kann dazu führen, dass diese eine tiefere Beziehung zur Ausstellung und ihren Inhalten aufbauen und somit das Vermittlungsziel der Ausstellung besser erreicht wird. Bei der Ausstellungsentwicklung des SMO werden die vier Dimensionen von Serrell als Grundlage für einen besucher*innenzentrierten Vermittlungsansatz herangezogen. Das bedeutet, dass bei der Gestaltung der Ausstellung die Bedürfnisse und Erfahrungen der Besucher*innen im Vordergrund stehen, um eine positive Besuchsqualität zu gewährleisten.

»Comfort« (sich wohl fühlen) – Barrieren abbauen

»Comfort« kann durch eine hohe Aufenthaltsqualität im gesamten Museum erreicht werden. Ganz grundlegend geht es z.B. um eine gute Orientierung, eine angenehme Raumtemperatur und Raumakustik. Zum Ausruhen, aber

3 Die hier verwendeten deutschen Begriffe der vier Dimensionen basieren auf der Übersetzung des englischsprachigen Frameworks von Beverly Serrell zu *Judging Exhibitions* aus dem Forschungsprojekt »Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen« der DASA Arbeitswelt Ausstellung, bei dem die Methode adaptiert wurde (vgl. Hawig/Glaue 2024).

auch zur Unterstützung der Rezeption der Inhalte sollen regelmäßig bequeme Sitzgelegenheiten bereitgestellt werden. Darüber hinaus sollte für die Besucher*innen klar erkennbar sein, welcher Interaktionsgrad mit den verschiedenen Ausstellungsmedien verbunden ist und Fragen wie: »Was kann ich hier machen?«, »Darf ich das anfassen?« oder »Wo muss ich drücken?«, im besten Fall gar nicht erst aufkommen lassen. Die Ausstellungsinhalte sollen möglichst barrierefrei zugänglich sein. Ziel ist es, sicherzustellen, dass die Ausstellung die unterschiedlichsten sinnlichen, körperlichen und kognitiven Bedürfnisse der Besucher*innen befriedigen kann. Dies umfasst die Zugänglichkeit von Räumen und Ausstellungsmöbeln, aber auch die Gestaltung von Displays und Medieninhalten.⁴

»Engagement« (sich angeregt fühlen) – Storyline und Narrative

Um bei den Besucher*innen Interesse zu wecken und sie zur Auseinandersetzung mit den Inhalten anzuregen, werden die Ausstellungsinhalte in eine rahmende Ausstellungserzählung eingebettet (vgl. Abb. 1). Diese gliedert sich in zwei Erzählstränge: Das thematische Narrativ verfolgt das Ziel der Wissensproduktion, während das Beziehungsnarrativ die behandelten Inhalte mit einem Aktualitätsbezug und einem persönlichen Lebensweltbezug ausstattet.

Für einen niedrighschwelligem Einstieg in die drei zentralen Ausstellungsbereiche wird das inhaltliche Leitnarrativ jeweils anhand einer zentralen Fragestellung aufgebaut. Im Bereich Stadtentwicklung wird mit der Frage: »Was ist Stadt?«, der Baukörper Stadt mit einem lebendigen Organismus verglichen, der auf innere und äußere Einflüsse reagiert und sich entsprechend verändert. Der Ausstellungsbereich »Macht und Autonomie«, der die politische Geschichte Oldenburgs in den Blick nimmt, verfolgt die Frage: »Wer macht Stadt?«, und rückt die Rollen, Interessen und Möglichkeitsräume unterschiedlicher stadtgesellschaftlicher Gruppen in den Mittelpunkt. Im Bereich »Leben in Oldenburg« wird danach gefragt, wie das Leben in der Stadt, das gesellschaftliche

4 Für Menschen mit Mobilitätseinschränkungen wird das Ausstellungserlebnis durch bauliche Maßnahmen optimiert: Für Menschen mit Sehbehinderungen werden ergänzende Vermittlungsmedien angeboten, z.B. Tastmodelle, ein taktiles Leitsystem und Hörfassungen (Audiodeskriptionen) für Räume, Bilder und Filme. Um auf Hörbehinderungen einzugehen, werden audiovisuelle Formate untertitelt und/oder in Gebärdensprache synchronisiert.

Miteinander in Vergangenheit und Zukunft gestaltet wurde und wird, aber auch, welche Rolle zivilgesellschaftliche Initiativen dabei spielen.



Abb. 1: Schematische Darstellung der Visitor Journey mit Betonung des thematischen Narratives (eigene Grafik, SMO, GfG – Gruppe für Gestaltung)

Auf der Ebene der Wissensvermittlung werden die Ausstellungsinhalte so aufbereitet, dass sie auf den ersten Blick erfasst werden können. Konkrete Verknüpfungen und Bezüge zu anderen Themen und Objekten erleichtern die Nachvollziehbarkeit und vertiefen Wissen und Verständnis. Darüber hinaus werden weiterführende Inhalte behandelt, die sich mit über Oldenburg hinausgehenden Fragen der Existenz und Symbiose von Individuum und Stadt in Gegenwart und Zukunft auseinandersetzen. Hierbei wird besonders auf eine Anbindung an die verschiedenen Lebenswelten der Besucher*innen geachtet, damit diese einen eigenen Bezug zu den vermittelten Inhalten herstellen und diesen eine eigene Relevanz und Bedeutung zuschreiben können (vgl. Abb. 2).

Storyline / Leitidee
Stadt als Beziehung

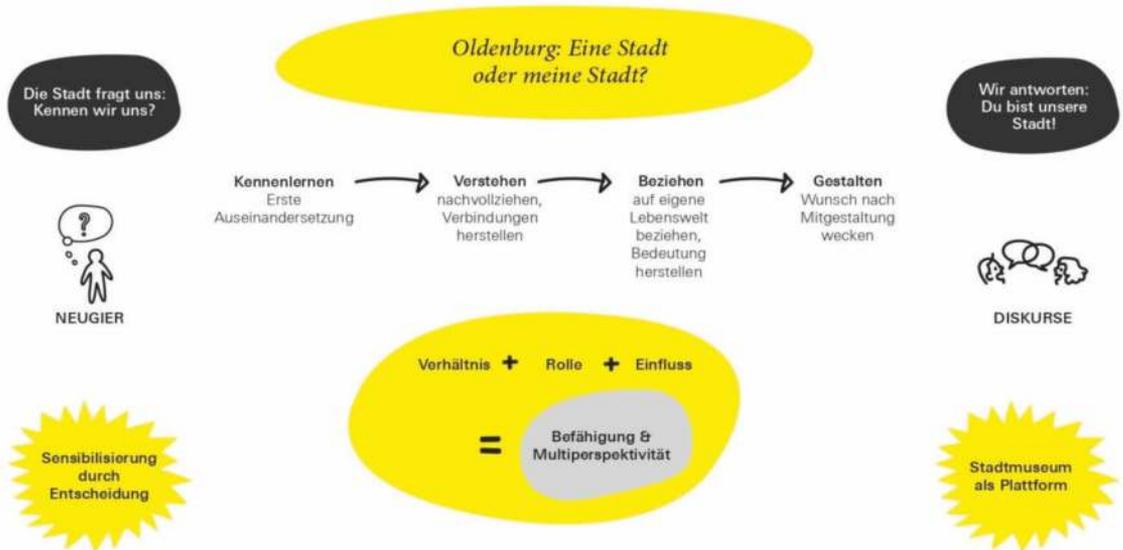


Abb. 2: Schematische Darstellung der Einbindung des Beziehungsnarratives »Oldenburg: Eine Stadt oder meine Stadt?« in die Storyline (eigene Grafik, SMO, GfG – Gruppe für Gestaltung)

Zusätzlich zur zentralen Erzählperspektive können die Besucher*innen je nach Interesse verschiedene Erzählstränge verfolgen: Im Format »Behind the Scenes« werden Objektgeschichten erzählt, die sich – sonst nicht sichtbar – hinter den Kulissen der Ausstellung im Depot abspielen. Thematische Parallelerzählungen, die partizipativ unter Einbeziehung verschiedener Gruppen der Stadtgesellschaft entwickelt werden, sind zusätzlich über einen Medиаguide abrufbar und ermöglichen durch neue Objektkonstellationen einen Perspektivwechsel. Darüber hinaus bieten zielgruppengerechte Audioguideführungen in mehreren Sprachen und in einfacher Sprache gezielte Einblicke in die Ausstellung.

**»Reinforcement« (Erfolgs erlebnisse haben) –
Visitor Journey und Aktivitätsmodus**

Die Präsentation der Ausstellungsinhalte wird nicht nur im Kontext der Dauerausstellung entwickelt, sondern findet sich im ganzheitlichen Ansatz der Visitor Journey wieder (vgl. Abb. 3). Das Ausstellungserlebnis wird hier als Teil

des Museumsbesuchs verstanden, der nicht mit dem Verlassen der Ausstellung endet, sondern die Möglichkeit bietet, sich weitere Angebote und Inhalte im Kontext der historischen Villen, dem Standort des Museums, aber auch an anderen Orten der Stadt, die mit dem Programm des Stadtmuseums verbunden sind, individuell und assoziativ anzueignen. So wird die Ausstellung an mehreren Orten anschlussfähig.

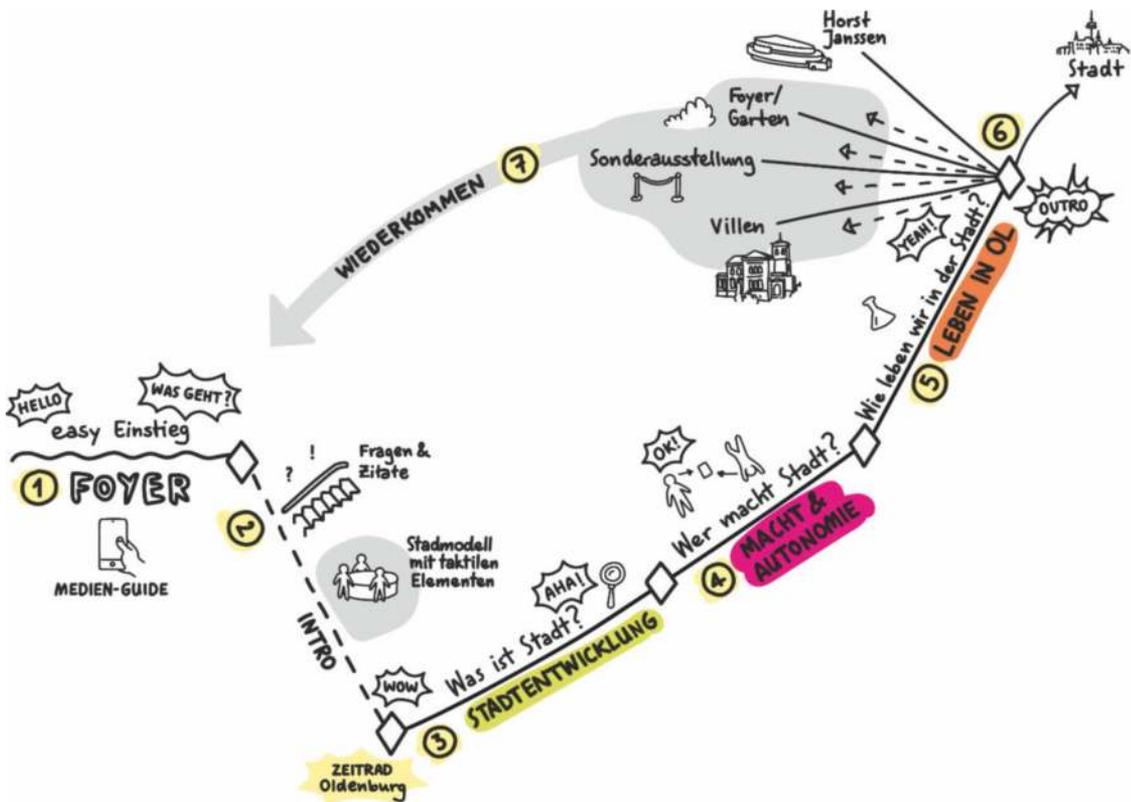


Abb. 3: Schematische Darstellung der Visitor Journey im neuen Stadtmuseum (eigene Grafik, SMO, GfG – Gruppe für Gestaltung)

Die drei inhaltlichen Ausstellungsbereiche sind so konzipiert, dass sie unterschiedliche Aktivitätsmodi anregen (vgl. Tab. 1). Nicht nur die Raumbilder unterscheiden sich stark, auch die Form der Interaktion und die inhaltliche Aufbereitung der Angebote sind abwechslungsreich.

Stationen	Modus	Aktivität
Foyer	willkommen	orientieren informieren auftanken
Treppenaufgang/Fahrstuhl	eintauchen	vorbereiten einstimmen
Ausstellungsbereich Stadtentwicklung	entdecken	eintauchen und miterleben finden und wiedererkennen vorstellen und verorten wundern und bewundern
Ausstellungsbereich Herrschaft und Demokratie	einordnen	überblicken nachvollziehen Perspektiven einnehmen dekonstruieren und hinterfragen positionieren
Ausstellungsbereich Leben in Oldenburg	Labor	diskutieren beitragen einordnen entwickeln gestalten für Zukunft begeistern
Ausstellungsende	weitergehen	zerstreuen neu orientieren
Ende des Museumsbesuchs	wiederkommen	verarbeiten nachbereiten die Stadt anders sehen

Tab. 1: Stationen der Visitor Journey und ihre spezifischen Aktivitäten (eigene Darstellung, SMO)

Dieser Ansatz verfolgt das Ziel, vielfältige Lernerfahrungen zu ermöglichen, und basiert auf dem Konzept der Generic Learning Outcomes (vgl. Dodd 2009), das die verschiedenen Arten des Lernens (im Museum) in folgende fünf Lernkategorien⁵ einteilt:

5 Die hier verwendete deutsche Übersetzung der Kategorien basiert auf dem Vorschlag in Zech 2017.

- Wissen und Verstehen,
- Entwicklung oder Verbesserung von Fähigkeiten,
- Vergnügen, Inspiration und Kreativität,
- Verhaltensweisen und Wertvorstellungen, Handlungen sowie
- Verhalten und kontinuierliche Entwicklung.

Durch diese Abwechslung schaffende Dramaturgie und die Fokussierung auf unterschiedliche Handlungsmodi wird es den Besucher*innen erleichtert, sich den Museums- und Ausstellungsraum zu erschließen und Ausstellungsbereiche sowie Formate zu identifizieren, die ihnen Freude bereiten und Interesse an einer vertiefenden Auseinandersetzung wecken.

Um den verschiedenen Bedürfnissen der Besucher*innen bei der Gestaltung der Visitor Journey gerecht werden zu können, wurden neun »Personas« als Vertreter*innen etablierter wie auch neuer Zielgruppen des Stadtmuseums entwickelt (vgl. Abb. 4). Dabei war das Ziel, jeder Persona regelmäßig interessenbezogene Angebote machen zu können und damit punktuell positive Erlebnisse zu evozieren. Durch die Analyse quantitativer und qualitativer Daten über die Besucher*innen bzw. ausgewählte Zielgruppen wurden bestimmte Verhaltensmuster, Eigenschaften, Bedürfnisse und Ziele der Besucher*innen identifiziert. Die Zielgruppen wurden aus dem etablierten Museumspublikum und der Gruppe der Nichtbesucher*innen gebildet. Diese Daten bilden die Grundlage des Persona-Verfahrens. Für die Weiterentwicklung zu einem realistischen Charakter mit Erinnerungswert wurden diese Fakten mit fiktiven Elementen kombiniert und die Figuren mit Namen, persönlichen Eigenschaften und individuellen Merkmalen ausgestattet und visualisiert (vgl. Schweibenz 2014: 31). Die Ausrichtung jeder Persona als Repräsentantin eines sozialen Milieus (vgl. Sinus-Institut 2021) stellte dabei einen wichtigen Realitätsabgleich dar.

Für die praktische Anwendung dient eine speziell auf jede Persona zugeschnittene Checkliste, anhand derer alle zu entwickelnden Museumsprodukte unter Berücksichtigung der individuellen Bedürfnisse geplant und überprüft werden können. Bei der Erstellung wurden insbesondere Aspekte der kognitiven und physischen Barrierefreiheit, thematische und ästhetische Präferenzen, bevorzugte Vermittlungsformate sowie jeweils ein No-Go und ein Must-have berücksichtigt. Die Checkliste soll auch dazu dienen, konzeptionelle Vorgaben einhalten zu können, wie z.B. die Ausstellungsinhalte aus möglichst vielfältigen Perspektiven zu betrachten, um bisher nicht repräsentierte Gruppen und ihre Geschichten im Stadtmuseum abzubilden.

Übersicht der Personas



Abb. 4: Übersicht der für das Projekt »Neues Stadtmuseum« entwickelten Personas als fiktive Stellvertreter*innen für alte (linke Darstellung) und neue Zielgruppen (rechte Darstellung) des Stadtmuseums (eigene Grafik, SMO, GfG – Gruppe für Gestaltung)

»Meaningfulness« (bedeutsame Erfahrungen machen) – Beteiligung

Die Ausstellung als Teil der beschriebenen Dramaturgie folgt dem bereits beschriebenen Leitnarrativ. Es speist sich aus der Frage nach der persönlichen Beziehung zur Stadt Oldenburg. Im Besuchsverlauf wird dazu immer wieder Raum und Anregung für eine persönliche Auseinandersetzung gegeben: Es werden Anknüpfungspunkte gesetzt, welche die Besucher*innen einladen, darüber nachzudenken, welche persönliche Relevanz die Ausstellungsinhalte haben, inwieweit sich die Geschichte der Stadt und die Geschichte anderer mit der eigenen Lebenssituation in Beziehung setzen lassen. Gleichzeitig kann die eigene Beziehung zu Oldenburg reflektiert, sichtbar gemacht und mit denen anderer Besucher*innen ausgetauscht werden. Neben den gängigen Angeboten wie Frage- und Kommentarstationen bieten die folgenden drei Formate komplexere Beteiligungsmöglichkeiten.

Flexible Projektflächen

Der Ausstellungskorpus der stadtgeschichtlichen Dauerausstellung soll in regelmäßigen Abständen erweitert und kommentiert werden. Dazu soll für jeden der drei Ausstellungsbereiche eine mobile, modular konzipierte Projektfläche zur Verfügung stehen, die flexibel an verschiedenen Orten eingesetzt werden kann und eine wechselnde Präsentation variabler Inhalte ermöglicht.

Diese Flächen stellen ein wichtiges Element der Neuausrichtung des Stadtmuseums dar, da sie im Rahmen verschiedener Beteiligungsformate ausgeformt werden sollen und somit die Museums- und Ausstellungsarbeit durchlässiger und weniger hierarchisch gestalten. Die Idee des Stadtmuseums als lebendiger, demokratischer und von den Menschen der Stadt geprägter Ort soll sich hier widerspiegeln.

Dieses Format wird nicht ausschließlich vom SMO kuratiert. Vielmehr werden die Bereiche interessierten Gruppen zur Verfügung gestellt und je nach Grad der Beteiligung eigenständig, gemeinsam oder angeleitet von und mit ihnen gestaltet. Einzelpersonen oder Gruppen können ihre Themen und Inhalte wählen, ihre Geschichten erzählen, andere Perspektiven aufzeigen und den eingeschränkten Blick des Museums öffnen. Eine besondere Chance dieses auch kurzfristig planbaren Formats liegt in der Möglichkeit, aktuelle gesellschaftliche Themen und Entwicklungen aufzugreifen und damit einen starken Lebens- und Gegenwartsbezug herzustellen. Durch die Arbeit an und mit den Inhalten und deren Rezeption durch die Besucher*innen kann die Dauerausstellung immer wieder erweitert, dekonstruiert, kommentiert und diskutiert werden und so zu einem zentralen Ort für gesellschaftlichen Austausch und Diskussion in Oldenburg werden. Zusammengefasst soll mit dem Konzept der flexiblen Projektflächen erreicht werden, dass

1. die Ausstellung aktuelle stadtgesellschaftliche Debatten und Entwicklungen aufgreift und damit möglichst aktuell bleibt (Ziel: Aktualität),
2. die Ausstellung einen offenen und demokratischen Charakter hat und die Erweiterung durch die Beteiligung verschiedener Akteur*innengruppen gestaltet wird (Ziel: Partizipation), und
3. die Ausstellung um die unterschiedlichen Perspektiven der Beteiligten erweitert wird und somit für möglichst viele Menschen relevante Inhalte bereithält (Ziel: Vielfalt).

In Anlehnung an die Definitionen von Partizipation im Museum von Nina Simon (vgl. 2010) und Anja Piontek (vgl. 2016/17) soll die Beteiligung an Planung und inhaltlicher Umsetzung der flexiblen Projekträume innerhalb drei verschiedener Formate umgesetzt werden: Zuarbeit, Zusammenarbeit und externe Kuratierung.

Bei der »Zuarbeit« entwickelt das SMO das Konzept und wendet sich im Rahmen der Umsetzung mit konkreten Angeboten zur inhaltlichen Vorarbeit an die Teilnehmer*innen. Die Teilnehmerbeiträge dienen dem SMO

als Grundlage zur Weiterverarbeitung und Kuratierung. Das Angebot ist halb-geschlossen, das heißt, es gibt implizite Selektionsmechanismen, z.B., wenn sich das Angebot nur an Bewohner*innen eines Stadtteils oder an eine Altersgruppe richtet oder es um ein bestimmtes historisches Ereignis geht, das sie selbst miterlebt haben müssen, um teilnehmen zu können. Bei der »Zusammenarbeit« bilden das SMO und die Teilnehmer*innen zu bestimmten Themen eine gleichberechtigte Arbeitsgemeinschaft. Vorschläge können von beiden Seiten eingebracht werden. Auch die Abstimmung über das Konzept erfolgt gemeinsam. Das Angebot kann je nach Projekt sowohl offen als auch geschlossen durchgeführt werden. Geschlossen meint, wenn eine ganz bestimmte Gruppe beteiligt ist, z.B. ein Verein oder eine Schulklasse. Für eine »externe Kuratierung« werden die flexiblen Flächen und ggf. weitere Museumsressourcen (Nutzung von Datenbanken und Archiven, Unterstützung durch Gestalter*innen, wissenschaftliche Beratung etc.) einer Gruppe zur Präsentation eigener Projekte oder Sammlungen zur Verfügung gestellt. Diese organisiert das eigene Vorhaben selbstständig, muss allerdings bestimmte Rahmenbedingungen (z.B. barrierearme Aufbereitung der Inhalte, Oldenburg-Bezug, Nachweis über Bildrechte und anderer, nicht eigenständig produzierter Medien, redaktionelle Überarbeitung der Inhalte durch das SMO, Ausschluss von antidemokratischen Inhalten und Positionen etc.) einhalten. Das Angebot ist zunächst geschlossen, weil es sich um eine fest umschriebene Gruppe handelt, welche die Kuratierung innehat. Diese Gruppe kann das Angebot jedoch beliebig öffnen.

Geschichten sammeln

Im Ausstellungsbereich »Leben in Oldenburg« geht es um die individuellen Lebenswelten und die Gestaltung des sozialen Miteinanders von Oldenburger*innen. Im Mittelpunkt stehen historische, aber auch zeitgenössische Exponate, die Geschichten von zivilgesellschaftlichen Initiativen oder persönliche Geschichten von Einzelpersonen und Gruppen (Schwerpunkt 20. und 21. Jahrhundert) erzählen. Ziel des Ausstellungsbereiches ist es, zu vermitteln, dass Oldenburg ein Ort ist, an dem Menschen aus ganz unterschiedlichen Kontexten, mit unterschiedlicher Herkunft und Bildung an der Gestaltung des Zusammenlebens beteiligt waren und sind und alle eine Geschichte über das eigene Verhältnis zur Stadt und zu den Mitmenschen zu erzählen haben. Objekte, Personen und Geschichten werden den Themenbereichen »Lernen/ Lernorte«, »Religionsgemeinschaften«, »Arbeitswelten«, »Kultur und Freizeit« sowie »Ankommen und Zusammenleben« zugeordnet. Diese thematische

Eingliederung steht gestalterisch und erzählerisch nicht im Vordergrund. Vielmehr bietet die abwechslungsreiche Anordnung der Exponate, die auch Raum für neue Objekte bzw. Veränderungen der Objektkonstellation bietet, den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit den Themenbereichen in der Vertiefungsebene.

Ein zentrales Vermittlungselement bildet hier eine Medienstation, in der Interviewsequenzen gezeigt werden, die im Rahmen des partizipativen Filmprojekts »Wer ist Oldenburg?« entstanden sind.⁶ Die persönlichen Aussagen der Interviewten stellen einen besonderen Gegenwartsbezug her und verbinden die oben genannten Themenbereiche miteinander. Dabei repräsentieren die Geschichten der beteiligten Oldenburger*innen die Diversität der Stadtgesellschaft und ermöglichen Einblicke in Vergangenheit, Gegenwart und Wünsche für die Zukunft. Ziel der Präsentation ist es zum einen, die Produktionsgeschichte des Films und seine Ergebnisse als wichtiges zeitgeschichtliches Dokument hervorzuheben und die Bedeutung des Individuums als Geschichtsträger zu betonen. Darüber hinaus sollen die Besucher*innen für die Relevanz des Bewahrens persönlicher Geschichten in und um Oldenburg sensibilisiert werden. Unmittelbar neben den Filmausschnitten wird eine partizipative Mitmachstation installiert, an der sich Besucher*innen niedrigschwellig mit der Frage auseinandersetzen können, ob und welche persönlichen Erfahrungen, Anekdoten und Geschichten sie mit der Öffentlichkeit und dem Museum teilen möchten, indem sie ihre persönliche Geschichte der Museumssammlung zur Verfügung stellen. Im Rahmen dieser Kontaktaufnahme sollen regelmäßig Interviews geführt werden, die später in der Ausstellung zu sehen sein werden.

Die App »Vom Museum in die Stadt«

Die Anwendung »Vom Museum in die Stadt« dient der Routenplanung für einen Stadtpaziergang, z.B. im Anschluss an einen Museumsbesuch, und ist von den ortsbezogenen Stadtgeschichten in der Ausstellung inspiriert. Mittels einer App oder einer Medienguidenfunktion können die Besucher*innen Orte und Koordinaten abspeichern, die in der Ausstellung für diesen Zweck kenntlich gemacht sind. Dies geschieht durch das Scannen von QR-Codes an den

6 Der Kinofilm »Wer ist Oldenburg?« wurde von einem Filmteam um Omid Mohadjeri und Michael Telkmann gedreht. Dafür haben die Filmemacher mehrere hundert Menschen aus Oldenburg interviewt. Er feierte am 31. Mai 2019 in Oldenburg Premiere.

entsprechenden Exponaten, durch eine »Merken«-Funktion von Inhalten im Medienguide oder durch die manuelle Eingabe von Informationen.

Nachdem eine ausreichende Anzahl von Orten und Koordinaten in der App gespeichert worden sind, wird automatisch eine Route geplant, welche die Anwender*innen zu den verschiedenen Orten leitet. Die App zeigt eine Karte mit der Route an und leitet den Spaziergang mit Audio- oder Textanweisungen. Mithilfe einer automatischen Ortserkennung kann das Programm Hintergrundinformationen zu den verschiedenen Orten und ihrer Bedeutung in der Stadtgeschichte liefern. Mit einer »Social sharing«-Option können die erstellten Routen mit anderen geteilt werden. Dies kann dazu beitragen, das Bewusstsein für die Ausstellung und die Stadtgeschichte zu erhöhen und bei weiteren Menschen für die Formate des Stadtmuseums Interesse zu wecken.

Ziele erreichen

Viele der in unserem Ausstellungskonzept enthaltenen Ideen, die neue Wege und innovative Formate verfolgen, sind nicht neu. Neu ist jedoch der konsequente Einsatz wissenschaftlicher Konzepte, die ursprünglich aus der Evaluation von Ausstellungs- und Lernangeboten stammen, wie Generic Learning Outcomes (Dodd) und Judging Exhibitions (Serrell), oder die der Entwicklung zielgruppenspezifischer Angebote dienen, wie Personas. Die einzelnen Ideen und Teilkonzepte der Ausstellung mit den jeweiligen wissenschaftlichen Konzepten abzugleichen und methodisch miteinander zu verbinden, stellt die Bedürfnisse der Besucher*innen an oberste Stelle.

Ein neues Museum und eine neue Dauerausstellung bieten die seltene Chance, die Weichen für das Verhältnis zwischen Individuum, Stadtgesellschaft und Museum zu stellen. Für eine stabile, gleichberechtigte, sinnstiftende und berührende Beziehung muss vieles stimmen. Die aktive Gestaltung solcher Verbindungen erfordert gegenseitigen Respekt, Vertrauen und Emanzipation. Diese Begriffe stehen für das Ziel des Stadtmuseums, über die Betonung des Individuums und der persönlichen Bedeutungsproduktion bei den Besucher*innen den Wunsch nach Mitgestaltung zu wecken. Hier bietet die Ausstellung einen vorurteilsfreien Kommunikationsraum, der dem gesellschaftlichen Dialog einen Verhandlungsort geben will, an dem die gemeinsame Gestaltung des Lebens in Oldenburg stattfindet.

Mit dem neuen Museumskonzept wird auch die Publikumsforschung im Stadtmuseum professionalisiert. Ob und inwieweit die Ausstellung künftig

sinnstiftende Erfahrungen ermöglicht und Menschen zur Entwicklung und Gestaltung der Gesellschaft anregt, soll regelmäßig evaluiert werden. Die Evaluation dient dann nicht nur der Zielüberprüfung, sondern in erster Linie der Verbesserung der Ausstellung sowie der Stärkung des Dialogs mit den Besucher*innen. Ein Evaluationskonzept muss noch erarbeitet werden, aber die in diesem Beitrag vorgestellten Kategorien der Besucher*innen- und Ausstellungsforschung, die zur Entwicklung des Leitmotivs für die Ausstellung herangezogen wurden, sowie die im Ausstellungskonzept enthaltenen, bieten eine optimale Grundlage.

Literatur

- Dodd, Jocelyn (2009): »The Generic Learning Outcomes: A Conceptual Framework for Researching Learning in Informal Learning Environments«, in: Giasemi Vavoula/Norbert Pachler/Agnes Kukulska-Hulme (Hg.), *Researching Mobile Learning: Frameworks, Methods and Research Designs*, Frankfurt a.M. u.a., S. 221–240.
- Hawig, Jana/Glaue, Ria Marleen (2024): »Judging Exhibitions« von Beverly Serrell. *Ausstellungen im Team beurteilen*, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinika Schorr (Hg.), *Methodenbuch Ausstellungsanalyse*, Bielefeld [in Vorbereitung].
- Hoins, Katharina (2022): »Das Museum als Dritter Ort. Schlagwort oder Leitbegriff?«, in: Henning Mohr/Diana Modarressi-Tehrani (Hg.), *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld, S. 275–293.
- Piontek, Anja (2016/17): *Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit*, *Kulturelle Bildung Online*, [online] <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaezte-museen-deren-bildungsarbeit> [abgerufen am 01.08.2023].
- Schweibenz, Werner (2014): »Gibt es typische Museumsbesucher? Eine Einführung in das Personas-Verfahren und die Arbeit mit typischen Publikumsrepräsentanten«, in: Uwe Beckmann (Hg.), *Das Publikum im Blick. Besucherforschung als Impuls für besucherorientierte Museumsarbeit. Beiträge der Tagung im LWL-Freilichtmuseum Hagen vom 7. bis 8. November 2013*, Hagen, S. 30–43.
- Serrell, Beverly (2006): *Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence*, Walnut Creek.

Simon, Nina (2010): *The Participatory Museum*. Santa Cruz.

Sinus-Institut (2021): *Deutschland im Umbruch*. SINUS-Institut stellt aktuelles Gesellschaftsmodell vor: Die neuen Sinus-Milieus [Pressemitteilung], Sinus-Institut, [online] <https://www.sinus-institut.de/media-center/presse/sinus-milieus-2021> [abgerufen am 01.08.2023].

Zech, Heike (2017): »Das Ziel fest im Blick: Generic Learning Outcomes«, in: *museum heute*, H. 52, S. 44–48.

5 Was würden Jessica und Eugen dazu sagen?

Mit der Personas-Methode zu einer neuen
Dauerausstellung im Haus der Geschichte in Bonn

Simone Mergen, Thorsten Smidt und Julia Ünveren-Schuppe

Es ist keine rhetorische Frage, wenn wir zwei fiktive Charaktere um ihre Meinung zu unseren Planungen für eine neue Dauerausstellung bitten. Insgesamt sind es sogar fünf Personas, die uns begleiten und deren spezifischen Blick auf die Inhalte wir immer wieder in unsere Überlegungen einbeziehen. Das gesamte Ausstellungsteam behandelt sie als Charaktere, die ihre eigenen Bedürfnisse, Interessen und Besuchsmotivationen haben. Und damit sich bei der Frage, was z. B. die 29-jährige Dresdnerin Jessica zu diesem oder jenem Leitobjekt sagen würde, auch wirklich jemand angesprochen fühlt, hat jedes Teammitglied die Patenschaft für eine der Personas übernommen. Jessica, Eugen, Sofia, Georg und Mandy, die wir im Folgenden genauer vorstellen, sind also Teil des Teams und werden idealerweise Ende 2025 der fertigen Ausstellung bescheinigen können, dass sie sich als Besucher*innen darin wiederfinden.

Damit wäre viel gewonnen. Denn der Anspruch an das Projekt »neue Dauerausstellung« ist, einerseits Stammpublikum zu binden und andererseits neues Publikum zu gewinnen. Leitfragen für uns sind: »Wer sind unsere Besucher*innen?«, aber eben auch: »Wer sind unsere Nichtbesucher*innen?« Diese beiden Pole decken die Personas ab und repräsentieren darüber hinaus von uns als wichtig erachtete Zielgruppen. Nicht zuletzt stellen wir uns der Herausforderung, Zeitgeschichte auf ansprechende Weise für ein Publikum zu erzählen, das keine oder nur wenig Vorkenntnisse hat, zu jung für umfangreiche eigene Erinnerungen ist oder aufgrund seiner Herkunft aus einer anderen Perspektive auf die deutsche Geschichte blickt.



Abb. 1: Eingang der Dauerausstellung »Unsere Geschichte. Deutschland seit 1945«, Haus der Geschichte, 2017 (Foto: Axel Thünker)

Dem werden wir mit der bestehenden Dauerausstellung, immerhin das Aushängeschild der Stiftung Haus der Geschichte, nicht mehr gerecht. 1994 eröffnet, verzeichnet sie bis heute knapp 14 Millionen Besuche und ist weiterhin der Hauptgrund, in unser Museum zu kommen. Doch trotz mehrerer Teilerneuerungen ist das ursprüngliche Konzept wie auch die damals entwickelte Ausstellungssprache bis heute prägend. Der bestehende Kapitelzuschnitt führt zudem zu einem immer größer werdenden Ungleichgewicht: Während die erste Ausstellungsebene den Zeitraum von 1945 bis 1949 thematisiert, umfasst der letzte Bereich auf gleicher Fläche inzwischen etwa 30 Jahre. Der Mauerfall, an den spätestens 2025 ein Großteil der Besucher*innen keine eigene Erinnerung mehr hat, findet derzeit erst kurz vor Ende der Ausstellung statt. Unser zentrales Erfolgsrezept, sich in der eigenen (selbst erlebten) Geschichte wiederzufinden, geht daher immer weniger auf.

Grundzüge der neuen Ausstellungskonzeption

Auch wenn im Jahr 2024 die gesamte bestehende Ausstellung abgeräumt wird, so bleibt das neue Konzept doch einigen Grundsätzen treu – nicht zuletzt mit Blick auf unsere Stammbesucher*innen, ohne jedoch die (Noch-)Nichtbesucher*innen dabei zu vergessen. 1994 war das Haus der Geschichte ein maßgeblicher Vertreter der Bühnenbildnerischen Rauminstallation, die schon in den 1980er Jahren die frühere Dominanz der von Vitrinen und Texttafeln geprägten Ausstellungen ablöste (vgl. Schulze 2017).

Für uns ist die Überzeugung grundlegend, dass ein Objekt nicht aus sich selbst heraus spricht, sondern kontextualisiert werden muss. Diese Kontextualisierung qua Raumbild erlaubt ein Eintauchen der Besucher*innen in (ihre) Geschichte. »Geschichte erleben« ist das Motto, das noch heute gilt. Großbilder wie das Ensemble des Klappgestühls aus dem ersten Deutschen Bundestag samt Rednerpult und Tür des Plenarsaals, aufgestellt auf Teilen des originalen Parketts, gehören zu den beliebtesten Bereichen der Dauerausstellung – wobei das für unsere Persona Mandy, 17-jährige Berufsschülerin, noch zu prüfen ist. Die Aura des Originals steht in Wechselwirkung mit der inszenatorischen Kontextualisierung. Seine Grenzen erreicht dieses Modell, wenn etwa bei der inszenierten Trümmerlandschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht immer nachvollziehbar ist, was Exponat ist und was Kulisse (vgl. Smidt 2022). Für die neue Dauerausstellung wollen wir das Konzept der Großeindrücke schärfen und weiterentwickeln – auch dabei helfen uns die Personas.

Inhaltlich sollen noch stärker als bislang Alltag, Erfahrungen und Lebenswelten der Menschen in Deutschland von 1945 bis heute im Zentrum stehen. Als wichtigste Orientierungshilfe dient weiterhin die Chronologie. Die unmittelbaren Nachkriegsjahre, die Zeit der Teilung, das ereignisreiche Jahr vom Mauerfall bis zur Deutschen Einheit und die Entwicklung des wiedervereinigten Deutschlands gliedern den Rundgang durch die Ausstellung in vier Kapitel. Vorgesehen ist ein Wechsel zwischen zwei dichten ereignisgeschichtlichen Phasen und zwei langen Zeiträumen. Für die Jahre von 1945 bis 1949 und das kurze Jahr 1989/90 werden auf diese Weise die rasanten Veränderungen und Weichenstellungen für die folgende Zeit erkennbar. In den langen Zeiträumen wiederum treten Entwicklungslinien wie Demokratisierung und gesellschaftlicher Wandel, aber auch Brüche und Zufälligkeiten deutlich hervor. Diese Rhythmisierung ermöglicht Duktuswechsel und gibt den Besucher*innen eine klare Orientierung. Die vorgesehene Platzierung

des Mauerfalls etwa auf der Hälfte des Rundgangs stellt eine weitgehend gleichgewichtige Behandlung der Zeitabschnitte sicher und bietet vor allem den bislang nur cursorisch präsentierten Jahrzehnten seit der Wiedervereinigung den dringend nötigen Raum. Denn vier von fünf unserer Personas haben ihre Adoleszenzphase erst in diesem Zeitraum, der zweiten Hälfte unseres Rundgangs, erlebt.



Abb. 2: Leere Ausstellungshalle im Haus der Geschichte, Bonn, 1992 (Foto: Axel Thünker)

Publikumsorientierung von Anfang an

Angesichts von Individualisierung und Diversifizierung der Gesellschaft wird es für Museen künftig noch schwieriger werden, als Freizeit- und Lernorte viele Menschen anzusprechen (vgl. Mergen 2022). Dabei nehmen Ausstellungen in der Rangliste der Vermittlungsmedien von Zeitgeschichte einen wichtigen Platz ein. Als Orte der Vermittlung von historischer Forschung, denen das Publikum inhaltliche Kompetenz und Glaubwürdigkeit zuschreibt, bieten die Museen der Stiftung vielen Menschen einen ersten Zugang zur Zeitgeschichte sowie Anreize zu einer vertiefenden Beschäftigung. Für wen machen wir also die Dauerausstellung komplett neu? Wer wird uns 2025 und in den folgenden

Jahren besuchen? Wie können wir dieses Publikum der Zukunft kontinuierlich in die Vorstellungen der Ausstellungsteams einbeziehen? Diese Fragen standen am Anfang der Planungen und spielen für Konzeption und Umsetzung eine zentrale Rolle. Für die Beschreibung des Stammpublikums konnten wir auf vorhandene Daten zurückgreifen, für die Entwicklung von neuem Publikum haben wir gezielt Nichtbesucher*innenstudien durchgeführt.

Publikumsforschung in der Stiftung Haus der Geschichte

Die Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland betreibt seit ihren Anfängen – schon bevor es eine erste Ausstellung gab – Publikumsforschung (vgl. Ünveren-Schuppe 2022). Mit Publikumsorientierung als zentralem Ziel sollten frühzeitig die Stimmen von Besucher*innen bei der Entwicklung von Ausstellungen und anderen Angeboten berücksichtigt werden. Die Stiftung erhebt beispielsweise seitdem regelmäßig soziodemografische Daten des Publikums und sammelt Erkenntnisse zu dessen Besuchsmotivation. Neben diesen eher quantitativ orientierten Erhebungen betreiben wir qualitative Studien, um herauszufinden, wie die Ausstellungen ankommen. Beispielsweise beobachten wir Laufwege der Besucher*innen in Ausstellungen. Erkenntnisse aus diesen Beobachtungen dienen der Optimierung der Wegeführung und der Platzierung von Objekten sowie Texten in folgenden Ausstellungen. Wir führen Interviews mit Besucher*innen darüber, wie ihnen die Ausstellungen gefallen haben und welche Verbesserungsmöglichkeiten sie sehen. Wir entwickeln Pilotprojekte beispielsweise für eine bessere inklusive Zugänglichkeit der Ausstellung und evaluieren diese. Neben diesen Besucher*innenstudien nimmt die Stiftung auch regelmäßig das potenzielle Publikum – also die Nichtbesucher*innen – in den Blick.

Im Vorfeld der neuen Dauerausstellung dienten vor allem eine Befragung mit dem Institut für Demoskopie in Allensbach und eine Milieuzuweisung des Publikums durch das Sinus-Institut für Marktforschung der detaillierteren Charakterisierung von Nichtbesucher*innen. Auch diese Daten nutzten wir für die Entwicklung der Personas. Ziel der Allensbach-Befragung war, mehr Informationen über Bekanntheit und Reichweite der Häuser der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik sowie über die Zustimmung des Pu-

blikums zu den Angeboten zu erlangen.¹ Befragt wurden 1231 Menschen über 16 Jahre in einem mündlich-persönlichen Interview. Unter der Vielzahl der Ergebnisse sind für die Arbeit an der neuen Dauerausstellung Aussagen zur Museumsaffinität, zu Freizeitaktivitäten und zum Geschichtsinteresse der Befragten besonders relevant. Da sowohl Menschen, die eines der Museen der Stiftung bereits besucht haben, als auch Nichtbesucher*innen befragt wurden, können die Ergebnisse sowohl für die Orientierung am Stammpublikum, als auch für die Entwicklung von neuen Zielgruppen genutzt werden.

Insgesamt haben die vier Museen der Stiftung den Befragten gefallen: Die Werte »sehr gut« und »gut« erreichen zusammengenommen durchgängig Anteile von 78 % bis 89 %. Während die Zustimmungswerte für die zeithistorischen Museen bei museumsaffiner Klientel sehr hoch sind, sahen nicht museumsaffine Spontanbesucher*innen die Museen etwas kritischer. Für die Erneuerungen fragen wir uns: Wie können wir dieses nicht museumsaffine Publikum noch besser erreichen? Wie müssen wir die neue Dauerausstellung noch niedrigschwelliger und zugänglicher gestalten?

Wir möchten den Charakter der Museen als gleichermaßen Bildungs-ort und Freizeitangebot weiter stärken. Die meisten Menschen kommen in ihrer Freizeit zu uns, wünschen sich Unterhaltung und sind neugierig auf historische Informationen. In der Allensbach-Befragung von 2020 zeigen die Ergebnisse: Einen Gegensatz von »Bewegung an der frischen Luft«/»unterhaltsame Aktivitäten« und »etwas Neues lernen«/»geistig gefordert sein« gibt es nicht. Für viele Menschen sind im Sinne einer anregenden, aktiven und geselligen Freizeitgestaltung beide Bedürfnisse stark ausgeprägt. Diese Erkenntnisse helfen bei der Planung von Räumen und Angeboten für aktivierende und kommunikative Besuchserlebnisse, die auf die umfassenden Interessen der Besucher*innen reagieren. Aus einer Liste möglicher Freizeitaktivitäten entschieden sich 24 % der Befragten für einen Museumsbesuch. Dieser Wert ist mit dem Besuch von Zoos, Wildparks, Sportveranstaltungen, Schlössern und Burgen sowie Freizeitparks vergleichbar. Mit steigendem Bildungsabschluss und steigendem Alter nimmt das Museum als Freizeitvorliebe stark zu. Allensbach sieht hier vor allem den Alterseffekt, d.h. bei vielen Menschen nimmt das Interesse an historischen Museen im Lauf des

1 Es handelt sich dabei um eine vom Institut für Demoskopie Allensbach durchgeführte und durch die Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland beauftragte Studie von 2020, die nicht veröffentlicht wurde.

Lebens zu. In Relation zum demografischen Wandel werden die Zahl der Museumsbesucher*innen ebenso wie das Interesse an Geschichte künftig weiter steigen. Für unsere Ausstellungen und Programme sind diese Überlegungen interessant in Verbindung mit Generationenmodellen und der Rezeption von Zeitgeschichte im Verhältnis zum Alter (vgl. Schuppe 2020).

Welche Bedeutung haben Museen als Orte der Geschichtsvermittlung? Die Ergebnisse der Studie machen Mut: Rund die Hälfte der Befragten stimmten für Museen, damit rangieren diese an dritter Stelle nach Schule, Studium und Ausbildung sowie Dokumentationen im TV und auf Streamingdiensten. Al lensbach hebt eine enge Korrelation von höherer Schulbildung, Museumsbesuchen und historischen Romanen als Quellen für historisches Wissen hervor und bezeichnet dieses Detail als »Faszination für Geschichte«. Dahinter verbirgt sich der Wunsch nach einem ästhetischen, atmosphärischen und unterhaltsamen Erleben von Geschichte. Für diese Besucher*innen spielt gelungenes Erzählen von historischen Zusammenhängen eine wichtige Rolle – ein Aspekt, den wir bei der Entwicklung der neuen Dauerausstellung berücksichtigen. Die Studie ging mit einigen Fragen der Bedeutung von Geschichte für die Interviewten nach. 54 % der Befragten gaben an, im engen Sinne an Geschichte interessiert zu sein. Hervorzuheben ist, dass der Anteil derjenigen, die sich für bestimmte Aspekte von Geschichte im Alltag interessieren, mit 65 % allerdings größer ist. So geben z.B. 65 % der Interviewten ein Interesse an alten Städten und Gebäuden an, 61 % von ihnen denken, dass man aus der Geschichte für die Gegenwart lernen kann, und 53 % der Befragten interessieren sich für alte Traditionen und Gebräuche. Die Museen der Stiftung sind also durch konkrete Objekte und lebendige Ausstellungen auch für Menschen attraktiv, die sich selbst nicht unbedingt als Geschichtsinteressierte bezeichnen. Die Ergebnisse der Publikumsstrukturanalysen der letzten Jahre bestätigen dies. Diese Menschen über ein historisch interessiertes Fachpublikum hinaus mit spannenden zeithistorischen Ausstellungen zu erreichen, ist ein Ziel der Stiftung seit ihrer Gründung.

Mehr über Zielgruppen bzw. Milieus, die das Haus der Geschichte bisher noch nicht besuchen, wollten wir 2020 im nächsten Schritt durch eine Studie mit dem Sinus-Institut herausfinden. Ziel der Erhebung² war, jenseits von soziodemografischen und besuchsbezogenen Daten mehr über Lebenswelten

2 Von September bis November 2020 fand die Erhebung von 302 Fragebögen unter den Besucher*innen im Haus der Geschichte im Foyer, in der Lounge und am Ende der Dauerausstellung statt. Der tabletbasierte Fragebogen umfasste 29 Statements als Milieu-

und Wertorientierung, Alltagsästhetik und Stilpräferenzen der Besucher*innen zu erfahren. Im Umkehrschluss folgerten wir daraus Erkenntnisse für die im Haus der Geschichte unterrepräsentierten Milieus. Die Milieustruktur im Haus der Geschichte (vgl. Abb. 3) erbrachte für die Entwicklung der Personas und die Arbeit an der neuen Dauerausstellung wichtige Hinweise. Immerhin vier Milieus sind überrepräsentiert, darunter »Performer«, »Expeditiv«, »Liberal-Intellektuelle« sowie »Sozialökologische«. »Konservativ-Etablierte« und Menschen aus der »bürgerlichen Mitte« sind durchschnittlich repräsentiert, während »Hedonisten«, »Traditionelle« und »Prekäre« unterrepräsentiert sind. Zu den unterrepräsentierten Milieus gehört auch das »Adaptiv-pragmatische Milieu«.³

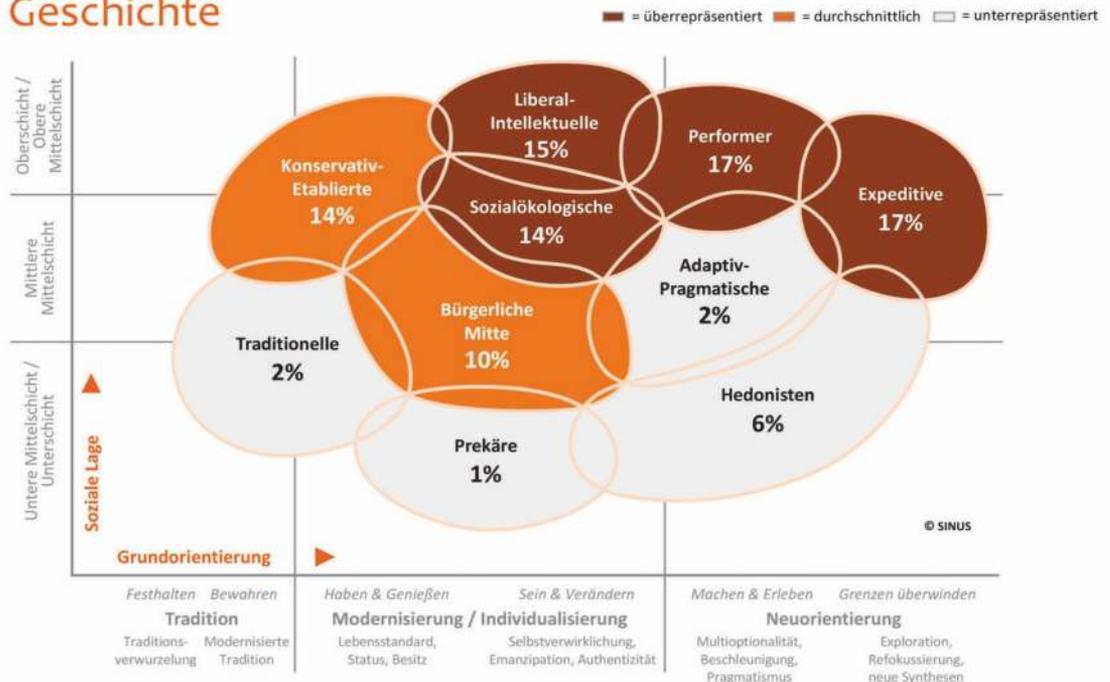
Sinus fasst die Einzelmilieus zusammen in Zukunfts- sowie Leitmilieus, Milieus der Mitte und postmateriell geprägte Milieus. Hieraus konnte das Team weitergehende Fragestellungen und Handlungsfelder für die Publikumsentwicklung ableiten. Dazu gehört die Zielsetzung, das »Adaptiv-pragmatische Milieu« im Haus der Geschichte besser zur repräsentieren. Als mittlere Mittelschicht, als die klassische Familie der Zukunft mit einer Grundorientierung zwischen Modernisierung, Individualisierung und Neuorientierung, ausgeprägtem Lebenspragmatismus, aber auch Wunsch nach Spaß und Unterhaltung, ist es in der Gesellschaft in Deutschland breit vertreten. Weitere Kennzeichen sind zielstrebiges, flexibles und weltoffenes Handeln bei gleichzeitig starkem Bedürfnis nach Verankerung und Zugehörigkeit. Hier liegt Potenzial, wenn für dieses Milieu einerseits der direkte Nutzen des Besuchs deutlicher wird. Andererseits bietet das Bedürfnis nach Verankerung und Zugehörigkeit Chancen für die Beschäftigung mit Geschichte bei einem Museumsbesuch.

Indikatoren sowie Fragen zur Soziodemografie und zur Besuchsmotivation. Die Befragten waren über 16 Jahre alt, Schulklassen wurden nicht befragt.

3 Für nähere Infos siehe Sinus Markt- und Sozialforschung 2023.

sinus:

Milieustruktur der Besucher*innen im Haus der Geschichte



Basis: n = 302



Abb. 3: Sinus-Milieus im Haus der Geschichte, Sinus-Institut für Markt- und Sozialforschung, 2020

Für die Entwicklung einer innovativen und publikumsorientierten Dauerausstellung ist die Verbindung von analogen und digitalen Angeboten wichtig. Museen sind Ausstellungs- und Kommunikationsräume, sie reagieren auf veränderte Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen des Publikums. Daher ergänzen digitale Anwendungen das räumliche Erlebnis um eine weitere Dimension, sei es durch Aktivierung, spielerische Zugänge, partizipative Möglichkeiten oder eine inhaltliche Vertiefung. Für die Entwicklung dieser Zugänge benötigen wir mehr Erkenntnisse über das digitale Publikum. Im Jahr 2021 hat das Haus der Geschichte daher eine Vergleichserhebung zum Publikum vor Ort und den Nutzer*innen der Website <http://www.hdg.de> durchgeführt.⁴ Für die Entwicklung der Dauerausstellung ist besonders relevant, dass rund

4 Die Firma Kulturevaluation Wegner führte diese Studie 2021 im Auftrag des Hauses der Geschichte in Bonn durch. Die Studie ist nicht veröffentlicht.

die Hälfte der vor Ort Befragten ihr Smartphone während des Ausstellungsbesuchs nutzen, rund 90 % von ihnen haben es mit dabei. Die meisten machen Fotos und Selfies im Museum. Hier gibt es Potenzial für eine Verbindung von analogen und digitalen Nutzungsszenarien. Diese Vergleichsstudie war ein erster Schritt, Nutzungsverhalten, Motivationen und Interessen des digitalen Publikums besser kennenzulernen.

Personas im Arbeitsalltag

Die jüngsten Studien an den Standorten der Stiftung, inklusive der Allensbach-, der Sinus-Milieu-Studie und dem Vergleich des analogen und des digitalen Publikums, haben in den letzten Jahren eine große Menge an Daten hervorgebracht – eine kaum zu berücksichtigende Menge an Informationen für das Ausstellungsteam. Auf der Suche nach einer handhabbaren Möglichkeit, das gesammelte Wissen in überschaubarer Weise zu vermitteln, sind wir auf die Personas-Methode gestoßen. Sie stammt ursprünglich aus der IT-Branche und wird dort angewendet, um Produkte bereits in der Entwicklungsphase anhand von fiktiven Kund*innen sowie deren potenziellen Wünschen und Bedürfnissen zu testen (vgl. Schweibenz 2014). Das umfassende und komplexe Datenmaterial sowie Konzepte und Ideen aus museologischen und soziologischen Studien flossen systematisch in die Entwicklung der Personas mit ein. Sie tragen von uns definierte Merkmale. Sie bilden nicht in statistisch repräsentativer Weise das gesamte Publikum ab. Bewusst betonen wir ausgewählte Merkmale, Bedürfnisse, Herausforderungen und Wünsche unseres Publikums in Form der visualisierten Personas. Das hilft, bestimmte Aspekte besonders zu beachten. Die Steckbriefe der Personas geben Auskunft über deren wichtigste soziodemografische Daten, ihren Bildungsabschluss und Beruf, die Milieuzuweisung nach Sinus sowie ihre Besuchsmotivation nach der bekannten Beschreibung der »visitor identity« (vgl. Falk 2009) von John H. Falk. Ergänzend werden Erwartungshaltung und Interessen, Kulturaffinität sowie Medienkompetenz der Figuren beschrieben.



Abb. 4: Visualisierung der Personas Eugen, Georg, Jessica, Sofia und Mandy (v.l.n.r.) im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Grafik: Carina Crenshaw/Sugah)

Beginnen wir mit Sofia, kulturraffine »Explorerin« (John H. Falk) mit griechischen Wurzeln, die zwar eine erfahrene Museumsgängerin ist, aber keine Expertin, was deutsche Zeitgeschichte angeht (vgl. Abb. 4). Ihr soll die Ausstellung vor allem vermitteln, dass das Haus der Geschichte auch ein Ort für sie ist, an dem sie sich und ihre Erfahrungen wiederfinden kann. Unsere zweite Persona ist Georg (vgl. Abb. 4). Er besucht das Museum mit seiner Enkelin, der er – quasi als Erinnerungsexperte für Zeitgeschichte – nicht nur die deutsche, sondern auch seine Geschichte näherbringen möchte.

Die beiden sind Wiederholungsbesucher*innen des Hauses der Geschichte, Georg ist sogar ein Stammesbesucher, der seit vielen Jahren eine enge Bindung an das Haus und die alte Dauerausstellung hat. Ihn gilt es also weiter an das Haus zu binden und von der neu gestalteten Dauerausstellung zu überzeugen.

Mit den Personas wollen wir uns aber auch auf neues Publikum konzentrieren: Zum ersten Mal im Jahre 2025 wird Jessica aus Dresden die neue Dauerausstellung im Haus der Geschichte besuchen (vgl. Abb. 4). Als Vertreterin des »Adaptiv-pragmatischen Milieus« und »Experience Seeker« (John H. Falk)

ist sie auf der Suche nach bereichernden Erfahrungen und hat gehört, dass das Haus der Geschichte ein »must see« ist, wenn man die Stadt Bonn besucht. Die Zeit der Teilung Deutschlands und das Leben in der DDR hat sie selbst nicht erlebt, kennt aber Geschichte dazu aus dem Familiengedächtnis.

Eugen kommt zum ersten Mal mit seiner Familie zu uns (vgl. Abb. 4). Er geht normalerweise in seiner Freizeit nicht in Museen. Aber er möchte den Ausflug für seine Kinder und seine ältere Mutter erfolgreich gestalten und braucht daher viel Orientierung und Sicherheit, um sich in der Zeitgeschichte und im Haus zurechtzufinden.

Mandy schließlich ist nicht freiwillig bei uns, sondern im Rahmen eines Schulbesuchs mit ihrer Berufsschulklasse (vgl. Abb. 4). Sie hat überhaupt keine Erwartungen an das Haus der Geschichte und findet Museen im Allgemeinen eher langweilig. Ihr müssen wir die Frage beantworten, was der Besuch bei uns im Haus mit ihr selbst zu tun hat.

Diese fünf Personas stehen in ihrer Unterschiedlichkeit für fünf mögliche Besucher*innen mit unterschiedlichen Voraussetzungen, Bedürfnissen und Wünschen.

Innovativer Einsatz der Personas-Methode im Ausstellungsprojekt

Mithilfe von Steckbriefe haben wir die Personas im ganzen Haus, vor allem im Projektteam der neuen Dauerausstellung, bekannt gemacht und im Entwicklungsprozess der Dauerausstellung immer wieder an sie erinnert. Unsere Besucher*innen, in Form der Personas, sollen immer und überall mit am Tisch sitzen – mit am Schreibtisch bei jeder einzelnen Wissenschaftlerin und jedem einzelnen Wissenschaftler und mit am Konferenztisch bei Teammeetings. Ein weiterer Schritt, um die Methode verstärkt in den Arbeitsprozess einzubinden und die Identifikation mit den Personas zu stärken, war die Vergabe von Personas-Patenschaften: Alle Wissenschaftler*innen des Projektteams haben eine Patenschaft von Sofia, Georg, Jessica, Eugen oder Mandy übernommen. Jede Patin und jeder Pate beschäftigt sich intensiv mit seiner Persona, dessen Charakteristika und Bedürfnissen und fungiert quasi als Sprachrohr der Persona.

Für die kontinuierliche Berücksichtigung der Publikumperspektive bei der Erarbeitung einer neuen Ausstellung mithilfe der Personas-Methode reichen die Bekanntmachung der Steckbriefe und die Vergabe von Patenschaften allein allerdings nicht aus. Wir konnten die Erfahrung machen, dass ganz konkrete Arbeitsschritte immer wieder mit der Methode verbunden werden

mussten: In der Phase der Arbeit am Ausstellungskonzept und der Gliederung für die neue Dauerausstellung erstellten die Projektbeteiligten beispielsweise komplexe Visitor Journeys und Rundgänge durch die bislang nur auf dem Papier existierende Ausstellung. Dabei konnten Themen geschärft, Anknüpfungspunkte für Besucher*innen geschaffen und Vermittlungsziele geprüft und angepasst werden. Das erfordert sehr viel Einfühlungsvermögen, Sensibilität und natürlich auch Kreativität – und bringt nebenbei viel Spaß und Leben in den Arbeitsprozess.

Das Vorgehen half dem Team, das komplexe Ausstellungskonzept, die vielen und vielschichtigen Ideen für die neue Ausstellung durch die Augen von potenziellen Besucher*innen zu betrachten. Nicht nur bei Detailfragen und konkreten Ideen, sondern auch beim Großen und Ganzen helfen uns Sofia, Georg, Jessica, Eugen und Mandy. Dabei ist die Methode nicht als der sprichwörtliche erhobene Zeigefinger oder das Plebiszit des Publikums zu verstehen, sondern sie führt uns leichtfüßig und teilweise sogar spielerisch immer wieder die Fragen vor Augen: »Für wen machen wir diese neue Dauerausstellung? Was wollen wir erreichen?«

Besonders lebendig bleiben unsere Personas dadurch, dass auch sie sich weiterentwickeln und verändern können. Die Personas-Methode, so wie die Stiftung Haus der Geschichte sie aktuell im Ausstellungsprozess anwendet, ist kein Selbstzweck. Vielmehr werden die Personas immer wieder angepasst und verändert, damit sie den Projektbeteiligten wirklich weiterhelfen. Muss dafür ein Charakterzug oder ein Merkmal abgewandelt, ergänzt oder gestrichen werden, ist die Methode dafür offen. Dabei entwickelt das Team selbst die Figuren weiter. Indem es sie nutzt und beispielsweise mit ihnen fiktive Rundgänge plant, kristallisieren sich Bedürfnisse heraus, entwickeln sich Besuchsszenarien weiter. Der ganze Prozess ist also offen und vor allem: Er dient dem Ausstellungsprojekt und seinem Publikum.

Auch wenn die Personas nun quasi mit uns arbeiten und leben, bleibt ein Punkt entscheidend: Personas ersetzen nicht das Gespräch mit echten Besucher*innen. Deren Feedback und Meinungen werden wir im weiteren Ausstellungsprozess kontinuierlich hören und in unsere Arbeit miteinbeziehen. Publikumsforschung und die Kommunikation mit Besucher*innen sowie mit potenziellem Publikum bleiben der Kern von publikumsorientierter Museumsarbeit.

Literatur

- Falk, John H. (2009): *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek.
- Hallenberg, Bernd/Dettmar, Rainer/Aring, Jürgen (2018): *Migranten, Meinungen, Milieus. vhw-Migranten-Survey 2018. Menschen mit Zuwanderungsgeschichte in Deutschland – Identität, Teilhabe und ihr Leben vor Ort*, Berlin.
- Mergen, Simone (2022): »Strategien für Bildung und Vermittlung«, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke*, Berlin/Bielefeld, S. 218–231.
- Schulze, Mario (2017): *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*, Bielefeld.
- Schuppe, Julia (2020): *Museumsbesucher und Zeitgeschichte. »Das war doch alles ganz anders« oder »Genauso war's«*. Eine Studie zu generationenspezifischen Wahrnehmungen, Frankfurt a.M.
- Schweibenz, Werner (2014): »Gibt es typische Museumsbesucher? Eine Einführung in das Personas-Verfahren und die Arbeit mit typischen Publikumsrepräsentanten«, in: Uwe Beckmann (Hg.), *Das Publikum im Blick. Besucherforschung als Impuls für besucherorientierte Museumsarbeit. Beiträge der Tagung im LWL-Freilichtmuseum Hagen vom 7. bis 8. November 2013*, Hagen, S. 30–43.
- Sinus Markt- und Sozialforschung (2023): *Sinus-Milieus Deutschland*, [online] <https://www.sinus-institut.de/sinus-milieus/sinus-milieus-deutschland> [abgerufen am 24.10.2023].
- Smidt, Thorsten (2022): »Dramaturgie statt Überwältigung«, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke*, Berlin/Bielefeld, S. 68–77.
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (2022): *Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke*, Berlin/Bielefeld.
- Unveren-Schuppe, Julia (2022): »Besucherforschung und Evaluation«, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Zeithistorische Ausstellungen. Rück- und Ausblicke*, Berlin/Bielefeld, S. 258–269.

6 Forscherinnen und Kleidung in Bewegung

Über das Forschen im Textildepot

Kerstin Kraft und Regina Lösel

Im musealen Kontext werden die Räume, in denen Objekte aufbewahrt werden, als Depot bezeichnet. Zurückzuführen ist das Wort auf das lateinische Verb »deponere«, in der Bedeutung von »niederlegen«. Im Depot (oder auch Magazin) sind die Sammlungen niedergelegt, seine Hauptfunktionen sind die Lagerung und Aufbewahrung der Objekte. Diese musealen Depots sind nicht öffentlich zugänglich und aufgrund der dort gelagerten Werte ist der Standort oft nicht ausgewiesen. Wie die anderen Arbeitsabläufe eines Museums, die nicht unmittelbar mit der Öffentlichkeit in Verbindung stehen, sind diese den Museumsbesucher*innen bzw. anderen Außenstehenden nicht vertraut.¹ Präsentiert werden die Objekte üblicherweise in Ausstellungsräumen. Sogenannte Schaulager oder Schaudepots bzw. Führungen durch die Depots bilden hierzu eine Ausnahme.

Die Organisation von Museumsdepots folgt vor allem den materiellen Anforderungen der Objekte. Die Ausstattung eines Textildepots richtet sich demzufolge auf den Schutz der Objekte (vor Staub, Licht, Schädlingen, Einbruch etc.) und das bestimmt seine Infrastruktur sehr viel mehr als die Anforderungen der forschenden Wissenschaftler*innen.

Im Rahmen des Forschungsprojektes »Kleidung in Bewegung versetzen«² arbeiteten die Autorinnen im Textildepot des Historischen Museums Frank-

1 Die Museologin, Restauratorin und Kuratorin Martina Griessner-Stermscheg fasst diesen Umstand im Titel ihres Buches zusammen: »Tabu Depot« (vgl. Griessner-Stermscheg 2013).

2 »Kleidung in Bewegung versetzen. Eine objektbasierte Untersuchung von Kleidung zur textilen Rekonstruktion von Bewegung« (Universität Paderborn, Lehrstuhl »Kulturwissenschaft der Mode und des Textilen«, Prof. Dr. Kerstin Kraft in Kooperation mit dem Historischen Museum Frankfurt a.M., gefördert von der VolkswagenStiftung, 2015–2021): Inhaltlich beschäftigte sich das Forschungsprojekt mit der Erforschung der

furt. Diese Arbeit war für das Projekt und die damit verbundene Ausstellung, die von Beginn an mitgedacht wurde, zentral und beruhte auf verschiedenen Vorüberlegungen. Objektbasiert zu forschen bedeutet, induktiv vor- und in diesem Fall von der Sammlung des Museums auszugehen. Dies hat erheblichen Einfluss auf das Ausstellen, da nicht ein Ausstellungsthema oder ein festgelegtes Narrativ vorgegeben ist, für das dann die ›passenden‹ Objekte gesucht würden. Vielmehr wird das Konzept aus und mit den Objekten und vom Umgang mit ihnen her entwickelt. Dieses Einlassen auf eine Sammlung und auf deren Objekte birgt nicht nur inhaltliche Potenziale, sondern auch technische (beispielsweise hinsichtlich des spezifischen Figuringbaus) und methodische (ethnografische Zugänge). Darüber hinaus wurde überlegt, wie diese Vorgänge für die Besucher*innen erfahrbar gemacht werden könnten.



Abb. 1 u. 2: Links Regalreihen mit Kleiderkartons, rechts ein Blick auf einen geöffneten Kleiderständer (Fotos: Regina Lösel, 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Kleidung von 1850 bis 1930 anhand eines konkreten Museumsbestandes im Hinblick auf die Aspekte von Körper, Raum und Bewegung und deren textiler Rekonstruktion.

Der Beitrag stellt dementsprechend das Forschen an und mit Kleidung im Textildepot dar, dessen Erkenntnisgewinn und die Möglichkeiten, diese Prozesse zu vermitteln und auszustellen. Der folgende Erfahrungsbericht von Regina Lösel dient als Grundlage der Überlegungen und der sich anschließenden Analyse von Kerstin Kraft. Abschließend werden die entwickelten Formate der Wissenschaftsvermittlung kurz skizziert.

Erfahrungsbericht (Regina Lösel)

Das Betreten eines Museumsdepots ist oft mit dem Hinabsteigen einer Treppe, der Fahrt in die Tiefe mit einem Fahrstuhl verbunden, da sie vielfach in Kellerräumen untergebracht sind. Die schweren, meist doppelt verriegelten und an ein Alarmsystem gekoppelten Feuerschutztüren werden geöffnet, das Licht wird angeschaltet und vor den Forschenden liegen lange, mit grauen Kartons gefüllte Regalreihen.

Die erste Wahrnehmung: Es ist kühl. Das ganze Jahr über herrschen hier konstante Raumtemperatur und Luftfeuchtigkeit. Die Kleidung der Forschenden ist den Temperaturen angepasst: Strickjacken oder Westen gehören zum festen Bestandteil eines Arbeitstages im Depot. Diese ›Arbeitskleidung‹ kann selbst zum sammlungswürdigen Objekt werden. Die Strohschuhe, welche das Personal im einstigen Archiv im Marburger Landgrafenschloss gegen die Kälte trug, befinden sich jetzt im Hessischen Staatsarchiv. Diese Art des Kälteschutzes dürfte heute jedoch nicht getragen werden, da mit ihnen Insekten und Käfer ins Depot gelangen und eine Gefahr für die historischen Kleidungsstücke bilden könnten. Die frühere und die aktuelle ›Arbeitskleidung‹ haben Gemeinsamkeiten: Durch die zusätzlichen Schichten verändern sie die Bewegungen: Sie sind mittelbarer, bedürfen einer erhöhten Aufmerksamkeit, reduzieren die Feinmotorik und sind mit einem größeren Energieaufwand verbunden.

Die Klimaanlage erzeugt eine leichte Luftzirkulation. Sie bildet als durchgehendes Raumgeräusch die auditive Hintergrundkulisse. Alle anderen Geräusche verlieren sich in der Weite des Raumes.

Regale sind das vorherrschende Möbel in einem Depot (vgl. Abb. 1). Die Regalreihen markieren lange, gerade Wege durch den Raum. Die Abstände zwischen den einzelnen Regalen sind ein Kompromiss zwischen effizienter Nutzung des Raumes zur Lagerung und der Möglichkeit, die Kartons zu entnehmen, was mit einem Navigationsradius verbunden ist. Jedes Regal besitzt – je nach Deckenhöhe des Depots – mehrere Einlegeböden. Auch hier wird der

Platz möglichst vollständig genutzt, so dass die Sicht nach rechts und links von den mit Textilien gefüllten Kartons strukturiert wird.³ Die Forschenden befinden sich in einem von Regalreihen und Regalhöhen gerasterten Raumsystem.

In den Regalen eines Textildepots befinden sich Kartons aus säurefreier Pappe, in der die Kleidung liegend gelagert wird. Eine hängende Aufbewahrung, wie wir sie aus dem heimischen Kleiderschrank kennen, würde aufgrund des Kleidergewichts die (Schulter-)Nähte auf Dauer zu stark beanspruchen und schädigen.

Aber noch weitere Möbel und Aufbewahrungsmöglichkeiten füllen den Depotraum. Da sind fahrbare Kleiderständer, auf denen die Kleidung auf Kleiderbügeln archiviert wird, sofern es Erhaltungszustand, Alter, Schnitt und Gewicht zulassen (vgl. Abb. 2). Weiße Hüllen schützen die textilen Objekte vor Staub. Leere, fahrbare Kleiderständer dienen dem Transport von Kleidung innerhalb des Depotraumes. Eingepackte Figurinenkörper lehnen an der Wand und scheinen darauf zu warten, ausgepackt und mit einem Ständerfuß versehen zu werden, um der Kleidung den Korpus zu bieten, der ihr im hängenden oder liegenden Zustand fehlt. Auf großen, mit Rollen versehenen Tischen, können Kleidungsstücke untersucht werden. In einigen Depots kann mit wenigen Handgriffen ein kleines Fotostudio mit aufrollbarer Fotowand und Standleuchten aufgebaut werden, um die Objekte im Rahmen des Arbeitsprozesses zu porträtieren.

Die Analyse von Kleidung beginnt stofflos – mit der Recherche in der Datenbank des Museums. Dort finden sich neben kurzen Informationen zu Art der Kleidung, Material, Technik, Datierung und Provenienz auch die Raumkoordinaten, unter denen das Objekt im Depot seinen Platz hat und stehen sollte. Bei Fehlern der Dokumentation von Entnahme, Verleih etc. kommt es vor, dass Objekte nicht an ihrem Platz sind. Schon zu Beginn der Untersuchung wird den Forscherinnen bewusst, dass ihr Tun einen Eingriff in das Ordnungssystem darstellt, das eher statisch und nicht auf Bewegung hin angelegt ist.

Die Regalreihe, die Regalnummer, das Regalbrett und die Kartonnummer sind gleichermaßen Wegweisung und Bewegungsvorgabe. Bei dem größten Teil der Kleidungsstücke handelt es sich um empfindliche Objekte, die aus konservatorischen Gründen in Kartons liegen. Die Maße dieser Kleiderkartons machen es notwendig, sie zu zweit zu tragen, und lassen die Erinnerung an Särge aufsteigen. Hintereinandergehend betreten die Forscherinnen den

3 Anders verhält es sich in Depots mit Schränken, Regalsystemen oder einer Kompaktusanlage.

vorgegebenen Regalweg. Die Geschwindigkeit der Schritte orientiert sich an der Länge der Wegstrecke, die zurückzulegen ist. Wissen beide, dass das Regal weit hinten im Gang steht, sind es zu Beginn schnelle Schritte, die erst mit dem Näherkommen an den Standort des richtigen Regals verlangsamt werden, denn der Blick auf Regalnummern erfordert eine gewisse Konzentration. Wenn das Regal im vorderen Bereich zu finden ist, ist es gleich von Anfang an ein gemächliches Tempo, bei dem im Kopf die Zahl mit den vorbeiziehenden Regalnummern abgeglichen wird. Ist das entsprechende Regal erreicht, wird der Karton vorsichtig herausgenommen. Wie bei einer Prozession, und auf die Schrittgeschwindigkeit des anderen achtend, wird der Rückweg angetreten. Oftmals geht eine der beiden Personen rückwärts, weil nur auf diese Weise der Karton sicher und in der Waagerechten bleibend gehalten und transportiert werden kann.

Der weitere Weg führt zu den großen, durch kleine Räder beweglichen Tischen, worauf die Kartons abgestellt werden. Diese Tische wurden zum Teil extra für das Forschungsprojekt angefertigt. Angepasst auf die Körpergröße der Wissenschaftlerinnen stehen nun maßgeschneiderte Möbelstücke zur Verfügung. Ein wenig erinnern sie an einen Operationssaal, was durch die Beleuchtung mit mobilen Strahlern noch verstärkt wird. Durch die Handschuhe, die spätestens jetzt angezogen werden, wird dieser Kontext ebenfalls aufgerufen. Denn sie sind zumeist vom gleichen Hersteller, der auch anderes medizinisches Schutzmaterial liefert. Die Handschuhe, meist latexfreie Einmalhandschuhe, schützen die historischen Textilien vor dem Schweiß und Fett der Hände. Es ist kein wärmendes Kleidungsstück, wie die Westen oder Jacken. Auch die Bewegungen der Forschenden werden nicht gravierend beschränkt, aber das ›Fingerspitzengefühl‹ geht verloren. Die dünne zweite Handschuhhaut versperrt die unmittelbare Wahrnehmung von Stoffqualität, Gewebestruktur und Textiloberfläche. Hier müssen Forschungs- und Alltagserfahrung sowie das jeweilige Körpergedächtnis einspringen, um die Leerstelle zu füllen.



Abb. 3 u 4: Links ein geöffneter Kleiderkarton, das Herausheben der Kleidung rechts (Fotos: Regina Lösel, 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Jedes Mal folgt nun ein besonderer Augenblick: Der Deckel des Kartons wird geöffnet und das Kleidungsstück liegt vor den Wissenschaftlerinnen. Halsausschnitt, Oberteil, Ärmel, Rockfalten sind ausgefüllt mit Seidenpapier, um eine Faltenbildung oder das Übereinanderliegen von Stoffschichten zu vermeiden. Weitere Seidenpapierstücke umrahmen das Kleidungsstück und schließen auf diese Weise Lücken im Karton – ein Verrutschen der textilen Objekte soll damit verhindert werden (vgl. Abb. 3). Schon bei diesem ersten Blick auf das noch in Papier verpackte Objekt gehen den Forschenden verschiedene Gedanken durch den Kopf. Es kann die Überraschung über die Farbintensität eines Stoffes, die Bestätigung einer erwarteten schnitttechnischen Besonderheit sein oder die Vorfreude, ein Detail näher untersuchen zu können. Manchmal wird dieser Moment aber auch von Enttäuschung begleitet. Das Kleidungsstück weist keinerlei Eigenschaften auf, die man für die Untersuchungsreihe benötigt. Die aus den bruchstückhaften Datenbankinformationen zusammengesetzte Vorstellung hält der textilen Realität nicht stand.

Diese Erkenntnis bewahrend, folgt der nächste Arbeitsschritt. Die Kleidungsstücke werden behutsam – wenn erforderlich – zu zweit herausgehoben und auf dem Tisch ausgelegt (vgl. Abb. 4). Das Seidenpapier muss entfernt werden und begleitet das Entnehmen mit Rascheln und Knistern. Das papierene Füllmaterial wird für das spätere Einpacken zur Seite gelegt, denn das Falten, Formen und Auspolstern ist eine kleine Wissenschaft für sich, die im Rahmen der Textilrestaurator*innenausbildung vermittelt wird.

Der hier beschriebene Arbeitsschritt entfällt bei Stücken, die auf Kleiderbügel auf den fahrbaren Kleiderständern gelagert werden. Der Zugang zu ihnen ist viel leichter, da sie nicht einzeln in Seidenpapier verpackt sind. Als einzelne Person öffnet man den Reißverschluss der Schutzhüllen und tritt in direkten Kontakt mit den Kleidungsstücken: Farbe, Material, Verzierungen, Maße werden ersichtlich, können berührt werden und sind so sinnlich erfahrbar (vgl. Abb. 2). Die Assoziation zum persönlichen Kleiderschrank mit der gewohnten Lagerung der eigenen Kleidung auf Bügel verringert hier die Distanz zu den historischen Objekten. Dem kurz aufblitzenden Wunsch, wie in einem Kaufhaus an einem Kleiderständer zu ›stöbern‹, muss die Wissenschaftlerin Einhalt gebieten. Der Blick richtet sich nun wieder auf die Kartierung nach Inventarnummern und Ordnungskategorien des Depots. Die ausgewählten Stücke werden auf die leeren beweglichen Kleiderständer gehängt und zu den Untersuchungstischen gefahren.

Auf den Tischen ausgebreitet, von Seidenpapier oder Kleiderbügel befreit, wird die Kleidung vermessen, von innen und außen betrachtet, gewogen. Unter dem Fadenzähler werden Fasern, Stoffbindung oder Verzierungstechniken wie mit einer Lupe vergrößert. Beobachtungen werden sprachlich gefasst und notiert, gezeichnet und fotografiert. Eine maßgebliche Bewegung in dieser Arbeitsphase ist der Wechsel von Abstand und Nähe zum Kleidungsstück. Dabei wird in dem einen Moment die gesamte Form in den Blick genommen und im anderen das Detail. Es ist ein Hinein- und Herauszoomen, bei dem der gesamte Körper involviert ist – eine Bewegung, die nur im Textildepot im Umgang mit dem Original möglich ist.

Wenn es der Erhaltungszustand der Kleidung zulässt, kann diese auf Figurinen aufgezogen werden, um sich der Vorstellung anzunähern, wie das Kleidungsstück am Körper ›sitzt‹. Oft stammen die Figurinenkörper aus verschiedenen Zusammenhängen. Darunter sind solche, die für frühere Ausstellungen gefertigt wurden, zeitgenössische Stücke vom Beginn des 20. Jahrhunderts oder Figurinen, die zur Präsentation von Gegenwartskleidung genutzt wurden, d.h., dass man auf aktuelle Schaufensterfigurinen zurückgreifen kann. Allen gemeinsam ist die fehlende Passgenauigkeit für das spezifische Kleidungsstück.



Abb. 5: Figurine mit provisorisch aufgezogenem Kleid (Foto: Regina Lösel 2019, Depot, Historisches Museum Frankfurt a.M.)

Zu zweit oder auch zu dritt wird die Figurine vorsichtig angekleidet, der Kragen gerichtet, Partien, welche die modisch korrekte Silhouette ergeben, mit Seidenpapier ausgestopft oder eine Knopfreihe geschlossen. Per Zeichnung oder Fotografie wird das Ergebnis protokolliert (vgl. Abb. 5). Dieser letzte Arbeitsschritt bedeutet einen Höhepunkt im Forschungsprozess. Auf der Figurine besitzt die Kleidung eine körperliche Präsenz, hier kommt sie der Realität des Tragens am nächsten. Die Möglichkeit, das Kleidungsstück auf der Figurine aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, es zu umrunden, erhöht diese Präsenz und bestimmt die Bewegungen der Wissenschaftlerinnen. Parallel dazu bilden der Fall einer Faltenpartie oder das Schattenspiel eines Seidenstoffes Quellen der Erkenntnis, die sich im liegenden Zustand am Kleid nie gezeigt hätten. Hinzu kommt, dass die Beobachtungen, welche die bekleidete Figurine erlaubt, sich mit der eigenen Körpererfahrung der Forschenden verbinden. Die Höhe eines Rocksäumens an der Figurine wird mit der eigenen Körpergröße verglichen. Wo umspielt dieser meine Beine? Ein Gefühl der Enge hinterlässt der Blick auf ein an den Schultern schmal geschnittenes Kleid. Und die Materialqualitäten von Seide, Wolle oder Leinen sind auf der Haut (nach-)spürbar.

Die Analyse dieses einen Kleidungsstückes ist damit beendet. Seine Rückführung erfolgt in umgekehrter Reihenfolge: von der Figurine nehmen, in den Karton betten, mit Seidenpapier füllen, den Karton schließen und ins Regal zurückstellen.

Analyse und weiterführende Überlegungen (Kerstin Kraft)

Für die objektbasierte Kleidungsforschung ist die Arbeit an den Objekten, und damit in der Regel in einem Textildepot, unerlässlich. Aber auch für andere Ansätze zur Erforschung materieller Kultur sollte das Depot als Forschungsort nicht vernachlässigt werden. Viele Erkenntnisse lassen sich ausschließlich am Objekt gewinnen bzw. es können nur dort bestimmte Annahmen überprüft werden. Wie so oft in der Wissenschaft bleibt der Forschungsprozess für Außenstehende verborgen. Die Gründe hierfür sind vielfältig, aber nicht Gegenstand dieses Beitrags. Vielmehr möchte er diesen Forschungsprozess sichtbar machen.

Der Erfahrungsbericht hat die Besonderheiten des Arbeitens im Depot dargestellt, denn gemäß einem praxeologischen Ansatz⁴ beeinflussen sich Raum und wissenschaftliche Praxis: Die spezifischen räumlichen und materiellen Gegebenheiten haben Auswirkungen auf unser körperliches Empfinden, sie bestimmen die Bewegungen, die Laufwege der Forschenden, und beeinflussen unser methodisches Vorgehen. Die durchgeführten Untersuchungen der objektbasierten Kleidungsforschung wiederum verändern den Raum.

Die Forschungsergebnisse dieses Projektes wurden – wie üblich – vor allem in Text überführt und fanden Eingang in die Begleitpublikation und diverse Aufsätze (vgl. Härtel et al. 2020).⁵ In welcher Weise das Forschen im Textildepot Einfluss auf das Ausstellungskonzept hatte und zu konkreten Gestaltungsideen führte, soll beispielhaft aufgezeigt werden.

Das Phänomen Bewegung bestimmte das Forschungsprojekt als Grundgedanke. Erforscht werden sollte der Zusammenhang von Bewegung mit Kleidung und Kleidungspraxis sowie die enge Verbindung zum Raum. Im Zusammenspiel von körperlicher (Raum-)Erfahrung der Wissenschaftlerinnen und forschender Kontextualisierung der untersuchten Objekte wurden Beobachtungen dokumentiert und reflektiert. Der Umgang mit Kleidung, insbesondere das An- und Ausziehen, wurde als Thema identifiziert, das sowohl für die Wissenschaftlerinnen im Depot beim ›Warmanziehen‹ und beim Aufziehen auf die Figurinen als auch für die Trägerinnen der Vergangenheit von Bedeutung ist. Hiervon abgeleitet wurde die Grundidee des Ausstellungskonzeptes: Das An- und Umkleiden im Tagesverlauf der bürgerlichen Frauen in der Zeit zwischen 1850 und 1930 und die damit verbundenen Bewegungen und Räume. Diese einzelnen Räume wurden nachgezeichnet und die Entwicklung der Frauenüberbekleidung vom ärmellosen Umhang hin zum Mantel bildete eine eigene Ausstellungseinheit, die im Ausstellungsdesign wie in der Realität des 19. Jahrhunderts den Übergang vom Privaten in die Öffentlichkeit markierte.

Aus der Erfahrung des Vermessens der Rocksäume im Zuge der Objektanalysen ging die Idee hervor, diese Maße zu visualisieren (vgl. Abb. 6). Die Zahl

4 Die Bedeutung von Objekten ist eng verbunden mit ihrer Materialität, ihrer Herstellung und ihren Funktionszusammenhängen. Die Praxeologie stellt den handelnden Menschen bei der Rekonstruktion historischer und soziokultureller Kontexte in den Mittelpunkt. Vgl. Hilgert 2010: 107.

5 Siehe auch die Ausstellung »Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850« (Historisches Museum Frankfurt, 2020–2021), <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/kleider-in-bewegung/online> [abgerufen am 01.08.2023].

als Ergebnis der Messung gibt nur den Rockumfang in Zentimetern wieder, die Form des Rockes lässt sich jedoch nicht ableiten. Um auch die Form wiederzugeben und gleichzeitig den Ausstellungsbesuchenden die Möglichkeit zu geben, die distanz- und raumbildende Wirkung von Kleidung zu erfahren, wurden entsprechende »Rockgrundrisse« als Bodenzeichnungen aufgebracht (vgl. Abb. 7).

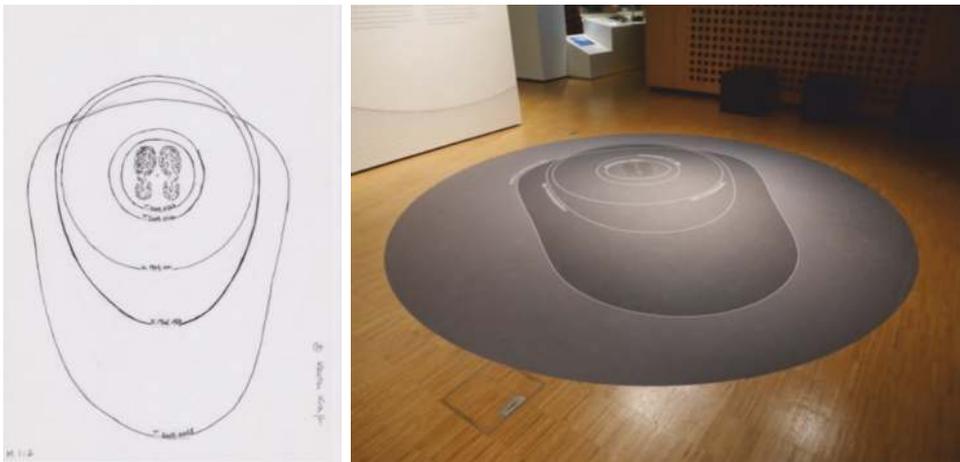


Abb. 6: u. 7: Links die Entwurfsskizze für eine Bodenzeichnung der Rockgrundrisse (Grafik Kerstin Kraft, 2019), rechts deren Umsetzung in der Ausstellung »Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850«, Historisches Museum Frankfurt a. M., 2020 (Foto: Kerstin Kraft 2020)

Aus den vielfachen Sichtungen der Objekte im Depot und der Möglichkeit der »ambulanten Hängung« (Kraft 2018: 48) – hierbei wird der Effekt einer forschungsorientierten Zusammenstellung von Kleidern methodisch gezielt genutzt – wurde eine weitere Ausstellungseinheit entwickelt. Ausgangspunkt war die Überlegung, die Kleidung erwerbstätiger Frauen zu zeigen, die sich als weibliche Angestellte im öffentlichen Raum bewegten. Vor allem zeitgenössische Fotografien zeigen die Angestellten in weißen Blusen und dunklen Röcken. In der Sammlung fanden sich zahlreiche weiße Blusen, aber nur sehr wenige Röcke. Dieses Zahlenverhältnis wurde in der Ausstellung gezeigt und auf die zugehörige Kleidungspraxis verwiesen, die gleichzeitig als Vorläuferin des Businesskostüms bezeichnet und damit ein Bezug zur Gegenwart hergestellt werden kann.

Andere Beobachtungen und Erfahrungen aus der Forschungsarbeit im Depot fanden keinen Eingang in die Ausstellung, sie wurden aber dokumentiert und teilweise in der Publikation berücksichtigt oder dienten der Weiterentwicklung der Methode der objektbasierten Kleidungsforschung bzw. grundlegenden methodischen Überlegungen der Mode-, Kleidungs- und Textilwissenschaft. So wurde beispielsweise die akustische Dimension von Bewegung in der Ausstellung nicht thematisiert. Lautmalerische Bezeichnungen wie das *Froufrou* (für das charakteristische Geräusch der aus steifen Stoffen hergestellten Unterröcke des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts) stellen zwar eine Art Übersetzung dar und die Bilder von Frauen, die von unzähligen Stofflagen umgeben sind und sich als raschelnde Rüschenmasse präsentieren, lassen ein Geräusch imaginieren, aber nur im Umgang mit der Kleidung sind die Geräusche, die durch Bewegung erzeugt werden, sinnlich erfahrbar.

Eine sehr konkrete Darstellung der Ausstellungsvorbereitung wurde in einer eigenen Ausstellungseinheit versucht. Diese Art des Blicks hinter die Kulissen, des ›Making-of‹, ist mittlerweile nicht mehr ungewöhnlich und hat eine eigene Ästhetisierung erfahren. Geht es hierbei um Mode- und Kleidungsausstellungen, wird häufig auf die konservatorischen Schwierigkeiten und das Problem der Objektpräsentation hingewiesen.⁶ Das Projektteam, das im Kern aus den Autorinnen, einer Kuratorin und einer Textilrestauratorin bestand, war hiermit in besonderer Weise konfrontiert, ging es doch darum, die Kleider in Bewegung und möglichst nicht hinter Glas zu zeigen.

Textilien sind jedoch nicht nur in dieser Beziehung eine schwierige Objektgruppe, auch ihre Alltäglichkeit und Allgegenwart stellen eine Herausforderung für Ausstellungsmacher*innen dar, muss doch die Ausstellungswürdigkeit und Musealisierung beispielsweise eines löchrigen Strumpfes erklärt werden.

Jenseits dieser Fragestellungen mit konkretem Bezug zur genannten Ausstellung wurden im Forschungsprojekt Überlegungen angestellt, die den Prozess des Forschens selbst betrafen und hier insbesondere das Spezifische im Umgang mit Textilien. Daraus ergaben sich Fragen danach, wie auch diese Prozesse vermittelt, präsentiert und ausgestellt werden könnten. Die entsprechenden Reflexionen und Ergebnisse werden hier erstmals präsentiert.

6 Vgl. u.a. »Chic! Mode im 17. Jahrhundert« (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 2016) und »In Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock« (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2015–2016).

Das Konzept des Schaulagers, »Kunstwerke so aufzubewahren, dass sie auch in Zeiten, in denen sie nicht öffentlich ausgestellt sind, für Forschungszwecke zugänglich bleiben« (Schaulager Laurenz-Stiftung 2023), existiert bereits.⁷ Gleichmaßen bieten Museen Depotführungen an und machen ihre Sammlungen damit temporär für Besucher*innen zugänglich. Gerade für die lichtempfindlichen Textilien ist eine zeitliche Begrenzung der Präsentation notwendig, und ein Schaulager oder Führungen durch das Textildepot können dem gerecht werden. Darüber hinaus bieten sie dem Besuchenden die Möglichkeit, die Objekte in einem anderen Zusammenhang wahrzunehmen, also nicht in einer thematischen Ausstellung, sondern in einer von konservatorischen Vorgaben geleiteten Zusammenstellung. Allerdings steht die beschriebene Aufbewahrungsform (vgl. Abb. 1) dem entgegen: Textilien können nicht offen gelagert werden, und der Anblick grauer Kartonstapel, körperloser Kleider und Unmengen von Seidenpapier vermittelt den Betrachter*innen weniger das textile Objekt als den Aufwand, der mit seiner Lagerung verbunden ist. Dies ist zwar eine wichtige Erkenntnis, stellt aber kein eigenes Ausstellungsthema dar.

Ein virtueller Zugang zu Ausstellungen oder auch zu einzelnen Sammlungsobjekten kann dem nur bedingt Abhilfe schaffen. Der Aufwand, der mit der Präsentation von textilen Objekten verbunden ist, ist trotzdem noch erheblich. Das Handling von Textilien ist sehr anspruchsvoll und vor allem ihre charakteristische Eigenschaft der sogenannten Biegeschlaffheit macht sie zu einem komplizierten Gegenstand. Ohne einen Körper oder eine andere Stütze zeigt das Textil nicht seine intendierte Form. Auch für eine Virtualisierung muss also entweder eine Trägerstruktur erstellt oder simuliert werden. In Bezug auf Kleidung heißt das, für ein existierendes Kleidungsstück einen Körper auf Maß anzufertigen und dann einzuscannen. Soll dieser Körper auch darüber hinaus in einer Simulation in Bewegung versetzt werden, stößt dies aufgrund der sehr komplexen Strukturen und der Mehrlagigkeit historischer Kleidung an technische (und finanzielle) Grenzen. Entsprechend gilt es, sehr genau abzuwägen zwischen Unterhaltung, Vermittlung und empirischer Wissenschaftlichkeit. Im Rahmen von Mode- und Kleidungsausstellungen gibt es immer wieder interaktive Elemente, die der Besonderheit des Textilen bzw. der Alltäglichkeit des Sichkleidens Rechnung tragen (vgl. Kraft 2019; Weise 2017). In der Ausstellung »Dress Code« in der Bundeskunsthalle Bonn,

7 Beispielhaft kann hier das Schaulager der Laurenz-Stiftung in Basel genannt werden, aus dessen Beschreibung hier zitiert wird.

2021, konnten die Besucher*innen beispielsweise ein Kleid als rein optischen Effekt virtuell ›anziehen‹. Da es hierbei vor allem um den Unterhaltungswert ging, wurde vor dem realen Körper ein Kleid eingeblendet und animiert, ohne dass das reale Verhalten der Textilien berechnet und visualisiert wurde. Das Anziehen von Objekten im Museum ist in der Regel nur erlaubt, wenn es sich um Repliken handelt, die speziell – meist für den museumspädagogischen Bereich – angefertigt wurden, oder wenn es nicht musealisierte Objekte sind, die keinerlei konservatorischen Auflagen unterliegen. Ein Beispiel ist die Ausstellung »An Exhibition Triptych« (ModeMuseum Antwerpen, 2006) über Yohji Yamamoto, die einen Bereich mit Kleidung enthielt, die durch Etiketten mit der Aufschrift »Try me on« zum Anprobieren im Museum einluden (vgl. Weise 2017: 151). Ziel solcher Ausstellungseinheiten ist es, Besucher*innen zu ermöglichen, Kleidungsstücke, die in ihrem Alltag nicht verfügbar sind, am eigenen Körper zu sehen und zu erspüren.

Auf diese Grundidee der Erfahrung am eigenen Leib wurden die Autorinnen von Projektbeginn an immer wieder hingewiesen. Dieser methodische Zugang eines experimentellen Nachvollzugs von Bewegung in historischer Kleidung wurde diskutiert, aber im Hinblick auf die entstehenden Kosten (authentische Rekonstruktionen sind sehr teuer), vor allem aber aus epistemischen Gründen nicht in Betracht gezogen. Die formulierte Forschungsfrage bezog sich auf die historische Rekonstruktion von Bewegung, die nicht mithilfe eines heutigen Körpers mit all seinen Bewegungsmustern hätte durchgeführt werden können.

Im Verlauf des Projekts, angeregt durch die Kooperation mit der Ethnologin Susanne Schmitt und der Tänzerin und Choreografin Laurie Young sowie durch die kontinuierlichen Methodenreflexionen, richtete sich der Blick zunehmend auch auf die Forschenden und das spezifische Forschungshandeln im Textildepot. Das Innovative dieses Ansatzes betrifft die Einbeziehung der Forschenden, ihrer körperlichen Erfahrungen, der Handlungsräume und der im Umgang mit den Objekten entstehenden Dialoge. Das methodische Vorgehen wurde in kooperativen, transdisziplinären Workshops eigens entwickelt und spiegelt die künstlerischen und wissenschaftlichen Kompetenzen der Beteiligten. Auf der gemeinsam geschaffenen Basis von Erfahrungen, Objekt- und Bewegungswissen wurden Ideen, Übungen und Konzepte entwickelt und umgesetzt. Das wissenschaftliche Arbeiten (Skizzieren, Beschreiben, Fotografieren, Vermessen), die räumliche Situation im Textildepot (Klimatisierung, Sicherheitsvorkehrungen in Form von Kontrollen, künstliches Licht, Regalreihen, Reizarmut), körperliche Empfindungen (Kälte, Handschuhe,

Mundschutz), die Arbeit mit dem Objekt (Kartons, Papier, Materialität der Textilien, Geruch, Haptik, Gewicht), das Aufziehen auf die Figurine (Übergang vom Zwei- ins Dreidimensionale) wurde (auto-)ethnografisch begleitet.⁸ Eine erste Erkenntnis aus Erfahrung und Reflexion der Fremd- und Eigenbeobachtung betraf den ästhetischen Gehalt der Forschungshandlungen. Und nicht nur die Forschung hat einen ästhetischen Gehalt, sondern auch ihre wissenschaftliche Dokumentation.

Für das Ausstellen der Forschung bzw. der Hilfsmittel der Forschung oder auch der ›Kunst‹ des Forschens als zentrales Thema gibt es bereits Beispiele. Meist geht es hierbei um ausstellbare, also visuelle und materielle Zeugnisse der Forschung: Es werden Skizzen, Arbeitsfotografien, Zeichnungen, Karteikarten oder künstlerische Arbeiten gezeigt.⁹

Die körperlichen Erfahrungen – und damit ein Charakteristikum des Forschens im Textildepot – sind hierbei ausgeschlossen. Diese Erfahrungen betreffen Formen der Ermöglichung und Verhinderung: Man erhält Zugang und ist gleichzeitig umfangreichen Restriktionen unterworfen. Da das Depot selbst nicht den Museumsbesucher*innen zugänglich gemacht werden kann (und als solches auch nicht soll), wurde die Arbeit dort dokumentiert und analysiert. Um das Ankleiden und Berühren, das Fühlen, Riechen und Bewegen im Depot zu thematisieren und zu vermitteln, bedarf es spezieller Formate. Mit dieser Erkenntnis, dass es nicht um ausstellbare Dokumentationszeugnisse geht, sondern um die Entwicklung von Formaten der Wissenschaftsvermittlung, wurde weitergearbeitet. Drei innovative Ergebnisse dieser Arbeit werden abschließend kurz vorgestellt.

Laurie Young und Susanne Schmitt haben auf der Basis der gemeinsam durchgeführten Workshops einen »Audiowalk« entwickelt (vgl. Historisches Museum Frankfurt o.J.). Dieser zielt in Form von choreografischen Interventionen im musealen Raum auf die individuellen Erfahrungen der Besucher*innen ab: Analog zu den Bewegungen der Forschenden im Depot können Besuchende erfahren, wie der Ausstellungsraum ihre Bewegungen beeinflusst.

8 Grundlegend für kulturwissenschaftliches Forschen und für die Autoethnografie ist die »Anerkennung der Subjektivität von Forschenden als theoretisch begründete Erkenntnisquelle« (Ploder/Stadlbauer 2013: 391).

9 Zwei Beispiele sind: »Ausgezeichnet: Künstlerinnen des Inventars« (Museum am Rothenbaum, Hamburg, 2019) und »Frobenius. Die Kunst des Forschens« (Museum Giersch, Frankfurt, 2019).

Die choreografischen Bewegungsimpulse inspirieren zu neuen Verknüpfungen von (inszeniertem Ausstellungs-)Raum, eigenem Körper, Kleidkörpern sowie Bewegungsformen.

Eine andere künstlerische Umsetzung haben die körperlichen Erfahrungen der vier Forscherinnen in der filmischen Arbeit »Glove and Touch Studies« gefunden.¹⁰ Das filmische Arbeiten war zunächst als Experiment angelegt und konnte u.a. aufgrund der Coronapandemie nicht im Textildepot durchgeführt werden. Waren die Bewegungen im Depot raumgreifend und bezogen den ganzen Körper ein, musste nun konzeptionell neu gedacht werden. Die Bewegungen wurden deshalb minimiert und kondensiert, so dass sie im Zwischenraum von Handyhalterung und Schreibtisch Platz fanden und in virtuellen Workshops aufgezeichnet werden konnten. Auch standen die Objekte bei den Filmaufnahmen nicht mehr zur Verfügung und hätten ohnehin immer nur als Ausschnitt gezeigt werden können. Die Wahl fiel auf den Handschuh als ein textiles Objekt, das in jedem Haushalt vorhanden ist, das klein genug ist und das in besonderer Weise mit der Arbeit im Depot verbunden war: Auch dort werden immer Handschuhe getragen. Gegenstand des Films ist die Beschäftigung mit der Bekleidung der Hände, mit Gesten und Handbewegungen.

Für das Format von Vortrags- oder auch Forschungsperformances, die beispielsweise im Begleitprogramm einer Ausstellung gezeigt werden können, wurde ein Konzept bzw. eine Choreografie entwickelt. In Abgrenzung zu Olivier Saillards Performances (vgl. Saillard/Swinton 2015), die er in Paris mit Schauspielerinnen wie Tilda Swinton aufführte und die er als Modeausstellung bezeichnet (Kraft 2019: 35), thematisieren Forschungsperformances den wissenschaftlichen Umgang mit musealisierten Textilien. Sie sollen die Ausstellungs- und Vortragsbesuchenden in den Stand setzen, Handlungen zu betrachten und emotional nachzuvollziehen, die Wissenschaftler*innen bei ihrer Arbeit zu beobachten und an Erkenntnisprozessen teilzuhaben. Die beschriebenen Arbeitsschritte der objektbasierten Kleidungsforschung können an ausgewählten Objekten vorgeführt werden, so dass das Gehen mit den Kartons, das den Gang verändert, der Überraschungsmoment des Kartonöffnens, die Entnahme des Kleidungsstücks und das Aufziehen auf die Figurine mit seinem Übergang von der Zwei- in die Dreidimensionalität

10 Der Film wurde gemeinsam mit der Videografin Andrea Keiz realisiert und wird u.a. über die Websites der Produzentinnen zu sehen sein sowie in der nächsten Ausgabe des Journals »Fashion Studies« (<http://www.fashionstudies.ca>).

beobachtet werden können. Die Innen- und Detailansichten, das Einnehmen verschiedener Perspektiven werden nachvollziehbar. Die Aufführungspraxis erlaubt es den Wissenschaftler*innen, ihre Arbeit zu kommentieren und das Publikum direkt anzusprechen oder auch in einen Dialog zu treten.

Im erwähnten Forschungsprojekt »Kleidung in Bewegung versetzen« wurden verschiedene methodische Ansätze der Kleidungsforschung, des Ausstellungsmachens und weiterer Formate der Wissen-(schaft-)svermittlung erforscht und erprobt. Ausschnitthaft konnte dies hier präsentiert und die Bedeutung eines reflektierten Umgangs mit Objekten, Sammlungen und Depots im Kontext der Bewegung der Forscherinnen aufgezeigt werden. Ausblickend ist vor allem das Desiderat zu formulieren, textile Objekte wissenschaftlich ernst zu nehmen. Grundlage hierfür ist neben einer spezialisierten wissenschaftlichen Ausbildung die Bereitschaft, sich auf die materiellen Eigenschaften des Textilen einzulassen und für jede Fragestellung und jede Ausstellung je spezifische Zugänge zu entwickeln.

Literatur

- Griessner-Stermscheg, Martina (2013): Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart (= Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie, Bd. 10), Wien.
- Härtel, Maren/Kraft, Kerstin/Linnemann, Dorothee/Lösel, Regina (Hg.) (2020): Kleider in Bewegung. Frauenmode seit 1850 [Ausstellungskatalog], Petersberg.
- Hilgert, Markus (2010): »Text-Anthropologie«: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie«, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 142, S. 87–126.
- Historisches Museum Frankfurt (Hg.) (o.J.): Kleider in Bewegung [Faltenpfad – Audio-Walk] [Audiostream], [historisches-museum-frankfurt.de](https://mmg.historisches-museum-frankfurt.de/#/_/page/3652), [online] https://mmg.historisches-museum-frankfurt.de/#/_/page/3652 [abgerufen am 01.08.2023].
- Kraft, Kerstin (2018): »Die Dinge in die Hand nehmen. Objektanalysen«, in: LVR-Industriemuseum, Textilfabrik Cromford (Hg.), Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus, Ratingen, S. 46–61.

- Dies. (2019): »Laufsteg Museum. Über Modeausstellungen und Ausstellungsmoden«, in: Gudrun M. König/Gabriele Mentges (Hg.), *Musealisierte Mode: Positionen, Thesen, Perspektiven*, Münster, S. 33–45.
- Ploder, Andrea/Stadlbauer, Johanna (2013): »Autoethnographie und Volkskunde? Zur Relevanz wissenschaftlicher Selbsterzählung für die volkskundlich-kulturanthropologische Forschungspraxis«, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 116, H. 3–4, S. 373–404.
- Saillard, Olivier/Swinton, Tilda (2015): *Impossible Wardrobes*, New York.
- Schaulager Laurenz-Stiftung (2023): *Konzept*, [online] <https://schaulager.org/de/schaulager/konzept> [abgerufen am 24.10.2023].
- Weise, Katja (2017): *Gezähmte Kleider, gebändigte Körper. Kleidermoden im Museum sehend spüren. Der Einfluss von Präsentationsmitteln auf ästhetische Erfahrungen zwischen Visuellem und Hautsinnlichem*, Potsdam.

7 Design Thinking im Museum

Ein Erfahrungsbericht aus dem Humboldt Forum in Berlin

Judith Prokasky und Anke Schnabel

Im Humboldt Forum, einem ›Leuchtturmprojekt‹ der bundesdeutschen Kulturpolitik, gibt es genug Herausforderungen: ein neues Gebäude mit fast 100.000 Quadratmeter Bruttogeschossfläche, Strukturen im steten Auf- und Umbau, vier Institutionen sowie ein Mix aus Bau-, Verwaltungs-, Theater- und Museumsmenschen unter einem Dach ... Insbesondere die Stiftung Humboldt Forum, die das Haus betreibt, soll publikumstauglich, politisch repräsentativ und zugleich innovativ agieren. Und dabei spüren wir den Druck, keine Fehler machen zu dürfen. Wie geht also »mal ausprobieren« in einem Kulturunternehmen in geografischer und emotionaler Nähe zum Bundeskanzleramt, mit über 500 Mitarbeiter*innen, konstanter Presseberichterstattung und kontrovers empfundenen Schlossfassaden?

Idealismus am Anfang

Wir – die beiden Autorinnen – beginnen im Frühling 2020 mit der Konzeption des Programmschwerpunkts »Der Palast der Republik ist Gegenwart« und des Projekts »Erinnerungsarbeit im Humboldt Forum«. Fest steht bereits, dass es eine Sonderausstellung geben soll. Darüber hinaus wollen wir forschen, sammeln, uns austauschen, netzwerken, vermitteln, publizieren, veranstalten. Alle Bausteine sollen sich gegenseitig ergänzen und befruchten. Wo sich in historischen Museen oft Fachwissenschaftler*innen für Wochen und Monate in Bibliotheken und Archive zurückziehen, setzen wir einen anderen Impuls: Wir wollen von Anfang an die unterschiedlichen Bereiche der Stiftung zusammenbringen und die Arbeit mit einem gemeinsamen Design-Thinking-

Prozess starten. Als kreative Innovationsmethode ist Design Thinking mittlerweile auch in der Museumswelt bekannt. Sie scheint uns geeignet, um uns von Vorannahmen, Glaubenssätzen und Zuschreibungen zu lösen, unsere fachspezifische »bubble« zu verlassen und eine Herangehensweise zu finden, die potenzielle Nutzer*innen anstelle einer Kurator*innenpersönlichkeit zum Ankerpunkt macht. Eine solche Herangehensweise, so glauben wir, ist angemessen für das Themenfeld »Palast der Republik«, das in Berlin politisch und emotional hoch aufgeladen ist.

Endlich loslegen?!

Wir wollen in dieser Logik bleiben, von Anfang an Teamarbeit etablieren und gemeinsam vorbildhafte Wege üben – und zwar mit einer diversen Gruppe von Kolleg*innen. Wir wünschen uns diesbezüglich eine große Bandbreite im Hinblick auf Ausbildung, Alter, Geschlecht und Herkunft: Jüngere Menschen, Menschen mit ostdeutscher Sozialisation und Männer zu finden, stellt sich allerdings als Herausforderung dar. In den programmgestaltenden Bereichen der Stiftung Humboldt Forum (Ausstellungen, Veranstaltungen, Bildung und Vermittlung u.a.) arbeiten überwiegend westdeutsche Akademikerinnen mittleren Alters. Außerhalb dieser Bereiche ist es wiederum schwer, die Notwendigkeit für eine Mitarbeit zu legitimieren. Dank des Goodwill des Verwaltungsbereichs können wir dort jemanden gewinnen. Einen jungen Mann finden wir mit einem Kniff: Er absolviert ein Freiwilliges Soziales Jahr bei der Stiftung Humboldt Forum.

Um den Prozess passgenau aufzustellen, prüfen wir ausgiebig: Was wollen wir, was sind unsere Ziele, wie und mit wem wollen wir arbeiten? Wir wollen uns von einer Agentur unterstützen lassen, die das Know-how und die personellen Kapazitäten einbringen kann, die uns fehlen. Noch gilt das Humboldt Forum als Prestigeprojekt der bundesdeutschen Kulturpolitik und ist finanziell so aufgestellt, dass wir über eine größere fünfstellige Summe für den Design-Thinking-Prozess verfügen; zudem unterstützt unser Intendant das Experiment. Wir sprechen mit mehreren Agenturen und finden einen Partner in der Berliner Agentur Dark Horse Innovation, die schon für das Jüdische Museum Berlin und die Staatlichen Museen zu Berlin gearbeitet hat.

Gemeinsam definieren wir zwei Leitfragen für den Prozess (eine für das Programm, eine für das Projekt Erinnerungsarbeit¹), die Laufzeit (vier Monate) und die Teilnehmer*innenzahl (ca. ein Dutzend). Wir sind nun »good enough to try«!

Überraschend und plötzlich kommt dann der Coronalockdown. Also entwerfen wir den Prozess mit der Agentur neu und starten Videokonferenzen mit Kachelansichten statt des realen Miteinander. Im Gegenzug gewinnen wir in den nächsten Wochen Einblicke in private Räume, individuelle MS-Teams-Hintergründe, technische Probleme und das User*innenverhalten der Generation Z: Bei unserem 19-jährigen Teammitglied bleibt die Kamera üblicherweise ausgeschaltet.

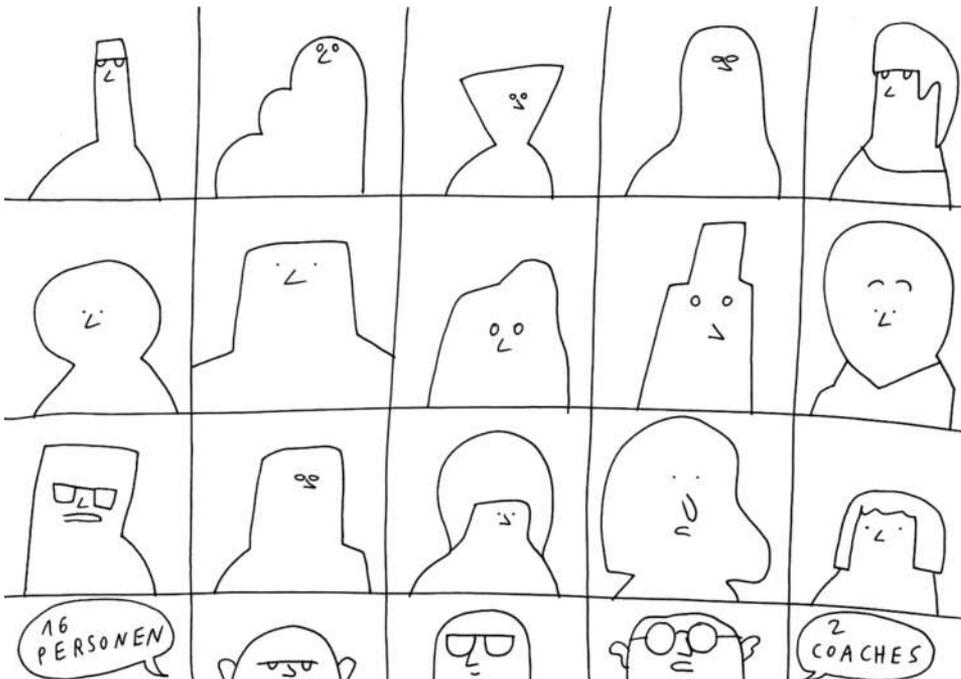


Abb. 1: Wir beginnen unseren Design-Thinking-Prozess mit einer Schulung, an der auch mehrere Bereichsleiter*innen teilnehmen (Grafik: © graphicrecording.cool [Johanna Benz, Tiziana Beck]; Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss)

1 Die beiden zugehörigen Fragen lauten: Wie können wir das Thema »Palast der Republik« sichtbar machen? Wie können wir die Erinnerungen lebender Menschen in die Arbeit des Humboldt Forums einbeziehen?

Hilfe bei Herausforderungen

Wir verlassen in der Folgezeit viele weitere Male unsere Komfortzone und sind gezwungen, mit alten Gewohnheiten zu brechen. Geisteswissenschaftlich studierte Museumsleute sind den Diskurs gewohnt, das freie Assoziieren, Analysieren und Argumentieren. Beim Design Thinking hingegen gelten feste Abläufe, vorgegebene Aufgaben und Fragen, Zeitfenster und Redezeiten. Wir sollen zuerst unser Problem verstehen und definieren, bevor wir in Lösungen denken.

An diesem Punkt benötigen wir die professionelle Begleitung durch die Coaches der Agentur, die geschult und erfahren in der Moderation solcher Abläufe sind: Sie erklären Regeln, unterbrechen Vielredner*innen, sortieren Gedankenstürme. Mit ihrem Außenblick inspirieren sie uns darüber hinaus, einen neuen Blick auf uns selbst, unsere Institution, unsere Projekte, Ziele und Ideen zu gewinnen. Wir weiten die Perspektivvielfalt in der Interviewphase aus, als wir Gespräche mit sogenannten Bedürfnisrepräsentant*innen² führen, deren Interessen und Befindlichkeiten wir erfragen.

Unauflösbare Widersprüche

Bei der Auswahl dieser Gesprächspartner*innen zielen wir abermals auf Diversität, ohne jedoch einem festen Reglement zu folgen – wir gehen assoziativ vor, recherchieren Kontakte, die im thematischen Kontext interessant sein könnten, folgen unserer eigenen Neugierde und unseren Bedürfnissen. Schließlich führen wir – immer zu zweit – etwa dreißig Interviews, bei deren Auswertung uns die dort zutage tretenden, unauflösbaren Widersprüche bewusst werden: Während sich die einen beim Thema Palast der Republik »Sachlichkeit« und »Wissenschaftlichkeit« wünschen, erwarten andere »Emotionen«, fordern »Moral« oder »Haltung« – womit wir sogleich bei der übergeordneten Frage wären, welche Rolle ein Museum heutzutage zu spielen hat: Ist das Museum vor allem eine wissenschaftliche Institution, dient es der

2 Es geht hierbei allein um die Wahrnehmung persönlicher Geschichten und Ansichten, im Gegensatz zu einem partizipativen Ansatz, der zur aktiven Mitgestaltung auffordert. Auch die Arbeit mit Personas oder Besucher*innenprofilen (John H. Falk) geht anders vor als Design Thinking.

Bildung und Aufklärung (wer klärt hier wen worüber auf?) oder ist es »facilitator«, Plattform, Sichtbarmacher von Meinungen, Widersprüchen, Werten? Und inwieweit lassen sich diese unterschiedlichen Aufgaben möglicherweise verbinden?

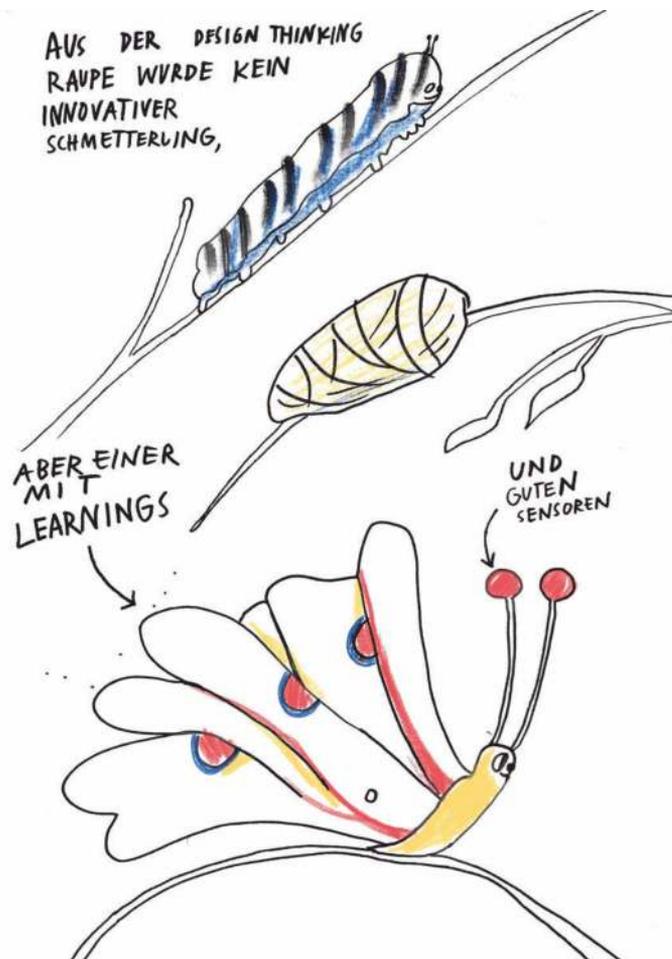


Abb. 2: Im Ergebnis: auch ein Schmetterling, womöglich weiser und wacher (Grafiken:© graphicrecording.cool [Johanna Benz, Tiziana Beck]; Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss)

Eindrücklich erfahren wir bei unseren Interviews, dass viele Menschen grundsätzlich kein Interesse an unseren Themen, Formaten und Anliegen haben. Unsere künftigen Nichtbesucher*innen werden mit den Hintergründen

für ihre Ablehnung oder auch einfach nur ihrer Gleichgültigkeit gegenüber einem Museum konkret – für idealistische Museumsleute manchmal geradezu schmerzhaft. Deutlich ist: Wie auch immer wir unsere Angebote maßschneidern, wir werden immer nur Menschen erreichen, die sich dem Ort Museum prinzipiell und dem Humboldt Forum im Besonderen öffnen – oder, wie Schüler*innen, durch Lehrpläne dazu gezwungen sind. Was vielleicht banal klingt, wird in der persönlichen Konfrontation real präsent.

Prototypen oder Denkweise?

Wir reflektieren die Interviews mit der ganzen Gruppe und spitzen unsere Erkenntnisse gemeinsam schlagwortartig zu: »Emotionale Verarbeitung: Lücken und Leerstellen«, »Zuhören und Raum geben«, »Teilhabe ermöglichen«, »Gemeinsamkeiten kennenlernen«, »Widersprüche und Mehrdimensionalität«, »Zugehörigkeit und Identität«.

Für diese Bedarfe wollen wir Lösungen entwerfen und gehen dafür in eine neue Phase. Nach vielen Wochen der Bildschirmpräsenz treffen wir uns erstmals analog in den Räumen der beauftragten Agentur. Wir brainstormen Ideen, entwickeln und erstellen sogenannte Prototypen, um unsere Ideen anschaulich und überprüfbar zu machen. Erproben statt Perfektionieren ist der Ansatz. Per Trial-and-Error-Methode, mit raschen Rückmeldungen durch die Bedürfnisrepräsentant*innen, wollen wir die Entwürfe iterativ optimieren. Am Ende stehen zwei Ergebnisse: In der medialen Inszenierung »Meet the Palace« können die Besucher*innen in einem White Cube verschiedenen, mit authentischen Erinnerungen künstlerisch verdichteten Erzählungen folgen. Im »Café am Rande der Zeit«, als »Outreach«-Projekt auf Usedom oder in Anklam geplant, können Besucher*innen aus ›Ost‹ und ›West‹ spielerisch in einen Dialog treten und sich über ihre Vergangenheit austauschen.

Als langjährige Museumsmacher*innen sind wir von den Entwürfen³ zunächst etwas enttäuscht. Solche Ideen hätten wir möglicherweise auch ohne Design Thinking entwickelt. Rückblickend sehen wir daher das Besondere des Design Thinking weniger in ungewöhnlichen Lösungen als vielmehr in der geschulten Abfrage und Definition von Bedürfnissen als ersten Schritt für jede

3 Diese werden im Design Thinking Prototypen genannt, die schnellstmöglich dem Praxistest unterworfen werden, um sie anzupassen und weiterzuentwickeln.

Lösungsfindung, Zuhören als Voraussetzung für effizientes Arbeiten. Wir haben uns auf diese Weise als bereichsübergreifend arbeitendes Team innerhalb einer großen, dynamischen Organisation etabliert und Kontakte in neue soziale Blasen geknüpft, intensive Gespräche geführt und reale Menschen mit ihren Interessen erfahren. Wir konnten uns dabei ganz auf dieses Vorgehen konzentrieren, weil uns die professionelle Moderation von der Prozesssteuerung entlastete und zugleich eine Kommunikation frei von eingefahrenen Routinen, Hierarchie- und Statusmarkierungen ermöglichte.

Wir sehen den Gewinn außerdem in der vom Museum geleisteten Beziehungsarbeit nach innen und außen, sowohl der Mitarbeiter*innen untereinander wie in die Gesellschaft hinein – Grundlage jeder Form konstruktiver und kreativer Zusammenarbeit. Als Konsequenz binden wir viele unserer Gesprächspartner*innen weiter in unsere Programmarbeit ein: in unserem Gremium der »Kritischen Begleiter*innen«, als Interviewpartner*innen im Rahmen des Projektes »Erinnerungsarbeit im Humboldt Forum«, als Vortragende und Teilnehmer*innen von Veranstaltungen, als Multiplikator*innen oder letztlich Besucher*innen. Design Thinking ist für uns deshalb mehr eine Denkweise als nur eine Methode, um Abläufe zu strukturieren; es ist eine grundsätzliche Einstellung (neudeutsch: Mindset) für unsere Arbeit in einer Institution, die wir als Beziehungstifterin in einer komplexen Welt verstehen. Ob und wie eine Institution wie das Humboldt Forum, die eine besondere öffentliche Aufmerksamkeit erfährt, mit ihrem Programm diesem Ideal gerecht werden kann und die Erfahrungen nutzen möchte oder zwischen politischem Druck und systemischen Zwängen erstarrt, wird sich erweisen.

8 Jenseits des Museums

Ausstellungen an alternativen Schauplätzen

Peter Liszt

Primäre Orte des Ausstellungsgeschehens in Deutschland sind Museen und Ausstellungshäuser. Allein in Deutschland verzeichnete das Institut für Museumsforschung im Jahr 2020 7648 solcher Institutionen (vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz o.J.). Die Besucher*innenzahlen dieser Einrichtungen stiegen in den letzten Jahren fast kontinuierlich an, allein im Jahr 2019 – noch vor Ausbruch der Coronapandemie – begrüßten sie über 111 Millionen Gäste (vgl. Graefe 2023). Trotz dieses gigantischen Angebots finden Ausstellungen auch außerhalb musealer Institutionen statt. Diese alternativen Orte und die damit verbundenen Vorteile stehen im Zentrum dieses Beitrags.

Die Ausnahmesituation des Virusausbruchs, mit Lockdown, Isolation, Abstands- und Hygieneregeln, zwang ›klassische‹ Museen und Ausstellungshäuser, egal ob öffentlich oder privat, zum Umdenken. Auf der einen Seite brachte dies einen Digitalisierungsschub mit neuen pluralen Angeboten mit sich, wie z.B. digitale Museumsbesuche, Recherchen in Onlinesammlungen oder innovative digitale Vermittlungsprogramme. Auf der anderen Seite führten die gesetzlichen Regelungen während der Coronazeit zu neuen zusätzlichen analogen Zugangsbarrieren. Das Schlagwort »barrierefreies Museum« verwandelte sich gewissermaßen über Nacht in das glatte Gegenteil. Die heute abzubauenen Barrieren sind dabei vielseitig und reichen von baulich-gestalterischen Herausforderungen bis hin zu sozioökonomischen Faktoren. Zusätzlich kamen durch die Covid-19-Pandemie weitere Barrieren hinzu. Das erlaubt die Frage, wie und wo Ausstellungen möglichst barrierefrei realisiert werden können.

Die folgenden vier Ansätze zielen auf eine vorsichtige Emanzipation der Ausstellungen von den Barrieren eines Museumsbesuches und die Gewinnung neuer Besucher*innengruppen ab. Als Grundlage dienen praxisnahe Beispiele aus dem Portfolio unserer Erlanger Kommunikationsagentur Birke und Part-

ner, die für öffentliche und private Auftraggeber*innen Ausstellungen entwickelt und umsetzt.

Ansatz 1: die Authentizität des Ortes

Seit Jahren wird über die »Authentizität als Kapital historischer Orte« (Rüschendorf 2017) vor allem bezüglich Gedenk- und Erinnerungsstätten, Dokumentationszentren und Geschichtsmuseen diskutiert. Abseits der Erinnerungsarbeit kann die Authentizität des Ortes für Ausstellungen Vorteile mit sich bringen, wie das folgende Beispiel aus München zeigt (vgl. Abb. 1).

Ein Ball, der an ein Garagentor knallt; ein Nachbar, der auf die Hausordnung aufmerksam macht – das sind Szenen, die wohl die meisten von uns schon einmal selbst erlebt haben. Darüber hinaus ist es eine durch und durch authentische Kulisse, die wir für die Ausstellung »Kinder, wie die Zeit vergeht« für die GWG Städtische Wohnungsgesellschaft München mbH realisierten (GWG Städtische Wohnungsgesellschaft München mbH, Heimeranstraße 31, 80339 München, 2018). Nicht nur die Räumlichkeiten der GWG, in denen Wohnungen geplant, verwaltet und Mieter*innen umsorgt werden, wurden zur Ausstellungsfläche, auch die authentischen Wohnanlagen der GWG in München wurden mit Ausstellungselementen bespielt. Somit wurde aus Alltagsgeschichte eine Ausstellung, in deren Rahmen die Geschichte der Institution, der Immobilien und der Bewohner*innen aus verschiedenen Perspektiven erzählt wurde. Für die Inszenierung verwendeten wir neben dem bereits erwähnten Garagentor auch Klettergerüste und Tornetze der GWG-Anlagen.

Die Vorteile, die durch die authentische Auswahl von Ausstellungsorten und deren gestalterische Anpassung durch Inszenierungen entstanden, sind: eine starke zielgruppenorientierte Ansprache, kaum vorhandene Barrieren und damit auch die Öffnung für neue Besucher*innengruppen.



Abb. 1: BAMM, BANG, DONG: Inszenierung in der Ausstellung »Kinder, wie die Zeit vergeht«. GWG Städtische Wohnungsgesellschaft München mbH in München, 2018 (Quelle: Birke und Partner)

Ansatz 2: der Ort als Nebensache

Manche Story lässt sich auch an mehreren authentischen Orten erzählen. Deshalb verfolgt dieses Beispiel (vgl. Abb. 2) im Vergleich zum ersten einen konträren Zugang: Jeder Ort kann zum Ausstellungsort werden. Die Firma Mauss Bau gestaltet seit Jahrzehnten erfolgreich mit ihren Bauvorhaben Räume. Ein Firmenjubiläum war Anlass für eine Jubiläumsschau. Das Konzept war eine flexible und interaktive Wanderausstellung. Ein gewöhnlicher Baucontainer thematisierte mit entsprechender Inszenierung die Vergangenheit des Unternehmens, machte Geschichte mobil und unerwartet erlebbar. Dabei nutzten wir einen Baucontainer des Auftraggebers multifunktional als Verpackung (für die Lagerung und den Transport der Schau), als Ausstellungsort und als Werbeplattform. Die modular konzipierten Themeninseln konnten sogar herausgeholt und auf anderen Flächen gezeigt werden: auf Baustellen, in der Firmenzentrale oder auf Messeflächen. Der Ausstellungsort war also nicht exklusiv, sondern wurde quasi zur Nebensache. Damit suchte diese mobile Ausstellung den direkten Kontakt zu den Besucher*innen, umging Barrieren, wie sie oft mit einem klassischen Museumsbesuch verbunden sind, öffnete das Thema

für neue Zielgruppen und machte die Exponate an unterschiedlichen Orten erlebbar.



Abb. 2: Im und außerhalb des Containers lud die Ausstellung »125 Jahre MAUSS BAU« zur Besichtigung ein. Gezeigt an diversen Orten in Deutschland, 2012 (Quelle: Birke und Partner)

Ansatz 3: der neu interpretierte Ort

Manche scheinen zu glauben, dass man sich Wissen im Schlaf aneignen kann, wenn man nur das Schulbuch unters Kopfkissen legt. Unser Kunde Bettenrid wollte sich darauf nicht verlassen und wünschte sich eine überraschende, aber auch passgenaue Form, um seine Geschichte zu vermitteln. Als Ausstellungsfläche dienten u.a. die Schaufenster des Stammhauses in München. So konnten Passant*innen, die sich vor dem Ladengeschäft in der Fußgängerzone aufhielten, direkt angesprochen werden: Neben den zu erwartenden Produkten zierten die Bettenrid-Auslagen nun auch Geschichten über das Unternehmen, die Mitarbeitenden und die Firmengründer*innen. Sie machten aus einer Shoppingtour einen Ausstellungsbesuch. Es wurden nicht nur die Schaufenster des Unternehmens, sondern auch dessen Ladenflächen bespielt und in Szene gesetzt. Das Publikum setzte sich zusammen aus Schaufenster-

terbummler*innen, klassischen Kund*innen und interessierten Ausstellungsbesucher*innen. Die Neuinterpretation eines unerwarteten Ausstellungsortes bietet also eine weitere Möglichkeit, neue Zielgruppen zu erreichen und für Themen zu sensibilisieren.

Ansatz 4: (de-)zentral

Die Pandemie trieb eine weitere Entwicklung voran, denn auch die digitale Welt bildet einen Ort für Geschichte – vor allem national und international. Museen und andere Bildungsinstitutionen verfügen mittlerweile über vielerlei digitale Angebote. Die Website »Landsberg-Kaufering erinnern«, ein Gemeinschaftsprojekt der Stadt Landsberg am Lech, des Landkreises Landsberg am Lech und der Marktgemeinde Kaufering, ermöglicht es beispielsweise, sich per Mausklick über die Geschichte des Ortes zu informieren (vgl. Abb. 3). Zugleich unterstützt sie das Gedenken an die vielen Menschen, die im KZ-Außenlager-Komplex Landsberg-Kaufering des KZ Dachau ausgebeutet, verletzt, traumatisiert und getötet wurden. Eine digitale Karte macht den zum Teil physisch nicht mehr vorhandenen Ort dank mobiler Ortungsfunktion wieder sichtbar und zugänglich. Mit dieser Website zur Orientierung können Besucher*innen die verschiedenen (»authentischen«) Schauplätze besser erkunden. Dabei müssen sie nicht direkt vor Ort sein. Sie können sich überall und zu jeder Zeit in die umfangreichen Inhalte in Form von Videos, Grafiken und Interviews vertiefen. Die meist überformten historischen Orte und das damalige Geschehen werden auf diese Weise wieder ein Stück sichtbar. Auch Überlebende kommen zu Wort. Damit erreichen die digital präsentierten Inhalte Besucher*innen genau dort, wo Gedenken und Aufklärung stattfinden sollen: immer und überall.

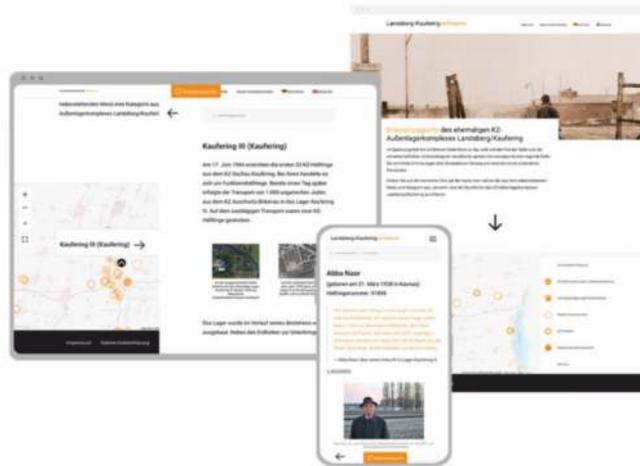


Abb. 3: Übersicht über die verschiedenen digitalen Angebote des (de-)zentralen Gedenkortes »landsberg-kaufering-erinnern.de«, Landsberg, Kaufering, München, 2022 (Quelle: Birke und Partner)

Fazit

Wie diese vier Ansätze zeigen, können Ausstellungsorte viele unterschiedliche Gesichter haben und ganz individuell in Szene gesetzt werden. Mit überraschenden, analogen Ausstellungsplätzen und digitalen Lösungen kann hierbei die Reichweite von Ausstellungen erhöht werden. Die Inszenierungen in nicht musealen, öffentlichen oder halbprivaten Räumen bauen Zugangsschwellen ab und ermöglichen es, neue Besucher*innengruppen zu gewinnen, die nicht zu den »klassischen« Museumsbesucher*innen zählen. Diese Vorteile sollten auch Museen vermehrt in Betracht ziehen: Erlebnisausstellungen wie z. B. über Harry Potter schreiben Besuchsrekorde (vgl. Wurmitzer 2022). Aber auch die Öffnung von Museen für alternative Ausstellungsplätze kann zu interessanten Symbiosen führen, wie einst Gustav Klimts Beethovenfries in Kombination mit einem Swingerclub in der Wiener Secession (vgl. o.A. 2010).

Der austro-amerikanische Ausstellungsdesigner Friedrich Kiesler merkte diesbezüglich an: »Das traditionelle Kunstwerk, sei es ein Bild, eine Skulptur oder ein architektonisches Werk, wird nicht mehr als ein isolierter Gegenstand gesehen, sondern muss im Zusammenhang mit dem sich erweiterten

Umraum betrachtet werden.« (Zit. n. aut 2007) Kiesler, der u.a. für seine außergewöhnliche Ausstellungsgestaltung bekannt wurde, inszenierte vor allem das direkte Ausstellungsumfeld. Der geografische Ort spielte hierbei meist nur eine untergeordnete Rolle. Geht man jedoch einen Schritt weiter und bezieht man den geografischen Ort des Ausstellungsgeschehens als ›Umraum‹ mit in das Kuratieren und Gestalten ein, so können sich daraus neue innovative Ansätze für die Konzeption von Ausstellungen ergeben, deren Rezeptionserlebnis barrierefreier sein kann als der Besuch traditioneller Museumsräume.

Literatur

- aut – architektur und tirol (Hg.) (2007): Friedrich Kiesler (1890–1965): Ausstellung als Wahrnehmungsapparat, aut.cc, [online] <https://aut.cc/ausstellungen/ausstellung-als-wahrnehmungsapparat> [abgerufen am 01.08.2023].
- Graefe, L.[.] (2023): Entwicklung der Besuchszahlen in deutschen Museen von 1998 bis 2020, statista, [online] <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/37304/umfrage/besuchszahlen-in-deutschen-museen-seit-1998/> [abgerufen am 01.08.2023].
- O.A. (2010): Häupl hat »keine Freude«. Bürgermeister Michael Häupl denkt aber »nicht im Traum« an Streichung von Subventionen, derstandard.at, [online] <https://www.derstandard.at/story/1266541294888/reaktionen-ha-eupl-hat-keine-freude> [abgerufen am 01.08.2023].
- Rüschendorf, Raphael (2017): »Authentizität als Kapital historischer Orte«, in: H-Soz-Kult, 04.04.2017, [online] <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-125689> [abgerufen am 01.08.2023].
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hg.) (o.J.): Museumsstatistik – Ihre Zahlen zählen!, smb.museum, [online] <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/aufgaben/museumsstatistik/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Wurmitzer, Michael (2022): Harry Potter ausgestellt: Gedränge um den Zauberschüler, derstandard.de, [online] <https://www.derstandard.de/story/2000142100872/harry-potter-ausgestellt-gedraenge-um-den-zauberschueler> [abgerufen am 01.08.2023].

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 Besuchersmeinungen 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 Ausstellungsakteure¹ 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 theoretisches 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 unterschwellige 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 Erstarren 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 (»Quellwissenschaften«, 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 Kultursemiotik, 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 expositorische 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 expositorischen 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 Erhards 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 Geschichte‹ 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 Ahnengalerie 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 Ausstellungsinhalten 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 vermisse 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 Forscher*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 »aufzuspüren«. 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 gegenderten 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-ec-kert-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.dreisamtaeler.de/opfer-zeitzeugen-und-ihre-nachfahren-als-ehrengaeste-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/00/00-2.pdf> [abgerufen am 15.07.2015].
- Weltkulturen Museum (Hg.) (2014): *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, weltkulturenmuseum.de, [online] <https://www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/?ausstellung=ware-wissen>, [abgerufen am 01.08.2023].

10 Alter Inhalt in neuer Form?

Die Bauhaus-Schau im Museum of Modern Art 1938 – eine historische Ausstellungsanalyse

Anke Blümm

Die Kritiken der Ausstellung »The Bauhaus 1919–1928« (Museum of Modern Art, New York, 1938–1939) in New York 1938 hätten nicht gespaltener sein können: Während die einen die Schau als »an eloquent exposition of the Bauhaus idea« bezeichneten (Cox 1938), sprachen die anderen von einer »forlorn gesture« und »a clumsily installed exhibition« (McBride 1938). Ein Kritiker beurteilte die Ausstellung sogar als »fiasco«, mit dem sich das Bauhaus keinen Gefallen getan habe (Jewell 1938a), während andere gerade die Klarheit des Aufbaus lobten, da die Präsentation noch bis in die gewählten Fußbodenmuster hinein in vorbildlicher Weise Bauhaus-Prinzipien veranschauliche (vgl. Genauer 1938).

Dass die Ausstellung so polarisierte, mag tatsächlich der besonderen Art der Installation geschuldet gewesen sein. Sie lag in der Verantwortung des Bauhäuslers und Designers Herbert Bayer, der die Schau und ebenso den Katalog zusammen mit dem Bauhaus-Gründer und Direktor Walter Gropius und seiner Frau Ise Gropius konzipiert hatte (vgl. Bayer/Gropius/Gropius 1938). Der erste Blick auf die Kritiken der Ausstellung zeigt eine wesentliche Frage, an denen sich Besuchende abarbeiteten: Wie passt das Ausstellungsthema Bauhaus mit der Art der Darstellung in den Museumsräumen zusammen? In welchem Verhältnis stehen Inhalt und Form, d.h. die ausgestellten Kunstwerke, in Bezug zur Gesamtgestaltung?

Ziel des vorliegenden Beitrags ist eine historische Ausstellungsanalyse, um die kontroverse Diskussion der Ausstellung bewerten und die zeitgenössischen Urteile besser nachvollziehen zu können. Die Voraussetzungen dafür sind sehr gut: Es liegt eine Fülle historischer Fotos des damaligen Museumsfotografen Soichi Sunami vor (MoMA 2023a). Grundriss und Raumplan

mit den Abmessungen sind bekannt, es gibt den Ausstellungskatalog mit weiteren Informationen und einen großen erhaltenen Archivbestand mit Korrespondenzen und Objektlisten, dazu kommen zahlreiche zeitgenössische Rezensionen in der Presse. Es ist außerdem nicht nur eine zufällig ausgewählte Ausstellung aufgrund des Materials, sondern eine außerordentlich wichtige Schau innerhalb der Geschichte der internationalen Bauhaus-Rezeption.

Zum Bauhaus

Heute gilt das Bauhaus als die wichtigste Avantgardeschule in Deutschland Anfang des 20. Jahrhunderts, von der bedeutende Impulse für die modernen Künste wie angewandter Kunst, Fotografie, Typografie, Malerei, Film und Architektur ausgingen. Seine Existenzzeit umfasst 14 bewegte Jahre. Es wurde 1919 von Walter Gropius in der Provinzstadt Weimar gegründet, politisch vertrieben, neu aufgebaut in Dessau, ab 1928 mit dem neuen Direktor Hannes Meyer, der 1930 die Schule verlassen musste. Die Leitung übernahm der Architekt Ludwig Mies van der Rohe, wobei er sich 1932 mit der Schließung der Institution durch den neuen nationalsozialistischen Gemeinderat konfrontiert sah. Mies eröffnete daraufhin das Bauhaus im Oktober 1932 als Privatinstitut in Berlin, das er dann jedoch auf Druck der Nazis im Sommer 1933 in Abstimmung mit dem verbliebenen Kollegium selbst auflöste.

Angesichts der verhältnismäßig kurzen, zerrissenen und oberflächlich betrachtet nur punktuell erfolgreichen Geschichte stellt sich die Frage, wie das Bauhaus in seinen 14 Jahren und mit seinen ca. 1400 Angehörigen bis heute diese internationale Strahlkraft entwickeln konnte. Gerade der Ausstellung von 1938 kommt hier enorme Bedeutung zu, handelt es sich doch um die erste umfassende Bauhaus-Retrospektive nach seiner Schließung. Der Katalog wurde in Englisch und in Deutsch in mehreren Auflagen gedruckt und blieb bis in die 1960er Jahre das wichtigste Kompendium zum Bauhaus (vgl. Bayer/Gropius/Gropius 1955).¹

1 Der erste englische Nachdruck erschien 1952, die erste deutsche Übersetzung 1955, danach wurde der Katalog in mehreren weiteren englischen und deutschen Auflagen veröffentlicht, der letzte Reprint ist von 1986.

Forschungsstand

Die zwiespältige Rezeption der Ausstellung hat bereits unterschiedliche Erklärungsversuche hervorgerufen: Die Ausstellung sei zu komplex, chaotisch und kleinteilig gewesen für das amerikanische Publikum (vgl. Staniszewski 1998: 145), die politischen Verhältnisse seien nicht geeignet gewesen, dem Bauhaus unvoreingenommen zu begegnen (vgl. Koehler 2002: 310). Andere bewerten die positive Berichterstattung stärker, da der Erfolg bei allen Kontroversen um die Ausstellung letztlich überwogen habe (vgl. Langfeld 2011: 111–116; Bergdoll 2016: 26).

Die angespannten politischen Umstände im Jahr 1938 waren intern ein beherrschender Faktor der Ausstellungsorganisation. Zur selben Zeit hatten im nationalsozialistischen Deutschland bereits die ersten Enteignungen von Museen stattgefunden. In den NS-Ausstellungen zur ›entarteten Kunst‹ wurden u. a. Gemälde der Bauhaus-Lehrer Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer diffamierend präsentiert. Auslandskontakte gestalteten sich immer schwieriger. Somit verursachte die politische Situation erhebliche Schwierigkeiten. Gleichmaßen greift dies jedoch als Ursache für die kritische Rezeption zu kurz (vgl. Blümm 2019a).

Methodisches Ziel des Aufsatzes ist es, durch die möglichst objektive Beschreibung der Ausstellung und durch die genaue Analyse von Aufbau und Struktur einen vom damaligen Kontext losgelösten Zugang zum Ausstellungsaufbau zu schaffen. Vor diesem Hintergrund sind die zeitgenössischen Bewertungen nachvollziehbarer und bieten einen Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen. Außerdem lassen sich die Selbstaussagen der Verantwortlichen und die Bewertungen in Rezensionen besser einschätzen und kontextualisieren.

Was ist eine Ausstellung?

Der spezielle Präsentationstypus einer temporären Kunstaussstellung soll hier ganz allgemein definiert werden als räumliches Bezugssystem aus Bild und Text, verbunden durch ein spezifisches Display. Die primäre Ebene Bild steht stellvertretend für zwei- oder dreidimensionale künstlerische Objekte, während es sich bei der Sekundärebene Text um eine spezifische Vermittlungsebene, d. h. ein metasprachliches, hierarchisch gegliedertes Beschreibungssys-

tem, handelt.² Damit sind mindestens Objektschilder mit Angaben zu Künstler*in, Titel, Datierung, Material und Besitznachweis gemeint – im Gegensatz beispielsweise zu einer reinen Kunsthängung in repräsentativen Zusammenhängen ohne jede textliche Information.

Üblich sind in Kunstaussstellungen längere oder kürzere Texte, die sowohl die Auswahl der Bilder insgesamt als auch Reihenfolge und Anordnung im Raum, meist sogar in mehreren Räumen, beschreiben, begründen und kontextualisieren. Solche Texte sind in Abhängigkeit voneinander zu verstehen als Haupt-, Raum-, Sektions-, Objekttexte bis hin zur kleinsten Einheit Objektschild. Als eine dritte wichtige, visuelle Metaebene kommt die Gestaltung hinzu, die Bild und Text durch Farben, Beleuchtung, Hängesysteme, Vitrinen, Bänke, Sockel, Rahmen und nichtsprachliche Orientierungen wie Wegeführung verbindet, hier als »Display« bezeichnet (vgl. Haupt-Stummer 2013: 96–97).

Bei der Bauhaus-Ausstellung handelt es sich um eine solche temporäre Kunst- und Designausstellung mit einer Laufzeit von sieben Wochen (7. Dezember 1938 bis 30. Januar 1939). Danach wanderte sie in anderen Zusammenstellungen weiter unter dem Titel »The Bauhaus 1919–1928« und unter dem Titel »How it Worked« (zehn Ausstellungsstationen, darunter kleinere Colleges, 1939–1941, vgl. Sajic 2013: 2).³ Die Hauptschau in New York wird im Folgenden im Verständnis der oben genannten Definition in Bezug auf die drei Punkte Bild, Text und Display untersucht.

2 Dabei kann es sich prinzipiell auch um Audiotexte oder digitale sprachliche Informationen handeln.

3 Zu den einzelnen Stationen gehörten: George Walter Vincent Smith Art Gallery, Springfield, Massachusetts (März 1939); Milwaukee Art Institute, Milwaukee, Wisconsin (November/Dezember 1939); Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio (Januar/Februar 1940) und Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio (März/April 1940). Unter dem Titel »The Bauhaus: How it Worked« war die Schau in reduzierter Version u.a. an den folgenden Orten zu sehen: Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts (April/Mai 1939); Louisiana State University, Baton Rouge, Louisiana (Dezember 1939); Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Januar 1940); University of Washington, Seattle, Washington (Februar 1940) und Mills College, Oakland, Kalifornien (April/Mai 1940).

Zur Entstehung der Ausstellung

Dass die Ausstellung in New York stattfand, war auf Alfred Barr, Kunsthistoriker und Direktor des Museum of Modern Art (MoMA), zurückzuführen (vgl. Gordon Kantor 2002: 310). Er hatte sich mit 25 Jahren eine Auszeit genommen und war 1927 auf den Spuren der Moderne durch ganz Europa gereist (vgl. ebd.: 146–161). Hier hatte er das Bauhaus in Dessau besucht, was einen nachhaltigen Eindruck auf ihn ausübte: »I regard the three days which I spent at the Bauhaus in 1927 as one of the important incidents in my own education«, wie er gegenüber Gropius 1938 bekannte.⁴

1929 wurde er, mit nur 27 Jahren, Direktor des neugegründeten MoMA. Heute eine der international herausragenden Museumsinstitutionen, war das Museum zum Zeitpunkt seiner Entstehung ausgesprochen neuartig in Bezug auf seine gattungsübergreifende Konzeption. Auch hier hatte sich Barr wesentlich vom Bauhaus inspirieren lassen: »[Y]ou and the Bauhaus had a very real part in inspiring my original plans for the Museum. Without the example of the Bauhaus I doubt if we could ever have been able to develop our departments of Architecture, Design and Film.«⁵ Wichtig bezüglich der modernen Architektur war bereits 1932 die Wanderausstellung »Modern Architecture: International Exhibition« (MoMA, New York, 1932) gewesen, wobei das Modell des Bauhaus-Gebäudes darin einen prominenten Platz einnahm (vgl. Hitchcock/Johnson 1996).

Barr registrierte sehr genau, dass viele ehemalige Mitglieder des Bauhauses wegen der nationalsozialistischen Machtübernahme in die USA emigrierten, z.B. Josef und Anni Albers im Oktober 1933. Gropius wurde 1937 nach Harvard berufen und zog mit seiner Frau und Marcel Breuer dorthin. Er empfahl László Moholy-Nagy nach Chicago, wo dieser ein New Bauhaus aufbauen sollte. Im Zuge der Ankunft der europäischen Emigrant*innen kam es zu der Idee eines gemeinsamen Ausstellungsprojekts (vgl. Blümm 2019b: 424). Gropius wiederum schlug Herbert Bayer als Ausstellungsorganisator, -gestalter und -kurator vor. Bayer war noch in Deutschland verblieben und trug sich mit der Idee der Emigration in die USA. Im Auftrag des MoMA sollte er von Deutschland aus die Werke sammeln und nutzte in der Folge die Ausstellung als Sprungbrett nach Amerika (vgl. Rössler 2013: 113).

4 Museum of Modern Art, New York, »The Bauhaus 1919–1928«, Registrar Exhibition Files, Exh. 82 (MoMA, Exh. 82). Alfred Barr an Walter Gropius, 15. September 1938.

5 Ebd. Alfred Barr an Walter Gropius, 12. März 1962.



Abb. 1: Eingangssituation der Ausstellung »The Bauhaus 1919–1928«
(Blümm 2019b: 427)

Die Kontaktierung der ehemaligen Bauhäusler*innen gestaltete sich für Bayer tatsächlich nervenaufreibend. Aufgrund der politischen Situation meldeten sich viele nicht zurück oder waren nicht bereit, etwas zu verleihen. Die Diskussionen darüber zwischen Bayer und Gropius in den USA gingen brieflich hin und her. Sie beschlossen, sich auf die Zeit unter Gropius bis 1928 zu konzentrieren und die Zeit unter den Direktoren Hannes Meyer (1928–1930) und Mies van der Rohe (1930–1933) auszuklammern (vgl. Blümm 2019a: 201). Das Bauhaus sollte weniger als historische Institution als von seiner Herangehensweise und den Ergebnissen her präsentiert werden: »die gesamte darstellung überhaupt nicht in abschnitte abteilen, sondern methode, zweck, die wichtigsten leistungen und auswirkungen zeigen. Namen erscheinen dann bei den abbildungen – und daten, wo wichtig für die historiker.«⁶ Der Vorteil war, dass man dadurch auch auf die vielen Fotografien und Objekte zurückgreifen konnte, die die Bauhaus-Exilanten Gropius, Breuer, Albers und Moholy-Nagy in die USA mitgenommen hatten. Diese Setzung – die Beschränkung auf die Zeit bis 1928 – kennzeichnete prominent den Titel der Ausstellung und des Katalogs.

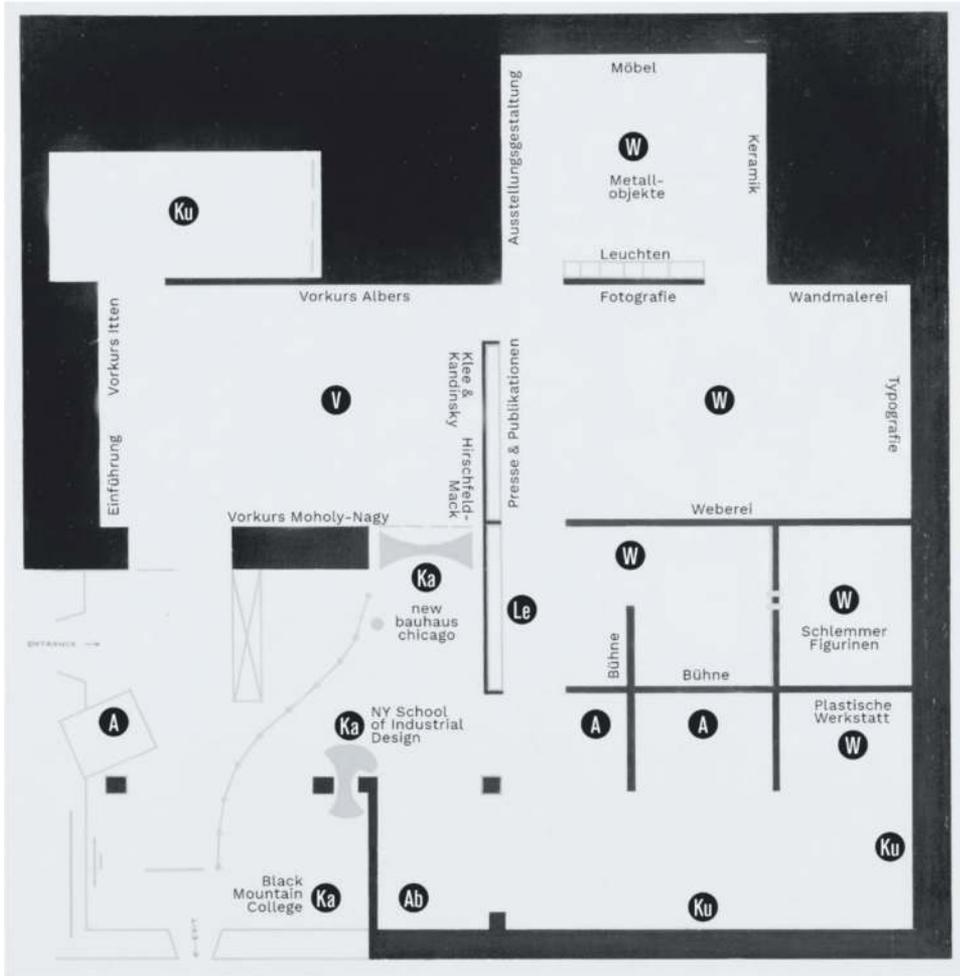
6 Ebd. Herbert Bayer an Walter Gropius, 3. November 1937 [Diktion und Kleinschreibung i.O.].

Ausstellungsrundgang

Am 6. Dezember 1938 fand die feierliche Eröffnung der Ausstellung statt. Da sich das Gebäude des heutigen MoMA noch im Bau befand, stand für die Schau nur ein Ausweichquartier im Untergeschoss eines Gebäudeteils des Rockefeller-Center in der 49. Straße zur Verfügung (vgl. Schoenholz Bee/Elligott 2004: 48–49): Das ist heute und war wohl auch damals schon ein Shoppingbereich. Gropius beschrieb in einem Brief an Moholy-Nagy Bayers schwierige Situation in den »ugly cellerholes« des MoMA.⁷ Die Eingangssituation mit der niedrigen Decke und dem großen Schaufenster lässt die damalige Situation erahnen (vgl. Abb. 1).

Es handelt sich um eine Grundrissfläche von ca. 720 Quadratmetern mit mehr als zwölf Räumen und einzelnen Kojen (vgl. Abb. 2). Das Modell des Bauhaus-Gebäudes, das ikonische Schulgebäude von Gropius, das er 1926 für den neuen Dessauer Schulort entworfen hatte, war bereits von außen sichtbar (vgl. Abb. 1). Programmatisch empfing es die Besucher*innen gleich am Anfang. Danach mündete der Parcours in linker Richtung weiter in einen ersten großen Raum. Gleich an der linken Wand befand sich eine visuelle Einführung mit symbolischen Formen unter der Überschrift »The Bauhaus Synthesis« aus Form (»mastery of form«), Raum (»mastery of space«) und manueller Fertigkeit (»skill of hand«). In diesem ersten Raum waren in sechs Sektionen unterschiedliche Studienarbeiten aus dem Vorkurs und weiteren vorbereitenden Studienfächern am Bauhaus zu sehen. Der Vorkurs war eine der innovativen pädagogischen Einrichtungen des Bauhauses, die auf den Schweizer Pädagogen Johannes Itten zurückging. Dieser Unterricht sollte die Studierenden befähigen, durch Material-, Form- und Farbstudien ihre eigenen schöpferischen Kräfte zu entwickeln und das richtige Material und damit die geeignetste Werkstatt für sich zu finden. Nach Ittens Weggang 1922 wurde der Vorkurs von anderen Lehrern weitergeführt. Dementsprechend fanden sich in diesem Raum Studienarbeiten aus dem Unterricht von Itten, Albers und Moholy-Nagy, darüber hinaus Materialien zu Grundlagenkursen von Wassily Kandinsky, Paul Klee und Farbstudien von Ludwig Hirschfeld-Mack.

7 Bauhaus-Archiv Berlin, GS 19, Mp461/1. Walter Gropius an László Moholy-Nagy, 21. November 1938.



- | | | | |
|------|------------------|------|---------------------------------------|
| ● V | Vorkurs | ● Ku | Freie Kunst |
| ● W | Werkstätten | ● Ab | Arbeiten nach dem Bauhaus (1928–1938) |
| ● Le | Leben am Bauhaus | ● Ka | Kunstausbildung in den USA |
| ● A | Architektur | | |

Abb. 2: Grundriss mit Sektionen (Gestaltung: Andreas Wolter/Anke Blümm, 2023)

Von diesem größeren Bereich ging in direkter Lauflinie ein kleiner schmaler Raum ab, in dessen Sichtachse zentral das berühmte Bild »Bauhaus-Treppe« von Oskar Schlemmer aus dem Jahr 1932 gehängt war. Thematisch beinhaltete diese Sektion freie Arbeiten in Malerei, Grafik und Skulptur mit Werken von Schlemmer, Gerhard Marcks, Herbert Bayer und Josef Albers. Der Parcours verlief weiter, durch Fußabdrücke kenntlich gemacht, kurz einen Durchgang passierend, in einen weiteren hinteren Saal, in dem die Erzeugnisse der Möbel-, Keramik- und Metallwerkstatt zu sehen waren. Auch sie gehen auf ein wichtiges Konzept des Bauhauses zurück, nach welchem alle angehenden Studierenden ein Handwerk erlernen sollten. In der Mitte des Raumes präsentierten zwei verschränkt auf den Boden gestellte Vitrinen Metallgegenstände. An der einen Wand waren Leuchten aufgehängt, teils elektrisch angeschlossen. Die Keramikwerkstatt war nur mit Fotos vertreten. Links an der Wand verdeutlichten Fotos und Grafiken Arbeiten zum Ausstellungsdesign, selbst wenn dies keine eigene Werkstatt gewesen war.

Über einen zweiten Durchgang gelangte man in einen weiteren großen Raum, in dem Arbeiten aus anderen Werkstätten präsentiert wurden. Prominent sah man in der Mitte zwei Teppiche von Berger von 1930, eine Wand war der Webereiwerkstatt gewidmet. Gegenüberliegend hingen künstlerische Fotografien aus der Bauhaus-Zeit, wobei die Fotografieklasse selbst erst 1929 unter Peterhans eingerichtet worden war. Es handelte sich daher größtenteils um Fotografien und Fotogramme, die Moholy-Nagy außerhalb des Curriculums geschaffen hatte, aber auch um spätere Arbeiten anderer Fotograf*innen nach 1928. In dem Raum befanden sich darüber hinaus Werke aus der Wandmalereiwerkstatt in Form von Fotografien sowie aus der Typografiewerkstatt mit Plakaten, Annoncen und Schriftproben. Die gegenüberliegende Wandvitrine zeigte Bauhaus-Druckerzeugnisse, insbesondere die zwölf Bauhaus-Bücher, die Gropius auch noch nach 1928 herausgegeben hatte.

Nach einem Rundgang durch diese Sektionen gelangten die Besucher*innen in den Kojenbereich. Drei kleinere Räume waren der Bühnenwerkstatt gewidmet, wobei sicher einen der Höhepunkte der Ausstellung ein verschlossener und verdunkelter Raum bildete, in dem nur durch einen Sehschlitz zwei sich drehende Kostüme aus Schlemmers »Triadischem Ballett« zu erleben waren. Eine weitere Vitrine zeigte das Thema Leben am Bauhaus mit Freizeit- und Festfotos, Glückwunschkarten und Fotos von der Bauhaus-Kapelle: Das gemeinsame Feiern gehörte seit Gründung zum Programm des Bauhauses, daher stellten diese dokumentarischen Werke ein wichtiges Zeugnis der Ausbildungsinstitution dar.

Von dort aus ging es weiter in einen größeren Raum mit drei Kojen. Die hintere, letztere war der plastischen Werkstatt von Joost Schmidt gewidmet. Die mittlere Koje präsentierte architektonische Entwürfe aus der Frühzeit, als es noch keine Architekturklasse gab, da diese erst 1928 unter Meyer gegründet worden war. In der nächsten Koje waren Abbildungen von Bauten von Gropius für Dessau zu sehen, vor allem effektvolle Fotografien des Bauhaus-Gebäudes.⁸ Auf der gegenüberliegenden langen Wand trafen die Besucher*innen wieder auf Werke der freien Malerei von Feininger, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky und Bayer. Diese Sektion ging nahtlos über in jene mit Post-Bauhaus-Werken, die vor allem in Form von Postkarten bzw. Fotografien im Postkartenformat an die Wand gepinnt waren. Einige wenige Möbel von Breuer, entworfen nach 1928, dienten als Originalobjekte. Von dort aus erreichte man den Abschlussbereich der Ausstellung. Auf Tischen, an den Wänden, teilweise frei im Raum hängend waren Studienarbeiten aus drei Kunstausbildungsinstitutionen in den USA zu sehen, in denen ehemalige Bauhüsler*innen lehrten: das new bauhaus in Chicago, aktuell neu gegründet von Moholy-Nagy, die Laboratory School of Industrial Design in New York und das Black Mountain College, wo Josef und Anni Albers seit 1933 arbeiteten. Dieser Bereich leitete zum Ausgang, wo man durch eine Glastür die Ausstellung verließ.

Die Werke waren in der Ausstellung zum einen chronologisch geordnet – vom Vorkurs bis zur Post-Bauhaus-Sektion. Auch wenn Ausstellungstitel und Ausstellungskatalog das Bauhaus von 1919 bis 1928 fokussierten, ging es zeitlich doch weit darüber hinaus bis ins Jahr 1938, z.B. durch die Berücksichtigung aktueller Studienarbeiten aus drei amerikanischen Ausbildungsinstitutionen. Auch innerhalb der konkreten Bauhaus-Sektionen hielt sich Bayer oft nicht ganz konsequent an das Enddatum 1928. Daneben wies die Ausstellung ein breites thematisches Spektrum auf und verlangte den Besucher*innen viel ab. Denn die Bauhaus-Schau präsentierte eine enorme Bandbreite an Gattungen und Formaten: Zu sehen waren originale Skulpturen und Gemälde bereits etablierter Künstler wie Klee und Schlemmer, aber auch Studienarbeiten von Erstsemestern. Zudem wurden Haushaltsprodukte, Möbel und Architekturmodelle ausgestellt, viele Werke vor allem als fotografische Reproduktionen.

Die Schau thematisierte damit inhaltlich, wie die künstlerische Ausbildung von 1919 bis 1928 am Bauhaus abgelaufen war, und erlaubte einen Vergleich mit der kunstpädagogischen Bildungssituation 1938 in den USA.

8 Viele davon stammen von der Bauhaus-Fotografin Lucia Moholy, der Ehefrau von László Moholy-Nagy. Sie wird jedoch im Katalog nicht namentlich genannt.

Mit Werken vor allem von Bauhaus-Lehrern führte sie in zwei Sektionen in die freie Kunst und Grafik in den 1920er Jahren ein. Sie stellte die verschiedenen Werkstätten vor, aber auch die unterschiedlichsten Design- und Haushaltsprodukte als Entwürfe für die industrielle Massenproduktion, die bis dahin noch nicht den Weg in Museen gefunden hatten. Darüber hinaus zeigte sie in drei Kojen die Arbeiten der Bühnenwerkstatt am Bauhaus, die im künstlerischen Kontext der darstellenden Künste stand. Mit der Sektion »Leben am Bauhaus« wurde die spezifische, persönlich-familiäre Ausrichtung des Bauhauses veranschaulicht. Zudem ging die Ausstellung auf die am Bauhaus entworfene Architektur ein und verdeutlichte die weitere berufliche Entwicklung einiger Bauhaus-Studierender und -lehrender nach 1928. Aus diesem Grund ist vielleicht die Reaktion eines Kritikers verständlich, wenn er meint: »Walking through it is somewhat attempting to walk through the whole Louvre.« (Jewell 1938b)⁹

Display

Bayer war sich der Kleinteiligkeit der Räumlichkeiten, die nicht flexibel einteilbar waren, durchaus bewusst. Ihm war es daher wichtig, einen Parcours zur besseren Orientierung anzulegen, da die Räume vor Ort eher unübersichtlich wirkten: »The available floor was rather complicated and cut up into little rooms. In order to establish a smooth flow of the public, all exhibits were placed so as to create a sequence and continuity. This was accomplished by painting the floor with dimensional shapes, lines and footprints.«¹⁰

Bayer dachte sich daher ein Wegesystem aus, das gleichzeitig als eine Art Corporate Design von Ausstellung und Katalog fungierte – die Besucherlenkung wurde gewissermaßen in eine spielerische Grafik verpackt. Was

9 Das vollständige Zitat lautet: »It is an extremely interesting exhibition. At the same time it is a peculiarly taxing one, due to the vast amount of material assembled in space insufficient to permit the multifarious display to be divided into completely separate sections. Walking through it is somewhat attempting to walk through the whole Louvre. That is to say, the physical sensations are similar. It should scarcely be necessary to point out that what is to be seen in the Louvre and what is to be seen at the Museum of Modern Art are antipodal.«

10 Denver Art Museum, Herbert Bayer Nachlass, Trevor Cabinet, Box Nr. 7. Herbert Bayer, Notizen über Ausstellungsdesign.

sich heute durch die Schwarz-Weiß-Bilder nicht mehr in Gänze nachvollziehen lässt: Bayer setzte bewusst Farbe, Licht und Spotlights ein. Das Rot des Katalogumschlags fand sich etwa in der Ausstellung als Wiedererkennungsmerkmal und Orientierungshilfe wieder. Das Handsymbol als ›Zeigegestus‹ führte an unterschiedlichen Stellen eine Art Metaebene des Betrachtens ein; die sich drehenden Schlemmer-Figuren hinter dem Sehschlitz stellten einen voyeuristischen Höhepunkt in der Ausstellung dar. Auch die Hängung von Originalwerken und Fotografien variierte Bayer fantasievoll. Wichtig war ihm, die überwiegende Zweidimensionalität der Objekte aufzubrechen, indem er die Reproduktionen von Fotos in eine Schräglage kippte und so in den Raum ›zog‹. Ausdrücklich arbeitete er mit wenig Materialien, z.B. leichten weißen Sockeln und Drähten zum Aufhängen.

»The exhibition material was mostly 2-dimensional – photographs, drawings, posters, designs etc. There were some 3-dimensional objects like furniture, ballet mannequins, experimental sculpture etc. [...] In order to integrate walls and space, most of the 2-dimensional panels with photographs etc., were raised from the wall and stretched between ceiling and floor in angles to create variety of display and a pattern of design. For ›display‹ a minimum of material means was used. It was mostly done by wires and other ›invisible‹ designs.«¹¹

Es war den schwierigen Umständen geschuldet, dass Bayer wenig originale Objekte bekommen hatte, aber letztlich kam die Möglichkeit, mit Reproduktionen und Vergrößerungen zu arbeiten, seiner Herangehensweise als Grafikdesigner entgegen: Er überwältigte die Besucher*innen durch die schiere Masse an Abbildungen und Reproduktionen, arrangierte diese geschickt und schaffte durch die variierte Hängung neuartige räumliche Effekte. Originale Werke und Display gingen dadurch fließend ineinander über.

Ausstellungstexte

Wie steht es nun mit der textlichen Vermittlungsebene? Auf den ersten Blick sind auf den Ausstellungsfotos keine Erklärungstexte zu sehen (vgl. MoMA

11 Ebd.

2023a). Die einzelnen Sektionen in den Räumen geben sich durch Überschriften zu erkennen, aber diese drängen sich nicht in den Vordergrund. Einiges spricht dafür, dass es sich um sehr frühe Aufnahmen handelt, die kurz vor oder direkt nach der Eröffnung der Schau entstanden sind (Staniszewski 1998: 326, Anm. 10). Es könnte also sein, dass zu diesem Zeitpunkt nicht alle Textebenen platziert waren. Ebenso kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Museumsfotograf diese nicht-künstlerische Textebene bewusst ausblendete. Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, dass eine Textebene vorhanden ist, wenn auch sehr gut verborgen, wofür im Folgenden einige Beispiele genannt werden.

In den gläsernen Möbelvitrinen lagen beispielsweise kleine Objektschilder. An der Wand wiederum waren ganz schmale, kaum sichtbare, einzeilige Objektschilder unten an den Rändern der Reproduktionen angebracht. Eingeführt wurde die Abteilung ganz links, durch einen kurzen, maschinengeschriebenen Text zur Möbelwerkstatt, hinzu kam ein Zitat von Marcel Breuer. Doch wie wurde insgesamt in die Ausstellung eingeführt? Im ersten Raum befand sich auf dem roten verzogenen Viereck ein maschinengeschriebener Text in ungefähr DIN-A4-Format, auf den mit einem Handsymbol hingewiesen wurde. Bayer scheute sich wohl davor, den Text »großzuziehen«, stattdessen nutzte er die Hand als Zeigesymbol. Wie Archivunterlagen nahelegen, handelt es sich um den kurzen Text »A Short History of the Bauhaus«.¹² Auf dem vergrößerten Holzschnitt der Kathedrale befand sich auf der Rückseite ein großer, ebenfalls maschinengeschriebener Text: »The Idea of the Bauhaus«. Dies ist, ohne an dieser Stelle die Textebenen der Ausstellung vollständig vorstellen zu können, ein symptomatischer Befund: Der Haupttext und der größte Text beschäftigten sich mit der Idee des Bauhauses, der die Historizität des Bauhauses untergeordnet wird.

Museumskommunikation und Rezeption

Als Zwischenfazit lässt sich also festhalten, dass es sich um kleine, eher unübersichtliche Ausstellungsräume bei einer großen Fülle von unterschiedlichsten Objekten, teils Originalen, teils Reproduktionen, handelte. Die

12 MoMA, Exh. 82 (vgl. Anm. 4). Maschinenschriftlicher Text »A Short History of the Bauhaus« in den Archivunterlagen, o.D. [1938].

Vermittlungsebene durch textliche Erläuterungen trat hinter der Besucherlenkung durch die Fußbodenmuster, Farbe, Licht und das gleichzeitig dynamisch in den Raum gezogene Display zurück.

Dieser Befund macht den Museumskontext und die Museumskommunikation der Ausstellung umso wichtiger: Wie wurde die Schau beworben, was waren die Kernbotschaften der Ausstellung? Zentral dafür ist eine Aussage in der Presseerklärung. Hier lautete der erste Satz: »The shapes of ›things to come‹ [...] will be set forth in THE BAUHAUS 1919–1928.«¹³ Damit spielte Barr auf einen bekannten Science-Fiction-Roman aus dem Jahr 1933 an (vgl. Wells 1933). Dieser Presstext bildete die Grundlage einer Handvoll ähnlich lautender Ankündigungen in Zeitungen, womit eine öffentliche Erwartungshaltung vorgeprägt worden war (vgl. z.B. o.A. 1938a; 1938b).

Interessant ist auch noch der Schluss der dreiseitigen Presseerklärung. Unter »Note« werden ein paar einschränkende Bemerkungen gemacht. Zum einen erläutert das MoMA den Grund für den Einsatz vieler Reproduktionen: weil originale Werke aufgrund der politischen Situation nicht zur Verfügung standen. Zum anderen unterstrich man damit indirekt, dass viele Objekte von überdurchschnittlicher Qualität und großer Aktualität seien. Der Presstext schloss jedoch generalisierend: »However, the principal theme of the exhibition is the Bauhaus *as an idea*. The idea seems as valid today as it was in the days when the Bauhaus flourished.«¹⁴ Dies scheint im Umkehrschluss eine Art Entschuldigung dafür zu sein, dass nicht alle Werke überdurchschnittlich und hochaktuell waren. Dennoch wird das Bauhaus nicht historisiert, sondern zur überzeitlich gültigen Idee erklärt. Das macht deutlich, dass das MoMA die Bauhaus-Ausstellung zwischen Rechtfertigung und Überhöhung oszillierend kommunizierte.

Wie anfangs erwähnt, spiegeln die anfänglichen Kritiken eine große Ambivalenz der Ausstellungsrezeption wider. Insbesondere die ersten Rezensionen maßgeblicher Zeitungen (wie z.B. Cortissoz 1938; Jewell 1938b; McBride 1938) über die für das MoMA überaus teure Ausstellung fielen recht negativ oder zumindest verhalten aus, z.B. entdeckte die »Evening Post« in der Vielfalt große Widersprüche und meinte, dass das Bauhaus den eigenen Anspruch eines »broad, unified socialartistic engineering which would transform man's environment for the benefit of man« gar nicht einlösen könne, sondern in »personal creative idiosyncrasies« zurückfielen, die sie eigentlich selbst für unzeitge-

13 Ebd. Pressemitteilung, 2. Dezember 1938 [Herv. i.O.].

14 Ebd. Pressemitteilung, 2. Dezember 1938 [Herv. i.O.].

mäß erklärt hätten (Klein 1938). Ähnliche Urteile, die an dieser Stelle nicht in aller Ausführlichkeit und Differenzierung dargestellt werden können, trafen insbesondere Barr, der gegenüber den Trustees und Museumsfinanziers unter Rechtfertigungsdruck stand. Barr und Gropius hätten sich über die Bewertung der Zeitungskritiken fast zerstritten. Gropius ließ sie nicht an sich herankommen und erklärte alle Journalist*innen für unfähig und hinterwäldlerisch. Barr dagegen gab den Besprechungen teils recht und wies Gropius darauf hin, dass sie von renommierten Ausstellungsrezensent*innen verfasst worden seien, die ihr Handwerk durchaus verstünden: Gropius täte daher wohl daran, die Kritiken ernst zu nehmen (vgl. Blümm 2019a: 207).¹⁵

Dennoch ist festzuhalten, dass sich bis zum Ende der Ausstellung über 60 Wortmeldungen, Leserbriefe, Reaktionen auf Leserbriefe, aber vor allem auch größere Presseartikel mit Fotos in Tageszeitschriften und Magazinen nachweisen lassen (vgl. z. B. Cooke 1939, Davidson 1938; Jewell 1938a; Johnson Keyes 1938,). D.h., dass sich sehr viele Journalist*innen mit der Ausstellung auseinandergesetzt haben, vielleicht gerade weil sie so polarisierte. Der Erfolg der Schau schlug sich nicht zuletzt in den Besucherzahlen nieder. In den knapp zwei Monaten Laufzeit wurden über 17.000 Besucher*innen in dem genannten MoMA-Ersatzquartier gezählt.¹⁶

»Altes Material«?

Die Fragen der Journalist*innen in ihren Kritiken kreisten um die Themen, wie das Bauhaus historisch einzuordnen sei, wie es in der Ausstellung dargestellt wurde und welche Bedeutung es in den USA im Jahr 1938 hatte. Dabei verweigerten Bayer und Gropius als auch das MoMA, so die These dieses Aufsatzes, zu diesem Zeitpunkt die Historisierung des Bauhauses: Sie wollten es als eine zeitlose Idee verstanden wissen, als einen allgemeingültigen modernen Zugang des heutigen Künstlers bzw. der heutigen Künstlerin zur Welt. Freilich war 1938 eine andere Zeit als 1927 und erst recht als 1919, als das Bauhaus in Weimar gegründet worden war. Mittlerweile waren über 20 Jahre vergangen;

15 Vgl. auch MoMA, Exh. 82 (vgl. Anm. 4). Kritischer Brief von Alfred H. Barr an Walter Gropius, 3. März 1939.

16 Vgl. Bauhaus-Archiv Berlin, Walter Gropius, GS 19, Mappe 202/01. Beaumont Newhall an Sigfried Giedion, 29. Mai 1939.

Kunst und Design hatten sich auch in den Vereinigten Staaten enorm weiterentwickelt. Bayer war sich dieser Tatsache im Vorfeld sehr bewusst. Er hielt in seinem Tagebuch fest: »Die Ausstellung selbst war eine Riesenaufgabe für mich allein. Das Thema an sich unerhört kompliziert, die Schwierigkeiten *altes* Material aktuell wirken zu machen.«¹⁷

Gleichwohl war es legitim, dem Bauhaus eine eigene Ausstellung zu widmen. Dabei wäre dessen Historisierung mit ergänzenden, kontextualisierenden Erläuterungen für ein US-amerikanisches Publikum sicher verständlicher gewesen. Fairerweise sei gesagt, dass es rückblickend leicht ist, die wenig ausgeprägten Vermittlungsansätze zu kritisieren, zumal sich die Museumspädagogik in Deutschland z.B. erst Jahrzehnte später, seit den 1970er Jahren entwickelte (vgl. Höllwart 2013). Das MoMA war diesbezüglich seiner Zeit voraus. Die Organisation von Wanderausstellungen ab 1932 zeugt von dem allgemein hohen erzieherischen Anspruch des Museums, außerdem richtete es 1937 ganz innovativ eine Kunstvermittlung für Jugendliche ein (vgl. Schoenholz Bee/Elligott 2004: 36, 47). Dennoch war eine gezielte Vermittlungsarbeit für jede Ausstellung auch im MoMA in der Zeit noch nicht vorgesehen.

Inhaltlich haben sich Bayer und Gropius bemüht, ein vollständiges Bild aller Aspekte künstlerischen Arbeitens am Bauhaus zu präsentieren. Würde man all diese Themen und Sektionen in ihrer Tiefe inhaltlich analysieren, so kann der Schluss nur lauten, dass das Bauhaus in nur 14 Jahren auf enorm vielen Gebieten neue gestalterische Versuche angestellt und wie ein Katalysator für die Moderne gewirkt hat. Diese Dichte und Vielfalt der Ausstellungsobjekte wurden von den Kritikern rückhaltlos anerkannt. Andererseits lief diese Fülle gewissermaßen ins Leere, weil ihr keine gleichwertige Textebene gegenüberstand. Im Team war niemand vorgesehen, um vertraut mit Design und Kuratierung in den USA diese Aufgabe zu übernehmen. Stattdessen verfassten Bayer und Gropius die wenigen Texte selbst. Vielleicht bringt diese Verwirrung ein Kritiker besonders gut auf dem Punkt, in dem er seine reichbebilderte Rezension in der »New York Times«, in der er viele Aspekte der Ausstellung aufzählt, mit den Worten beschließt: »Mr. Barr ist absolutely right. The Bauhaus does live today. It has a message for America and for the future. But that message (or am I as absolutely wrong?) is not clear, exact and in challenging terms relayed.« (Jewell 1938a)

Bayer kompensierte das »alte Material« durch ein neuartiges und im Kunstbereich ungewohntes Ausstellungsdesign: Er präsentierte ein Feuer-

17 Denver Art Museum. Herbert Bayer, Tagebuch, o.D. [November 1938; Herv. i.O.].

werk neuester Ausstellungstechniken (Fußbodenmuster, Arbeit mit Farbe und Licht, in den Raum gezogene Fotografien, Vitrinen auf dem Boden etc.), die aus seiner Erfahrung als Grafikdesigner und aus den aktuellsten Strategien der Werbung und Werbepsychologie resultierten (vgl. Bayer 1939/40: 17). Daher nimmt die Gestaltung der Bauhaus-Ausstellung im MoMA einen wichtigen Platz in der Geschichte künstlerischer Ausstellungsdisplays ein (vgl. Lohse 1953: 166–167; Müller/Mohlmann 2014: 53). Diese Ausstellung hat Bayers Karriere als Ausstellungsdesigner trotz der schlechten Kritiken auch keinen Abbruch getan, denn 1940 beauftragte ihn Barr erneut mit der Gestaltung einer Ausstellung – der patriotischen Schau »Road to Victory« (MoMA, New York, 1940; vgl. MoMA 2023b).

Potenzial der Analyse historischer Ausstellungen

Die Betrachtung und Analyse historischer Ausstellungen bietet ein großes Potenzial für die heutige und zukünftige Museumsarbeit. Ein ausgewogenes Verhältnis aus Inhalt und Form, vermittelt durch ein verbindendes Display, wird immer die zentrale Aufgabe kunsthistorischen Kuratierens bilden – selbst wenn aus diesem Muster bewusst ausgebrochen wird. Wie das Beispiel der Bauhaus-Ausstellung jedoch zeigt, sind bei Ausstellungen alle Details von Bedeutung: Alle Ebenen werden von den Besucher*innen wahrgenommen, sogar wenn diese fehlen. Das kann im Umkehrschluss nur bedeuten, dass eine Ausstellung umso verständlicher und anschaulicher ist, je mehr diese Ebenen ineinandergreifen und aufeinander aufbauen. Damit ist nicht gemeint, die Besucher*innen zu sehr zu lenken oder nur eine Sichtweise zuzulassen, sondern das eigene Vorgehen transparent zu machen und vermeintliche Schwachstellen nicht zu kaschieren. Gropius und Bayer waren keine Historiker und als langjährige Mitglieder des Bauhauses befangen. In Bayers Augen waren die Exponate veraltet, und aus dieser Perspektive stellt sich vor allem die Frage, wie man das vermeintlich Alte aktualisiert und zeitgemäß vermitteln kann.

Damit kommt (kunst-)historisch vorgebildeten und mit dem örtlichen Kontext vertrauten Kurator*innen die anspruchsvolle Aufgabe zu, durch Textinformationen eine sensibel austarierte Balance zwischen Orientierung, Erklärung und offener Betrachtung zu finden. Gleichzeitig besteht die Herausforderung, nutzbringend mit Gestalter*innen zusammenzuarbeiten und die wechselseitigen Expertisen im Dienste einer gemeinsamen Sache

anzuerkennen: der gelungenen Kommunikation mit den Ausstellungsbesucher*innen durch Bild, Text und Gestaltung. Denn an diesem Fallbeispiel ist unverkennbar, dass die Kurator*innen eine Ausstellung nicht allein entwickeln können, sondern auf kreative Ausstellungsgestalter wie Herbert Bayer unbedingnt angewiesen sind.

Literatur

- ARGE schnittpunkt (Hg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar.
- Bayer, Herbert (1939/40): »fundamentals of exhibition design«, in: PM. An Intimate Journal For Art Directors, Production Managers, and their Associates 6, H. 2, S. 12–13, 17–25.
- Ders./Gropius, Ise/Gropius, Walter (Hg.) (1938): Bauhaus 1919–1928 [Ausstellungskatalog], New York.
- Dies. (Hg.) (1955): Bauhaus 1919–1928 [Ausstellungskatalog], 3. Aufl., Stuttgart.
- Bergdoll, Barry (2016): »Memento Mori or Eternal Modernism? The Bauhaus at MoMA 1938«, in: Mark Stocker/Philip G. Lindley (Hg.), Tributes to Jean Michel Massing. Towards a Global Art History, London, S. 15–32.
- Blümm, Anke (2019a): »Etappen einer Legendenbildung. Die Bauhaus-Ausstellungen in New York (1938) und Stuttgart (1968)«, in: Hellmut T. Seeemann/Thorsten Valk (Hg.), Entwürfe der Moderne. Bauhaus-Ausstellungen 1923–2019, Göttingen, S. 197–218.
- Dies. (2019b): »The Bauhaus show at the MoMA in 1938« – A project of the emigrated Bauhaus group around Gropius«, in: Laura Martínez de Guereñu (Hg.), Bauhaus In and Out: Perspectives from Spain, Madrid, S. 420–431.
- Cooke, Mary (1939): »Bauhaus Post Mortem«, in: Magazine of Art 32, H. 1, S. 37–40.
- Cortissoz, Royal (1938): »Architecture and Some Other Topics«, in: New York Herald Tribune vom 12.12.1938, S. F8.
- Cox, Leonard (1938): »Bauhaus Revived«, in: Cue, New York vom 10.12.1938.
- Davidson, Martha (1938): »Epitaph Exhibit of the Bauhaus: Commemoration of the Famous Modern Source of Design«, in: Art News vom 10.12.1938, S. 13, 20.
- Genauer, Emily (1938): »Bauhaus Exhibit Most Engrossing«, in: New York World-Telegram vom 10.12.1938, S. 12.

- Gordon Kantor, Sibyl (2002): Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge.
- Haupt-Stummer, Christine (2013): »Display, ein umstrittenes Feld«, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Ausstellungstheorie- und praxis, Wien/Köln/Weimar, S. 93–102.
- Hitchcock, Henry Russell/Johnson, Philip (1996): The International Style. Architecture Since 1922, New York [Reprint der Originalausg. von 1932].
- Höllwart, Renate (2013): »Entwicklungslinien der Kunst- und Kulturvermittlung«, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Ausstellungstheorie- und praxis, Wien/Köln/Weimar, S. 37–50.
- Jewell, Edward Alden (1938a): »Decade of the Bauhaus«, in: The New York Times vom 11.12.1938, S. X11.
- Ders. (1938b): »Reception Opens Bauhaus Display«, in: The New York Times vom 7.12.1938, S. 28.
- Johnson Keyes, Helen (1938): Industrial Design at the Bauhaus, in: The Christian Science Monitor vom 20.12.1938, S. 14.
- Klein, Jerome (1938): »Modern Museum Surveys 10 Years of the Bauhaus«, In: New York Evening Post vom 10.12.1938, S. 9.
- Koehler, Karen (2002): »The Bauhaus 1919–1928. Gropius in Exile and the Museum of Modern Art, N. Y., 1938«, in: Richard A. Etlin (Hg.), Art, Culture, and Media under the Third Reich, Chicago, S. 287–315.
- Langfeld, Gregor (2011): Deutsche Kunst in New York. Vermittler, Kunstsammler, Ausstellungsmacher, 1904–1957, Berlin.
- Lohse, Richard Paul (1953): Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform, Erlenbach-Zürich.
- McBride, Henry (1938): »Attractions in the Galleries«, in: The Sun vom 10.12.1938, S. 11.
- MoMA (Hg.) (2023a): Bauhaus: 1919–1928. Dec 7, 1938–Jan 30, 1939 [Ausstellungsfotos und -verzeichnis, Katalog, Pressemeldung], moma.org, [online] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735> [abgerufen am 01.08.2023].
- MoMA (Hg.) (2023b): Road to Victory, May 21–Oct4, 1942 [Ausstellungsfotos und -verzeichnis, Katalog, Pressemeldung], moma.org, [online] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038> [abgerufen am 01.08.2023].
- Müller, Anna/Mohlmann, Frauke (Hg.) (2014): Neue Ausstellungsgestaltung 1900–2000. Stuttgart.
- O.A. (1938a): »Gallery to Open Large Show of Bauhaus Work«, in: Herald Tribune vom 04.12.1938, S. 25.

- O.A. (1938b): »Nazi-banned art is exhibited here«, in: *The New York Times* vom 04.12.1938, S. 40.
- Rössler, Patrick (2013): »Als Gebrauchsgrafiker im Nationalsozialismus: »mein Reklame-Fegefeuer««, in: ders. (Hg.), Herbert Bayer. *Die Berliner Jahre – Werbegrafik 1928–1938* [Ausstellungskatalog], Berlin.
- Sajic, Andrijana (2013): *The Bauhaus 1919–1928 at the Museum of Modern Art, N.Y., 1938: The Bauhaus as an Art Educational Model in the United States*, Master Thesis, The City College of the City University of New York, CUNY Academic Works, [online] https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/183/ [abgerufen am 01.08.2023].
- Schoenholz Bee, Harriet/Elligott, Michelle (2004): *Art in Our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*, New York.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, University of Cambridge, Massachusetts.
- Wells, Herbert George (1933): *The Shape of Things to Come*, London.

11 Eine »Ausstellungsooper« in fünf Akten

Zur Rezeption der Berliner »Pharaonen-Dämmerung«
1991

Kathrin Grotz und Patricia Rahemipour

Innovationen im Ausstellungswesen sind kein Phänomen der Gegenwart, sondern haben durchaus historische Dimensionen. Betrachtet man weiter zurückliegende, prägende Ausstellungsprojekte, können Analysen derselben durchaus dazu beitragen, aktuelle Entwicklungen und Trends in einem anderen Licht zu sehen und zu verstehen.

So lassen sich beispielsweise aus der zeitlichen Distanz schnell ausge-rufene ›neue Wege‹, die in der Konzeption und Reflexion von Ausstellungen beschritten werden, zuweilen besser einordnen und kritisch bewerten. Was sind die wirklichen »lessons learned« der vor Jahrzehnten unternommenen programmatischen und methodisch-technischen Aufbrüche in der Ausstellungslandschaft und wie lassen sich diese Erkenntnisse für zukünftige Ausstellungsprojekte fruchtbar machen?

In unserem Beitrag nehmen wir mit der »Pharaonen-Dämmerung« ein französisch-deutsches Ausstellungsprojekt unter die Lupe, das vor über drei Jahrzehnten die Gemüter erhitzte, Besucher*innen begeisterte und zugleich ein durchaus kritisches ›Rauschen‹ im Feuilleton verursachte. Was war damals innovativ vor allem hinsichtlich der Szenografie und des Medieneinsatzes, wie reagierte das Publikum – und was bleibt an Erkenntnissen für das »heute«? Wir schöpfen für unsere retrospektive Analyse nicht nur aus den vielen Kritiken und Presstexten, welche die Ausstellung auf ihrer dritten und letzten Station in Berlin-Charlottenburg kommentierten, sondern auch aus einer unveröffentlichten Besucher*innenstudie, die das Institut für Museums-

forschung¹ im Auftrag des Ägyptischen Museums der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (SMPK) für die Berliner Station der Ausstellung durchführte, sowie aus zahlreichen Video- und Fotodokumenten.

Blockbuster in Straßburg, Paris und Berlin

Der Anlass war eher klassisch-konventionell: Am 23. Dezember 1990 jährte sich der Geburtstag von Jean-François Champollion zum 200. Mal. Im Auftrag der Bibliothèque Nationale in Paris (vgl. Schreiber 1991) und unter der Schirmherrschaft des französischen Staatspräsidenten François Mitterand (1981-1995) entstand eine Wanderausstellung mit dem französischen Titel »Mémoires d'Égypte – Hommage de l'Europa à Champollion« (Église St. Paul, Straßburg, 1990; Bibliothèque Nationale, Paris, 1990–1991). Sie war dem Entzifferer der ägyptischen Hieroglyphen gewidmet, der in Frankreich bis heute als Nationalheld verehrt wird, und zunächst für zwei Ausstellungsstationen in Straßburg (15.6.–10.10.1990) und Paris (15.11.1990–15.3.1991) vorgesehen.

Die Ausstellung zeigte Exponate und Leihgaben aus den führenden ägyptologischen Sammlungen des globalen Nordens (Paris, London, Florenz, New York, Berlin, Turin und München), die in dieser Form erstmals zusammen präsentiert wurden. Der große Publikumserfolg ist jedoch wahrscheinlich der ungewöhnlichen und eigenwilligen Präsentation zuzuschreiben, die mit Mitteln theatralischer Inszenierung und unter Verwendung von Medientechnik die zu erzählende Geschichte in neuartiger Konsequenz präsentierte.

In Straßburg wurde die Église St. Paul auf 1000 Quadratmetern zur alt-ägyptischen Säulenhalle mit Tempelräumen umgestaltet. Um des großen Andrangs an Schaulustigen Herr zu werden, war die Ausstellung täglich von 10 bis 22 Uhr geöffnet (vgl. Werner 1990). Auch in Paris bildeten sich vor der Bibliothèque Nationale lange Schlangen (vgl. Wildung 1991a: 62). In den acht Monaten, die »Mémoires d'Égypte« in Frankreich gezeigt wurde, sahen rund 500.000 Besucher*innen die Schau (vgl. Riedle 1991).

Dass die Ausstellung um eine Station in Berlin erweitert wurde, ging auf die Initiative des damaligen Direktors des Ägyptischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (SMPK) zurück. Dietrich Wildung war fasziniert von der eigenwilligen Präsentation, die schon in

1 Der Auftrag ging an das Institut für Museumskunde, das 2006 in Institut für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin umbenannt wurde (vgl. IfM o.J.).

Frankreich Aufsehen erregt hatte: »Ich hatte sie in Straßburg und Paris gesehen und ich hatte einfach Lust, einmal in Berlin auszuprobieren, wie sie hier ankommt.«² Die Übernahme der Ausstellung wurde sehr kurzfristig verhandelt. Im Dezember 1990 reiste Wildung mit dem damaligen Generaldirektor der SMPK Wolf-Dieter Dube zur Besichtigung nach Paris. Man einigte sich mit dem damaligen Leiter der französischen Staatsbibliothek, Emmanuel le Roy Ladurie, und Hubert Bari, dem Vertreter des für Organisation und Durchführung federführenden Vereins Fondation Mécénat Science et Art auf die Übernahme der Ausstellung. Der Vertrag selbst wurde dann Mitte Mai 1991 geschlossen.³

Für die Berliner Station änderte Wildung wenige Wochen vor der Eröffnung den Arbeitstitel »Champollion und die Entzifferung der Hieroglyphen« (o.A. 1991a) in »Pharaonen-Dämmerung. Die Wiedergeburt des Alten Ägypten« (SMPK, Berlin, 1991). Diese »Teutonisierung« (Frede 1991) war ein geschickter Schachzug, denn beim deutschen Publikum war Champollion wenig bekannt und die Begeisterung für die Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie längst nicht so ausgeprägt wie in Frankreich (vgl. Wildung 1991a: 62). Zugleich verpasste Wildung der Ausstellungsstation auf diese Weise in zweifacher Hinsicht eine spezifisch berlinische Note: zum einen, indem er die Ausstellung um einen Themenkomplex rund um »Die Geburt der deutschen Ägyptologie in Berlin« erweiterte. Anlass dafür bot der 180. Geburtstag des deutschen Pendanten von Champollion, des Ägyptologen und ersten Direktors des Berliner Neuen Museums, Richard Lepsius (vgl. o.A. 1991d; Riedle 1991; Wildung 1991a: 63).

2 Vgl. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA), II/VA 19817, 1/2. Typoskript mit Auszügen aus dem Interview des SFB 2 mit Prof. Dr. Dietrich Wildung, Ägyptisches Museum Charlottenburg, und Dr. Karl-Heinz Priebe, Ägyptische Sammlung Bode-Museum, Freitag, 16. Juli 1991, 18 bis 20 Uhr.

3 Vgl. ebd., 2/2. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin, Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.

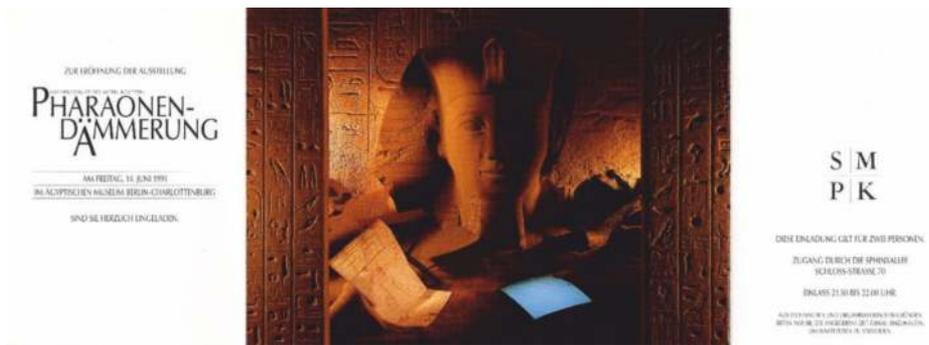


Abb. 1: Einladungskarte, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv)

Zum anderen hatte die im Ausstellungstitel angedeutete »Wiedergeburt« im Kontext der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und der sich abzeichnenden Zusammenführung der Berliner Staatlichen Museen in Ost und West im Jahr 1991 eine tagesaktuelle Bedeutung erlangt. Durch den inhaltlichen Bezug auf die gemeinsame, glanzvolle Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte machte Wildung »Pharaonen-Dämmerung« zum Vorboden der »Wiedervereinigung« der beiden ägyptischen Museen in Ost und West, die damals hinter den Kulissen verhandelt und geplant wurde.⁴ Spätestens seit Februar 1991 war öffentlich bekannt, dass die Westberliner ägyptischen Sammlungen, darunter die Nofretete, mittelfristig aus dem Charlottenburger Marstall auf die Museumsinsel ziehen würden (vgl. dpa 1991). Nun bot sich die Gelegenheit, die seit Jahrzehnten getrennten Sammlungsbestände aus den beiden ägyptischen Museen Berlins in einer großen Ausstellung gemeinsam zu präsentieren: »Die kostbarsten Teile dieser von Lepsius [...] nach Berlin gebrachten Sammlung sind seit Jahrzehnten nicht zugänglich gewesen, sie waren eingemauert in den Ausstellungssälen der Ruine des Neuen Museums oder eingelagert in den Magazinen des Bode-Museums.« (Wildung 1991a: 65; vgl. auch Frede 1991; Pretzsch 1991; sowie Dietrich Wildungs Beitrag »Ägyptisches Museum« in o.A. 1992: 218–220, hier 220).

4 Zum 1. Januar 1992 endete die historisch einmalige Konstellation der Berliner »Zwillingsmuseen«. Aus den 14 Staatlichen Museen zu Berlin (Ost) und den 14 Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (West) entstanden durch Zusammenfassung der elf Doppelsammlungen, darunter auch der beiden Ägyptischen Museen in Ost und West, insgesamt 17 Staatliche Museen zu Berlin (SMB) – Preußischer Kulturbesitz. Damit einher ging die Abberufung des Generaldirektors der SMB (Ost) sowie der Direktoren der elf Ostberliner Zwillingsmuseen. Siehe auch SMB o.]

Auch in Berlin wurde die Ausstellung zum Publikumserfolg. Die ursprünglich angekündigte Laufzeit vom 15. Juni bis 20. Oktober 1991 wurde bis zum 17. November verlängert. Wie in Frankreich war die Schau mit Sonderöffnungszeiten täglich bis 23 Uhr geöffnet, um den Publikumsandrang zu bewältigen (vgl. o.A. 1991c; 1991d). Mit einer Gesamtbilanz von 267.000 Besuchen (vgl. Wildungs Beitrag »Ägyptisches Museum« in o.A. 1992: 218–220, hier 219) war die Charlottenburger »Pharaonen-Dämmerung« nach der Rembrandt-Ausstellung im Alten Museum die zweitbeliebteste Sonderausstellung der Berliner Staatlichen Museen im Jahr 1991 (vgl. den »Rückblick« von Wolf-Dieter Dube in o.A. 1992: 211–216, hier 213).⁵



Abb. 2 u. 3: Links Besucher*innenschlangen vor der Sonderausstellung »Pharaonen-Dämmerung« im Ägyptischen Museum in Charlottenburg, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv), rechts Besucher*innen, zum Teil mit Kopfhörern, spiegeln sich im Hintergrund eines der Hauptexponate der Ausstellung, des Soleb-Löwen aus dem British Museum, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung)

5 Im Gegensatz zu den meisten anderen Staatlichen Museen verbuchte das Ägyptische Museum für das Jahr 1991 einen Besuchszahlenzuwachs von 16 % im Vergleich zum Vorjahr und konnte seinen Anteil an der Gesamtbesuchszahl der Staatlichen Museen von 24 % (1990) auf 31 % (1991) steigern. Gesamtbesuchszahlen der Staatlichen Museen in Ost und West 1990: 3.455.348, 1991: 3.057.984; Besuchszahlen des Ägyptischen Museums in Charlottenburg 1990: 816.657; 1991: 949.324 (vgl. o.A. 1992: 214).

Der besondere Erfolg der »Pharaonen-Dämmerung« äußerte sich jedoch nicht nur in einer numerischen Steigerung der Besuchszahlen, sondern auch darin, dass es einem wesentlich breiteren Publikum als üblich »neue Wege« zur Ägyptologie und ins Museum erschloss: So war der prozentuale Anteil an sehr jungen Besucher*innen mit 15,1 % mehr als doppelt so hoch wie in der Dauerausstellung und der Anteil der Berliner Besucher*innen mit 59,9 % im Vergleich zu 27,5 % in der Dauerausstellung äußerst bemerkenswert.⁶

Hauptsache spektakulär?

Die Ausstellung »Pharaonen-Dämmerung« schöpfte ein bereits seit langem bestehendes Besucher*innenpotenzial für ägyptologische Themen aus. Spätestens mit der durch die wissenschaftliche Expedition Napoleons ausgelösten Ägyptomanie (vgl. Fölsmeier 2022) waren Vorlieben etabliert worden, an die Berichterstattung und Wissensvermittlung nahtlos anknüpfen konnten. Auch der Kontakt zwischen Ägyptologie und Massenmedien reichte damals knapp 100 Jahre zurück. Bereits 1898, drei Jahre nach Erfindung des Films und kurz vor seiner Etablierung als Massenmedium, wurde einer der ersten Filme, die überhaupt einem archäologischen Sujet gewidmet waren, über eine ägyptische Grabungsexpedition gedreht (vgl. Wenzel 2005; 2015).

Ausstellungen zu altägyptischen Themen standen hoch in der Gunst des Publikums.⁷ Bei der von uns analysierten Ausstellung kam die spezifische Projektarchitektur und -finanzierung hinzu, die als frühes Beispiel eines public-private-Partnership zur maximalen Popularisierung beitragen sollte. Fachliche Weihen erhielt die Ausstellung durch die wissenschaftliche Projektleitung von Emanuel Le Roy Ladurie und Dietrich Wildung (vgl. Bari/Hildwein/Fondation Mécénat Science et Art 1990: 6). Die Konzeption und Realisierung der »superteuren« (Frede 1991) Ausstellung wurden aber im Wesentlichen von einem privaten Verein finanziert und vorangetrieben, deren Hauptakteure sich selbst als »ägyptologische Amateure« (Riedle 1991) bezeichneten.

6 Vgl. Archiv des Instituts für Museumsforschung (IfM). Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, Raumskizzen, Kommentarsammlungen und Erhebungsinstrumenten zur Auswertung der Besucherbefragung (n=1.021) und Besucherbeobachtung in der Sonderausstellung »Pharaonen-Dämmerung«.

7 So gastierte beispielsweise die »Tutanchamun«-Ausstellung von 1980/81 in insgesamt fünf deutschen Großstädten und zog Hunderttausende Besucher*innen an.

Hubert Bari und Guy Hildwein brachten als Konzeptentwickler und Ausstellungskuratoren einen ganz anderen fachlichen Hintergrund mit. Bari, damals 34 Jahre jung, war Comicfan und Mineraloge und hatte bis 1989 am Musée de Minéralogie de Strasbourg als Konservator gearbeitet. Sein rund 20 Jahre älterer Kompagnon Guy Hildwein hatte als ehemaliger Konservator am Musée zoologique de la ville de Strasbourg ebenfalls einen naturwissenschaftlichen Hintergrund (vgl. ebd.). 1987 hatten sie die Fondation Mécénat Science et Art⁸ als Verein gegründet, um große Ausstellungen zu organisieren und die dafür notwendigen Kredite zu erhalten, »eine bisher in Europa wohl einzigartige Konstruktion« (ebd.). Zu ihren ersten erfolgreichen Ausstellungsprojekten gehörte »La mémoire des siècles: 2000 ans d'écrits en Alsace« (Église Saint-Paul, Straßburg, 1988) anlässlich der 2000-Jahrfeier der Stadt Straßburg 1988.

Das Geschäftsmodell von Bari und Hildwein ließ sich auf Ausstellungen über Schmuck, Buchkunst, Impressionismus und Robotik ebenso anwenden wie in diesem Fall auf die Geschichte der Ägyptologie. Ihr Credo war es, mit den Ausstellungen Gewinn zu erwirtschaften, der dann in neue Projekte reinvestiert werden sollte. Ausstellungen waren für sie ein Teil der Unterhaltungsindustrie. »Von allem und für jede Gelegenheit etwas. Hauptsache spektakulär. Denn Kultur ist eine kommerzielle Aktivität wie jede andere auch«, fasste damals die »Zeit« zusammen (Riedle 1991). Ihren Laienstandpunkt spielten Bari und Hildwein bei der Konzeptentwicklung als spezifische Stärke aus: Sie lasen zum Thema einige wenige Bücher, legten ihre Ideenskizzen den jeweiligen wissenschaftlichen Fachleuten vor und wählten dann aus, was ihrer Ansicht nach beim breiten Publikum ankommen würde (vgl. ebd.). Hierbei handelte es sich zwar (noch) nicht um eine genuine Einbeziehung des breiten Publikums, aber Bari und Hildwein nahmen hier bereits als bekennende ›Laien‹ eine nutzer*innenzentrierte Grundhaltung ein, wie sie mehr als drei Jahrzehnte später immer noch vielen der vorwiegend fachlich geprägten Ausstellungsmacher*innen im Rahmen einer partizipativen Öffnung ihrer Kurationsprozesse schwerfällt.

Für die Berliner Station stellte die Fondation Mécénat Science et Art ein Gesamtbudget auf, das zu 60 % durch Eintrittsgelder, zu 25 % durch öffentliche Subventionen und Sponsor*innen und zu 15 % durch den Museumsshop wieder eingespielt werden sollten (vgl. ebd.; Schreiber 1991). Entsprechend »gesal-

8 Die Fondation ist seit März 1987 als Verein nach lokalem Recht registriert und unterhielt von Mai 1990 bis Dezember 1994 eine Geschäftsstelle in Straßburg (vgl. Societe SAS 2023).

zen« für damalige Verhältnisse waren die Eintrittspreise: regulär 12 DM, ermäßigt 8 DM und 5 DM für Schüler*innen (vgl. Pretzsch 1991).⁹ Um eine Beurteilung des Eintrittspreises zur »Pharaonen-Dämmerung« gebeten, bewerteten erwartungsgemäß 18 % der Befragten die Ausstellung als zu teuer, eine überwältigende Mehrheit (56 %) fand das Angebot jedoch »teuer, aber adäquat«, zeigte sich also durchaus bereit, für ein besonderes Ausstellungserlebnis tiefer als üblich in die Tasche zu greifen.¹⁰

»Mit ihrer poppig multimedialen Inszenierung der Ägyptologie bringen die Franzosen zwar frischen Wind ins biedere Museumsleben, doch letzten Endes ist ihnen wohl mehr dran gelegen, mit Wissenschaft und Kunst Reibach zu machen.« (Kaiser 1991) Vor dem Hintergrund dieser durch das Feuilleton stark kritisierten betriebswirtschaftlichen Logik erscheint auch das Gewicht des Museumsshops in einem ganz anderen Licht. Es ist anzunehmen, dass die von Bari und Hildwein persönlich betriebene »geschmackvoll bestückte Boutique« (Schreiber 1991), durch die alle Besucher*innen nach dem Ende ihres Rundgangs automatisch durchgeschleust wurden, ein in Deutschlands Museen bislang kaum entwickeltes Geschäftsmodell beflügelten. »Das Merchandising ist der Riesenhammer an der ganzen Sache«, wurde einer der 50 studentischen Mitarbeiter*innen der »Buchhandlung« zitiert (Kaiser 1991). Sie alle waren am Umsatz beteiligt und verkauften neben dem mit 59 DM relativ teuren Begleitbuch und weiteren Büchern auch Nachahmungen von ägyptischen Stellen, Statuen und Büsten sowie extra für die Ausstellung angefertigte Merchandisingartikel, wie z. B. T-Shirts und Socken mit aufgedruckten Hieroglyphen, Lesezeichen, Bleistifte und Blechbüchsen für Bleistifte in Form eines Sarkophags (vgl. Kaiser 1991; Riedle 1991; Schreiber 1991).

In der Presse ernteten die »profitorientierten Veranstalter« reichlich Kritik, weil für ihre »Promotion-Strategie« u. a. auch öffentliche Gelder geflossen waren (Kaiser 1991), doch am Ende musste die Fondation das volle unternehmerische Risiko tragen. Denn die Kalkulation der »Pharaonen-Dämmerung« ging nicht auf: Sie spielte trotz Verlängerung lediglich 13,8 Millionen DM Einnahmen vor Steuern ein, was bei tatsächlichen Ausgaben von 18,7 Millionen

9 Zum Vergleich: 1991 verlangte die Hälfte der Museen in Deutschland keinen Eintritt. Lediglich 10 % der gebührenpflichtigen Häuser verlangten regulär mehr als 3 DM. Vgl. Institut für Museumskunde 1992: 42–43.

10 Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

DM knapp 5 Millionen DM Verlust bedeutete. Der finanzielle Anteil der SMPK an den tatsächlichen »Einnahmen« lag mit 440.000 DM bei gerade einmal 3 %.¹¹

Ein suggestiver Erlebnisraum

Geht man von der Aufgabenstellung aus, war der »Pharaonen-Dämmerung« der Zuspruch des Publikums nicht in die Wiege gelegt. Denn im Gegensatz zu klassischen ägyptologischen Kassenschlagern wie z.B. der legendären »Tutanchamun«-Ausstellung 1980/81 sollte hier mit Champollion und Lepsius ja nicht Ägypten an sich, sondern ein wissenschaftshistorisches Thema verhandelt werden. Das Feuilleton würdigte Baris und Hildweins innovativen Umgang mit dieser inhaltlichen Herausforderung:

»[D]en Weg nachzuvollziehen, den die Ägyptologie innerhalb eines halben Jahrhunderts von der Spekulation (bzw. Mystifikation) zur Wissenschaft vollzog, [...] erfordert normalerweise viel didaktischen Lesestoff an Zahlen, Fakten und Abhandlungen. Solchen Weg vermeidet diese Ausstellung. Sie setzt voll auf heutige Rezeptionsgewohnheiten, vor allem bei jüngeren Leuten.« (Pretzsch 1991)

Wildung benennt die Strategien, mit denen allzu große Textlastigkeit vermieden werden sollte:

»Sie wählt dazu Medien im modernsten Sinn des Wortes: Infrarot-Ton über Kopfhörer, Videos als Informations- und Gestaltungsmittel, kulissenhafte

11 Aus Sicht der Fondation entstand ein erheblicher Anteil des finanziellen Verlustes, weil ein Pavillon der Ausstellung in Berlin aufgrund behördlicher Auflagen nicht so übernommen werden konnte, wie er in Paris gezeigt worden war. Er wurde daraufhin von den Berliner Partner*innen unter extremem Zeitdruck modifiziert, so dass er vom herstellenden Subunternehmer nicht wie vereinbart nach Ablauf der Ausstellung nachgenutzt und mit den angefallenen Montage- und Transportkosten verrechnet werden konnte. Um den entstandenen Schaden entspann sich zwischen der Fondation und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) ein Rechtsstreit, der am 27. Juni 1995 mit einem Vergleich endete, bei dem die SPK zum Ausgleich sämtlicher gegenseitiger Forderungen 90.000 DM an die Fondation zahlte. Vgl. ZA-SMB, II/VA 19817, 1/2. Akte zu einem Rechtsstreit zwischen SPK und der Fondation Mécénat; ebd., 2/2. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.

Theater-Inszenierung und sorgsam ausgewählte Originale. Diese Ebenen stehen gleichrangig nebeneinander und [...] schaffen einen suggestiven Erlebnisraum, bei dessen Verlassen [...] der Schritt zurück in die Realität der Gegenwart ähnlich überraschend kommt wie nach einem Theaterabend.« (Wildung 1991a: 63)

Die Gesamtkonstellation der »Pharaonen-Dämmerung« entspricht dem von Martin Roth zehn Jahre später geprägten Begriff der Ausstellung als »Scenographie« (vgl. Roth 2001: 25). Es handelt sich nach dieser Lesart also um ein sehr frühes Beispiel der inszenierenden Ausstellungspraxis in Deutschland, und es ist kein Zufall, dass die Initiative dafür aus Frankreich kam. Die Traditionslinie der Szenografie¹² begann dort bereits 1985 mit »Les Immateriaux« im Centre George Pompidou (vgl. Gorgus 2002: 135, 137). Die vom französischen Philosophen Jean-François Lyotard kuratierte Schau arbeitete bereits mit Infrarotkopfhörern, um eine »enge Verschränkung der körperlichen und emotionalen Anwesenheit der Besucher mit der Ausstellung [zu erzielen], die im direkten Eintauchen in eine – artifizielle – Wirklichkeit Philosopheme individuell erlebbar machen will.« (Wunderlich 2005: 191)

Die Idee, Inszenierungen für die Vermittlung historischer Inhalte heranzuziehen, ist jedoch wesentlich älter: Schon Ende des 18. Jahrhunderts wurde eine Abwandlung der klassischen Tableaux Vivants populär, die neben bekannten Kunstwerken der Malerei oder Plastik auch historische Ereignisse in Szene setzte (vgl. Rein 2020: 124–125). Die Inszenierung der Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie durch die Lyoner Bühnenbildwerkstatt Basic Théâtral war also für sich genommen nicht Neues, doch in der Dichte, Leichtigkeit und Raffinesse, mit der verschiedene Stilmittel und Technologien kombiniert wurden, erzielte sie eine herausragende Komplexität. Aus der Perspektive der historischen Ausstellungsforschung mag diese besondere Kombinatorik ein wichtiger Innovationsschritt gewesen sein. In der Ägyptologie gehörte die Popularisierung mit allen Mitteln der Kunst und Medien, insbesondere des Films, jedoch von Beginn an zu den Besonderheiten dieser Disziplin. Die Ausstellung von Bari und Hildwein stand in der Tradition »des Lepsius'schen Popularisierungsgedankens« (Riedle 1991), der bereits 1850 mit der grellbunten Ausmalung des Neuen Museums die Ägyptomanie des Publikums befeuert hatte (vgl. Schreiber 1991). Wenn man es so betrachtet, lag das Innovationspotenzial der

12 Diese Schreibweise hat sich mittlerweile gegenüber der von Martin Roth geprägten »Scenographie« durchgesetzt.

»Pharaonen-Dämmerung« sogar weniger in der Kombinatorik als vielmehr in der Verwendung modernster Technologien.

Hildweins und Baris »Happening« (Sinz 1990) wurde im Feuilleton heftig attackiert: »Ihr eigentliches Thema ist keine Kunst- und keine Stilgeschichte, nicht das auratische Kunstwerk – das gerät hier fast zur Begleiterscheinung, wird als Belegstück und Vehikel für die Darstellung von Rezeptionsgeschichte benutzt, mitunter freilich sehr banal und schmerzhaft naiv.« (Frede 1991) Das Publikum sah das jedoch ganz anders: Insbesondere bei jüngeren Besucher*innen traf die als Erlebnis angelegte Ausstellung ganz offenbar den Nerv. So war die Hälfte der Besucher*innen der »Pharaonen-Dämmerung« unter 30 Jahre alt, 15 % davon waren Jugendliche zwischen 13 und 19 Jahren.¹³

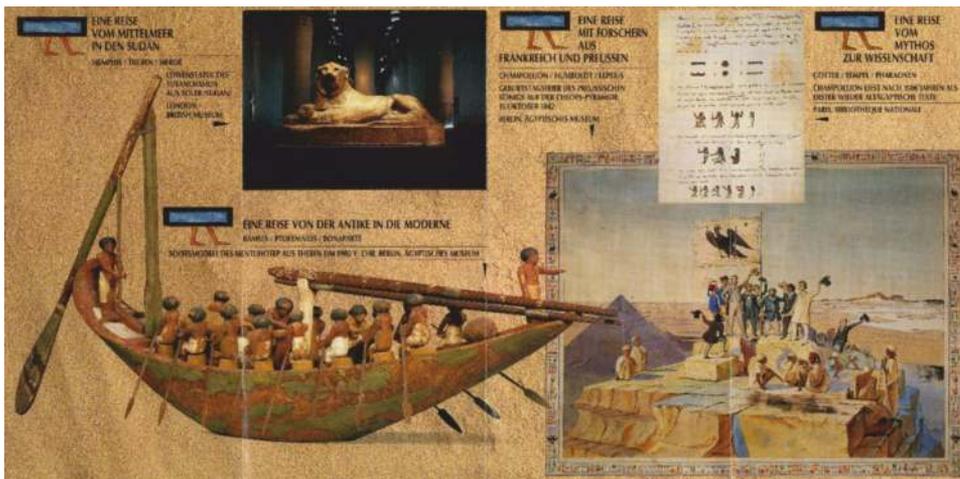


Abb. 4: Flyer zur Berliner Station der »Pharaonen-Dämmerung«, Innenseite, 1991 (Rechte: Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv)

Episodenhaftes Erleben

Die Ausstellung in Berlin besaß ein klar strukturiertes Konzept als episodenhafte »Ausstellungsooper in fünf Akten« (o.A. 1991a). Zu Beginn des Parcours,

13 Vgl. Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

den alle Besucher*innen nach dem Passieren der Warteschlangen durchliefen,¹⁴ wurden Kopfhörer ausgegeben, die über Infrarot ton atmosphärische Raumklänge und die Tonspuren der zahlreichen in die Ausstellung eingestreuten Videofilme im Vorbeigehen individuell erlebbar machten. Im Mittelpunkt des ersten Aktes stand der Ägyptenfeldzug von Napoleon Bonaparte 1798, inszeniert in einem Expeditionszelt mit Originalobjekten (vgl. Wildung 1991a: 63). Im nächsten Akt betrat man das mit zarten Tüllvorhängen drapierte Kinderzimmer Champollions inklusive Laufstall mit Trinkfläschchen und Büchern. Auf mehreren Bildschirmen berichtete ein Video vom Leben Champollions aus der Perspektive seines älteren Bruders (vgl. Werner 1990). Der dritte Akt begann im sogenannten Rosette-Saal, der mit einer Interpretation von Wandmalereien im comichaften Stil in schwarz-weiß ausgekleidet war: Hier konnte man den Stein von Rosette als Kopie bewundern, rund herum altägyptische Originalobjekte. In einem daran anschließenden Medienraum wurde das System der Hieroglyphen »so anschaulich visualisiert, dass auch Schüler keine Verständnisschwierigkeiten haben.« (Wildung 1991a: 64) Zum Schluss dieses Abschnitts wandelte man entlang einer Galerie ausgewählter Originalpapyri und Schreibutensilien, während Textpassagen aus den Totenbüchern per Kopfhörer eingespielt wurden. »Und raunende Musik (komponiert von Peter Gabriel) untermalt[e] das Defilee vorbei an den Schätzen.« (Werner 1990) Im vierten Akt begleiteten die Besucher*innen inmitten der monumentalen Replik einer Tempelanlage Champollion auf seiner Ägyptenexpedition 1828/29. Der »Ertrag« dieser Unternehmung, Originalobjekte aus Berlin, London,¹⁵ Paris und weiteren europäischen Sammlungen, wurde in der Haupthalle des Ägyptischen Museums zwischen den raffiniert ausgeleuchteten und zum Teil mit Gazestoff verhüllten originalen Granitsäulen des Tempelhofes des König Sahuré präsentiert. Der fünfte und letzte Akt spielte in Berlin und stellte Richard Lepsius als Vollender von Champollions Entzifferungsleistung vor. Ausgestellt wurde u.a. sein »Lettre au Professeur Ippolito Rosseline«, das als zweites Gründungsdokument der Ägyptologie

14 Einen auf Video gebannten Gang durch die Straßburger Fassung der Ausstellung kann man online abrufen (vgl. Schmitt 1990).

15 So präsentierte man die beiden Wächterfiguren eines Widders und eines Löwen, die 1844 aus dem Amun-Tempel im ägyptischen Soleb entfernt nach Berlin bzw. ins British Museum verbracht wurden, erstmals seit Trennung wieder gemeinsam (vgl. Weinreich 1991).

Berühmtheit erlangte. Im Epilog wurden schließlich neueste Techniken der ägyptologischen Forschung vorgestellt (vgl. Wildung 1991a: 64).

Szenografie und sinnliche Ansprache

Sehen

Die »Pharaonen-Dämmerung« stellte den Alltagsbetrieb des Ägyptischen Museums in Charlottenburg komplett auf den Kopf. Die Ausstellungsflächen wurden für die aufwändigen Einbauten nahezu komplett ausgeräumt,¹⁶ damit die »Präsentation unabhängig von der Architektur des Ausstellungsbauwerks in gebauten Innenräumen ihr Eigenleben entfaltet« (Wildung 1991a: 62). Die Ausstellungskritik ereiferte sich besonders über die eigenwillige Kombination aus kostbaren Originalen, moderner Kommunikationstechnik und »altmodische[r] theatralische[r] Inszenierung« (Riedle 1991) mit vielen kulissenhaften Elementen, wie etwa der durch das Berliner Architektenbüro Steiner gestalteten Außenanlage¹⁷: »Die schrecklich simple Obelisken- und Sphinxallee mit Papp-, Gips- und Resopal-Appel, grünem Kunststoffläufer und Büchsenimbiß verheißt zunächst nichts Gutes, allenfalls Archäologie als Jahrmarkt.« (Frede 1991) Innerhalb der Bühnenbauten wie dem Expeditionszelt, den künstlichen Tempelsäulen und Pyramidengängen wurde Beleuchtung gezielt eingesetzt, um atmosphärische Stimmungen zu verstärken sowie Vitrinen und vorhandene Architekturelemente bestmöglich in die künstliche Bühnenwelt zu integrieren. Die insgesamt sehr dunkle Inszenierung erhöhte die Wertigkeit der ausgeleuchteten Objekte und verstärkte den geheimnisvollen Charakter des Ausgestellten. Entlang des Parcours liefen auf zahlreichen Bildschirmen kurze Videoclips,¹⁸ die zum jeweiligen »Ausstellungs-Akt« passten und durch ihren dramatisierten Ich-Erzählstil die Besucher*innen »zum Mitwisser der Entzifferung der Hieroglyphen und der ersten großen europäischen Expeditionen an den Nil« machten (Schreiber

16 Vgl. Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, SMB-ZA, II/VA 8697 (Akten der GD). Wolf-Dieter Dube an Marcel Boiteux, Präsident der Fondation EDF Paris, 30.3.1991.

17 Vgl. SMB-ZA, II/VA 19817, 2/2. Teil- und Schlussurteil Landgericht Berlin Rechtsstreit Fondation Mécénat & SPK 14. Juni 1993, Darstellung des Tatbestands.

18 Einige der Clips sind auf der Plattform hal.science abrufbar (vgl. Schmitt/Meyer-Chemenska 1990a bis 1990e).

1991). Für die Produktion dieser historischen Minifiktionen drehte Regisseurin Muriel Meyer mit Schauspieler*innen wie Jean Piat und Alain Sachs sowohl an originalen Drehorten als auch in Studiokulissen.¹⁹ Eine derartige Doku-Fiktion kommt heute in vielen Ausstellungen zum Einsatz, sie in dieser Form in die Ausstellung zu integrieren war 1991 jedoch ganz neu und nur mit einem aufwändigen Zusammenspiel neuester Technik zu realisieren.

Die Idee, historische Inhalte in personalisierter und emotionalisierter Form zu vermitteln, war nicht unumstritten. So entzündete sich Kritik an der »videogerechte[n] Erfolgsstory des romantischen Helden Jean-Francois Champollion«, die den imperialistischen Feldzug Napoleons mit der Plünderung der kulturellen Reichtümer völlig ausblendete (Riedle 1991). »Endlich darf er [Champollion; Anm. d. Verf.] 1828 selbst nach Ägypten – und wir mit der Videokamera hinterher, dazu dramatische, musikuntermalte Abendhimmel, Background-Rezitationen aus Champollions Briefen.« (Ebd.) Auch die mit den Videos intendierte Popularisierung von Wissen stieß auf die geballte Skepsis des Feuilletons: »Die dritte Maßnahme zur Fortbildungsversüßung besteht aus reichlich auf dem Parcours verstreuten Monitoren, die in kurzen Clips alles erklären, was das ›breite Publikum‹ zwischen ›fünf und fünfundneunzig‹ wissen muss, auch wenn es leseunkundig ist.« (Ebd.) Beim Publikum kamen die Videos jedoch sehr gut an. Mehr als die Hälfte (57,7 %) beurteilten das »Informationssystem mit Bildschirm und Kopfhörer« als »sehr gut«, weniger als 1 % (von 1021 Befragten) fand es »schlecht«. In der Altersgruppe der Teenager bis 19 Jahre vergaben sogar mehr als zwei Drittel (70 %) die Bestnote. Auf die Frage, was an der Nutzung der Kopfhörer gefallen bzw. gestört hat, kamen vornehmlich positive Rückmeldungen. So wurde die »gute Übertragung von Informationen« gelobt. Ein Besucher meldete sogar zurück, das sei »als Mittel der Besucherführung das Beste, was mir bisher untergekommen ist (solange es sich um keinen menschlichen Museumsführer handelt).«²⁰

19 Vgl. die dokumentarischen Angaben zu einem Videoclip auf Französisch von Christian Schmitt (vgl. 1990).

20 Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).



Abb. 5: Blick in das »napoleonische Expeditionszelt«, Straßburger Station von »Mémoires d’Egypte« 1990 (Foto: Daniel Schmitt, Quelle: <https://hal.science/medihal-01647060v1> [abgerufen am 01.08.2023])

Hören

Die Verwendung von Audioguides war in Berlins Dauerausstellungen 1991 keine Neuheit. Das Pergamonmuseum hatte bereits in den 1980er Jahren Tonbandführungen in 25 Sprachen im Angebot, die man mit dem Erwerb einer Eintrittskarte kostenfrei nutzen konnte (vgl. Mrosek 2002: 15). Seit den 1950er Jahren wurden Tonband- und Kassettenrekorder für die akustische Vermittlung in Museen eingesetzt. Inhaltlich orientierten sich diese frühen Audioguides am Duktus einer analogen Führung und zwangen ihre Nutzer*innen zur Einhaltung eines linearen Ablaufs (vgl. Cortez 2022). Bereits in den 1970er Jahren suchte man nach technischen Alternativen, um diese Linearität zu durchbrechen und eine freie Zirkulation im Raum möglich zu machen. U.a. nutzte man Radiotechnik, um Tonkommentare von einzelnen Ausstellungsstationen zu senden (vgl. Fisher 1999). In Deutschland war »Pharaonen-Dämmerung« nach unseren Recherchen die erste größere, temporäre Publikumsausstellung

mit Infrarottechnologie. Damit war es erstmals möglich, sich individuell in der Ausstellung zu bewegen, weil die einzelnen Hörbeiträge nicht nacheinander von einem Tonband abgespielt, sondern automatisch und individuell ausgelöst wurden, wenn man sich einem Objekt näherte.

Die besondere Wirkung der damals innovativen Infrarottechnik entfalte sich in zweierlei Hinsicht. Zum einen ermöglichte die freie Zirkulation und das ineinandergreifende Zusammenspiel von visueller und auditiver Ansprache ein individuelles Ausstellungserlebnis: Mit dem kabellosen Kopfhörer, den alle Besucher*innen am Eingang erhielten, konnten sie frei durch die Ausstellung gehen und über Infrarot verschiedene akustische Signale empfangen. Anders als bei den bisherigen Audioguides klinkte sich ihr Kopfhörer automatisch auf Deutsch oder Englisch in die laufende Tonschleife ein, wenn sie sich einem bestimmten Ausstellungsbereich oder einem der Videomonitore näherten (vgl. Pretzsch 1991). Obwohl diese Technik bereits eine Personalisierung des Ausstellungserlebnisses ermöglichte, stellte sie lediglich einen Zwischenschritt in der Individualisierung von Audioguides dar. Der eigentliche Innovationssprung vollzog sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit der Verwendung IT-gestützter Systeme, der Verwendung von Computern und der Dynamisierung von Informationsarchitekturen im Sinne einer »adaptive user interaction« (Not et al. 1997: 72).

Zum anderen verstärkte die akustische Ausstellungsebene²¹ in der »Pharaonen-Dämmerung« mit ihren atmosphärisch verdichteten Klängen, unterschiedlichen Stimmen und Soundeffekten durch gezielte Immersion das emotionale Erlebnis. Originalzitate aus dem altägyptischen Totenbuch waren zu hören, man lauschte dem »Bruder Champollions« und ließ sich durch den Soundtrack von Peter Gabriel aus Martin Scorseses Film »Die letzte Versuchung Christi« unterhalten (vgl. Wildung 1991a: 63). Den Besucher*innen gefiel die »Stimmungsmusik [...] mit meditativen Synthesizer, Pfeifen, Glöckchen und Trommeln.« (Riedle 1991; vgl. auch Frede 1991). Eine Besucherin

21 »But unlike textual forms, the audioguide moves beyond the primacy of visual engagement to »stage sound« inside the beholder's body. [...] An audioguide tour involves the viewer in the affective climate generated by the sound script: involving music, emotional sensibility, the timbre of the spoken voices, and the sense of presence it generates. The soundtracks of audioguides not only compel particular reasoning, emotions and identifications, but also have the physical effect of putting beholders into action, drawing them through a series of suggestions and mood states.« (Fisher 1999: 1)

schwärmte stellvertretend für viele: »[I]ch konnte mich mit Hilfe der Musik in die Ausstellung sozusagen hineinfallen lassen.«²²

Fazit: das Richtige mit falschen Mitteln?

Auf der inhaltlichen Ebene ist die Ausstellung sicher nicht mehr zeitgemäß, denn der Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie wäre heute undenkbar ohne eine kritische Reflexion der imperialistischen Rahmenbedingungen, in denen die dargestellten Expeditionen stattfanden. Zugleich hat die »Pharaonen-Dämmerung« von 1991 auf ganz unterschiedlichen Ebenen eine Vorreiterinnenrolle für die Ausstellungspraxis in Deutschland und Frankreich (für letzteres vgl. Schmitt/Meyer-Chemenska 2015: 54) gespielt. Das bezieht sich sowohl auf die Form der Finanzierung und des Projektmanagements und die Rolle von Merchandising und Museumsshops als auch auf den Anspruch, ein Thema durch die ›Laienbrille‹ zu kuratieren. Sie war zudem eine frühe Vorbotin des szenografischen Booms, der die deutsche Ausstellungslandschaft erst um die Jahrtausendwende voll erfassen sollte.

Zugleich knüpfte »Pharaonen-Dämmerung« an viel ältere Popularisierungsmuster und inszenatorische Praktiken an, die eng mit der Ägyptomanie des 19. Jahrhunderts verknüpft sind, und kann daher aus der disziplinären Perspektive der Ägyptologie nur bedingt als szenografische Innovation gelten. Schon 1821 präsentierte die Londoner Ausstellung des Ägyptologen Giovanni Battista Belzoni nicht nur altägyptische Objekte, sondern ermöglichte den Besucher*innen mit Faksimiles zweier Grabkammern von Sethos I. auch ein räumliches Erlebnis (vgl. Loprieno 2007; Kolster-Sommer 2022). Die von Belzoni für diese »Mutter aller ägyptischen Ausstellungen« (ebd.: 56) gewählten Mittel der theatralen Inszenierung schrieben interessanterweise einen Strang der Rezeptionsgeschichte des alten Ägypten fort, der mit der Entzifferung der Hieroglyphen durch Champollion und der Entstehung der Ägyptologie als wissenschaftlicher Disziplin eigentlich als überwunden galt. 170 Jahre später arbeitete die »Pharaonen-Dämmerung« mit ähnlichen Mitteln, erzählte damit allerdings die Entstehung der Ägyptologie als Wissenschaft, die wie bereits erwähnt in vielerlei Hinsicht eine Gegenbewegung zur Ägyptomanie war. Die

22 Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

negative Reaktion des Feuilletons ist sicher auch auf diesen performativen Widerspruch zwischen einer in der Öffentlichkeit des globalen Nordens seit zwei Jahrhunderten eingeübten inszenatorischen Praxis und dem disziplinären Anspruch auf Wissenschaftlichkeit zurückzuführen.

Bari und Hildwein stellten für die Straßburger Ausstellung das Besuchserlebnis ins Zentrum und richteten das wissenschaftshistorische Narrativ sowie die Formate der Darstellung entsprechend darauf aus. Das führte dazu, dass sie die Originalobjekte nicht vorrangig gegenüber den Installationen und Inszenierungen behandelten. Es war vor allem dieses ›Gleichmachen‹, verknüpft mit einer pragmatischen Objektauswahl, das im Feuilleton auf große Kritik stieß. Im ursprünglichen Konzept war die Anzahl der Exponate auf 200 begrenzt, um Besucher*innen den ›Durchlauf‹ in einer guten Stunde zu ermöglichen und sie »glücklich zu machen, anstatt sie, wie anderswo, zu langweilen« (Riedle 1991).

Für die Berliner Ägyptologen spielten die Objekte hingegen eine wesentlich wichtigere Rolle, denn zu einer genuin ägyptologischen Ausstellung gehörte in ihren Augen die Präsentation von originalen Kunstwerken. So antwortete Dietrich Wildung in einem Fernsehinterview auf die Frage, ob diese Form der Darstellung der ägyptischen Kunst in Zukunft Schule machen sollte, ganz klar: »Nein, natürlich nicht. [...] Unser Museum ist eine reine Kunstaussstellung, in der nur einige wenige Kunstwerke gezeigt werden. [...] Bei der Betrachtung eines Kunstwerks [...] ist das emotionelle Erleben nur vor dem Original möglich.«²³ Entsprechend wurde auch Hildweins und Baris Ansatz für die Berliner Präsentation angepasst und umgedeutet. So stieg die Anzahl der Objekte in der um das Lepsius-Kapitel ergänzten Berliner Schau um ein Drittel auf 300 an.²⁴ Für Wildung bestand der Mehrwert des erlebnisorientierten Ansatzes der »Pharaonen-Dämmerung« darin, »den unvergleichlichen, unersetzbaren Dialog des Besuchers mit den Originalen in aus kurzen Bild- und Textausschnitten bestehenden Hintergrundinformationen einzubetten« (Wildung 1991a: 63; vgl. auch Pretzsch 1991; Wilen 1991). Vom Einsatz der Kopfhörer erwartete er sich eine noch intensivere und emotionalere Auseinandersetzung der Besucher*innen mit den ausgestellten Originalobjekten, handelte es sich doch um

23 Zit. n. SMB-ZA, II/VA 19817, 1/2. Typoskript: Auszüge aus dem Interview des SFB 2 mit Prof. Dr. Dietrich Wildung, Ägyptisches Museum Charlottenburg, und Dr. Karl-Heinz Priese, Ägyptische Sammlung Bode-Museum, Freitag, 16. Juli 1991, 18 bis 20 Uhr.

24 Vgl. ebd. Infoblatt des Pädagogischen Dienstes zur Ausstellung.

ein technisches Setting, das Unterbrechungen und individuelle Bewegungen im Raum erlaubte (vgl. Wildung 1991a: 62–63).

Tatsächlich bewirkte dieses Setting aber genau das Gegenteil. In Kommentaren zur Kopfhörerführung meldeten zahlreiche Besucher*innen zurück, dass ihnen durch die durchgängige Tonebene die Möglichkeit fehle, sich mit den einzelnen Objekten intensiver auseinanderzusetzen. Vielmehr führte die Technik sogar zu einer Vereinzelung. Eine Besucherin brachte es auf den Punkt: »Kommunikation wird durch die Kopfhörer sehr erschwert, ist unmöglich.«²⁵

Die 1991 als »innovativ« gefeierten Kopfhörer erwiesen sich also letztendlich als technische Sackgasse. Was einen Ausstellungsbesuch tatsächlich zu einem erinnerungswürdigen und intensiven Erlebnis macht, wurde in den letzten Jahren intensiv erforscht. Aus der Perspektive der Besucher*innenforschung ist die soziale Interaktion entscheidend: untereinander, mit den Exponaten und innerhalb der Ausstellungsräume (vgl. Falk/Dierking 2000). Dennoch ist »Pharaonen-Dämmerung« aus unserer Sicht ein bedeutender Meilenstein, denn Hildwein und Bari wollten das Richtige, wenn auch mit den falschen (technischen) Mitteln. Sie waren in der jüngeren Ausstellungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg unter den Ersten, die das Erlebnis und die Perspektive der Besuchenden so konsequent und radikal in den Mittelpunkt ihres kuratorischen Denkens und Handelns gestellt haben. Vom Feuilleton wurden sie dafür kritisiert, ihre fachwissenschaftlichen Partner*innen haben sie nicht immer verstanden. Aber ihr Ansatz steht heute, 30 Jahre später, mehr denn je für die aktuell geführte Debatte darüber, welche Rolle Museen und Ausstellungen bei der Vermittlung von Wissen einnehmen.

Literatur

Bari, Hubert/Hildwein, Guy/Fondation Mécénat Science et Art (Hg.) (1990): Pharaonen-Dämmerung. Wiedergeburt des alten Ägypten [Ausstellungskatalog], Strassburg.

Cortez, Alcina (2022): »Museums as sites for displaying sound materials: a five-use framework«, in: Sound Studies 8, H. 1, S. 43–72.

25 Archiv des IfM. Unveröff., unpag. Typoskript des Instituts für Museumskunde: »Tabellen, ...« (vgl. Anm. 6).

- dpa – Deutsche Presse-Agentur (1991): »Neues Konzept für Berlins Museumslandschaft«, in: Nordwest-Zeitung vom 23.2.1991, S. 3.
- Falk, John H./Dierking, Lynn D. (2000): *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek.
- Fisher, Jennifer (1999): »Speeches of display: the museum audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff«, in: *Parachute: Contemporary Art Magazine* 94, April-Juni, gale.com, [online] link.gale.com/apps/doc/A30398366/AONE?u=sbbpk&sid=bookmark-AONE&xid=b5625bea [abgerufen am 01.08.2023].
- Fößmeier, Christine (2022): »Die Mumie im Wohnzimmer – Ein ganz anderer Umgang mit den Überresten von einst«, in: Guido Fackler/Thomas Klotz/Stefanie Menke (Hg.), *Human Remains: Ethische Herausforderungen für Forschung und Ausstellung* (= Würzburger museumswissenschaftliche Studien, Bd. 3), Darmstadt, S. 290–302.
- Frede, Matthias (1991): »Pharaonendämmerung – Information per Video«, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 17.8.1991, S. 3.
- Gorgus, Nina (2002): »Scenographische Ausstellungen in Frankreich«, in: *Museumskunde* 67, H. 2, S. 135–142.
- IfM – Institut für Museumsforschung (Hg.) (o.J.): *Institut für Museumsforschung* [Homepage], smb.museum, [online] <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/home/> [abgerufen am 01.08.2023].
- Institut für Museumskunde (Hg.) (1992): »Erhebung der Besuchszahlen an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 1991« (= Materialien aus dem Institut für Museumskunde H. 36), Berlin.
- Kaiser, Andreas (1991): »Zur Rolle der Ägyptologie in der Popgeschichte. ›Pharaonen-Dämmerung‹ im Ägyptischen Museum«, in: *taz* vom 15.07.1991, S. 13.
- Kolster-Sommer, Anika (2022): *Mythos Ägypten – eine kultursemiotische Studie*, Bielefeld/Basel.
- Loprieno, Antonio (2007): »Von Ägyptologie und Ägyptomanie«, in: *Uni Nova. Wissenschaftsmagazin der Universität Basel* 106, Juli: Antike für das 21. Jahrhundert, S. 6–8.
- Mrosek, Jürgen (2002): »Audioguide für Alle!«, in: Bernhard Graf (Hg.), *Akustische Führungen in Museen und Ausstellungen. Bericht zur Fachtagung im Filmmuseum Berlin 2001* (= Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, Bd. 23), Berlin, S. 15–27.

- Not, Elena et al. (1997): »Person-Oriented Guides Visits in a Physical Museum«, in: David Berman/Jennifer Trant (Hg.), *Museum Interactive Multimedia 1997: Cultural Heritage Systems Design and Interfaces. Selected Papers from ICHIM 97, the Fourth International Conference on Hypermedia and Interactivity in Museums*, Paris, France, 3–5 September 1997, Pittsburgh, S. 69–79.
- O.A. (1991a): »Ausstellungsooper« in Berlin. Der Arzt war immer dabei!«, in: *Therapie der Gegenwart* 130, H. 9, S. 50.
- O.A. (1991b): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 2, S. 140.
- O.A. (1991c): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 3, S. 214.
- O.A. (1991d): »Museums- und Ausstellungskalender, Eintrag für das Ägyptische Museum«, in: *Antike Welt* 22, H. 4, S. 299.
- O.A. (1992): »Jahresbericht 1991 der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin und der Staatlichen Museen zu Berlin«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34, S. 209–283.
- Pretzsch, Lutz (1991): »Durch Bonapartes Zelt zum Mumiensarkophag. ›Pharaonen-Dämmerung‹ in Charlottenburg«, in: *Berliner Zeitung* vom 15./16.06.1991, S. 17.
- Rein, Charlotte (2020): *Techniken der Täuschung. Eine Kultur- und Mediengeschichte der Bühnenzauberkunst im späten 19. Jahrhundert*, Marburg.
- Riedle, Gabriele (1991): »Sphinx, Laien und Video«, in: *Die Zeit*, H. 25, zeit.de, [online] <https://www.zeit.de/1991/25/sphinx-laien-und-video> [abgerufen am 01.08.2023].
- Roth, Martin (2001): »Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000«, in: *Museumskunde* 66, H. 1, S. 25–33.
- Schmitt, Daniel (1990): *Visite de l'exposition Mémoires d'Égypte*, Strasbourg, Paris, Berlin [Video], hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03861608> [abgerufen am 01.08.2023].
- Ders./Meyer-Chemenska, Muriel (1990a): *Film 1 de l'Exposition »Mémoires d'Égypte«: »40 siècles sous les sables«*, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892928> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990b): *Film 2 de l'Exposition Mémoires d'Égypte: »La campagne d'Égypte«*, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892932> [abgerufen am 01.08.2023].

- Dies. (1990c): Film 4 de l'Exposition Mémoires d'Égypte: »La Description de d'Égypte«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-03892935> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990d): Film 5 de l'Exposition Mémoires d'Égypte: »Je tiens l'affaire!«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-04026824> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dies. (1990e): Film 9 de l'Exposition Mémoires d'Égypte: »Champollion conservateur«, hal.science, [online] <https://hal.science/hal-04026834> [abgerufen am 01.08.2023].
- Schmitt, Daniel, Meyer-Chemenska, Muriel (2015): »20 ans de numérique dans les musées: entre monstration et effacement«, in: La Lettre de l'OCIM Nr. 162, S. 53–57.
- Schreiber, Susanne (1991): »Pharaonendämmerung« im Ägyptischen Museum Berlin. Wiederentdeckung Altägyptens«, in: Handelsblatt vom 23.08.1991, S. 02.
- Sinz, Dagmar (1990): »Hieroglyphen in Strassburg. Eine Ausstellung über Jean-François Champollion«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 18./19.08.1990, S. 20.
- SMB – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Hg.) (o.J.): Wieder vereint, smb.museum, [online] <https://wiedervereint.smb.museum> [abgerufen am 01.08.2023].
- Societe SAS (Hg.) (2023): ASS Fondation Mecenat science et art – 67000, socete.com, [online] <https://www.societe.com/etablissement/ass-fondation-mecenat-science-et-art-34785502500024.html> [abgerufen am 01.08.2023].
- Weinreich, Irma (1991): »Hieroglyphen und Sphinx. Die Ausstellung »Pharaonendämmerung« in Berlin«, in: Nordwest-Zeitung vom 15. Juni 1991.
- Wenzel, Diana (2005): Kleopatra im Film: Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur, Remscheid.
- Dies. (2015): »Palmen, Pyramiden und Paläste. Die filmische Ägypteninszenierung von 1910 bis 1928«, in: Heike Biedermann/Andreas Dehmer/Henrik Karge (Hg.), Imagination und Anschauung. Ägyptenrezeption und Ägyptenreisen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Dresden, S. 22–31.
- Werner, Jakob (1990): »Im Bann der Hieroglyphen. Straßburger Ausstellung zum 200. Geburtstag des Begründers der Ägyptologie, Jean-François Champollion«, in: Nürnberger Nachrichten vom 04.09.1990.
- Wildung, Dietrich (1991a): »Pharaonen-Dämmerung. Die Wiedergeburt des Alten Ägypten«, in: Museumsjournal 2, S. 62–65.

Ders. (1991b): »Pharaonen-Dämmerung. Sonderausstellung zum Champollion-Jubiläum jetzt auch in Berlin«, in: *Antike Welt* 3, S. 190–193.

Wilen, Karin (1991): »Abenteurer hinter dem Schreibtisch. Ein Gespräch mit Dietrich Wildung, dem Direktor des wiedervereinigten Ägyptischen Museums in Berlin«, in: *Madame*, H. 6 (Juni).

Wunderlich, Antonia (2005): »Philosopheme inszenieren. Zur Ausstellung *Les Immatériaux* von Jean-François Lyotard«, in: Martin Roussel/Markus Wirtz/dies. (Hg.), *Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Moderneforschung*, Würzburg, S. 191–207.

12 Mehr sehen

Triangulation als Forschungsstrategie in der Ausstellungsevaluation

Claudia Gorr

Der vorliegende Band versammelt »Innovative Wege der Konzeption und Evaluation von Ausstellungen«. Manchmal ist es innovativ, sich auf etwas zu besinnen, das schon länger existiert, aber neue Relevanz gewinnen kann. Das gilt aus meiner Sicht für die Strategie der Triangulation.

In der Evaluation von Ausstellungen begegnen Evaluat*innen oft typischen An- und Herausforderungen. Z.B. geht es häufig weniger um Grundlagenforschung als mehr darum, die Wirkung eines speziellen Führungsangebots, eines Exponats oder einer bestimmten Ausstellung zu prüfen. Eine komplexe Umgebung wie eine Ausstellung, in der es im täglichen Verkehr kaum möglich ist, einzelne Einflüsse zu kontrollieren, macht hier allerdings ausschließlich standardisierte Verfahren schwierig. Zudem ist das Ziel oftmals, herauszufinden, welche Gründe oder Prozesse hinter einem Erfolg oder Misserfolg stecken. Rein quantitative Herangehensweisen gelangen hier schnell an ihre Grenzen, und so liegt es nahe, auch qualitative Methoden einzusetzen. Bei qualitativen Studien bestehen jedoch typischerweise Probleme hinsichtlich der Wiederhol- und Übertragbarkeit von Ergebnissen, was es im Zweifelsfall erschwert, Entscheidungsträger*innen von der Tragfähigkeit der Evaluationsergebnisse zu überzeugen oder die Ergebnisse in einschlägigen wissenschaftlichen Journalen zu veröffentlichen. Eine Debatte über angemessene und verbindliche Qualitätskriterien für die qualitative Forschung wird zudem seit Jahrzehnten kontrovers geführt (vgl. Flick 2005; Döring/Bortz 2016).

Ein pragmatischer Ausweg ist eine sinnvolle Verbindung qualitativer und quantitativer Methoden. Laut Döring und Bortz lassen sich durchaus

»auch im Zuge einer qualitativen Studie und im Verständnis des Sozialkonstruktivismus [...] quantitative Datenerhebungen einbeziehen – typischerweise, indem deskriptiv-statistische Ergebnisse zur Häufigkeit oder Ausprägung bestimmter Merkmale oder Phänomene in der qualitativen Gesamtinterpretation Berücksichtigung finden« (ebd.: 72).

Diese Nutzung unterschiedlicher Datentypen kann als spezielle Form der sogenannten Triangulation verstanden werden (vgl. Flick 2008). Und das Plädoyer dieses Beitrags lautet: Triangulation kann ein Schlüssel dazu sein, verschiedene typische Herausforderungen, vor die uns Evaluationen stellen, miteinander in Einklang zu bringen.

Die ursprünglich metaphorische Bezeichnung Triangulation wurde ab den 1950er Jahren aus der Geodäsie in die Sozialwissenschaften importiert. Um sich diesem sozialwissenschaftlichen Begriff der Triangulation zu nähern, lohnt ein Blick auf die Arbeit des Soziologen Uwe Flick. Er versteht darunter eine »Kombination unterschiedlicher Theorien, Methoden, Daten und/oder Forschender zur wechselseitigen Absicherung und Ergänzung im qualitativen Forschungsprozess« (Döring/Bortz 2016: 111, dort zit.n. Flick 2004). Es handelt sich in seinem Verständnis um eine Strategie zur wissenschaftlichen Gütesicherung, um höhere Plausibilität und Glaubwürdigkeit für seine Forschungsergebnisse zu gewährleisten. Der Soziologe Norman Kent Denzin entwickelte 1970 eine Typologisierung von Triangulation (vgl. Denzin 1970), wonach bis heute vier grundlegende Formen der Triangulation unterschieden werden: die Nutzung verschiedener Methoden bei der Erhebung und der Datenanalyse (methodologische Triangulation), ein Einbinden verschiedener Datensätze/-quellen (Datentriangulation), die Einbindung verschiedener Personen im Forschungsprozess, um einen zu starken Bias eines einzelnen Forschenden zu vermeiden (Forschertriangulation), und schließlich eine Kombination verschiedener theoretischer Perspektiven (Theorientriangulation).

Evaluationsprojekt in der neuen experimenta in Heilbronn

Die experimenta in Heilbronn existiert bereits seit 2009, ursprünglich im ehemaligen Hagebuchener Speicher. 2013 wurde von der Dieter-Schwarz-Stiftung eine umfassende Erweiterung beschlossen und im März 2019 öffnete die neue experimenta ihre Türen. Die neue Ausstellung bewog die Exponatebaufirma

Hüttinger GmbH und die experimenta dazu, ihre Wirkung zu prüfen und Ausstellungsstockwerke unterschiedlichen Charakters in ihrer Wirkungsweise gegenüberzustellen.¹ Im Folgenden konzentriere ich mich auf die Ausstellungssektion »Forscherland«, in der Kinder zwischen vier und zehn Jahren mit klassischen naturwissenschaftlich-technischen Phänomenen spielen und experimentieren können.

Der Wirkungsaspekt, der uns im Zuge unseres Evaluationsprojekts besonders interessierte, war das Lernen. Unsere Gesamtforschungsfrage lautete: *Wie lernen Besucher*innen in unserer neuen Dauerausstellung? Wie aber misst man Lernen? Verhaltensaspekte des Lernens lassen sich von außen beobachten, aber Erlebensaspekte und kognitive Veränderungen nur von Besucher*innen selbst beschreiben. Beide Herangehensweisen haben ihre Vorteile und Grenzen. Wenn wir beobachten, sehen wir möglicherweise Dinge, die den Handelnden selbst nicht bewusst werden oder die sie bei Selbstauskunft verschweigen. Auf der anderen Seite unterliegt jegliche Beobachtung einer Interpretation; wir werden nie vollständig sicher sein können, welche tieferen Beweggründe hinter einem äußerlich sichtbaren Verhalten stecken.*

Wir entschieden deshalb, die Frage nach dem Lernen aufzuschlüsseln, sowohl in direkt beobachtbare als auch nicht beobachtbare Aspekte, was in verschiedene Unterfragen mündete. Diese ermöglichten uns im selben Zuge, die übergreifende Generalfrage mess- und damit beantwortbar zu machen. Konkret wollten wir erfahren, welche Stationen unsere Besucher*innen nutzen und wie lange sie sich jeweils dort aufhalten. Allgemeiner ging es uns darum, welche spezifischen Indikatoren für Lernen sich identifizieren lassen und wie stark diese an den Stationen ausgeprägt sind. Schließlich wollten wir verstehen, ob Besucher*innen die Hauptthemen der Stationen erfassen, ob sie an bekannte Dinge anknüpfen können und woran sie sich kurz nach dem Besuch erinnern.

Es drängte sich hier eine methodologische Triangulation auf, denn wir planten bewusst unterschiedliche Methoden ein, um gleichermaßen beobachtbaren und nicht beobachtbaren Aspekten gerecht zu werden. Quasi als Nebenwirkung ergab sich daraus eine sogenannte Datentriangulation.

1 Die Studie wurde weitgehend finanziert von der Firma Kurt Hüttinger GmbH & Co. KG. Durchgeführt wurde sie in Kooperation zwischen der experimenta und der Evaluatorin Dr. Elsa Bailey. Die Firma Hüttinger wollte u.a. Aufschluss darüber gewinnen, wie die klassischen Hands-on-Exponate in Relation zu eher digitalen Exponaten bei den Besucher*innen ankommen und Lernprozesse anstoßen.

Denn dadurch, dass wir unterschiedliche Stichproben in unterschiedlichen Situationen zu unterschiedlichen Zeitpunkten untersuchten, gewannen wir unterschiedliche Datensätze aus unterschiedlichen Datenquellen.

Im Ganzen führte das nun zu einer Aufteilung in vier Teilstudien (siehe Abb. 1), die ich im Folgenden näher beschreibe.

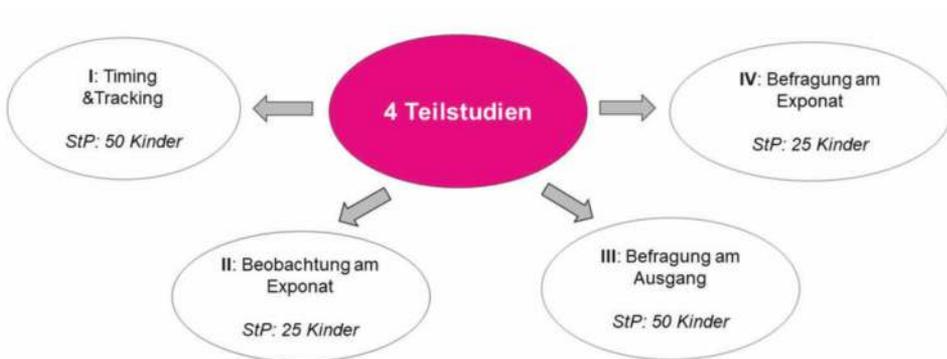


Abb. 1: Die vier Teilstudien des Evaluationsprojekts (StP = Stichprobe), eigene Darstellung

Teilstudie I: Beobachtung (Timing & Tracking)

Hierfür wurden Besucher*innen im »Forscherland« beobachtet und ihre Wege durch die Ausstellung dokumentiert. Die Stichprobe umfasste 50 Besucher*innen zwischen fünf und zehn Jahren. 27 Personen wurden auf ein Alter zwischen fünf und sieben Jahren geschätzt, 23 Personen auf ein Alter zwischen acht und zehn Jahren. 48 % wurden als weiblich, 52 % als männlich identifiziert. 90 % kamen mit der Familie, 10 % mit ihrer Klasse bzw. einer Gruppe.

Notiert wurden nicht nur Nutzungsreihenfolgen und Verweilzeiten einer Person an den Exponaten, sondern auch, ob Texte gelesen wurden. Hieraus ließ sich nun einerseits die »attraction power« der einzelnen Stationen bestimmen, also die Anzahl der Nutzer*innen, andererseits die Verweildauer an den jeweiligen Stationen unter Angabe der mittleren Dauer, der Minimal- und der Maximaldauer (vgl. Tab. 1).

Exponate	Verweildauer Mittel	Verweildauer Min	Verweildauer Max	Anzahl Nutzer*innen
Pustespiele	02:12	00:13	07:12	38
Wasserwerk	02:00	00:10	09:09	33
Wasserleitung	01:41	00:08	12:51	29
Luftpost	01:37	00:12	06:34	29
Kurbelwerk	00:29	00:05	01:34	29
Luftstoß	00:51	00:08	02:13	27
Windspiele	01:15	00:08	03:41	26
Luftfontäne	00:49	00:10	02:15	26
Großes Baumhaus	01:28	00:14	04:53	25
Luftbremse	02:41	00:19	09:17	24
Luftaufzug	02:00	00:18	05:50	24
Flaschenzug	00:22	00:06	00:52	22
Luftkringel	00:39	00:08	02:00	21
Magnetbilder	00:52	00:11	01:48	21
Monsterhebel	00:22	00:06	00:55	20
Transportkette	05:02	00:19	42:25	19
Stromprüfung	00:56	00:18	03:02	19
Nebelzeichen	00:24	00:06	01:20	19
Lufrakete	01:41	00:10	05:42	18
Rennscheiben	01:00	00:06	02:45	18
Kurvenfahrt	01:30	00:15	07:49	17
Schiffstreppe	02:00	00:13	07:24	17

Tab. 1: Übersicht über Verweildauern (»holding power«) und Zahl der Nutzer*innen (»attraction power«) an den evaluierten Exponaten (eigene Darstellung). Die Farbskala markiert Exponate, die hinsichtlich »holding power« und »attraction power« über dem Durchschnitt bzw. Mittelwert (grün), eher im Bereich des Durchschnitts (gelb) oder unter dem Durchschnitt (rot) liegen.

Teilstudie II: Beobachtung am Exponat

Die zweite Teilstudie ging mit einer tieferehenden Beobachtung an fünf ausgewählten Stationen einher. Es handelte sich dabei um eine Kombination aus a) Beobachtung spezifischer deduktiver Indikatoren für Lernen, die aus vorhandenen Theorien abgeleitet wurden, und b) vollständig offener Beobachtung mit Protokollierung aller Handlungen und Verhaltensweisen von Besucher*innen an einer Station, woraus induktiv weitere Indikatoren abgeleitet wurden.

Die Auswertung von Literatur über die kognitive und soziale Entwicklung von Kindern (vgl. Galinsky 2010, Vygotsky 1978) ergab neun deduktive Kategorien bzw. Indikatoren (vgl. Abb. 2), die mit Lernen in Verbindung gebracht werden. Fünf Indikatoren stehen mit der Wahrnehmung, der physischen

Interaktion und Kognition eines Individuums in Verbindung: »beobachten«, »konzentriert sein«, »trial and error«, »wiederholen« und »laut denken«. Zwei Indikatoren sind mit sozialer Interaktion, aber auch Kognition verbunden: »Entdeckungen mit anderen teilen« und »anderen die Handhabung erklären«. Zwei Indikatoren beziehen sich auf Emotionen: »frustriert sein« und »zufrieden sein«.

Die Balkendiagramme (vgl. Abb. 2) veranschaulichen, in welcher Ausprägung sich jeder der genannten Indikatoren an den fünf Exponaten zeigte. Zwei interessante Aspekte können aus den Diagrammen abgeleitet werden. Es wird erstens spezifisch sichtbar, für welche Exponate eine bestimmte Kategorie des Lernens vorherrschte. Zweitens wird generalisierend erkennbar, welche der Lernkategorien im Allgemeinen häufiger beobachtet werden konnten als andere. Im Detail ist u.a. erkennbar, dass Kinder am Exponat Pustespiele im Vergleich zu den anderen Exponaten zwar am meisten beobachteten, also ihre Aufmerksamkeit bewusst auf Teile der Station lenkten, um Informationen direkt über die Sinne aufzunehmen, aber in Relation zu den anderen Exponaten auch das geringste Wiederholungs- oder Trial-and-Error-Verhalten zeigten. Trial-and-Error-Verhalten involvierte, dass jemand eine Handlung ausprobiert, die vielversprechend erscheint, sich aber auch als Misserfolg entpuppen kann.

Generell fällt Trial-and-Error-Verhalten, das am ehesten auf einen Lernfortschritt schließen lässt, bei allen evaluierten Exponaten etwas weniger stark aus als bloßes Beobachten oder das reine Wiederholen von bereits erprobten Handlungen. Zudem sind die sozialen Interaktionsindikatoren »anderen die Handhabung erklären« und »mit anderen Entdeckungen teilen« weniger prominent ausgeprägt als jene Indikatoren, die die Interaktion mit den Exponaten betreffen. Hinsichtlich der emotionalen Zustände »frustriert sein« ließen Mimik, Gestik und Sprache der Kinder eher auf Zufriedenheit schließen, außerdem wurde an keinem der evaluierten Exponate mehr als »ein wenig« Frustration beobachtet.

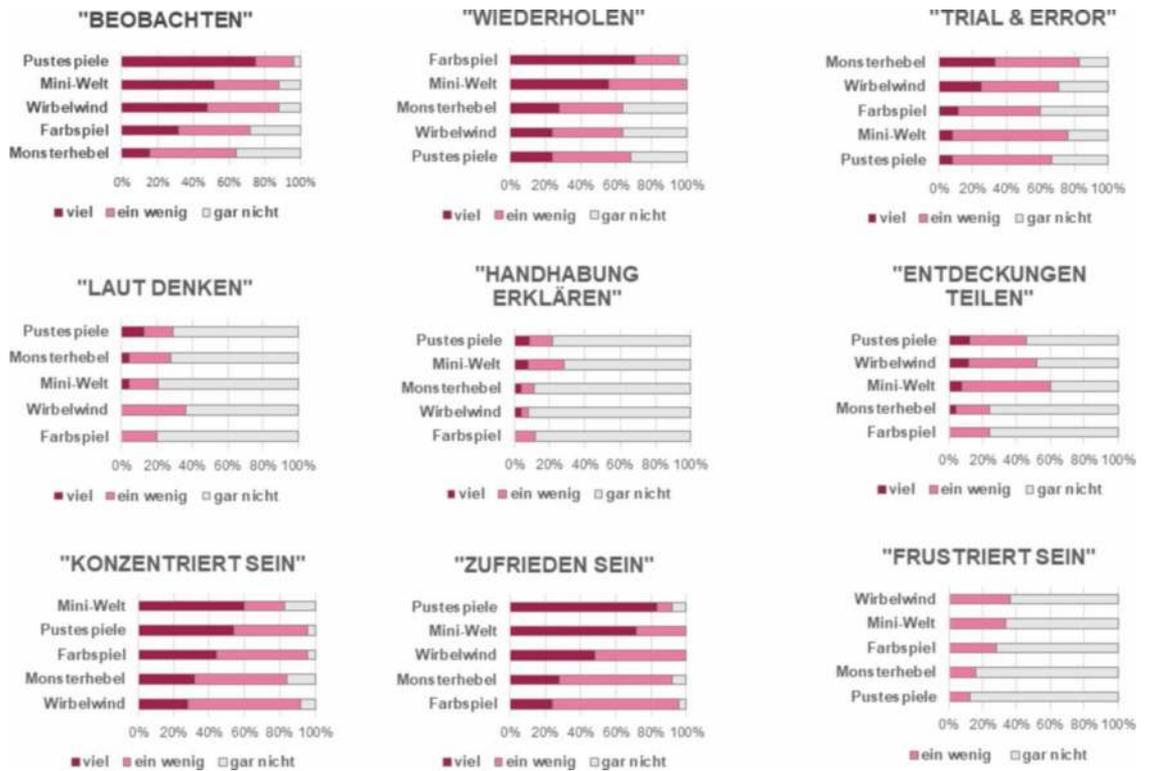


Abb. 2: Ausprägung der beobachteten neun Indikatoren an den Exponaten Farbspiel, Mini-Welt, Monsterhebel, Pustespiele und Wirbelwind des »experimenta-Forscherlands«, eigene Darstellung

Ungeachtet dessen, dass wir bereits deduktive Kategorien aus den Theorien des Lernens abgeleitet hatten, gingen wir nun noch einmal offen an die Erfassung der Verhaltensweisen heran, einerseits, um die quantitativen Daten zu unterfüttern, und andererseits, um weitere Kategorien aus dem Material zu entwickeln. Dies wird im Folgenden beispielhaft anhand der Station Wirbelwind (vgl. Abb. 3) deutlich.



Abb. 3: Die interaktive Station Wirbelwind im »Forscherland« der experimenta, 2019
(Foto: experimenta gGmbH)

An dieser Station können Besucher*innen erleben, wie ein Tornado entsteht. Auf Knopfdruck steigt feuchtwarme Luft auf und beginnt zu rotieren, wie es bei einem echten Tornado durch die Corioliskraft geschieht. Um die Rotation des Nebels besser beobachten zu können, ist die Station mit einem beweglichen Lasergerät ausgestattet, das Besucher*innen in den Wirbelwind richten können. Wir protokollierten zunächst in einer offenen Herangehensweise alle Verhaltensweisen, die eine Person von Beginn bis Ende während der Interaktion an dieser Station zeigte, so z. B. bei einem ca. siebenjährigen Jungen:

»M7? tritt an die Station, nimmt sofort das Lasergerät in die Hand und drückt die Taste. Er richtet den Laser nach unten auf die Luken, aus denen der Nebel strömt. Sein Blick richtet sich allerdings nach oben, dort, wo der Nebel nun aufsteigt und verwirbelt wird. Er dreht sich langsam um und richtet den Laser nach rechts weg vom Exponat in den Raum hinein. Er dreht sich dann wieder zum Exponat und richtet den Laser nun gezielter in den Wirbelsturm, schwenkt dabei langsam auf und ab. Er interagiert weiter mit dem Wirbelsturm und legt das Lasergerät ab. Er guckt in den Wirbel und nimmt das Gerät erneut in die Hand, um es wieder auf den Wirbelsturm zu richten. Der

Wirbelsturm dreht sich immer schneller. Der Junge legt das Lasergerät wieder hin und verlässt die Station.«²

Mittels qualitativer Inhaltsanalyse nach Kuckartz (vgl. 2018) gelang es uns zum einen, hieraus unterfütternde Informationen für unsere bestehenden deduktiven Kategorien zu gewinnen. Beispielsweise half uns die Beobachtung, tiefere Einblicke in das Kommunikationsverhalten an der Station Wirbelwind zu erlangen. Wir sahen, dass diese Station die Kommunikation zwischen Besucher*innen nur mäßig unterstützte. Die am häufigsten dokumentierten Kommunikationsformen waren das Erklären von Entdeckungen (20 %) und das Hinweisen auf Entdeckungen (12 %). Diese Arten der Kommunikation stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Lernprozess. Dass begleitende Personen zuhörten oder zuschauten, schien das Interesse an der Station aufrechtzuerhalten. Wenn eine begleitende Person wegging, schien dies in einigen Fällen die Aufmerksamkeit des oder der Beobachteten zu beeinträchtigen.

Zum anderen legte eine Analyse des Textmaterials nun aber auch neue induktive Kategorien nahe, die nicht bereits in unseren Ausgangskategorien enthalten waren. Hierzu zählte die Kategorie »Aspekte der Handhabung«. An der Station Wirbelwind wurden zwei wesentliche Probleme in der Handhabung identifiziert: Ein Problem schien die Latenz zwischen dem Drücken des Knopfes und dem Aufsteigen und Drehen des Nebels zu sein. Dies kam vor allem zum Tragen, wenn die Ausstellung leer war und die Station zwischendurch immer wieder »herunterfuhr«. Das zweite Problem betraf das Lasergerät. Sein Zweck blieb vielen Besucher*innen unklar, sichtbar daran, dass der Laserstrahl nicht immer auf den Tornado gerichtet wurde. Zudem verstanden viele Nutzer*innen nicht, dass man das Gerät in die Hände nehmen kann, sondern gingen davon aus, dass es fest verankert sei.

Erst durch eine konsequente qualitative Inhaltsanalyse gelang es uns also, ein umfassenderes Bild zur Beantwortung der beiden Forschungsfragen: Welche spezifischen Indikatoren für Lernen lassen sich identifizieren?, und: Wie stark sind diese Indikatoren an den Stationen ausgeprägt?, zu zeichnen.

2 Beobachtungsprotokoll vom 9. Oktober 2019, Team Besucherforschung und Evaluation der experimenta.

Teilstudie III: Befragung am Ausgang (Exit-Interviews)

An die Untersuchung beobachtbarer Indikatoren des Lernens schlossen sich nun Interviews an, die Aufschluss über nicht beobachtbare Wirkungen geben sollten. Wir versuchten u.a. herauszufinden, woran sich Kinder und ihre Eltern kurz nach ihrem Besuch des »Forscherlands« erinnern. Außerdem wollten wir wissen, ob die Eltern davon ausgehen, dass ihre Kinder etwas gelernt haben, und, falls Lernen aus ihrer Sicht stattfand, worin es sich ausdrückte.

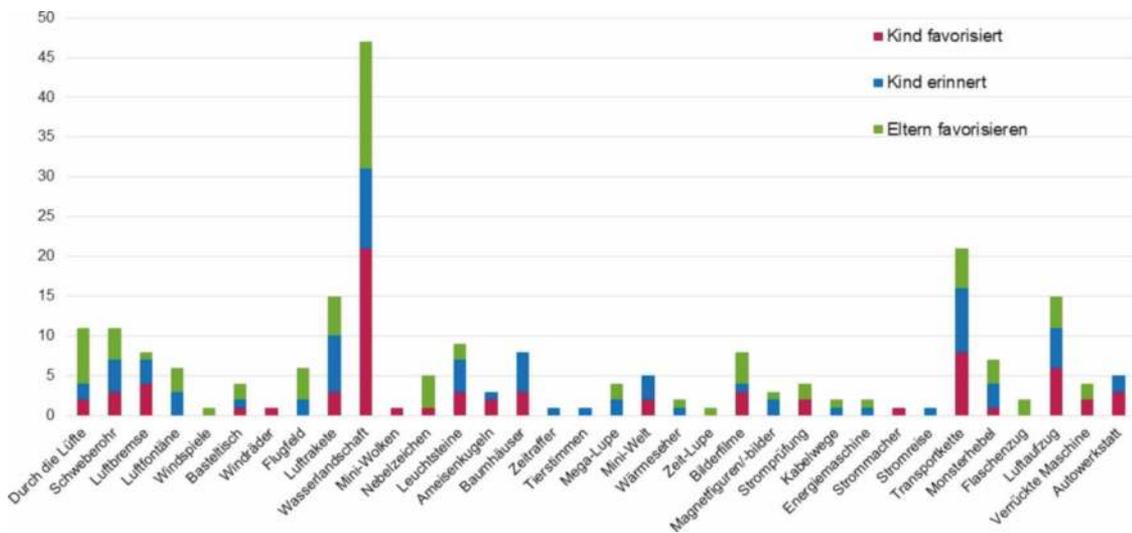


Abb. 4: Kumulierte Daten aus den drei Fragen: »Was hat dich am meisten begeistert?« (pink), »Woran erinnerst du dich noch?« (blau, beide direkt an das Kind gerichtet), und: »Wofür hat sich Ihr Kind am meisten begeistert?« (grün, an die Eltern gerichtet), eigene Darstellung

Der Interviewleitfaden enthielt geschlossene und offene Fragen u.a. an das Kind gerichtet: »Was hat dich an diesem Stockwerk am meisten begeistert?«, und: »Woran erinnerst du dich noch?«, bzw. an die Eltern: »Hat Ihr Kind hier heute etwas Neues entdecken oder etwas Bekanntes vertiefen können?« Abbildung 4 zeigt die kumulierten Daten aus den drei Interviewfragen. Das Diagramm vermittelt mittels der gestapelten Balken einen unmittelbaren Eindruck von der Attraktivität der Exponate, die aufgrund der drei ursprünglich verschiedenen Interviewfragen sonst nur schwer zu fassen wäre. Anzumerken ist, dass es jedoch auch etliche Stationen gab, die weder Kind noch Eltern beim Heraustreten aus der Ausstellung mehr in Erinnerung waren oder erwähnens-

wert erschienen. Diese Exponate wurden aus Gründen der Übersichtlichkeit aus der Grafik ausgespart.

gelernt?		Anzahl der Nennungen	Beispielaussagen
nein		8	Nein. Eher nicht.
nicht sicher		6	Ja, aber ich kann mich an nichts Spezielles erinnern. Neu war der Staubsaugerlift.
ja	konzeptuelles Wissen	34	Magnete: dass sich Dinge anziehen und abstoßen beim Strom – was leitet und was nicht dass ein Boot schwer untergeht
	prozedurales Wissen	5	ja, arbeiten wie in der Werkstatt Mit einem Flaschenzug geht es einfacher. Wir haben Sachen hochfliegen lassen!
	NoS (Tools + Methoden)	3	Infrarotlicht, dass man Wärme sichtbar machen kann Beim Mikroskop, das war seltsam, weil es plötzlich ganz anders aussah. das UV-Licht, womit man die Steine anschaute

Tab. 2: Analyse der qualitativen Daten zur Interviewfrage an die Eltern: Hat Ihr Kind hier heute etwas Neues entdecken oder etwas Bekanntes vertiefen können? (Interviewleitfaden, Team Besucherforschung und Evaluation der experimenta 2019)

Befragt danach, ob die Eltern den Eindruck gewonnen haben, ihr Kind habe in der Ausstellung »Forscherland« etwas gelernt, antworteten zwar acht Personen mit einem Nein und weitere sechs Eltern waren sich unsicher, aber 42 von den befragten 56 Eltern konnten explizit benennen, worin das Lernen aus ihrer Sicht bestanden hat. Aus den Antworten wurden drei Arten des Lernens bestimmt: a) eine Erweiterung konzeptuellen Wissens, b) ein Zugewinn proze-

duralen Wissens und c) Erkenntnisse hinsichtlich der Nature of Science (NoS), also der Methoden und Tools, die in den Naturwissenschaften zum Erkenntnisgewinn eingesetzt werden (vgl. Tab. 2).

Teilstudie IV: Befragung am Exponat

Mit der letzten Teilstudie wurden Aspekte erfasst, die ganz spezifisch mit einzelnen Stationen zusammenhingen. Es standen die Fragen im Mittelpunkt, ob die Besucher*innen an bekannte Dinge anknüpfen können und ob sie die Hauptthemen der Exponate erfassen.

Das Interview erfolgte kurz nach der Beobachtung an einer Station u.a. mit folgenden Fragen:

- »- Erzähl mir mal, was du hier gemacht hast! (evtl. nachfragen mit a und b)
- a) Ich habe gesehen, dass du ... Kannst du mir mehr dazu sagen?
- b) Hat dich etwas an dieser Station überrascht?
- Was würdest du einem Freund über die Station sagen, wenn er oder sie fragen würde, worum es geht?
- Hast du so etwas Ähnliches schon mal gemacht – oder war das für dich etwas ganz Neues?«³

Durch eine qualitative Inhaltsanalyse der Antworten gelang es uns, ein umfassenderes Bild zur Beantwortung der beiden Fragen zu zeichnen. Das lässt sich am Beispiel des Exponates Wirbelwind erläutern. Nicht alle Interviewten verstanden das Konzept und konnten sagen, worum es bei diesem Exponat genau geht. Das Lasergerät spielte bei vielen Beobachtungen eine tragende Rolle, was die Frage aufwarf: Ist »Wirbelwind« ein Exponat über ein Tornadophänomen, ein Laserphänomen oder beides? Die Ergebnisse zeigten, dass nicht für alle Besucher*innen deutlich wurde, wie das Lasergerät mit dem Tornado zusammenhängt. Für uns stellte sich angesichts der Ergebnisse die Frage, ob die spezielle Gestaltung des Exponats die Besucher*innen hinsichtlich der Ursache eines Tornados verwirrt.

3 Auszug aus dem Interviewleitfaden, Team Besucherforschung und Evaluation der experimenta 2019.

Fazit: Was war der Mehrwert von Triangulation in unserem Projekt?

Flick verspricht sich von der Triangulation eine »Verbreiterung der Erkenntnismöglichkeiten« (Flick 2008: 19), eine Aussage, die unsere Studie stützt. Der Einsatz der Triangulation ermöglichte uns einen sowohl umfassenderen als auch detaillierteren Blick auf Aspekte und Prozesse, die charakteristisch für das Lernen unserer Besucher*innen sind, vor allem, was für sie attraktiv ist (anzieht, hält, in Erinnerung bleibt ...), welche unterschiedlichen Indikatoren sie an verschiedenen Stationen in Hinsicht auf Lernen zeigen, welche Arten des Lernens in der Ausstellung generell stattfinden und welche Faktoren Orientierung, Handhabung und damit das Lernen erschweren.

Nicht immer bestätigten sich die Daten der Teilstudien gegenseitig, es ergab sich aus ihnen eher ein komplexes, vielschichtiges Bild der Besucher*innenerfahrung bzw. des Lernens. Besonders wertvoll für uns erwies sich der Wechsel von der Makroebene, dem »großen Überblick« (Wege, Nutzungsfrequenzen und -dauern, erinnerte Exponate, Verhaltensausprägungen an Exponaten), zur Mikroebene (spezielle Verhaltensmuster, Lernformen und Inhalte).

Hieraus gewannen wir z.B. die Erkenntnis, dass, obwohl laut Beobachtung die Texte in 98 % der Fälle nicht gelesen wurden, ein hoher Prozentsatz der Besucher*innen (84 %) im Interview dennoch angab, mindestens einen der angebotenen Texte genutzt und ihn als hilfreich empfunden zu haben. Viele berichteten zudem, dass sie interaktive Exponate zunächst lieber selbst testeten und Texte grundsätzlich erst dann hinzuzögen, wenn sie nicht zurechtkämen.

Ein anderes Beispiel: Durch die Verschränkung von Timing- und Trackingdaten mit detaillierten Beobachtungen an Einzelexponaten wurde offensichtlich, dass einige Exponate zwar eine geringere erste »attraction power« auswiesen, aber dennoch viele mit Lernen verbundene Verhaltensweisen förderten und Kinder bzw. Jugendliche, sofern sie sich hieran niederließen, ausdauernd und wiederkehrend experimentierten. Auf der anderen Seite wurden auch Exponate identifiziert, die zwar eine höhere anfängliche Attraktion ausübten, Besucher*innen aber nur kurz an sich zu binden vermochten und Schwierigkeiten in der Handhabung bereiteten.

Nicht zuletzt legten die Interviews offen, was den bloßen Beobachtungen teils entgegenstand: So erwiesen sich im direkten Gespräch teilweise konzeptuelle Missverständnisse, obwohl die Befragten ausdauernd an einer Station gespielt hatten. Andere Interviewte überraschten mit einem klaren Verständnis für ein Phänomen, obwohl sie bei der vorhergehenden Interaktion frustriert gewirkt hatten. Die durch die nachfolgenden Interviews erfolgte Neube-

wertung der Beobachtungen überzeugte uns demnach u.a. davon, dass Frustration ein (wenn auch vorübergehend) erwünschter Zustand beim Interagieren an Exponaten sein kann, regte er doch in einigen Fällen offensichtlich zu weiterem Trial-and-Error-Verhalten an und führte damit potenziell zu einem erhöhten Verständnis. Zudem kamen wir zu der deutlichen Einsicht, dass nur eine Kombination von Beobachtungs- mit anschließenden Interviewdaten eine Lernsituation annähernd in ihrer Komplexität erfassen kann. Weder die reine Beobachtung, die für sich gesehen zu vorschnellen Schlüssen führen kann, noch das alleinstehende Interview, in dem eine Person im Sinne der Erfüllung angenommener Erwartungen antworten könnte, hätte dies ermöglicht.

Transfer: Triangulation für die Besucher*innenforschung?

»Randomized trials may systematically fail to account for phenomena that violate this method's basic assumptions – that is, phenomena that are contextually dependent or those that result from the interaction of dozens, if not hundreds, of factors. Indeed, such phenomena are precisely what educational research most needs to account for in order to have application to educational practice.« (Baumgartner et al. 2003: 6)

Wenn Studienergebnisse auf alltagsnahe Situationen übertragen werden sollen (für die Evaluation besonders relevant), sollte auch die Untersuchungssituation so gestaltet sein, dass sie mit der Alltagssituation in möglichst vielen Merkmalen übereinstimmt (vgl. Sedlmeier/Renkewitz 2008). Das allerdings steht den Ansprüchen eines quantitativen Paradigmas nach Kontrollierbarkeit und Wiederholbarkeit entgegen, wie das obige Zitat von Baumgartner et al. unterstreicht. Die Herausforderung besteht also in der Ausstellungsevaluation immer wieder darin, eine Balance zwischen einem naturalistischen, schwer kontrollierbaren, komplexen Setting und evidenzbasiertem Wissen herzustellen. Der Artikel hat gezeigt, dass Triangulation hierzu ein Schlüssel sein kann.

Aber: Dies bedeutet nicht automatisch mehr wissenschaftliche Güte. Wird eine Methode gewählt, die per se ungeeignet ist, um eine Forschungsfrage zu beantworten, kann sie nicht durch Triangulation mit anderen Methoden bessere Daten erbringen, möglicherweise erweitert sich das Problem dadurch eher noch. Wenn z.B. zwei verwendete Methoden eine niedrige Validität haben, addieren sich die dadurch entstehenden Erhebungsfehler bei Kombination der Methoden. Daher ist es bei der Triangulation besonders wichtig,

dass im Vorhinein adäquate Methoden gewählt werden, mit denen sich die Gegenstände, die untersucht werden wollen, tatsächlich erfassen lassen. Wollte man beispielsweise Besucher*innenhandlungen in ihren Einzelheiten und Reihenfolgen erheben, sollte man eher keine retrospektive Befragung einsetzen, denn dann würde man vielmehr das Erinnerungsvermögen oder auch soziale Erwünschtheit messen. Eine validere Methode wäre hier die verdeckte Beobachtung.

Wer Triangulation als Forschungsstrategie für seine Evaluation wählt, sollte zudem nicht unbedingt auf der Suche nach Vereinigung oder Bestätigung zwischen den Datensätzen sein. Auch wenn eine gegenseitige Bestätigung der verschiedenen Teilergebnisse in den Anfängen der Theorie der Triangulation oft noch als Ziel und Zweck verbalisiert wurde, so verfolgt ein moderneres Verständnis von Triangulation diesen Ansatz nicht mehr (vgl. Moran-Ellis et al. 2006). Wurde in den Sozialwissenschaften ursprünglich die Annahme verfolgt, dass ähnliche Ergebnisse die Genauigkeit der eingesetzten Forschungsmethoden bezeugen, voneinander abweichende Ergebnisse hingegen auf ein oder mehrere »fehlerhafte Messungen«⁴ verweisen (ebd.: 48), erkennt ein moderneres Verständnis an, dass jede Methode mit unvermeidlichen Schwächen behaftet ist, die sich gegenseitig ausgleichen können. Im Mittelpunkt des hier vorgestellten Triangulationsmodells steht also der Gewinn eines komplexeren Bildes vom Forschungsgegenstand und ein damit einhergehendes erhöhtes Vertrauen in die qualitative Forschung: Was mit einer Methode oberflächlich betrachtet wird oder ihr sogar ganz verborgen bleibt, wird durch andere Methoden vertieft oder sogar erst aufgedeckt, was insgesamt robustere soziologische Erklärungen dessen ermöglicht, was in unseren Ausstellungen geschieht.

Da Evaluation in vielen Häusern noch ein Luxusgut ist, sei zum Schluss der recht hohe Aufwand erwähnt, den eine Triangulation gemeinhin mit sich bringt. Unsere Erfahrung zeigte, dass es besser ist, weder zu viele noch zu große Forschungsfragen zu wählen, da man bereits beim sorgfältigen Aufschlüsseln einer scheinbar einfachen Frage wie: Was lernen unsere Besucher*innen?, oft unweigerlich zu dem Bedarf gelangt, verschiedene Methoden und Daten miteinander zu kombinieren.

4 »flawed measurement« (Übers. d. Verf.).

Literatur

- Baumgartner, Eric/Bell, Philip/Brophy, Sean/Hoadley, Christopher/Hsi, Sherry/Joseph, Diana (2003): »Design-Based Research. An Emerging Paradigm for Educational Inquiry«, in: *Educational Researcher* 32, H. 1, S. 5–8.
- Denzin, Norman K. (1970): *The Research Act. A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, Chicago.
- Döring, Nicola/Bortz, Jürgen (2016): *Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften*, Heidelberg.
- Flick, Uwe (2008): *Triangulation. Eine Einführung*, 2. Aufl., Wiesbaden.
- Ders. (2005): Standards, Kriterien, Strategien: Zur Diskussion über Qualität qualitativer Sozialforschung, in: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 6, H. 2, S. 191–210.
- Ders. (2004): *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden.
- Galinsky, Ellen (2010): *Mind in the Making: The Seven Essential Life Skills Every Child Need*, New York.
- Kuckartz, Uwe (2018): *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*, Weinheim.
- Moran-Ellis, Jo/Alexander, Victoria D./Cronin, Ann/Dickinson, Mary/Fielding, Jane/Sleney, Judith/Thomas, Hilary (2006): »Triangulation and Integration: Processes, Claims and Implications«, in: *Qualitative Research* 6, H. 1, S. 45–59.
- Sedlmeier, Peter/Renkewitz, Frank (2008): *Forschungsmethoden und Statistik in der Psychologie*, München.
- Vygotsky, Lew S. (1978): *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*, Cambridge.

13 How Visitors Tame Exhibits

Using a design-based research method to understand visitors' performance

Ilona Howiecka-Tańska and Katarzyna Potęga vel Żabik

Researchers who analyze the kinds of learning processes that unfold at science centers and interactive museums face the challenge of having limited control over the conditions under which their research is conducted. These conditions are unstable by definition: the visitors' behavior is uncontrollably influenced by that of others; this means that conversations and actions that were not anticipated by the research protocol naturally occur. In addition, noise and unexpected background events might distract the subjects. This ultimately makes the exhibition space quite remote from the usual standards upheld in a research laboratory; thus, the data obtained are inevitably at risk of being ambiguous and the replicability of the results is questionable. Consequently, conclusions based on such data are both limited and uncertain.

This article demonstrates how the design-based research (DBR) method can be applied to learning more about how people actually interact with exhibits. The DBR method is based on the premise that the messiness of real-world practice must be recognized, understood, and integrated as part of theoretical claims, if those claims are meant to have real-world explanatory value (Barab 2014) and is derived from the interdisciplinary learning sciences. DBR's goal, therefore, is to harness the study of learning, as it unfolds within a naturalistic context that contains theoretically inspired innovations, in order to develop new theories, artifacts, and practices that can be generalized to other contexts. This article consists of three parts. The first, introductory section describes the DBR method and its applications in analyzing the interaction between visitors and exhibits. In the second, we present analyses of the process whereby a visitor familiarizes herself with four (previously unfamiliar) exhibits. We use affordance theory as an explanatory concept in

our analysis. In the article's third, and concluding, part we show the DBR approach's benefits in terms of developing knowledge about the »taming« of exhibits.

An important part of the Copernicus Science Center's exhibitions is that it offers visitors the experience of discovering natural phenomena on their own through exhibits. Visitors who use the interactive exhibits, thus, participate in a two-stage learning process. First, they recognize the exhibits; visitors learn how they work, what they are used for, and what they make possible. Second, having learned how to work with the exhibits, they start to recognize phenomena. Knowing how both processes work is crucial for designers. This is because it allows them to determine the interaction experience's educational value: to what extent does it develop procedural knowledge (how the devices work) and to what extent does it help visitors to develop substantive knowledge (regarding the phenomena)? A growing number of researchers are taking an interest in the cognitive processes that occur in exhibition spaces (e.g., Franse et al. 2023; Achiam et al. 2014). This is because, while it is tempting to transfer research (for example, on learning and interaction with exhibits) to the stable conditions of a lab, the resulting findings will nevertheless be of only limited help in understanding what actually happens in exhibitions' living and uncontained environment. The process of the development of epistemic practices (i.e., cognitive and discursive activities that engage learners in science's knowledge construction processes of) (Hofer 2001) taking place there eludes diagnosis; this is because the relationship between the participant and the educational object is severely deprived of context. It is also impossible to properly understand the actual role played and the use of the object/exhibit. The exhibition environment consists not only of the visitor and the exhibit, but also comprises the exhibition's overall curatorial concept, the rules and atmosphere prevailing at the institution, relations with other visitors etc. Cognitive practices are, thus, shaped by the exhibit and exhibitions only as elements of a broader, complex system; in this sense, abstracting away from that context means that the attendant conclusions lose ecological relevance (Greeno/Engeström 2014). To put it another way, one cannot abstract from details such as who the visitor arrived with, what he or she has seen and experienced previously, and what associations he or she has with the object in question as a result when analyzing cognitive processes at exhibitions.

DBR and its applications in analyzing interactions between visitors and exhibits

Design-based research (DBR) evolved around the beginning of the 21st century and was heralded as a practical research methodology that could effectively bridge the chasm between research and practice in education (Anderson/Shattuck 2012). Its methodological proposal is based on the premise that the messiness of real-world practice must be recognized, understood, and integrated as part of theoretical claims, provided that those claims are meant to have real-world explanatory value (Barab 2014). DBR's goal, therefore, is to harness the study of learning as it unfolds within a naturalistic context that contains theoretically inspired innovations; the aim is to develop new theories, artifacts, and practices that can be generalized to other contexts. The basic process of DBR involves developing solutions (called interventions) to problems or, to put it another way, understanding the task the visitor encounters. These interventions are then put to use to test how well they work. Successive interactions may then be adapted and re-tested to gather data (Barab 2014).

DBR has three key features: 1) collaboration with practitioners that is focused around actual problems, 2) a pragmatic approach to addressing complexity, and 3) theoretical and practical cycles of inquiry (Dede 2004; Tabak 2004). Researchers that employ DBR aim to utilize theoretical and practical knowledge to design solutions within local contexts and to then apply multiple iterations of tweaking the innovation and studying it. Being situated in a real educational context lends a sense of validity to the research and ensures that the results can be used effectively assess, inform, and improve practice in at least this one context (and likely others as well).

In this chapter, we show how DBR may help to answer some fundamental questions regarding the development of the relationship between exhibits and visitors. How is it that a visitor – often a child – is able to enter into a quick and spontaneous relationship with an object that they have never seen before? What is the process by which a hitherto unknown device becomes instrumentalized – assimilated, internalized – by visitors? How long does it take and what proportion of the overall process of interacting with the exhibit does it occupy?

The affordances of objects can be defined as »the perceived and actual properties of the thing, primarily those fundamental properties that determine just how the thing could possibly be used« (Norman 1988: 9). The affordances of a designed object, therefore, greatly influences how and whether people inter-

act with that object. The intervention analyzed involved selecting four exhibits at a science center that had different ranges of affordances: from overt (legible to the user), through mixed (with some elements legible, but others not), to covert affordances. We analyzed the progression of one child's interaction with all four unfamiliar objects, trying to discover what role »instrumentalizing« the object played within the entire interaction the Copernicus Science Centre's specific exhibits in Warsaw, Poland.

The theory of affordances as a concept explaining the process of instrumentalizing exhibits

The exhibits in a science center differ in their attendant features and functions. Although they are often lumped together into broad categories – e.g., as »interactive« or »hands-on« exhibits (Humphrey/Gutwill 2017); as objects, they nevertheless differ quite significantly from one another in term of their form, size, and how visitors interact with them. At the most basic level, the visitor encounters an individual exhibit; this exhibit presents the visitor with one or more allowable actions or tasks. At the next level, the visitor interacts with the exhibit by using their chosen techniques or ways of manipulation. At the third level, the visitor begins to generate an explanation of the phenomenon shown in the exhibit. Finally, at the fourth level, the visitor begins to generalize their ideas by including other, related exhibits (Achiam et al. 2014). However, how does it even become possible for a visitor to handle an exhibit that he or she has never worked with previously? What portion of the total interaction with the object is taken up by reconnaissance, the process of recognizing the object, and the »instrumentalizing« thereof?

The concept of affordances has been used to analyze the designing of interactive exhibits at science centers (Allen/Gutwill 2004), but also as part of a narrative framework through which to understand meaning-making and to support collaboration across different domains and practices – such as architectural design, landscape design and exhibition design (Austin 2012; Reich/Parks 2005). The concept of design affordances has implications for the way in which museum professionals design interactive learning experiences because visitor interactions with an exhibit are influenced by their perceptions of the types of actions that are permissible and possible on the basis of the interactive design. It is this latter relationship that makes exhibit developers try to look for design solutions wherever possible – elements that Norman calls signifiers

which »communicate where the action should take place« (2013: 14) – which may be familiar to other contexts. Even if what is supposed to happen is not apparent when using an exhibit, the visitor still knows that a button is surely meant to be pressed, a pedal stepped on, or a knob turned; in other words, the user's perception of the exhibit's affordances dictates what actions will be possible.

In this article, we present a brief, preliminary analysis of how one child (an 11-year-old girl, given the pseudonym »Lilly«) interacted with four exhibits with different affordances. Data was collected during a 60-minute observation visit to the Copernicus Science Center exhibition, during which Lilly wore eye-tracking glasses and during which she was accompanied by her brother (age 9) and an adult family member. The multimodal analysis included data from all meaningful actions and gestures performed by Lilly within the observed interaction with the exhibit. Additionally, data analysis included the focus of visual attention and included the areas that Lilly looked at, as collected by the eye-tracker and her verbal expression: this included a recording of all of the conversations she had, comments she made, and her verbalizations as well as those of her co-visitors.

1. »Swirling Sand«: interaction with ambiguous affordances

The »Swirling Sand« exhibit consists of three identical stations and each has a spinning platform, a knob regulating rotation speed, sand, and additional tools such as shovels, boards, and brushes for drawing and erasing sand patterns (see Fig. 1). This exhibit was designed to encourage Active Prolonged Engagement (APE) on the part of visitors (Humphrey/Gutwill, 2017). The exhibit does not offer any clear task to perform; users can autonomously create various patterns from sand. Consequently, figuring out how to do something can occur at different moments during the interaction. In addition, the goal can change many times, as happened in Lilly's case. She stated that she had not set a goal and was more interested in the process itself. This exhibit's affordances, therefore, can be described as ambiguous.

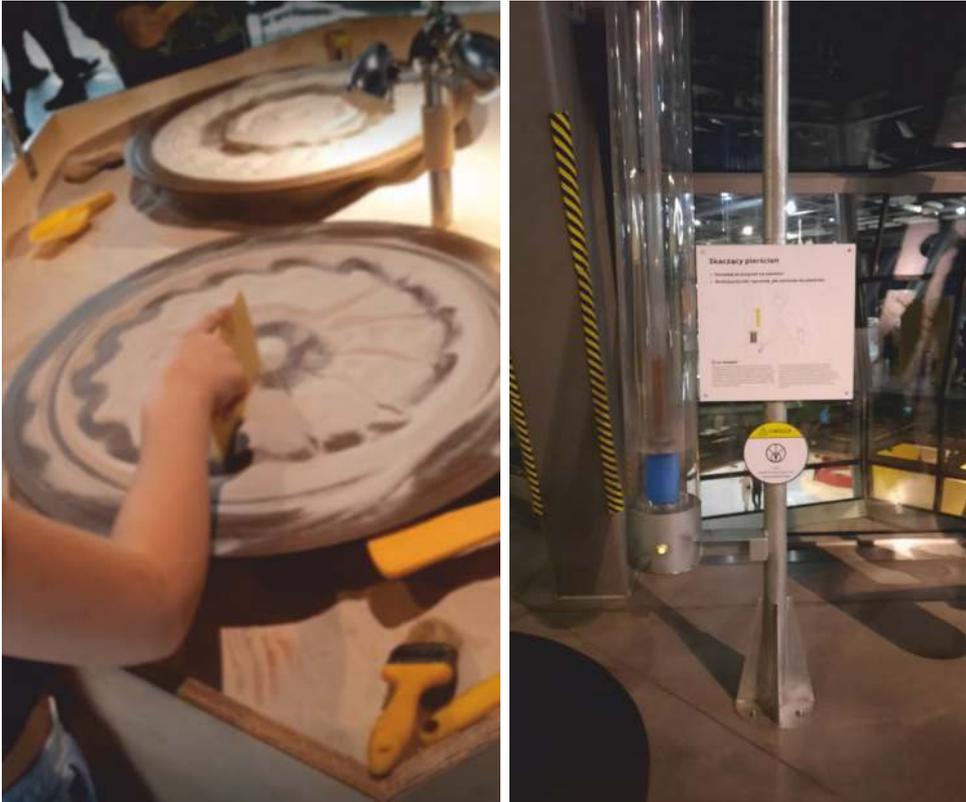


Fig. 1 a. 2: Left: »Swirling Sands« exhibit and its instructions for use. Right: »Jumping ring« exhibit and its instructions for use. Copernicus Science Centre, 2022 (Photos: Katarzyna Potęga vel Żabik)

2. »Jumping Ring«: interaction with perceptible affordances

This exhibit consists of both a coil and a metal ring inside a transparent tube (see Fig. 2). When the visitor presses the »START« button, a current flows into the coil and a magnetic field appears and grows around it. This induces a current in the metal ring. In turn, this current is the source of a new magnetic field, this time forming around the ring. The coil and the ring become magnets, with fields oriented in such a manner as to cancel each other out. The opposite-directed magnets repel one another, so the ring shoots upward. Both behavioral analysis and eye-tracking data showed that Lilly knew how to handle the exhibit and noticed the effect of the metal ring leaping upwards.

3. »I am a Function«: interaction with covert affordances

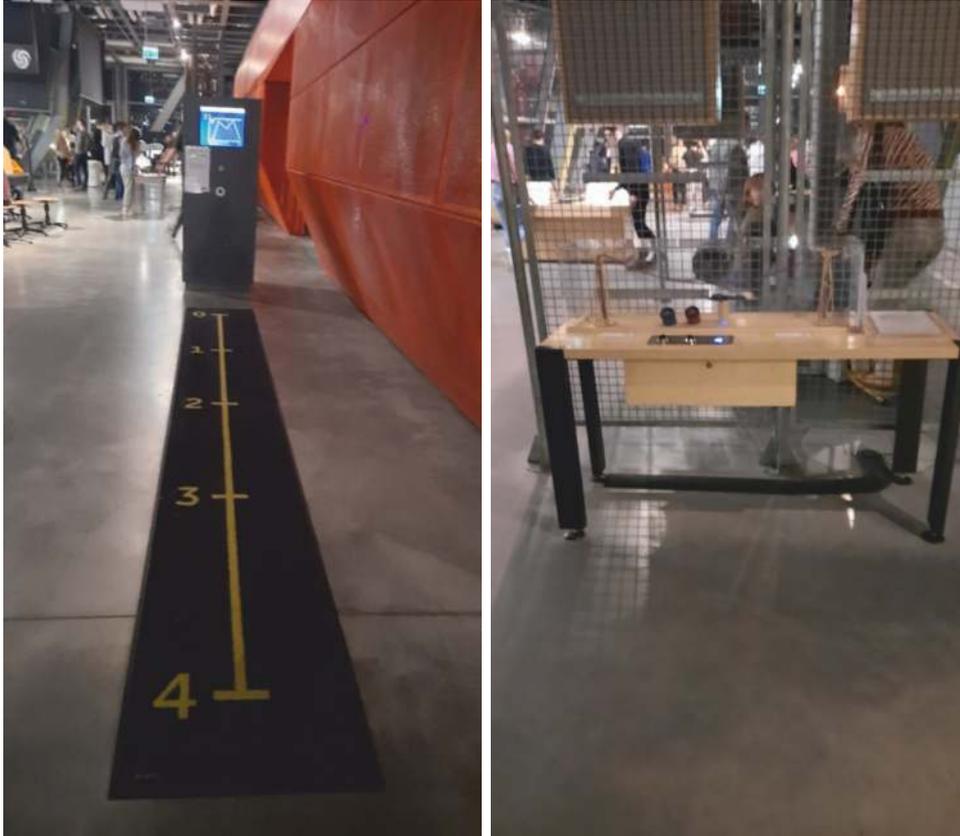


Fig. 3 a. 4: Left: »I am a function« exhibit and its instructions for use. Right: »Attracting Wires« exhibit and its instructions for use. Copernicus Science Centre, 2022 (Photos: Katarzyna Potęga vel Żabik)

The third exhibit described here has both a finite interaction time (23s) and a clear goal. The movement of the visitor's body (approaching and moving away from the exhibit sensor) gets mapped out on a screen in real time; the visitor's task is to move in such a way as to best align this representation with the graph being displayed of a certain mathematical function (see Fig. 3). The task requires that the user not only learn the implicit rules of interaction (approaching the exhibit is mapped onto a rightward movement, and vice-versa), but also that they be physically agile and be precise when adjusting their speed (this determines how sharply the line will rise or fall). The first stage (learning

how the exhibit works) is crucial for understanding the relationship between movement and time, whereas the second stage depends on the user's goals and motivation (how precisely they want to perform the task). For Lilly, the exhibit proved puzzling at first: it displayed no signifiers indicating what should be done, except for the »Start« button. An analysis of the girl's behavior and expressions indicated that she was at a loss for the first 20 seconds of the interaction (her gaze flitted around, looking at her companions, and she directly asked the following question twice: »What am I supposed to do here?«). She then noticed the relationship between her movement and what was happening on the screen and made another attempt to map out the graph.

4. »Attracting Wires«: interaction with covert affordances

This exhibit consists of two current-carrying wires, a compass, and switches that alter the direction of the current flow (see Fig. 4). The current begins to flow in the wires, thereby generating magnetic fields around them, when the illuminated button is pressed and these fields may repel or attract each other, depending on the direction of the current flow. Lilly did not manage to observe this phenomenon; instead, she looked for a way to cause some action by squeezing or twisting the available elements after approaching the exhibit, but she was unable to identify the outcome of her action (she did not look at the wires long enough to observe the change in their position) and then walked away from the exhibit.

We classified the interactions of Lilly's that we observed with these four exhibits into two groups: a) learning how to use the object and b) exploring what to do with the object. The first group included »reconnaissance« activities that served to help Lilly to recognize the exhibit as a device: reading the instructions, observing another person using the exhibit, checking how the buttons work, and touching individual elements of the exhibit. These interactions did not involve Lilly's attention being directed to the phenomenon that the object was meant to demonstrate. The second group of activities were those directed toward active experimentation and exploration. This group included activities with the exhibit in which Lilly's attention was directed at following the outcomes of her manipulations of the device and at the phenomena that occurred (or did not occur as expected).

The results obtained were then analyzed from two perspectives. First, we wanted to know what percentage of the time spent with the device was spent

on familiarizing herself with the object and on figuring out how to use it (i.e., on »instrumentalizing« the object). In other words, what share of her total time at the object did Lilly invest in learning about how the device worked? As shown in Figure 5 below, this percentage was 22 % for the »Swirling Sand« exhibit, 48 % for »Jumping Rings«, and 33 % for »I am a Function«. Lilly focused exclusively (100 % of time) on figuring out how the exhibit worked for the »Attracting wires« exhibit; she walked away from it after failing to understand how to use the object. At this stage of analysis, the relationship between the type of affordance and the time spent learning about the device may seem rather paradoxical: namely, the highest percentage of time spent learning about the device was recorded for an exhibit with overt affordance.

However, a different picture emerges if we factor in the total time spent interacting with each object overall. As Figure 6 shows, Lilly invested the most time trying to figure out the »Swirling Sand« exhibit (almost two minutes), and she also interacted with it the longest (a total of almost nine minutes). The shortest interaction, with the »Attracting wires« exhibit, lasted only ten seconds: Lilly left after a quick attempt to figure the object out. Her interaction with »Jumping Rings« and »I am a Function« – the former with overt, the latter with covert affordances – lasted a relatively short time and included both groups of activities.

What might we learn from such data? First, they allow us to assess the quality of a given exhibit and, therefore, to verify the appropriateness of the solutions selected by the designers. The less time a visitor spends learning about the device itself, and the more time spent on studying the effects of interacting with it and learning about the phenomenon being demonstrated, the higher the quality of the interaction is likely to be. This is because the primary purpose of working with an exhibit is to learn about a particular phenomenon. Second, we can discern that the type of affordances offered by an exhibit does not fundamentally affect the overall experience of working with that exhibit, although it does affect the time spent learning about it. Overt, perceptible affordances clearly reduce the time spent figuring out the device, whereas covert, implicit affordances run the risk of quickly discouraging the user (such as Lilly) who might decide not to work with an object. Interestingly, an object with ambiguous affordances may also lead to the longest engagement with the object, even though it requires the greatest investment of time from the user in learning how the device works. Thus, one can make a tentative hypothesis about the relationship between the duration of the device-recognition phase and the time spent engaged in exploratory activity actually using the device. The longer the

phase of the exhibit's voluntary »instrumentalization« by the visitor, the longer the phase of subsequent interaction with the object is likely to be. This will be the subject of further planned research.

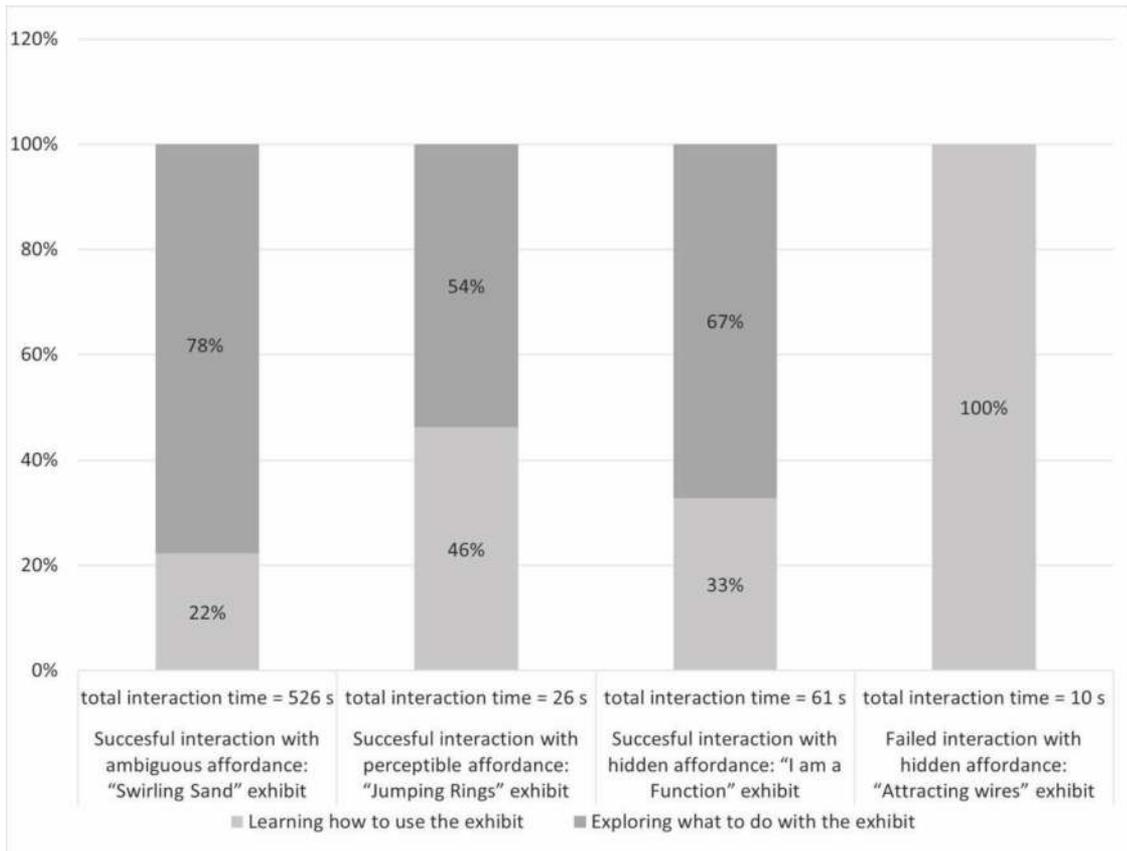


Fig. 5: Percentage breakdown of time spent interacting with four exhibits of differing affordances: time spent on »How to use the exhibit« vs. time spent on »Exploration what to do with the exhibit« (Iłowiecka-Tańska/Potęga vel Żabik 2023)

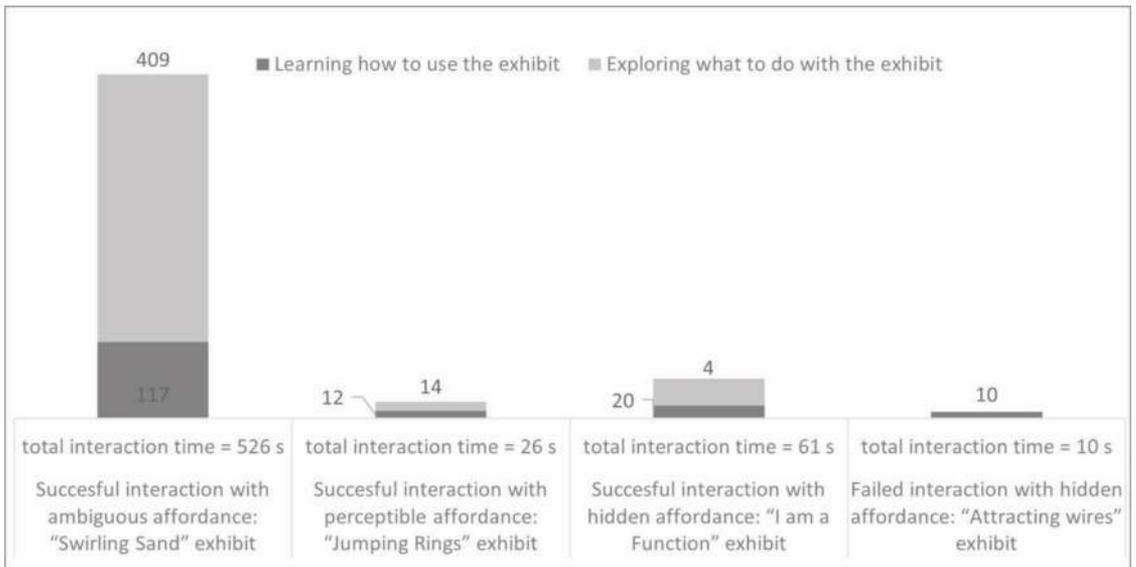


Fig. 6: Breakdown of time spent interacting with four exhibits of differing affordances: overall time spent on »How to use the exhibit« vs overall time spent on »Exploring what to do with the exhibit« (Łowiecka-Tańska/Potęga vel Żabik 2023)

Benefits of using the DBR approach to develop knowledge about how visitors ›tame‹ exhibits

As noted previously, design-based research aims to study learning as it unfolds within a naturalistic context that contains theoretically inspired innovations, so as to then develop new theories, artifacts, and practices that can be generalized to other contexts. Therefore, we analyzed Lilly’s interactions with different exhibits in a given exhibition space, which she explored together with other visitors (including her family) and she was free to either approach or to walk away from specific exhibits. We used the concept of affordances as an explanatory theory to analyze the structure of the girl’s interactions.

Determining the different exhibits’ different affordances helped us, on the one hand, to select objects for analysis, and to interpret the data obtained on the other. This research method has certain limitations. We were guided by the common prevalence of the solutions applied in judging the affordances offered by the exhibits. However, we did not take the individual participant’s personal experience into account. The latter was indirectly evidenced by the intuitive

use of signifiers (e.g., starting the interaction by pressing the »START« button) or, in the case of unfamiliar objects, by asking »What is this all about?« and glancing around to search for familiar cues. Such research is definitely of preliminary value for planning future evaluations, in view of the deep cultural determinants of affordances. Moreover, the data obtained at this stage allow us to assess the quality of the interactions analyzed by providing measurable data about the exhibits. They also provide an inspiring topic of discussion for both designers and curators of exhibitions; this was the primary goal of the research conducted.

References

- Achiam, Marianne/May, Michael/Marandino, Martha (2014): »Affordances and distributed cognition in museum exhibitions«, in: *Museum Management and Curatorship* 29(5), p. 461–481.
- Allen, Sue/Gutwill, Joshua (2004): »Designing with multiple interactives: Five common pitfalls«, in: *Curator: The Museum Journal* 47(2), p. 199–212.
- Anderson, Terry/Shattuck, Julie (2012): »Design-based research: A decade of progress in education research?«, in: *Educational Researcher* 41(1), p. 16–25.
- Barab, Sasha (2014): »Design-based research: A methodological toolkit for engineering change«, in: *The Cambridge handbook of the learning sciences* 2, p. 151–170.
- Dede, Chris (2004): »If design-based research is the answer, what is the question? A commentary on Collins, Joseph, and Bielaczyc; diSessa and Cobb; and Fishman, Marx, Blumenthal, Krajcik, and Soloway in the JLS special issue on design-based research«, in: *The Journal of the Learning Sciences* 13(1), p. 105–114.
- Franse, Rooske K./Sachisthal, Maien S. M./Raijmakers, Maartje E. J. (2023): »Presenting wicked problems in a science museum: A methodology to study interest from a dynamic perspective«, in: *Frontiers in Psychology* 14, 1113019. Available online: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1113019>
- Greeno, James G./Engeström, Yrjö (2014): »Learning in Activity«, in: R. Keith Sawyer (Ed.), *The Cambridge Handbook of Learning Sciences*, Cambridge, p. 128–148.
- Humphrey, Thomas/Gutwill, Joshua P. (Eds.) (2017): *Fostering Active Prolonged Engagement: The Art of Creating APE Exhibits*, London.

- Łowiecka-Tańska, Ilona/Potęga vel Żabik, Katarzyna (2023). »Interaction with exhibits: the significance of instrumentalization [Manuscript submitted for publication]. Copernican Revolution Lab, Copernicus Science Centre.
- Norman, Donald (2013): *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition*, New York.
- Norman, Donald (1988): *The Psychology of Everyday Things*, New York.
- Reich, Christine/Parkes, Alana (2005): »How the Affordances of Materials Affect Visitors' Interactions with an Exhibit«, in: *Visitor Studies Today* 8 Issue 2, p. 13–17.
- Tabak, Iris (2004): »Synergy: A complement to emerging patterns of distributed scaffolding«, in: *The Journal of the Learning Sciences* 13(3), p. 305–335.

14 Umfassend auf dem Prüfstand

Eine Status-quo-Evaluation für die Dauerausstellung der terra mineralia an der TU Bergakademie Freiberg

Christina Seifert

»Dauerausstellungen sind Produkte ihrer Zeit und bestenfalls Wegweiser hin in eine neue. Sie spiegeln den Stand wissenschaftlicher und museologischer Debatten ebenso wie ästhetische Trends oder die technische und mediale Entwicklung. Und sie veralten, je nach Dynamik dieser.« (Habsburg-Lothringen 2012: 11)

Im Jahr 2019 – zehn Jahre nach der Eröffnung – wurde für die Mineralienausstellung terra mineralia (Schloss Freudenstein, Freiberg, seit 2008) eine Status-quo-Evaluation durchgeführt. Dies geschah im Rahmen meiner Masterarbeit an der HTWK Leipzig, Studiengang »Museumspädagogik|Bildung und Vermittlung im Museum«. Die Masterarbeit hatte zum Ziel, den Status quo der bestehenden Dauerausstellung zu evaluieren, um daraus Empfehlungen für deren Überarbeitung abzuleiten. Dabei standen die Besucher*innen im Fokus, denn für sie werden Ausstellungen gemacht. Es stellten sich drei grundlegende Fragen:

1. Wer sind die Besucher*innen der terra mineralia?
2. Wie verhalten sie sich in der Dauerausstellung?
3. Wie rezipieren sie die Dauerausstellung?

Dieser Beitrag soll einen Einblick in meine Arbeit geben: Dazu wird zuerst die Dauerausstellung der terra mineralia skizziert sowie die Motivation für diese Arbeit erklärt. Anschließend wird die Untersuchungsmethode der Status-quo-Evaluation vorgestellt. Dazu gehört neben der Definition auch die praktische Umsetzung. Aufgrund des Umfangs werden die Ergebnisse an drei konkreten Beispielen erläutert und es wird auf die wichtigsten Empfehlungen eingegangen. Abschließend werden die Erfahrungen mit der Status-quo-Evaluation geteilt. Es wird auf die hausinterne Forschung eingegangen und darauf, was die Ergebnisse für die Zukunft der Ausstellung bedeuten.

Die Dauerausstellung der terra mineralia

In der Pohl-Ströher-Mineralienstiftung befinden sich ca. 20.000 Mineralstufen. In 60 Jahren trug Dr. Erika Pohl-Ströher (1919–2016) ca. 80.000 Stufen zusammen. Damit gehört ihre Mineraliensammlung zu den größten privaten Sammlungen weltweit. Der größte Teil davon befindet sich weiterhin in Privatbesitz, den kleineren brachte Frau Pohl-Ströher in die Stiftung ein (vgl. Massanek 2018: 36–44). Den Stiftervertrag, der die Minerale der TU Bergakademie Freiberg als Dauerleihgabe zur Verfügung stellt, unterzeichnete sie am 30. Juni 2004. Die Universität realisierte mit den Sammlungsobjekten zwei Ausstellungen: Die terra mineralia im Schloss Freudenstein eröffnete 2008 und zeigt 3500 Minerale aus der ganzen Welt. Im Jahr 2012 eröffnete die Mineralogische Sammlung Deutschland im Krügerhaus, direkt neben dem Schloss Freudenstein. Hier sind fast 800 Minerale von deutschen Fundorten zu sehen (vgl. Massanek 2018: 43–44; Höppner 2008: 19–20).

Die TU Bergakademie Freiberg wurde 1765 gegründet und ist die älteste noch existierende montanwissenschaftliche Hochschule der Welt. Seitdem existiert und wächst auch kontinuierlich ihre Mineralogische Sammlung. Das Sammlungskonzept richtet sich nach der internationalen Systematik der Minerale. Ihre Hauptaufgabe liegt in der Forschung und Lehre. Die Mineralogische Sammlung der Bergakademie zählt zu den zehn wichtigsten Sammlungen der Welt (vgl. Massanek 2015: 62–64).

Erika Pohl-Ströher sammelte die Mineralstufen in einer Zeit, als die Bergakademie nur wenig Material erwerben konnte. Trotz eines internationalen Tauschrings erschwerten die Teilung Deutschlands und der Eiserne Vorhang die Erweiterung der Mineralogischen Sammlung erheblich. Ihre Stiftung ergänzt die Mineralogische Sammlung der Bergakademie somit perfekt und

steigert ihr internationales Ansehen. Damit trägt sie zu einer besseren Ausbildung der Student*innen bei (vgl. Massanek 2018: 40–41, sowie die Interviews mit Professor Gerhard Heide und Andreas Massanek in Seifert 2019: 197–198).



Abb. 1: Asiensaal mit schluchtenartigen Gängen und hohen Vitrinen. TU Bergakademie Freiberg/Ausstellung *terra mineralia*, 2022 (Foto: Detlev Müller)

Erika Pohl-Ströher ordnete ihre Mineraliensammlung nach regionalen Gesichtspunkten. Es ging ihr nicht darum, Belegstücke von allen Fundstellen in der Welt zu haben oder besonders große Mineralstufen zu besitzen. Sie sammelte nach ästhetischen Gesichtspunkten; die Farb- und Formenvielfalt der Kristalle war ausschlaggebend. Darum besitzt ihre Sammlung einen enorm großen Schauwert, der nicht nur Sammler*innen und Wissenschaftler*innen erstaunt, sondern viele Lai*innen begeistert (vgl. Massanek 2018: 40–41). Die Sammlungsstrategie von Erika Pohl-Ströher inspirierte zum Ausstellungskonzept der mineralogischen Reise um die Welt. Die Besucher*innen wandern von Kontinent zu Kontinent und sehen dort Minerale aus den Fundorten der einzelnen Länder. Auf dem Rundgang ist den ›Kontinentsälen‹ Amerika, Asien, Afrika und Europa eine Einführung vorangestellt. Die Schatzkammer bildet als Höhepunkt den Abschluss. Dem Reisegedanken folgend, befindet sich in je-

dem Kontinentsaal eine Expedition als Vertiefung. Darin werden Themen wie die Entstehung, Verwendung oder das Kristallwachstum von Mineralen erläutert (vgl. Heide 2008: 46–50).

Alle Ausstellungsräume sind abgedunkelt, so dass kaum Sonnenlicht eindringt. Die Raumbelichtung erfolgt aus den Vitrinen heraus, was die Wirkung der Objekte verstärkt. Um diesen Effekt nicht zu stören, gibt es wenig Texte. Eine Ausnahme sind die erwähnten Expeditionen (vgl. ebd.: 45–57).

Motivation

Die Notwendigkeit, die Dauerausstellung der terra mineralia zu überarbeiten, zeigt sich in vielen kleinen Hinweisen über viele Jahre hinweg.

Besucher*innenfeedback

Gästebücher, Social Media, E-Mails und das Gespräch an der Kasse – den Besucher*innen stehen viele verschiedene Kanäle zur Verfügung, um ihre Meinung zum Ausstellungsbesuch zu äußern. Oft sind diese Bewertungen auf das Abgeben von Sternchen reduziert oder es steht im Gästebuch der Eintrag: »Es war schön!« Hin und wieder gibt es jedoch Anmerkungen wie diese über das Unternehmensprofil der terra mineralia:

»Ich geb hier mal 4 Sterne, es ist wirklich eine riesige Sammlung an Steinen, aber da ist auch der Haken, es sind ›nur‹ Steine und nach einer halben Stunde hat man sich satt gesehen. Man sollte das ganze spannender gestalten, vielleicht mehr über die Verwendung bzw. das drumherum zeigen, oder Themenwelten aufbauen etc.« ([David] 2019)

Derartige Einträge regen zum Nachdenken an und zeigen, dass die Besucher*innen von der Dauerausstellung durchaus mehr erwarten, als nur ›schöne Steine‹ zu sehen.

Technische Probleme

In den letzten Jahren traten zunehmend technische Probleme auf, wie der Ausfall von Monitoren und Mediaplayern. Neue Geräte sind oft nicht mit den noch funktionierenden Komponenten kompatibel. Die Reparatur defekter Sonder-

anfertigungen ist sehr kostenintensiv. Die Umrüstung aller Leuchtmittel auf LED-Beleuchtung ist unumgänglich; es wird aktuell mit Restposten gearbeitet. Hinzu kommt der Umstand, dass es keinen Sonderausstellungsraum gibt. Dafür wird der 150 Quadratmeter kleine Vortragsraum genutzt.

Besuchszahlen und Publikumsstruktur

Seit der Eröffnung im Oktober 2008 haben sich die Besuchszahlen und die Publikumsstruktur verändert.



Abb. 2: Besuchszahlen terra mineralia und Mineralogische Sammlung Deutschland seit Eröffnung, TU Bergakademie Freiberg/Ausstellung terra mineralia, 2023 (eigene Darstellung)

Anhand der jährlichen Besuchszahlen kann der Produktlebenszyklus der Dauerausstellung abgelesen werden. Die Analyse des Lebenszyklus stammt aus der Betriebswirtschaftslehre. Sie

»basiert auf der Vorstellung, dass [...] die dort gehandelten Produkte und Leistungen [...] von begrenzter Dauer sind und sie verschiedene Entwicklungsstadien durchlaufen. In der Regel werden fünf Phasen unterschieden: die Einführungs-, Wachstums-, Reife-, Sättigungs- und Degenerationsphase. [...] Die Betrachtung des Lebenszyklus eignet sich vor allem bei Formaten,

die über einen längeren Zeitraum stattfinden, wie beispielsweise Musicals oder Dauerausstellungen. [...] Entscheidend für Kulturveranstaltungen sind insbesondere die Anzahl der abgesetzten Tickets (wie viele Personen wurden erreicht) und der tatsächliche monetäre Umsatz.« (Pöllmann 2018: 67–68)

Sowohl Pöllmann als auch Armin Klein merken jedoch an, dass es schwer zu sagen ist, in welcher Phase des Lebenszyklus sich ein Produkt tatsächlich gerade befindet. Erst im Nachgang kann dies konkret festgestellt werden, weil im Moment der Betrachtung zu viele andere Einflussfaktoren zutreffen könnten (vgl. Pöllmann 2018: 67–70 und Klein 2011: 293–296).

Die vorhandenen Daten deuten darauf hin, dass sich die Dauerausstellung in der Degenerationsphase befindet. Sie ist gekennzeichnet durch einen deutlichen Besuchs- bzw. Umsatzrückgang. Sie beschließt den Lebenszyklus eines Produktes (vgl. ebd.). Pöllmann sagt deutlich: »In dieser Phase müssen starke Veränderungen am Format umgesetzt werden, die eine Neuausrichtung ggf. gegenüber einem anderen Marktsegment ermöglichen.« (Pöllmann 2018: 69) Zieht man die Publikumsstruktur hinzu, zeigt sich, dass sich die meisten Verluste im Bereich der Individualbesuche ergaben. Dabei schwindet die Zahl der Erwachsenen deutlich stärker als die von Kindern und Jugendlichen oder Familien, für die es mehr Angebote neben der Dauerausstellung gibt. Dieser Trend konnte auch durch Sonderausstellungen nicht grundlegend aufgefangen werden. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Dauerausstellung weniger anziehend wirkt.

Ordnet man die Analyse von Besuchszahlen und Publikumsstruktur in die allgemeine Lebensdauer von Dauerausstellung von zehn bis 20 Jahren (vgl. Habsburg-Lothringen 2012: 13f.) ein, liegt es nahe, dass sich die *terramineralia* tatsächlich in der Degenerationsphase befindet.

Untersuchungsmethode: Status-quo-Evaluation

Definition

Für Ausstellungen gibt es verschiedene Evaluationsmethoden, die an die jeweiligen Phasen der Ausstellungsentwicklung gekoppelt sind. Diese basieren auf den Phasen des Projektmanagements. Alder und Brok definieren für das Projektmanagement von Ausstellungen fünf Phasen: Konzept-, Definitions-,

Realisierungs-, Folge- und Abschlussphase (vgl. Alder/Brok 2012: 79–82). Jeder dieser Phasen können eine oder mehrere Evaluationsformen zugeordnet werden (vgl. Klein 2005: 45–61; Alder/Brok 2012: 79–82/Munro/Siekierski/Weyer 2009: 27–37).

Projektphasen	Evaluationsformen
Konzept- oder Vorprojektphase	Basis-Evaluation Status-quo-Evaluation
Definitions- oder Planungsphase	Vorab-Evaluation
Realisierungsphase	Formative Evaluation
Ausstellungseröffnung	
Folgephase	Summative Evaluation Nachbesserungsevaluation Weiterentwicklungsevaluation Status-quo-Evaluation
Abschluss- oder Kontrollphase	

Abb. 3: Projektphasen und ihre Evaluationsformen bei der Ausstellungsentwicklung (eigene Darstellung nach Alder/Brok 2012; Klein 2005; Munro/Siekierski/Weyer 2009)

Die bestehende Dauerausstellung befindet sich in der – für Dauerausstellungen langen – Folgephase; die zu planende neue Dauerausstellung befindet sich jedoch in der Konzept- bzw. Vorprojektphase. Daher war die Status-quo-Evaluation die Untersuchungsmethode der Wahl. Hans-Joachim Klein definiert wie folgt:

»Status-quo-Evaluation [befasst sich] mit einer kritischen Prüfung musealer Rezeptionsvorgänge. Wie der vom Verfasser vorgeschlagene Name zum Ausdruck bringt, geht es darum, bestehende Schausammlungen auf ihre Schwächen und Stärken bezüglich der Nutzung und Beurteilung durch Besucher abzuklopfen.« (Klein 1991: 8.)

Damit grenzt er die Status-quo-Evaluation von den klassischen Evaluationsformen – Vorab-, Formative und Summative Evaluation – ab (vgl. ebd.: 15f.). Weitere Definitionen der Status-quo-Evaluation, so von Waidacher, Wegner oder Reussner, beziehen sich direkt auf die von Klein (vgl. Waidacher 1999: 559; Wegner 2010: 103; 2016: 246; Reussner 2010: 20).

Klein beschreibt fünf mögliche Fragenkomplexe, die in die Status-quo-Evaluation einfließen sollten: Sie beziehen sich auf die Erwartungen der Besucher*innen, ihr Verständnis des Ausstellungskonzeptes, ihre Beurteilung der Exponate sowie ihre Laufwege und das Nutzungsverhalten der ausstellungsdidaktischen Medien. Klein schlägt dafür verschiedene Untersuchungsinstrumente vor: Beobachtungen, Intensivinterviews, Expert*innengespräche oder Vorher-Nachher-Befragungen (vgl. Klein 1991: 9f.).

Fragenkomplexe

Um die Status-quo-Evaluation der Dauerausstellung terra mineralia durchführen zu können, werden die von Klein vorgeschlagenen Fragenkomplexe angepasst und weiter aufgeschlüsselt: Die Besucher*innen werden anhand soziodemografischer Daten, wie Alter, Geschlecht und Herkunft beschrieben. Weiterhin zählen hier der Bildungsstand, mithin der höchste Bildungsabschluss, und das Arbeitsfeld dazu. Um ihre Motivation besser zu verstehen, wurden zusätzlich die persönlichen Interessen der Besucher*innen erfragt. Dies beinhaltet sowohl allgemeine Themen, die sich an die Mineralogie anlehnen, als auch die Frage, ob die Besucher*innen selbst Minerale sammeln. Das Besuchsverhalten gibt Aufschluss über Erst- und Wiederholungsbesuche, mit welcher Begleitung die Besucher*innen kamen und wie oft sie im Allgemeinen Museen besuchen. Schließlich folgen die Erwartungen, mit denen die Besucher*innen die terra mineralia besucht haben.

Der zweite Fragenkomplex bezieht sich auf das Nutzungsverhalten und die Rezeption der Dauerausstellung. Hier wurde die Aufenthaltsdauer für die gesamte Ausstellung und die einzelnen Räume ermittelt. Hinzu kommt das Verständnis des Ausstellungskonzeptes sowie der Ausstellungsgestaltung. Dazu zählen die Exponate, die Orientierung und das Nutzen der Sitzgelegenheiten sowie die Prüfung, ob und wie das Publikum die Ausstellungsthemen rezipiert und die dazugehörigen Ausstellungsmedien nutzt. Die Fragen des dritten Komplexes beziehen sich vertieft und gesondert für jeden Ausstellungssaal auf die Laufwege, die wichtigsten Exponate, die Ausstellungsthemen und -medien.

Untersuchungsinstrumente

Als Untersuchungsinstrumente wurden Beobachtung und Befragung gewählt. Durchgeführt wurden sie von studentischen Hilfskräften, die dazu eine Schulung sowie einen Leitfaden erhielten.

Unter einer Beobachtung als Methode der Sozialforschung wird »die direkte Beobachtung menschlicher Handlungen, sprachlicher Äußerungen, nonverbaler Reaktionen (Mimik, Gestik, Körpersprache) und anderer sozialer Merkmale (Kleidung, Symbole, Gebräuche, Wohnformen usw.) verstanden« (Diekmann 1995: 456). Vom 6. bis 26. Mai 2019 wurde eine verdeckte, strukturierte und nicht teilnehmende Beobachtung in der terra mineralia durchgeführt. Da Ausstellungen für die meisten Besucher*innen ein neues und fremdes Umfeld darstellen, fühlen sie sich sicherer, es selbstbestimmt und unbeobachtet erkunden zu können. Zudem sollten die Laufwege und das Nutzungsverhalten nicht von den Beobachtenden durch Hinweise etc. beeinflusst werden. Um die Konzentration der Beobachtenden hochzuhalten und damit sich die Besucher*innen nicht verfolgt fühlen, wurden die Beobachtungen für jeden Saal einzeln durchgeführt (vgl. ebd.: 469–474). Ein strukturiertes Vorgehen mithilfe eines Beobachtungsbogens erhöht die Objektivität und Zuverlässigkeit, weil es die Gefahr der verzerrten Wahrnehmung durch Selektion vermindert (vgl. ebd.: 474–480). Das Ergebnis waren 182 Beobachtungen, ca. 30 Bögen pro Ausstellungssaal.

Im Rahmen der Befragung erhielten die Besucher*innen in der Zeit vom 7. Juli bis 4. August 2019 Fragebögen mit 24 geschlossenen und offenen Fragen. Damit handelte es sich um eine quantitative Befragung (vgl. ebd.). Die Teilnahme war selbstverständlich freiwillig. Darum wurde die Befragung nach dem Ende des Rundgangs in ruhiger Atmosphäre durchgeführt. Es galt, das Interesse der Besucher*innen zu wecken und die Bedeutung ihrer Meinung für das Forschungsvorhaben zu vermitteln. Eine kleine Belohnung erhöhte die Bereitschaft zur Teilnahme (vgl. ebd.). Das Ergebnis waren 223 gültige Fragebögen.

Indikatoren

Zur Bewertung der Fragenkomplexe wurden Indikatoren herangezogen, die auf der Drei-Faktor-Theorie von Shettel et al. (vgl. 1968) sowie dem Contextual Model of Learning (CMoL) von Falk/Dierking (vgl. 2018) basieren. Harris Shettel et al. entwickelten 1968 die Drei-Faktor-Theorie. In ihrer Studie machten sie »attracting power«, »holding power« und »learning power« als

die drei Faktoren aus, die die Effizienz – speziell von wissenschaftlichen und technischen Ausstellungen – beeinflussen: »If an exhibit is weak in any of these three areas, the chances of its achieving its stated objectives would appear to be greatly lessened.« (Shettel et al. 1968: 153) Später werden unter »learning power« jedoch die Reaktionen verstanden, die ein Exponat bei Besucher*innen hervorruft: staunen, mit einer Begleitperson darüber sprechen oder verwirrt sein und nicht weiterwissen. Darum wurde die Bezeichnung in »communication power« geändert (vgl. Shettel et al. 1968: 153–160/Bitgood 2013: 37–39/Shettel 2010: 327–328/Pampel 2007: 129–130). In der Literatur wird übereinstimmend festgestellt, dass sich gute Ausstellungen durch hohe »attracting, holding and learning power« auszeichnen (vgl. Graf/Noschka-Roos 2009: 19; Munro/Siekierski/Weyer 2009: 16–17).

John Falk und Lynn Dierking verstehen das CMol als ein Rahmenmodell, um das Lernen in Museen beschreiben zu können. Sie machen drei Kontexte aus, die das Lernen maßgeblich beeinflussen:

»The Contextual Model of Learning involves three overlapping contexts – the personal context, the sociocultural context and the physical context. Learning is the process/product of the interactions between these three contexts.« (Falk/Dierking 2018: 7)

In den 25 Jahren ihrer Forschungsarbeit haben Falk/Dierking erkannt, dass dem CMoL eine wichtige Komponente fehlt: die Zeit. Daher kann das Lernen als unendliche Integration und Interaktion der drei Kontexte im Laufe der Zeit betrachtet werden (vgl. ebd.: 7f.). Den drei Kontexten und der Dimension Zeit ordnen Falk/Dierking Faktoren zu, die ihrer Meinung nach wesentlich zur Qualität eines Museumsbesuches beitragen. Aktuell führen sie zehn Faktoren auf, die grundlegend für das Lernen im Museum sind (vgl. Falk/Dierking 2018: 150–151; zudem Graf/Noschka-Roos 2009: 11–12; Noschka-Roos/Lewalter 2013: 207–208).

Ergebnisse an drei Beispielen

Beispiel 1: Vorwissen der Besucher*innen

Aus dem ersten Fragenkomplex stammt das Beispiel zum Vorwissen der Besucher*innen. Die Hälfte der befragten Besucher*innen gab an, Minerale

zu sammeln, was ein gewisses Grundinteresse an diesem Thema zeigt. Um das Vorwissen noch besser beurteilen zu können, wurde nach der Größe der Sammlung und dem Sammlungsschwerpunkt gefragt. Dabei stellte sich heraus, dass die meisten »Sammler*innen« 20–50 Stücke besitzen, keinen Sammlungsschwerpunkt haben oder Urlaubsfunde als Erinnerung mitbringen. Hier kann nicht von inhaltlichem Vorwissen ausgegangen werden. Das ist der Fall, wenn spezielle Minerale, überregional oder regional, gesammelt werden. Denn dann fand eine Auseinandersetzung mit dem Thema statt. Diese 8,5 % der befragten Besucher*innen bringen Vorkenntnisse und Interesse (vgl. Falk/Dierking 2018: 149–159) am Thema mit und haben durch ihr Hobby auch eine Motivation (vgl. ebd.) für den Besuch (vgl. Seifert 2019: 68–70).

Beruflich beschäftigen sich 9,9 % der Besucher*innen mit dem Thema Minerale. Zwischen dieser Gruppe und der Gruppe der Sammler*innen gibt es eine Schnittmenge. Unter Beachtung dieser bleiben lediglich 12 % der Besucher*innen übrig, die sich mit dem Thema Minerale auskennen. Die restlichen sind Lai*innen, die kaum Vorwissen besitzen. Ihre Interessen und Motivationen müssen andere Ursachen haben (vgl. ebd.: 67–68).

Beispiel 2: Verhalten der Besucher*innen im Asiensaal

Der Asiensaal ist der dritte Raum des Rundgangs. Die meisten Besucher*innen hielten sich hier 16 Minuten auf (vgl. Seifert 2019: 77). Für die gesamte Dauer Ausstellung betrug der Durchschnitt 107 Minuten (vgl. ebd.: 75). Den Asiensaal kennzeichnen hohe Vitrinen, die Gänge sind schluchtenartig angeordnet. Dies soll das höchste Gebirge der Welt, den Himalaya, symbolisieren. Im Asiensaal gibt es die Expedition »Gullivers Reisen«¹ (Vitrinen V7-9 und Modelle M1-2 in Abb. 4). Darin werden die Themen Farbentstehung (T7-12 in Abb. 4) und Kristallformen (T13-16 in Abb. 4) am Beispiel des Minerals Fluorit sowie das Kristallwachstum (T17-20 in Abb. 4) anhand von Objekten und Texten erklärt (vgl. Heide 2008: 48).

1 Darin wird eine Reise vom Makrokosmos in den Mikrokosmos am Beispiel des Minerals Fluorit (Flussspat) unternommen. Sie beginnt in einem nachempfundenen Bergwerk mit Fluorit gefüllten Hohlräumen (V7-9) und endet in einem begehbaren Strukturmodell eines Fluoritkristalls (M2).

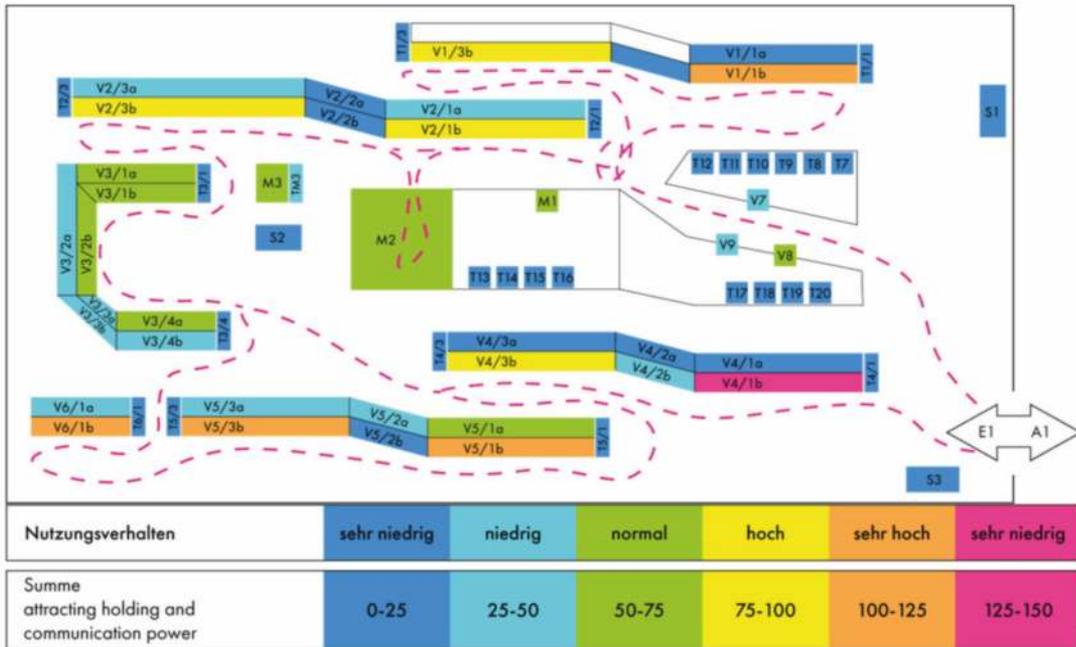


Abb. 4: Intensität des Nutzungsverhaltens der Besucher*innen an den einzelnen Ausstellungselementen im Saal Asien (eigene Darstellung basierend auf der Drei-Faktor-Theorie von Shettel et al. 1968)

Die Gestaltung verhindert, dass die Besucher*innen den Raum komplett überblicken. Nach Auswertung des Indikators »Anpassung an die Umgebung und Räume« des CMoL (vgl. Falk/Dierking 2018: 149–159) fällt den Besucher*innen die Orientierung schwer. Im Vergleich zu den anderen Ausstellungsräumen erschlossen sich viele Besucher*innen den Raum unkoordinierter. Sie liefen Wege doppelt und schauten zunehmend kürzer in die Vitrinen. Nach dem Betreten des Saales orientierte sich die Mehrheit der beobachteten Besucher*innen nach links. Darum wurden die Vitrinen 4/1b und 5/1b-6/1b intensiv betrachtet. »Holding« und »communication power« waren hoch. Danach nahm das Nutzungsverhalten stetig ab. Vitrine 1/1a sowie die a-Seite der Vitrine 4 sind gar tote Ecken. Die Ausstellungsthemen in den Expeditionen wurden von mehr als einem Drittel der Befragten nicht benutzt, weitere 15 % gaben eine geringe Nutzung an (vgl. Seifert 2019: 85–88). Die Beobachtung unterstreicht diese Werte. »Attracting power« und »holding power« sind kaum vorhanden, weil die Besucher*innen höchstens daran vorbeiliefen (vgl. ebd.: 96–98). Die Besucher*innen zeigten ein sehr geringes Interesse

beim Lesen der Texte. Dazu trägt bei, dass sich die Texte zu den verschiedenen Lagerstätten an den Stirnseiten der Vitrinen und damit außerhalb des Sichtbereiches der Besucher*innen befinden. Bei den anderen Ausstellungsmedien (M1-3) zeigten die Besucher*innen ein normales Nutzungsverhalten, wie auf dem Raumplan in Abbildung 4 zu sehen ist.

Zusammenfassend kann für den Asiensaal festgehalten werden, dass hier die Indikatoren »Anpassung an die Umgebung« sowie »Design« (vgl. Falk/Dierking 2018: 149–159) entscheidend das Verhalten und Lernen der Besucher*innen beeinflusst haben. Dies wird durch das Nutzungsverhalten während der Beobachtung unterstrichen.

Beispiel 3: Die Exponate

Die Besucher*innen äußerten sich über die Exponate, deren Präsentation und Beleuchtung mehrheitlich positiv. Lediglich beim Umfang bzw. der Menge der Exponate war die Zustimmung rückläufig. 9 % der Befragten gaben an, dass es zu viele Ausstellungsstücke waren, um alles verarbeiten zu können (vgl. Seifert 2019: 81–83). Trotz der Vielzahl der Exponate gibt es einige, die den Besucher*innen in Erinnerung geblieben sind. Diese können als Highlightobjekte bezeichnet werden. Konkret benannt mit Namen und Ausstellungssaal wurden sechs Exponate. Sie stammen alle aus der Schatzkammer. Hinzu kommt die »Reise ins Licht« im Amerikasaal, in der fluoreszierende Minerale gezeigt werden. Mit großem Abstand liegt der Amethyst aus der Schatzkammer – das größte Mineral in der gesamten Ausstellung – vorn. Er ist 27,8 % der Befragten in Erinnerung geblieben (vgl. ebd.). Ca. 40 % konnten sich nicht mehr erinnern, in welchem Saal sie ihr Lieblingsmineral gesehen hatten. 38,6 % nannten hingegen die Schatzkammer, 13 % den Asiensaal und 9 % den Amerikasaal (vgl. ebd.).

Die Großstufen, die in der Schatzkammer ausgestellt sind, bleiben hauptsächlich in Erinnerung. Auch hier kann wieder das Design (vgl. Falk/Dierking 2018: 149–159) als Indikator herangezogen werden. Diese besonders großen Minerale werden als Einzelobjekte mit eigener Vitrine präsentiert und können daher von den Besucher*innen besser wahrgenommen werden. In den dreistöckigen Vitrinen der Kontinentsäle bleiben nur die Objekte in Erinnerung, die entweder bereits bekannt waren oder die eine besonders auffallende Farbe bzw. Form haben (dazu zählt häufig der lilafarbige Amethyst).

Empfehlungen für die Überarbeitung der Dauerausstellung

Diese Ergebnisse werden mit anderen Studien verglichen, in denen Wegner die Publika von Dauerausstellungen und Habsburg-Lothringen die Dauerausstellung als Medium untersucht haben (vgl. Wegner 2015: 231–259; Habsburg-Lothringen 2012). Nur auf diese Weise lassen sich sinnvolle Empfehlungen für die Überarbeitung aussprechen.

Die Analyse der Daten ergab, dass das Gros der Besucher*innen gegenüber der Dauerausstellung der terra mineralia sehr positiv eingestellt ist: 59 % gaben der Dauerausstellung die Note 1, 38 % die Note 2. Lediglich 2 % gaben die schlechteste Wertung mit der Note 3 ab. Dennoch hat die Evaluation viele Details ans Tageslicht gebracht, die eine Überarbeitung oder Neukonzeption der Dauerausstellung rechtfertigen.

Es konnte gezeigt werden, dass die Besucher*innen der terra mineralia dem typischen Publikum von Naturkunde- und Technikmuseen entsprechen, d.h. viele Familien mit Kindern, Schulklassen und ein leichter Überschuss an männlichen Besuchern, die aus der Region kommen. Sie bringen aber aufgrund des sehr speziellen Themas der Minerale sehr wenig Vorwissen mit. Daher sollten Erklärungen mit ihrem Alltag verbunden sein. Die Ausstellung sollte mit interaktiven und partizipativen Elementen für verschiedene Zielgruppen umgesetzt werden. Denn, so auch Habsburg-Lothringen: »Je weniger Wissen jemand über einen bestimmten Gegenstand mitbringt, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie/er allein die Ästhetik der Objekte auf sich wirken lassen kann.« (Habsburg-Lothringen 2012: 11)

Wichtigste Empfehlung für die Überarbeitung der Dauerausstellung ist aber, den Einklang zwischen der Fülle der Exponate und den zu vermittelnden Ausstellungsthemen zu schaffen. Falk/Dierking sprechen hier von »meaningful settings« (Falk/Dierking 2018: 151): Dazu gehört, an bestimmten Stellen in der Ausstellung die Menge der Exponate zu reduzieren und Highlightobjekte zu präsentieren. Mithin Räume und Flächen zu schaffen, in denen die Besucher*innen sich besser auf Inhalte konzentrieren können und nicht von der schier Fülle der Exponate abgelenkt werden. Dadurch werden bestimmte Objekte als etwas Besonderes wahrgenommen und nicht nur als Masse. Diese zusätzlichen Informationen können zur Identifikationsstiftung beitragen, indem man die Objekte beispielsweise mit dem eigenen Alltag verbindet. Weitergedacht könnten gewonnene Ausstellungsflächen und die Exponate aus dem Depot für jährlich wechselnde Thementausstellungen genutzt werden.

Diese Methode sorgt dafür, dass die Besucher*innen gezielt ganz bestimmte Mineralarten/-gruppen kennenlernen, die immer wieder unter einem neuen Fokus präsentiert werden. Es können aber auch Exponate aus anderen Häusern bzw. Exponate, die die Besucher*innen bisher vermisst haben, ergänzt werden. Damit wird zugleich das Dilemma des fehlenden Sonderausstellungsraumes gelöst. Zudem kann die TU Bergakademie Freiberg als Trägerin der Einrichtung mit aktuellen Forschungsvorhaben präsent sein. Damit wird das »public understanding of science« gefördert und die Third Mission der Hochschule gestärkt.

In der Ausstellungsgestaltung sind klare Linien gefragt: Das Ausstellungskonzept der »mineralogischen Weltreise« wurde von 14,3 %, die Ästhetik der Minerale von 9,9 % der Befragten wahrgenommen (vgl. Seifert 2019: 77–80). Da es sich gleichsam um das Sammlungskonzept von Erika Pohl-Ströher handelt, ist es umso wichtiger, diesen roten Faden für die Besucher*innen erlebbar zu machen. Auf der anderen Seite sollten Vertiefungen von ihnen als solche erkannt und genutzt werden. Es ist empfehlenswert, die Dramaturgie der Ausstellungsräume analog der Aufmerksamkeit der Besucher*innen zu gestalten: Wichtige Informationen und Ausstellungsthemen sollten gut erkennbar und noch deutlicher an die Exponate angelehnt sein; Highlights müssen als solche präsentiert und erkannt werden. Diese besonderen Minerale zeigen ihre Ästhetik durch ihre Ausprägung und Ausbildung. Sie muss aber gerade Lai*innen erklärt werden, weil ihnen das (Fach-)Wissen dazu fehlt, das nur Sammler*innen und Wissenschaftler*innen haben. Als Highlights zählen zudem Objekte, die eine technische oder wirtschaftliche Bedeutung haben und aus dem Alltag nicht wegzudenken sind.

Die Dauerausstellung sollte barrierefrei und inklusiv sein. Dazu gehören Laufwege, die eine einfache Orientierung erlauben, dass Vitrinen zu einem klaren Rundweg angeordnet sind und die Blickhöhe der Besucher*innen berücksichtigt wird. All das könnte sich positiv auf das Generieren von Wiederholungsbesucher*innen auswirken.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Daten für die Status-quo-Evaluation der Dauerausstellung der terra mineralia wurden mit einem Methodenmix aus Beobachtung und Befragung erhoben. Dieses sehr umfangreiche Verfahren wurde bewusst mit unterschiedlichen Proband*innen und zu unterschiedlichen Zeiten durchgeführt. Das er-

höhte die Validität der Ergebnisse. Für beide Evaluationsmethoden ist der personelle, zeitliche und finanzielle Aufwand sehr hoch. Dies betrifft sowohl die Erhebung als auch die Auswertung der Daten. Eine bessere Zielgruppenabdeckung bei der Besucher*innenbefragung könnte zudem noch detailliertere Ergebnisse liefern. Ohne externe Hilfe ist dieser Prozess nicht weiter durchzuführen. Da die terra mineralia eine wissenschaftliche Ausstellung einer Hochschule ist und damit der Forschung und Lehre dient, wird es hier künftig Kooperationen mit der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften geben. Die Befragungen sollen im Rahmen von Seminaren und studentischen Arbeiten fortgesetzt werden, so dass die bisher noch nicht befragten Zielgruppen, wie Familien oder Schüler*innen und Jugendliche ebenfalls erfasst werden. Für die Beobachtung könnten technische Mittel wie Tracker und eine entsprechende Software hilfreich sein. In diese Richtung wurden erste Schritte unternommen, indem im Zuge der Erneuerung des WLAN-Netzwerkes darauf geachtet wurde, dass es die Voraussetzung für eine Trilateration erfüllt. Umgesetzt werden kann dies aber ebenfalls nur durch Arbeiten im Rahmen der universitären Forschung und Lehre.

Die von Shettel et al. und Falk/Dierking entwickelten Faktoren zum Lernen in Museen und Ausstellungen haben bei der Bewertung der erhobenen Daten als Indikatoren gedient. Die Wahl fiel auf diese beiden Ansätze, weil sie u. a. in Naturkunde- und Technikmuseen entwickelt worden sind. Während der Beobachtung wurde festgestellt, dass die Besucher*innen in der Ausstellung sehr viel fotografieren. Dieser Aspekt sollte bei der Drei-Faktor-Theorie von Shettel et al. unter »communication power« ergänzt werden. In einem weiteren Schritt wäre eine Überprüfung sinnvoll, welche Exponate in den Sozialen Medien geteilt werden. Eventuell entwickelt sich daraus zukünftig sogar ein vierter Faktor: »social media power«?

Wie wird mit den Ergebnissen und Empfehlungen gearbeitet? Kleinere Veränderungen konnten direkt umgesetzt werden. So gibt es ein Fußbodensystem, das die Orientierung erleichtert und den Rundgang ausweist. Für die umfangreicheren Empfehlungen sind erste Schritte erfolgt: Die Ergebnisse wurden der Ausstellungs- und Universitätsleitung sowie dem wissenschaftlichen Beirat der terra mineralia vorgestellt und dort besprochen. Durch Personalwechsel und die Coronapandemie hat dieser Prozess leider länger gedauert. Die Neukonzeption der 15 Jahre alten Dauerausstellung wird von der neuen Ausstellungsleitung mit Nachdruck angestrebt, nimmt aber sicher noch einen großen Zeitraum in Anspruch. Als ersten Schritt planen wir, bis

Mai 2024 die Einführung – den ersten Ausstellungsraum – neu zu gestalten. Darin fließen grundlegende Erkenntnisse der Evaluierung ein:

- deutliche Kennzeichnung der unterschiedlichen Ausstellungsthemen,
- interaktive und inklusive Ausstellungselemente,
- Vertiefungsebenen, die Lai*innen, aber auch Besucher*innen mit Fachwissen zufriedenstellen, und
- Highlightobjekte, zusätzliche Objekte können über Schubkästen erschlossen werden, so dass sie nicht sofort vom Thema ablenken.

Abschließend kann konstatiert werden, dass sich der Arbeitsaufwand der Status-quo-Evaluation einer Dauerausstellung lohnt – egal ob man sich selbst an dieses Projekt wagt oder externe Hilfe hinzuzieht.

Literatur

- Alder, Barbara/Brok, Barbara den (2012): Die perfekte Ausstellung. Ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement von Ausstellungen, Bielefeld.
- Bitgood, Stephen (2013): Attention and Value. Keys to Understanding Museum Visitors, Routledge.
- [David] (2019): o.T. [Rezension für terra mineralia], google.com, [online] <https://g.co/kgs/TbQceM> [abgerufen am 01.08.2023].
- Dawid, Ewelyn/Schlesinger, Robert (2012): Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, Bielefeld.
- Diekmann, Andreas (1995): Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen, Hamburg.
- Dziwetzki, Anna (Hg.) (2015): Die ganze Welt der Minerale. Reisebegleiter durch die Ausstellung terra mineralia, Dresden.
- Falk, John H./Dierking, Lynn D. (2018): Learning from Museums, 2. Aufl., New York/London.
- Graf, Bernhard/Noschka-Roos, Annette (2009): »Stichwort: Lernen im Museum. Oder: Eine Kamerafahrt mit der Besucherforschung«, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 12, H. 1, S. 7–27.
- Habsburg-Lothringen, Bettina (2012): »Dauerausstellungen. Erbe und Alltag«, in: dies. (Hg.), Dauerausstellung. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld, S. 9–18.

- Heide, Gerhard (2008): »terra mineralia – ein einzigartiges Konzept«, in: Christel-Maria Höppner (Hg.), Glanzlichter aus der Welt der Mineralien. Die Pohl-Ströher-Mineraliensammlung Schloss Freudenstein/Freiberg, Freiberg, S. 45–57.
- Höppner, Christel-Maria (2008a): Glanzstücke bringen Freude ins Schloss Freudenstein, in: dies. (Hg.), Glanzlichter aus der Welt der Mineralien. Die Pohl-Ströher-Mineraliensammlung Schloss Freudenstein/Freiberg, Freiberg, S. 18–35.
- Dies. (Hg.) (2008b): Glanzlichter aus der Welt der Mineralien. Die Pohl-Ströher-Mineraliensammlung Schloss Freudenstein/Freiberg, Freiberg.
- Klein, Armin (2005): Projektmanagement für Kulturmanager, 2. Aufl., Wiesbaden.
- Ders. (2011): Kulturmarketing. Das Marketingkonzept für Kulturbetriebe, München.
- Klein, Hans-Joachim (1990): Der Gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft (= Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 8), Berlin.
- Ders. (1991): »Evaluation für Museen: Grundfragen – Ansätze – Aussagemöglichkeiten«, in: ders. (Hg.), Evaluation als Instrument der Ausstellungsplanung (= Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, H. 1), Karlsruhe, S. 3–23.
- Massanek, Andreas/Heide, Gerhard (2015): »Die Mineralogische Sammlung«, in: Jörg Zaun (Hg.), Bergakademische Schätze. Die Sammlungen der TU Bergakademie Freiberg, Freiberg, S. 62–69.
- Massanek, Andreas (2018): »Die Pohl-Ströher-Sammlung – Juwel in Sachsen«, in: Christel-Maria Höppner (Hg.), Glanzlichter aus der Welt der Mineralien. Die Pohl-Ströher-Mineraliensammlung Schloss Freudenstein/Freiberg, Freiberg, S. 36–44.
- Munro, Patricia/Siekierski, Eva/Weyer, Monika (2009): Wegweiser Evaluation. Von der Projektidee zum bleibenden Ausstellungserlebnis, München.
- Noschka-Roos, Annette/Lewalter, Doris (2013): »Lernen im Museum – theoretische Perspektiven und empirische Befunde«, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 16, H. 3, S. 199–215.
- Pampel, Bert (2007): »Mit eigenen Augen sehen, wozu der Mensch fähig ist«. Zur Wirkung von Gedenkstätten auf ihre Besucher, Frankfurt a.M.
- Pöllmann, Lorenz (2018): Kulturmarketing. Grundlagen – Konzepte – Instrumente, Wiesbaden.

- Reussner, Eva M. (2010): Publikumsforschung für Museen. Internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld.
- Seifert, Christina/Dietrich, Luisa Maria (2018): »Mitmachen, Staunen, Begreifen. Die Vision einer begeisterten Sammlerin wird wahr«, in: Christel-Maria Höppner (Hg.), Glanzlichter aus der Welt der Mineralien. Die Pohl-Ströher-Mineraliensammlung Schloss Freudenstein/Freiberg, Freiberg, S. 58–65.
- Seifert, Christina (2019): Umfassend auf dem Prüfstand. Eine Status-quo-Evaluation für die Dauerausstellung der terra mineralia an der TU Bergakademie Freiberg, unveröff. Masterarbeit, HTWK Leipzig.
- Shettel, Harris H. et al. (1968): Strategies for Determining Exhibit Effectiveness. Final Report, Washington D.C.
- Ders. (2010): »Do We Know How To Define Exhibit Effectiveness?«, In: Curator: The Museum Journal 44, H. 4, S. 327–334.
- Waidacher, Friedrich (1999): Handbuch der Allgemeinen Museologie, 3. Aufl., Wien/Köln/Weimar.
- Wegner, Nora (2010): »Besucherforschung und Evaluation in Museen: Forschungsstand, Befunde und Perspektiven«, in: Patrik Glogner/Patrick S. Föhl (Hg.), Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden, S. 97–152.
- Dies. (2015): Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit, Bielefeld.
- Dies. (2016): »Evaluation in Museen und Ausstellungen – das Publikum im Mittelpunkt«, in: Helga Marburger/Christiane Griese/Thomas Müller (Hg.), Bildungs- und Bildungsorganisationsevaluation. Ein Lehrbuch, Berlin, S. 239–258.

15 Zwischen fiktionaler Erzählung und echten Emotionen

Wirkungsforschung zu Storytelling in der DASA-Ausstellung »Pia sagt Lebewohl«

Jana Hawig und Sarah-Louise Rehahn

Geschichten sprechen Menschen emotional an, sind leicht zu verstehen und bleiben im Gedächtnis (vgl. u. a. Sammer 2017). Das Erzählen von Geschichten, wofür häufig der marketingorientierte Begriff Storytelling verwendet wird, scheint eine Patentlösung in Kommunikation und Vermittlung zu sein und wird auch in Ausstellungspraxis wie -forschung vermehrt angewandt und reflektiert.¹ Doch was genau passiert mit Besucher*innen in einer erzählerischen Ausstellung? Dieser Beitrag stellt die Wirkung von Storytelling in Ausstellungen vor. Grundlage hierfür sind Erkenntnisse eines Forschungsprojekts der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund (DASA), in dessen Rahmen zwischen 2017 und 2023 eine empirische Untersuchung in Form einer Evaluation durchgeführt wurde. Das Projekt fragte danach, wie eine umfassende Ausstellungserzählung, die auf einem narrativ gestalteten Raum, einem durchgängigen Plot und einer handelnden Figur aufbaut, auf Besucher*innen wirkt.

Eigens für das angesprochene Forschungsprojekt »Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen« entwickelte die DASA eine Sonderausstellung über den persönlichen und beruflichen Umgang mit dem Sterben und dem Trauerprozess, die durch eine starke fiktionale Erzählung charakterisiert war: »Pia sagt Lebewohl. Eine Ausstellung über

¹ Vgl. beispielsweise Buschmann 2010; Thiemeyer 2013 oder Jaeger 2020. Den konkreten Begriff Storytelling behandelt Kramper (vgl. 2017), allerdings für Museums-PR.

die Arbeit mit Tod und Trauer« (DASA, Dortmund, 2019–2020).² Das DASA-Forschungsteam³ – zu dem auch wir als Autorinnen dieses Beitrags gehören – evaluierte anhand dieser Ausstellung die Wirkung der Erzählung um Pia auf die Besucher*innen.

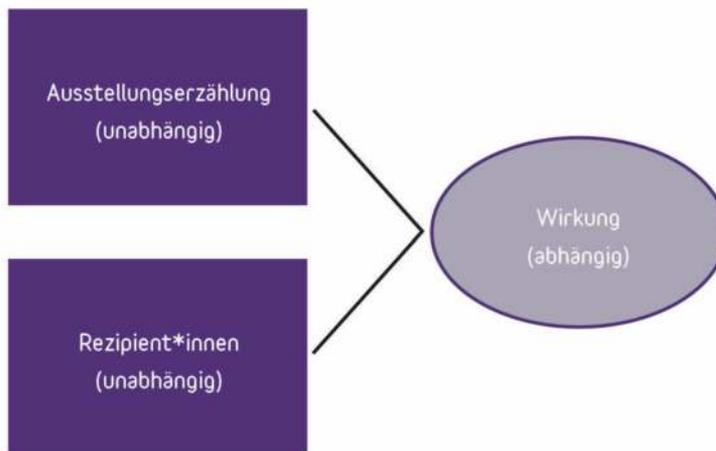
Unter Storytelling verstehen wir dabei eine Vermittlungsstrategie, die Kuratierung, Gestaltung und Vermittlung zusammenfasst und mit der die Ausstellungsmacher*innen bewusst die Vorteile von Erzählungen anwenden, um Besucher*innen zielgerichtet (emotional) anzusprechen. Dies geschieht durch den umfassenden Einsatz von ausstellungsspezifischen, narrativen Elementen in der Darstellung der Inhalte, auf die wir noch näher eingehen.

Die Ausstellung erzählte die Geschichte der fiktiven 17-jährigen Pia, die ihre geliebte Großmutter Ruth verliert. Im Trauerprozess begegnen ihr Menschen aus ihrem Umfeld sowie aus verschiedenen Berufsfeldern, die Trost spenden und Einblicke in die tägliche Arbeit mit Sterbenden, Trauernden und Toten geben. Durch die starke räumliche Präsenz der Handlung, der Hauptfigur und deren Emotionen, die sich in nahezu allen Ausstellungselementen⁴ widerspiegeln, wurde Pias Geschichte umfassend in die museale Darstellung implementiert: *Die Ausstellung war die Erzählung*.

Die begleitende Evaluation zielte darauf, den Wirkungsprozess von Storytelling und der daran beteiligten Variablen zu verstehen. Wirkungsprozess meint hier das Zusammentreffen von Rezipient*innen und Narration: Während der Nutzung der Ausstellung durch die Besucher*innen entfaltet diese ihre unmittelbare und vielschichtige Wirkung als Folge dieses Prozesses. Die

-
- 2 Das Forschungsprojekt F 2465 »Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen« (2017–2023) wurde hausintern durch die DASA bzw. die Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin (BAuA) finanziert. Die Projektleiterinnen waren Jana Hawig und Sarah-Louise Rehahn sowie von 2018 bis 2020 Ria Marleen Glaue. An das Projekt angeschlossen ist ein Promotionsvorhaben in »Museumswissenschaft/Museum Studies« an der Universität Würzburg zur Grundlagenforschung von Storytelling in Ausstellungen. Für nähere Informationen siehe BAuA o.J.
 - 3 Sowohl das Ausstellungsteam, das die Sonderausstellung konzipierte und realisierte, als auch das Forschungsteam bestanden aus DASA-Mitarbeiter*innen. Manche Forschungsteammittglieder arbeiteten auch bei der Ausstellung mit, so dass es hier zu Doppelrollen kam, die kritisch im Prozess reflektiert wurden (vgl. Hawig et al. 2023: Kap. 6.2).
 - 4 Dies meint alle von den Ausstellungsmacher*innen bewusst eingesetzten didaktischen und expositorischen, materiellen und immateriellen Elemente im Ausstellungsraum (Texte, Exponate, Grafiken, interaktive Stationen etc.).

Ausstellungserzählung und die Rezipient*innen stellen dabei voneinander unabhängige Variablen dar. Sie beeinflussen die davon abhängige Wirkung (vgl. Abb. 1).



*Abb. 1: Abhängige und unabhängige Variablen im Wirkungsprozess. Sowohl die Ausstellungserzählung als auch die Rezipient*innen beeinflussen gleichermaßen die von diesen abhängige Wirkung (Grafik: Pia-Kiara Hilburg nach Hawig et al. 2023: 13)*

Unter Wirkung verstehen wir die durch die Besucher*innen in der Ausstellung gemachten, auch emotionalen (Lern-)Erfahrungen. Um Letztere zu definieren, orientierten wir uns an den Generic Learning Outcomes (GLO), die das Lernen als umfassendes Konzept begreifen und anhand von fünf Kategorien⁵ ein differenziertes Verständnis von Lernerfahrungen in Kultureinrichtungen ermöglichen (vgl. Dodd 2011). So wird nicht nur berücksichtigt, welches Faktenwissen Ausstellungen kurzfristig vermitteln, sondern beispielsweise auch, welche Handlungen Besucher*innen ausführen, ob sie sich gefordert und inspiriert fühlen, neue Perspektiven kennenlernen und reflexive Momente erleben.

⁵ Die GLO werden in die Kategorien Fähigkeiten, Werte/Einstellungen, Wissen/Verständnis, Vergnügen/Inspiration/Kreativität und Aktivitäten/Verhalten/Entwicklung unterteilt (Übersetzung der GLO nach Zech 2017).

Ergänzend dazu formulierten wir drei narratologisch fundierte Erwartungen an die Vermittlungsstrategie Storytelling, die wir anhand von empirischen Daten überprüften:

1. Das Ausstellungsthema wird durch die Erzählung sinnhaft reduziert und geordnet.
2. Die emotional vermittelten Inhalte machen Lust auf eine intensive Auseinandersetzung.
3. Die fiktive Ausstellungserzählung wird in die subjektive Welt übertragen.

Im Folgenden gehen wir zunächst auf die Methoden der Evaluation ein, bevor wir die Variablen Ausstellungserzählung und Rezipient*innen mithilfe von Merkmalen näher erläutern. Basierend auf der Auswertung der erhobenen Daten werden im Anschluss die eben aufgeworfenen Erwartungen an die Vermittlungsstrategie Storytelling einer kritischen Überprüfung unterzogen. Dabei stellen wir die von uns erarbeiteten fünf Dimensionen vor, anhand derer sich die Wirkung der Vermittlungsstrategie Storytelling sowie die (Lern-)Erfahrungen der Besucher*innen analytisch beschreiben und diskutieren lassen: Struktur, Lebensweltbezug, Identifikation, Emotionalisierung sowie Immersion.

Methoden

Für die durchgeführte summative Evaluation (vgl. Döring 2019: 118) mit Mixed-Methods-Ansatz wurden insgesamt vier Methoden der empirischen Sozialforschung und eine Methode der Ausstellungsanalyse angewandt. Die Evaluation erfolgte nach einem zweistufigen Forschungsdesign, anhand dessen wir das Besuchsverhalten und die von den Besucher*innen während ihres Ausstellungsbesuchs gemachten (Lern-)Erfahrungen analysierten. Dies ermöglichte es uns, den Wirkungsprozess von Storytelling in der Ausstellung auf unterschiedlichen Ebenen betrachten und bewerten zu können. Die verschiedenen Methoden wurden hierbei komplementär in einen größeren Zusammenhang gesetzt: »Komplementarität zielt auf Elaboration, Illustration und das bessere Verständnis der Ergebnisse der einen Methode durch die Resultate einer zweiten Studie mit anderer Methodik. Hier geht es also um die Vervollständigung der Forschungsergebnisse und um eine erweiterte Interpretation« (Kuckartz 2014: 58). Auf diese Weise sollte der Komplexität des Mediums Ausstel-

lung und der damit verbundenen Vielschichtigkeit der Wirkungsprozesse begegnet werden.

Forschungsstufe 1

Die erste Stufe der Evaluation erfolgte explorativ, in einem offenen und beschreibenden Verfahren. Sie diente dazu, die allgemeine Qualität der Ausstellung und die Auseinandersetzung der Besucher*innen mit ihr zu verstehen. Hierfür wurde zunächst eine Analyse (vgl. Serrell 2006) von fünf interdisziplinär arbeitenden Expert*innen aus dem Museumsbereich durchgeführt, um Stärken und Schwächen der Ausstellung zu identifizieren und weiterführend zu berücksichtigen. Des Weiteren führten wir eine offene, nicht-teilnehmende Beobachtung (n = 72) durch, mit der das Nutzungsverhalten der Besucher*innen z.B. im Hinblick auf Laufwege erfasst und somit Sichtbarkeit wie Attraktivität einzelner Ausstellungselemente ermittelt wurden. Schließlich ergänzte eine standardisierte Besucher*innenbefragung (n = 182) diesen explorativen Teil, die wir in direktem Anschluss an den Ausstellungsbesuch durchführten. Hierbei fragten wir die Besucher*innen nach ihrer individuellen Bewertung der Ausstellung und der Vermittlungsstrategie Storytelling sowie nach ihrer subjektiven Selbsteinschätzung bezüglich ihrer Erlebnisse in der Ausstellung, um mögliche (Lern-)Erfahrungen festzuhalten.

Forschungsstufe 2

In der zweiten, komplementären Stufe untersuchte das Forschungsteam anhand von qualitativen Daten die tiefergehende Auseinandersetzung der Besucher*innen mit der Ausstellung. Dies diente insbesondere dazu, die (Lern-)Erfahrungen eingehender zu ergründen. Aus der Vielzahl an qualitativen Methoden wählten wir hierfür zum einen die teilnehmende Beobachtung (vgl. Leinhardt/Knutson 2004), bei der wir insgesamt zehn Gespräche ausgewählter Kleingruppen während ihres Ausstellungsrundgangs aufzeichneten und sie dabei beobachteten, ohne direkt mit ihnen zu interagieren. Gerahmt wurde der begleitete Ausstellungsrundgang von einem Vor- und einem Nachgespräch. Dies ermöglichte uns, soziale Interaktionen und Gesprächsinhalte in einen Zusammenhang mit der Nutzung und Raumwahrnehmung der Ausstellung zu setzen.



Abb. 2: Teilnehmende Beobachtung zweier Probandinnen durch die Forscherin in Raum 3 (Bestattungsinstitut) der Ausstellung »Pia sagt Lebwohl«, DASA Arbeitswelt Ausstellung, 2020 (Foto: Paul Marx; Illustration: Romina Birzer)

Als weitere Methode führten wir in Forschungsstufe 2 leitfadengestützte Interviews mit Einzelpersonen unmittelbar nach ihrem Ausstellungsbesuch durch. Die insgesamt 15 Interviews wurden um »mental maps« – durch die Proband*innen gezeichnete »mentale Karten« – erweitert. Dies bot uns die Möglichkeit, das subjektive Rezipieren der Ausstellungserzählung visuell nachvollziehen zu können, und gab uns Aufschluss darüber, welche Elemente der Ausstellung besonders von den Interviewten erinnert, aber auch welche Assoziationen und Lebensweltbezüge hergestellt wurden.

Die Ausstellung »Pia sagt Lebwohl«

Wie erwähnt beeinflussen Ausstellungserzählung und Rezipient*innen die Wirkung der Vermittlungsstrategie Storytelling. Um zu verstehen, mit welchen erzählerischen Parametern die Besucher*innen konfrontiert wurden, beschreiben wir die Ausstellung im Folgenden. Dabei orientieren wir uns an verschiedenen narrativen Elementen, die wir als Merkmale der Ausstellungserzählung verstehen. Dem liegt unser Verständnis der Vermittlungsstrategie Storytelling als bewussten Einsatz narrativer Elemente in einem ursprünglich

nicht-narrativen Kommunikationsraum zugrunde, um die Aneignung der Inhalte durch die Besucher*innen zu erleichtern (vgl. Hawig et al. 2023: Kap. 2). Diese narrativen Elemente orientieren sich an den Dimensionen Raum, Figur und Plot (angelehnt an Friedmann 2017).

Für die erste von ihnen, den Raum, meint das eine lineare Abfolge der Ausstellungsbereiche, die Raum und Zeit der Erzählung verknüpft, ebenso wie eine für die Besucher*innen wiedererkennbare szenische Gestaltung. Beides soll gewährleisten, dass die Räume die Handlung strukturieren und Orientierung bieten. Bei der Dimension Figur treten eine sehr präzente Hauptfigur (Pia) sowie verschiedene Nebenfiguren (Vater, Pfleger, Ärztin, Bestatterin, Trauerredner, Freundin Kaya) auf. Die Handlung orientiert sich an dem Plot »voyage and return« (vgl. Booker 2005): Pia wird durch ein tragisches Ereignis aus der Bahn geworfen, begibt sich auf die Reise in die ihr unbekanntesten Welten der Trauer und der Bestattungsplanung und kehrt am Schluss in ihren Alltag zurück. Im Zentrum stehen hierbei Pias Erkenntnisgewinn und ihr innerer Reifeprozess (Coming of Age). Die medienübergreifende Darstellung der Handlung soll gewährleisten, dass möglichst viele Besucher*innen – je nach Nutzungsvorlieben und Besuchssituation – die Schlüsselereignisse wahrnehmen. Hierfür erstreckt sich die Handlung über nahezu alle Ausstellungselemente und bestimmt die Atmosphäre der Räume. Gleichzeitig orientieren sich diese an zeitlich nacheinander ablaufenden Trauerphasen (Schock, Kontrolle, Regression und Anpassung, vgl. Spiegel 1986), die es ermöglichen sollten, Pias emotionalen Zustand schnell zu erfassen. Raum, Schlüsselereignis und Trauerphase greifen hierbei in der Raumabfolge ineinander:

Raum 1: Pias Zimmer

Pias Jugendzimmer zeigt ihre Interessen und veranschaulicht ihren Charakter: Sie befindet sich in der Berufsfindungsphase, streitet mit ihrem Vater und interessiert sich für die Gothic-Subkultur. Den Raum dominiert gestalterisch allerdings das Schlüsselereignis, die Nachricht des Todes ihrer Oma Ruth. Pia befindet sich zu Beginn der Ausstellung in der Trauerphase des Schocks; sie weint, ist verzweifelt und ihr Vater versucht, sie zu trösten. Ihre Möbel sind surreal verzerrt und vergrößert, alles ist schwarz gehalten (siehe Abb. 3).

Raum 2: Pflegezimmer

Das Pflegezimmer war der letzte Wohnort von Pias Oma Ruth. Es ist nun ihr Sterbeort, den Pia mit ihrem Vater besucht, um die Todesumstände zu erfahren und erste Dinge zu klären. Pia befindet sich momentan in der Phase der Kontrolle. Erste pragmatische Gedanken wie die Frage nach dem Verbleib von Ruths persönlichen Dingen drängen sich ihr auf. Hier treten die Ärztin und der Pfleger in Erscheinung, die Pia ihr Beileid aussprechen und von ihren Erfahrungen mit Oma Ruths Tod berichten. Eine Wand des Raumes, die einschließlich der daran hängenden Gegenstände weiß getüncht ist, symbolisiert bereits verblässende Erinnerungen an die Verstorbene.

Raum 3: Bestattungsinstitut

Pia und ihr Vater planen gemeinsam mit der Bestatterin die Beisetzung von Ruth. Sie diskutieren, was sich die Verstorbene für eine Beerdigung gewünscht hätte. Auch hier ist Pia in der Phase der Kontrolle. Der Raum ist in kühles Licht getaucht und die Ausstellungsmöbel, deren Formen an Urnen und Särge angelehnt sind, unterstreichen das Setting des Bestattungsinstituts. Die Besucher*innen können an verschiedenen Stellen auf spielerische Art und Weise ihre eigene Bestattung planen und hierdurch etliche Sachinformationen erlangen.

Raum 4: Trauerfeier

Pia nimmt Abschied von ihrer Oma. Die Besucher*innen können mit ihr Platz nehmen und den Worten des Trauerredners lauschen. Die Großprojektionen an den Wänden nehmen den gesamten Raum ein und spiegeln verschiedene Emotionen. Dieser Raum bildet den Höhepunkt von Pias Trauer; er ist inhaltlich weitestgehend auf das Abschiednehmen fokussiert. Dies wird auch in der stark atmosphärisch angelegten Raumgestaltung deutlich: Die Beleuchtung ist reduziert, neben der dominierenden, raumfüllenden Großprojektion bestimmt insbesondere Kerzenlicht die Atmosphäre des Raums.

Raum 5: Leichenschmaus

Nach der Trauerfeier treffen die Besucher*innen beim Leichenschmaus auf die Figuren der Erzählung. Der Raum ist hell und die Wände sind übersät mit Blu-

men, zwei lange, gedeckte Tafeln stehen im Mittelpunkt. Pia ist etwas gefasster und reflektiert ihre Gefühle. Die Besucher*innen können anhand von offenen Fragen auf den Tischen und an interaktiven Stationen ihre Einstellungen zu Tod und Sterben hinterfragen. Der Übergang zum letzten Raum fungiert als Zeitschleuse. Eine Großgrafik mit mehreren Porträts von Pia zeigt die folgenden Monate im Zeitraffer: die Trauerphase der Regression, in der Pia lernt, mit ihrer Trauer umzugehen (siehe Abb. 7).

Raum 6: Pias Zimmer

Das Ende des Rundgangs bildet abermals Pias Zimmer. Dieses Mal ist es heller und geordneter; es spiegelt Pias Reifeprozess und zeigt, wie sie sich in ihren neuen Alltag eingefunden hat. Sie ist in der Phase der Anpassung und hat gelernt, mit dem Verlust umzugehen. Gleichzeitig ist Pia persönlich gereift: Sie hat eine Ausbildungsstelle als Ergotherapeutin bekommen und blickt optimistisch in die Zukunft (siehe Abb. 4).



Abb. 3 u. 4: Links der erste Raum der Ausstellung, Pia erfährt vom Tod ihrer Oma. Rechts der letzte Raum der Ausstellung: Er stellt abermals ihr Zimmer dar, dieses Mal nach dem Trauerprozess. Der direkte Vergleich macht besonders Pias Entwicklung im Laufe der Erzählung deutlich. »Pia sagt Lebwohl«, DASA Arbeitswelt Ausstellung, 2020 (Fotos: Patricia Dobrijevic; Illustration: Romina Birzer)

Rezipient*innen

Wir nahmen an, dass das Rezeptionsverhalten parallel zur Ausstellungserzählung und ihren genannten Merkmalen auch von den Rezipient*innen abhängig

ist.⁶ Daher ordneten wir auch Letzteren verschiedene Merkmale zu, die sich neben den soziodemografischen Daten (Alter, Geschlecht) aus kontextbezogenen Kategorien (Motivation, Interessen, Vorwissen, Erfahrungen) sowie aus situativen Gegebenheiten (Aufenthaltsdauer, Besuchskonstellation, Rezeption der Ausstellungserzählung) zusammensetzten. Um diese Annahme zu überprüfen, führten wir eine bivariate Analyse⁷ durch, welche die Zusammenhänge zwischen Rezipient*innenmerkmalen und den in der Ausstellung gemachten (Lern-)Erfahrungen⁸ untersuchte (vgl. Hawig et al. 2023: 165–183). Als Datengrundlage diente hierfür die oben genannte standardisierte Befragung nach dem Ausstellungsbesuch mittels Tablet (n = 182).⁹ Zwei Aspekte sind gleichwohl zu beachten: Zum einen handelt es sich bei diesen Proband*innen um andere als bei den weiteren durchgeführten Methoden. Zum anderen zeigt diese Analyse keine eindeutigen kausalen Zusammenhänge und erhebt daher keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Dennoch konnten wir – was im nächsten Punkt deutlich wird – die Ergebnisse für die Theoriebildung zu möglichen Mechanismen des Wirkungsprozesses zwischen Ausstellungserzählung und Rezipient*innen nutzen.

Die bivariate Analyse ergab, dass Alter und Geschlecht in der untersuchten Gruppe keinen Einfluss auf die (Lern-)Erfahrungen hatten. Im Gegensatz dazu trugen die Aufenthaltsdauer und das persönliche Interesse an den Ausstellungsinhalten zu vielfältigeren und intensiveren (Lern-)Erfahrungen bei. Die wenigen Personen ohne Trauererfahrung wurden in der Ausstellung in einem deutlich geringeren Ausmaß emotionalisiert als Befragte mit Erfahrungen im

6 Rezeptionsverhalten meint hier, ob die Besucher*innen die Ausstellungsinhalte genutzt und, falls ja, wie intensiv sie sich mit ihnen auseinandergesetzt haben (vgl. Doncker 2014: 38).

7 Bei einer bivariaten Analyse werden Variablen mit zwei Komponenten untersucht. Dies dient z. B. dem Ziel, mögliche Korrelationen zwischen den Merkmalen festzustellen (vgl. Wübbenhorst/Kamps 2018).

8 Mithilfe einer Korrelationsmatrix wurden die Kategorien der GLO, auf denen unser Verständnis von (Lern-)Erfahrungen beruht, geclustert. Hieraus konstruierten wir drei Lernskalen für unsere Analyse: »Verhalten und Wahrnehmung«, »etwas mitgenommen« und »Emotionen«. Diese drei Skalen wurden anschließend mit den Rezipient*innenmerkmalen der Befragten (Alter, Geschlecht, Vorerfahrung, Aufenthaltsdauer, Motivation, Rezeption der Ausstellungserzählung) in bivariate Zusammenhänge gesetzt.

9 Die Proband*innenzahl fiel deutlich niedriger aus als geplant, da während der Datensammlung die Covid-19-Pandemie ausbrach und die Ausstellung über mehrere Monate geschlossen geblieben ist. Die bivariate Analyse dieser Daten zeigte aus diesem Grund nur wenige signifikante Zusammenhänge.

Umgang mit Tod und Trauer. Auch die Besucher*innen, die sich mit Pias Geschichte gezielt auseinandersetzten, machten wesentlich mehr bzw. tiefergehende (Lern-)Erfahrungen (vgl. ebd.: 182–183).

Fallauswahl der qualitativen Daten

Neben diesen Erkenntnissen der bivariaten Analyse halfen uns die Daten aus der standardisierten Befragung, die Gesamtstichprobe anhand der verschiedenen Rezipient*innenmerkmale zu definieren. Auf diese Weise konnten wir die mittels qualitativer Methoden erhobenen Daten auch für die Gesamtstichprobe nutzbar machen und Aussagen dazu treffen, inwiefern diese im Hinblick auf die verschiedenen Merkmale im Durchschnitt lagen bzw. der Mehrheit entsprachen. Wegen des umfangreichen Datenmaterials suchten wir zehn Fälle aus (siehe Tab. 1). Diese Auswahl von fünf Gruppen aus der teilnehmenden Beobachtung und von fünf interviewten Personen sollte ein möglichst breites Spektrum an Rezipient*innenmerkmalen abbilden, so dass z.B. im Hinblick auf das Merkmal Trauererfahrung Proband*innen mit viel Trauererfahrung wie solche ohne ausgewählt wurden.

Die Referenzwerte der Gesamtstichprobe zeigen, dass die Proband*innen im Durchschnitt 40,6 (arithmetisches Mittel) bzw. 38 Jahre (Median) alt und zu einem etwas größeren Anteil weiblich waren; die weit überwiegende Mehrheit gab an, bereits über Trauererfahrungen zu verfügen. Des Weiteren besuchten die meisten die Ausstellung mit Partner*in und hielten sich zwischen 15 und 30 Minuten in der Ausstellung auf. Mithilfe einer dreistufigen Farbtionskala verglichen wir die Fälle der mit qualitativen Methoden erhobenen Daten mit der Gesamtstichprobe. So entsprechen Sebastian und Stefanie – abgesehen von der Tatsache, dass sie weniger Trauererfahrungen haben – dem Durchschnitt der Gesamtstichprobe, wohingegen Anna und Alina am meisten davon abweichen.

	Alter	Geschlecht	Trauererfahrung	Besuchskonstellation	Dauer Ausstellungsbesuch
REFERENZ (Durchschnitts-) Werte Fragebogen	40,6 Jahre (arithm. Mittel) 38 Jahre (Median)	w 57,14 % m 42,86 %	Ja 85,71% Nein 9,89 %	Partner*in 31,87 % Freund*innen/Verwandte m. Kindern 24,73 % Freund*innen/Verwandte 23,63 % Gruppe 8,2 % Alleine 11,5 %	< 15 min 35,71 % < 30 min 42,86 % < 45 min 11,54 % < 60 min 4,4 % > 60 min 5,49 %
Anna & Alina	14 / 15	w / w	keine / wenig	Freund*innen / Verwandte	länger als 60 min.
Caro	18	w	teilweise	alleine	bis 60 min.
Niklas	23	m	teilweise	Freund*innen / Verwandte	bis 30 min.
Jennifer	34	w	viel	alleine	bis 30 min.
Franziska & Franz	32 / 34	w / m	wenig	Partner*in	bis 60 min.
Sebastian & Stefanie	36 / 36	m / w	wenig / keine	Partner*in	bis 30 min.
Michael & Michaela	41 / 39	m / w	wenig	Freund*innen / Verwandte	länger als 60 min.
Thomas	54	m	teilweise	Partner*in	bis 60 min.
Monika	74	w	viel	Freund*innen / Verwandte	bis 60 min.
Christa & Christel	86 / 74	w / w	viel	Freund*innen / Verwandte	bis 60 min.

entspricht Durchschnitt/Mehrheit

weicht leicht von Durchschnitt/Mehrheit ab

weicht stark von Durchschnitt/Mehrheit ab

Tab. 1: Einordnung der Fallauswahl in die Gesamtstichprobe (Grafik: Pia-Kiara Hilburg nach Hawig et al. 2023: 189)

Wirkung

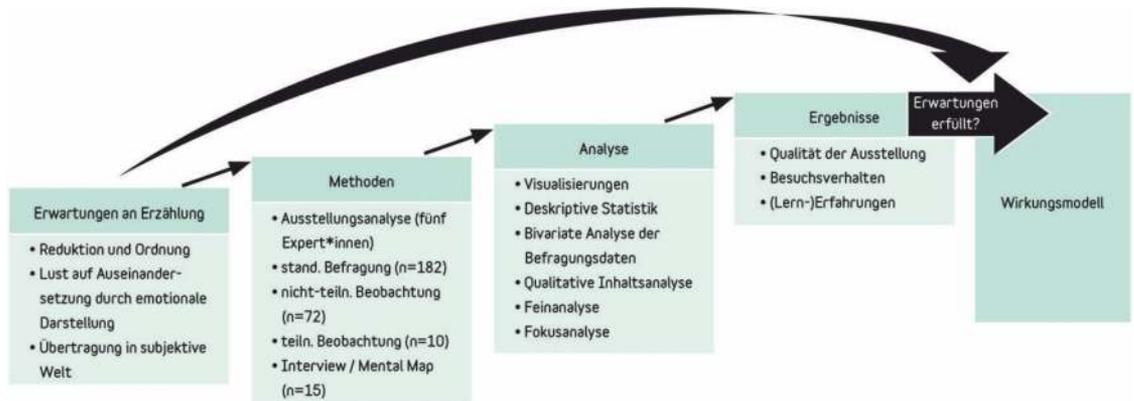


Abb. 5: Vereinfachte Darstellung des Forschungsprozesses mit Mixed-Methods-Ansatz zur Identifizierung der Wirkung von Storytelling (Grafik: Pia-Kiara Hilburg)

Die Wirkung von Storytelling in »Pia sagt Lebewohl« ließ sich nur mithilfe eines umfassenden Analyseprozesses untersuchen. Abbildung 5 zeigt den vereinfachten Ablauf der Forschung mit Mixed-Methods-Ansatz: Zu Beginn formulierten wir die eingangs beschriebenen Erwartungen an die Ausstellungserzählung. Die mit den fünf angewandten Methoden erhobenen Daten führten zu verschiedenen Arten von Datenmaterial (quantitativ und qualitativ), das wir mit unterschiedlichen Analysewerkzeugen (u.a. deskriptive Statistik und qualitative Inhaltsanalyse) und Fokussierungen untersuchten. Mithilfe der daraus gewonnenen Einzelergebnisse konnten wir Aussagen zur Qualität der Ausstellung (u.a. Verständlichkeit, Orientierung, Verstehen der Story), dem Besucherverhalten (u.a. Nutzung der Ausstellungselemente, Laufwege) und den (Lern-)Erfahrungen der Rezipient*innen treffen. An diesem Punkt zogen wir die Erwartungen heran, die einen Rahmen für die Bewertung und Sortierung der Wirkung in ihren unterschiedlichen Ausprägungen gaben und schließlich den Weg für das als Hypothese zu verstehende Wirkungsmodell ebneten (vgl. Abb. 6). Das Modell zeigt die Wirkung von Storytelling in Ausstellungen, von der wir auf Basis der in »Pia sagt Lebewohl« gewonnenen Erkenntnisse ausgehen.

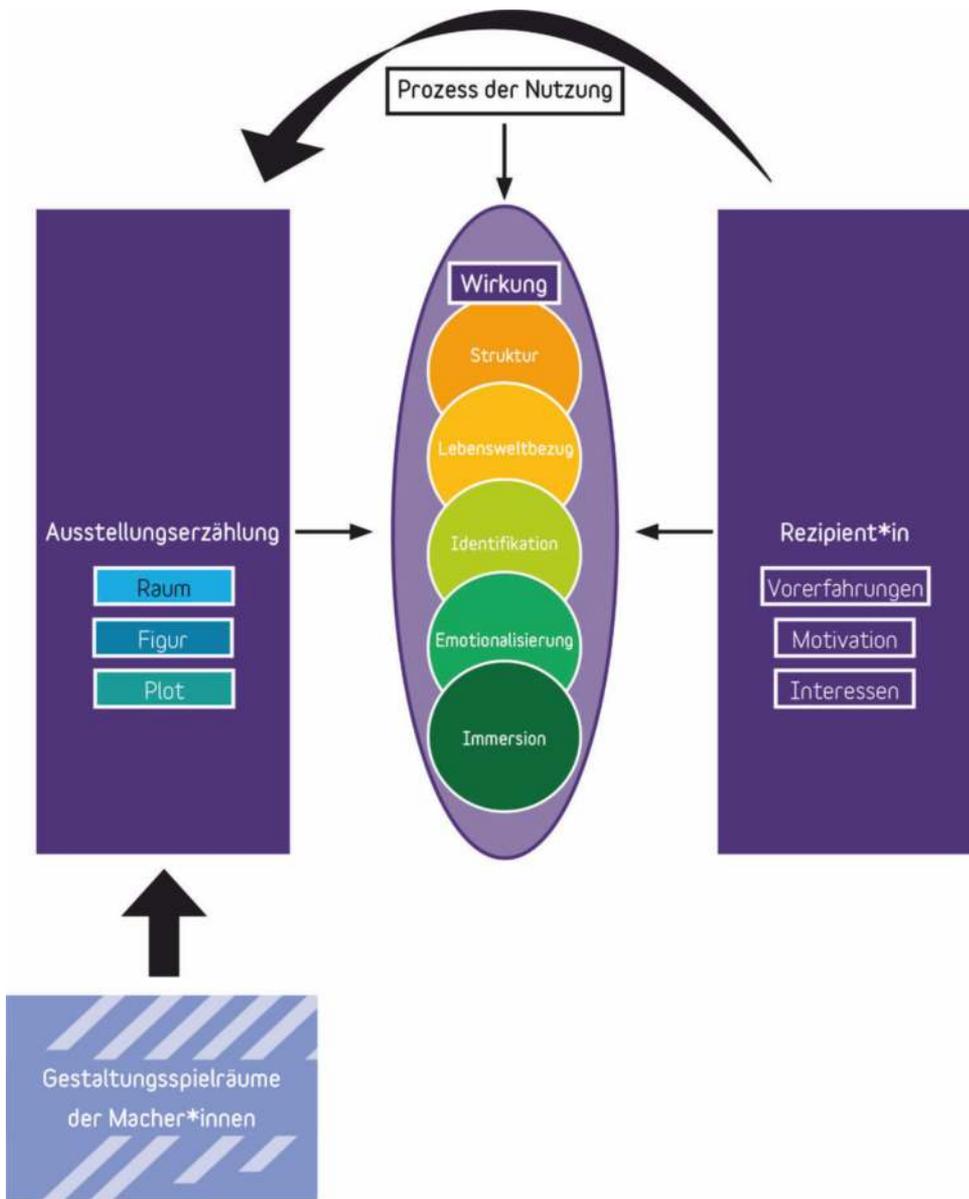


Abb. 6: Grafische Darstellung des Modells »Wirkung Storytelling in Ausstellungen«. Die Wirkung, die sich anhand von fünf Dimensionen entfaltet, entsteht durch das Aufeinandertreffen von Ausstellungserzählung und Rezipient*innen. Je dunkler die Dimensionen hinterlegt sind, desto involvierter sind die Besucher*innen (Grafik: Pia-Kiara Hilburg nach Hawig et al. 2023: 291)

Die Rezipient*innen kommen mit ihren jeweiligen Vorkenntnissen, Interessen und Motivationen in die Ausstellung und eignen sich die Erzählung im situationsabhängigen Prozess der Nutzung an (hierbei steht beispielsweise eine lange Aufenthaltsdauer im Zusammenhang mit intensiveren (Lern-)Erfahrungen). Die Ausstellungserzählung wurde im Fall von »Pia sagt Lebewohl« über die bewusst narrativen Dimensionen Raum, Figur und Plot realisiert. Dies eröffnete innovative und unkonventionelle Gestaltungsspielräume für die Ausstellungsmacher*innen; hier konnten sie Einfluss nehmen und versuchen, die Wirkung der Erzählung zu lenken. Treffen die Rezipient*innen auf die Ausstellungserzählung, entsteht eine Wirkung, die das Forschungsteam im vorliegenden Projekt anhand von fünf Wirkungsdimensionen beschrieben hat: Struktur, Lebensweltbezug, Identifikation, Emotionalisierung und Immersion. Hiervon ausgehend strukturiert die Erzählung Inhalte, knüpft an die subjektive Lebenswelt der Rezipient*innen an, wirkt gleichzeitig identitätsstiftend, löst Gefühle aus und zieht die Besucher*innen in das Geschehen hinein. Es ist davon auszugehen, dass diese fünf Dimensionen in allen Ausstellungserzählungen wirkungsmächtig sind – allerdings in unterschiedlichem Ausmaß und spezifischen Konstellationen. Zur Verdeutlichung der Wirkungsdimensionen werden nachfolgend Ergebnisse unserer Evaluation vornehmlich aus der eingehenden Analyse der qualitativen Daten aufgeführt: Sie belegen, dass jede Wirkungsdimension je nach Rezipient*in sowohl positive als auch negative Folgen haben kann.

Wirkungsdimension Struktur

In Pias Geschichte wird die Handlung entlang bestimmter Schlüsselereignisse erzählt, was vielen Besucher*innen eine übersichtliche Struktur durch die Inhalte der Ausstellung gegeben hat. Dies wird dadurch bestätigt, dass in den erhobenen Daten (standardisierte Befragung, teilnehmende Beobachtung und Interviews) und auch in der Ausstellungsanalyse kaum Irritationen bezüglich Verständlichkeit oder Orientierung auftraten. Die Besucher*innen setzten bei ihrer Strukturierung der Inhalte verschiedene Schwerpunkte: Manche orientierten sich an Pias Schicksal insgesamt oder gezielt an ihrer Beziehung zur Großmutter; andere richteten ihren Besuch eher an den dargestellten Ereignissen (losgelöst von Pia) aus und wieder andere fokussierten eher die sachbezogenen, gesellschaftlichen Themen. Unabhängig davon, wie sie die Inhalte für sich strukturierten, verstanden die meisten Besucher*innen das grundlegende Handlungsmuster der Erzählung (»voyage and return«). Sie erkannten,

dass Pia eine Entwicklung durchlebt hat und konnten dafür konkrete Anzeichen aus dem letzten Raum der Ausstellung benennen.¹⁰ Auffällig ist, dass sich Besucher*innen in diesem Raum nur kurz aufhielten: Die in der nicht-teilnehmenden Beobachtung (n = 12) gemessene durchschnittliche Aufenthaltsdauer lag bei nur 66 Sekunden. Auch die durch die Befragung festgehaltene Selbsteinschätzung der Besucher*innen geht in eine ähnliche Richtung. Die meisten gaben hier an, am kürzesten in diesem Raum verweilt zu haben (54 %). Vermutlich war es die Wirkung der Raumgestaltung, die es selbst in kurzer Zeit vermochte, den Besucher*innen die Kernbotschaft der Handlung näherzubringen.

Die Wirkung der Gegenüberstellung von Pias Zimmer am Anfang und am Ende der Ausstellung wird auch bei Sebastian und Stefanie deutlich:

»Sebastian: Das hat mir gut gefallen. Das Zimmer.

Stefanie: Am Ende?

Sebastian: Ja, am Anfang und am Ende, das, ähm, das fand ich schön eingefangen (Pause)«¹¹

Pias Veränderung durch den Trauerprozess nahmen Sebastian und Stefanie deutlich wahr und erkannten im weiteren Gesprächsverlauf vergleichsweise viele Handlungsdetails, gleichzeitig grenzten sie sich jedoch mehrfach von der erzählerischen Darstellung ab, besonders an Stellen, wo sie Authentizität vermissten. Zudem reflektierten beide nur oberflächlich ihre persönlichen Einstellungen zum Thema. Im Gegensatz dazu führte die klare Struktur des emotional in Szene gesetzten Schicksals von Pia dazu, dass manche Stimmen (z. B. einige Expert*innen bei der Ausstellungsanalyse sowie einige Besucher*innen im Freitextfeld des Fragebogens) eine stärkere Multiperspektivität forderten oder die Komplexitätsreduktion bemängelten. Sebastian zeigte sich beispielsweise am Ende des Rundgangs wenig überrascht und nannte den Vorgang der Bestattung »standardisiert« (ebd.).

10 Frage 22 der standardisierten Befragung bezog sich auf die Aussage: »Pia hat sich im Verlauf der Geschichte weiterentwickelt«, und ergab folgende Ergebnisse: 41 % der Befragten stimmten »voll und ganz« zu, 42 % stimmten »eher« zu. Zu Frage 23: »Woran haben Sie Pias Weiterentwicklung bemerkt?«, gab es Freitextantworten, darunter u. a.: »Darstellung ihres Zimmers am Ende«, »Lächeln. Andere Gedanken. Zukunftspläne« oder »Erster Raum, letzter Raum Vergleich des emotionalen Zustandes«.

11 »Sebastian & Stefanie«, teilnehmende Beobachtung durchgeführt von Jana Hawig am 07.07.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript, Nachgespräch.

Wirkungsdimension Lebensweltbezug

Die Ausstellung bot viele persönliche Anknüpfungspunkte an Pias Schicksal, was wir bewusst als Bezug zur individuellen Lebenswelt¹² der Besucher*innen verstanden. Die dargestellten Ereignisse und Emotionen boten Anlass zum Austausch innerhalb der Besuchsgruppen und bereiteten möglicherweise auf zukünftige Trauerfälle oder den eigenen Tod vor. Letzteres wird besonders am Beispiel von Michael und Michaela deutlich, die mit ihren drei Kindern die Ausstellung besuchten und über eine Stunde dort verbrachten. Die Eltern sprachen viel mit ihren Kindern über die dargestellten Inhalte und die Erzählung, wobei sie etliche exponierte Details aufgriffen und in ihre eigene Lebenswelt übertrugen. Besonders Michaela nutzte verschiedene Ereignisse der Handlung, um ihren Kindern Ängste vor zukünftigen Verlusten zu nehmen, so z.B. im Falle der Trauerrede, in der über die Verstorbene gesprochen wird:

»Michaela: Ja genau, das macht einen einerseits traurig, aber es hilft einem auch, die schönen Seiten im Hinterkopf zu behalten, weil das ist ja das, was man im Nachhinein auf jeden Fall möchte. Es ist zwar jemand verstorben, man kann ihn nicht mehr sehen, aber man hat ganz viele tolle Erinnerungen, und die sollte man im Herzen behalten.«¹³

Ohne Lebensweltbezug war es für manche Besucher*innen nicht so leicht, die Relevanz des museal präsentierten Themas für ihr eigenes Leben zu erkennen. Die erzählerische Darstellung machte es ihnen dann schwer, sich mit den Inhalten auseinanderzusetzen. Besonders bei emotional anspruchsvollen Themen kann die Evokation von Erinnerungen für Besucher*innen unerfreulich oder gar unerwünscht sein und negative Auswirkungen haben. In den ausgewählten Fällen geschah dies bei Niklas (siehe unten den Abschnitt »Wirkungsdimension Emotionalisierung«). Außerdem war dies der Grund dafür, dass manche Besucher*innen die Teilnahme an der Befragung und der teilnehmenden Beobachtung verweigerten. Dies traf zwar nicht auf Franziska

12 Mit Lebenswelt meinen wir das Zusammenspiel aus Werten, Interessen, Lebensweise und -einstellung sowie soziale Prägungen und orientieren uns damit an einer eher soziologischen/pädagogischen Verwendung des Begriffs, wie er beispielsweise im SLNUS-Modell für jugendliche Lebenswelten verwendet wird (vgl. Calmbach et al. 2016).

13 »Michael & Michaela«, teilnehmende Beobachtung durchgeführt von Jana Hawig am 12.07.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript.

und Franz zu, die zum Zeitpunkt des Besuchs ihre Hochzeit planten. Allerdings fiel es ihnen schwer, einen inhaltlichen Bezug zum Thema herzustellen, weshalb sie sich mehrfach von den dargestellten Ereignissen abgrenzten:

»Franziska: Oh, Gott. (Pause) Wir überlegen uns wie wir Hochzeit organisieren und hier schon müssen wir uns über den Tod Gedanken machen.

Franz: Ist doch fast das Gleiche oder nicht?

Franziska: Ach was, NEIN. Das Erste ist wichtig.«¹⁴

Beide rezipierten Pias Schicksal nur punktuell und konnten sich – auch aufgrund der geringen persönlichen Trauererfahrung – wenig mit Pias Situation identifizieren. Stattdessen interessierten sie sich vornehmlich für die sachbezogenen Informationen.

Wirkungsdimension Identifikation

Die Wirkungsdimension Identifikation kann als intensivere Form des Lebensweltbezugs gesehen werden. Im Falle einer positiven Wirkungsweise identifizieren sich Besucher*innen mit den Figuren und sind intensiver in das Geschehen involviert. Ergänzend dazu trat in manchen Fällen eine Identifikation mit den dargestellten Ereignissen auf: Hier ging es demnach weniger um die Person Pia und deren Erlebnisse; vielmehr sahen die Besucher*innen die Geschehnisse davon losgelöst und versetzten sich selbst in die museal exponierte Situation. Pia und die Ereignisse um den Tod ihrer Oma boten demnach verschiedene Anlässe zur Identifikation, die aber auch negative Folgen hervorrufen können. Ähnlich wie bei der Wirkungsdimension Lebensweltbezug stufen Besucher*innen ohne Anknüpfungspunkte an die Ausstellungserzählung diese als weniger relevant ein oder wenden sich aus Selbstschutz ab, da eine Identifikation für sie negativ konnotiert wäre. Ergänzende Identifikationspunkte, wie z.B. durch die Hervorhebung weiterer Figuren – etwa die des Vaters oder der Freundin Kaya –, sowie ein sensibler Umgang mit den dargestellten Erzählinhalten können das Besuchserlebnis für diese Besucher*innen insgesamt aber deutlich verbessern.

14 »Franziska & Franz«, teilnehmende Beobachtung durchgeführt von Jana Hawig am 12.07.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript.



Abb. 7: Pias Trauerprozess über mehrere Monate visualisiert. Ausstellung »Pia sagt Lebwohl«, DASA Arbeitswelt Ausstellung, 2020 (Foto: Patricia Dobrijevic, Illustration: Romina Birzer)

Die unterschiedlichen Ausprägungen dieser Wirkungsdimension lassen sich am Beispiel einer Grafik verdeutlichen (vgl. Abb. 7). Diese befand sich zwischen dem Leichenschmaus und dem letzten Raum. Hier wird dargestellt, wie Pia einen über mehrere Monate andauernden Trauerprozess durchläuft. Ein Foto dieser Grafik wurde im Nachgespräch der teilnehmenden Beobachtung zusammen mit dem Begriff Trauer gezeigt, was vermehrt Rückmeldungen der Proband*innen ergab. Anna und Alina verfügten über keine tiefergehenden Vorerfahrungen im Umgang mit Tod und Trauer und befassten sich gemeinsam erstmals in der »Pia«-Ausstellung damit. Dort setzten sie sich intensiv mit der Erzählung auseinander. Aufgrund ihres Alters und ähnlicher Interessen konnten sie sich stark mit der Hauptfigur und ihrer Situation identifizieren und Pias Reaktionen nachempfinden:

»Alina: [Das erste Bild,] das gut den ..., also ich würde es mal den idealen Verlauf nennen, wie man mit dem Tod umgeht, dass man erst wirklich am Boden zerstört ist und erst gar nicht weiß, wohin mit sich. Aber dass man

dann irgendwann wieder, ich sag mal so, ein Loch findet, wo man dann wieder aufatmen kann und dann wirklich weiterleben kann.«¹⁵

Im Gegensatz dazu reagierten die deutlich älteren Christa und Christel eher irritiert auf diese Trauergrafik. Sie hatten bereits viele Trauererfahrungen durchgemacht und nahmen die Ausstellung zum Anlass, sich über ihre persönlichen Erlebnisse auszutauschen. Trotz ihrer intensiven Gespräche sahen sie sich aufgrund ihres Alters von der Darstellung nicht angesprochen. Sie distanzieren sich davon und verwiesen auf ihre persönlichen Erlebnisse:

»Christel: ›Trauer‹. Also, für mich ist das nicht unbedingt Trauer, was ich da fotografiert sehe. Für mich ist das schlechte Schauspielkunst. (lacht)
Christa: Ja, es ist ein bisschen schlecht gestellt. Und es sind nur junge Leute, aber die werden ja hier mehr oder weniger angesprochen.
Christel: Trauer, weißt du, das ist mehr, etwas Vereinzelt. Die trägt man ja immer auch in SICH. Das ist schon, so vielfältig, das schwimmt schon so. Trauer ist für mich, nur ein Baum zum Beispiel.«¹⁶

Dieses Beispiel zeigt, dass eine Identifikation mit Figuren oder Elementen in Ausstellungserzählungen stark von der persönlich wahrgenommenen Authentizität abhängig ist.

Wirkungsdimension Emotionalisierung

Emotionalisierende Momente können in der Ausstellung das Rezeptionsverhalten positiv beeinflussen, indem sie bei Besucher*innen eine intensivere Auseinandersetzung mit der Ausstellungserzählung und ihren Inhalten bewirken. Über Emotionalisierung können empathische Reaktionen ausgelöst werden, durch die sich Besucher*innen in die exponierten Figuren hineinversetzen, deren Emotionen spiegeln und der Erzählung intensiver folgen. Diese Wirkungsdimension kann somit die (Lern-)Erfahrungen befördern und steht in einem engen Wechselverhältnis zu immersiven Momenten.

Thomas rezipierte in der Ausstellung beispielsweise jene Räume eindringlicher, in denen er emotionale Bezüge zu dargestellten Ereignissen und Figu-

15 »Anna & Alina«, teilnehmende Beobachtung durchgeführt von Jana Hawig am 30.06.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript, Nachgespräch.

16 »Christa & Christel«, teilnehmende Beobachtung durchgeführt von Jana Hawig am 29.06.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript.

ren herstellen konnte. Durch den Verlust seiner Eltern empfand er oft Pias Situation und Gefühlswelt nach. Im zweiten Ausstellungsraum, dem Pflegezimmer, fühlte er sich in die Zeit zurückversetzt, in der sein Vater in einem Pflegeheim lebte. Thomas hielt sich lange im entsprechenden Ausstellungsraum auf und nutzte einzelne Angebote, insbesondere die Talking Heads der Ärztin und des Pflegers. Damit schaffte er den Perspektivwechsel von seiner eigenen Position als Angehöriger hin zur Arbeitswelt des Pflegers, der über den Umgang mit dem Tod und die damit einhergehenden Belastungen im Arbeitskontext berichtete. Pia tauschte sich in dem Raum mit der Ärztin und dem Pfleger aus, wodurch sich Thomas an ähnliche eigene Erfahrungen und damit einhergehende Emotionen erinnerte. Durch diesen emotionalisierenden Moment rezipierte Thomas diesen Raum eingehender.

Negative Folgen der Wirkungsdimension Emotionalisierung auf die Besucher*innen und deren Rezeptionsverhalten, insbesondere bei sensiblen und komplexen Themen wie Tod und Trauer, können Unbehagen, emotionale Überforderung und Ablehnung evozieren. Im Falle von Niklas zeigte sich dies sehr deutlich, indem er Teile der Ausstellung ausließ. Hinzu kam, dass er sich bereits vor dem Ausstellungsbesuch über die Inhalte informiert und dadurch negative Erwartungen aufgebaut hatte. Im Interview erwähnte er eine gewisse Angst vor den Themen Tod und Trauer. Auch wenn er durch seine emotionale Verfassung die Ausstellungserzählung kaum rezipierte, konnte er doch einzelne inhaltliche Aspekte aufgreifen und weiterführend reflektieren. Er hatte in einem ähnlichen Alter wie Pia Trauererfahrungen durchlebt, woran er erinnert wurde und sich hierdurch ein Stück weit mit Pia identifizierte. Gleichwohl interessierte sich Niklas vornehmlich für sachbezogene, gesellschaftliche Themen.

Wirkungsdimension Immersion

Immersion verstehen wir als ein Eintauchen in die Erzählung. Sie ist insbesondere dann möglich, wenn bei den vorangegangenen Wirkungsdimensionen überwiegend die gewollten Reaktionen geweckt worden sind. Immersion beschreibt dann eine Involviertheit der Besucher*innen in das Geschehen der Erzählung in dem Maße, dass diese sich selbst als Teil der Geschichte empfinden und einzelne Handlungsstränge weiterspinnen. Im Falle von Caro wurde diese Involviertheit besonders im Raum des Leichenschmauses deutlich als sie eine Medienstation nutzte:

»Caro: [A]ls ich diese Mail da eingetippt habe, hast du halt ja auch immer dieses Klirren gehört, von den Gläsern und das mit den Tellern, da denkst du die ganze Zeit so: ›Lass dich jetzt bloß nicht täuschen, da räumt jetzt keiner Geschirr ein oder so, das sind einfach nur die Geräusche.« (schmunzelt) Aber das hatte alles schon total was.«¹⁷

Durch die Gestaltung und Atmosphäre dieses Raums, insbesondere durch das Zusammenspiel visueller und auditiver Elemente, erlebte Caro einen immersiven Moment, in dem sie sich selbst verdeutlichen musste, dass sie sich immer noch in einer Ausstellung befand. Darüber hinaus rezipierte sie die Ausstellungserzählung äußerst detailliert und überlegte, wie es mit Pia erzählerisch weitergehen, was die Protagonistin noch erleben könnte. Zwar tauchte Caro in die Geschichte um Pia ein und konnte sich auch punktuell mit der Hauptfigur und deren Emotionen identifizieren, oftmals klammerte sie sich und die Übertragung der ausgestellten Inhalte auf ihre eigene Lebenswelt jedoch aus. Die Rezeption der Erzählung stand für sie an erster Stelle. Hier machte sie positive, immersive Erfahrungen, die vermutlich an Stellen mit weniger narrativ dargestellten Inhalten eine solche intensive emotionale Auseinandersetzung verhinderte.

Fazit und Ausblick

Das DASA-Forschungsprojekt zeigt eine Herangehensweise auf, um komplexe Wirkungsweisen von Ausstellungen zu erforschen und besser zu verstehen. Mithilfe verschiedener Methoden beleuchteten wir das Zusammenspiel von Rezipient*innen und Ausstellungserzählung als Wirkungsprozess anhand eines Fallbeispiels. Die daraus identifizierten fünf Wirkungsdimensionen verdeutlichen die Funktionen von Storytelling: Eine Ausstellungserzählung wirkt strukturierend, Relevanz herstellend, identifikationsfördernd, emotionalisierend und immersiv. Jeder dieser Aspekte kann sowohl positive als auch negative Folgen haben, abhängig von der Realisierung der Erzählung und den individuellen Eigenschaften der Rezipient*innen.

Die Kombination verschiedener Forschungsmethoden ermöglichte es, den Untersuchungsgegenstand aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu betrachten.

17 »Caro«, Interview durchgeführt von Ria Glaue am 11.09.2020, DASA Arbeitswelt Ausstellung, Transkript.

Auf diese Weise ergab sich ein umfangreiches Gesamtbild, welches das Wirkungsmodell visuell konkretisiert. Hierbei ist zu betonen, dass es sich um eine Art Überblicksdarstellung handelt, die zwar der Komplexität des Wirkungsprozesses und allen beteiligten Variablen gerecht wird, aber einzelne Faktoren nicht tiefergehend analysieren kann. Für die Zukunft lohnt daher ein detaillierterer Blick beispielsweise auf die Wirkung des narrativen Raums oder die Immersion.

In der Ausstellungspraxis erweitern diese Erkenntnisse das Verständnis dafür, wie immaterielle Themen besucher*innenorientiert und emotionalisierend ausgestellt werden können. Die Wirkungsforschung erlaubt die Formulierung konkreter Gestaltungsspielräume auf Seiten der Ausstellungsmacher*innen: hohe Aufenthaltsqualität, authentische Darstellungsweise, das Berücksichtigen von Erwartungen und Interessen der Besucher*innen und eine narrative Raumgestaltung in Kombination mit reflexiven und sachbezogenen Angeboten. Letztere helfen Besucher*innen, die immersive Wirkung zu brechen, das Erlebte auf sich zu beziehen und sich in dem Geschehen zu verorten und zu positionieren.

Bezugnehmend auf die Erwartungen an die Erzählung konnten wir zeigen, dass der Einsatz von Storytelling als Vermittlungsstrategie ein emotional ansprechendes und immersives Ausstellungserlebnis für Besucher*innen erzeugen kann. Durch die Vermittlung der Ausstellungsinhalte anhand einer (fiktiven) Figur können besonders komplexe und abstrakte Themen, in unserem Fall der Umgang mit Tod und Trauer, besser zugänglich gemacht werden. Jedoch beinhaltet eine zentrale narrative Figur auch eine dominante Perspektive auf die Ausstellungsinhalte. Multiperspektivische Zugänge können somit untergehen oder müssen alternativ durch andere Protagonist*innen in die Erzählung eingewoben werden, was einen starken Fokus auf eine einzige Figur wie Pia wiederum verhindert. Des Weiteren konnte gezeigt werden, dass die immersive Wirkung einer emotionalisierenden narrativen Gestaltung nicht alle Besucher*innen anspricht. Die starke Erzählung stellt eine eigene Vermittlungs- und damit auch Bedeutungsebene innerhalb der gesamten Ausstellung dar, die im Falle von Dauerausstellungen, die möglichst viele Menschen über etliche Jahre hinweg ansprechen sollen, eventuell zu sehr lenkend wirkt. Gleichzeitig führt eine ganzheitlich-durchgehende narrative Vermittlungsebene dazu, dass Macher*innen im Falle einer Aktualisierung potenziell weniger flexibel agieren können.

Eine Patentlösung kann und soll Storytelling in Ausstellungen demnach nicht bieten. Dennoch haben uns insbesondere Thomas, Caro, Anna und Alina

sowie Michael und Michaela mit ihren Kindern gezeigt, dass Ausstellungserzählungen mit ihren vielfältigen Wirkungsweisen das Potenzial haben, Inhalte lebensnah und emotional zu vermitteln.

Literatur

- BAuA – Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin (Hg.) (o.J.): Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen, baua.de, [online] <https://www.baua.de/DE/Forschung/Forschungsprojekte/f2465.html> [abgerufen am 01.08.2023].
- Booker, Christopher (2005): *The Seven Basic Plots. Why We Tell Stories*. 2. Auflage. London.
- Buschmann, Heike (2010): »Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse«, in: Joachim Baur (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, S. 149–170.
- Calmbach, Marc, Silke Borgstedt, Inga Borchard, Peter Martin Thomas, Berthold Bodo Flaig (2016): *Wie ticken Jugendliche? Lebenswelten von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren in Deutschland*, Wiesbaden.
- Dodd, Jocelyn (2011): »The Generic Learning Outcomes. A Conceptual Framework for Researching in Informal Learning Environments«, in: Giasemi Vavoula/Agnes Kukulska-Hulme/Norbert Pachler (Hg.), *Researching Mobile Learning. Frameworks, Tools and Research Designs*, Bern, S. 221–241.
- Donecker, Alexandra (2014): *Selektions- und Rezeptionsprozesse im Kommunikationsraum Museum. Eine Erkundungsstudie am Fallbeispiel der Ausstellung »Foto + Film« im Deutschen Museum München unter Verwendung von kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen der Mediennutzungs- und Rezeptionsforschung*, Dissertation, Freie Universität Berlin, fu-berlin.de, [online] <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/1376> [abgerufen am 01.08.2023].
- Döring, Nicola (2019): »Evaluationsforschung«, in: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, Wiesbaden, S. 173–189.
- Friedmann, Joachim (2017): *Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game*, Köln.
- Hawig, Jana/Rehahn, Sarah-Louise/Schäfer, Laura/Schröder, Charlotte (2023): *Potenziale und Grenzen des Storytelling als Vermittlungsstrategie in Ausstellungen. Evaluationsforschung zur Ausstellung »Pia sagt Lebewohl«*,

- Dortmund, [dasa-dortmund.de](https://www.dasa-dortmund.de/angebote-termine/angebote-fuer-fachbesucher/forschungsprojekt-pia-sagt-lebwohl-1), [online] <https://www.dasa-dortmund.de/angebote-termine/angebote-fuer-fachbesucher/forschungsprojekt-pia-sagt-lebwohl-1> [abgerufen am 01.08.2023].
- Jaeger, Stephan (2020): *The Second World War in the Twenty-First-Century Museum. From Narrative, Memory, and Experience to Experientiality*, Berlin/Boston.
- Kramper, Andrea (2017): *Storytelling für Museen. Herausforderungen und Chancen*, Bielefeld.
- Kuckartz, Udo (2014): *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*, Wiesbaden.
- Leinhardt, Gaea/Knutson, Karen (2004): *Listening in on Museum Conversations*, Walnut Creek.
- Sammer, Petra (2017): »Von Hollywood lernen? Erfolgskonzepte des Corporate Storytelling«, in: Annika Schach (Hg.), *Storytelling. Geschichten in Text, Bild und Film*, Wiesbaden, S. 13–32.
- Serrell, Beverly (2006): *Judging Exhibitions. A Framework for Assessing Excellence*, Walnut Creek.
- Spiegel, Yorick (1986): *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*, München.
- Thiemeyer, Thomas (2013): »Simultane Narration. Erzählen im Museum«, in: Alexandra Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven Transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld, S. 479–488.
- Wübbenhorst, Klaus/Kamps, Udo (2018): *Bivariate Analysemethoden*, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*, [gabler.de](https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/bivariate-analysemethoden-29641/version-253242) [online] <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/bivariate-analysemethoden-29641/version-253242> [abgerufen am 01.08.2023].
- Zech, Heike (2017): »Das Ziel fest im Blick. Generic Learning Outcomes«, in: *Museum Heute* 52, Dezember, S. 44–48.

16 »Doing [Art] Museum«

Machtkritische Reflexionen zum Verhältnis von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis

Sarah Hübscher und Elvira Neuendank

Der mit diesem Beitrag dargelegte Impuls fokussiert die Gattung des Kunstmuseums in dem Wissen um individuelle Institutionsgeschichten, vielfältige Präsentationsformen und Rezeptionsgeschehen sowie eine diverse Akteur*innenschaft. Als Konsequenz entsteht die Forderung nach einem Perspektivwechsel hin zum »doing art museum«, dessen Kern das »doing« im Wortsinn von »taking action« fasst, um das Kunstmuseum als Kommunikationsort gesellschaftlicher Anliegen verstärkt zu etablieren und institutionelle Haltungen zu hinterfragen. Damit wird Anschluss genommen an einen praxistheoretischen Ansatz, der die konkreten Praktiken und Beziehungen aller involvierten Akteur*innen und Institutionen als Hervorbringungsmomente versteht. Die Formel »doing museum« rekurriert auf die Konzeption von »doing gender« von West und Zimmerman, die Ende der 1980er Jahre auf die Herstellung von Geschlecht bzw. Gender durch soziokulturelle Konstruktionsleistungen im Zuge von Interaktionen und Inszenierungspraktiken hinwiesen (vgl. West/Zimmerman 1987). Diese Konzeption wurde vielfach auch auf andere Bereiche übertragen und erweitert: »doing knowledge«, »doing identity«, »doing culture« etc. (vgl. beispielsweise Jurczyk/Lange/Thiessen 2010; Smith 2011; Hörning/Reuter 2015; Neuendank 2022: 144–145, 175–189). Auf Museen bezogen schärft es den Blick auf die Konstruktionsleistungen und Involviertheit der beteiligten Instanzen und Akteur*innen. Museen sind ein Ergebnis beständigen Praktizierens und Agierens – es werden Setzungen vorgenommen, die auch anders hätten ausfallen können. Erst das Ineingreifen verschiedener Praktiken und Handlungen lässt ein Museum entstehen. Aus dieser Perspektive werden Museen im Allgemeinen und Ausstellungen im

Besonderen über die Handelnden und ihre Entscheidungen kritisch in den Blick genommen.

Ausstellungen lassen sich als im Raum umgesetzte Wissenspraktiken verstehen, die auf Entscheidungen und Handlungen der Ausstellungsbeteiligten beruhen. Dazu gehört die rahmende Institution mit ihren Traditionen, Ritualen, Strukturen, personellen Ausrichtungen, den (internen oder externen) Kurator*innen, dem Servicepersonal und den Besucher*innen. Die Summe daraus hervorgehender Praktiken – im Großen und im Kleinen, intendiert oder implizit, machtvoll oder passiv reaktiv – zeichnet eine Ausstellung und damit den Kern eines Museums aus. Zum anderen nimmt der Fokus auf »doing museum« das Kollektive unmittelbar in den Blick, denn erst durch ein »häufiges und regelmäßiges Miteinandertun bilden sich gemeinsame Handlungsgepflogenheiten heraus, die soziale Praktiken ausmachen« (Hörning/Reuter 2004: 9) und die Handlungsnormalität im musealen Alltag begründen.

Fiona McGovern beschreibt: »Ausstellungen gelten heutzutage als das zentrale Format des öffentlichen Zeigens und Rezipierens von Kunst. Sie bedingen die Art und Weise, wie über Kunst gesprochen wird, wie sie verstanden und kanonisiert wird.« (McGovern 2016: 9) Ausstellungen sind demnach ein wirkmächtiges Medium, in dem neben der öffentlichen Verhandlung des Kunstbegriffs – darin eingeschlossen sind neue Bildformen, Inszenierungen und Interventionen – auch die öffentliche Suche nach neuen Narrativen über und vor allem mit Gesellschaft stattfinden (vgl. Hübscher 2023). In Reaktion auf diese konstruktive Perspektive auf Museen und Ausstellungen folgen wir der Position von Beatrice Miersch und verstehen das Kuratieren als verantwortungsvolles Agieren:

»Themenauswahl, Gestaltung, Objekt- und Ortsauswahl sowie ihre Präsentation mitsamt Raumgestaltung – alles sind Setzungen rund um die Kunst, die zusammen mit den Besucher_innen Bedeutungen schaffen. [...] Bedeutungen sind nie nur den Objekten inhärent, sondern werden im Zusammenwirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht.« (Miersch 2022: 6)

Durch das Kuratorische werden Kontexte gezeigt und Bedeutungszuschreibungen gestaltet. Dazu gehören machtvolle Zeigestrategien, die nicht verschwiegen werden dürfen. Daher verbinden wir das Kuratorische konsequent mit einer wissenschaftlich-pädagogischen Praxis. Das schließt partizipative Projekte in Ausstellungen, aber auch die Prozesse der Konzeption und

Umsetzung von Ausstellungen mit ein. In diesem Sinne verbinden wir ein weites Verständnis von Pädagogik mit einer erkenntnisbasierten Betrachtung von Praxis, um dem fortwährenden Ziel der Analyse von und Reaktion auf die sich ändernden Situationen, Materialitäten, Prozesse und Akteur*innen gerecht werden zu können. Dabei ist mit Pädagogik¹ »nicht eine bestimmte Form der Vermittlung gemeint – belehrend, informativ, gelenkt etc. –, sondern jede Form der Ansprache, aus der potentielle Momente der Selbst- und Weltbeschäftigung hervorgehen können.« (Neuendank 2022: 8) Neben der Theorie- und Methodenherstellung für das Wirkungsfeld Museum lässt sich mit einer wissenschaftlichen Haltung die Annahme forcieren, einen endgültigen Zielpunkt nie erreichen zu können, sondern beständig mit der Tatsache konfrontiert zu sein, nur temporär, unfertig und widerlegbar arbeiten zu können.² Damit liegt in der Verschränkung von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis das Potenzial, die musealen Handlungsprozesse differenziert und mit der notwendigen Sensibilität für die Adressierung der Besucher*innen zu betrachten. Wir verstehen das Kuratorische als kulturelle Praxis unter Berücksichtigung des Künstlerischen und des Medialen sowie als Möglichkeit, Interaktion und Kommunikation im Raum und darüber hinaus zu initiieren.

Kunstmuseen haben laut der 2006 verabschiedeten »UNESCO Road Map for Arts Education«,³ die Verantwortung, Teilgabe – also die institutionelle Bereitschaft, Partizipation oder Kollaboration zuzulassen – zu leisten, um den allgemein erklärten Menschenrechten auf kulturelle Teilhabe nachzukommen, denn: »Jeder hat das Recht, frei am kulturellen Leben der Gemeinschaft teilzunehmen, sich an den Künsten zu erfreuen und am wissenschaftlichen Fortschritt und dessen Vorteilen teilzuhaben.« (Zit. n. UNESCO 2006: 4)⁴ D.h. für

-
- 1 Pädagogische Prozesse spielen in allen Lebensbereichen eine Rolle, daher lässt sich mit Tenorth und Wimmer feststellen, dass die Fokussierung auf das Pädagogische keine Frage des Gegenstandes, sondern eine Frage der Perspektiveinnahme ist (vgl. Tenorth 1992; vgl. Wimmer 1996: 416).
 - 2 Hierzu gehören auch die beunruhigenden Leerstellen in der Forschung bzw. dem Wissenschaftsselbstverständnis, wie sie beispielsweise Claudia Brunner (vgl. 2020) mit ihrer Studie »Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne« zum Zusammenhang zwischen Wissen und Gewalt aufgezeigt hat.
 - 3 Sie wurde nach der UNESCO-Weltkonferenz »Arts Education« im März 2006 in Lissabon herausgegeben.
 - 4 »Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.« (Übers. d. Verf.).

uns zum einen, dass Museen die entscheidenden Akteure in der Diskussion um Teilhabe und Teilgabe sind. Zum anderen forciert dies eine Legitimation der Institution durch die Teilhabe der Besucher*innen. Doch wie können konkret Konzepte der Teilgabe und Teilhabe aussehen? Wie können Öffnungsprozesse von Kunstmuseen praktiziert werden?

Die Kuratorin, Pädagogin und ehemalige Museumsdirektorin des Santa Cruz Museum of Art Nina Simon formulierte 2010 für ihr Haus den Auftrag, eine uneingeschränkt partizipative Kultureinrichtung zu sein. Dazu konzipierte sie ein Modell, mit dem sie vier Stufen des Partizipativen beschreibt (vgl. Simon 2010: o.S.; Hübscher 2020):

1. »Contributing« ist eine beiläufige Form der Beteiligung. Besucher*innen können Gedanken und Meinungen als Beiträge, schriftlich oder mündlich in Foren und Veranstaltungsformaten oder auf Kommentarflächen hinterlassen. Social Media spielen dabei eine entscheidende Rolle.
2. »Collaboration« beschreibt Projekte, die auf einer Bindung zwischen Akteur*innen und Ausstellungsprojekt basieren. Die Idee, die Initiierung und die Kontrolle obliegen jedoch der Institution. Häufig erarbeiten dabei Mitarbeiter*innen mit einzelnen Akteur*innen der kollaborierenden Community offene Angebote und diverse Interaktionsformate.
3. »Co-creating«-Projekte stellen lokalen Communitys einen Ort, an dem sie sich einbringen und in Dialog treten können. Die Institution nimmt hier mehr die Rolle des »enabler« ein, bietet den Partizipierenden Möglichkeiten und versucht unterstützend zu agieren.
4. Beim »Hosting« wird die Institution zur Gastgeberin und stellt Raum und Ressourcen den diversen Akteur*innen zur Verfügung. Die Institution wird zur Rahmung: Thema, Konzeption und Durchführung liegen bei den Akteur*innen aus der Community.

Alle von Simon beschriebenen Stufen können als sinnvolle Schablonen auch für kuratorische Überlegungen funktionieren und unterstützen die von uns vertretene These, die kuratorische Praxis mit der wissenschaftlich-pädagogischen Praxis zusammen zu denken⁵ (vgl. Hübscher 2020: 212–214 mit Verweis auf Jaschke/Sternfeld 2015: 169–171).

5 Dies lässt sich auch historisch mit der Profilierung der Vermittlung in Ausstellungen und Museen erklären, die sich seit den 1990er Jahren immer weniger als Dienstleistung versteht und das Potenzial einer eigenständigen Praxis der Kulturproduktion an den

Die Kunstsoziologin Kathrin Hohmeier wies in ihrer Studie (vgl. Hohmeier 2015: 167–186) darauf hin, dass bestimmte Formen und Modi der Kunstvermittlung auch negative Effekte haben können: wenn Besucher*innen in Museen die Erfahrung der sozialen Exklusion erleben oder wenn sie, statt Zugangswissen und Interpretationsangebote zu erhalten, darauf reduziert werden, sich nur sinnlich-kreativ auszudrücken. Die Folge aus dem Fehlen kognitiver Zugänge war das Erleben einer Bildungsferne bei den untersuchten Personen. Diese Ausschlusserfahrung hat über die konkrete pädagogische Situation hinaus ihren Ursprung im Problemfeld Kunstmuseum, da diese Institution auf hierarchisch gewachsenen Traditionslinien basiert. Das verdeutlichen besonders die Fragen nach Entscheidungs- und Gestaltungsstrukturen, die mit der institutionellen Haltung von Kunstmuseen einhergehen: Wer hat gesammelt? Wer sammelt gegenwärtig (weiter) und entscheidet mit? Wer kuratiert? Wer konzipiert und gestaltet den Austausch mit den Besucher*innen?

Die politische Frage nach der Sprecher*innenposition (vgl. Butler 2006) kann auch im Museum für den Umgang mit Ungleichheits-, Macht- und Herrschaftsverhältnissen sensibilisieren. Denn das Wertesystem einer Gesellschaft durchzieht, mit Butler gedacht, alle Bereiche: »Mensch« ist ein historisch variabler Begriff, der differenziert im Kontext ungleich verteilter sozialer und politischer Macht artikuliert wird; das Feld des Menschlichen ist durch grundlegende Ausschlüsse konstituiert und wird heimgesucht von denen, die in dieser Gleichung nicht zählen.« (Butler 2020: 79–80) Die Fragen nach Verletzbarkeit, Abhängigkeit, Unterwerfung und Gleichheit müssen konsequenterweise auch auf das Museum bezogen werden, um nicht Trugschlüssen mit Blick auf die sozialen Positionen (Herkünfte, Identitätskonzepte, Erfahrungen, soziale Adressierungen und Zuschreibungen) zu erliegen: »Mit der Behauptung, Gleichheit gilt formal für alle Menschen, umgeht man die fundamentale Frage, wie der Mensch hervorgebracht wird oder vielmehr, wer als anerkannter und werthafter Mensch hervorgebracht wird und wer nicht.« (Ebd.: 79) Daran Anschluss nehmend lässt sich mit Brunner dafür plädieren, auch mit Blick auf das Museum »Gewalt weiter [zu] denken [Herv. i.O.]« und damit auch »epistemische, strukturelle, kulturelle, symbolische und normative Gewalt« konsequent in den Blick zu nehmen: »Letztlich sind alle Menschen auf die eine oder andere Weise in Gewaltverhältnisse verstrickt und dafür mitverantwortlich, welche

Schnittstellen von Wissensvermittlung, kultureller Bildungsarbeit und künstlerisch-performativen Verfahren sieht (vgl. Mörsch/Sachs/Sieber 2017: 10).

ihrer Erscheinungsformen weiterbestehen, weil wir sie unterstützen, akzeptieren, für unvermeidbar halten oder gar nicht erst als solche wahrnehmen.« (Brunner 2020: 10–11)

Mit der machtkritischen Perspektive des »doing art museum« wird unmittelbar an die Überlegungen des Anthropologen James Clifford aus dem Jahre 1997 angeschlossen. Er stößt mit der Beschreibung des Museums als »contact zone« eine entscheidende Entwicklung in den Museum Studies und den musealen Praxisfeldern an (vgl. Hübscher 2022). Clifford formuliert:

»When museums are seen as contact zones, their organizing structure as a collection becomes an ongoing historical, political, moral relationship – a power-charged set of exchanges, of push and pull. [...] A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery. The museum, usually located in a metropolitan city, is the historical destination for the cultural productions it lovingly and authoritatively salvages, cares for, and interprets.« (Clifford 1997: 192–193)

»Doing art museum« bedeutet also, dass es Fragen zu klären gibt: Ist im institutionellen Selbstverständnis eine machtkritische Sicht angelegt? Gibt es weiße oder blinde Flecken? Was sind die Aktuale und Potenziale, die Raum, Objekte und Akteur*innen bieten? Ist die Institution offen für Communitys? Und lässt sie die Frage nach dem »Wer spricht?« überhaupt zu? Im Medium der Ausstellung ließe sich diesen Fragen offen und einer diversen Gesellschaft zugewandt nachgehen. Durch eine eindeutige Verschränkung von kuratorischer und pädagogisch-wissenschaftlicher Praxis könnte dabei die Fehlbarkeit und Verwundbarkeit des Museums sensibel offengelegt und produktiv genutzt werden, um die eigene Machtposition zur Disposition zu stellen und auf Augenhöhe Kritik anzunehmen. Ein Resultat wären tatsächliche Öffnungs- und Teilhabeprozesse.

Literatur

- Brunner, Claudia (2020): Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne, Bielefeld.
- Butler, Judith (2006): Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M.

- Dies. (2020): Die Macht der Gewaltlosigkeit. Über das Ethische im Politischen, Berlin.
- Clifford, James: »Museums as ›Contact Zones««. In: ders. (Hg.): Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge 1997, S. 188–219.
- Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004): »Doing Culture: Kultur als Praxis«, in: dies. (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld, S. 9–18.
- Dies. (Hg.) (2015): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld.
- Hohmaier, Kathrin (2015): »Hässlich wie ein modernes Kunstwerk«, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/Florian Schumacher (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit, Wiesbaden, S. 167–186.
- Hübscher, Sarah (2020): Interaktion im Kunstmuseum. Das Museum Ostwall im Dortmunder U, Bielefeld.
- Dies. (2022): »Perspektiven musealer Kontaktzonen – Ausstellungen als ver-räumlichte kulturelle Praxis«, in: Claudia Gärtner/Britta Konz/Andreas Zeising (Hg.): Begegnungsräume//Kontaktzonen, Bielefeld, S. 91–94.
- Dies. (2023): »Fotografie kuratieren als kulturelle Praxis«, in: Alfred Holzbrecher/Jan Schmolling (Hg.): Fotografie in der Kulturellen Kinder- und Jugendbildung, Weinheim/Basel, S. 248–260.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (2015): »Zwischen/Räume der Partizipation«, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.): Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, S. 169–171, voekk.at, [online] <https://voekk.at/de/publikationen/raeume-der-kunstgeschichte> [abgerufen am 01.08.2023].
- Jurczyk, Karen/Lange, Andreas/Thiessen, Barbara (2010) (Hg.): Doing Family – Familienalltag heute, Weinheim.
- McGovern, Fiona (2016): Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice, Bielefeld.
- Miersch, Beatrice (2022): Queer Curating – zum Moment kuratorischer Störung, Bielefeld.
- Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.) (2017): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld.
- Neuendank, Elvira (2022): Film als pädagogisches Setting. Ein Medium als Vermittlungs- und Vergegenwärtigungsinstanz, Bielefeld.

- Simon, Nina (2010): *The Participatory Museum*, Santa Cruz.
- Smith, Laura Jane (2011): »The ›Doing‹ of Heritage: Heritage as Performance«, in: Anthony Jackson/Jenny Kidd (Hg.): *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation*, Manchester, S. 69–81.
- Tenorth, Heinz-Elmar (1992): »Laute Klage, stiller Sieg. Über die Unaufhaltbarkeit der Pädagogik in der Moderne«, in: Dietrich Brenner/Dieter Lenzen/Hans-Uwe Otto (Hg.): *Erziehungswissenschaft zwischen Modernisierung und Modernitätskrise*, Weinheim, S. 129–140 (29. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik).
- UNESCO (Hg.) (2006): *Road Map for Arts Education. The World Conference on Arts Education: Building Creative Capacities for the 21st Century*. Lisbon, 6–9 March 2006, [unesco.org](https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/12/Lisbon_Roadmap.pdf), [online] https://www.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2022/12/Lisbon_Roadmap.pdf [abgerufen am 01.08.2023].
- West, Candace/Zimmerman, Don H. (1987): »Doing Gender«, in: *Gender and Society* 1, H. 2, S. 125–151.
- Wimmer, Michael (1996): »Zerfall des Allgemeinen – Wiederkehr des Singulären. Pädagogische Professionalität und der Wert des Wissens«, in: Arno Combe/Werner Helsper (Hg.): *Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns*, Frankfurt a.M., S. 404–447.

Autor*innenverzeichnis

Anke Blümm, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Kuratorin im Bauhaus-Museum, Klassik Stiftung Weimar, wo sie u. a. 2019 die neue Präsentation für das Haus Am Horn entwickelte. Sie studierte Germanistik und Kunstgeschichte in Heidelberg und Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Bauhaus, Netzwerkforschung, Kunst im Nationalsozialismus sowie Architektur- und Designgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Guido Fackler, Prof. Dr., leitet die Professur für Museologie an der Universität Würzburg. Er studierte Volkskunde, Musikwissenschaft und Völkerkunde in Freiburg. Danach absolvierte er ein Volontariat am Badischen Landesmuseum Karlsruhe und war in verschiedenen Positionen wissenschaftlicher Mitarbeiter im Fach Europäische Ethnologie/Volkskunde an den Universitäten Regensburg und Würzburg, wo er ab 2010 die Museologie aufbaute. Seine Forschungsschwerpunkte sind Ausstellungen (physisch-digital), Museologie, Museumswesen, Publikumsforschung, Landschaft/Raum, Kanalwesen/künstliche Wasserstraßen (Habilitation 2011), Musik im NS-Lagersystem (Promotion 2000).

Sonja Faller, M.A., ist wissenschaftliche Referentin mit dem Schwerpunkt Museumspädagogik in der Zentrale des LVR-Industriemuseums in Oberhausen. Sie studierte Kulturerbe am Lehrstuhl für Materielles und Immaterielles Kulturerbe an der Universität Paderborn. Sie ist seit 2016 im Industriemuseum tätig und leitet das Projekt »Probiert? Kapiert!«.

Ria Marleen Glaue, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Leiterin des Projekts »Neue Dauerausstellung« beim Stadtmuseum Oldenburg. Sie studierte Soziologie, Europäische Ethnologie sowie Museum und Ausstellung

in Kiel und Oldenburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind materielle Kultur, Ausstellungsevaluation und moderne Stadtgeschichte.

Claudia Gorr, Dr., arbeitet für die Besucher*innenforschung und Evaluation der experimenta in Heilbronn. Sie promovierte in Science Education (Universität Oldenburg) und schloss u.a. einen Master in »Visitor Studies in Museums and Galleries« (Universität Leicester) ab. Wenn sie nicht Angebote, Formate und Ausstellungen evaluiert, forscht sie derzeit an Texten in interaktiven Ausstellungen und Einstellungen Jugendlicher zu Wissenschaft und unterstützt ein Forschungsprojekt zur ganzheitlicheren Lehrer*innenausbildung.

Kathrin Grotz, M.A., ist stellvertretende Direktorin des Instituts für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Neben der statistischen Gesamterhebung für die Museen in Deutschland gilt ihr Forschungsinteresse innovativen Formaten der Wissenskommunikation, der Evaluierung und der Besucher*innenforschung sowie der Geschichte von Sammlungen und Objektzirkulationen.

Jana Hawig, M.A., ist Kuratorin und Leiterin des Projekts »Potenziale und Grenzen des Storytelling« bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung in Dortmund. Sie promoviert in »Museumswissenschaften/Museum Studies« an der JMU Würzburg und studierte Museum Studies, Medienwissenschaften und Geschichte in Newcastle upon Tyne (UK) und Trier. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Erzählen in Ausstellungen, Ausstellungsanalyse und historisches Bild- und Filmmaterial in Weltkriegsausstellungen.

Bernd Holtwick, Dr., ist stellvertretender Leiter der DASA Arbeitswelt Ausstellung in Dortmund. Er studierte Geschichte, Soziologie und Germanistik an der Universität Bielefeld. 1999 promovierte er bei Prof. Hans-Ulrich Wehler. Er arbeitete als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart, danach als Leiter des Kultur- und Archivamts beim Landkreis Biberach.

Sarah Hübscher, Dr., ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin und derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft und Berufspädagogik an der TU Dortmund tätig. 2022 war sie Vertretungsprofessorin für »Ästhetische Bildung und Kunstvermittlung« im Institut für Kunst an der PH Karlsruhe. Ihre Forschungsschwerpunkte sind

die Kulturanalyse und diskriminierungskritische Kulturvermittlung im musealen Kontext und urbanen Raum sowie Formen ästhetischer Bildung und erinnerungskulturelle Settings. Sie wurde über Ausstellungen als Denk- und Interaktionsräume in Dortmund promoviert. Sie arbeitet als freie Kuratorin und als Projektleiterin diverser Bildungsformate. Sie ist Gründungsmitglied des wissenschaftlich-künstlerischen Thinktanks und Raum für künstlerische Forschung Frappanz in Dortmund.

Ilona Howiecka-Tańska, PhD, completed her PhD in Cultural Studies at Warsaw University after studying cultural anthropology (MA). She is the Director of Innovations at the Copernican Revolution Lab, the Copernicus Science Center's R&D branch. Her work focuses on two main areas: the first involves designing and facilitating research-practice partnerships in order to develop innovative learning tools. Her second research focus is on the cultural and pedagogical role of exhibits and exhibition design in learning at the museum.

Kerstin Kraft, Prof. Dr., ist seit 2013 Professorin für »Kulturwissenschaft der Mode und des Textilen« an der Universität Paderborn. Sie studierte Geschichte, Kunstgeschichte und Vergleichende Textilwissenschaft und wurde mit einer Dissertation zum Thema »Muster« promoviert. Als Postdoktorandin war sie am Institut für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, leitete verschiedene Forschungsprojekte und kuratierte Ausstellungen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Materielle Kultur/objektbasierte Forschung, historische und empirische Kleidungsforschung, Theorien und Methoden der Mode- und Textilwissenschaft, Ausstellungspraxis/-analyse.

Peter Liszt, M.A., studierte Ausstellungsdesign an der FH Joanneum in Graz und Geschichte an der Universität Wien. Peter Liszt war als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Roma Volkshochschule Burgenland und bei der PRO-GE (Produktionsgewerkschaft) beschäftigt. Nach einem Volontariat in der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg arbeitet er seit Juli 2019 bei Birke und Partner in Erlangen als Berater. Schwerpunkte sind dabei die Ausstellungskonzeption, historische Kommunikation und wissenschaftliche Gutachten.

Regina Lösel, Dr., ist Lehrbeauftragte an der Universität Paderborn und der AMD Akademie Mode & Design, Wiesbaden, und arbeitet als freiberufliche Kulturwissenschaftlerin. Nach dem Studium der Vergleichenden

Textilwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Kulturwissenschaften promovierte sie mit einer Dissertation zum Thema »Straßenkleidung und Bewegung«. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an verschiedenen Universitäten und arbeitete zwischen 2014 und 2021 im Forschungsprojekt »Kleidung in Bewegung versetzen«. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Materielle Kultur, objektbasierte Bekleidungsforschung und Textilien im Raum (Bauhaustextilien).

Simone Mergen, Dr., ist Direktorin für Bildung und Besucherservice der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zuvor war sie an mehreren Museen tätig, darunter das Jüdische Museum Frankfurt und das Landesmuseum Koblenz. Nach dem Studium der Fächer Geschichte und Deutsch in Bonn wurde sie 2003 an der TU Dresden im Fach Neuere Geschichte promoviert. Seit 2007 ist sie Lehrbeauftragte am Institut der Geschichtswissenschaft der Universität Bonn. 2011 bis 2015 war sie Vorsitzende des Landesverbands Museumspädagogik in Nordrhein-Westfalen, von 2017 bis 2021 Sprecherin des Arbeitskreises Bildung und Vermittlung beim Deutschen Museumsbund.

Elvira Neuendank, Dr. phil., ist freie Kultur- und Sozialwissenschaftlerin und arbeitet als Projektleiterin, Kuratorin und Lehrbeauftragte an verschiedenen Universitäten. Außerdem ist sie als Direktorin und Fachbereichsleiterin für Kunst und Kultur beim VHS-Zweckverband Goch tätig. Sie wurde über Film als pädagogisches Setting promoviert. Ihre Interessenschwerpunkte liegen im Bereich der ästhetischen Bildung, Medien-, Film- und Erinnerungskultur sowie der machtkritischen und teilhabeorientierten Inszenierung und Vermittlung musealer Settings. Sie ist Gründungsmitglied des wissenschaftlich-künstlerischen Thinktanks Frappanz – Kollektiv kultureller Freiheiten e.V.

Katarzyna Potęga vel Żabik, M.Sc., holds the position of Head of the Research Department at the Copernican Revolution Lab, which is a part of the Copernicus Science Center's R&D center. The department's focus is on advancing knowledge in the field of informal learning and on developing educational tools. The research and evaluation efforts aim to better understand Communities of Learners and to assess how the learning environments and solutions that we design influence the development of essential XXI century skills, such as critical thinking and collaboration.

Judith Prokasky, Dr., ist seit 2021 Leiterin des Programms »Der Palast der Republik ist Gegenwart« der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss. Sie ist seit 2001 im Kultur- und Museumsbereich tätig. Ihr Interesse gilt dem System Museum, politischer Repräsentation und Kulturpolitik, Identität und Teilhabe. Mit Anke Schnabel teilt sie eine Prägung durch das Jüdische Museum Berlin und die Aufbauphase des Humboldt Forums.

Patricia Rahemipour, Prof. Dr., ist Direktorin des Instituts für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. In ihrer Forschung legt sie besonderes Augenmerk auf die verschiedenen Ausprägungen von Wissenskommunikation sowie auf die Sammlungs- und Wissenschaftsgeschichte von Museen. Dies in Bezug auf Objekte, Akteure und Netzwerke, mit besonderem Fokus auf dem Wert des Objekts in naturwissenschaftlichen und kulturhistorischen Museumskontexten.

Sarah-Louise Rehahn, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund. Neben ihren Tätigkeiten als Kuratorin (insbesondere im Bereich der Aktualisierung der Dauerausstellung) ist sie Leiterin des Projekts rund um die Erforschung von Storytelling als Vermittlungsmethode in Ausstellungen. Sie studierte Kultur- und Museumswissenschaften sowie Ausstellungspraxis in Hildesheim und Oldenburg.

Jasmin Schäfer, M.A., ist wissenschaftliche Referentin im LVR-Industriemuseum Gesenkschmiede Hendrichs in Solingen. Sie studierte Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Die Mitmachausstellung »Probiert? Kapiert!« war das Hauptprojekt ihres wissenschaftlichen Volontariats, das sie in der Zentrale des LVR-Industriemuseums absolvierte.

Anke Schnabel, M.A., ist Kuratorin im Bereich Geschichte des Ortes der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss. Seit 2001 ist sie an Museen und Gedenkstätten tätig, verantwortete zuletzt das Projekt »Erinnerungsarbeit im Humboldt Forum« und arbeitet derzeit an der Sonderausstellung »Hin und weg – der Palast der Republik ist Gegenwart«. Neue Herangehensweisen auszuloten interessiert sie besonders, außerdem Ausstellungsmedien, Alltags- und Kulturgeschichte, Erinnerungskulturen und Identität.

Carla-Marinka Schorr, M.A., arbeitet im DFG-AHRC-Forschungsprojekt »Cultural Dynamics – Museums and Democracy in Motion«. Sie ist im Begriff, ihre Dissertation zur Ausstellungsanalyse im Fach »Museum Studies/ Museumswissenschaften« an der JMU Würzburg abzuschließen, studierte vorher Museologie und materielle Kultur sowie Europäische Ethnologie/ Volkskunde in Würzburg und Museology in Amsterdam. Ihre Forschungsinteressen gelten der fachwissenschaftliche Methoden-(weiter-)entwicklung sowie Authentizitäts- und Wertzuschreibungsprozessen in Ausstellungen.

Christina Seifert, M.A., ist seit 2009 an der TU Bergakademie Freiberg in der Ausstellung terra mineralia tätig. Sie ist dort verantwortlich für Bildung und Vermittlung. Christina Seifert absolvierte an der FSU Jena ein Magisterstudium der Neueren Geschichte und Politikwissenschaft. Berufsbegleitend erlangte sie 2019 an der HTWK Leipzig zudem einen Master in »Museumspädagogik|Bildung und Vermittlung im Museum«. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Ausstellungsdidaktik und -analyse und Methoden der personellen Vermittlung.

Thorsten Smidt, Dr., ist Ausstellungsdirektor der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie und Polonistik in Köln, Wien und Hamburg promovierte er an der Universität Hamburg über das Verhältnis von Kunst und Politik in der Volksrepublik Polen. Er arbeitete bereits als wissenschaftlicher Mitarbeiter in verschiedenen Museen, darunter die Museumslandschaft Hessen Kassel und das Städel Museum Frankfurt, sowie als Leiter des Geschäftsbereichs expo2508 der projekt2508 GmbH in Bonn.

Guido Szymanska, M.A., arbeitet seit 2012 als Kurator beim Stadtmuseum Tübingen und ist dort auch für den Bereich Digitales zuständig. Er studierte Empirische Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft und Psychologie in Marburg, Tübingen und Tempe (USA). Schwerpunkte seiner Arbeit sind Partizipation und die Entwicklung spielbasierter Vermittlungskonzepte für Erwachsene. Er war u.a. Projektleiter und Kurator der Ausstellungen »Kassiere und Regiere!«, andernorts »Pay Day« (2014–2022), »Am Rand wird's interessant« (2017/18), »Room of Memories« (2022), »Cyber and the City – Künstliche Intelligenz bewegt Tübingen« (2023).

Julia Ünveren-Schuppe, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in den Bereichen Publikumsforschung und Ausstellungen der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Nach dem Studium der Internationale Geschichte der Neuzeit und Politikwissenschaft in Bonn und Strasbourg arbeitete sie als Ausstellungsassistentin für den Deutschen Bundestag bei der Neuerarbeitung der Ausstellung in der Reichstagskuppel. Sie promovierte in Bonn zu generationenspezifischen Wahrnehmungen von Besucher*innen in zeithistorischen Ausstellungen und lehrte am Institut für Geschichtswissenschaft sowie am Institut für Politische Wissenschaft und Soziologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

