
Kulturelle Wert-Schätzung

Perspektivische Überlegungen zum Thema Evaluation vor dem Hintergrund eines neuen Interesses an Publikumsforschung

Michael Wimmer

Abstract Erst ganz allmählich nimmt der Kulturbetrieb im deutschsprachigen Raum wahr, welch fundamentale Veränderungen rund um ihn stattfinden. Die Herausforderung, einen Umgang mit diesen zu finden und dabei mit (potenziellen) Nutzerinnen und Nutzern eine neue Qualität von Beziehungen zu entwickeln bzw. zu pflegen, wird vermutlich wesentlich über seine Zukunft bestimmen. Wie aber kann man mehr Relevantes über diese Menschen in ihrer ganzen Diversität erfahren? Der Beitrag diskutiert verschiedene Haltungen und Erwartungen gegenüber einem Methodenset der »Evaluierung« vor dem Hintergrund des Aufkommens einer professionellen Publikumsforschung.

1 Ausgangssituation

Nach dem Politikfeld »Bildung« hat das Thema »Evaluierung« seit einigen Jahren auch den Kulturbereich erreicht. Eine Vielzahl von Publikationen (u. a. Ermert 2004; Birnkraut 2011; Hennefeld und Stockmann 2013) benennen die sich ändernden (kultur-)politischen Kontexte, in denen Evaluierung für Kultur an Bedeutung gewinnt. Sie beleuchten länderspezifische Zugänge und diskutieren die eingesetzten Instrumente. Als zentrale Gründe für das neue Interesse an Evaluierung nennt der Kulturwissenschaftler Armin Klein »tiefgreifende Herausforderungen (wie Globalisierung, demographische Verwerfungen, Digitalisierung, Finanzkrise, Schuldenbremse)«, die den öffentlich getragenen bzw. subventionierten Kulturbetrieb zu einer überfälligen ordnungspolitischen Diskussion zwingen würde (Klein 2013, S. 9).

Zur Wirkung kommt damit eine Änderung im hegemonialen Diskurs, die unter der Prämisse einer Ökonomisierung aller Lebens- und Arbeitsbereiche auch den Kulturbereich erfasst hat. Dieser sieht sich gefordert, seine (gesellschaftliche) Nützlichkeit mit Hilfe von Zahlen und Daten zu legitimieren. Zunehmend schwächer werden

die Argumente einer Gegenwehr, deren Sprecher und Sprecherinnen sich bislang erfolgreich gegen alle Versuche, Kunst und Kultur zu messen oder gar zu quantifizieren, zur Wehr gesetzt haben. Sie vermuten dahinter einen Angriff auf den hart erkämpften Autonomieanspruch. Lustvoll dekuviert Klein diese als Schutzbehauptungen von Vertretern einer privilegierten Klasse von Künstlern und Künstlerinnen, die die Fahne der prinzipiellen Unvereinbarkeit von Kunst und ihrer Bewertung hochhalten würden. Ihnen hält er entgegen, dass Theaterstücke und Musikaufführungen von der Kritik immer schon bewertet und Kunstwerke anhand taxierbarer Marktwerte getauscht wurden. Darüber hinaus bestünde bereits die Voraussetzung vieler künstlerischer Karrieren darin, sich im Rahmen von Wettbewerben bewerten zu lassen (vgl. Klein 2013).

Sind es also nur mehr einige wenige »letzte Mohikaner« in den großen, bislang sakrosankt erscheinenden Kultureinrichtungen, die meinen, sich in ihrer künstlerischen Tätigkeit keinerlei Nützlichkeitsabwägungen unterwerfen zu müssen? Beispielhaft für die Beantwortung dieser Frage stand zuletzt ein Interview des Schauspielchefs der Salzburger Festspiele Sven-Eric Bechtolf, der es in seiner Position »leid [ist], über Geld zu reden«. Im Versuch, sich den neuen Notwendigkeiten des Nützlichkeitsdiskurses zu verweigern, meinte er lapidar: »Kunst leistet nichts. Wir entziehen uns den Nützlichkeitsabwägungen. In den Augen braver Wirtschaftler vernichten wir Geld«. Sein Gegenargument: »In Wahrheit findet aber eine Umwidmung des Geldes vom Unwesentlichen zum Wesentlichen statt« (Bechtolf 2014), ohne freilich Aussagen darüber zu treffen, woran das Wesentliche zu erkennen wäre. Es liegt ein gerütteltes Maß an Ironie im Umstand, dass ausgerechnet ein namhafter Vertreter der sogenannten autonomen bzw. freien Kunst- und Theaterszene in Österreich Hubsi Kramar diese Äußerungen als eklatanten Ausdruck von Arroganz eines hoch bezahlten Kunstmanagers geißelt, der versuchen würde »ökonomische Unvernunft zur allerhöchsten Kulturleistung [zu] erheben« (Kramar 2014). Seine Gegenposition ist alles andere als ein Plädoyer gegen die Freiheit der Kunst. Aber sie beruht auf langjährigen Erfahrungen einer systemimmanenten Ungleichbehandlung insbesondere von nicht institutionell gebundenen Künstlern und Künstlerinnen. Sie versuchen immer wieder neu, unter zum Teil schwierigsten Bedingungen künstlerische Hochleistungen zu erbringen – und sind dabei gezwungen, sich akribischen Bewertungen nach allen Richtungen hin auszusetzen.

Es ist unschwer zu erkennen, dass sich hinter diesem Disput ein weltanschaulicher Graben auftut, der über den Konflikt erzählt, wie künftig auf die Welt und insbesondere auf den Bereich der Kultur geblickt werden soll. Von beiden Seiten unbestritten ist der Umstand, dass der angedeutete Paradigmenwechsel eine Änderung der Sichtweise nach sich zieht, welche die Nutzung betriebswirtschaftlich und sozialwissenschaftlich geschärfter Brillen voraussetzt. Das hat auch und gerade mit den geänderten externen Erwartungen von Subventionsgebern, Förderern, Sponsoren oder anderen Kooperationspartnern zu tun. Sie begnügen sich immer weniger damit, sich im Glanz des als wesentlich statuierten künstlerischen Ereignisses mit zu

sonnen, sondern richten immer dringlicher die Frage an die Betreiber, welche – tunlichst nachhaltigen – Wirkungen für wen sich mit ihren Beiträgen erzielen lassen. Sie setzen damit die Akteure je nach ihrer Position in der kulturbetrieblichen Hierarchie einem zunehmenden Legitimationsdruck aus. Dazu gehört, Auskunft darüber zu geben, welche (auch künstlerischen) Ziele mit welchen Mitteln für welche Zielgruppe auf möglichst effiziente Weise erreicht werden sollen bzw. ob und wenn ja in welcher nachvollziehbaren Form diese am Ende erreicht worden sind.

Auch wenn nicht nur Armin Klein davor warnt, bei diesbezüglichen Bewertungen ausschließlich auf quantifizierbare Daten wie Besucherzahlen, Einnahmen oder Auslastungsziffern zurückzugreifen (Klein 2013, S. 23), so zeigt sich doch in der praktischen Alltagserfahrung – im Sinne von Komplexitätsreduktion – eine Tendenz zur Überhandnahme eines bestimmten Methodensets, dessen Anwendung möglichst eindeutige und widerspruchsfreie Ergebnisse verspricht. Daraus ergibt sich nolens volens ein Form-Inhalt-Problem, das im Spannungsverhältnis des *Wie* und des *Was* nicht nur die organisatorischen Bedingungen künstlerisch-kultureller Aktivitäten verhandelt, sondern unmittelbar auf die inhaltliche Ausrichtung der jeweiligen künstlerischen Ansprüche abzielt. Als solches beeinflusst es selbst im Rahmen einer noch so gut gemeinten (sozial-)wissenschaftlichen Begleitung nicht nur die materiellen kulturpolitischen Entscheidungen auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen, sondern auch die inhaltlichen und damit künstlerischen Qualitätsvorstellungen selbst.

2 Herausforderungen und Anforderungen einer zeitgemäßen Publikumsforschung

2.1 Das Publikum, »Alle« und die Verführung zu desinteressierter Beliebigkeit

Der vorliegende Beitrag soll das Thema Evaluierung im Kulturbereich vor allem aus der Sicht der Publikumsforschung beleuchten. Dabei könnte der Hinweis hilfreich sein, dass sich eine inhaltliche Bestimmung des Begriffs *Publikum* keineswegs eindeutig festlegen lässt. Stattdessen zeigt sich im historischen Verlauf ein beträchtlicher Bedeutungswandel, der die Brüder Grimm noch von einer »gesamtheit der leute eines landes oder ortes, die leute, die menge, die welt, die öffentlichkeit« (Grimm 1889) sprechen hat lassen. Erst in zweiter Linie ist von einer, noch weitgehend homogen gedachten »zuhörer-, zuschauer-, lesewelt« die Rede, der in dieser Allgemeinheit nur ein geringes Vermögen zugesprochen wurde, »das geistige werk geistig aufzunehmen«. Gemeint ist also eine noch nicht weiter spezifizierte allgemeine Öffentlichkeit, die in der Regel durch eine gebildete Schicht repräsentiert wird. Sie erscheint bereit und in der Lage, das Angebot des Kulturbetriebes wahrzunehmen und auf die eigenen Lebensverhältnisse zu beziehen. In dieser Antizipation agiert diese Gruppe nicht voraussetzungslos, sondern nutzt eine Vielfalt an informellen, darüber hinaus auch

zeitgeistig hochformalisierten Kriterien der Bewertung und Beurteilung, die im Rahmen eines öffentlichen Diskurses zur Anwendung kommen. Es sind vor allem die Kulturkritiker, die diesen Diskurs mit ihren Analysen und Interpretationen bis heute in Gang gehalten und damit ein Bewertungssystem für eine weitgehend anonyme und ungreifbare Öffentlichkeit aufrecht erhalten, dessen Entscheidungen im Einzelnen auf den Erfolg und Misserfolg von Kultureinrichtungen zurückwirken.

Der legendäre Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann wird knapp hundert Jahre später mit seiner Schrift »Kultur für alle« (Hoffmann 1981) die Idee von der »Gesamtheit der Leute eines Landes oder Ortes« (Grimm 1889) noch einmal aufgreifen. Jetzt nicht als Öffentlichkeit firmierend soll sich ein gedachtes Kollektiv »aller«, das bis dato aus einer Mehrheit an Nicht-Nutzern und Nicht-Nutzerinnen besteht, nicht mehr von einer kleinen Elite vertreten lassen, sondern das reiche kulturelle Angebot als Ausdruck ihrer kulturellen Emanzipation tunlichst selbst wahrnehmen. Das Dilemma, das daraus entstanden ist, zeigt sich am andauernden Widerspruch, dass der Begriff »für alle« sich zwar brauchbar als ein kulturpolitischer Kampfbegriff gezeigt hat, nicht aber als Auftrag zu seiner Operationalisierung.

Und so müssen weite Teile vor allem des öffentlich geförderten Kulturbetriebs bis heute mit einer, jedes analytische Denken außer Kraft setzenden Beliebigkeit umgehen. Ihre in die Jahre gekommenen Propagandisten müssen einerseits stereotyp ein Programmangebot »für alle« behaupten, um andererseits immer wieder aufs Neue mit Daten konfrontiert zu werden, die eine ungebrochen selektive Wahrnehmung dieses Angebotes durch eine Minderheit bestätigen (Zentrum für Kulturforschung 2011). Daran hat ganz offensichtlich die Weiterentwicklung der Losung »Kultur für alle« zu »Kultur mit allen!« (Allmanritter und Siebenhaar 2010) in bester emanzipatorischer Absicht vor allem einer wachsenden migrantischen Bevölkerung gegenüber nichts geändert.

Diese emphatische Beschwörung »aller«, an der sich Kulturpolitik nicht satt zu hören vermochte, hat Kultureinrichtungen möglicherweise zu lange davon abgehalten, mehr über die Menschen erfahren zu wollen, die sich für ihr Angebot interessieren – oder eben nicht. Fast scheint es, als hätte die gut gemeinte kulturpolitische Absicht, »alle« am kulturellen Leben zu beteiligen, eine entgegengesetzte Wirkung erzielt, wenn es in der Natur der Neugierde liegt, sich nicht an »alle« und »alles« zu richten sondern an ganz bestimmte Menschen oder Gruppen.

Es blieb dem Aufkommen einer wissenschaftlich geleiteten Publikumsforschung (Mandel 2008) vorbehalten, allzu naive Bekundungen zugunsten »aller« in Frage zu stellen und stattdessen die Vielfalt und Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften mit ihren unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen, Haltungen und Erwartungen zum Ausgangspunkt ihrer Forschungen zu nehmen. Vor allem der öffentlich getragene Kulturbereich erhält damit Gelegenheit, sich mit Entwicklungen anzufreunden, die im Bereich kommerzieller Kulturanbieter längst antizipiert worden sind – weil der Markt jede Form der institutionellen Ignoranz gegenüber den Nutzern/Konsumenten in der Regel nicht verzeiht. Die besondere Herausforde-

rung – und das determiniert den Unterschied aber auch die Chancen für den nicht-kommerziellen Sektor – liegt darin, zu überzeugenden Ergebnissen zu kommen, die über ökonomische Kennzahlen hinausweisen, um so das bestehende strukturelle Desinteresse eines angebotsorientierten öffentlichen Kulturbetriebes an ihren Nutzern und Nutzerinnen zu überwinden.

Publikumsforschung hat dem Umstand Rechnung zu tragen, dass sich Menschen in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfasstheit, wenn überhaupt, ganz unterschiedlichen Gruppen – oft temporär – zugehörig fühlen. Als solche entscheiden sie anhand von spezifischen Kriterien immer wieder neu darüber, ob ihnen das angebotene Kulturprogramm konveniert, ob sie bereit sind, dieses anzunehmen und wenn ja, unter welchen Bedingungen. Das betrifft nicht nur die künstlerische Qualität sondern zunehmend auch die Rahmenbedingungen ihrer Realisierung. Hierzu gehören z. B. Anfahrtswege, Veranstaltungssetting, erwartete Mitbesucher und Mitbesucherinnen, allfälliger Prestigegewinn in der eigenen Community, räumliche Umgebung, Ticketing und kulinarisches Begleitprogramm. Es ist vermutlich dieses einmalige »Package«, welches das potenzielle Publikum entscheiden lässt, gerade dieses anzunehmen oder eines der vielen anderen.

2.2 Auch Nutzer/Nutzerinnen bzw. Nichtnutzer/Nichtnutzerinnen evaluieren das Angebot des Kulturbetriebs

Die angesprochene Vielfalt der Faktoren führt zur Vermutung, dass Menschen und Gruppen auch angesichts einer Zunahme alternativer Freizeitangebote mittlerweile ein durchaus komplexes, wenn auch nicht ausformuliertes Bewertungssystem entwickelt haben, das sie »per Abstimmung mit den Füßen« über Wohl und Weh des Kulturangebotes entscheidet lässt.

Es ist eine der zentralen Aufgaben der Publikumsforschung (Glogner-Pilz 2011), dieses informelle Bewertungssystem als nutzerorientierte Form der Evaluierung zu erkennen, in seiner Logik zu durchschauen und so relevante Informationen für den Kulturbetrieb zu generieren. Dazu gehört auch, synthetische Vorschläge zu einzelnen Teilzielgruppen und deren mögliche Gemeinsamkeiten zu entwickeln, ohne dabei ihrer Stereotypisierung – z. B. entlang des Begriffs »bildungsferne Schichten« – allzu sehr Vorschub zu leisten. Diese Form der Ausdifferenzierung scheint zuletzt auch in der Kulturpolitik angekommen zu sein, die von ihr getragene Kultureinrichtungen ermutigt, beauftragt oder gar zwingt, ihr Angebot vorrangig an bestimmte und doch in der Regel analytisch nur sehr schwer fassbare Teile der Öffentlichkeit (wahlweise sozial benachteiligte Gruppen, Migranten oder junge Menschen,...) zu richten. Ein kulturpolitischer Anspruch, der nur eingelöst werden kann, wenn Kultureinrichtungen um die kulturellen Präferenzen der Anzusprechenden besser Bescheid wissen.

In diesem Sinn repräsentiert Publikumsforschung ein neues Interesse an einer bislang vernachlässigten Größe innerhalb des Kulturbetriebes, die nicht mehr auf die

Rolle einer großen Unbekannten reduziert werden, sondern als (Mit-)Entscheider bei der Weiterentwicklung des Kulturbetriebes einbezogen werden will. In der Konsequenz kommt diese Form der Hinwendung an das Publikum nachgerade einem Paradigmenwechsel gleich, der eine bislang dominierende Angebotsorientierung (sowohl der Kulturpolitik als auch der Kulturbetriebslehre) in Frage stellt. Dies könnte u. a. auf eine Weiterentwicklung bislang dominierender Konzepte von »Vermittlung« hinauslaufen, deren Vertreter meinten, mit den bestehenden Artefakten eine Brücke zwischen den beiden, weitgehend unvermittelten Seiten: hier Produktion, dort Rezeption bauen zu müssen. An ihre Stelle könnte »Die Figur des Dritten« (Koschorke 2010) treten, die die Konturen eines neuen schöpferischen Miteinander von Künstlern und an ihrer Tätigkeit interessierten bzw. interessierbaren Menschen zeichnet und dabei sichtbar macht, dass die herausragende Qualität jeder Kunst darin besteht, eine Kommunikation zwischen Menschen zu stiften (Krieger 1997).

Diese zum Teil noch sehr experimentellen Versuche einer aktiven Einbindung von Nicht-Künstlern in den Kulturbetrieb schaffen ein neues, zunehmender Individualisierung Rechnung tragendes Publikumsverständnis und eröffnen vielfältige Spielräume, um den Begriff »Audience Development« um »Dialogue Development« zu erweitern (Teissl und Wolfram 2012). Dass dafür nicht nur die KünstlerInnen über ein neues Set an Qualifikationen verfügen sollten, sondern auch die Nutzer und Nutzerinnen, hat der Kunsttheoretiker, Künstler und Kunstvermittler Bazon Brock in seinen Besucherschulen anlässlich einiger documenta-Ausstellungen bereits in den 1960er Jahren erprobt und dabei Erkenntnisse entwickelt, die seither Eingang in verschiedenste Formen der kulturellen Bildungsangebote gefunden haben. Als solche sind sie die besten, weil empirisch fassbaren Belege, um allen Unkenrufen im Stil Sven-Eric Bechtolf zu begegnen, eine stärkere Berücksichtigung des Publikums führe notgedrungen zu einer Bankrotterklärung des künstlerischen Autonomieanspruches, in der Folge zu einem weitgehend uniformen Mainstreamangebot samt konformistischer Konsumenthaltung der Nutzer und Nutzerinnen (Brock o. J.).

3 Evaluieren heißt Wertschätzen

Im Rahmen dieser Überlegungen soll nun der Frage nachgegangen werden, ob und wenn ja in welcher Form »Evaluierung« dieses Interesse nicht nur weiter zu befördern vermag, sondern auch die angesprochenen Vorbehalte der Schwächung künstlerischer Gestaltungsansprüche durch eine stärkere Berücksichtigung des Publikumsaspekts entkräftet werden können.

Auch dazu lohnt vorab eine Begriffsschärfung, die den Begriff der »Evaluation« auf die lateinischen Wörter *valere* – stark sein, wert sein, regieren – oder *evallere* – die Spreu vom Weizen trennen – zurückführt¹. Hinter einem solchen Verständnis lässt

1 Vgl. dazu Etymologie und Definitionen des Begriffs Evaluation in Descy und Tessaring (2006, S. 11).

sich ein klares Bekenntnis der Wertschätzung *aller* an kulturbetrieblichen Prozessen Beteiligten, also der Produzenten ebenso wie der Rezipienten, die ohne einander keine Existenzberechtigung haben, herauslesen. Eine so verstandene »Evaluierung« stellt die Voraussetzung dafür dar, dass sich alle am Betrieb Beteiligten als ebenbürtige Partner in einem gemeinsamen Prozess erkennen, die unmittelbar aufeinander angewiesen sind. Für ein gelingendes Miteinander bedürfen sie entscheidungsrelevanter Informationen, die durch spezifische Evaluierungsmethoden bereitgestellt werden können.

Grundsätzlich kann Evaluierung ebenso mit der Absicht der Rechenschaftslegung wie der Entwicklung, des Erkenntnisgewinns oder als Beitrag zum sozialen Fortschritt durchgeführt werden. Insbesondere für den Kulturbereich – dessen inhaltliche Bestimmung nicht einseitig dekretiert werden kann – bietet sich eine spezifische Forschungshaltung als konstitutiv an, die den Gegenstand der Evaluierung nicht auf seine Objektivität beschränkt, sondern die Lerntätigkeit von Subjekten, und damit aktiv Beteiligten in den Mittelpunkt stellt. Deshalb soll in diesem Beitrag die Dimension der Evaluation als eine gemeinsame Lerntätigkeit verstanden werden: »Evaluierung ist einer der wesentlichen Mechanismen, wenn nicht der wichtigste überhaupt, mithilfe dessen Organisationen und Personengruppen lernen« (Easton 1996: 15).

Pragmatisch lassen sich zwei grundsätzliche Ausrichtungen von »Evaluation« ausmachen: Einerseits als Formen der systematischen Untersuchung, um mit Hilfe geeigneter Methoden, Kriterien, Standards und Indikatoren der Sozialwissenschaften die Bedeutung, den Wert oder den Nutzen einer Politik, eines Programms oder einer konkreten Maßnahme zu bestimmen (summativ Evaluierung). Und andererseits als Formen der Organisation gemeinsamer Entwicklungsprozesse, um bestimmte Politiken, Prozesse oder Praktiken für und mit den Betroffenen so zu durchleuchten, dass ihre Ergebnisse zum kollektiven Lernen beizutragen vermögen, Unsicherheiten bei der Entscheidungsfindung verringern helfen und das Design und die Umsetzung von Programmen und Aktivitäten verbessern helfen (formative Evaluierung)².

Es liegt in der Natur von Trägerschaften, damit im Interesse von Auftraggebern, Förderern, (Mit-)Finanzierern, Sponsoren oder anderen Partnern, zuallererst nach möglichst eindeutig nachvollziehbaren Evaluationsergebnissen zu rufen. Diese bemessen sich einerseits an den vorab vereinbarten Zielen bzw. Erwartungen und andererseits an den gewählten Methoden. Dabei verspricht summativer Zugang entlang messbarer Kriterien generell ein Mehr an Objektivität und damit Vergleichbarkeit. In Bezug auf Publika beschränkt sich eine diesbezügliche Neugierde wohl in erster Linie auf die quantifizierbare Beantwortung von Fragen wie: »Wer wurde unter Nutzung welcher Mitteln erreicht?«, »Wie viele wurden erreicht?«, »Welche (nachhaltigen) Wirkungen lassen sich nachvollziehen?« Allenfalls noch: »Wo wurden sie erreicht?«

2 Einen guten Überblick über die wichtigsten Formen und Methoden der Evaluation im Allgemeinen finden sich bei Descy und Tessaring (2006) und für den Kulturbetrieb im Besonderen in Hennfeld und Stockmann (2013) sowie Birnkraut (2011).

und »Wodurch wurden sie erreicht?« Selbst in diesen Fällen eröffnen sich bei den Einschätzungen je nach Interessenslage der Adressaten große Interpretationsspielräume.

Wesentlich mehr Chancen für eine sich als lernende Organisation begreifende Institution ergeben sich aus der Nutzung formativer Verfahren. Sie tragen dem Umstand Rechnung, dass ästhetische Prozesse, die den Inhalt des Angebots des Kulturbetriebes bilden, immer subjektiv sind und sich auf diese Weise per se weitgehend objektiv messbaren Kriterien entziehen. Entsprechend fragwürdig bleiben selbst belegbare Aussagen, ihr Nutzungsverhalten übersituativ, ahistorisch oder interkulturell zu messen. Und doch gibt es Möglichkeiten der reflektierenden Bewertung und Analyse. Es liegt aber in ihrer Natur, dass diese in ihrer Gültigkeit nicht ein für alle Mal festgelegt werden können, stattdessen vergänglich sind und immer wieder neu errungen werden wollen (Wimmer 2010, S. 60).

4 Beispiele partizipativer Forschungsmethoden

Um der Subjekthaftigkeit jeglicher Bewertung, insbesondere im ästhetischen Bereich, bestmöglich Rechnung zu tragen, hat sich das Forschungsinstitut EDUCULT – Denken und Handeln im Kulturbereich vorrangig auf partizipative Evaluationsmethoden festgelegt (Nagel und Schad 2012, S. 295 ff.). Bergold und Thomas definieren diese als »auf die Planung und Durchführung eines Unternehmensprozesses gemeinsam mit jenen Menschen gerichtet, deren soziale Welt und sinnhaftes Handeln als lebensweltlich situierte Lebens- und Arbeitspraxis untersucht wird« (Bergold und Thomas 2012, S. 1). Vor dem Hintergrund des Anspruchs weitgehender Chancengleichheit bei der Mitwirkung an der Gestaltung des kulturellen Lebens (und damit auch an der Angebotsentwicklung des Kulturbetriebs) kann die Wahl eines auf Partizipation gerichteten Methodensets auch und gerade gegenüber jenen, die das Kulturangebot nutzen (sollen) als ein (kultur-)politischer Imperativ verstanden werden, als »peoples' right and ability to have a say in decisions which affects them« (Reason 1998: 149). Damit verbunden ist eine Kritik an den bestehenden Machtverhältnissen wie sie auch im traditionellen Kulturbetrieb im Verhältnis von Produzenten und Rezipienten zum Ausdruck kommen und der Rolle der traditionellen Forschung als Instrument, um diese zu manifestieren. Partizipative Forschung wendet sich folglich insbesondere an tendenziell marginalisierte Gruppen – also vor allem an diejenigen, die bislang keinen oder kaum einen Gebrauch vom bestehenden Kulturangebot gemacht haben, um so als potentielles Publikum überhaupt wahrgenommen zu werden. Ihnen soll in sie betreffenden Entscheidungsprozessen eine Stimme gegeben werden, bei allen Unwägbarkeiten, die partizipative Prozesse mit sich bringen (Auswahl der Beteiligten, Partikularität des Subjekts etc.).

Im Kapitel zur Oper in »Kultur für alle« meinte Hoffmann: »Wer nicht von Kind an die Chance hatte, die Kulturtechniken zu erlernen, um auch an der veranstalteten Kultur teilnehmen zu können, wer Kunst und Kultur nicht als konstitutive Elemente

seiner Sozialisation erfahren hat, dem bleibt ein für allemal der Zugang zur Kultur versperrt« (Hoffmann 1981, S. 92). Zumindest aus der Sicht des Kulturbetriebes begründet dieses Statement eine zentrale Hoffnung auf Maßnahmen der kulturellen Bildung, um so bislang dem Kulturbetrieb fernstehende junge Menschen nicht nur als passiv Konsumierende, sondern als aktiv Mitwirkende am kulturellen Geschehen und damit auch als diejenigen, die Publika in ihrer jeweiligen kulturellen Verfasstheit überhaupt erst mit Leben erfüllen, zu qualifizieren.

Wenn nunmehr aus der eigenen Werkstatt berichtet und zwei Beispiele einer partizipativen Evaluationspraxis im Feld der kulturellen Bildung etwas näher erläutert werden sollen, so ist beim Versuch, diesbezügliche Erfahrungen auf die Publikumsforschung zu übertragen, zu berücksichtigen, dass dabei die »Kanonisierung eines Forschungsstils in Form der einen partizipativen Methode als ein in sich geschlossenes Vorgehen nicht möglich [ist], weil es gerade darum geht, die Eigensinnigkeit und Eigenwilligkeit der Forschungspartner [in unserem Fall derjenigen, die ein Publikum repräsentieren. Anm. des Autors] in dem Forschungsprozess zur Geltung zu bringen« (Bergold und Thomas 2012, S. 3). Entsprechend vielfältig sind die Variablen, die über den Grad und die Art der Beteiligung entscheiden – neben den Fragestellungen bzw. dem Forschungsgegenstand die Erwartungen, Charakteristika, Rollen und Aufgaben der jeweiligen Auftraggeber und Forschungsbeteiligten. Dazu nehmen auch Entscheidungen zur Ausrichtung der einzelnen Forschungsphasen (Planung, Exploration, Erhebung, Analyse, Reflexion und Dokumentation) Einfluss auf den Grad der Partizipation.

Der »Ruhratlas Kulturelle Bildung« (Wimmer, Schad und Nagel 2013), ein Projekt, das EDUCULT 2010–2012 im Auftrag der Stiftung Mercator durchgeführt hat, behandelt die Frage der Qualitätsentwicklung kultureller Bildung in der Ruhr-Region. Ausgangserwartung der Auftraggeberin war es, die Qualitätsentwicklung von Maßnahmen im Bereich der kulturellen Bildung zu befördern. Entsprechend ging es nicht um eine Beurteilung von Qualität von außen, sondern darum, gemeinsam mit den unterschiedlichen Akteuren und ihrer jeweiligen Fachexpertise festzustellen, welche Faktoren und Bedingungen Qualität befördern – und welche diese allenfalls behindern bzw. beeinträchtigen. Um den Anspruch umfänglicher Partizipation aller Beteiligten am Forschungsprozess zu gewährleisten, wurden Methoden und Verfahren (vor allem Round Tables und Interviews entlang vordefinierter Frageleitfäden) gewählt. Dies sollte einen Dialog mit und zwischen Vertretern unterschiedlicher Szenen, Institutionen, Arbeitsfeldern, Nutzergruppen oder Kommunen in der Region gewährleisten. Um herauszufinden, welche Themen relevant sind, wo die Akteure einen konkreten Forschungsbedarf identifizieren und wer als Auskunftsperson relevantes Wissen in das Projekt einbringen kann, wurden bereits in der explorativen Phase Personen aus unterschiedlichen Umfeldern als Expertinnen und Experten ihrer Lebens- und Arbeitspraxis in die Entwicklung der Fragestellungen einbezogen. Im Forschungsprozess selbst konnten vom EDUCULT-Forschungsteam formulierte Themen immer wieder mit Gesprächspartnern und Gesprächspartnerinnen aus der

Region diskutiert, reflektiert und dadurch bestätigt oder verworfen werden. Die inhaltsanalytische Auswertung der Daten erfolgte ohne unmittelbaren Partizipationsanspruch. Die Ergebnisse hingegen wurden nochmals an eine Auswahl der Akteure zurückgespiegelt und mit ihnen gemeinsam wurde ein Empfehlungskatalog zur Qualitätsentwicklung erstellt.

Das zweite Beispiel betrifft die Evaluation des Projektes »Kultur.Forscher!«, einem Programm der Deutschen Kinder- und Jugendstiftung und der PwC-Stiftung Jugend-Bildung-Kultur, das Schülern und Schülerinnen ermöglicht, forschendes Lernen bzw. ästhetisches Forschen zu erproben (EDUCULT 2011). Dazu haben sich Lehrer und Lehrerinnen sowie Schüler und Schülerinnen aus ganz Deutschland der Herausforderung gestellt, Lernstrategien zu entwickeln, die ihnen eine selbständige und kreative Erforschung selbst gewählter Fragestellungen ermöglichen. Im Mittelpunkt standen neben der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Fragen von Kunst und Kultur die Mitbestimmung sowie die Vernetzung und das Voneinander-Lernen. Es lag nahe, auch in diesem Fall bei der begleitenden Evaluierung zur systematischen Untersuchung des Projektes auf Partizipation und gegenseitigen Austausch zu setzen. Zu diesem Zweck wurden Round-Table-Gespräche mit den Lehrern und Lehrerinnen, den Vertretern der Kultureinrichtungen und auch mit den Schülern und Schülerinnen durchgeführt. In Workshop-Settings diskutierten die Akteure Stärken und Schwächen von »Kultur.Forscher!« und erarbeiteten Empfehlungen für die Weiterentwicklung. Die Ergebnisse wurden laufend an die Beteiligten kommuniziert und gemeinsam diskutiert. Mithilfe von Forscherbüchern, die die Beteiligten über den gesamten Projektverlauf geführt haben, wurde die Beforschung der eigenen Arbeit angeregt. Gemeinsam mit den Auftraggebern kam es auf der Grundlage von Zwischenergebnissen zu einer mehrmaligen Adaption des Forschungsdesigns, um die Weiterentwicklung des Vorhabens bestmöglich zu unterstützen.

Im Nachhinein lässt sich eindeutig sagen, dass die partizipativen Anteile am Forschungsprozess viele Vorteile mit sich gebracht haben: Erstens konnten die Mitbestimmungsmöglichkeiten, die einen essentiellen Bestandteil des gesamten Projektes bildeten, auch in der Evaluierung wieder aufgegriffen werden. Die Teilnehmer wurden von passiven Forschungsobjekten zu aktiv Beteiligten. Zweitens entstanden durch die Verknüpfung von wissenschaftlicher Methodenkenntnis und praktischen Erfahrungen reichere Inhalte. Die Fragen etwa, die sich die Schüler und Schülerinnen gegenseitig gestellt haben, waren Fragen, die Berufsforscher in Unkenntnis der Lebensbedingungen der Mitwirkenden überhaupt nicht in Betracht gezogen hätten. Drittens stellte die gemeinsame Diskussion von Problemfeldern mit anschließendem Erarbeiten von Lösungsideen mit allen am Programm Beteiligten sicher, dass die Ergebnisse für die Praxis relevant waren – was die Chancen ihrer Umsetzung in der Regel wesentlich erhöht. Und viertens zeigte sich, dass viele der so produzierten Erkenntnisse und Empfehlungen ganz unmittelbar in die Steuerung des Programms einfließen bzw. zumindest einzelne Aspekte des Programms zeitnah adaptiert werden konnten.

5 Abschließende Bemerkungen

All diese Erfahrungen liefern vielfältige Ansätze in Bezug auf mögliche Vorgangsweisen im Bereich der Publikumsforschung, freilich ohne allzu simple Übertragungen vorzunehmen. Mit ihnen wird jedenfalls einmal mehr deutlich, dass sich der Begriff »Publikum« oder auch »Publika« nicht auf statische Festschreibungen begrenzen lässt. Die angeführten Beispiele sollten deutlich gemacht haben, dass diesbezügliche Zuschreibungen mehr umfassen als die Summe von Menschen, die fallweise eingeladen werden, als stumme Zeugen einer Kunstproduktion zu agieren.

Seine Weiterentwicklung verweist auf ein zukunftsträchtiges Bild eines Kulturbetriebs, der sich als ein gemeinsamer Kommunikations- und Erfahrungsraum versteht und gelernt hat, sich für Erfahrungen bzw. Expertisen derer, die bislang gerne in die Anonymität eines überkommenen Publikumsbegriffs verwiesen wurden, zu interessieren und sie für die eigene Weiterentwicklung zu nutzen. Gerade unter Nutzung von Ergebnissen der Publikumsforschung ließen sich die Umriss eines »Third Space« im Sinne von Homi Bhabha (Babka 2012) zeichnen, in dem die traditionelle Dichotomie zwischen Produzenten und Rezipienten ihr Ende findet und Kunst und Kultur als das bezeichnet, was alle Menschen existentiell auszeichnet ob man sie nun (noch) als Publikum bezeichnet oder nicht.

In diesem Sinne könnte Publikumsforschung nicht nur dazu beitragen, den Diskurs einer Neuprofilierung des Kulturbetriebs mit methodenspezifischen Daten zu bereichern, sondern auch Modelle zur Überwindung einer traditionellen Kluft zwischen Produzenten und Rezipienten zu kreieren. Dies wäre ein wesentlicher kulturpolitischer Beitrag, um die Chancen für Menschen, aktiv am kulturellen Leben teilzunehmen, zu verbessern – und damit an den Stand demokratischer Errungenschaften heranzuführen.

Die zentrale Antriebskraft scheint vor allem der Grad der persönlichen und auch der institutionellen Neugier zu sein, die die Grundlage für jede Form des Lernens bildet. Darauf setzt ein Konzept von Evaluierung, die sich nicht mit der Kontrolle bzw. der Legitimation des Bestehenden begnügt, sondern ihr Motiv darin sieht, sich zusammen mit den zu Beforschenden auf eine gemeinsame Forschungsreise mit prinzipiell offenem Ausgang zu machen. Die Konsequenz wäre ein Kulturbetrieb, der sich in dem Maß aus einem zunehmenden beengenden Korsett überkommener Rollenverteilung zu befreien vermag, in dem er auf der Grundlage von Ergebnissen der Publikumsforschung bereit ist, sich wieder enger an die Lebensverhältnisse und damit verbundenen kulturellen Haltungen derer, die sich für Kunst und Kultur interessieren (lassen) zu binden. Die Wertschätzung der Forschenden gegenüber denjenigen, um die es bei einer so verstandenen Publikumsforschung geht, vorausgesetzt, erübrigt die Frage, ob Evaluierung dazu einen Beitrag zu leisten vermag.

Literatur

- Allmanritter, V. & Siebenhaar, K. (2010). *Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultur-einrichtungen Migranten als Publikum gewinnen*. Berlin/Kassel.
- Babka, A. et al. (Hrsg.) (2012). *Über kulturelle Hybridität: Übertragung und Übersetzung*. Wien.
- Bechtolf, S.-E. (2014). Wir entziehen uns den Nützlichkeitsabwägungen – Interview mit Andrea Schurian. *Der Standard*, 26. Juli 2014. <http://derstandard.at/2000003530488/Sven-Eric-Bechtolf-Wir-entziehen-uns-den-Nuetzlichkeitserwaegungen> (Zugegriffen: 01.02.2015).
- Bergold, J. & Thomas, S. (2012). Partizipative Forschungsmethoden: Ein methodischer Ansatz in Bewegung. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research*, Vol. 13, Nr. 1 Art. 30. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/printerfriendly/1801/3332> (Zugegriffen: 01.02.2015).
- Brock, B. (o. J.): Besucherschulen. <http://www.bazonbrock.de/bazonbrock/aktionen/besucherschulen/> (Zugegriffen: 01.02.2015).
- Birnkrant, G. (2011). *Evaluation im Kulturbetrieb*. Wiesbaden.
- Descy, P. & Tessaring, M. (2006). *Der Wert des Lernens – Evaluation und Wirkung von Bildung und Ausbildung*. Luxemburg.
- Easton, P. (1996). *Sharpening our tools – Improving evaluation in adult and nonformal education*. Hamburg.
- EDUCULT (2011). Programmevaluation »Kultur.Forscher!« – Kinder und Jugendlicher auf Entdeckungsreise. http://www.kultur-forscher.de/fileadmin/system/dokumente/Relaunch_2012/Evaluationsbericht/KuFo-Abschlussbericht2011_lang.pdf (Zugegriffen: 01.02.2015).
- Ermert, K. (Hrsg.) (2004). *Evaluation in der Kulturförderung: Grundlagen kulturpolitischer Entscheidungen*. Wolfenbüttel.
- Glogner-Pilz, P. (2011). *Publikumsforschung: Grundlagen und Methoden*. Wiesbaden.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1889). *Deutsches Wörterbuch*.
- Hennefeld, V. & Stockmann, R. (Hrsg.) (2013). *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik – Eine Bestandsaufnahme*. Münster.
- Hoffmann, H. (1981). *Kultur für alle – Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main.
- Klein, A. (2013). Rolle und Bedeutung von Evaluation in der Kultur und Kulturpolitik in Deutschland. In V. Hennefeld & R. Stockmann (Hrsg.) (2013), *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik – Eine Bestandsaufnahme* (S. 9–34). Münster.
- Koschorke, A. (2010). Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In E. Eßlinger, T. Schlechtriemen, D. Schweitzer & A. Zons (Hrsg.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma* (S. 9–35). Frankfurt am Main.
- Kramar, H. (2014). Ein kulturpolitischer Jedermann – Kommentar der anderen. *Der Standard*, 30. Juli 2014. <http://derstandard.at/2000003767372/Ein-kulturpolitischer-Jedermann> (Zugegriffen: 01.02.2015).
- Krieger, D. J. (1997). *Kommunikationssystem Kunst*. Wien.

- Mandel, B. (2008). *Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung: Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung*. München.
- Nagel, T. & Schad, A. (2012). Chancen und Herausforderungen partizipativer Forschungsmethoden in der Kulturellen Bildung am Beispiel von EDUCULT-Forschungsprojekten. In T. Fink, B. Hill, V.-I. Reinwand & A. Wenzlik (Hrsg.), *Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen. Theorie- und Forschungsansätze* (S. 295–304). München.
- Reason, P. (1998). Political, Epistemological, Ecological and Spiritual Dimension of Participation. *Studies in Cultures, Organisations and Societies*, 4, 147–167
- Teissl, V. & Wolfram, G. (2012). Die Figur des Dritten, die Taktik des Zuschauers und der Kulturbetrieb. In S. Bekmeier-Feuerhahn, K. van den Berg, S. Höhne, R. Keller et al. (Hrsg.), *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012* (S. 53–75). Bielefeld.
- Wimmer, M. & Schad, A. (2009). Kunst, Kultur und Bildung: Kulturelle Bildung als Herausforderung an das Schulwesen. Ansätze, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten. In bifie, *Nationaler Bildungsbericht Österreich 2009*, Band 2, 183–202.
- Wimmer, M., Nagel, T. & Schad, A. (2012). Wahrnehmung und Nutzung kultureller Angebote durch Schüler/innen. In F. Eder (Hrsg.), *PISA 2009. Nationale Zusatzanalysen für Österreich*. Münster.
- Wimmer, M., Schad, A. & Nagel, T. (2013). *Ruhratlas Kulturelle Bildung*. Essen.
- Zentrum für Kulturforschung (2011). 9. *KulturBarometer*. Bonn.