

Michael Wimmer

Kulturelle Wert-Schätzung – Überlegungen zum Thema Evaluation vor dem Hintergrund eines neuen Interesses an Publikumsforschung

Nach dem Politikfeld Bildung hat das Thema Evaluierung nunmehr auch den Kulturbereich erreicht. Eine Vielzahl von Publikationen (u.a. Birnkraut 2011; Hennefeld/Stockmann 2013) benennt die sich ändernden (kultur)politische Kontexte, in denen Evaluierung für Kultur an Bedeutung gewinnt, beleuchtet länderspezifische Zugänge und gibt einen Überblick über 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).

Zur Wirkung kommt damit eine Änderung im hegemonialen Diskurs, die unter dem Diktum „Ökonomisierung aller Lebens- und Arbeitsbereiche“ auch den Kulturbereich erfasst hat und sich gefordert sieht, seine (gesellschaftliche) Nützlichkeit mit Hilfe von Zahlen und Daten zu legitimieren. Zunehmend schwächer werden die Argumente einer Gegenwehr, die sich früher mit aller Kraft gegen die Versuche, Kunst und Kultur zu messen oder gar zu quantifizieren, zur Wehr gesetzt haben, zumal sie dahinter einen Angriff auf den hart erkämpften Autonomieanspruch vermuten. Lustvoll decouviert Klein diese als Schutzbehauptungen von VertreterInnen einer privilegierten Klasse von 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 schon die Voraussetzung vieler künstlerischer Karrieren darin, sich im Rahmen von Wettbewerben bewerten zu lassen.

Sind es also nur mehr einige wenige „letzte Mohikaner“ in den großen, bislang sakrosankt erscheinenden Kultureinrichtungen, die meinen, sich in ihrer künstlerischen Tätigkeit keinerlei Nützlichkeitserwägungen 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 Nützlichkeitsbewägungen. 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). Es liegt ein gerütteltes Maß an Ironie im Umstand, dass ausgerechnet ein namhafter Vertreter der freien Szene 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 ruht auf langjährigen Erfahrungen einer systemimmanenten Ungleichbehandlung von KünstlerInnen, die immer wieder neu versuchen, unter zum Teil schwierigsten Bedingungen künstlerische Hochleistungen zu erbringen (und dabei gezwungen sind, sich akribischen Bewertungen nach allen Richtungen hin auszusetzen), während eine kleine, auf Grund von langgehegten Traditionen unverbrüchlich staatlich alimentierten Gruppe sich den Luxus zu leisten vermag, zu machen, was sie will, kostet es was es wolle, da es ja durch sie in ihrer Eigenschaft als KünstlerInnen per se als „wesentlich“ geadelt in Erscheinung tritt.

Es ist unschwer zu erkennen, dass sich hinter diesem Disput ein weltanschaulicher Graben auftut, der darüber 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, die die Nutzung betriebswirtschaftlich und sozialwissenschaftlich geschärfter Brillen voraussetzen. Das hat auch und gerade mit den geänderten externen Erwartungen von Subventionsgebern, Förderern, Sponsoren oder anderen Kooperationspartnern zu tun, die sich immer weniger damit begnügen, sich im Glanz des als wesentlich statuierten künstlerischen Ereignisses zu mit zu sonnen sondern immer dringlicher die Frage an die BetreiberInnen richten, welche – tunlichst nachhaltigen – Wirkungen für wen sich mit ihren Beiträgen erzielen lassen. Sie setzen damit die Akteure einem erhöhten Legitimationsdruck aus und fordern sie auf, Auskunft darüber zu geben, welche (auch künstlerischen) Ziele sie mit welchen Mitteln für welche Zielgruppe auf möglichst effiziente Weise erreichen wollen bzw. ob und wenn ja in welcher nachvollziehbaren Form sie diese am Ende erreicht haben.

Auch wenn nicht nur Armin Klein davor warnt, bei diesbezüglichen Bewertungen ausschließlich auf quantifizierbare Daten wie BesucherInnenzahlen, Einnahmen oder Auslastungsziffern zurückzugreifen, zeigt sich – schon im Sinn möglicher Komplexitätsreduktion – eine Tendenz der Überhandnahme eines bestimmten Methodensets, deren 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 organisationellen Bedingungen künstlerisch-kultureller Aktivitäten verhandelt sondern unmittelbar auf die Inhalte in Form der jeweiligen künstlerischen Ansprüche abzielt und so im Rahmen einer noch so gut gemeinten (sozial-) wissenschaftlichen Begleitung die künstlerischen Qualitätsvorstellungen beeinflusst.

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 lässt. 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, die bereit und in der Lage erscheint, 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 ein ansonsten weitgehend anonymen und ungreifbaren Publikums implementiert haben, das immer wieder entscheidend auf den Erfolg und Misserfolg von Kultureinrichtungen zurückwirkt.

Der legendäre Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann wird knapp hundert Jahre später mit seiner Schrift „Kultur für alle“ (Hoffmann 1979) die Idee von der „Gesamtheit der Leute eines Landes

oder Ortes“ noch einmal aufgreifen. Jetzt als „alle“ firmierend sollen sie sich eine Allgemeinheit vor allem in Gestalt einer Mehrheit der Nicht-NutzerInnen nicht mehr von einer kleinen Elite vertreten lassen, sondern das reiche kulturelle Angebot als Ausdruck ihrer kulturellen Emanzipation 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 haarsträubenden Beliebigkeit umgehen, die sie einerseits stereotyp ein Programmangebot „für alle“ behaupten lässt, 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 / Siebenhaar 2010) in bester emanzipatorischer Absicht vor allem einer wachsenden migrantischen Bevölkerung gegenüber nichts zu ändern vermocht.

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 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 für ganz bestimmte Menschen oder Gruppen.

Es blieb dem Aufkommen einer wissenschaftlich geleiteten Publikumsforschung (Mandel 2008) vorbehalten, allzu naiver Bekundungen zugunsten „aller“ in Frage zu stellen und statt dessen die Vielfalt und Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften mit ihren unterschiedlichsten kulturellen Hintergründen, Haltungen und Erwartungen zum Ausgangspunkt ihrer Forschungen zu nehmen. Sie antizipiert dabei Entwicklungen, die im Bereich kommerzieller Kulturanbieter längst vollzogen worden sind und bietet doch die Chance, mit Ergebnissen, die über ökonomische Kennzahlen hinausweisen das bestehende strukturelle Desinteresse eines angebotsorientierten öffentlichen Kulturbetriebes an ihren NutzerInnen zu überwinden.

Sie hat dem Umstand Rechnung zu tragen, dass sich Menschen in der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfasstheit, wenn überhaupt ganz unterschiedlichen Gruppen, oft temporär, zugehörig fühlen. Also solche entscheiden sie anhand ihnen angemessen erscheinenden Kriterien immer wieder neu darüber, ob ihnen das an gebotene 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 (Anfahrtswege, Veranstaltungssetting, erwartete MitbesucherInnen, allfälliger Prestigegewinn in der eigenen Community, räumliche Umgebung, Ticketing, kulinarisches Begleitprogramm,...), die vor ein zunehmend unüberschaubar vielfältiges Angebot gestelltes Publika entscheidet lässt, gerade dieses anzunehmen oder nicht.

Auch NutzerInnen bzw. NichtnutzerInnen evaluieren

Die Vielfalt der Faktoren führt zur Vermutung, dass sich Menschen und Gruppen auch angesichts einer Zunahme alternativer Freizeitangebote mittlerweile ein durchaus komplexes, wenn auch nicht ausformuliertes Bewertungssystem zurecht gezimmert 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 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 Teile der Öffentlichkeit (wahlweise sozial benachteiligter Gruppen, Migrante 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 VertreterInnen meinten, mit den bestehenden Artefakten eine Brücke zwischen den beiden, weitgehend unvermittelten Seiten: hie Produktion, dort Rezeption zu müssen. An ihre Stelle könnte „Die Figur des Dritten“ (Koschorke 2010) treten, die die Konturen eines neuen schöpferischen Miteinander von KünstlerInnen und an ihrer Tätigkeit interessierten bzw. interessierbaren Menschen zeichnet und dabei sichtbar macht, dass die herausragende Qualität jeder Kunst selbst darin besteht, eine Kommunikation zwischen Menschen zu stiften (Krieger 1997).

Diese zum Teil noch sehr experimentellen Versuche einer aktiven Einbindung von Nicht-KünstlerInnen in den Kulturbetrieb schaffen ein neues, zunehmender Individualisierung Rechnung tragendes Publikumsverständnis und eröffnen vielfältige Spielräume, um den Begriff Audience Development um den Begriff Dialogue Development zu erweitern (Teissl /Wolfram 2012). Dass dafür nicht nur die KünstlerInnen über ein neues Set an Qualifikationen verfügen sollten sondern auch die NutzerInnen hat bereits der Künstler und Kunstvermittler Bazon Brock in seinen Besucherschulen anlässlich einiger documenta-Ausstellungen bereits in den 1960er erprobt und dabei Erkenntnisse entwickelt, die seither Eingang in verschiedenste Formen der kulturellen Bildungsangebote gefunden haben. Als solche sind sie die besten empirischen 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 NutzerInnen.

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. Grundsätzlich können Evaluierung ebenso der Rechenschaftslegung wie der Entwicklung, des Erkenntnisgewinns oder als Beitrag zum sozialen Fortschritt durchgeführt werden. Entscheidend ist auch hier die jeweilige Haltung, die den Gegenstand der Evaluierung nicht auf seine Objektivität beschränkt sondern die Lerntätigkeit des Subjektes in den Mittelpunkt stellt. In diesem Sinn kann 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)

Evaluieren heißt Wertschätzen

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 – zurückführtⁱ. Hinter einem solchen Verständnis lässt 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, sich alle am Betrieb Beteiligten als ebenbürtige Partner in einem gemeinsamen Prozess zu erkennen, die unmittelbar aufeinander angewiesen sind. Sie alle bedürfen entscheidungsrelevanter Informationen, die durch spezifische Evaluierungsmethoden bereitgestellt werden können.

Grundsätzlich können Evaluierung ebenso der Rechenschaftslegung wie der Entwicklung, des Erkenntnisgewinns oder als Beitrag zum sozialen Fortschritt durchgeführt werden. Entscheidend ist auch hier die jeweilige Haltung, die den Gegenstand der Evaluierung nicht auf seine Objektivität beschränkt sondern die Lerntätigkeit des Subjektes in den Mittelpunkt stellt. In diesem Sinn kann 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 (summative 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)ⁱⁱ.

Es liegt in der Natur von Trägerschaften, damit im Interesse von Auftraggebern, Förderern, (Mit)finanziers, Sponsoren oder anderen Partnern, über möglichst eindeutig nachvollziehbar Evaluationsergebnisse zu verfügen. Diese bemessen sich einerseits an den vorab vereinbarten Zielen bzw. Erwartungen und andererseits an den gewählten Methoden, wobei ein summativer Zugang entlang messbarer Kriterien generell ein mehr an Objektivität und damit Vergleichbarkeit versprechen. 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?“ und „Wodurch wurden sie erreicht?“ Selbst in diesen Fällen eröffnet sich bei den Einschätzungen je nach Interessenslage der Adressaten große Interpretationsspielräume.

Wesentlich mehr Chancen für eine, sich als eine 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 gering erscheinen die Chancen, 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, statt dessen vergänglich sind und immer wieder neu errungen werden wollen (Wimmer 2010: 60).

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 /Schad 2012: 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 / Thomas 2012: 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 etwa 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 dementsprechend vor allem an tendenziell marginalisierte Gruppen (also vor allem an diejenigen, die bislang keinen oder kaum einen Gebrauch vom bestehenden Kulturangebot gemacht haben, um so als potentiell Publikum überhaupt wahrgenommen zu werden), um ihnen in sie betreffenden Entscheidungsprozessen eine Stimme zu geben.

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 1979:). Zumindest aus der Sicht des Kulturbetriebes begründet dieses Statement eine zentrale Hoffnung auf Maßnahmen der kulturellen Bildung, um so junge Menschen als mehr oder weniger 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 zwei Beispiele einer partizipativen Evaluationspraxis etwas näher erläutert werden sollen, so sollte man beim Versuch, diesbezügliche Erfahrungen auf die Publikumsforschung zu übertragen, berücksichtigen, dass jeder Versuch der „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/innen (in unserem Fall derjenigen, die ein Publikum repräsentieren. Anm. MW) in dem Forschungsprozess zur Geltung zu bringen“ (Bergold / Thomas 2012: 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 AuftraggeberInnen 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 / 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 durch das Projekt 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 dem Anspruch möglicher Partizipation aller Beteiligten am Forschungsprozess zu gewährleisten, wurden Methoden und Verfahren (vor allem Round Tables und Interviews entlang vordefinierter Frageleitfäden) gewählt, um so einen Dialog mit und zwischen VertreterInnen unterschiedlicher Szenen, Institutionen, Arbeitsfelder, NutzerInnengruppen oder Kommunen in der Region zu ermöglichen. Um herauszufinden, welche Themen relevant sind, wo die AkteurInnen einen konkreten Forschungsbedarf identifizieren und wer als Auskunftsperson relevantes Wissen in das Projekt einbringen kann, wurden insbesondere in der explorativen Phase Personen aus unterschiedlichen Umfeldern als ExpertInnen ihrer Lebens- und Arbeitspraxis auch in die Entwicklung der Fragestellungen einbezogen. Im Forschungsprozess selbst konnten vom EDUCULT-Forschungsteam formulierte Themen immer wieder mit 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 jedoch nochmals an eine Auswahl der AkteurInnen zurückgespiegelt und mit ihnen gemeinsam 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 SchülerInnen ermöglicht, forschendes Lernen bzw. ästhetisches Forschen zu erproben (EDUCULT 2011). Dazu haben sich LehrerInnen und SchülerInnen aus ganz Deutschland der Herausforderung gestellt, Lernstrategien zu entwickeln, die ihnen eine selbständige und kreative Erforschung selbst gewählter Fragestellungen ermöglicht. Im Mittelpunkt standen neben der unmittelbaren Auseinandersetzung mit Fragen von Kunst und Kultur die Mitbestimmung der SchülerInnen sowie die Vernetzung und das Voneinander-Lernen. Es lag also 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 LehrerInnen, den VertreterInnen der Kultureinrichtung und auch mit den SchülerInnen durchgeführt. In workshop-Settings wurden Stärken und Schwächen von „Kultur.Forscher!“ diskutiert sowie Empfehlungen für die Weiterentwicklung erarbeitet. Die Ergebnisse wurden laufend an die Beteiligten zurückgespielt und gemeinsam diskutiert. Mithilfe von Forscherbüchern, die von LehrerInnen und SchülerInnen über den gesamten Projektverlauf geführt wurden, wurde die Beforschung der eigenen Arbeit angeregt. Gemeinsam mit den AuftraggeberInnen 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 TeilnehmerInnen 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 SchülerInnen gegenseitig gestellt haben, waren Fragen, die BerufsforscherInnen in Unkenntnis der Lebensbedingungen 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 konnten bzw. zumindest einzelne Aspekte des Programms zeitnah adaptiert werden konnten.

Diese Erfahrungen suggerieren vielfältige Assoziation in Bezug auf mögliche Vorgangsweisen auch im Bereich der Publikumsforschung, freilich ohne allzu simple Übertragungen vorzunehmen. Mit ihnen wird jedenfalls einmal mehr deutlich, dass „Publikum“ oder auch „Publika“

ExpertInnen ihres eigenen Nutzerverhaltens

Chance, Publikum neu und gemäß den demokratischen Errungenschaften gleicher Zugangschancen zu denken

Nicht mehr Menschen, die fallweise eingeladen werden, als stumme Zeugen einer Kunstproduktion zu agieren – Kulturinstitut als gemeinsamer Kommunikations- und Erfahrungsraum

Publikumsforschung kann nicht nur dazu beitragen, mit Daten den diesbezüglichen Diskurs zu bereichern sondern auch Modelle zur Überwindung einer traditionellen Kluft zwischen Produzenten und Rezipienten zu kreieren.

Evaluierung nicht nur zur Legitimation des Bestehenden sondern auch und gerade dafür zu nutzen, den Kulturbetrieb aus seiner zunehmenden Abseitsstellung zu befreien und ihn wieder enger an die Lebensverhältnisse derer, die sich für Kunst und Kultur interessieren (lassen) zu binden.

Mitwirken an der Konstruktion eines „Third Space“ im Sinne von Homi Bhabha (Bhabha 2012) in dem die traditionelle Dichotomie zwischen Produzenten und Rezipienten ihr Ende findet und Kunst und Kultur als das bezeichnet, was alle Menschen konstitutiv betrifft, ob man sie nun als Publikum bezeichnet oder nicht.

Literatur

Allmanritter, Vera / Siebenhaar, Klaus (2010): Kultur mit allen! Wie öffentliche deutsche Kultureinrichtungen Migranten als Publikum gewinnen. Berlin / Kassel

Babka, Anna et al. (Hg.) 2012): Über kulturelle Hybridität: Übertragung und Übersetzung. Wien

Bechtolf, Sven-Eric (2014): Wir entziehen uns den Nützlichkeitsabwägungen – Interview mit Andrea Schurian in der Tageszeitung Der Standard 26. Juli 2014. Online:

<http://derstandard.at/2000003530488/Sven-Eric-Bechtolf-Wir-entziehen-uns-den-Nuetzlichkeitserwaegungen>

Bergold, Jarg / Thomas, Stefan (2012): „Partizipative Forschungsmethoden: Ein methodischer Ansatz in Bewegung“. In: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research, Vol 13, Nr 1 Art 30. Online unter: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/printerFriendly/1801/3332>

Brock, Bazon (o.J): Besucherschulen. Online:

<http://www.bazonbrock.de/bazonbrock/aktionen/besucherschulen/>

Birnkraut, Gesa (2011): Evaluation im Kulturbetrieb, Wiesbaden

Descy, Pascaline / Tessaring, Manfred (2006): Der Wert des Lernens – Evaluation und Wirkung von Bildung und Ausbildung, Luxemburg

Easton, Peter (2006): Sharpening our tools – Improving evaluation in adult and nonformal education, Hamburg

Glogner-Pilz, Patrick (2011): Publikumsforschung: Grundlagen und Methoden Wiesbaden

Grimm, Jacob und Wilhelm (1889): Deutsches Wörterbuch Stichwort PUBLICUM, PULIKUM, S. 2202

Hennefeld, Vera /Stockmann, Reinhard (Hg.) (2013). Evaluation in Kultur und Kulturpolitik – Eine Bestandsaufnahme, Münster

Hoffmann, Hilmar (1979): Kultur für alle – Perspektiven und Modelle. Frankfurt

Klein, Armin (2013): Rolle und Bedeutung von Evaluation in der Kultur und Kulturpolitik in Deutschland. In: Hennefeld, Vera /Stockmann, Reinhard (Hg.) (2013). Evaluation in Kultur und Kulturpolitik – Eine Bestandsaufnahme, Münster S. 9 – 34

Kramar, Hubsi (2014): Ein kulturpolitischer Jedermann – Kommentar der anderen in der Tageszeitung der Standard 30. Juli 2014. Online: <http://derstandard.at/2000003767372/Ein-kulturpolitischer-Jedermann>

Krieger, David J. (1997): Kommunikationssystem Kunst. Wien

Mandel, Birgit (2008): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung: Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung. München

Nagel, Tanja / Schad, Anke (2012): Chancen und Herausforderungen partizipativer Forschungsmethoden in der Kulturellen Bildung am Beispiel von EDUCULT-Forschungsprojekten. In: Fink, Tobias et al. (Hg.): Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen – Theorie- und Forschungsansätze. München

Reason, Peter (1998): „Political, Epistemological, Ecological and Spiritual Dimension of Participation“. In: Studies in Cultures, Organisations and Societies, 4, 147 - 167

Teissl, Verena / Wolfram Gernot (2012): „Die Figur des Dritten, die Taktik des Zuschauers und der Kulturbetrieb“. In: Bekmeier-Feuerhahn et al (Hg.) (2012): Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement. Band 4, Bielefeldt, S 53-75.

Wimmer, Michael / Schad, Anke Schad (2009): Kunst, Kultur und Bildung: Kulturelle Bildung als Herausforderung an das Schulwesen. Ansätze, Erfahrungen und Entwicklungsmöglichkeiten, in: bifie (2009): Nationaler Bildungsbericht Österreich 2009, Band 2, S 183 – 202

Wimmer, Michael / Nagel, Tanja / Schad, Anke (2012): Wahrnehmung und Nutzung kultureller Angebote durch Schüler/innen. In: Eder, Ferdinand (Hg.): PISA 2009. Nationale Zusatzanalysen für Österreich. Münster

Wimmer, Michael / Schad, Anke / Nagel, Tanja (2013): Ruhratlas Kulturelle Bildung, Essen

Zentrum für Kulturforschung (2011): KulturBarometer. Bonn

Ob mit Hilfe von Evaluierung Entscheidungsgrundlagen geschaffen werden können, das Kulturangebot für ein Publikum zu optimieren.

Dazu muss ich aber vorab wissen, mit welchem Publikum ich es zu tun habe bzw. welches ich mit meinem Programmangebot erreichen möchte.

Besonders einflussreich waren in diesem Bereich die Arbeiten von, der sein Hybriditätskonzept auf der Grundlage von Foucault und dessen Diskurstheorien entwickelte (vgl. BHABHA 2000). Bhabha geht nicht nur davon aus, dass Kulturen als solche grundsätzlich hybrid sind, sondern sieht in der unlösbaren und wechselseitigen Durchdringung von Zentrum und Peripherie die ausschlaggebende Dynamik, die der hierarchischen Erstarrung der Zentrumsbereiche entgegenwirkt. Nur in diesem Raum zwischen den Kulturen, den Bhabha als "third space" bezeichnet, kann in einer produktiven Vermischung Neues entstehen, wobei „Neues“ in erster Linie die Neuverhandlung von erstarrten Begriffen und Vorstellungen sowie der damit verbundenen mentalen Grenzziehungen bedeutet. Bhabha, der seine Hybriditätstheorie vor allem am Beispiel der postkolonialen Kulturen entwickelt, macht aber auch deutlich, dass sich „dritte Räume“ nicht einfach erschließen, sondern eine Arena gesellschaftlicher Verhandlungsprozesse um Bedeutungen und Definitionsmacht sind, bei denen die Kräfte meist ungleichgewichtig verteilt sind.

ⁱ Siehe dazu Etymologie und Definitionen des Begriffs Evaluation in: Descy/Tessaring (2006) S.11

ⁱⁱ Einen guten Überblick über die wichtigsten Formen und Methoden der Evaluation im Allgemeinen bei Descy Tessaring 2006 und Kulturbetrieb im Besonderen finden sich in Birnkraut 2011