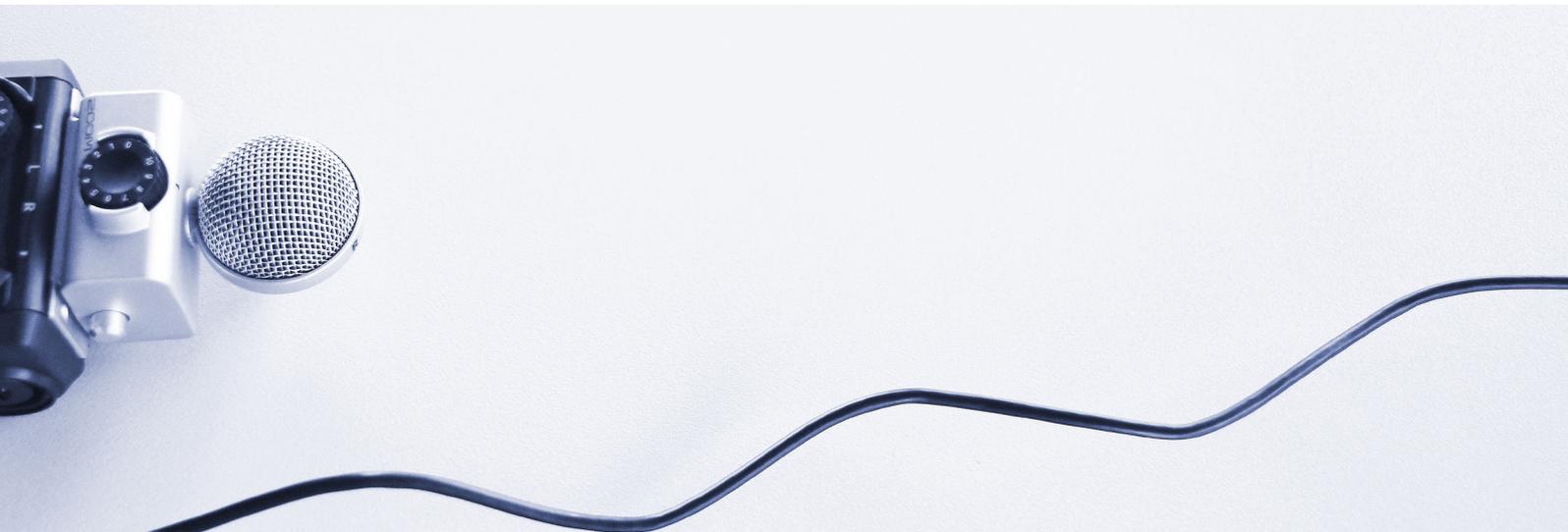


artemak.art

Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler:innen

Das Künstler:inneninterview in der Restaurierung – Eine Handreichung



Jonathan Debik
Sarah Giering



Dresden University
of Fine Arts

Impressum

Das Künstler:inneninterview in der Restaurierung – Eine Handreichung
2., überarbeitete Auflage

Autor:innen:

Jonathan Debik
Sarah Giering

Herausgeber:

Hochschule für Bildende Künste Dresden
Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut
Güntzstraße 34
01307 Dresden

DOI: 10.5165/hawk/502

September 2022, Dresden

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz (CC-BY-NC 4.0).

Empfohlene Zitierweise:

Debik, Jonathan; Giering, Sarah: *Das Künstler:inneninterview in der Restaurierung – Eine Handreichung*. 2., überarbeitete Auflage. Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.). Dresden, 2022. CC-BY-NC 4.0. DOI: 10.5165/hawk-hhg/490

Danksagung

Wir danken Prof. Erich Gantzert-Castrillo, sowie dem gesamten Projekt-Team von *artemak+X – Techniken und Materialien der zeitgenössischen Kunst* herzlich für die wunderbare Zusammenarbeit:

Prof. Dr. Ursula Haller
Prof. Dr. Christoph Herm
Dr. Thomas Prestel
Lukas Reiß

Für die tatkräftige Unterstützung bei datenschutz- und nutzungsrechtlichen Fragen gilt unser besonderer Dank Jochen Beißert (HfBK Dresden) und Dr. Simone Fugger von dem Rech (HfBK Dresden).

Außerdem danken wir herzlich Prof. Thomas Kübler (Stadtarchiv Dresden), Dr. Sylvia Drebingner (Stadtarchiv Dresden), Antje Kirsch (HfBK Dresden), Artemis Rüstau (Kunstmuseum Wolfsburg) und Dr. Nina Quabeck (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) für die vielen Gespräche und Diskussionen zur Interviewführung und -auswertung.

Für den Austausch zur digitalen Archivierung möchten wir Ines Liebscher (Stadtarchiv Dresden) danken.

Inhalt

1 Einleitung	3
2 Entwicklung der Befragungen von Kunstschaffenden in der Restaurierung	5
3 Das Künstler:inneninterview als Forschungsmethode	10
3.1 Einordnung des Künstler:inneninterviews in bestehende Forschungstheorien	10
3.2 Künstler:inneninterviews nach <i>The Artist Interview</i>	14
3.2.1 Typen des Interviews	14
3.2.2 Vorbereitung	15
3.2.3 Interviewstruktur	17
3.2.4 Der Fragenkatalog	19
3.2.5 Durchführung des Interviews	19
3.3 Kommunikation und Fragetechniken	22
3.4 Aufzeichnung der Interviews	25
3.5 Nachbearbeitung des Materials	26
3.5.1 Die Nachbearbeitung von Video- bzw. Audiomaterial	26
3.5.2 Die Transkription	27
3.5.3 Dateiformate und Archivierung	32
4 Weitere Methoden der Befragung von Kunstschaffenden	37
5 Zur wissenschaftlichen Auswertung und Belastbarkeit von Interviews	40
5.1 Kritik an dem Künstler:inneninterview in der Restaurierung	40
5.2 Gütekriterien des wissenschaftlichen Arbeitens in der qualitativen Forschung	42
5.3 Dokumentation und Auswertung von Künstler:inneninterviews bei <i>artemak+X</i>	45
5.4 Zitierweise von Interviews	47
6 Rechtliche Aspekte bei Interviews	49
6.1 Datenschutz	49
6.2 Urheberschaft und Nutzungsrecht	50
6.3 Umsetzung im Projekt <i>artemak+X</i>	53
7 Exemplarischer Prozessplan zur Durchführung eines Interviews	54
8 Fazit	57
9 Quellen	58
9.1 Literatur	58
9.2 Weiterführende Quellen	63

Abkürzungsverzeichnis

artemak+X	artemak+X – Techniken und Materialien der modernen und zeitgenössischen Kunst
ADP	Artists Documentation Program
ADTF	The Artist's Technique Data File
BWF	Broadcast-Wave-Format
CTSMA	Center for the Technical Study of Modern Art
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DSGVO	Datenschutzgrundverordnung
ESF	Europäischer Sozialfonds
GAT	Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem
HfBK Dresden	Hochschule für Bildende Künste Dresden
ICN	Instituut Collectie Nederland
INCCA	The International Network for the Conservation of Contemporary Art
NACCA	New Approaches in the Conservation of Contemporary Art
SBMK	Stichting Behoud Moderne Kunst
SIK-ISEA	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
UrhG	Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte
VoCA	Voices in Contemporary Art
VG	Verwertungsgesellschaft

1 Einleitung

Die Kunst der Gegenwart ist von einem ständigen Wandel in der Anwendung künstlerischer Ausdrucksweisen, Techniken und Verfahren geprägt und diese Vielfalt geht mit fortwährend neuen Herausforderungen für Restaurator:innen einher. Dabei bestehen Kunstwerke heutzutage oft aus vergleichsweise unbeständigen Materialien, oder sie können bereits obsolele elektrische oder mediale Komponenten enthalten. Aber auch die immateriellen Eigenschaften bestimmen die Werkidentität teils maßgeblich und es können, ähnlich wie im Theater oder in der Musik, abweichende Präsentationen oder Wiederholungen zur wesentlichen Komponente der Arbeiten werden. Das physische Objekt ist in vielen Fällen demnach nur ein Teil der komplexen Verkettung von Formen, Aussagen, Entscheidungsfindungsprozessen sowie Konservierungs- und Restaurierungsmethoden. Das Konzept einer Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst rein auf Basis der materialwissenschaftlichen Untersuchungen ist heutzutage deshalb kaum noch haltbar. Vielmehr ist das Ergebnis der Verhandlung zwischen den verschiedenen Stakeholdern für die Entwicklung einer geeigneten Erhaltungsstrategie ausschlaggebend.¹ Dabei ergeben sich je nach Kunstwerk teilweise völlig unterschiedliche Ansprüche an das Vorgehen. Diese zu ermitteln, zu interpretieren und zu verwalten ist unter anderem eine wesentliche Aufgabe der verantwortlichen Restaurator:innen. Die Befragung von Kunstschaffenden zur Entstehung und Entwicklung ihrer Werke hat sich hierbei als ein mögliches Vorgehen etabliert und wird mittlerweile als selbstverständlicher Bestandteil des Arbeits- und Forschungsfeldes in der zeitgenössischen Kunst anerkannt und eingesetzt.² In diesem Zusammenhang haben sich seit den späten 1980er Jahren, hauptsächlich in Europa und den USA, eine Vielzahl von professionellen Initiativen, Projekten und Netzwerken etabliert.³ Trotz der wachsenden Anzahl an Publikationen zu Künstler:inneninterviews in der Restaurierung⁴ gibt es nur wenige Abhandlungen, die eine umfassende Behandlung des kompletten Interviewprozesses bieten. Die Publikation *The Artist Interview*⁵ ist eine Ausnahme, da das praktische Vorgehen hier gut zusammengefasst diskutiert und anhand von Fallbeispielen veranschaulicht wird. Allerdings finden sich hier nur wenige Informationen zur Aufzeichnung von personenbezogenen Daten, den Nutzungs- und Abbildungsrechten, oder zur Transkription und Nachbereitung der Interviews.

Die vorliegende Handreichung soll eine Einarbeitung in die Verwendung des Interviews als Forschungsmethode erleichtern und für eine wissenschaftliche Durchführung sowie Auswertung von Befragungen sensibilisieren. Sie richtet sich dabei an Forschende ohne Vorerfahrung oder Kenntnis in Geschichts- oder Sozialwissenschaften und ermöglicht eine theoretische Einordnung von Interviewtechniken, die im Fachgebiet der Konservierung und Restaurierung aktuell verwendet werden. Zusätzlich werden sowohl die praktische Durchführung als auch die Vor- und Nachbereitung von Interviews genauer behandelt, um die

¹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 14.

² Vgl. HUMMELEN & SCHOLTE 2012, S. 39–47.

³ Siehe Kapitel 2 Entwicklung der Befragungen von Kunstschaffenden in der Restaurierung.

⁴ Im Folgenden wird der Begriff Künstler:inneninterview zur Bezeichnung der wissenschaftlichen Methode des Interviews mit Kunstschaffenden im restauratorischen Kontext verwendet.

⁵ BEERKENS ET AL. 2012.

Planung und Realisierung von einzelnen Befragungen oder größeren Interviewprojekten zu erleichtern. Die Handreichung wurde im Rahmen des durch den Europäischen Sozialfonds (ESF) und des Freistaates Sachsen geförderten Projekts *artemak+X – Techniken und Materialien der modernen und zeitgenössischen Kunst* an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden) erstellt. Sie diene dem gemeinsamen methodischen Vorgehen zur Durchführung von Interviews mit Kunstschaffenden innerhalb des Projekts und umfasst die wesentlichen Erkenntnisse der vorangegangenen Recherche und der praktischen Umsetzung während der Projektlaufzeit.

2 Entwicklung der Befragungen von Kunstschaffenden in der Restaurierung

Die ersten bekannten systematischen Befragungen von Kunstschaffenden mit kunsttechnologischem und restauratorischem Kontext wurden um 1900 durchgeführt. Sie fanden etwa zeitgleich, aber nicht in einem nachvollziehbaren Zusammenhang statt.⁶ BERGER befragte schon 1886 den Künstler Arnold Böcklin während eines Gesprächs zu dessen Technik und notierte nach dem Treffen den Gesprächsablauf, den er anschließend veröffentlichte.⁷ Ein weiteres Gespräch fand mit Hans Thoma statt, das er mit dem Inhalt aus einem Briefwechsel mit dem Künstler vervollständigte und ebenfalls veröffentlichte.⁸ Prof. Dr. Büttner Pfänner zu Thal führte vor 1903 eine systematische Befragung zu künstlerischen Techniken mittels Fragebögen durch, die nur drei von 200 angesprochenen Künstler:innen beantworteten.⁹ Am Schlesischen Museum der Bildenden Künste zu Breslau (heute: Wrocław) fanden zwischen 1899 und 1938 Befragungen von Kunstschaffenden statt, ab 1912 auch in Form von Fragebögen, von denen 105 beantwortet wurden.¹⁰ Im Namen des Stadtrats Amsterdam führte der niederländische Künstler Georg Rueter 1939 eine Befragung durch. Er ließ die Künstler:innen, die ein Werk an die Stadt Amsterdam verkauft hatten, einen Fragebogen ausfüllen.¹¹

Erst in den 1970er und 1980er Jahren wurden wieder verstärkt Fragebögen zur Informationsgewinnung bezüglich der Erhaltung musealer Werke eingesetzt. Grund hierfür war offenbar zum einen der zunehmende Ankauf von zeitgenössischer Kunst an den Sammlungen und zum anderen die Verwendung von verschiedensten, oft vergänglichen Materialien durch die Kunstschaffenden für die bislang die Erfahrung im restauratorischen Umgang fehlte.¹² Daher wurden über die Fragebögen überwiegend Informationen zu Material und technischen Angaben, aber auch die individuelle Einstellung der Kunstschaffenden zur Alterung und Restaurierung ihrer Kunstwerke ermittelt. Seit 1974 wurde beispielsweise an der Birmingham Museum and Art Gallery bei einem Ankauf von Werken eine Befragung routinemäßig durchgeführt. Zur Erfassung der Technik, der Materialwahl sowie zum weiteren Umgang mit modernen Gemälden wurden die Kunstschaffenden durch einen standardisierten Fragebogen oder einen persönlichen Brief befragt.¹³

Im deutschsprachigen Raum wurden ab den 1970er Jahren an drei Orten wesentliche Bestände an Befragungen angelegt. GANTZERT-CASTRILLO versendete in den 1970er Jahren Fragebögen an Kunstschaffende, die im Museum Wiesbaden mit Arbeiten vertreten waren. Aufgrund des guten Rücklaufs kontaktierte er anschließend weitere Künstler:innen, die durch Ausstellungen bekannt wurden und in öffentlichen sowie bekannteren privaten Sammlungen vertreten waren. Insgesamt versendete er 320 Fragebögen und erhielt davon 138 ausgefüllt

⁶ Vgl. BEISIEGEL 2014, S. 12.

⁷ Vgl. BERGER 1897a, S. 3.

⁸ Vgl. BERGER, 1897b, S. 5.

⁹ Vgl. WEYER & HEYDENREICH 1999, S. 385.

¹⁰ Vgl. BEISIEGEL 2014, S. 13, 15.

¹¹ Vgl. HUMMELEN 2005, S. 22.

¹² Vgl. HAHN 1977, S. 20.

¹³ Vgl. COBBE 1976, S. 25, 26.

zurück.¹⁴ Diese veröffentlichte er 1979 in Buchform als Faksimiles unter dem Titel *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*.¹⁵ Bereits ab Mitte der 1960er Jahre wurden am Restaurierungszentrum Düsseldorf Karteikarten zur Dokumentation von moderner und zeitgenössischer Kunst geführt, die später durch Fragebögen an die Künstler:innen systematisch ergänzt und in den 1980er Jahren digital erfasst wurden.¹⁶ Zwischen 1979 und 1983 konnten so 39 Fragebögen gesammelt werden. Die Fragebögen wurden allerdings nicht weitergeführt, da die gewonnenen Informationen nach Einschätzung von SCHINZEL zu ungenau waren.¹⁷ Insgesamt konnten 442 Kunstwerke erfasst werden¹⁸, indem zur Untersuchung ein Fragenkatalog über Technik, Material und Zustand herangezogen wurde.¹⁹ Darüber hinaus wurde zu einem späteren Zeitpunkt auch der künstlerische Prozess einiger Kunstschaffender per Videodokumentation festgehalten. Sie kommentierten während der Filmaufnahme oder in später eingesprochenen Texten ihre Absichten und Arbeitsweisen.²⁰ 1979 wurden durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) durch BOSSHARD rund 3000 Fragebögen an Künstler:innen der Schweiz versendet. Sie thematisierten die Materialwahl und die künstlerischen Techniken sowie das eigene Verständnis zur Konservierung und Restaurierung der Kunstwerke.²¹ Die Auswertung wurde 1983 publiziert.²²

Schon Anfang der 1980er Jahre entstanden die ersten digitalen Datenbanken zur Erfassung von Befragungen von Kunstschaffenden und weiteren Informationen zu Material und Technik von zeitgenössischen Kunstwerken. Dies geschah jeweils im Rahmen eines größer angelegten Forschungsprojekts. Am Restaurierungszentrum Düsseldorf wurden 1982/83 die seit 1979 gesammelten Fragebögen und weitere Informationen in einer digitalen Datenbank abgelegt.²³ In den USA wurden Anfang der 1980er Jahre im Rahmen des *Winterthur Art Conservation Program* an der University of Delaware zahlreiche Informationen zu künstlerischen Techniken gesammelt und die Kunstschaffenden per Interview befragt. Mit der Gründung des *Ralph Mayer Learning Center for Artists' Techniques* 1983 wurde die bisherige Datenbank in ein neues System überführt und unter dem Titel *The Artist's Technique Data File* (ATDF) etabliert. Um nur authentische Informationen in die Datenbank aufzunehmen, wurden diese auf folgende Kategorien begrenzt und gelistet: (1) Direkte Kommunikation mit Künstler:innen, (2) von Kunstschaffenden niedergeschriebene Quellen und (3) Ergebnisse von restauratorischen Untersuchungen oder Maßnahmen – jeweils mit Hinweis zur Lokalisierung der Quelle. So sollen Informationen gesammelt werden, die potentiell nützlich für den Erhalt der Werke sind, beispielsweise die verwendeten Materialien.²⁴

¹⁴ Vgl. GANTZERT-CASTRILLO 1996, S. 11.

¹⁵ GANTZERT-CASTRILLO 1979.

¹⁶ Vgl. ALTHÖFER 1985, S. 12–13. Vgl. ALTHÖFER 1977: Bei dem 1977 realisierten *Düsseldorfer Symposium*, fand unter anderem ein Austausch zur Verwendung von Fragebögen statt.

¹⁷ Vgl. SCHINZEL 1985, S. 20.

¹⁸ Vgl. WEYER & HEYDENREICH 1999, S. 386.

¹⁹ Vgl. SCHINZEL & REHBEIN 1985, S. 131–137.

²⁰ Vgl. ALTHÖFER 1985, S. 13.

²¹ Vgl. BOSSHARD 1980, S. 89.

²² BOSSHARD 1983, S. 17.

²³ Vgl. ALTHÖFER 1985, S. 12. WEYER & HEYDENREICH 1999, S. 386.

²⁴ Vgl. STONER 1984, S. 84.4.7.

In den 1980er Jahren wurden im deutschsprachigen Raum erstmalig Befragungen im Rahmen studentischer Arbeiten durchgeführt. 1984 führte STEBLER an der Hochschule der Künste Bern Gespräche mit sieben Künstler:innen²⁵ anhand eines Fragenkatalogs zu Materialverwendung, Konservierung und Restaurierung sowie zum Standpunkt zur Zusammenarbeit von Kunstschaffenden und Restaurator:innen durch, die auf Tonband aufgenommen wurden.²⁶ 1988 führte MOHRMANN im Rahmen seiner Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden die erste bekannte Befragung von Kunstschaffenden mit Schwerpunkt Material und Technik in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) mittels Fragebogen durch.²⁷ Diese Arbeit wurde 1991 von MEYERHUBER fortgeführt und um die Frage nach dem Einfluss der Wende auf das künstlerische Schaffen ergänzt.²⁸

In den 1990er Jahren fand ein reger Diskurs zu verschiedenen Themen der Erhaltung zeitgenössischer Kunst statt, der sich besonders in der Anzahl und Größe der Symposien zum Thema zeigte. Während der *Modern Art: Who Cares?*²⁹, organisiert von der Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) und dem Instituut Collectie Nederland (ICN) im Jahre 1997 sowie der *Mortality Immortality?*³⁰ am Getty Center im Jahre 1998 wurde neben der Entwicklung von Richtlinien und Modellen als Grundlage für die restauratorische Praxis auch die Befragung von Kunstschaffenden häufig thematisiert. Beispielsweise wurde das Projekt *Artists Documentation Program* (ADP) unter MANCUSI-UNGARO präsentiert. Mit dem Ziel die Interviews möglichst unverfälscht festzuhalten, wurden in diesem Projekt seit 1990 Videoaufnahmen zur Dokumentation genutzt.³¹

Die Befragungen waren zu diesem Zeitpunkt als Methode in der restauratorischen Praxis anerkannt und wurden regelmäßig angewendet. Um eine detailliertere und individuellere Aussage zu erhalten, wurde das persönliche Gespräch oder ein Interview mit den Kunstschaffenden dem Fragebogen vorgezogen. An der Tate Gallery in London wurden zunächst allgemeine und individualisierte Fragebögen verwendet, die aber oft nicht ausreichend detaillierte Informationen lieferten. Daher wurden die Kunstschaffenden bevorzugt vor ihrem Werk interviewt.³²

Darüber hinaus gab es weitere Projekte, die nun Interviews mit Kunstschaffenden durchführten. In den Jahren 1990/91 führte GÖTZ am Center for Conservation and Technical Studies (Harvard University Art Museums) ein Forschungsprojekt durch, in dem er 35 US-amerikanische Künstler:innen zur Entstehung ihrer Kunst und zur persönlichen Ansicht hinsichtlich der Alterungsprozesse an den Kunstwerken interviewte. 1992 wurden 26 dieser Interviews als Transkripte veröffentlicht.³³

²⁵ Vgl. STEBLER 1984, S. 14.

²⁶ Vgl. STEBLER 1985, S. 21.

²⁷ Vgl. MOHRMANN 1988, S. 8–9.

²⁸ Vgl. MEYERHUBER 1991, S. 2, 4.

²⁹ Tagungsband: HUMMELEN & SILLÉ 1999.

³⁰ Tagungsband: CORZO 1999.

³¹ Vgl. MANCUSI-UNGARO 1999, S. 392–393. Die Interviews sind auf der heutigen Website <http://adp.menil.org/> einsehbar (Zugriff: 10.2021).

³² Vgl. PERRY 1999, S. 42. PEEK & BROKERHOF 1999, S. 388.

³³ Vgl. GÖTZ 1992, S. 9.

Während der Projekte *Artist Interviews* (1998–2000) und *Artist Interviews/ Artist Archives* (2001–2005) am ICN in Kooperation mit dem SBMK wurde die Methode des Interviews zu kunsttechnologischen und konservatorischen Zwecken weiterentwickelt und erstmals 1999 unter dem Titel *Concept Scenario: Artists´ Interviews*³⁴ publiziert. Es wurden zahlreiche Interviews geführt und per Videoaufzeichnung dokumentiert. Die so gesammelten Erfahrungen und die weiterentwickelte Methode wurden 2012 in der Publikation *The Artist Interview* umfangreich veröffentlicht³⁵, die heute als Standardwerk für das Durchführen von Künstler:inneninterviews in der Konservierung und Restaurierung gilt.

Schon Ende der 1990er Jahre wurden Ideen entwickelt, bislang gesammelte Informationen aufzuarbeiten und für Forschungen digital zugänglich zu machen. Das Internet wurde hier als große Chance gesehen und in den Projekten der 2000er Jahre aufgegriffen.³⁶ 1999 gründeten 11 Organisationen aus Europa und den USA das professionelle Netzwerk *The International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA).³⁷ Das Projekt machte sich zum Ziel, vor allem unveröffentlichtes Wissen zu konservatorischen Themen zu teilen sowie Primärquellen aus Künstler:innenarchiven und von den Kunstschaaffenden selbst zu sammeln.³⁸ Die dazugehörige Webplattform mitsamt einer Datenbank wurden ab 1999 entwickelt und 2006 veröffentlicht.

Auch am Guggenheim Museum in New York wurde zwischen 1999 und 2004 ein Datenbank-Projekt durchgeführt. Die *Variable Media Initiative* befasste sich vorrangig mit der Dokumentation und dem Erhalt von Medienkunst und performativer Kunst.³⁹ 2003 wurde die Website *Variable Media Network* veröffentlicht, über die neben zahlreichen Informationen zu den individuellen Kunstwerken auch die Ergebnisse von Befragungen der Kunstschaaffenden zu ihren Arbeiten abrufbar und erweiterbar sind.⁴⁰

2001 wurde das *Center for the Technical Study of Modern Art* (CTSMA) von den Harvard Art Museums und dem Whitney Museum of American Art gegründet. Auftrag des CTSMA ist unter anderem die Sammlung und Bewahrung von künstlerischen Materialien und Interviews. Zudem wird hier die Arbeit des ADP fortgesetzt und neue Interviews geführt.⁴¹

In dem Projekt *Interviews mit jungen schweizerischen Kunstschaaffenden* am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) und der Hochschule für Bildende Künste Bern unter der Leitung von Michael Schmid werden seit 2007 junge Kunstschaaffende interviewt. Die Ergebnisse werden auf der Website der SIK-ISEA in Form von Transkripten veröffentlicht.⁴² Seit den 2010er Jahren werden weitere Interview-Projekte an Museen, Instituten und Hochschulen durchgeführt oder begonnen, deren Ergebnisse meist im Internet einsehbar

³⁴ ICN/SBMK 1999.

³⁵ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 14.

³⁶ Vgl. RÜSTAU 2010, S. 52.

³⁷ INCCA 2015.

³⁸ Vgl. HUMMELEN & SCHOLTE 2012, S. 42–43.

³⁹ Vgl. GUGGENHEIM FOUNDATION.

⁴⁰ Projektwebsite: <http://www.variablemedia.net/> (Zugriff: 10.2021).

⁴¹ Vgl. HARVARD ART MUSEUMS.

⁴² Projektwebsite: <https://www.sik-isea.ch/de-ch/Forschung-Publikationen/Forschung/Forschungsprojekte/Interviews-mit-jungen-Kunstschaaffenden> (Zugriff: 10.2021).

sind. Hier sind beispielsweise *Art in L.A.*⁴³ oder *Voices in Contemporary Art (VoCA)*⁴⁴ zu nennen, bei denen auch Restaurator:innen Interviews durchführen.

Das Forschungsprojekt *New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA)* ermöglichte im Zeitraum von 2015 bis 2019 fünfzehn PhD-Projekte innerhalb eines europaweiten Programms an Museen, Kultureinrichtungen und Universitäten.⁴⁵ Viele Projekte nutzten dabei Forschungsmethoden aus den Sozialwissenschaften, wie beispielsweise das Interview.⁴⁶

Im Jahre 2011 stellte Gantzert-Castrillo in Kooperation mit der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe die Website *artemak.de* online. Sie war eine Fortführung des *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler* und ermöglichte die Veröffentlichung von Interviews mit Kunstschaftern. Unter anderem konnten dort Interviews eingesehen werden, die Erich Gantzert-Castrillo und Elisabeth Bushart zwischen 1998 und 2008 führten. Darüber hinaus war es möglich, umfassendes Bildmaterial wie Fotos oder Videos einzubinden, sowie Inhalte und Informationen über Querverweise miteinander zu verknüpfen und damit zu kontextualisieren.

Aufgrund technischer Schwierigkeiten war die Website ab 2014 nicht mehr erreichbar. 2019 übergab Erich Gantzert-Castrillo der HfBK Dresden die *artemak*-Website sowie das physische Archiv in Form einer Schenkung. Im Rahmen des vom Europäischen Sozialfonds (ESF) und dem Freistaat Sachsen geförderten Projekts *artemak+X – Techniken und Materialien der modernen und zeitgenössischen Kunst (2018–2022)* wurde die Website *artemak.art*⁴⁷ neu aufgebaut und wird seit dem Launch 2021 durch die HfBK Dresden betrieben und verwaltet. Die Webplattform bietet erneut den Rahmen für die Publikation von Interviews mit Kunstschaftern mit dem Schwerpunkt Material und Technik samt ergänzender Materialien und ermöglicht zusätzlich eine Erschließung der Inhalte über eine Verschlagwortung und eine spezielle Suchfunktion.

⁴³ Projektwebsite: http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/artist.html (Zugriff: 10.2021).

⁴⁴ Projektwebsite: <https://voca.network/> (Zugriff: 10.2021).

⁴⁵ Vgl. NACCA a.

⁴⁶ Vgl. NACCA b.

⁴⁷ Projektwebsite: <https://artemak.art/> (Zugriff: 10.2021).

3 Das Künstler:inneninterview als Forschungsmethode

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, das Künstler:inneninterview innerhalb bestehenden Forschungstheorien zu positionieren, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Zielen aufzuzeigen und damit geeignete Interviewtechniken und Methoden herauszuarbeiten. Mit diesem theoretischen Vorwissen soll eine Zusammenfassung des Vorgehens aus *The Artist Interview* eine effektive Einarbeitung in die praktische Interviewführung ermöglichen. Ein Augenmerk wird zusätzlich auf die Wissenschaftlichkeit der Methode sowie die Kommunikations- und Fragetechniken gelegt, um für die sozialwissenschaftliche Verfahrensweise zu sensibilisieren und von Beginn an ein reflektiertes Forschungsvorgehen zu ermöglichen.

3.1 Einordnung des Künstler:inneninterviews in bestehende Forschungstheorien

Befragungen und Interviews werden schon seit längerem in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen als Forschungsmethode eingesetzt, dementsprechend existiert auch eine große Anzahl von Lehrbüchern und Sammelbänden mit unterschiedlichen Spezialisierungen und Richtlinien. Ein geeignetes methodisches Vorgehen für die Befragung von Kunstschaffenden aus der Vielfalt der Ansätze zu wählen, ist nicht einfach, da in den jeweiligen Fachkreisen selbst Uneinigkeit herrscht, was die Definition und Einordnung der einzelnen Interviewtechniken angeht.⁴⁸ In restaurierungsnahen Publikationen werden dem Gespräch mit den Kunstschaffenden Parallelen zu den Geschichts- und Sozialwissenschaften zugesagt⁴⁹ und auch der Einfluss der Oral History und der Ethnografie gesondert hervorgehoben.⁵⁰ Da der fachliche Diskurs zu Befragungen und Interviews in den Sozialwissenschaften besonders in den letzten zwanzig Jahren sehr umfangreich und kritisch geführt wurde, scheint eine Orientierung an diese ratsam, denn hierdurch stehen eine Reihe sehr aktueller und ausführlicher Monographien, Sammelwerke und Richtlinien zur Verfügung.

Das Bestreben der Sozialwissenschaften ist eine möglichst sensible und tiefe Analyse von subjektiven Motiven, Einstellungen, Verhaltensweisen, Sinnzuschreibungen, Biografien oder bestimmten Handlungspraktiken. Anhand der subjektiven Strukturen der jeweiligen Individuen werden dann in der Regel Rückschlüsse über gesellschaftliche und soziale Muster herausgearbeitet.⁵¹ Die Zielsetzung eines Künstler:inneninterviews in der Restaurierung ist in der Regel aber eine andere: Hier findet eine tiefgehende inhaltliche Analyse des Interviews mit Fokus auf die individuelle Person und deren künstlerische Praktiken statt, ohne Rückschlüsse auf übergeordnete gesellschaftliche Strukturen zu ziehen. Das Vorgehen und die Fragetechniken des sozialwissenschaftlichen Interviews eignen sich dennoch für das Gespräch mit Kunstschaffenden, um ein strukturiertes Vorgehen sowie eine Produktion möglichst qualitätvoller Ergebnisse und Forschungsdaten zu gewährleisten.

⁴⁸ Vgl. u.a. HELFFERICH 2011, KRUSE 2015, MISOCH 2015 und PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2014.

⁴⁹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 15.

⁵⁰ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 15 und COTTE ET AL. 2016 S. 110.

⁵¹ Vgl. MISOCH 2015, S. 25.

Die Befragung als Methode zur Gewinnung von Forschungsdaten wird oft der empirischen Sozialforschung⁵² zugeordnet. Diese kann, auch mittels zusätzlichen Erhebungstechniken wie der Beobachtung oder dem Experiment, Aussagen über die Struktur und Beschaffenheit der uns umgebenden sozialen Wirklichkeit ermöglichen.⁵³ Bei der Erhebung von Daten muss dabei vorab, und je nach Forschungsanliegen und Zielsetzung, zwischen quantitativen und qualitativen Methoden differenziert werden.

Quantitative Methoden haben als erklärender Ansatz⁵⁴ zum Ziel, anhand von möglichst repräsentativ gewonnenen Daten quantifizierbare und statistisch auswertbare Aussagen machen zu können. Das wissenschaftliche Vorgehen ist hierbei deduktiv⁵⁵ und soll möglichst objektive Feststellungen über die Realität ermöglichen. Wichtig sind dabei die Messbarkeit von Phänomenen sowie eine klare Isolierung von Ursache und Wirkung mit dem Ziel der Verallgemeinerung.⁵⁶ Umfragen, im Sinne von standardisierten Befragungen, eignen sich beispielsweise für quantitative Forschung, da hier mit wenig Aufwand eine hohe Zahl an Befragten und damit ein statistisch auswertbares Ergebnis erreicht werden kann.

Qualitative Methoden, als verstehender Ansatz⁵⁷, sollen bestimmte soziale Phänomene einer tiefen und differenzierten Analyse unterziehen. Hierbei werden zum Beispiel subjektive Wirklichkeiten und Sinnkonstruktionen, individuelle Sichtweisen, Meinungen sowie Motive analysiert, um diese verstehen und nachvollziehen zu können. In Abgrenzung zu einer quantitativen Forschungsmethode ist das Vorgehen dabei zumeist induktiv⁵⁸ und hypothesen- und/oder theoriegenerierend.⁵⁹ Das qualitative Interview⁶⁰ ist bereits eine spezielle Form der qualitativen Befragung. Die Stärke der Methode kann sich im Rahmen von Künstler:inneninterviews beispielsweise bei Gesprächen über Werkinhalte zeigen, da hierbei genau die persönlichen Sinnkonstruktionen, die individuellen Sichtweisen sowie Meinungen der Kunstschaffenden aufgezeigt werden können. Je nach Person oder Werk können dabei andere Schwerpunkte relevant sein. Ein statistischer Vergleich der Ergebnisse ist also, im Gegensatz zur quantitativen Methode, in den meisten Fällen nicht zielführend.

⁵² „Empirische Forschung hat die systematische Erfassung und Deutung/Prüfung beobachtbarer Tatbestände und ihrer Zusammenhänge/Regelmäßigkeiten zum Gegenstand. Mit dem Wort ‚empirisch‘ wird vermittelt, dass interessierende Phänomene erfahrbar sind und durch Sinnesorgane bzw. zunächst durch spezifische Messapparaturen wahrgenommen werden können. Empirische Sozialforschung ist – eingengt auf sozialwissenschaftlich interessierende Phänomene – die systematische Erfassung und Deutung sozialer Tatbestände (vgl. Atteslander 2008, S. 3).“ (TÖPFER 2010, S. 219, vgl. ATTESLANDER ET AL., 2010, S. 3).

⁵³ Vgl. MISOCH 2015, S. 1.

⁵⁴ Vgl. MISOCH 2015, S. 4.

⁵⁵ „Die deduktive Methode kennzeichnet die Erkenntnisgewinnung auf der Basis von in der Vergangenheit erarbeiteten und möglichst auch empirisch überprüften Theorien. Das Ziel besteht darin, durch innovative Hypothesen als Ursachen-Wirkungs-Beziehungen zu neuen Erkenntnissen und Erklärungsmustern zu gelangen.“ (TÖPFER 2010, S. 64).

⁵⁶ Vgl. MISOCH 2015, S. 1–2.

⁵⁷ Vgl. MISOCH 2015, S. 4.

⁵⁸ „Die induktive Methode geht als originäre wissenschaftliche Methode[, im Gegensatz zur deduktiven Methode,] in umgekehrter Richtung vor und strebt aus der Summe von Einzelfällen das Erkennen von übergeordneten Regelmäßigkeiten und möglichst allgemeingültigen Wirkungsmechanismen an.“ (TÖPFER 2010, S. 64).

⁵⁹ Vgl. MISOCH 2015, S. 2.

⁶⁰ „Das Hauptmerkmal qualitativer Interviews ist es [...], den Befragten so viel offenen Raum wie möglich zu geben, damit diese so weitgehend wie möglich ohne fremdgesteuerte Strukturierungsleistungen und theoretische Vorannahmen – die von außen an sie herangetragen werden – ihre subjektiven Relevanzsysteme, Deutungen und Sichtweisen verbalisieren können“ (KRUSE 2015, S.148).

Lag seit den 1960er Jahren ein, teilweise öffentlich ausgetragener, Methodenstreit vor, welche der beiden Vorgehen – quantitativ oder qualitativ – für die Sozialwissenschaften besser geeignet ist, gilt dieser offiziell als beigelegt.⁶¹ Inzwischen wird die gemeinsame, ergänzende Verwendung beider Methoden begrüßt, allerdings sollten diese Schritte klar getrennt und mit jeweils eigenen Anforderungen und Zielstellungen durchgeführt werden. Beispielsweise sollte keine nachträgliche quantifizierende Auswertung auf ein offen geführtes, qualitatives Interview angewendet werden, da hierbei statistische Repräsentativität suggeriert wird, wo diese nicht vorhanden ist.⁶²

In der qualitativen Interviewforschung gibt es verschiedene Interviewformen, die für unterschiedliche Zwecke und Forschungsziele entwickelt wurden und sich oft nur in Details bezüglich der Umsetzung unterscheiden.⁶³ Die Formen bewegen sich meist zwischen den Extremen “narrativ” und “strukturiert”. Bei einem rein narrativen Interview wird beispielsweise durch die interviewende Person eine Spontanerzählung initiiert und die befragte Person hat anschließend für einen langen Zeitraum das absolute monologische Rederecht.⁶⁴ Das narrative Interview wird nicht-gesprächsführend und ohne Leitfaden geführt. Der Hauptteil besteht aus einer Spontanerzählung der befragten Person, welche ein monologisches Rederecht besitzt. Das Interview ist somit nicht-direktiv und besitzt den niedrigsten Grad an Fremdstrukturierung. Ist das narrative Interview dennoch leitfadengestützt und setzt Schwerpunkte auf spezifische Themen, wird es als teilnarrativ bezeichnet. Auf den Hauptteil kann in beiden Fällen ein dialogischer Teil folgen, der leitfadengestützt sein kann.⁶⁵

Im Vergleich dazu wird die Kommunikation in einem Leitfadeninterview mittels eines Fragenkatalogs oder einer Themenliste, dem sogenannten Leitfaden, unterschiedlich stark strukturiert und gesteuert.⁶⁶ Der Begriff Leitfadeninterview ist ein Oberbegriff für Interviews, die durch einen Leitfaden (Themenliste oder vorformulierter Fragenkatalog), strukturiert sind und denen ein bestimmter Themenweg bzw. eine bestimmte Phasendynamik vorgegeben wird. Grund hierfür ist meist ein konkretes Forschungsinteresse oder die Möglichkeit Interviews untereinander vergleichbar zu gestalten. Sie können unterschiedlich starke Strukturierungsniveaus (teilstrukturiert, strukturiert) aufweisen und bewegen sich somit in einem Spannungsfeld von Offenheit und Strukturierung. Entscheidend ist jedoch immer, die Struktur flexibel zu gestalten und das Gespräch durch offene Fragen bzw. Erzählaufforderungen (Stimuli) zu lenken, die thematisch fokussieren, aber die Befragten nicht zu stark in ihrer freien Rede eingrenzen. Die Leitfadeninterviews stellen in der Forschungspraxis die meistgenutzte Methode dar.⁶⁷ Die Grenzen zwischen den verschiedenen Ausprägungen und Schwerpunkten der Techniken sind fließend, teilweise auch innerhalb eines Interviews, und die Arten der verschiedenen definierten Methoden daher vielfältig. Aufgrund dieser Vielzahl an möglichen Interviewformen empfiehlt KRUSE eine präzise Dokumentation der methodischen Umsetzung, denn, “[i]n den seltensten Fällen können die in der Forschungspraxis durchgeführten qualitativen Interviews mit einer

⁶¹ Vgl. MISOCH 2015, S. 4 und KRUSE 2015, S. 44.

⁶² Vgl. PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2014, S. 4–6.

⁶³ Eine detaillierte Aufzählung und Beschreibung findet sich in der Fachliteratur, beispielsweise ebenfalls bei KRUSE (2015) oder HELFFERICH (2011).

⁶⁴ Vgl. KRUSE 2015, S. 150–151.

⁶⁵ Vgl. KRUSE 2015, S. 150–151.

⁶⁶ Vgl. KRUSE 2015, S. 203–204, 209 und 212–213.

⁶⁷ Vgl. KRUSE 2015, S. 203–204, 209 und 212–213.

Interviewform ,von der Stange‘ korrekt und umfassend beschrieben werden [... , da] in konkreten Kommunikationssituationen verschiedene Interviewformen phasendynamisch kombiniert werden.“⁶⁸

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich das Künstler:inneninterview generell der empirischen, qualitativen Forschung, beispielsweise in den Geschichts- oder Sozialwissenschaften, zuordnen lässt. Um eine begriffliche Einschränkung auf eine bestimmte Wissenschaftsdisziplin zu vermeiden, kann die Bezeichnung qualitative Interviewforschung verwendet werden. Besonderheit bei der Befragung von Kunstschaffenden ist, dass jeweils die individuelle Person und deren künstlerische Arbeitsweise im Fokus steht, und nicht, wie oft in der qualitativen Forschung, einzelne Personen stellvertretend für eine bestimmte Gruppe stehen. Die Ergebnisse eines Künstler:inneninterviews in der Restaurierung geben keinen Aufschluss über übergeordnete gesellschaftliche Fragestellungen und sind immer individuell zu betrachten. Da dem Künstler:inneninterview meist spezielle Forschungsfragen zugrunde liegen (Material, Technik, Intention, Erhaltung ...) ist die Strukturierung durch Verwendung eines Fragenkatalogs (Leitfaden) sinnvoll. Wie stark diese Fragen den Gesprächsverlauf lenken, kann je nach Interviewsituation ganz unterschiedlich ausgeprägt sein.⁶⁹ Narrative Phasen im Interview sind wünschenswert bzw. notwendig, um den Kunstschaffenden Raum für eigene Gedankengänge und Aussagen zu geben. Offene Fragen bzw. Erzählaufforderungen (Stimuli⁷⁰) regen zum freien Reden an und ermöglichen eigene Gewichtungen in der Erzählung beispielsweise bezüglich der Werkbedeutung, der Materialwahl oder Meinung zum Erhalt. Das Künstler:inneninterview bewegt sich demnach zwischen dem narrativen Interview und strukturiertem Leitfadeninterview, mit einer klaren Ausrichtung hin zum Leitfaden und je nach Bedarf und Gesprächssituation vorkommenden, erzählenden Passagen (Abb. 1). Auch die Methode, wie sie in *The Artist Interview*⁷¹ beschrieben wird, entspricht weitestgehend dem teilstrukturierten bzw. strukturierten Leitfadeninterview. Im Folgenden wird die Methode genauer beleuchtet.

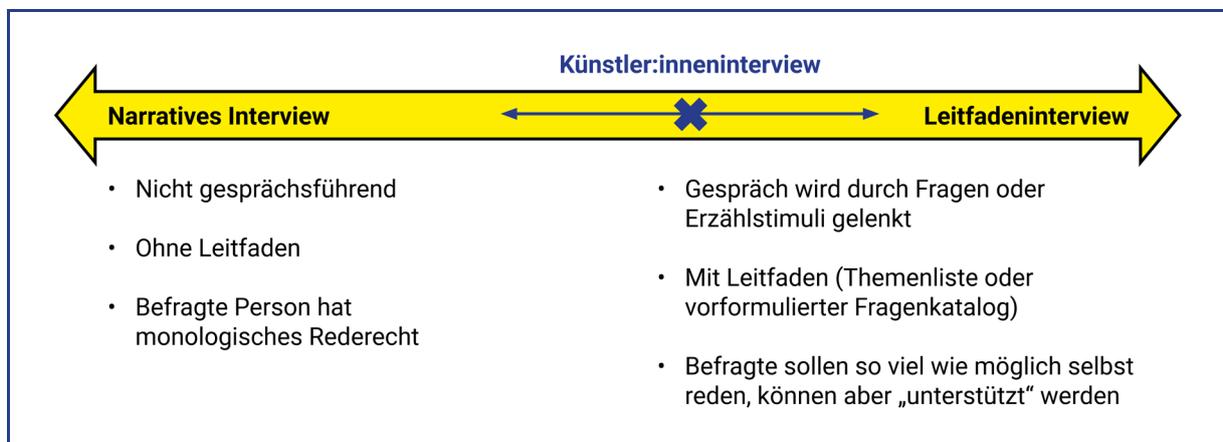


Abbildung 1: Einordnung des Künstler:inneninterviews in Methoden der qualitativen Interviewforschung.

⁶⁸ KRUSE 2015, S. 149.

⁶⁹ Vgl. KRUSE 2015, S. 203–204.

⁷⁰ Vgl. KRUSE 2015, S. 215–217.

⁷¹ BEERKENS ET AL. 2012.

3.2 Künstler:inneninterviews nach *The Artist Interview*

Die Publikation *The Artist Interview*⁷² ist wohl die bislang umfangreichste Zusammenfassung einer Herangehensweise für das Durchführen von Künstler:inneninterviews im konservatorischen Kontext. Sie entstand während der Projekte *Artist Interviews* (1998–2000) und *Artists Interviews / Artist Archives* (2001–2005), in denen Künstler:innen und Assistent:innen zur Arbeitsweise und Materialwahl befragt wurden.⁷³ Die Publikation bietet eine praxisorientierte Anleitung zur Vorbereitung und Durchführung der Interviews sowie einige Hinweise zur weiteren Verarbeitung der gewonnenen Daten. Die Methode hat sich während der Befragung von Kunstschaaffenden im Forschungsprojekt *artemak+X* und in der Lehre an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bewährt. Sie wurde hierbei als grundlegender Ansatz verwendet und dem individuellen Vorhaben angepasst. Im folgenden Abschnitt wird die Methode zusammengefasst wiedergegeben, um eine effektive Einarbeitung in das Thema der Interviewpraxis zu ermöglichen. Zusätzlich wird die Zusammenfassung um Anmerkungen und Erfahrungen aus dem Forschungsprojekt ergänzt.

3.2.1 Typen des Interviews

Je nach Inhalt werden in *The Artist Interview* vier Typen des Künstler:inneninterviews unterschieden, die jeweils auf unterschiedliche Ergebnisse ausgerichtet sind⁷⁴:

Typ 1: Œuvre Interview

Während des Interviews wird das gesamte Œuvre anhand exemplarischer Kunstwerke besprochen. Es umfasst möglichst viele Werkgruppen und erlaubt somit eine Vielfalt an möglichen Themen. Dieser Interviewtyp ist im Hinblick auf Recherchen und Inhalt des Interviews besonders umfangreich und kann in mehrere Treffen aufgeteilt werden. Während der Recherche bietet sich eine Zusammenarbeit mit anderen Instituten, Museen und Sammlungen an, die womöglich auch von den im Interview gewonnenen Informationen profitieren können.

Typ 2: Theme Interview

Bei diesem Interview wird eine bestimmte Werkgruppe betrachtet und Informationen und Daten mehrerer vergleichbarer Kunstwerke gegenübergestellt. Dieser Interviewtyp kann zur Anfertigung von Guidelines für weitere Kunstwerke dieser Werkgruppe dienen. Auch hier bietet sich die Zusammenarbeit mit Museen und/oder anderen Beteiligten an.

Typ 3: Collection Interview

Im Fokus dieses Interviews stehen Kunstwerke einer kunstschaaffenden Person innerhalb einer Sammlung. Ziel ist es, das Wissen um die Kunstwerke dieser Sammlung zu erweitern. Eine direkte Zusammenarbeit mit der Sammlung ist notwendig, sodass Archive für die Recherchen zur Verfügung stehen und (ehemalige) Beschäftigte der Sammlung befragt werden können.

⁷² BEERKENS ET AL. 2012.

⁷³ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 14.

⁷⁴ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 21.

Typ 4: Case Interview

Dieses Interview fokussiert sich auf ein bestimmtes Kunstwerk, vor dem es auch geführt werden sollte. Grund für das Interview sind beispielsweise Fragen zum Aufbau oder zu bestimmten konservatorischen Problemen. Ziel ist es, viele Informationen zu diesem einen Kunstwerk zu sammeln.

Im Forschungsprojekt *artemak+X* zeigte sich, dass sich der Interviewtyp stark nach der Forschungsfrage richtet und auch bei der Befragung selbst nicht nur eine strenge Linie verfolgt werden muss, sondern auch ein bewusster Wechsel eintreten kann.⁷⁵ In jedem Fall ist es bei der Vorbereitung eines Interviews und der Erstellung eines Leitfadens bzw. Fragenkatalogs von großem Vorteil, wenn einzelne Interview-Typen bewusst in den Vordergrund gestellt oder ausgeklammert werden können. Denn hierdurch kann schon im Vorfeld ein Fokus auf die relevanten Themen gelegt werden.

3.2.2 Vorbereitung

Einem Künstler:inneninterview liegt eine gründliche und unter Umständen auch langwierige Vorbereitung zugrunde. Je umfangreicher die befragende Person vorbereitet ist, desto gezielter lassen sich im Interview Informationen gewinnen. Die folgenden Punkte geben hierbei einen Einblick in alle notwendigen Arbeitsschritte zur Vorbereitung eines Interviews, die im *The Artist Interview* genannt sind und sich auch im Projekt *artemak+X* als geeignetes Vorgehen erwiesen haben.

Auswahl der Interviewenden

Wenn die Möglichkeit besteht, ist eine Kombination aus Restaurator:in und Kurator:in von Vorteil, um beide Expertisen zu nutzen. Kurator:innen sind hierbei vorrangig Ansprechpersonen für die inhaltliche Bedeutung des Kunstwerks und den (kunst-)historischen Kontext sowie den Stellenwert für die Sammlung. Restaurator:innen hingegen bringen vorrangig die Expertise für den Herstellungsprozess, die physische Erscheinung, Schäden und Alterung, der Restaurierungshistorie sowie die Prognose für die Zukunft des Kunstwerks ein. Grundsätzlich ist die Auswahl der Interviewenden ausschlaggebend für das Ergebnis des Interviews, denn sie nehmen großen Einfluss auf das Gespräch.⁷⁶

Allerdings ist es nicht immer sinnvoll zwei Interviewende in das Geschehen einzubringen. Dies muss je nach beabsichtigtem Inhalt, Persönlichkeiten und verfügbarer Zeit entschieden werden. Die Interviews im Projekt *artemak+X* wurden ausschließlich von Restaurator:innen geführt, was sich eher aus der Projektstruktur und den zu Verfügung stehenden personellen Ressourcen ergab. Denkbar wäre es auch, Personen weiterer Fachgebiete, wie beispielsweise der Museumstechnik, hinzuzuziehen. Ideal wäre es, wenn die Beteiligten im Vorhinein für eine offene Interviewführung sensibilisiert werden.

⁷⁵ Bei einem Interview mit Mariana Vassileva wurden beispielsweise zunächst Fragen zur künstlerischen Intention und zu Materialien zu bestimmten Werkgruppen (Theme Interview) gestellt. Anschließend wurden drei Objekte des Kunstmuseums Wolfsburg als Fallstudien genauer besprochen (Case Interview). Die Kombination ergab sich dabei im Vorfeld aus den Forschungsfragen und Zielsetzungen der verschiedenen Stakeholder.

⁷⁶ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 15, 22.

Kontaktaufnahme

Zunächst werden die Kunstschaffenden kontaktiert und über den Grund der Interviewanfrage informiert. Bei Bereitschaft zu einem Interview sollte ein telefonisches oder persönliches Vorgespräch stattfinden, bei dem Details besprochen werden können. Der:die Künstler:in sollte im Vorfeld über den Ablauf des Interviews und mögliche Inhalte informiert werden. Für den Fall, dass ein Interview anschließend nicht veröffentlicht, sondern archiviert wird, sollte auch dies kommuniziert werden. Manche Personen sprechen dann offener über sensible Themen. Auch muss besprochen werden, wo und wie das Interview aufgenommen und weiterverarbeitet wird. Dieses Gespräch geht aber nicht allzu sehr in die Tiefe, sodass beim Interview selbst nicht das Gefühl entsteht, Inhalte doppelt zu erzählen. Anschließend kann der:die Künstler:in sich inhaltlich auf das Interview vorbereiten.⁷⁷

Interviewort

Auch der Ort des Interviews ist von großer Bedeutung und hat einen direkten Einfluss auf den Verlauf und das Ergebnis des Interviews. Die Ausstellung oder das Atelier bieten sich hier besonders an. Ausgewählte Kunstwerke sollten am Interviewort zu sehen sein, sodass über sie gesprochen werden kann. Dies führt zu deutlich detaillierteren Informationen bzw. Erinnerungen. Gerade das Atelier bietet eine gewohnte Umgebung für die befragte Person, in der Kunstwerke, Material und Arbeitsprozesse (auch in Form von Fotografien und Videoaufnahmen) gezeigt werden können.⁷⁸

Recherche und Auswertung von Informationen

Für das Interview ist es von Bedeutung, dass die Interviewenden Hintergrundwissen über die Biografie und die Werke der Kunstschaffenden besitzen. Zentrales Thema sollte bei den Recherchen die Beziehung zwischen Konzept bzw. Idee und Umsetzung sein. Grundlegend gilt: Je mehr Wissen die interviewende Person besitzt, desto präziser werden die Fragen. Bei dem Zusammentragen der Informationen können medienübergreifend verschiedenste publizierte sowie interne Quellen einbezogen werden. Dazu zählen zum Beispiel: Ausstellungskataloge, Unterlagen zum Ankauf, Installationsanweisungen, Restaurierungsdokumentationen, Abbildungen des Kunstwerks, Fotografien der Galerie, der bisherigen Ausstellungen oder von Kunstschaffenden bzw. deren Assistenz, Videoaufnahmen sowie Informationen von Webplattformen, insbesondere Social Media. Hinzu kommen im Gespräch übermittelte Informationen von museumsnahen Fachpersonen, wie der Restaurierung, Kunstgeschichte oder Museumstechnik, die dokumentarisch festgehalten werden. Alle Informationen werden in eine chronologische Reihenfolge gebracht und somit ein Überblick erstellt. Zusätzlich erleichtert eine Übersicht aller zusammengetragenen Kunstwerke mit dazugehörigen Informationen Themenschwerpunkte gezielter auszuwählen und Werkgruppen zu bestimmen. Diese sind beispielsweise durch Entstehungsjahr, Objektgruppen, Material, Sammlung bzw. Ausstellungsort oder der Umgebung (Innen- oder Außenbereich) definiert. Von jeder relevanten Gruppe kann anschließend ein Kunstwerk exemplarisch ausgewählt werden. Zu jedem Kunstwerk werden im Vorfeld relevante Informationen zusammengetragen, wie: Titel, Datierung, Bedeutung des Kunstwerks, verwendete Materialien und Herstellungsverfahren, Anweisungen zur

⁷⁷ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 24.

⁷⁸ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 22, 24.

Präsentation und zum Aufbau, Ausstellungsgeschichte, Lagerung, Konservierungs-/Restaurierungsgeschichte sowie Zustand des Werks. Hierbei wird erkennbar, ob wichtige Informationen fehlen, die potentielle Themen im Interview darstellen könnten. Zudem ist es möglich, auch eigene Beobachtungen an den Kunstwerken einzubeziehen. Neben der kunsttechnologischen Untersuchung und der Dokumentation des Zustands ist es auch relevant, inwieweit das (Alterungs-)Verhalten des Materials mit der (aktuellen) intendierten Wirkung übereinstimmen. Es sollte immer ein direkter Vergleich von Untersuchungsergebnissen mit den Rechercheergebnissen erfolgen. Die Untersuchungsergebnisse können gezielt in das Interview einfließen oder bewusst nicht einfließen. Es empfiehlt sich aber, die Alterung, Schäden sowie konservatorische Probleme und Fragestellungen für jedes Kunstwerk herauszuarbeiten und im Vorfeld die Möglichkeiten der Konservierung und Restaurierung zu beschreiben.⁷⁹

3.2.3 Interviewstruktur

Die folgenden acht vertiefenden Themen nach *The Artist Interview* dienen vorrangig der inhaltlichen Vorbereitung und der Erstellung des Fragenkatalogs. Die Grenzen zwischen den Aspekten sind dabei oft fließend und nicht immer ist es notwendig, alle Aspekte innerhalb eines Interviews aufzugreifen. Die Reihenfolge der Themen gibt dabei bereits einen möglichen inhaltlichen Ablauf wieder, der aber nicht in jedem Fall eingehalten werden muss.

Kreativer Prozess

Der kreative Prozess berichtet über den Ursprung des Kunstwerks, vom initialen Konzept, über Design, Entwurf, Modelle, bis hin zur finalen Ausführung oder verschiedenen Versionen des Werks. Während des Interviews soll ein Einblick in die sukzessiven Entscheidungen der interviewten Person gewonnen werden. Wieso wurden die entsprechenden Materialien und Techniken ausgewählt? Wie und wann wurde entschieden, dass die Arbeit vollendet ist? Diese Aussagen können über die künstlerische Intention aufklären und ermöglichen verschiedene Werke zu vergleichen und Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erkennen.⁸⁰

Material und Technik

Das Wissen um die eingesetzten künstlerischen Materialien und Techniken ist nicht nur notwendig für die Entwicklung von konservatorischen und restauratorischen Konzepten. Die spezifische Erscheinung trägt maßgeblich dazu bei, die künstlerische Intention zu transportieren. Hier bieten sich Fragen nach den Besonderheiten des Materials, die Art und Weise des Einsatzes und die Funktion an. Auch können wichtige Informationen zu funktionalem Equipment (Projektoren, Monitor, Beamer, Stromkabel ...) sowie immateriellen Aspekten (Glanz, Luftbewegung, Geruch, Dauer ...) gewonnen werden. Zudem kann erfragt werden, welche Bedeutung das originale Material für das Werk hat und welche Bestandteile unter Umständen auch ersetzt werden könnten.⁸¹

⁷⁹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 17–20.

⁸⁰ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 31.

⁸¹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 33.

Bedeutung

Die künstlerische Intention umfasst jede Art von Bedeutung, die Kunstschaffende dem gesamten Kunstwerk beimessen. Die Bedeutung kann in Bezug zum Konzept, bestimmten Materialien und Techniken, spezifischen Orten, einem Effekt oder etwas Anderem stehen, das mit dem Kunstwerk in einem inhaltsspezifischen Sinn verbunden ist. Hierbei können sowohl physikalische und optische Eigenschaften als auch die symbolische Bedeutung eines Materials bedeutsam sein.⁸²

Kontext

Explizite Fragen nach dem Kontext ermöglichen gegebenenfalls neue Sichtweisen auf die in der Literatur beschriebenen Informationen. Inhalt der Fragen ist die Beziehung zwischen dem Kunstwerk und dem Œuvre oder der Zeit, in der es entstanden ist. Es können Kunstbewegungen oder politische Aktivitäten, sowie weitere politische, sozioökonomische und autobiographische Details eine Rolle spielen. Hierbei kann nach den Umständen und wichtigen Ereignissen der Schaffensperiode (Politik, Gesellschaft, Technologie, Kunstwelt, persönliche Situation) gefragt werden.⁸³

Vermittlung und Öffentlichkeit

Der Einfluss der Kunstschaffenden auf die eigenen Kunstwerke ändert sich, sobald diese das Studio verlassen. Die Verantwortlichkeiten für das Präsentieren, Verkaufen und Erhalten werden von anderen Personen übernommen. Welchen Veränderungen unterliegt das Kunstwerk, wenn es in eine andere Umgebung gelangt, oder wenn es anders präsentiert wird? Welchen Eindruck hinterlässt das Kunstwerk in der Öffentlichkeit? Gibt es Anleitungen für oder Anforderungen an die Präsentation? Gibt es Präsentationen, die besonders gut oder schlecht gelangen? Welche Meinung hat der:die Künstler:in zur aktuellen Erscheinung des Kunstwerks?⁸⁴

Alterung

Durch die Alterung sind womöglich bereits sichtbare Veränderungen am Kunstwerk aufgetreten oder technische Teile funktionieren nicht bzw. sind nicht mehr verfügbar. Inwiefern hat sich die Erscheinung des Kunstwerks verändert? Wie empfindet der:die Künstler:in diese Veränderungen? Wann sind die Veränderungen nicht mehr akzeptabel?⁸⁵

Verfall und Schaden

Der Begriff „Verfall“ meint hier Schäden, die durch die Alterung oder den Zerfall eines oder mehrerer Materialien verursacht wurden.

Wird die Bedeutung des Kunstwerks durch Schäden beeinflusst? Wo sind die wesentlichen Unterschiede zwischen der originalen Erscheinung und dem aktuellen Zustand? Sollen bestimmte Teile ersetzt werden, wenn sie nicht restauriert werden können und inwieweit ändert sich das Werk dadurch?⁸⁶

⁸² Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 34.

⁸³ Vgl. Ebenda.

⁸⁴ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 35.

⁸⁵ Vgl. Ebenda.

⁸⁶ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 36.

Konservierung und Restaurierung

Es ist auch möglich die Meinung zu geplanten konservatorischen und restauratorischen Eingriffen zu erfragen. Es kann beispielsweise gefragt werden, wie das Kunstwerk aussehen soll, welche Eigenschaften erhalten werden sollen und welches Restaurierungsergebnis erwünscht ist. Allerdings können die Fragen suggerieren, dass ein direktes Mitspracherecht des:der Kunstschaffenden zur Entscheidungsfindung bestünde, was nicht immer der Fall ist. Es können aber zum besseren Verständnis ethische Ansätze der Museen und Restaurator:innen erklärt werden, um eine gemeinsame Basis zur Kommunikation zu schaffen.⁸⁷

Während der Interviews im Projekt *artemak+X* wurde der Aspekt "Bedeutung" zu Beginn des Gesprächs thematisiert, um die dort gewünschten langen narrativen Phasen der Kunstschaffenden herbeizuführen.⁸⁸ Darüber hinaus erwies sich die Strukturierung auch für *artemak+X* als geeignet.

3.2.4 Der Fragenkatalog

Nach den Recherchen und entlang der genannten Themen können nun Fragen formuliert werden. Dieser Fragenkatalog dient dazu, das Interview klar zu strukturieren und Inhalte festzulegen, während des Interviews klar formulierte Fragen zur Hand zu haben und dem:der Künstler:in im Vorfeld einen Einblick in mögliche Themen des Interviews zu geben. Darüber hinaus ist es möglich, Abbildungen von Kunstwerken oder dem jeweiligen Zustand als Druck oder als digitale Präsentation mit in das Gespräch zu nehmen und sie zur Veranschaulichung der Frage zu zeigen.

3.2.5 Durchführung des Interviews

Wie in Abschnitt 3.1 beschrieben, gibt es verschiedene Methoden ein Interview zu führen. BEERKENS ET AL. empfehlen für Künstler:inneninterviews mit konservatorischem und restauratorischem Kontext eine Methode, die dem teilstrukturierten Leitfadenterview entspricht.⁸⁹ In dem Set-up entwickelt sich das Gespräch von einer möglichst offenen Erzählung hin zu konkreten Themen. Der:die Künstler:in spricht demnach zunächst möglichst frei und der:die Interviewer:in vertieft anschließend bestimmte Aspekte durch gezielte Fragen. Das Interview lässt sich demnach in vier Phasen unterteilen: einen Einführungsteil, den Hauptteil des Interviews, die Vertiefung des Gesprächs und einen Abschluss bzw. eine Nachprüfung einzelner Informationen (Abb. 2 und 3).⁹⁰

⁸⁷ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 36.

⁸⁸ Siehe Abschnitt 3.2.5 Durchführung des Interviews.

⁸⁹ Siehe Abschnitt 3.1 Einordnung des Künstler:inneninterviews in bestehende Forschungstheorien.

⁹⁰ BEERKENS ET AL. 2012, S. 26, 29.

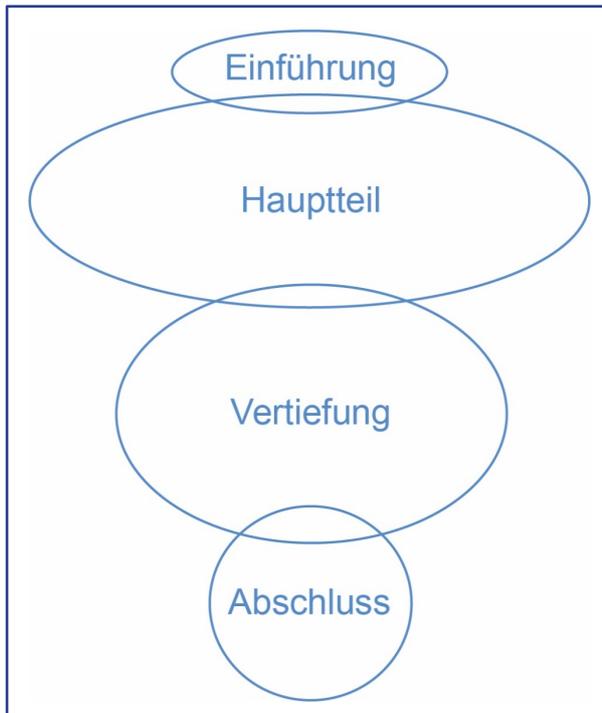


Abbildung 2: Schematische Darstellung des teilstrukturierten Leitfadenterviews nach BEERKENS ET AL. 2012, S.27.

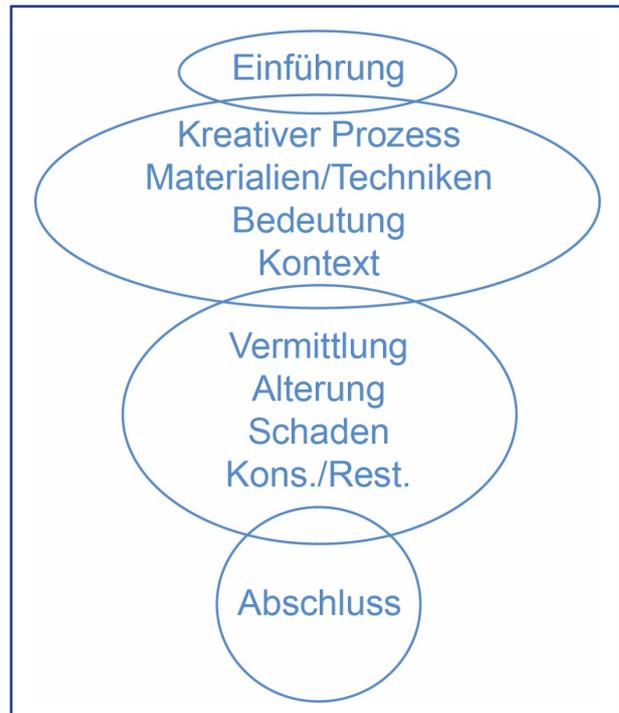


Abbildung 3: Schematische Darstellung des Inhalts des teilstrukturierten Leitfadenterviews angelehnt an BEERKENS ET AL. 2012, S.31. Die Grafik wurde um einen Punkt verändert: Das Thema Konservierung/Restaurierung fand im Projekt artemak+X bereits im vertiefenden Teil Erwähnung.

Einführungsteil

Der kurze Einführungsteil kann mit einer Eröffnungsfrage beginnen. Hier bietet sich eine offen formulierte Frage an, welche die interviewte Person zum freien Sprechen anregt, beispielsweise zum Kunstwerk im Raum oder zur aktuellen Arbeit.⁹¹ Es ist aber auch möglich, dass sich das Interview frei aus dem Gespräch heraus entwickelt, ohne dass es einen klaren Beginn gibt.

Hauptteil des Interviews

Der Hauptteil wird dann erreicht, wenn der:die Künstler:in über den kreativen Prozess, das Konzept, die Ausführung, die Bedeutung und den Kontext spricht. Während des Hauptteils werden bevorzugt offene Fragen zum künstlerischen Werk gestellt. Der:die Künstler:in soll die Möglichkeit haben, frei über die eigene Arbeit, den Ursprung und die Bedeutung sowie den Herstellungsprozess und verwendete Materialien zu sprechen. Zwischendurch ist es möglich eine kurze Pause oder ein Rückblick des Gesprächs zu geben, sodass der:die Künstler:in durchatmen kann und die Konzentration wiederkehrt.⁹² Anschließend können bereits im Hauptteil vertiefende Fragen gestellt werden, die nochmals gewisse Aspekte aufgreifen. Dieser Teil des Gesprächs kann auch genutzt werden, um bestimmte Themen oder Motive zusammenzufassen oder zu kommentieren, um die Richtigkeit der Aussagen zu überprüfen.

⁹¹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 26, 28.

⁹² Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 26, 29.

Auch ist es möglich sich im Studio umzuschauen und über die aktuelle Arbeit zu sprechen oder erste Konservierungsproblematiken anzusprechen.⁹³

Vertiefen des Gesprächs

Während des vertiefenden Teils wandert der Fokus des Gesprächs vom Ursprung des Kunstwerks hin zur Werkbiografie und der Alterung. Hier sollte dem:der Interviewer:in bewusst sein, dass bestimmte Themen, wie Veränderungen und Schäden am Kunstwerk für die befragte Person besonders sensibel sein können.

Die Fragen können nun gezielter formuliert werden, allerdings sind auch für bestimmte Inhalte weiterhin offene Fragen angebracht, um beispielsweise über den Verlust der Aussagekraft des Kunstwerks oder über bedeutsame Veränderungen im aktuellen Zustand zu sprechen.⁹⁴

In diesem Part des Gesprächs bietet es sich auch an, die mögliche Konservierung und Restaurierung einer Arbeit genauer zu beleuchten⁹⁵. Hier werden gezielt Fragen gestellt, basierend auf dem Fachwissen des Zustands, möglichen Optionen für Maßnahmen sowie den ethischen Grenzen. Die Fragen sollten dabei mit Vorsicht formuliert werden. Der:die Künstler:in fühlt sich sonst womöglich aufgefordert, bereits im Gespräch eine Lösung zu erarbeiten und Entscheidungen zu treffen. Erhaltungsstrategien sollten jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt entwickelt werden. Unter Umständen ist es sogar sinnvoll, über weitere Faktoren zu sprechen, die ebenfalls auf die Konservierung und Restaurierung des Kunstwerk Einfluss nehmen, beispielsweise der Zustand des Kunstwerks oder Einschränkungen im Sinne des Eigentümers oder des Ausstellungsortes.⁹⁶

Nachprüfen und Abschließen

Dieser Teil des Interviews bildet den Abschluss und bietet die Möglichkeit bestimmte Inhalte zusammenzufassen und dadurch noch einmal zu überprüfen, zu vertiefen und/oder letzte Fragen zu stellen. Sätze, die mit „abschließend“, „die letzte Gruppe, die wir besprechen...“ oder „zum Schluss würden wir gern zu (...) wechseln“ können die Konzentration der befragten Person auffrischen. BEERKENS ET AL. empfehlen an dieser Stelle das Themengebiet Konservierung und Restaurierung zu behandeln.⁹⁷ Im Projekt *artemak+X* erwies es sich jedoch als sinnvoll, diese Themen im Zusammenhang mit Veränderungen und Schäden an den Kunstwerken aufzugreifen.

Die abschließende Frage, ob dem Gesagten noch etwas hinzuzufügen ist, kann zu überraschenden Antworten führen.⁹⁸

Das Follow-up-Interview

Gerade im Rahmen eines umfangreichen Œuvre-Interviews kann es notwendig werden, ein weiteres Interview durchzuführen, welches sich beispielsweise näher mit einzelnen

⁹³ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 26, 29, 31.

⁹⁴ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 29, 31.

⁹⁵ BEERKENS ET AL. empfehlen die Behandlung des Themas Konservierung und Restaurierung erst im letzten Themenpunkt "Nachprüfen und Abschließen" (BEERKENS ET AL. 2012, S. 30.). Während der im Projekt *artemak+X* geführten Interviews wurde dieses Thema aber oft schon im Zusammenhang mit Alterung und Veränderungen besprochen.

⁹⁶ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 29–31.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 29–31 und HELFFERICH 2011, S. 181.

Kunstwerken befasst. Die bisherigen Interviewergebnisse können hierbei einfließen und ergänzt werden. Der Vorteil eines Follow-Up-Interviews ist es, dass die interviewte Person vertrauter mit dem Ziel und dem Set-up des Interviews ist und bereits ein Vertrauen zwischen den Beteiligten aufgebaut wurde.⁹⁹

Postskript

Obwohl BEERKENS ET AL. nicht direkt auf die Methode des sogenannten Postskripts bzw. Interviewtagebuchs oder -protokolls eingehen, soll es an dieser Stelle kurz erwähnt werden, da es in der Sozialwissenschaft für eine wissenschaftliche Auswertung der Interviews empfohlen wird. KRUSE benennt das Postskript als Möglichkeit der Dokumentation von atmosphärischen Besonderheiten oder interaktionellen Phänomenen, die auf der Aufnahme nicht festgehalten werden konnten. Es sollte unmittelbar nach dem Interview geführt werden. Das Postskript enthält Informationen zur Gesprächsatmosphäre (Ort, Stimmung, Verhalten), zur Befindlichkeit der Personen, zur Beziehung zwischen den Personen, zum Gesprächsverlauf, zu Interaktionen, zu auffallenden Themen und zu Störungen, die während des Interviews auftraten.¹⁰⁰ Diese Informationen können ggf. später während der Auswertung des Interviews von Bedeutung sein und im Transkript Erwähnung finden.

3.3 Kommunikation und Fragetechniken

Ähnlich einem sozialwissenschaftlichen Interview ist in einem Künstler:inneninterview ein hohes Maß an Offenheit und Sensibilität bei der Auswahl der Fragen und der Steuerung des Gesprächs nötig. Die qualitative Interviewforschung bietet hier bereits zahlreiche Anknüpfungspunkte bezüglich der Methoden und Fragetechniken, die in vielen Gesprächssituationen Anwendung finden können.

Ganz gleich ob ein narratives oder ein Leitfadeninterview durchgeführt werden soll, die Fragen haben dabei in jedem Fall primär die Funktion, die Kommunikation zu fördern, zum Erzählen zu motivieren sowie die gewünschte Art des Erzählens zu vermitteln.¹⁰¹ Viel wichtiger als das Erlernen von Fragetechniken und Phrasen ist es dabei allerdings, eine Sensibilität für den Prozess einer Befragung selbst zu entwickeln, um Situationen einschätzen und angemessen reagieren zu können. Die Vorstellung eines möglichst „unbeeinflussten“ Interviews und eines „neutralen Settings“ kann gedanklich schnell verworfen werden, da Interviews immer beeinflusst sind, sei es beispielsweise durch die bewusste oder unbewusste Rollenverteilung der Beteiligten, oder das jeweils persönliche Forschungsinteresse und die daraus resultierenden Fragen. Bei den Kommunikations-, Wahrnehmungs- und Fragetechniken der Sozialforschung geht es darum, *„[...] diesen Einfluss kompetent, reflektiert, kontrolliert und auf eine der Interviewform und dem Forschungsgegenstand angemessene Weise zu gestalten.“*¹⁰²

Eine Anforderung an Interviewende ist dabei, dass sie den Interviewverlauf als einen Kommunikationsprozess mit bewussten und kontrollierten Signalen steuern können und die Kommunikation damit aufrechterhalten und fördern. Das Prinzip der Offenheit nimmt dabei

⁹⁹ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 47.

¹⁰⁰ Vgl. KRUSE 2015, S. 278.

¹⁰¹ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 44.

¹⁰² HELFFERICH 2011, S. 12.

bei allen Interviewtypen einen hohen Stellenwert ein. Es ist eine Konsequenz aus der Schwierigkeit des Fremdverstehens¹⁰³ und soll den Befragten einen möglichst großen Raum für die Entfaltung eigener Sichtweisen einräumen.¹⁰⁴ Offenheit bedeutet dabei nicht ein Ausblenden oder Ignorieren vorhandener Fakten, sondern die bewusste Wahrnehmung, die kritische Reflexion und Kontrolle des eigenen Vorwissens, der eigenen selektiven Aufmerksamkeit und der eigenen Interventionen im Interview.¹⁰⁵

Interviewende müssen ebenfalls über die Fähigkeit zu einer Distanzierung im Sinne einer Zurückstellung eigener Deutungen sowie eine ausgeprägte Reflexionsfähigkeit verfügen. Der Gesprächsinhalt soll dabei nicht nach Maßgaben des eigenen, sondern als Ausdruck eines fremden Normalitätshorizonts¹⁰⁶ aufgenommen und verstanden werden.¹⁰⁷ Alles Nicht-Verstandene muss demnach in einem Interview als gegeben und wahr hingenommen werden. Zum Beispiel könnte eine falsche Verwendung von Fachtermini als eigener Normalitätshorizont verstanden werden. Eine voreilige Korrektur während des Interviews würde zu einem Stocken des Erzählflusses führen und das Vertrauensverhältnis könnte darunter leiden. Es gibt genug Möglichkeiten kleine Fehler später im Transkript erkenntlich zu machen, oder in Absprache mit den Kunstschaffenden zu korrigieren. Eine Rückfrage bei ungenau oder falsch verwendeten Begriffen könnte im Gegenzug aber auch zu weiteren spannenden Ausführungen und Interpretationsmöglichkeiten führen (wenn beispielsweise von Patina gesprochen wird "Was genau meinen Sie mit Patina?", oder "Beschreiben Sie das doch einmal am Werk X.").

Nonverbale Gesprächssignale spielen bei Interviews eine große Rolle für die Gesprächssteuerung, besonders in längeren Sprechphasen der Befragten. Sie können Interesse signalisieren und so die Erzählung stützen oder zeigen ob sie den Erwartungen der Interviewenden entspricht. Nonverbale Signale können beispielsweise über den Blickkontakt, die Körperhaltung, die Gestik, die Mimik oder den Tonfall oder die Lautstärke vermittelt werden.¹⁰⁸

Wie bereits oben erwähnt, haben Fragen die Funktion, zu Erzählungen bzw. Äußerungen zu motivieren und so die Kommunikation aufrecht zu erhalten. Da das Künstler:inneninterview auf der Verwendung eines Leitfadens, also eines Fragenkataloges, basiert, soll im Folgenden kurz auf die verschiedenen, hierbei relevanten Fragearten eingegangen werden:

- Erzählaufforderungen oder -stimuli sind eher Aufforderungen als Fragen. Sie eignen sich besonders zur Eröffnung des Interviews und können einen längeren Erzählprozess initiieren („Was sehen Sie, wenn Sie ihr eigenes Werk betrachten?, Erzählen Sie mir von ...“).¹⁰⁹

¹⁰³ Im Prinzip ist der Prozess des (Fremd-)Verstehen in einer Kommunikation immer nur eine Annäherung an das Gemeinte, da alle Aussagen durch ein persönliches Relevanzsystem „gefiltert“ werden. Eine spannende und umfangreiche Ausführung zum diesem Thema findet sich beispielsweise bei: KRUSE 2015 S. 60–70.

¹⁰⁴ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 51.

¹⁰⁵ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 117.

¹⁰⁶ Der Normalitätshorizont beschreibt die individuelle Wahrnehmung von Selbstverständlichen und Alltäglichen einer Person.

¹⁰⁷ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 24–25.

¹⁰⁸ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 98–100.

¹⁰⁹ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 102–103.

- Aufrechterhaltungsfragen sollen eine bereits angefangene Erzählung aufrechterhalten. Sie sollen dabei keine neuen inhaltlichen Impulse liefern (“Wie haben Sie dann weitergemacht?”).¹¹⁰
- Steuerungsfragen regulieren das Tempo und die inhaltliche Entwicklung des Interviews. Dabei kann entweder ein bestimmter Sachverhalt wieder aufgegriffen werden („Können Sie das noch einmal näher beschreiben?“) oder es können neue Aspekte eingebracht werden („Spielt das auch bei anderen Werken eine Rolle?“).¹¹¹
- Bei dem Zurückspiegeln, der Paraphrase und dem Angebot von Deutungen. Hierbei können Aussagen der Befragten noch einmal in deren, oder in eigenen Worten zusammengefasst werden, indem Gedanken der Erzählperson aufgegriffen, fortgesetzt oder ergänzt werden. Es kann auch bei fehlenden Worten geholfen oder kommentiert werden (“Zusammenfassend gesagt ...”, “Meinten Sie ...?”, “Klar!”, “Das kann ich mir vorstellen.”).
- Deutungen sollten allerdings nur spärlich angeboten werden und auch nur wenn die Inhalte schon weitestgehend feststehen, da Suggestivfragen in der Regel vermieden werden sollten.

Wenn das Forschungsinteresse informativ ausgerichtet ist, können auch Fakten-, Einstellungs-, Informations- oder Wissensfragen gestellt oder nach Bewertungen und Beurteilungen gefragt werden. Einstellungsfragen setzen bei der interviewten Person andere Prozesse in Gang als die Aufforderung zu einer Erzählung und die Antwort ist demnach oft auf einer allgemeineren und distanzierteren Ebene.¹¹² Die Wahl der Fragen selbst liegt natürlich bei den Forschenden und kann je nach Fragestellung und Forschungsthema variieren. Folgende Formulierungen und Fragearten sollten bei Interviews aber generell vermieden werden, da sie die Kommunikation ins Stocken bringen können:

- Uneindeutige oder missverständliche Fragen,
- Geschlossene Fragen (also Fragen, die mit „Ja“ oder „Nein“ beantwortbar sind),
- direkte, suggestive Fragen (“Sie haben dafür doch bestimmt einen Pinsel benutzt, wie war dabei ...?”),
- Mehrfachfragen (mehrere Fragen in einer Frage),
- Deutungsangebote (“Und spielt ... bei dem anderen Werk auch eine wichtige Rolle?”),
- Wertende oder aggressiv klingende Fragen (“Da haben Sie das dann einfach so zusammengeschmissen, wie war denn dabei genau der Ablauf?”),
- Andeutung von Erwartungen (“Sie haben zu der Zeit in ... gelebt, haben Sie da auch ...?”),
- Verwendung von Fachausdrücken, die der interviewten Person nicht geläufig sind oder sein können,

¹¹⁰ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 104.

¹¹¹ Vgl. HELFFERICH 2011, S. 104–105.

¹¹² Vgl. HELFFERICH 2011, S. 105–106.

- Fragen, die Scham- oder Schuldgefühle auslösen und
- weiche, abgetönte Fragen oder Aufforderungen (Fragen mit “doch”, “denn”, “so”, bspw.: “Erzählen Sie doch bitte noch, welche Entscheidungen sie dann noch so getroffen haben.” Besser wäre: “Erzählen Sie mir bitte, welche Entscheidungen Sie noch getroffen haben.”¹¹³

Weitere Fragearten, Formulierungen und Beispiele finden sich unter anderem bei KRUSE¹¹⁴ oder HELFFERICH.¹¹⁵

Bei allen Einteilungen und Regeln sollte nicht vergessen werden, dass jedes Interview ein Kommunikationsprozess ist, der auf spontanen Reaktionen beruht. Der ein oder andere “Interviewfehler”, im Sinne einer ungünstig gestellten Frage, lässt sich kaum vermeiden. Das Schaffen einer ungezwungenen Atmosphäre ist dem “Verstricken” in Regeln vorzuziehen.

3.4 Aufzeichnung der Interviews

Ohne eine Aufzeichnung ist eine spätere wissenschaftliche Auswertung von Interviews nicht möglich. Allerdings macht es in vielerlei Hinsicht einen Unterschied, ob und wie eine Audio- oder Videoaufnahme erfolgt.

Für den Informationsgehalt und eine tiefgehende Analyse eines Gesprächs ist eine Videoaufnahme klar von Vorteil. Hier können beispielsweise Gesten und Mimik in Kontext zu dem Gesprächsinhalt gebracht werden, um Aussagen besser zu interpretieren. Auch ist die Erfassung von komplexen Arbeitssituationen, oder -prozessen relativ einfach möglich. Allerdings kann eine größere Videokamera auf einem Stativ auch störend oder abschreckend wirken. Unter Umständen ist es zusätzlich notwendig eine weitere Person für das Notieren von Themen und dazugehörigen Zeitmarken, regelmäßige Überprüfungen von Akkulaufzeit, verbleibendem Speicherplatz, oder zur Durchführung von vereinzelt Kameraschwenks bei Atelieraufnahmen einzubeziehen.

Ein Audiogerät ist im Gegensatz zur Videokamera unscheinbarer und kann im Gespräch schneller “vergessen” werden. Das Gerät wird zwischen allen Personen zum Beispiel auf einem Tisch platziert, die Bedienung kann also direkt durch den:die Interviewende:n erfolgen. Falls ein spontanes Interview durchgeführt wird, kann sogar ein Smartphone erstaunlich gute Aufnahmeergebnisse liefern. Es gibt verschiedene kostenfreie Softwarelösungen, die eine einfache und intuitive Bedienung erlauben. Auch wurden schon in größerem Umfang Künstler:inneninterviews mittels Videokonferenzen durchgeführt.¹¹⁶ Dies sollte aber nur eine Alternative sein, wenn ein Treffen in Person nicht möglich ist, denn die “Qualität” der Kommunikation (verbal und nonverbal) kann hier sehr unterschiedlich ausfallen (z. B. beeinflusst durch Internetverbindung, den Bildausschnitt, Störfaktoren etc.).

Da das Transkript später die Basis für die weitere wissenschaftliche Bearbeitung des Interviewinhalts darstellt, sollte in jedem Fall auf eine gute Aufnahmequalität geachtet werden. Ein an der Kamera verbautes Mikrofon reicht unter Umständen nicht für eine gut

¹¹³ Vgl. KRUSE 2015, S. 216–217.

¹¹⁴ KRUSE 2015, S. 218–224.

¹¹⁵ HELFFERICH 2011, S. 108.

¹¹⁶ In ihrem (bisher unveröffentlichten) Vortrag *Artist interviews on damage and deterioration; a concept...* stellte Ruth del Fresno mehrere ihrer insgesamt über 80 per Videokonferenz geführten Interviews vor (auf der Konferenz *Acting in Contemporary Art*, 14.–16.11.2018, Amersfoort/Amsterdam).

transkribierbare Tonaufnahme aus, da der Abstand von Kamera zu der Interviewsituation meist mehrere Meter beträgt. Hier können entweder ein separat mitlaufendes Aufnahmegerät oder die Verwendung eines externen Mikrofons Abhilfe schaffen. Vor dem Interview sollte unbedingt ein Testlauf durchgeführt und die Aufnahmen auf ihre Qualität hin überprüft werden. Bei dem Interview selbst sollte außerdem darauf geachtet werden, alle möglichen Hintergrundgeräusche möglichst zu reduzieren. Auf eine gute Ausleuchtung und einen angemessenen Hintergrund sollte zwar geachtet werden, aber deutlich entscheidender ist, dass sich die Kunstschaffenden im InterviewszENARIO wohl fühlen und frei sprechen können. Denn ein wissenschaftliches Künstler:inneninterview dient der Erschließung von Primärquellen und nicht der Inszenierung von Personen.

Zusammenfassend sollten folgende Punkte¹¹⁷ vor der Aufnahme überprüft werden:

- Ist der Umgang mit der Kamera, dem Aufnahmegerät und/oder Mikrofon vertraut?
- Sind alle Geräte funktionstüchtig?
- Sind Speichermedien in allen Geräten?
- Sind die Batterien bzw. die Akkus aufgeladen?
- Liegen Ersatzbatterien/Akkus und Ladekabel bereit?
- Wurde ein Probelauf durchgeführt?
- Sind Kamera/Aufnahmegerät/Mikrofon für die Aufnahme gut platziert und stehen sie sturzsicher auf einem festen Untergrund?
- Sind Fenster und Türen geschlossen?
- Sind weitere Störquellen (z. B. Smartphone, Radio) ausgeschaltet?

3.5 Nachbearbeitung des Materials

Nachdem ein Interview durchgeführt wurde, müssen die Daten für weitere Forschungen und Auswertungen aufbereitet werden. Dabei ist es generell wichtig, dass die Informationen bezüglich des Inhalts, aber auch des Kontexts über einen langen Zeitraum zugänglich und nachvollziehbar sind. Hierfür sollten ein Transkript erstellt und die Bild- und/oder Tonaufnahmen archivtauglich aufgearbeitet werden.

3.5.1 Die Nachbearbeitung von Video- bzw. Audiomaterial

Die Nachbearbeitung von Audio- und vor allem Videomaterial ist ein zeitaufwendiger Prozess, deshalb sollten Methode, Vorgehen und Ziel gut überlegt sein. Auch das „Nicht-Bearbeiten“ eines Videos kann eine bewusste Entscheidung sein, um den Interpretationsspielraum für kommende Forschungen offen zu halten.¹¹⁸

Ein sinnvolles Mindestmaß der Nachbearbeitung von Aufnahmen ist in jedem Fall das

¹¹⁷ Basierend auf FUß & KARBACH 2014, S. 90.

¹¹⁸ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012 S. 47.

Festhalten der wichtigsten Metadaten (Titel, Datum und Urheber:innen) direkt in der Audio- und Videodatei. Bei Videos ist es zudem möglich Informationen in Form eines Titelbildes oder Intros anzugeben. Hier können neben einem Titel (z. B. Interview mit [Name Künstler:in]) noch der Name der interviewenden Person(en), das Datum, der Ort und möglicherweise der Kontext direkt in der Videodatei hinterlegt werden.

Längere aufgenommene Abschnitte vor oder nach dem eigentlichen Interview können herausgeschnitten werden, falls sie keine relevanten Informationen enthalten. Schnitte innerhalb einer Audio- oder Videoaufnahme sind natürlich ebenfalls möglich, oder sogar nötig, wenn beispielsweise enthaltene private oder vertrauliche Informationen nicht veröffentlicht werden sollen oder dürfen.¹¹⁹ Wenn Ausschnitte der Quelle entfernt wurden, sollte dies unbedingt kenntlich gemacht werden, um Fehlinterpretationen zu vermeiden. Zum Beispiel könnte in einem Video die entfernte Passage mit einem schwarzen Bild markiert sein. Alternativ kann eine schriftliche Anmerkung an dieser Stelle oder im Titelbild auf einen Schnitt hinweisen. Bei reinen Audioaufnahmen kann ein Schnitt durch einen Signalton angezeigt werden. Insgesamt ist zu bedenken, dass jeder Schnitt bereits eine Änderung des Interviewinhalts und eine Abweichung von der originalen Quelle darstellt und deshalb möglichst vermieden werden sollte.

Da die Interviews teilweise mehrere Stunden dauern, ist ein späteres Zurechtfinden unter Umständen schwierig und zeitaufwendig. Eine Abhilfe können hier im Video gesetzte Zeitmarker sein, zum Beispiel bei den einzelnen Fragen oder Themenblöcken.

Für die Bearbeitung von Video- und Audiodateien gibt es eine große Auswahl an Softwarelösungen. Die freie Software Shotcut bietet sich beispielsweise an, wenn für eine Langzeitarchivierung gleich eine Datei im Matroska-Format erstellt werden soll.¹²⁰

3.5.2 Die Transkription

Eine Transkription bezeichnet die Übertragung von Audio- oder Videoaufnahmen, meist von Gesprächen oder Interviews, in eine schriftliche Form. Ziel ist es, gesprochene Inhalte festzuhalten und für wissenschaftliche Analysen leichter zugänglich zu machen. Dabei soll eine Gesprächssituation einerseits so genau wie möglich dokumentiert werden, ohne dabei aber die Lesbarkeit des entstehenden Textes zu beeinträchtigen. Ein Transkript bewegt sich damit zwischen "realistischer Situationsnähe" und "praktikabler Präsentations- bzw. Kompressionsform".¹²¹

In der Literatur werden verschiedene Systeme für die wissenschaftliche Transkription beschrieben, die unterschiedliche Ziele verfolgen. Beispielsweise liegt der Fokus des inhaltlich-semantischen Systems auf einer guten Lesbarkeit, leichter Erlernbarkeit und nicht zu umfangreicher Umsetzungsdauer.¹²² Das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem (GAT) hingegen ist deutlich komplexer und geht zusätzlich auf Tonhöhenverläufe, Nebenakzente, Lautstärke und Sprechgeschwindigkeit ein. Hierfür werden Lautschrift und verschiedene Zeichen genutzt.¹²³ Für die Sozialwissenschaften schlägt KRUSE eine

¹¹⁹ Siehe Kapitel 6 Rechte und Pflichten.

¹²⁰ Siehe Abschnitt 3.5.3 Dateiformate und Archivierung.

¹²¹ Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 14.

¹²² Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 17.

¹²³ Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 17–18.

bestimmte Stufe innerhalb des GAT-Systems als Standard vor.¹²⁴ Allerdings erfordert es etwas Übung ein solches Transkript zu lesen und auch der zeitliche Faktor bei der Erstellung übersteigt das semantisch-inhaltliche System um ein Vielfaches. Er warnt ebenfalls vor einem unreflektierten Umgang mit Daten, in Form von unvollständigen oder zu stark selektierten Transkripten, denn *“Durch unreflektierte und mangelhafte Transkriptionen werden Daten im Grunde genommen verfälscht, und die potentiell erreichbare Analysetiefe wird von vornherein stark reduziert. Damit wird die Qualität und Reichweite der Ergebnisse eingeschränkt [...]”*.¹²⁵

Beispiel für ein inhaltlich-semantisches Transkript	Beispiel für ein GAT-Transkript
S2: Ein besonders gutes Beispiel, das waren mal unsere Nachbarn. (...), dreißig Jahre verheiratet, (...) das letzte Kind endlich aus dem Haus, zum Studieren, (...) weggegangen, ne, nach Berlin.	S2: n besonders `Gutes beispiel das warn mal unsere ↑NACHbarn. (...) ähm (...) ↑`DREIßig jahre ver`hEiratet, °hh das letzte Kind (.) `Endlich aus_m ´HAUS zum stu´DIERN, (-) `WEGgegangen, =´ ne, °h nach ber´LIN, °h

Tabelle 1: Beispiele für ein inhaltlich-semantisches und ein GAT-Transkript nach DRESING & PEHL 2018, S. 14.

Trotz dieser verständlichen Kritik wurde im Rahmen des Projekts *artemak+X* ein vereinfachtes inhaltlich-semantisches System als Standard verwendet. Grund hierfür ist, dass sich die Verschriftlichung der Interviews vorrangig an Fachpersonen der Restaurierung und Kunstgeschichte richtet und der konkrete Gesprächsinhalt des Interviews den relevanten Stellenwert bei der Auswertung einnimmt. Nicht zuletzt spielte bei der Entscheidung zu einem vereinfachten System auch der geringere Zeitaufwand eine Rolle. Die folgenden Transkriptionsregeln wurden für das Projekt *artemak+X* erstellt und lehnen sich an das inhaltlich-semantische System von DRESING & PEHL¹²⁶ an, welches wiederum maßgeblich auf KUCKARTZ¹²⁷ basiert. Da selbst ein sehr vereinfachtes, inhaltlich-semantisches Transkript ohne Übung kaum flüssig lesbar ist und womöglich auch nicht der Vorstellung der interviewten Personen entspricht (welche nicht zuletzt auch das Einverständnis zur Veröffentlichung geben müssen), wurden die Transkriptionsregeln je nach Bedarf leicht geändert, gestrichen oder ergänzt. Der Fokus liegt bei *artemak+X* aufgrund der öffentlichen Bereitstellung der Interviews klar auf einem gut verständlichen, inhaltsorientierten Text und die Transkriptionsregeln lassen dementsprechend große Freiheiten, was die Glättung und damit die Interpretation der Verschriftlichung angeht. Wenn möglich, wird deshalb zur Überprüfung des Transkripts bzw. der Gesprächsinhalte, der phonetischen Eigenschaften und der prosodischen Elemente, als Standard zusätzlich die Audio- oder Videodatei veröffentlicht.

¹²⁴ Vgl. KRUSE 2015, S. 353.

¹²⁵ KRUSE 2015, S. 341.

¹²⁶ Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 21–25.

¹²⁷ Vgl. KUCKARTZ ET AL. 2008 und KUCKARTZ 2010.

artemak.art – Transkriptionsregeln¹²⁸

Allgemeines

- 1 Einleitend zu einem Transkript sollten mindestens folgende Angaben erfolgen:
 - Projekt/Anlass,
 - anwesende Personen und Namenskürzel,
 - Ort, Datum und Uhrzeit des Interviews,
 - evtl. Anmerkungen zu Verlauf und Vorkommnissen,
 - Angaben zur Audio- und/oder Videodatei (Name, Dauer, Archivort, erstellt/bearbeitet durch ...),
 - Transkribient:in (auch Korrektur und inhaltliche Überarbeitung),
 - Datum der Transkription,
 - Transkriptionsregeln (z. B. Verweis auf Quelle),
 - Erläuterung verwendeter Symbole, wie / oder (...)

- 2 Es wird wörtlich transkribiert, also nicht lautsprachlich (sprachliche Besonderheiten wie Dialekt oder Intonation) oder zusammenfassend (z. B. Gesprächsprotokoll).

- 3 Jeder Sprecher:innenbeitrag erhält einen eigenen Absatz. Zwischen den einzelnen Beiträgen gibt es jeweils eine leere Zeile. Auch kurze Einwüfe werden als separater Beitrag transkribiert. Am Ende eines Beitrags werden Zeitmarken eingefügt.

- 4 Die beteiligten Personen werden vor jedem Sprecher:innenbeitrag durch Namenskürzel gekennzeichnet.

- 5 Störungen werden unter Angabe der Ursache in Klammern notiert, z. B. (Handy klingelt).

- 6 Inhaltliche Korrekturen und Kürzungen sind in Rücksprache mit den Kunstschaffenden zulässig, wenn die Archivierung der ungeschnittenen Video- oder Audioaufnahme gewährleistet ist.

Satzstruktur und Zeichensetzung

- 7 Die Satzstruktur darf zugunsten der Lesbarkeit korrigiert werden.

- 8 Interpunktion wird zugunsten der Lesbarkeit geglättet, das heißt, bei kurzem Senken der Stimme oder nicht eindeutiger Betonung wird eher ein Punkt als ein Komma gesetzt. Sinneinheiten sollten beibehalten werden.

- 9 Halbsätze oder -wörter werden mit dem Abbruchzeichen / gekennzeichnet. Inhaltlich nicht relevante Halbsätze und -wörter können zugunsten der Lesbarkeit ausgelassen werden.

- 10 Sprecher:innenüberlappungen können mit // gekennzeichnet werden. Dabei markiert das // im Transkript den Beginn des Einwurfs der anderen Person. Der ausgeschriebene Einwurf der anderen Person steht dann in einer separaten Zeile und ist nach dem Namenskürzel mit // gekennzeichnet. Inhaltlich nicht relevante Einwüfe können zugunsten der Lesbarkeit ausgelassen werden.

¹²⁸ Die Transkriptionsregeln lehnen sich an das inhaltlich-semantische System von DRESING & PEHL an. Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 21–25.

- 11 Pausen ab ca. 3 Sekunden werden durch (...) markiert.
- 12 Emotionale, nonverbale Äußerungen oder Aktivitäten der befragten Person und des Interviewers, welche die Aussage unterstützen oder verdeutlichen, werden beim Einsatz in Klammern notiert, z. B.: (lacht), (seufzt), (steht auf und zeigt auf das Kunstwerk *Titel*).
- 13 Unverständliche Wörter werden mit (unv.) gekennzeichnet. Längere unverständliche Passagen werden möglichst mit der Ursache versehen: (unv., Mikrofon rauscht). Wird ein Wortlaut vermutet, wird die Passage mit einem Fragezeichen in Klammern gesetzt, z. B. (Axt?).
- 14 Nachträgliche Ergänzungen werden an die betreffende Stelle im Text in eckige Klammern gesetzt. Ergänzungen durch unterschiedliche Personen können durch Mehrfach-Klammern unterschieden werden: [], [[]], usw. Die Zuordnung wird im Transkriptkopf klar benannt.

Sprachliche Besonderheiten

- 15 Dialekte werden möglichst wortgenau ins Hochdeutsche übersetzt. Wenn keine eindeutige Übersetzung möglich ist, wird der Dialekt beibehalten, z. B. „Ich gehe heuer auf das Oktoberfest“. Umgangssprachliche Partikeln wie z. B. gell oder ne werden transkribiert.
- 16 Wortverschleifungen werden an das Schriftdeutsch angenähert. „So ‘n Buch“ wird zu „so ein Buch“ und „hamma“ wird zu „haben wir“.
- 17 Auch Redewendungen/Idiome werden wörtlich wiedergegeben, z. B. „übers Ohr hauen“ (statt: über das Ohr hauen).
- 18 Wortdoppelungen werden nur erfasst, wenn sie als Stilmittel zur Betonung genutzt werden: „Das ist mir sehr, sehr wichtig.“
- 19 Wortverkürzungen wie „runtergehen“ statt „heruntergehen“ oder „mal“ statt „einmal“ werden genauso geschrieben, wie sie gesprochen werden.
- 20 Besonders stark betonte Wörter oder Äußerungen werden durch VERSALIEN gekennzeichnet.
- 21 Rezeptionssignale wie z. B. hm, aha, ja und genau, die den Redefluss der anderen Person nicht unterbrechen, werden nicht transkribiert. Sie werden dann transkribiert, wenn sie als direkte Antwort auf eine Frage genannt werden.
- 22 Nach dem Partikel hm wird eine Beschreibung der Betonung in Klammern festgehalten, z. B. hm (bejahend). Zu nutzen sind: bejahend, verneinend, nachdenkend, fragend.
- 23 Füllwörter bzw. Zögerungslaute wie ähm oder ja können zugunsten der Lesbarkeit gekürzt werden.

Hinweise zur einheitlichen Schreibweise

- 24 Die Partikel hm wird unabhängig von der Betonung immer hm geschrieben (nicht: hhhm, mhm, hmh).
- 25 Zögerungslaute werden immer ähm geschrieben (nicht: äm, ehm, öhm).

- 26 (Maß-)Einheiten werden ausgeschreiben, z. B. Euro, Prozent, Meter. Mit Ausnahme von festen konventionellen Schreibweisen (siehe Punkt 34).
- 27 Gesprochene Zeichen werden ausgeschrieben, z. B. Paragraf.
- 28 Abkürzungen werden nur getippt, wenn sie explizit so gesprochen wurden (etc. wird nur getippt bei gesprochenem e te ce).
- 29 Wird in der Aufnahme wörtliche Rede zitiert, wird das Zitat nach einem Doppelpunkt in Anführungszeichen gesetzt z. B. Wenn ich dann denke: „So finde ich es ganz gut“, fange ich an.
- 30 Titel von Kunstwerken, Werkserien und Ausstellungen werden im Text *kursiv* hervorgehoben.
- 31 Begriffe werden in der Originalsprache belassen.
- 32 Einzelbuchstaben werden immer großgeschrieben. Werden Aufzählungen mit Buchstaben gesprochen, wird ein großer Buchstabe ohne Klammer geschrieben, z. B. „und wir haben A keine Zeit und B kein Geld.“
- 33 Zahlen werden wie folgt dargestellt:
 - Zahlen null bis zwölf im Fließtext als Wörter, größere in Ziffern.
 - Dezimalzahlen und mathematische Gleichungen werden in Ziffern geschrieben. Also: „4 + 5 = 9“ und „3,5“.
 - Wo feste Konventionen zugunsten einer Schreibweise herrschen, wird diese befolgt. Hausnummern, Seitenzahlen, Datum, Werkmaße oder Ähnliches werden nicht ausgeschrieben. Also: „auf Seite 11“, „Am Markt 3“ und „8 x 14 cm“

Der Zeitaufwand einer Transkription ist von mehreren Faktoren wie der Tippgeschwindigkeit, der Qualität der Audiodatei oder der Komplexität des gewählten Systems abhängig. DRESING & PEHL geben für das inhaltlich-semantische System das 5- bis 10-Fache¹²⁹, KRUSE für ein GAT-Transkript das 8- bis 20-Fache¹³⁰ der Interviewdauer als Richtwert für die Transkription inklusive Korrekturlesen an. Die Verwendung von Transkriptionssoftware ist zu empfehlen¹³¹, vor allem wenn die Interviews mehrere Stunden dauern. Im Projekt *artemak+X* fand das Programm *f4transkript*¹³² Verwendung, welches direkt zur wissenschaftlichen Aufarbeitung und Auswertung von Interviews entwickelt wurde. Hervorzuhebende Funktionen sind hier laut DRESING & PEHL “[...] die Verlangsamung der Abspielgeschwindigkeit ohne Tonhöhenänderung, das automatisch kurze Rückspulintervall beim Pausieren (fährt man mit der Wiedergabe nach einer Unterbrechung fort werden die letzten zwei bis drei Worte erneut abgespielt), Zeitmarken, Textbausteine und schließlich die Steuerung per Tasten oder Fußschalter.“¹³³ Pro Stunde

¹²⁹ Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 30.

¹³⁰ Vgl. KRUSE 2015, S. 345.

¹³¹ Vgl. KRUSE 2015, S. 156.

¹³² f4transkript v7, dr. dresing & pehl GmbH, bezogen von <https://www.audiotranskription.de/> (Zugriff: 10.2021).

¹³³ DRESING & PEHL 2018, S. 32.

Transkription empfiehlt sich eine Pause von 5 bis 10 Minuten. Es sollten nicht mehr als 6 Stunden am Tag transkribiert werden, denn mit der Konzentration nimmt auch die Qualität des Transkripts ab.¹³⁴

Da selbst kleine Fehler in einem Transkript die semantische Aussage und damit den Inhalt stark beeinflussen können, empfiehlt es sich mit einem gewissen zeitlichen Abstand einen Korrekturdurchgang zusammen mit der Audiodatei durchzuführen, noch besser ist eine Korrektur durch eine zweite Person.¹³⁵

Abschließend ist zu betonen, dass nicht nur für die Erstellung, sondern auch für die wissenschaftliche Verarbeitung von Transkripten ein hohes Maß an Reflektion und im Zweifel eine Überprüfung des originalen Quellenmaterials nötig ist, denn: *„Jede Transkription stellt als Sekundärdatenmaterial selbst eine Konstruktion dar – und ist keine objektive Abbildung der verbalen Primärdaten.“*¹³⁶

3.5.3 Dateiformate und Archivierung

Spätestens wenn ein aufgezeichnetes Interview bearbeitet und das Video oder die Audiospur zum Abschluss exportiert werden sollen, müssen geeignete Formate für die Archivierung und die Präsentation bestimmt werden. Die schier unendlichen Vorgaben und Möglichkeiten machen die Wahl dabei für Laien vorerst nicht einfach. Glücklicherweise gibt es bereits verschiedene Projekte und Richtlinien, die sich mit der Langzeitarchivierung beschäftigen. Als Beispiele sind hier *nestor*¹³⁷, die *DFG-Praxisregeln „Digitalisierung“*¹³⁸, die *IASA Guidelines*¹³⁹ oder die *Memoriav Empfehlungen*¹⁴⁰ zu nennen.

Die Archivierung bedeutet in dem Zusammenhang nicht nur die nachhaltige und sichere Speicherung digitaler Informationen auf einem Datenträger, sondern schließt auch die Erhaltung der dauerhaften Verfügbarkeit der digitalen Ressourcen, im Sinne einer Nachnutzung und Interpretierbarkeit, mit ein.¹⁴¹ Wie problematisch die verschiedenen elektronischen Daten, Medien und Formate sein können, zeigt sich schon im Alltag.

Beispielsweise können bei der Vielzahl der verfügbaren Videoformate Kompatibilitätsprobleme auftreten und nicht alle aktuell aufgenommenen Videoformate mit jeder Software abgespielt werden. Auch bei Textdokumenten gibt es unterschiedliche Darstellungen, je nachdem welches Programm verwendet wird.¹⁴²

Ein „bestes“ Format und damit eine allgemeingültige Lösung zur Langzeitarchivierung gibt es nicht. Die einzelnen Formate sind dem Risiko zu veralten und irgendwann nicht mehr „lesbar“ zu sein in unterschiedlichem Maße ausgesetzt und selbst nach sorgfältigster Auswahl kann der technische Fortschritt immer gänzlich neue Formate erfordern.¹⁴³ Es gibt aber einige

¹³⁴ Vgl. DRESING & PEHL 2017, S. 28.

¹³⁵ Vgl. DRESING & PEHL 2018, S. 30.

¹³⁶ KRUSE 2015, S. 346.

¹³⁷ NEUROTH ET AL. 2010.

¹³⁸ DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT 2016.

¹³⁹ BRADLEY ET AL. 2009 und BLOOD ET AL. 2018.

¹⁴⁰ JARCZYK ET AL. 2019.

¹⁴¹ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 1, S. 3.

¹⁴² Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 7, S. 1.

¹⁴³ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 7, Seite 2 und 9.

Dateiformate, welche zumindest dem aktuellen Wissensstand nach geeigneter für die Langzeitarchivierung sind:

Textdokumente

Die vermeintlich beste Lösung zur langfristigen Überlieferung von digitalen Textdokumenten ist aktuell das PDF/A-Format. Es wurde speziell für die Archivierung entwickelt und speichert Zeichensatz und Fonts gleich in der jeweiligen Datei mit und kann somit unabhängig auf verschiedenen Plattformen angezeigt und korrekt dargestellt werden.¹⁴⁴ Die Verwendung des PDF/A-Formats zur Langzeitarchivierung von Textdateien ist durch die Normen ISO 19005-1¹⁴⁵ und -2¹⁴⁶ geregelt und das Format selbst lässt sich noch einmal in verschiedene Untergruppen mit speziellen Eigenschaften unterteilen.¹⁴⁷ Der Export zu den archivtauglichen Formaten PDF/A-1a und /A-2a ist über gängige Textverarbeitungsprogramme möglich, meist muss dieses spezielle PDF-Format bei den Exporteinstellungen aber gesondert ausgewählt werden und oft ist hier nur das PDF/A-1a-Format verfügbar. Für die Langzeitarchivierung von Textdokumenten, auch mit eingebetteten Bilddateien, kann dieses Format bedenkenlos verwendet werden, denn PDF/A-2 ersetzt oder verdrängt PDF/A-1 nicht.¹⁴⁸

Alternativ zu PDF-Dateien könnten noch Textformate Verwendung finden, deren technischer Aufbau entweder durch Normung oder Open Source öffentlich beschrieben ist, wie z. B. das „Open Document Format“ (ODF). Hier wird zumindest der Zeichensatz komprimiert in sogenannten XML-Dateien mitgeliefert. Sollte die Software später nicht mehr verfügbar sein, kann aus diesen XML-Dateien zumindest der Textinhalt und die Struktur zurückgewonnen werden.¹⁴⁹

Im Forschungsprojekt *artemak+X* wurden Dokumente die mittelfristig noch mit Textprogrammen bearbeitbar sein sollen in das RTF-Format umgewandelt. Dieses wird zwar nicht als langfristiges Archivformat empfohlen¹⁵⁰, zeigte im Projekt aber wesentlich bessere Ergebnisse bei der Übertragung des Dokuments als das ODF-Format.¹⁵¹ Bei den RTF-Dateien wurden als Metadaten der Titel und die Urheberschaft (Autor) hinterlegt.¹⁵² Alle abgeschlossenen Textdokumente (Transkripte, Projektunterlagen, Protokolle, etc.) wurden in das PDF/A-1a-Format exportiert und zusammen mit der Originaldatei archiviert. In dem PDF/A-1a-Format wurden die Metadaten für Titel, Urheberschaft (Autor) und die Art der Lizenzierung hinterlegt.¹⁵³

¹⁴⁴ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 6–7.

¹⁴⁵ ISO 19005-1:2005 – Document management – Electronic document file format for long-term preservation – Part 1: Use of PDF 1.4 (PDF/A-1).

¹⁴⁶ ISO 19005-2:2011 – Document management – Electronic document file format for long-term preservation – Part 2: Use of ISO 32000-1 (PDF/A-2).

¹⁴⁷ Vgl. TUNNAT & RÖTHLISBERGER-JOURDAN 2017, S. 1–2.

¹⁴⁸ Vgl. TUNNAT & RÖTHLISBERGER-JOURDAN 2017, S. 2.

¹⁴⁹ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 6–7.

¹⁵⁰ Vgl. ROHDE-ENSLIN 2004, S. 22.

¹⁵¹ Besonders bei den Transkripten fiel das Ergebnis bei einem Export in das ODF-Format optisch unbefriedigend aus. Die Abbildungen konnten hier durch Verschiebungen kaum noch den zugehörigen Textpassagen zugeordnet werden und die Informationen in dem Transkriptkopf (Tabelle) waren kaum noch rekonstruierbar.

¹⁵² Beispielsweise über das Programm *Microsoft® Word*.

¹⁵³ Beispielsweise mit Hilfe des Programms *Adobe® Bridge® CC* oder *Acrobat® DC*.

Bilddokumente

In der professionellen Fotografie werden meist die Masterdateien im RAW-Formaten gespeichert und archiviert. Diese meist größeren Dateien können zwar an sich eine optimale Bildqualität überliefern, allerdings ist das Datenformat selbst keineswegs standardisiert. Die meisten Kamerahersteller nutzen ein jeweils eigenes RAW-Format und eine langfristige Archivierung im Sinne der Nachnutzung und Interpretierbarkeit ist kaum möglich.¹⁵⁴

Aktuell bieten sich zur zusätzlichen, längerfristigen Sicherung von digitalen Bilddateien zwei Formate an: TIFF und JPEG2000. Allerdings sind beide Formate so flexibel, dass die Auswahl noch spezifiziert werden muss:

Das TIFF-Format weist einen modularen Aufbau auf und kann sehr unterschiedlich verwendet werden. Das schließt sowohl eine unkomprimierte als auch eine komprimierte Speicherung mit ein, welche je nach verwendetem Algorithmus verlustfrei oder verlustbehaftet ausfallen kann. Für eine Langzeitarchivierung kommt die verlustfreie Komprimierung als TIFF-LZW¹⁵⁵ oder die unkomprimierte Speicherung infrage, die allerdings mit einem höheren Speicherbedarf einhergeht.¹⁵⁶

JPEG2000 unterstützt eine verlustfreie Komprimierung. Die erzeugten Daten sind hierbei wesentlich kleiner als bei dem TIFF und werden deshalb oft eingesetzt, wenn es um das Speichern großer Farbbilder geht. Einen weiteren Vorteil bietet das Format gegenüber dem TIFF aufgrund seiner Robustheit gegenüber Datenfehlern, dem sogenannten „Bitrot“. Hierbei können einzelne Bits im Datenstrom (beispielsweise beim Kopierprozess) kippen (aus der digitalen 0 wird eine 1, oder umgekehrt), was dazu führen kann, dass einzelne Bildbereiche oder auch die gesamte Datei nicht mehr angezeigt werden kann. Mit einer Fehlerrate von nur 0,01 % im Bilddatenstrom führt das Phänomen bei JPEG2000 nur zu kaum sichtbaren Änderungen, während bei unkomprimierten TIFF-Daten bereits ganze fehlerhafte Zeilen auftreten können. Diese Fehler können aber durch Erstellung und Überprüfung zusätzlicher Informationen, der sogenannten „Checksums“, größtenteils aufgespürt und vermieden werden.¹⁵⁷ Eine Entscheidung zwischen beiden Formaten ist nicht einfach. JPEG2000 scheint für die Langzeitarchivierung von Bildern, nicht zuletzt durch seine Robustheit gegenüber dem Bitrot, vielversprechend. Allerdings ist seine Verbreitung noch geringer als die des unkomprimierten TIFF und die Lizenzierungssituation ist ebenfalls noch nicht geklärt.¹⁵⁸ Es muss außerdem damit gerechnet werden, dass beide Formate permanent auf ihre Aktualität und ihre Lesbarkeit geprüft und bei Bedarf in neuere Formate überführt werden müssen.¹⁵⁹ Beide Formate können derzeit nicht von Webbrowsern angezeigt werden und sind deshalb zwar als Masterdatei, aber nicht als Auslieferungsformat im Internet brauchbar. Hierfür können Kopien mit verlustbehafteten Komprimierungen verwendet werden, beispielsweise im JPEG-Format.¹⁶⁰

Als Archivmaster-Format für Bilddokumente wurde im Forschungsprojekt *artemak+X* letztlich TIFF ohne Komprimierung gewählt, da das Format zum aktuellen Zeitpunkt ein weit

¹⁵⁴ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 13.

¹⁵⁵ Vgl. DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT 2016, S. 20–21.

¹⁵⁶ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 11.

¹⁵⁷ Vgl. DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT 2016, S. 21.

¹⁵⁸ Ebenda.

¹⁵⁹ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 10–12.

¹⁶⁰ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 11–12.

verbreiteter Standard ist. Als Ausgabedatei, beispielsweise für die Präsentation auf der Website *artemak.art*, wurden komprimierte Abbildungen im JPEG-Format verwendet. In beiden Formaten wurden als Metadaten der Titel, das Datum, die Urheberschaft(en) und die Informationen zu den Bildrechten hinterlegt¹⁶¹.

Audiovisuelle Dateien

Die Langzeitarchivierung audiovisueller Dateien ist noch etwas komplexer als bei Texten oder Bilddateien, da die Codecs und Formate von Videodateien deutlich schneller veralten.

Außerdem ist die benötigte Speicherkapazität um einiges höher, da unkomprimiert gespeicherte Filme schnell mehrere Terabyte benötigen.¹⁶² Die nestor-Arbeitsgruppe Media empfiehlt mehrere mögliche Vorgehensweisen für die Art der zu archivierenden Werke und die verschiedenen Benutzergruppen. Das *artemak*-Archiv bewegt sich zum aktuellen Zeitpunkt im dort aufgezeigten System im Bereich der „Archivierung von wissenschaftlichen Filmen“ und als Benutzer zwischen „Privatanwender“ und „kleiner Einrichtung“.¹⁶³

Für die Langzeitarchivierung wird, wie schon bei den Bilddateien, mit Archivmaster und Nutzungskopien gearbeitet. Für Masterdateien müssen offene, standardisierte und weit verbreitete Formate bevorzugt werden, welche verlustfrei oder gar nicht komprimieren. Zusätzlich müssen das gewählte Format und der Codec kompatibel sein. Eine regelmäßig aktualisierte Zusammenstellung empfohlener Formate und Codecs ist online zu finden.¹⁶⁴

Für wenige oder kürzere Videos kann eine Archivierung im unkomprimierten MPEG-4-Format sinnvoll sein. Ist eine Komprimierung nötig, wird als Archivformat häufiger auch Matroska (*.mkv) unter Verwendung des verlustfreien Codecs „FFV1.3“ empfohlen.¹⁶⁵ Das weitverbreitete Matroska-Containerformat ist frei verfügbar, plattformunabhängig und weist eine vergleichbar geringe Dateigröße auf. Die Kombination aus Dateiformat und Codec kann beispielsweise mit der Software *FFmpeg*, *Wondershare* oder *XMedia Recode*¹⁶⁶ oder auch *Shotcut* erzeugt werden.

Zur Erstellung von Archivmaster-Dateien für audiovisuelle Medien wurde im Forschungsprojekt das Matroska-Format mit dem FFV1.3-Codec gewählt, primär um den benötigten Speicherbedarf gering zu halten. Da die Videos über Vimeo in die *artemak*-Website eingebettet sind, wurde als Ausgabedatei das MP4-Format mit dem Codec „H.264 High Profile“ verwendet.¹⁶⁷ In beiden Formaten wurden als Metadaten der Titel, das Datum und die Urheberschaft(en) hinterlegt.¹⁶⁸

Audiodateien

Die Archivierung von (analogen) Tondokumenten in Form von digitalen Audiodateien ist bereits zur gängigen Praxis geworden¹⁶⁹. Die Formate dienen dabei meist der Beschreibung

¹⁶¹ Beispielsweise mit Hilfe des Programms Adobe® Bridge® CC.

¹⁶² Vgl. BARTELEIT ET AL. 2016, S. 8.

¹⁶³ Vgl. BARTELEIT ET AL. 2016, S. 43–58.

¹⁶⁴ Unter <https://wiki.dnb.de/display/NESTOR/Digitalisierungsempfehlungen> (Zugriff: 10.2021). Vgl. BARTELEIT ET AL. 2016, S. 49 und 57.

¹⁶⁵ Vgl. BARTELEIT ET AL. 2016, S. 49–50 und 57–58 und JARCZYK ET AL. 2019, S. 66.

¹⁶⁶ Vgl. BARTELEIT ET AL. 2016, S. 49–50 und 57–58.

¹⁶⁷ Siehe hierzu: <https://vimeo.zendesk.com/hc/de/articles/360056550451-Richtlinien-zur-Video-und-Audiokomprimierung> (Zugriff: 10.2021).

¹⁶⁸ Beispielsweise mit Hilfe des Programms Adobe® Bridge® CC bei der Ausgabedatei.

¹⁶⁹ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 60.

der gesamten Klangkurve eines oder mehrerer Tonsignale.

Es gibt verschiedene Formate, die sich für eine Langzeitarchivierung eignen. Das WAVE-Format hat sich aber mehr oder weniger als Standard durchgesetzt, gefolgt von dem AIFF-Format des MacOS-Betriebssystems, wobei beide als langfristige Lösung gleichermaßen infrage kommen.¹⁷⁰ Besonders das Broadcast-Wave-Format (BWF), welches von der European Broadcasting Union erarbeitet wurde, eignet sich, da hier zusätzlich Metadaten in der Datei überliefert werden können. Das Format wird vom Technischen Komitee der International Association of Sound and Audiovisual Archives deshalb auch offiziell für die Langzeitarchivierung empfohlen.¹⁷¹

Als Standardwerte werden bei der Digitalisierung von Audioaufnahmen eine Abtastrate (sampling rate) von mindestens 48 kHz und idealerweise 96 kHz und eine Bittiefe von 24 bit empfohlen.¹⁷² Aufgrund der großen Datenmengen erfolgt hier ebenfalls eine Archivierung als Masterdatei und eine Bereitstellung von komprimierten (und verlustbehafteten) Dateien zur Nutzung (wie z. B. das QuickTime-, Real Media-, oder MP3-Format).

Im Projekt *artemak+X* wurde in der Regel bei jedem Interview neben der Videoaufzeichnung eine separate Audioaufnahme mit einem Audiorecorder im WAVE-Format in 96 kHz und 24 bit durchgeführt. Rohdateien wurden unbearbeitet in diesem Format gespeichert und fanden ebenfalls bei der Bearbeitung der Videos Verwendung, sprich sie ersetzen die interne Tonspur der Kamera. Waren bei Interviews, welche nur mit einem Audiorecorder aufgezeichnet wurden, Schnitte nötig (z. B. aus Datenschutzgründen), wurde die geschnittene Audiodatei wieder in das WAVE-Format in 96 kHz und 24 bit exportiert¹⁷³ und diente hiernach als Master. Als Ausgabedatei, beispielsweise für die Präsentation auf der Website *artemak.art*, wurden komprimierte Audiodateien im MP3-Format verwendet. Als Metadaten wurden in beiden Formaten der Titel, das Datum und die Urheberschaft(en) hinterlegt¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 60.

¹⁷¹ Vgl. NEUROTH ET AL. 2010, Kap. 17, S. 60 und INTERNATIONAL ASSOCIATION OF SOUND AND AUDIOVISUAL ARCHIVES 2009, Punkt 2.8.2.

¹⁷² Vgl. BRADLEY ET AL. 2009, Punkt 2.2 und 2.3.

¹⁷³ Beispielsweise mit der freien Software Audacity®.

¹⁷⁴ Beispielsweise mit Hilfe des Programms Adobe® Bridge® CC.

4 Weitere Methoden der Befragung von Kunstschaffenden

Neben dem Interview haben sich weitere Methoden zur Befragung von Kunstschaffenden herausgebildet, die ihre jeweiligen Vorteile mit sich bringen und somit für verschiedene Einsatzgebiete geeignet sind. Der *Guide to good practice: artist's interviews* von INCCA zeigt bereits viele Methoden zur Interaktion mit Kunstschaffenden auf.¹⁷⁵ Im Folgenden soll kurz eine eigene Auswahl systematischer Befragungsmethoden zur Datenerhebung genannt werden:

Persönliches Interview	
Charakteristik	Der direkte Kontakt zur Person ermöglicht es, im Gespräch individuell auf sie einzugehen. Mimik und Gestik können während des Interviews wahrgenommen (und aufgezeichnet) werden. Hierdurch kann schneller auf verschiedene Interviewsituationen reagiert und das Gespräch besser gesteuert werden. Kunstwerke können während des Interviews direkt besprochen, Arbeitsweisen erklärt und Gegenstände gezeigt werden. Die Möglichkeit, sich im Raum bewegen zu können, ist hierbei von Vorteil.
Anreise	Es ist eine Anreise zum Interviewort notwendig.
Aufzeichnung	Das Interview kann per Audio- und Videoaufzeichnung festgehalten werden. Das Atelier, die Kunstwerke und die Arbeitsweisen sowie Materialien und Hilfsmittel können als Fotografie durch die interviewende Person festgehalten werden.
Zeitaufwand	Die Vor- und Nachbereitung ist sehr zeitintensiv. Auch die Anreise selbst kann Zeit kosten.
Fazit	Aufgrund der Möglichkeit, individuell auf die interviewte Person eingehen und das Gespräch effektiv steuern zu können, wird diese Methode oft bevorzugt. Das persönliche Interview gilt als Methode mit dem umfangreichsten Informationsgewinn.

Interview per Videokonferenz	
Charakteristik	Die Übertragung per Videokonferenz ermöglicht es, die interviewte Person zu hören und zu sehen. Mimik und Gestik sind entsprechend dem Bildausschnitt sichtbar. Das Gespräch kann im Vergleich zu einem persönlichen Interview distanzierter wirken und technische Schwierigkeiten oder Verbindungsstörungen können den Gesprächsverlauf zum Stocken bringen. Kunstwerke, Arbeitsweisen und Gegenstände können mit Einschränkungen gezeigt werden.
Anreise	Es ist keine Anreise zum Interviewort notwendig.
Aufzeichnung	Das Interview kann per Audio- und Videoaufzeichnung festgehalten werden.
Zeitaufwand	Die Vor- und Nachbereitung ist sehr zeitintensiv.
Fazit	Diese Methode gilt als Alternative zum persönlichen Interview und ist oft unkomplizierter in der Organisation. Allerdings können vermehrt Störfaktoren auftreten und die Informationsgewinnung erschweren.

¹⁷⁵ INCCA 2002.

Interview per Telefon	
Charakteristik	Während eines Telefonats ist lediglich die Übertragung der Stimme möglich. Mimik und Gestik entfallen der Gesprächssituation. Technische Schwierigkeiten oder Verbindungsstörungen können den Gesprächsverlauf zum Stocken bringen. Kunstwerke, Arbeitsweisen und Gegenstände können nicht gezeigt werden.
Anreise	Es ist keine Anreise zum Interviewort notwendig.
Aufzeichnung	Das Interview kann nur per Audioaufnahme festgehalten werden.
Zeitaufwand	Die Vor- und Nachbereitung ist sehr zeitintensiv.
Fazit	Die Methode ist eher nicht zu empfehlen, da weniger Informationen über das Telefon transportiert werden können und die Steuerung des Interviews schlechter möglich ist. Der Zeitaufwand bleibt dennoch hoch.

Interview per E-Mail	
Charakteristik	Die interviewende Person stellt einzelne Fragen per E-Mail und die interviewte Person beantwortet diese. Hierbei werden zahlreiche E-Mails über einen längeren Zeitraum hin und her geschickt. Im Gegensatz zu einem geschlossenen Fragebogen per E-Mail kann hier direkt auf Antworten oder Verständnisfragen eingegangen werden. Kunstwerke, Arbeitsweisen und Gegenstände können mit Abbildungen im E-Mail-Anhang veranschaulicht werden.
Anreise	Es ist keine Anreise zum Interviewort notwendig.
Aufzeichnung	Das Interview wird ähnlich dem Transkript festgehalten, und ergibt sich aus dem E-Mail-Verlauf und ergänzenden Angaben.
Zeitaufwand	Die Vorbereitung bleibt zeitintensiv. Die Nachbereitung ist sehr zeitsparend, da Texte bereits formuliert und ggf. Abbildungen bereits ausgewählt sind.
Fazit	Die Methode ist für ein ausführliches Interview nicht zu empfehlen, da weitaus weniger Informationen transportiert werden als in einem Gespräch. Auch ist die Möglichkeit, falsch verstandene Fragen zu präzisieren, kaum oder nur mit starker Verzögerung gegeben. Die Methode ist aber deutlich zeitsparender als mündliche Befragungen und kann für einzelne Situationen oder spezielle Fragestellungen geeignet sein.

Fragebogen	
Charakteristik	Die befragte Person erhält einen vorformulierten, oft individualisierten Fragebogen, den sie selbst oder andere Personen, etwa Assistenten, für sie ausfüllt. Kunstwerke, Arbeitsweisen und Gegenstände können mit Abbildungen veranschaulicht werden. Die Befragung kann sowohl per E-Mail, per Post oder persönlich geführt werden.
Anreise	Es ist keine Anreise zum Interviewort notwendig.
Aufzeichnung	Der Fragebogen wird wortwörtlich festgehalten.
Zeitaufwand	Die Vorbereitung bezieht sich meist auf einzelne Kunstwerke oder Werkgruppen und ist daher oft weniger zeitintensiv. Die Nachbereitung fällt weg, da der Fragebogen unverändert ausgewertet werden kann.
Fazit	Die Methode ist für eine ausführliche Befragung nicht zu empfehlen, da weitaus weniger Informationen transportiert werden als in einem Gespräch und die Möglichkeit, falsch verstandene Fragen zu präzisieren, kaum gegeben ist. Der Fragebogen wird hingegen vor allem beim Ankauf oder beim Aufbau von Kunstwerken genutzt, um gezielt Informationen über das jeweilige Kunstwerk zu erhalten.

Persönliches Gespräch	
Charakteristik	Das persönliche Gespräch kann entweder geplant werden oder sich spontan entwickeln, beispielsweise bei einem Ausstellungsaufbau. Es ist meist unstrukturiert, benötigt nicht zwingend eine umfassende Vorbereitung und ihm liegt auch kein systematischer Fragenkatalog zugrunde. Das persönliche Gespräch kann direkt vor Ort, telefonisch oder per Videokonferenz geführt werden, wobei hier die jeweiligen Vor- und Nachteile der oben genannten Methoden zutreffen. Es muss ein Gesprächsprotokoll angefertigt und autorisiert werden.
Anreise	Die Notwendigkeit einer Anreise ist von der jeweiligen Situation abhängig.
Aufzeichnung	Das persönliche Gespräch wird eher nicht oder spontan mit einem kurzfristig verfügbaren Aufnahmegerät, etwa einem Smartphone, aufgezeichnet. Wesentliche Informationen werden während des Gesprächs notiert. Anschließend wird ein Gesprächsprotokoll verfasst. Es enthält Informationen zu den Gesprächspartnern, Ort und Zeit, sowie den Anlass und Notizen zu den angesprochenen Inhalten des Gesprächs. Hierbei können auch nur die für die eigene Fragestellung relevanten Informationen aufgeführt werden. Das Gesprächsprotokoll muss von der befragten Person überprüft, gegengezeichnet und somit autorisiert werden, um im Anschluss wissenschaftlich auswertbar zu sein.
Zeitaufwand	Das Gespräch kann auch mit wenig Vorbereitung geführt werden. Die Nachbereitung in Form eines Gesprächsprotokolls ist mit verhältnismäßig wenig Zeitaufwand verbunden.
Fazit	Die Methode eignet sich, um Situationen spontan zu nutzen, in denen sich Gespräche ergeben. Ein gut vorbereitetes Interview ersetzt es hingegen nicht, da meist nur einzelne, aktuell relevant erscheinende Informationen schriftlich festgehalten werden. Nur mit einem gut geführten Gesprächsprotokoll werden die so gewonnenen Informationen erst wissenschaftlich nutzbar.

Tabellen 2–7: Weitere Methoden der Befragung von Kunstschaffenden.

Welche Methode letztendlich für das eigene Vorhaben geeignet ist, ist von verschiedenen Faktoren abhängig, wie beispielsweise der Verfügbarkeit und Bereitschaft der Kunstschaffenden, der Forschungsfrage bzw. dem Anliegen oder dem verfügbaren Zeitfenster.

5 Zur wissenschaftlichen Auswertung und Belastbarkeit von Interviews

Obwohl sich das Künstler:inneninterview als Grundlage zur Erhaltung zeitgenössischer Werke in der restauratorischen Fachwelt etabliert hat, bleibt die Frage nach der Belastbarkeit der gewonnenen Aussagen bzw. Forschungsdaten nach wie vor offen. Denn ein Interviewszenario ist immer eine höchst variierende und stark von den Personen abhängige Situation. Es kommt deshalb nicht nur darauf an, dass die Interviews systematisch durchgeführt und gut dokumentiert werden, sondern auch wie in der wissenschaftlichen Praxis mit den hier entstehenden, subjektiven Aussagen angemessen umgegangen werden kann.

5.1 Kritik an dem Künstler:inneninterview in der Restaurierung

Viele Faktoren können das Ergebnis bei einem Interview beeinflussen, wie beispielsweise die Personenkonstellation, das Erinnerungsvermögen, der zeitliche Abstand zum Geschehen oder der Ort, an dem das Interview stattfindet. Ein Interview ist demnach keine neutrale Situation und alle beteiligten Personen nehmen immer, bewusst oder unbewusst, direkten Einfluss auf die entstehenden Aussagen. Somit gewinnen die Interviewenden nicht einfach nur bereits vorhandene Informationen, sondern sie sind viel mehr aktiv an der Generierung von neuen Inhalten beteiligt. Wird dieser Punkt speziell bei der Herausstellung der „künstlerischen Intention“ betrachtet, so bemerkt VAN SAAZE treffend, dass diese Intention nicht aus einem Interview rekonstruiert, sondern zusammen mit dem Interview ko-konstruiert wird.¹⁷⁶ Das wird zum Beispiel bei BEERKENS ET AL. deutlich, wo während eines Interviews mit dem Künstler Buisman für ihn erstmalig die Erhaltung eines seiner Werke diskutiert wurde. Die dabei entstandenen Gedankengänge und Informationen wären ohne die Fragen der beteiligten Restauratorin gar nicht aufgekommen und mit deren Auswahl und Formulierung beeinflusste sie bereits die möglichen Aussagen des Künstlers. Da das Interview auch für die Erhaltung des Werkes genutzt wird, werden die hier produzierten Inhalte die zukünftigen Zustände mitbestimmen und somit direkten Einfluss auf die weitere Werkbiografie ausüben. Restaurator:innen sollten sich dessen bewusst sein und ihre eigene Rolle in einem Interview nach Möglichkeit in einer kritischen Reflektion dokumentieren.¹⁷⁷ Auch WIELOCHA sieht das Künstler:inneninterview eher als Plattform zur Verhandlung der möglichen Zukunft der Werke. Sie warnt gleichzeitig davor, dass ein Interview im musealen Kontext zweckentfremdet werden kann. Kunstschaffende können bewusst oder unbewusst instrumentalisiert werden, um bestimmte Sanktionen oder Meinungen zu erhalten.¹⁷⁸ Im Umkehrschluss kann aber auch der:die Künstler:in versuchen die Interviewenden zu beeinflussen und die Antworten einer Befragung auf den jeweiligen Kontext und die teilnehmenden Personen anpassen. Zum Beispiel können Inhalte und Ideen aktueller Arbeiten in einem Gespräch mit Kurator:innen einfließen, um zu einem späteren Kauf oder Ausstellungen anzuregen.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Vgl. VAN SAAZE 2009, S. 26.

¹⁷⁷ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 77.

¹⁷⁸ Vgl. WIELOCHA 2017, S. 39–40.

¹⁷⁹ Vgl. WHARTON 2016, S. 9.

Der direkte Einfluss der Befragenden und Befragten ist aber nicht nur im Interview selbst zu suchen, sondern auch bei der Anfertigung des dazugehörigen Transkripts. Besonders Texte, die zur Veröffentlichung vorgesehen sind, werden in der Regel durch die interviewten Kunstschaaffenden überprüft und nicht selten überarbeitet. Das Resultat ist dann keine neutrale Wiedergabe der Informationen, sondern ein ausgehandelter Text.¹⁸⁰ Auch im Forschungsprojekt *artemak+X* wurde schon nach mehreren selbst durchgeführten Interviews deutlich, wie unterschiedlich der Wunsch der verschiedenen Künstler:innen ist, einen veröffentlichten Text und damit ihre eigene Wahrnehmbarkeit im Internet bewusst mitzugestalten. Dies führte, je nach Fall, zu kleinen Korrekturen bis hin zum Austausch ganzer Textpassagen des veröffentlichten Transkripts.

Mitunter kann es für die Kunstschaaffenden schwierig sein, Abstand zu einem bereits abgeschlossenen Werk herzustellen und dem Wunsch nach einer Verbesserung oder Aktualisierung zu widerstehen.¹⁸¹ Oder sie sehen sich bei einem Interview selbst in der Verantwortung, Lösungen für Probleme bieten zu müssen.¹⁸² Besonders in der freiberuflichen Tätigkeit beobachtete SCHEIDEMANN die Schwierigkeit, die Wünsche einiger Künstler:innen nach einer Überarbeitung ihrer Werke mit den verschiedenen Stakeholdern in Einklang zu bringen. Er weist außerdem auf rechtliche Einschränkungen und Schwierigkeiten hin, die besonders im Feld des Kunstmarkts auftreten können. SCHEIDEMANN sieht die direkten Informationen durch Befragungen zwar als eine sehr wichtige Quelle, mahnt aber dabei, das Werk selbst nicht aus dem Blickfeld zu lassen.¹⁸³

Auch wenn Kunstschaaffende natürlich wichtige und spezifische Angaben zu Materialien, Herstellungstechniken, Präsentationsmöglichkeiten oder Erhaltungsstrategien von einzelnen Werken liefern können, ist das Ziel eines qualitativen Interviews nicht die Gewinnung von objektiven Informationen. Denn ein Interview ist von zahlreichen Faktoren beeinflusst und kann keine neutralen, wertfreien Inhalte liefern.¹⁸⁴ Die teilweise noch vorhandenen Vorbehalte zum Einbezug von Künstler:inneninterviews in die Entwicklung von Erhaltungskonzepten zeitgenössischer Werke liegen vermutlich in der starken Variabilität der Gesprächssituation und der unzureichenden Objektivität der gewonnenen Daten begründet. Besonders, wie GORDON & HERMENS treffend herausstellen, da die professionalisierte, akademische Ausbildung der Konservierung und Restaurierung in der wissenschaftlichen Objektivität verwurzelt ist.¹⁸⁵ Dabei ist der korrekte wissenschaftliche Umgang mit subjektiven Aussagen auch in anderen Disziplinen entscheidend. Besonders in der qualitativen Interviewforschung wird die Handhabung der entsprechenden Forschungsdaten breit diskutiert und es haben sich bereits zahlreiche Analyseansätze etabliert.¹⁸⁶ Das Künstler:inneninterview bedient sich zwar bei der Vorbereitung und Befragung der Techniken und Methoden der Sozialwissenschaften, verfolgt aber andere Ziele als die sozialwissenschaftliche

¹⁸⁰ Vgl. STIGTER 2016, S. 229–231.

¹⁸¹ Vgl. SOMMERMEYER 2011, S. 146.

¹⁸² Vgl. SOMMERMEYER 2011, S. 150.

¹⁸³ Vgl. SCHEIDEMANN 2016.

¹⁸⁴ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 15.

¹⁸⁵ Vgl. GORDON & HERMENS 2013, S. 2.

¹⁸⁶ Vgl. KRUSE 2015, S. 361.

Forschung.¹⁸⁷ Eine direkte Umsetzung der verschiedenen Forschungs- und Analysemethoden¹⁸⁸ scheint deshalb nicht sinnvoll. Allerdings können die etwas allgemeineren, grundsätzlichen Gütekriterien des wissenschaftlichen Arbeitens aus der qualitativen Forschung wichtige Hinweise für einen bestmöglichen Umgang mit den Forschungsdaten liefern.

5.2 Gütekriterien des wissenschaftlichen Arbeitens in der qualitativen Forschung

Das qualitative Interview und somit auch das Künstler:inneninterview steht wie bereits beschrieben stetig in der Kritik, nicht wissenschaftlich belastbar zu sein. Die bewusste und unbewusste Beeinflussung aller Beteiligten auf das Ergebnis der Forschungsdaten und die damit einhergehende Subjektivität und Variabilität widersprechen scheinbar den allgemein anerkannten Gütekriterien des wissenschaftlichen Arbeitens (Objektivität, Reliabilität, Validität). Entscheidend ist es deshalb laut MISOCH, dass bei der Durchführung und Auswertung eines Interviews trotz aller Subjektivität eine klar nachvollziehbare Methode herangezogen wird, welche diese Kriterien erfüllt, denn *„Erst durch die Berücksichtigung der Gütekriterien erhalten empirische Daten ihren wissenschaftlichen Nutzen und ihre gesellschaftliche Relevanz.“*¹⁸⁹ Die klassischen Gütekriterien lassen sich allerdings nicht direkt auf die qualitative Forschung übertragen, da sie einer anderen Handlungs- und Erkenntnislogik entstammen.¹⁹⁰ Daher gibt es in der qualitativen Forschung verschiedene Ansätze, diese zu redefinieren oder neu aufzustellen.¹⁹¹ An dieser Stelle sei als ein Beispiel die Formulierung der Gütekriterien nach KRUSE kurz zusammengefasst und um die Anwendung auf den speziellen Fall des Künstler:inneninterviews ergänzt.

Intersubjektivität und reflektierte Subjektivität

Die Objektivität als wissenschaftliches Gütekriterium fordert, dass: *„weder durch die Personen, welche die Informations-/ Datenerhebung durchführen, noch durch das jeweilige Instrumentarium, also z.B. eine spezielle Befragungsmethode und die Fragenformulierungen, ein Einfluss auf die Untersuchungspersonen/ Befragten stattfindet, welcher deren Antworten inhaltlich verfälscht oder sogar manipuliert.“*¹⁹² Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, ist ein Interview ohne eine Einflussnahme aber schlichtweg nicht möglich, denn alle Informationen und Inhalte sind durch die Befragenden ko-konstruiert. Hierzu fasst HELFFERICH treffend zusammen: *„Die Unmöglichkeit von Objektivität ist ja nicht ein Mangel, sondern Ausgangspunkt qualitativer Forschung, daher kann es nicht um anzustrebende Objektivität gehen, sondern um einen anzustrebenden angemessenen Umgang mit Subjektivität.“*¹⁹³ Ausgehend davon, dass eine Objektivität in einem Interview nicht erreicht werden kann und

¹⁸⁷ Siehe Kapitel 3 Das Künstler:inneninterview als Forschungsmethode.

¹⁸⁸ Einen umfangreichen Einblick in die Anwendungsmöglichkeiten und Zielsetzungen verschiedener, aktuell gängiger, Analyse-, bzw. Forschungsmethoden findet sich bei KRUSE (Vgl. KRUSE 2015, S. 390–462).

¹⁸⁹ MISOCH 2015, S. 231.

¹⁹⁰ Vgl. MISOCH 2015, S. 231–232.

¹⁹¹ MISOCH listet verschiedene Autoren mit den jeweilig aufgestellten Gütekriterien übersichtlich auf (MISOCH 2015, S. 233). Eigene Gütekriterien samt der entsprechenden Verfahrenstechnik werden ebenfalls vorgestellt (MISOCH 2015, S. 233–246).

¹⁹² TÖPFER 2010, S. 231.

¹⁹³ HELFFERICH 2011, S. 155.

auch nicht soll, kann das Gütekriterium in der qualitativen Forschung durch den Begriff der Intersubjektivität ersetzt werden.¹⁹⁴ Die Intersubjektivität meint den *„übereinstimmende[n] Nachvollzug mehrerer Forscher/innen in Bezug auf einen Erkenntnisprozess“*.¹⁹⁵ Hierfür ist es notwendig, alle Forschungsschritte ausführlich zu erläutern und zu dokumentieren und somit nachvollziehbar zu machen.¹⁹⁶ Auch die reflektierte Subjektivität kann die Objektivität ersetzen. Der Begriff meint eine methodische Kontrolle der eigenen Forschungsprozesse und schließt eine ausführliche Dokumentation des eigenen Vorgehens ein. Sie basiert auf der Annahme, dass Subjektivität zwar von mehreren Faktoren abhängt, aber nicht beliebig und willkürlich ist und bestimmten Regeln folgt, die auch im Nachhinein rekonstruiert werden können.¹⁹⁷

Wird diese Annahme auf die Methode des Künstler:inneninterviews übertragen, wird umso deutlicher, dass es für eine wissenschaftliche Genauigkeit und Verwertbarkeit notwendig ist, alle Forschungs- und Erkenntnisprozesse ausführlich zu reflektieren und zu dokumentieren. Als mögliche Methode schlägt STIGTER ein autoethnografisches Vorgehen vor. Hierbei werden bei einer Handlung, wie zum Beispiel einem Interview, oder auch einer Restaurierungsmaßnahme, persönliche Erfahrungen und Gedanken niedergeschrieben. Dies ermöglicht zum einen die nachträgliche Erfassung kleinerer Entscheidungen während eines komplexen Vorganges, zum anderen fördert es auch ein reflexives Denken bei den Prozessen selbst.¹⁹⁸ Da die Methode sehr aufwendig ist, könnte es eine Alternative sein, systematisch Erkenntnisse und Anmerkungen an anderen Stellen und in kürzerer Form einfließen zu lassen. Beispielsweise können in einem Postskript¹⁹⁹ weitere Angaben und Anmerkungen zu einem geführten Interview (persönliche Erfahrungen im Interview, Erwartungen, Stimmung, Störungen, ...) festgehalten werden. Zusätzlich sollten in einem Transkriptkopf auf die verwendeten Transkriptionsregeln verwiesen werden und Angaben zu besonderen Vorkommnissen, Korrekturen, Schnitten etc. erfolgen. Falls ein Interview als Basis zur Bearbeitung eines konkreten Werks dienen soll, können beispielsweise im Rahmen der Verwendung des *Decision Making Model for Contemporary Art*²⁰⁰ weitere Angaben zu den Umständen, den Zielen, sowie den Beteiligten und deren Interessen festgehalten werden.

Konsistenzregel

Das Gütekriterium Reliabilität beschreibt die Zuverlässigkeit einer Messung. Demnach muss sie wiederholbar sein und unter gleichen Bedingungen die gleichen Messergebnisse liefern, auch wenn sie von unterschiedlichen Personen durchgeführt wird.²⁰¹ Da die Wiederholung eines Interviews als komplexes Szenario nie zu den exakt gleichen Ergebnissen führen kann, ist die Reliabilität ebenfalls nicht als Gütekriterium auf das Interview anwendbar. Die Zuverlässigkeit und methodische Replizierbarkeit der Forschungsergebnisse, wird in der qualitativen Forschung deshalb am ehesten durch die Konsistenzregel beschrieben.²⁰² Die

¹⁹⁴ Vgl. KRUSE 2015, S. 55–56.

¹⁹⁵ KRUSE 2015, S. 55.

¹⁹⁶ Vgl. KRUSE 2015, S. 55.

¹⁹⁷ Vgl. KRUSE 2015, S. 55–56.

¹⁹⁸ Vgl. STIGTER 2016, S. 229–231.

¹⁹⁹ Siehe Abschnitt 3.2.5 Durchführung der Interviews.

²⁰⁰ Vgl. CICS 2019.

²⁰¹ Vgl. TÖPFER 2010, S. 232.

²⁰² Vgl. KRUSE 2015, S. 56.

Daten sollten demnach in sich konsistent sein, also authentisch und in sich schlüssig. Dies meint, dass die inhaltlichen Zusammenhänge nicht einmalig bzw. zufällig vorkommen und somit als verlässlich zu werten sind. Dennoch darf es Ambivalenzen und Widersprüche geben. Diese können ggf. selbst ein konsistentes Merkmal der Daten sein.²⁰³ Die Zuverlässigkeit und Authentizität der Daten wird nicht zuletzt durch die nachvollziehbare Methode der Datenerhebung bestimmt, die ausführlich dokumentiert werden sollte. Ein Interview ist folglich dann wissenschaftlich verwertbar, wenn es in sich schlüssig und im Vergleich mit anderen Quellen authentisch ist. Dies ist auch gegeben, wenn eine befragte Person sich regelmäßig widerspricht oder die Meinung ändert, wenn dieses Verhalten konsistent ist. Der Abgleich von wichtigen Aussagen oder Angaben mit anderen Quellen zur Überprüfung wird dementsprechend als wichtige Ergänzung gesehen.²⁰⁴ In diesem Zusammenhang findet speziell die Methode der Triangulation bei VAN SAAZE und COTTE ET AL. Erwähnung.²⁰⁵ Interviewdaten können hier gezielt mit unterschiedlichen Quellen verglichen werden, beispielsweise mit früheren Befragungen oder Aussagen anderer Personen, Beobachtungen am Objekt, materialtechnologischen Analysen, oder technischen Dokumenten.²⁰⁶

Kollegiale und kommunikative Validierung

Die Validität beschreibt die Gültigkeit der gewonnenen Daten, d.h. ob die Erhebung der Forschungsdaten der Zielstellung entsprechend gewählt ist und auch tatsächlich das gemessen wird, was gemessen werden soll.²⁰⁷ Um die Validität in der qualitativen Forschung zu überprüfen werden folgende Methoden vorgeschlagen:

Bei einer kollegialen Validierung analysiert nicht nur eine einzelne Person, sondern eine Personengruppe die Daten. Sie interpretieren diese ggf. unterschiedlich, die Zahl der Lesarten erhöht sich und es entstehen neue Perspektiven auf das Datenmaterial.²⁰⁸ Dabei beschreibt die Interpretations-Intersubjektivität, dass eine Einstimmigkeit der Gruppe in der Lesart besteht.²⁰⁹ Die kollegiale Validierung ist für Künstler:inneninterviews anwendbar, wenn eine entscheidende Textpassage, beispielsweise die Anweisung zur Installation eines Kunstwerks, von mehreren Personen (z.B. der Restaurierung, Kunstgeschichte oder Museumstechnik) gelesen und anschließend diskutiert wird.

Die Methode der kommunikativen Validierung beschreibt, dass Forschungsergebnisse mit der befragten Person besprochen und auf Stimmigkeit überprüft werden.²¹⁰ Bei Künstler:inneninterviews bietet sich die kommunikative Validierung für die Prüfung von Transkripten an. Die interviewte Person kann das angefertigte Transkript lesen und Verständnisprobleme oder Fehlinterpretationen selbst anmerken. Anschließend können dem Text Änderungen bzw. Kommentare hinzugefügt werden. Obwohl hier die Gefahr besteht, dass Kunstschaffende Aussagen zurückziehen oder drastisch umformulieren, ist eine

²⁰³ Vgl. KRUSE 2015, S. 56.

²⁰⁴ Vgl. BEERKENS ET AL. 2012, S. 15 und SCHEIDEMANN 2016.

²⁰⁵ Vgl. VAN SAAZE 2009, S. 25 und COTTE ET AL. 2016, S. 111.

²⁰⁶ Vgl. COTTE ET AL. 2016, S. 111.

²⁰⁷ Vgl. TÖPFER 2010, S. 231–232.

²⁰⁸ Vgl. KRUSE 2015, S. 57.

²⁰⁹ Vgl. KRUSE 2015, S. 55.

²¹⁰ Vgl. KRUSE 2015, S. 57.

Überarbeitung des Interviews allein aus Gründen des Datenschutzes²¹¹ oft unumgänglich und deshalb vermutlich die naheliegendste Option zur Validierung. Hier empfiehlt es sich deshalb auch immer die unbearbeiteten Video- und Tonaufnahme für eine mögliche spätere Überprüfung zu archivieren.

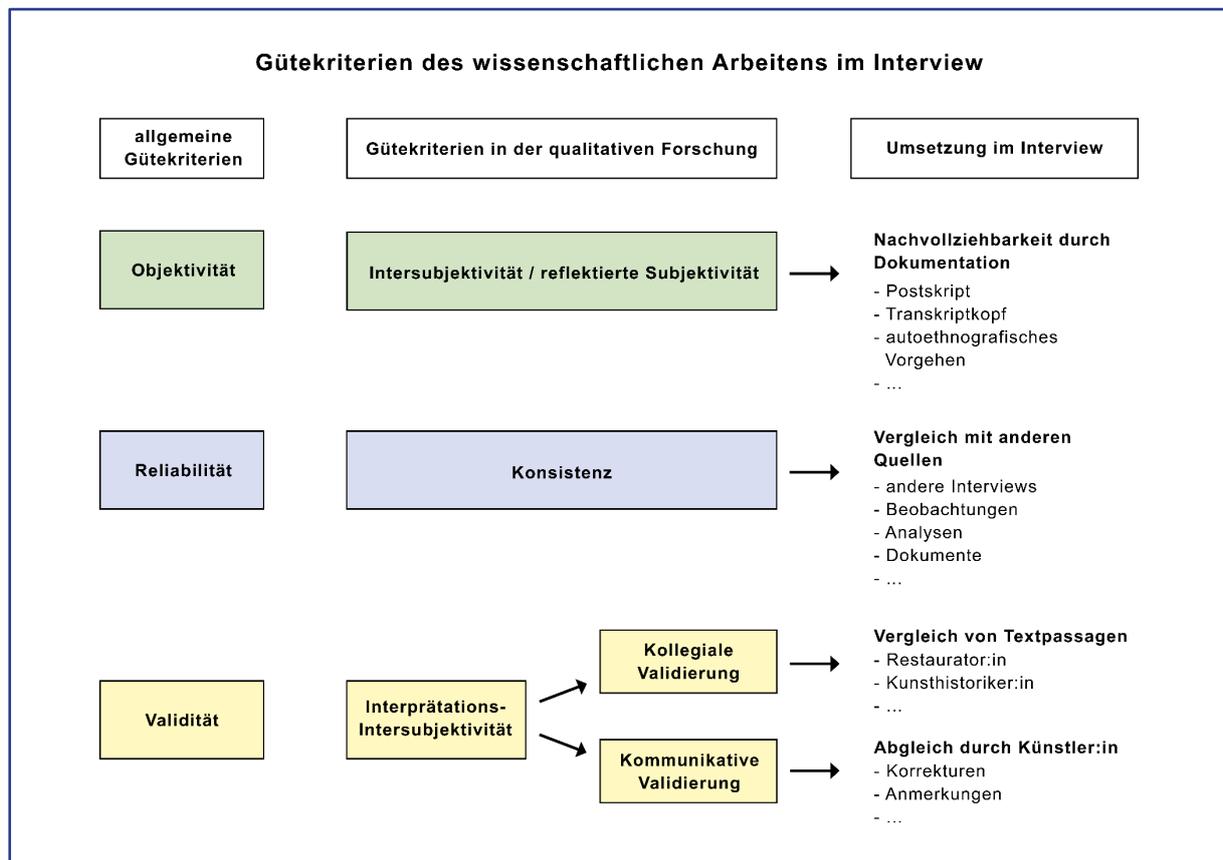


Abbildung 4: Vergleich der Gütekriterien des wissenschaftlichen Arbeitens mit Alternativen der Umsetzung im qualitativen Interview.

Obwohl sich also die klassischen Gütekriterien der wissenschaftlichen Forschung nicht auf ein Interview übertragen lassen, gibt es doch alternative Möglichkeiten der Qualitätssicherung, die bei den qualitativen Erhebungsmethoden Anwendung finden können (Abb. 4). Dabei ist wichtig, dass diese alternativen Gütekriterien während des gesamten Forschungsprozesses nachvollziehbar beachtet und alle Vorgänge dokumentiert werden müssen.²¹²

5.3 Dokumentation und Auswertung von Künstler:inneninterviews bei artemak+X

Nachdem in Abschnitt 5.2 mehrere Möglichkeiten zur Einhaltung der wissenschaftlichen Gütekriterien diskutiert wurden, wird im Folgenden ein möglichst praxisnahes Vorgehen zur Dokumentation und Auswertung von Künstler:inneninterviews in der Restaurierung vorgeschlagen. Da es keine allgemeingültige Auswertungsmethode für Künstler:inneninterviews gibt, muss diese immer dem jeweiligen Forschungsziel und der Art der Erhebung der Forschungsdaten angepasst werden. Trotzdem kann das vorgeschlagene

²¹¹ Siehe Abschnitt 6.1 Datenschutz.

²¹² Vgl. KRUSE 2015, S. 58.

Vorgehen als eine erste Orientierung bei der Forschung mit Interviews und deren Transkriptionen im restauratorischen Kontext dienen. Die folgende Grafik soll dabei eine Gesamtübersicht geben, wie die Interviews im Projekt *artemak+X* ausgewertet wurden, bzw. welche Gütekriterien der qualitativen Forschung im Auswertungsprozess berücksichtigt wurden (Abb. 5).

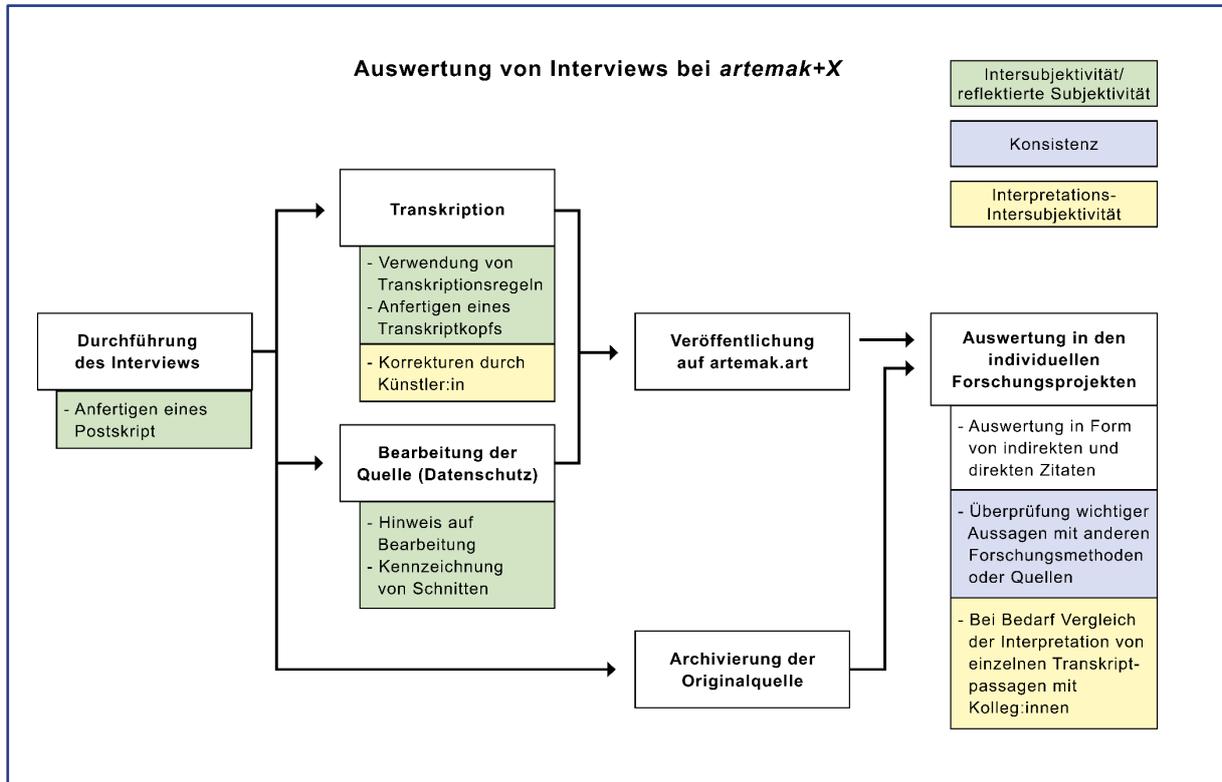


Abbildung 5: Auswertung der Interviews bei *artemak+X*.

Um den Prozess des Interviews im Sinne der Intersubjektivität selbst zu dokumentieren wurde im Anschluss ein Postskript erstellt, in dem wichtige Vorkommnisse und subjektive Erkenntnisse, Vorannahmen, etc. festgehalten wurden.

Die Transkription der Interviewaufzeichnung erfolgte nach den festgelegten Transkriptionsregeln²¹³, auf diese wird in einem Transkriptkopf, neben anderen Angaben, verwiesen. Das Transkript wurde zur Korrektur an die Kunstschaffenden gegeben, um die Inhalte durch eine kommunikative Validierung zu überprüfen und gleichzeitig dem Schutz personenbezogener Daten gerecht zu werden.²¹⁴

Die Audio- oder Videoaufzeichnungen wurden, wenn möglich, als Vergleich mit auf der Website veröffentlicht. Hierfür ließ sich aus Datenschutzgründen eine Nachbearbeitung der Quellen meist nicht ganz vermeiden. Änderungen in der Quelle wurden im zugehörigen Transkript, oder in der Audio- und Videodatei selbst dokumentiert.²¹⁵ Die ungeschnittene Quelle wurde zusätzlich archiviert und kann bei Bedarf unter den entsprechenden Bedingungen des Archivs zur Überprüfung von einzelnen Aussagen herangezogen werden. Auch wenn die in der Literatur beschriebenen qualitativen Erhebungsmethoden deutlich

²¹³ Siehe Abschnitt 3.5.2 Die Transkription.

²¹⁴ Siehe Abschnitt 6.1 Datenschutz.

²¹⁵ Siehe Abschnitt 3.5.1. Die Nachbearbeitung von Video- bzw. Audiomaterial.

komplexer sind, erfolgte die Auswertung der Transkripttexte inhaltlich und in Form von indirekten und direkten Zitaten, da ein sozialwissenschaftliches Vorgehen den Zielstellungen und Forschungsfragen nicht entspricht. Wenn möglich wird bei indirekten Zitaten im Fließtext deutlich gemacht, um was für eine Quelle es sich handelt (Nicht: "Die Künstlerin verwendete Ölfarbe." Sondern: "In einem Interview am 16.02.2020 erwähnte die Künstlerin die Verwendung von Ölfarbe"). Hier soll der Fokus bewusst auf die Art der Quelle und der damit einhergehenden Schwierigkeit der Interpretation bzw. Rekonstruktion von Inhalten gelenkt werden. Wichtige Aussagen werden im Sinne der Konsistenz idealerweise mit anderen Quellen verglichen oder durch andere Forschungsmethoden bestätigt. Bei Bedarf oder Unschlüssigkeiten werden Textpassagen mit anderen Fachpersonen im Sinne der kollegialen Validierung diskutiert.

Die Aussage der Kunstschaffenden wird im gesamten Prozess (Forschungsarbeit, Restaurierungsprojekt, ...) als eine von vielen Quellen gesehen sowie der Stellenwert in dem jeweiligen Anlass entsprechend mit allen beteiligten Stakeholdern diskutiert und nach Möglichkeit dokumentiert. Obwohl spezielle Fragestellungen und Forschungsziele zugrunde lagen und diese auch in die Leitfäden eingeflossen sind, wurden die Interviews in *artemak+X* bewusst ergebnisoffen geführt. Denn die primäre Zielstellung bei einer Befragung liegt nicht in der Verifizierung von eigenen Annahmen oder bereits vorhandenen Informationen. Bezogen auf die, in Abschnitt 3.1 sehr kurz erwähnten, Forschungsmethoden und Erkenntnistheorien liegt die Stärke des qualitativen Interviews als "verstehender Ansatz" im induktiven und damit hypothesen- und/oder theoriegenerierenden Vorgehen. Das heißt durch die Befragung können sehr ausführliche Informationen rund um das gesamte Forschungsthema erlangt werden und eigene Annahmen und Theorien können bei Bedarf um gänzlich neue Inhalte erweitert werden. Eine große Stärke des qualitativen Interviews als Forschungsmethode ist also die Möglichkeit, Forschungsinhalte sichtbar zu machen, die bislang noch nicht bekannt waren und thematisiert wurden.

Die bereits in Abschnitt 3.1 erwähnte, gemeinsame und ergänzende Verwendung von qualitativen und quantitativen Forschungsmethoden²¹⁶ ist auch für die Restaurierung relevant. Hier können beispielsweise bei der Bestimmung von verwendeten künstlerischen Materialien mögliche Produkte oder Stoffgruppen zunächst durch Angaben aus einem Interview ermittelt oder eingegrenzt und anschließend durch archäometrische Analyseverfahren bestätigt werden. Oder bei der Entscheidungsfindung zur Entwicklung von Erhaltungs- oder Präsentationskonzepten können durch ein Interview Inhalte und Schwerpunkte des Werkes aufgedeckt und darauf basierende quantitative Ziele definiert werden. In einem zweiten, getrennten Schritt könnte eine Annäherung an diese Ziele durch Messungen erfolgen, beispielsweise bei einer Nachbildung von Farbflächen, der Einstellung von Beleuchtungsstärken, der Justierung der Lautstärke einer Soundarbeit etc. Die Möglichkeiten sind hier vielfältig, wichtig ist nur eine klare Trennung der Methoden und den damit einhergehenden Zielstellungen.

5.4 Zitierweise von Interviews

Wenn ein Interview als Quelle in einer wissenschaftlichen Arbeit verwendet wird, muss diese korrekt zitiert werden. Falls es sich um eine in einer Monografie oder Zeitschrift publizierte

²¹⁶ Siehe auch PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2014, S. 4–6 oder TÖPFER 2010, S. 66–69.

Befragung handelt, ist die Art der Zitierung klar vorgegeben. Anders ist es bei vielen Interviews, die auf Websites, oder beispielsweise in Museumsdatenbanken, oder Archiven vorliegen. In bestehenden Zitierweisen werden meist sinnvolle Angaben, wie Art der vorliegenden Quelle, Zeitmarken oder Zeilen nicht angegeben. Als Vorschlag für eine mögliche Zitierweise wird deshalb im Folgenden kurz die im Projekt *artemak+X* verwendete Form vorgestellt:

Fließtext/Fußnote: [KÜRZEL URHEBER:IN] [Jahr] [,Seitenzahl/Zeile/Zeitmarke].

Literaturverzeichnis: [KÜRZEL URHEBER:IN] [Jahr].

[Urheber:in]: [*Interviewtitel*] oder Interview mit [Künstler:in], [Datum].
[Transkript oder Audio-/Videoaufnahme, geschnitten/ungeschnitten].
Quelle: [URL (Zugriff: [Datum])/Archiv/Datenbank/...]. Möglichkeit der Prüfung der originalen Quelle [Audiodatei/Videodatei] war [nicht] gegeben.

Beispiel:

Fließtext/Fußnote: GANZERT-CASTRILLO 2007, S. 10.

Literaturverzeichnis: GANZERT-CASTRILLO 2007.

Gantzert-Castrillo, Erich: *Interview mit Günther Förg zum malerischen Werk (Teil1)*, 17.07.2007. Transkript. Quelle:
<https://artemak.art/artist/guenther-foerg/interviewmit-guenther-foerg-zum-malerischen-werk-teil-1> (Zugriff: 10.2021). Möglichkeit der Prüfung der originalen Quelle war nicht gegeben.

Transkripte von selbst geführten Interviews sollten dem Anhang einer wissenschaftlichen Arbeit beigelegt werden, es sei denn, sie sind anderweitig öffentlich zugänglich. Ist es noch nicht veröffentlicht, erfolgt der Verweis im Text direkt auf den Anhang mit Seitenzahl. Dann befindet sich kein weiterer Eintrag im Literaturverzeichnis.

6 Rechtliche Aspekte bei Interviews

Die Themen Datenschutz sowie Urheber- und Nutzungsrecht spielen während der Vorbereitung und Nachbearbeitung eines Interviews eine große Rolle und müssen berücksichtigt werden. Denn ohne eine Klärung der Rechte ist weder die Durchführung der Befragung selbst und die damit einhergehende Speicherung von Informationen, noch deren Zugänglichmachung für Forschungszwecke, beispielsweise bei einem Vortrag oder einer Publikation erlaubt. Dieses Kapitel verweist auf die wichtigsten Punkte, die bereits vor der Durchführung eines Interviews durchdacht werden sollten. Auch wenn sich die Informationen aufgrund der Komplexität der Themen nur auf das deutsche Rechtssystem beziehen, kann das Kapitel auch international für die Rechte und Pflichten im Rahmen von Befragungen sensibilisieren. Es empfiehlt sich in jedem Fall eine juristische Ansprechperson in die Planung von Interviewprojekten für die Erstellung von Verträgen und Einwilligungserklärungen mit einzubeziehen. Um einen vertiefenden Einblick in das Thema Bildrechte zu erlangen, oder bestimmte Fachbegriffe und Sachverhalte nachzuschlagen, eignet sich beispielsweise der Leitfaden *Bildrechte in der kunsthistorischen Praxis*²¹⁷ des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker oder die Publikation *Urheberrecht in der Wissenschaft*²¹⁸ des Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

6.1 Datenschutz

Ein Interview trägt immer persönliche Informationen in sich, die sensibel zu behandeln sind. Für die Verarbeitung und Speicherung eines Interviews gilt in Deutschland grundsätzlich die Datenschutzgrundverordnung (DSGVO).²¹⁹ Die Inhalte des Interviews gelten als personenbezogene Daten²²⁰, deren Verarbeitung durch den Art. 6 Abs. 1a und Art. 9 Abs. 2a DSGVO geregelt wird. Dies umfasst jegliche Information zur interviewten Person sowie zu weiteren, im Interview genannten Personen.

Bei verstorbenen Personen erlischt mit dem Tod der Schutz der Daten durch die DSGVO, es sei denn die Verbreitung der Daten dieser Person verletzt die Persönlichkeitsrechte von noch lebenden Personen.

Um die erhobenen Daten zu Forschungszwecken nutzen zu dürfen, muss die befragte Person eine schriftliche Einwilligungserklärung zur Speicherung und Verarbeitung der Daten erteilen,

²¹⁷ FISCHER & PETRI 2021.

²¹⁸ BUNDESMINISTERIUM FÜR BILDUNG UND FORSCHUNG 2019.

²¹⁹ DSGVO, aktueller Stand vom 25. Mai 2018. Quelle: <https://dsgvo-gesetz.de/> (Zugriff: 10.2021).

²²⁰ Laut DSGVO sind „[...] ‘personenbezogene Daten’ alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden ‘betroffene Person’) beziehen; als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen identifiziert werden kann, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind.“ (Art. 4 Abs. 1 DSGVO).

Darüber hinaus gelten personenbezogene Daten besonderer Kategorie “[...] aus denen die rassische und ethnische Herkunft, politische Meinungen, religiöse oder weltanschauliche Überzeugungen oder die Gewerkschaftszugehörigkeit hervorgehen, sowie die Verarbeitung von genetischen Daten, biometrischen Daten zur eindeutigen Identifizierung einer natürlichen Person, Gesundheitsdaten oder Daten zum Sexualleben oder der sexuellen Orientierung einer natürlichen Person [...]“ (Art. 9 Abs. 1 DSGVO) als besonders schützenswert. Sie dürfen dennoch mit Einwilligung verarbeitet werden.

selbst wenn ihre Daten zur weiteren Verarbeitung anonymisiert werden.²²¹ Eine Anonymisierung bei einem Künstler:inneninterview wäre ohnehin weder zielführend noch möglich, da einerseits die Erfassung individueller Informationen im Fokus steht und andererseits die erwähnten Werke und Techniken leicht auf die ausführenden Künstler:innen schließen lassen. Die Einwilligung kann jederzeit durch die befragte Person widerrufen werden.

Die Einwilligungserklärung sollte folgende Punkte beinhalten:

- Projektbeschreibung (Art, Titel, Ziel, Projektleitung, Institut ...),
- Name der interviewenden und interviewten Personen,
- Ort und Datum des Interviews,
- Informationen zu Art der Daten, sowie Verwendungszweck, Verarbeitung, Art und Dauer der Speicherung, Veröffentlichung und Löschung der Daten,
- Aufklärung über die Rechtsgrundlage und das Widerrufsrecht und
- Ort, Datum und Unterschrift der befragten Person.

Die befragte Person sollte vor dem Interview über den Datenschutz aufgeklärt werden. Die Einwilligungserklärung ist vor der Aufzeichnung eines Interviews zu unterschreiben, da es sich hierbei bereits um die Speicherung von personenbezogenen Daten handelt. Die Erfahrung aus den Interviews im Forschungsprojekt *artemak+X* zeigte, dass die Aufklärung über die Verwendung der Daten und die Rechte von den Kunstschaffenden meist als sehr positiv bewertet und somit ein Vertrauen zum korrekten Umgang mit den persönlichen Daten geschaffen wurde. Die befragte Person kann im Vorfeld darauf hingewiesen werden, dass die Nennung von Dritten datenschutzrechtlich ungünstig ist. Sollten unveröffentlichte Informationen zu einer weiteren Person genannt werden, müssten diese wiederum um ihr Einverständnis zur Speicherung und Verarbeitung der Daten gebeten oder anonymisiert werden.

Die Art der Verarbeitung und Speicherung aller personenbezogenen Daten (Ort, Datum, Dauer der Speicherung, Löschung) sollten bei mehreren Interviews in einem Protokoll gesammelt dokumentiert werden, sodass auf Nachfrage hin alle Schritte nachvollziehbar offengelegt werden können. Das Protokoll kann formlos analog oder digital geführt werden. Jede Person, die die Daten verarbeitet (Transkription, Schnitt ...), muss aus datenschutzrechtlichen Gründen über einen korrekten und vertrauensvollen Umgang mit den Daten informiert werden.

6.2 Urheberschaft und Nutzungsrecht

Die Klärung der Nutzungsrechte stellt neben dem Datenschutz einen oft unterschätzten Arbeitsaufwand dar, denn jegliches Interview- und Bildmaterial, das beispielsweise auf einer Website oder im Rahmen einer Publikation veröffentlicht werden soll, muss von den Urheber:innen zur Nutzung freigegeben werden. Der folgende Diskurs soll einen Überblick der wichtigsten Begriffe und gesetzlichen Vorgaben geben und aufzeigen, welche

²²¹ Vgl. KRUSE 2015, S. 274.

Nutzungsrechte bei einer Veröffentlichung von Text- und Bildmaterial eingeholt werden müssen.

Die Urheber:innen von Kunstwerken, ebenso von Werken der Literatur und der Wissenschaft, stehen unter dem Schutz des Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (UrhG).²²² Urheber:in eines geschützten Werkes ist immer die Person, die es geschaffen hat.²²³ Sie hat das Recht zu bestimmen, ob und wie das Werk zu veröffentlichen ist.²²⁴ Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, liegt eine Miturheberschaft vor, wobei prinzipiell *“Das Recht zur Veröffentlichung und zur Verwertung des Werkes [...] den Miturhebern zur gesamten Hand zu[steht ...]”*.²²⁵ Daher müssen für eine Nutzung, beispielsweise im Sinne Veröffentlichung, alle Urheber:innen dieser zustimmen.

Bei veröffentlichten Künstler:inneninterviews gibt es vier Urheberschaften, die relevant sein können. Das Interview selbst steht als Sprachwerk bzw. Schriftwerk (Transkript) unter dem Schutz des Urheberrechtsgesetzes (UrhG). Dabei sind es maßgeblich die wissenschaftliche Bearbeitung eines Forschungsthemas und die damit verbundenen Interviewfragen, die als geschütztes Werk gelten können. Auch die Antworten der Interviewten können als Miturheberschaft an dem Text ausgelegt werden.²²⁶ Wenn eine Abbildung eines Kunstwerkes gezeigt werden soll, sind sowohl das künstlerische Werk selbst, als auch die Fotografie des Werkes urheberrechtlich geschützt.²²⁷ Die filmende Person ist bei der Aufzeichnung eines Interviews in der Regel nicht als Miturheber:in zu betrachten, wenn sie an Anweisungen gebunden ist. Ist sie durch eine kreative Beteiligung und die Umsetzung eigener Ideen bei der Erstellung eines Interviewfilms involviert, kann der Fall allerdings anders gewertet werden.²²⁸ Das Urheberrecht ist nicht übertragbar, aber vererblich.²²⁹ Soll ein Interview einer bereits verstorbenen Person veröffentlicht werden, müssen also dessen Erbberechtigten kontaktiert und die Nutzungsrechte zur Verwendung bzw. Veröffentlichung des Interviewtextes und möglichen Abbildungen der Kunstwerke eingeholt werden. Dies gilt gleichermaßen für die Urheberschaft von Fotografien.

Das Urheberrecht erlischt siebenzig Jahre nach dem Tode des:der Urheber:in²³⁰ im Falle mehrerer Miturheberschaften zählt hier der:die Längstlebende.²³¹ Die Frist beginnt dabei

²²² Die folgenden verwendeten Gesetzesauschnitte können unter der URL: <http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/> nachgelesen werden (Zugriff: 10.2021).

²²³ § 7 UrhG.

²²⁴ § 12 Abs. 1 UrhG.

²²⁵ § 8 Abs. 1 und 2 UrhG.

²²⁶ Die Einschätzung basiert auf einem öfters zitierten Beschluss des Landesgerichts Hamburg vom 8.11.2012, bezüglich eines Streitfalles über, unrechtmäßig im Internet veröffentlichte, Interviewfragen (Az. 308 O 388/12, Grund II.1.: *“Ein Sprachwerk kann seine Prägung als individuelle geistige Schöpfung nicht nur durch die sich in der Sprachgestaltung ausdrückende Gedankenführung und -formung gewinnen, sondern auch durch die schöpferische Sammlung, Auswahl, Einteilung und Anordnung des vorhandenen Stoffs”* und II.4.: *“Unerheblich ist, dass die Antworten des Interviews von einem Parteimitglied der Antragsgegnerin formuliert wurden, denn hierdurch entsteht allenfalls eine Miturheberschaft an dem gesamten Text, für dessen Nutzung das Einverständnis aller Miturheber erforderlich ist (§ 8 Abs. 2 UrhG)”*). Nachzulesen beispielsweise unter: <https://openjur.de/u/580488.html> (Zugriff: 10.2021).

²²⁷ § 2 Abs. 1 Nr. 4 und 5 UrhG.

²²⁸ Eine übersichtliche Zusammenfassung zum Urheberrecht im Film findet sich unter: <https://www.urheberrecht.de/film/> (Zugriff: 10.2021).

²²⁹ § 28 Abs. 1 UrhG und § 29 Abs. 1 UrhG.

²³⁰ § 64 UrhG.

²³¹ § 65 Abs. 1 UrhG.

immer erst mit dem Ablauf des Kalenderjahres.²³²

Urheber:innen können anderen ein Nutzungsrecht einräumen, beispielsweise zur Veröffentlichung von Interviews und Bildern der Werke in Publikationen oder auf einer Website. Dabei kann das “[...]Nutzungsrecht [...] als einfaches oder ausschließliches Recht sowie räumlich, zeitlich oder inhaltlich beschränkt eingeräumt werden”.²³³ Die geplante Nutzung sollte im Interesse beider Parteien immer möglichst genau und verständlich im Vertrag festgehalten werden. Es ist ebenfalls wichtig, dass alle betroffenen Werke im Vertrag namentlich und am besten mit einer Kurzbeschreibung (Art, Maße, Entstehungsjahr) genannt sind.

Den Urheber:innen steht es frei, eine vertraglich vereinbarte Vergütung für die Freigabe des Bildmaterials (also für das Erteilen der Nutzungsrechte) einzufordern.²³⁴ Auch ein Verzicht auf Vergütung sollte unbedingt vertraglich festgehalten werden. Nicht selten sind die Kunstschaffenden durch eine Verwertungsgesellschaft (VG), in Deutschland beispielsweise der VG Bild-Kunst, vertreten. In diesem Fall kann der Vertrag auch mit der jeweiligen VG abgeschlossen werden, allerdings fällt hierbei eine, oft nicht unerhebliche, Nutzungsgebühr an. Trotz einer direkten vertraglichen Vereinbarung mit den Urheber:innen mit einem Verzicht auf Vergütung muss unbedingt auch eine Freistellung der Werke durch die Kunstschaffenden bei der VG beantragt werden, wenn sie von dieser vertreten werden.

An urheberrechtlich geschützten Werken dürfen ohne Erlaubnis keine Änderungen vorgenommen werden²³⁵, ausgenommen ist die Veränderung der Größe, wenn dies für die Vervielfältigung nötig ist (beispielsweise die Auflösung von Abbildungen bei einer Präsentation auf einer Website).²³⁶

Die Rolle des Eigentums an Kunstwerken scheint entgegen vieler Annahmen untergeordnet, da in Deutschland kein „Recht am Bild der eigenen Sache“ besteht²³⁷ und hier lediglich das Urheberrecht greift. Schwieriger wird es hingegen bei einem Fotografierverbot in Museen, Galerien oder Privatsammlungen. Dieses kann, wenn in den allgemeinen Geschäftsbedingungen erwähnt, ein Fotografieren der Werke untersagen²³⁸, selbst wenn die Veröffentlichung des Werkes durch den:die Urheber:in gestattet ist. Es empfiehlt sich in jedem Fall, schon im Vorfeld Kontakt mit den Eigentümer:innen aufzunehmen, um ein gutes Miteinander zu führen und Missverständnisse zu vermeiden.

²³² § 69 UrhG.

²³³ § 31 Abs. 1 UrhG.

²³⁴ § 32 Abs. 1 UrhG.

²³⁵ § 62 Abs. 1 UrhG.

²³⁶ § 62 Abs. 3 UrhG.

²³⁷ Das entsprechende Urteil (15 U 138/02) des Oberlandesgerichts Köln vom 25.02.2003 ist nachzulesen unter: <https://openjur.de/u/95260.html> (Zugriff: 10.2021).

²³⁸ Das entsprechende Urteil (I ZR 104/17) des Bundesgerichtshofs Karlsruhe vom 20.12.2018 ist nachzulesen unter: <https://openjur.de/u/2135129.html> (Zugriff: 10.2021).

6.3 Umsetzung im Projekt *artemak+X*

Beispielhaft seien hier die notwendigen Unterlagen für die Veröffentlichung der Künstler:inneninterviews auf *artemak.art* genannt. Hierfür werden folgende Dokumente benötigt:

- 1 Ein *Vertrag zur Einräumung von Nutzungsrechten an Beiträgen für die Veröffentlichung auf der Website artemak.art* erlaubt die Veröffentlichung des Sprachwerks (Interviewfragen) bzw. Schriftwerk (Transkript) sowie der eigens erstellten Fotografien und Audio- bzw. Videoaufnahmen der interviewenden Forschenden.
- 2 Durch die *Einwilligungserklärung in die Erstellung, Verarbeitung und Veröffentlichung von Interviews* willigt die interviewte Person ein, dass das Interview geführt und somit persönliche Daten aufgenommen, gespeichert, verarbeitet und anschließend veröffentlicht werden dürfen. Die Einwilligung zur Veröffentlichung des Sprachwerks (Antworten) werden hiermit auch abgedeckt.
- 3 Der *Vertrag über die Einräumung von Nutzungsrechten an künstlerischen Werken* ist bei der Veröffentlichung von Abbildungen in zweifacher Ausführung notwendig, einmal für das künstlerische Werk selbst und für die Fotografie, falls die Urheberschaft bei einer anderen Person liegt.
- 4 Wird die Urheberschaft durch die VG Bild-Kunst vertreten, muss zusätzlich die *Erlaubnis zur Veröffentlichung von Abbildungen* durch den:die Künstler:in und/oder Fotograf:in unterschrieben und an die VG Bild-Kunst geschickt werden.

Zusätzlich wird ein Protokoll geführt, in welchem die Verarbeitung und Speicherung der personenbezogenen Daten, sowie die abgeschlossenen Verträge und die eingereichten Freistellungen bei der VG Bild-Kunst dokumentiert werden.

7 Exemplarischer Prozessplan zur Durchführung eines Interviews

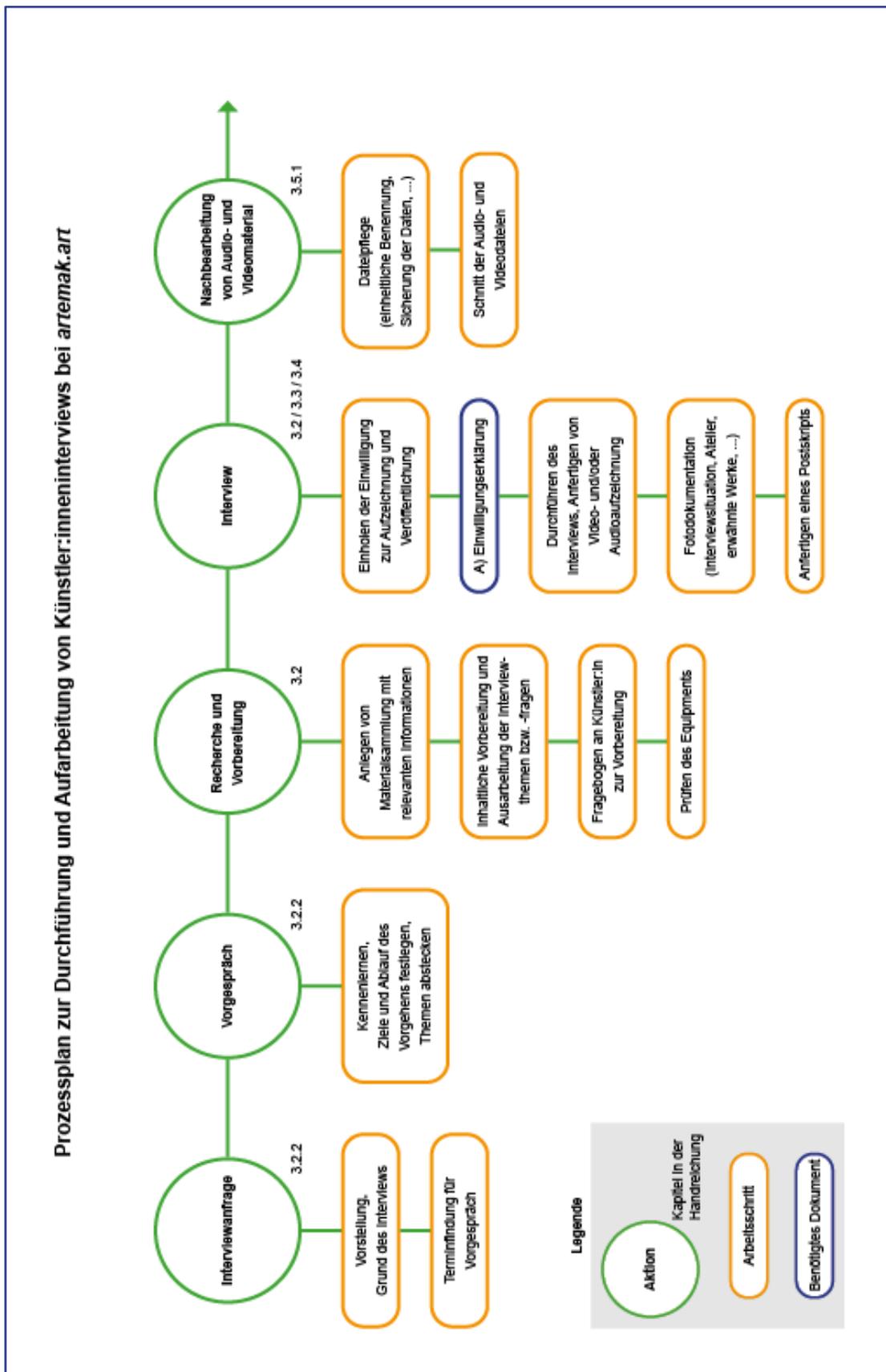


Abbildung 6: Prozessplan zur Durchführung und Aufbereitung von Künstler:inneninterviews bei artemak.art 1/3.

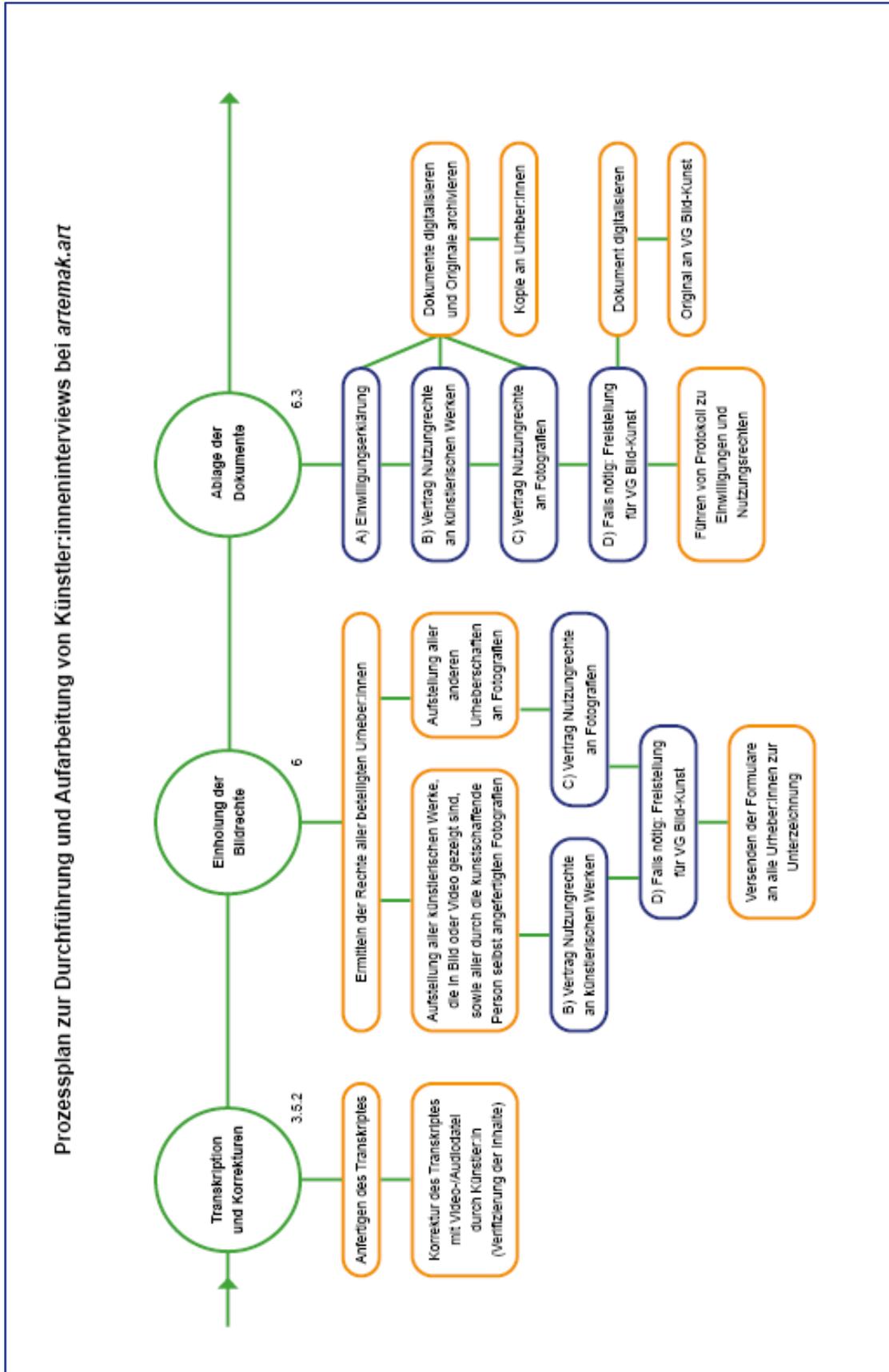


Abbildung 7: Prozessplan zur Durchführung und Aufbereitung von Künstler:inneninterviews bei artemak.art 2/3.

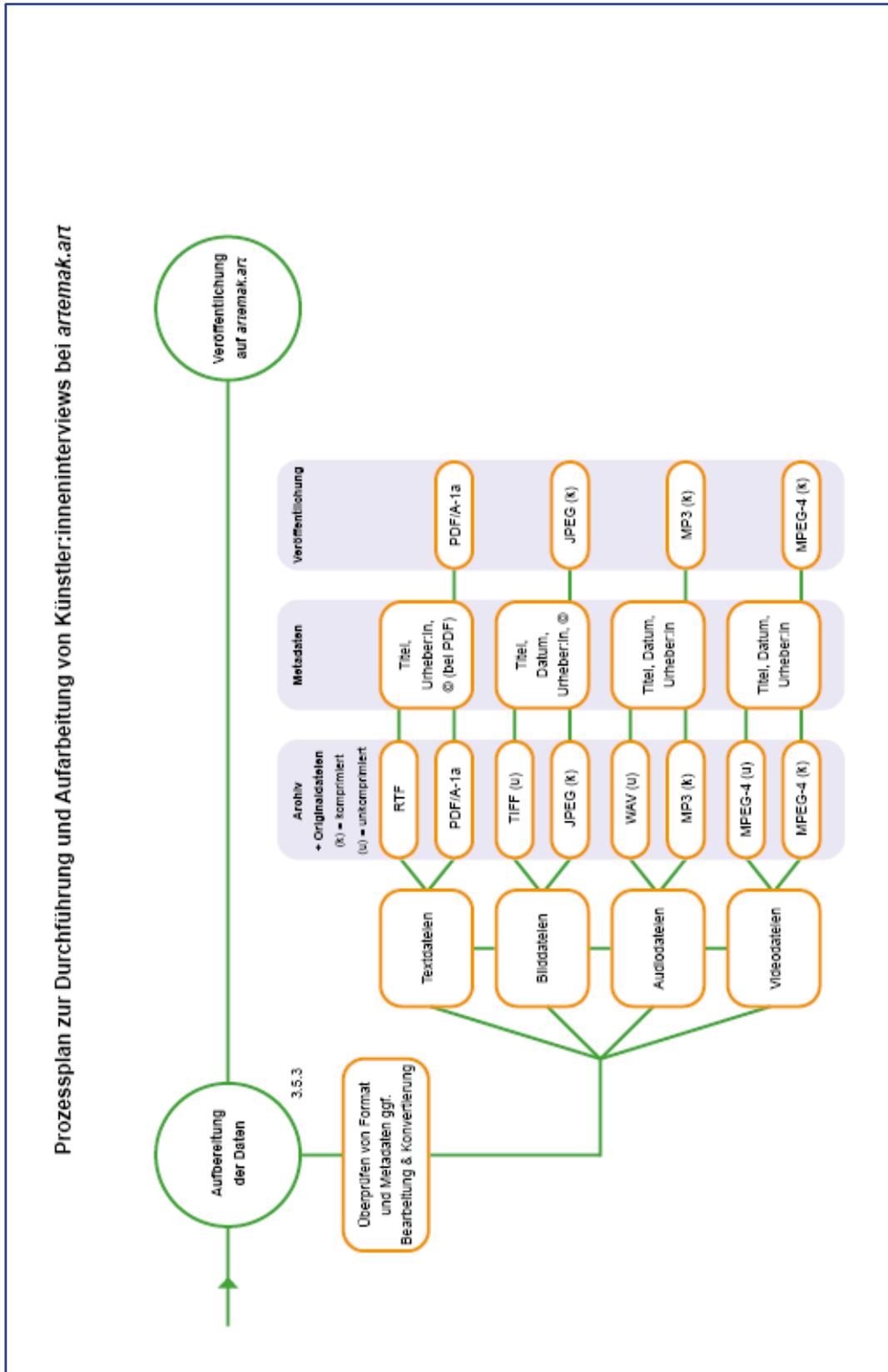


Abbildung 8: Prozessplan zur Durchführung und Aufbereitung von Künstler:inneninterviews bei artemak.art 3/3.

8 Fazit

Das Künstler:inneninterview lässt sich als wertvolle Erhebungsmethode für Informationen zur Erhaltung oder Präsentation zeitgenössischer Werke kaum noch aus der Restaurierungspraxis wegdenken. Die Methodik und Technik beim Interview wurden dabei im Laufe der letzten Jahrzehnte stetig entwickelt und präzisiert. Trotz der Relevanz dieser Methode gibt es kaum Möglichkeiten, diese gemeinsam mit den angrenzenden Themen, wie technischen und rechtlichen Aspekten, zu erlernen. Ziel der vorliegenden Handreichung war es, eine gemeinsame Methode für die im Forschungsprojekt *artemak+X* durchgeführten Interviews zu erarbeiten. Zusätzlich soll das hierbei entstandene Dokument auch anderen einen Einstieg in die Verwendung des Interviews als Forschungsmethode erleichtern und für eine wissenschaftliche Durchführung sowie Auswertung von Befragung von Kunstschaffenden sensibilisieren. Die Handreichung ist ein Ergebnis der vorangegangenen, intensiven Recherche und den, im Laufe des Projekts gesammelten Erfahrungen und Erkenntnisse.

In einer kurzen Übersicht zur Geschichte der Befragung von Kunstschaffenden konnte die Entwicklung der Methode herausgestellt werden. Das hierbei gewonnene Wissen kann besonders bei der Einschätzung und der Interpretation von historischen Forschungsdaten und Quellenmaterial unterstützen. Es war außerdem möglich das Künstler:inneninterview mit anderen Forschungstheorien aus den Sozialwissenschaften zu vergleichen und darin zu positionieren. Dabei stellte sich besonders klar heraus, dass zwar viele hier üblichen Methoden zur Befragung für restauratorische Forschung anwendbar sind, die Zielsetzungen aber variieren. Im Vorfeld einer Befragung ist eine möglichst genaue Definition der Forschungsfragen erforderlich, um geeignete Befragungs- und Auswertungsmethoden zu wählen. Die Zusammenfassung der Interview-Methode nach *The Artist Interview* dient der schnellen Einarbeitung in die Strukturierung und praktische Durchführung eines Interviews. Ergänzend hierzu wurden im Rahmen des Projekts *artemak+X* die Aufnahme, Aufbereitung und Auswertung der gewonnenen Informationen ausführlich behandelt und eigene Richtlinien für das Projekt entwickelt. Die Themen Transkription, Nachbearbeitung, wissenschaftliche Auswertung und Archivierung von Interviews sowie Datenschutz und Nutzungsrecht bieten hier gebündelt die wichtigsten Informationen. Abschließend bildet der für das Forschungsprojekt entwickelte Prozessplan einen Ablauf aller Handlungen um das komplexe Vorhaben Künstler:inneninterview übersichtlich wieder und kann als Hilfestellung bei der Durchführung und Veröffentlichung eigener Interviews dienen.

Die Erkenntnisse zum Thema "Künstler:inneninterview", die während des Projekts *artemak+X* gewonnen wurden, stehen mit der vorliegenden Handreichung nun allen Interessierten zur Verfügung. Das Dokument wurde unter der Creative Commons-Lizenz CC-BY-NC 4.0 veröffentlicht und darf somit frei vervielfältigt und weitergegeben werden.

9 Quellen

9.1 Literatur

- ALTHÖFER 1977 Althöfer, Heinz (Hrsg.): *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposium 1977*. Restaurierungszentrum Düsseldorf, 1977.
- ALTHÖFER 1985 Althöfer Heinz: *Die beiden Aufgaben der Restaurierung*. In: Althöfer, Heinz; Schinzel, Hiltrud (Hrsg.): *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*. Verlag Callwey, München, 1985. S. 9–18.
- ATTESLANDER ET AL. 2010 Atteslander, Peter; Cromm, Jürgen; Grabow, Busso; Klein, Harald; Maurer, Andrea; Siegert, Gabriele: *Methoden der empirischen Sozialforschung*. 13., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2010.
- BARTELEIT ET AL. 2016 Barteleit, Sebastian; Bähr, Thomas; Ernst, Volkmar; Hasler, Tim; Keiper, Jürgen; Lippert, Wolfram; Renz, Johannes; Rohde-Enslin, Stefan; Romeyke, Andreas; Schwab, Franziska; Simmons, Uta: *Leitfaden für die digitale Langzeitarchivierung audiovisueller Medien*. Nestor-Materialien 19, nestor – Kompetenznetzwerk Langzeitarchivierung, 2016. Online verfügbar unter <https://d-nb.info/1159746311/34> (Zugriff: 10.2021).
- BEERKENS ET AL. 2012 Beerkens, Lydia; Hoen, Paulient't; Hummelen, IJsbrand; Saaze, Vivian van; Scholte, Tatja; Stigter, Sanneke (Hrsg.): *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Jap Sam Books, Heyningen, 2012.
- BEISIEGEL 2014 Beisiegel, Silke: *Künstlerbefragung zu maltechnischen Angaben. Zwischen 1899 und 1938 im Schlesischen Museum der Bildenden Künste zu Breslau*. Siegl, München, 2014.
- BERGER 1897a Berger, Ernst: *Maltechnik von Böcklin und Thoma I*. In: Rosenhagen, Hans (Hrsg.): *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe*. 7. Jg. Heft 9, Berlin, 1897. S. 2–3.
- BERGER 1897b Berger, Ernst: *Maltechnik von Böcklin und Thoma II*. In: Rosenhagen, Hans (Hrsg.): *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe*. 7. Jg. Heft 10, Berlin, 1897. S. 5–6.
- BLOOD ET AL. 2018 Blood, George; Bostwick, John; Bradley, Kevin; Churchman, Charles; Fleischhauer, Carl; Garrett, Ross; Gaustad, Lars; Handel, Dinah; Martin, Andrew; Pearson, Andrew; Snyder, James; Sprague, Tom: *IASA. Technical Committee. Standards, Recommended Practices, and Strategies. Guidelines for the Preservation of Video Recordings. IASA-TC 06, Edition 1, Version for comment, 2018*. Online verfügbar unter <https://www.iasa-web.org/tc06/guidelines-preservation-video-recordings> (Zugriff: 10.2021).
- BOSSHARD 1980 Bosshard, Emil: *Konservierung und Restaurierung zeitgenössischer Kunst in Zürich*. In: *Maltechnik Restauero*, Heft 2, 1980. S. 89.

- BOSSHARD 1983 Bosshard, Emil: *Eine Umfrage zur Erhaltung und Konservierung von moderner Kunst*. In: Information: Mitteilungsblatt des Verbandes der Museen der Schweiz, Heft 30, 1983. S. 16–18.
- BRADLEY ET AL. 2009 Bradley, Kevin; Casey, Mike; Clark, Chris; Frilander, Jouni; Gaustad, Lars; Gilmour, Ian; Hefner, Albrecht; Lechleitner, Franz; Marechal, Guy; Merten, Michel; Moss, Greg; Prentice, Will; Schuller, Dietrich; Stickells, Lloyd; Wallaszkovits, Nadia: *IASA. Technical Committee. Standards, Recommended Practices and Strategies. Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects (web edition)*. IASA-TC04, Second Edition, 2009. Online verfügbar unter <https://www.iasa-web.org/tc04/audio-preservation> (Zugriff: 10.2021).
- BUNDESMINISTERIUM FÜR
BILDUNG UND FORSCHUNG
2019 Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hrsg.): *Urheberrecht in der Wissenschaft. Ein Überblick für Forschung, Lehre und Bibliotheken*. 2019, Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Online verfügbar unter https://www.bmbf.de/SharedDocs/Publikationen/de/bmbf/pdf/urheberrecht-in-der-wissenschaft.pdf?__blob=publicationFile&v=2 (Zugriff: 10.2021).
- COBBE 1976 Cobbe, R.A.C.: *Examination of modern paintings: Technical information received from artists*. In: Studies in Conservation, Jg. 21, Heft 1, 1976. S. 25–33.
- CICS 2019 Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS) / TH Köln (Hrsg.): *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*. Version 1.1, 2020. Online verfügbar unter https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp_dmmcacp_190613-1.pdf (Zugriff: 10.2021).
- CORZO 1999 Corzo, Miguel Angel (Hrsg.): *Mortality immortality? The legacy of 20th-century art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.
- COTTE ET AL. 2016 Cotte, Sabine; Tse, Nicole; Inglis, Alison: *Artists' interviews and their use in conservation: reflections on issues and practices*. In: AICCM Bulletin, Band 37, Ausgabe 2, 2016. S. 107–118.
- DEUTSCHE
FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT
2016 Deutsche Forschungsgemeinschaft (Hrsg): *Praxisregeln „Digitalisierung“*, DFG-Vordruck 12.151 – 12/16, 2016. Online verfügbar unter https://www.dfg.de/formulare/12_151/ (Zugriff: 10.2021).
- DRESING & PEHL 2018 Dresing, Thorsten und Pehl, Thorsten: *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende*. 8. Auflage, Eigenverlag, Marburg, 2018. Online verfügbar unter https://www.audiotranskription.de/wp-content/uploads/2020/11/Praxisbuch_08_01_web.pdf (Zugriff: 10.2021).
- FISCHER & PETRI 2021 Fischer, Veronika und Petri, Grischka: *Bildrechte in der kunsthistorischen Praxis – ein Leitfaden*. Verband Deutscher Kunsthistoriker e. V. (Hrsg.), 2021, CC BY-NC-SA 4.0. Online verfügbar unter <https://kunsthistoriker.org/leitfaden-bildrechte/> (Zugriff: 10.2021).

- FUß & KARBACH 2014 Fuß, Susanne; Karbach, Ute: *Grundlagen der Transkription. Eine praktische Einführung*. Verlag Barbara Budrich. Opladen, Toronto, 2014.
- GANTZERT-CASTRILLO 1979 Gantzert-Castrillo, Erich: *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Band 1*. Verlag Harlekin Art, Wiesbaden, 1979.
- GANTZERT-CASTRILLO 1996 Gantzert-Castrillo, Erich: *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler. Band 1*. Reprint der 1979 erschienen Auflage. Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1996.
- GÖTZ 1992 Götz, Stephan: *New Yorker Künstler in ihren Ateliers. Interviews über Entstehung und Konservierung zeitgenössischer amerikanischer Kunst*. 1. Aufl. Daco-Verlag Günter Bläse, Stuttgart, 1992.
- GORDON & HERMENS 2013 Gordon, Rebecka und Hermens, Erma: *The Artist's Intent in Flux*. In: CeROArt [Online], Band HS | 2013, 2013. S. 1–9. Online verfügbar unter <https://journals.openedition.org/ceroart/3527> (Zugriff: 10.2021).
- GUGGENHEIM FOUNDATION The Salomon R. Guggenheim Foundation: *The Variable Media Initiative*. Online verfügbar unter <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative> (Zugriff: 10.2021).
- HAHN 1977 Hahn, Wolfgang: *Neue Konservierungsprobleme, die sich durch moderne Kunsttechniken ergeben*. In: Althöfer, Heinz (Hrsg.): *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposium 1977*. Restaurierungszentrum Düsseldorf, 1977. S. 19–23.
- HARVARD ART MUSEUMS Harvard Art Museums: *Center for the Technical Study of Modern Art*. Online verfügbar unter <https://www.harvardartmuseums.org/teaching-and-research/research-centers/center-for-the-technical-study-of-modern-art> (Zugriff: 10.2021).
- HELFFERICH 2011 Helfferich, Cornelia: *Die Qualität qualitativer Daten: Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 4. Auflage, VS Verlag, Wiesbaden, 2011.
- HUMMELEN & SCHOLTE 2012 Hummelen, Ysbrand und Scholte, Tatja: *Collecting and archiving information from living artists for the conservation of contemporary art*. In: *The conservation of easel paintings*. Routledge, Abingdon, Oxon (England); New York, 2012. S. 39–47.
- HUMMELEN & SILLÉ 1999 Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne (Hrsg.): *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Stichting Behoud Moderne Kunst; International symposium. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999.
- HUMMELEN 2005 Hummelen, IJsbrand: *Conservation strategies for modern and contemporary art. Recent developments in the Netherlands*. In: CR: *interdisciplinair vakblad voor conservering en restauratie*, Jg. 6, Heft 3, 2005. S. 22–26.
- INCCA 2002 International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA) (Hrsg.): *Guide to Good Practice: Artist's Interviews*. Erstmals

veröffentlicht 2002, überarbeitete Version von 2016. Online verfügbar unter https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf/2002_incca_guide_to_good_practice_artists_interviews.pdf (Zugriff: 10.2021).

- INCCA 2015. International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA): *Network history*. 2015. Online verfügbar unter <https://www.incca.org/network-history> (Zugriff: 10.2021).
- JARCZYK ET AL. 2019 Jarczyk, Agathe; Kromer, Reto; Pfluger, David: *Memoriav Empfehlungen. Digitale Archivierung von Film und Video. Grundlagen und Orientierung*, Version 1.2, 2019. Online verfügbar unter <http://memoriav.ch/dafv/> (Zugriff: 10.2021).
- KRUSE 2015 Kruse, Jan: *Qualitative Interviewforschung. Ein integrativer Ansatz*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage, Beltz Juventa, Weinheim/Basel, 2015.
- KUCKARTZ 2010 Kuckartz, Udo: *Einführung in die computergestützte Analyse qualitativer Daten*. 3. Aufl. VS, Verlag f. Sozialwiss., Wiesbaden, 2010.
- KUCKARTZ ET AL. 2008 Kuckartz, Udo; Dresing, Thorsten; Rädiker, Stefan & Stefer, Claus: *Qualitative Evaluation. Der Einstieg in die Praxis*. VS, Verlag f. Sozialwiss., Wiesbaden, 2008.
- LEARNER 2008 Learner, Tom: *The Object in Transition: A Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art*. In: *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, Heft 2, 2008. Online verfügbar unter <https://journals.openedition.org/ceroart/425> (Zugriff: 10.2021).
- MANCUSI-UNGARO 1999 Mancusi-Ungaro, Carol: *Original intent: The artist's voice*. In: Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne (Hrsg.): *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Stichting Behoud Moderne Kunst; International symposium. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. S. 392–393.
- MEYERHUBER 1991 Meyerhuber, Kathrin: *Arbeitsweisen lebender Künstler. Sammlung von Informationen mit Hilfe eines Fragebogens*. Unveröffentlichte Seminararbeit abgelegt an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 1991.
- MISOCH 2015 Misoch, Sabina: *Qualitative Interviews*. De Gruyter Oldenbourg, Berlin/München/Boston, 2015.
- MOHRMANN 1988 Mohrmann, Ivo: *Maltechniken lebender Künstler. Gemälde des 20. Jahrhunderts in der Restaurierung*. Unveröffentlichte Seminararbeit abgelegt an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 1988.
- NACCA a New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA): NACCA. Online verfügbar unter <http://nacca.eu/about/> (Zugriff: 10.2021).
- NACCA b New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA): *Research Projects*. Online verfügbar unter <http://nacca.eu/research-projects/> (Zugriff: 10.2021).

- NEUROTH ET AL. 2010 Neuroth, Heike; Liegmann, Hans; Oßwald, Achim; Scheffel, Regine; Jehn, Mathias; Strathmann, Stefan: *Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung*. Version 2.3, Nestor c/o Niedersächs. Staats- und Univ.-Bibliothek, Göttingen, 2010. Online verfügbar unter http://nestor.sub.uni-goettingen.de/handbuch/nestor-handbuch_23.pdf (Zugriff: 10.2021).
- ICN/SBMK 1999 Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)/Foundation for the Conservation of Modern Art (SBMK) (Hrsg.): *Concept Scenario: Artists' Interviews*. Amsterdam, 1999. Online verfügbar unter <https://www.sbmk.nl/source/documents/concept-scenario.pdf> (Zugriff: 10.2021).
- PEEK & BROKERHOF 1999 Peek, Marja; Brokerhof, Agnes W.: *Documentation and Registration of Artists' Materials and Techniques: Proceedings*. In: Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne (Hrsg.): *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Stichting Behoud Moderne Kunst; International symposium. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. S. 388–390.
- PERRY 1999 Roy A. Perry: *Present and future: Caring for contemporary art at the Tate Gallery*. In: Corzo, Miguel Angel (Hrsg.): *Mortality immortality? The legacy of 20th-century art*. Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1999. S.42–44.
- PRZYBORSKI & WOHLRAB-SAHR 2014 Przyborski, Aglaja und Wohlrab-Sahr, Monika: *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch*. 4., erweiterte Auflage, Oldenbourg Verlag, München, 2014.
- ROHDE-ENSLIN 2004 Rohde-Enslin: *Nicht von Dauer. Kleiner Ratgeber für die Bewahrung digitaler Daten in Museen*. nestor – ratgeber 1, 2004. Online verfügbar unter https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/Sonderhefte/mat-Sonderheft_2-lza_ratgeber_verse1_2005.pdf (Zugriff: 05.2021).
- RÜSTAU 2010 Rüstau, Artemis (2010): *Eine Literaturstudie zur Entwicklung der Künstlerbefragung in der Konservierung/Restaurierung*. Unveröffentlichte Seminararbeit. Hochschule für Bildende Künste, Dresden, 2010.
- SCHEIDEMANN 2016 Scheidemann, Christian: *Why Not Ask the Artist?*. In: VoCA Journal, 2016. Online verfügbar unter <https://journal.voca.network/why-not-ask-the-artist/> (Zugriff: 10.2021).
- SCHINZEL & REHBEIN 1985 Schinzel, Hiltrud; Rehbein, Silke: *Originalbeschreibungskatalog*. In: Heinz Althöfer (Hrsg.): *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*. München, 1985. S. 131–137.
- SCHINZEL 1985 Schinzel, Hiltrud: *Restaurierung und Forschung – Versuch einer Schematisierung*. In: Heinz Althöfer (Hrsg.): *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen, Material, Technik*. Callwey, München, 1985. S. 19–23.
- SOMMERMEYER 2011 Sommermeyer, Barbara: *Who's Right – the Artist or the Conservator?* In: Tatja Scholte & Glenn Wharton (Hrsg.): *Inside Installations*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011. S. 143–151.

- STEBLER 1985 Stebler, Wilhelm: *Technische Auskünfte von Künstlern. Überlegungen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunsttechnologen in bezug auf die Probleme der Materialerhaltung in der zeitgenössischen Kunst*. In: Maltechnik Restauro, Heft 1, 1985. 19–34.
- STIGTER 2016 Stigter, Sanneke: *Autoethnography as a new approach in conservation*. In: Studies in Conservation, Band 61, sup2, 2016. S. 227–232.
- STONER 1984 Stoner, Joyce Hill: *A data file on artists' techniques cogent to conservators*. In: Diana Froment (Hrsg.): ICOM Committee for Conservation. Triennial meeting, 7th, København, Denmark, 1984, Band 1. 2 Bände. ICOM in association with the J. Paul Getty Trust, Paris, 1984. S. 84.4.7–84.4.8.
- TÖPFER 2010 Töpfer, Armin: *Erfolgreich forschen: ein Leitfaden für Bachelor-, Master-Studierende und Doktoranden*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin, 2010.
- TUNNAT & RÖTHLISBERGER-
JOURDAN 2017 Tunnat, Yvonne und Röthlisberger-Jourdan: *PDF in der Langzeitarchivierung*. Nestor Thema 7, 2017. Online verfügbar unter https://files.dnb.de/nestor/kurzartikel/thema_07-PDF.pdf (Zugriff: 05.2021).
- VAN SAAZE 2009 Van Saaze, Vivian: *From Intention to Interaction. Reframing the Artist's Interview in Conservation Research*. In: Art d'aujourd'hui patrimoine de demain. Heft 1, 2019, S. 20–28.
- WEYER & HEYDENREICH 1999 Weyer, Cornelia; Heydenreich, Gunnar: *From questionnaires to a checklist for dialogues*. In: Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne (Hrsg.): *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Stichting Behoud Moderne Kunst; International symposium. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. S. 385–388.
- WHARTON 2016 Wharton, Glenn: *Artist intention and the conservation of contemporary art*. In: Objects Specialty Group Postprints (digital), Band 22, 2016. S. 1–22. Online verfügbar unter <http://resources.conservation-us.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osg022-01.pdf> (Zugriff: 10.2021).
- WIELOCHA 2017 Wielocha, Aga: *The Artist Interview as a Platform for Negotiating an Artwork's Possible Futures*. In: Sztuka i Dokumentacja, Band 18, 2017. S. 31–45.

9.2 Weiterführende Quellen

Clarc, Robin, Barger Michelle: *The Artist Initiative at San Francisco Museum of Modern Art*. In: Studies in Conservation, Band 61, Beiheft 2, 2016. S. 24–28.

Gantzert-Castrillo, Erich: *The Frankfurt Museum für Moderne Kunst and a Private Archive: Registration Systems for Contemporary Art*. In: Hummelen, IJsbrand; Sillé, Dionne (Hrsg.): *Modern art: Who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*. Stichting Behoud Moderne Kunst; International symposium. Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1999. S. 284–289.

Gantzert-Castrillo, Erich: *The Archive of Techniques and Working Materials Used by Contemporary Artists*. In: Miguel Angel Corzo (Hrsg.): *Mortality Immortality? The Legacy of 20th– Century Art*. J. Paul Getty Trust, Singapore 1999. S. 127–130.

Hummelen, Ysbrand; Menke, Natalie; Petovic, Daniela: *Towards a method for artists' interview related to conservation problems of modern and contemporary art*. In: ICOM-CC 12th Triennial Meeting Lyon 29 August – 3 September 1999, Volume 1, 1999. S. 312–317.

Huys, Frederika: *The Artist Is Involved! Documenting Complex Works of Art in Cooperation with the Artist*. In: Scholte, Taja; Wharton, Glenn (Hrsg.): *Inside Installations*. Amsterdam University Press, 2011. S. 105–118.

Ryan, Gwynne; O'banion, Steven: *From theory to practice: Instituting the Hirshhorn Artist Interview Program*. In: *Objects Specialty Group Postprints, Volume Twenty-Two*, 2015. S. 13–24.

Scheidemann, Christian: *Is the Artist Always Right? – New Approaches in the Collaboration Between Artist and Conservator*. Vortrag auf dem Symposium "Contemporary Art: Who Cares?". Amsterdam, 2010. Online verfügbar unter <https://vimeo.com/14603693> (Zugriff: 10.2021).

Schreier, Margrit: *Varianten qualitativer Inhaltsanalyse: Ein Wegweiser im Dickicht der Begrifflichkeiten*. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Band 15, Heft 1, 2014. Online verfügbar unter <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2043/3636> (Zugriff: 10.2021).