

sprachbasierten Angebote bearbeiten die Besuchenden die Frage: **Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?**

Die Wissensangebote sind auf unterschiedliche Weise im Raum materialisiert. Sie bestehen aus lokostatischen, an der Wand applizierten Schriftzeichen oder aus Schrift- oder Bildzeichen auf lokomobilen Aufklebern und Handouts oder auf semi-lokomobilen Hinweistafeln. Auch die mobile Anwesenheit von Museumsmitarbeitenden in der Funktion von Livespeakerinnen bzw. Aufsichtspersonen und deren Bereitschaft zum mündlichen Gespräch prägt die Ausstattung der Ausstellung. Die so räumlich-materialisierten und personellen Bedingungen legen verschiedene Lösungen nahe, mit denen die Besuchenden etwas über das Thema der Ausstellung oder Wissenswertes zur Kunst erfahren, die Kunsthaftigkeit der installierten Arbeiten oder die Bedeutung dieser Form von Kunst erfassen können. Sie tun dies nicht durch direkte Anschauung, sondern durch einen kognitiv-kommunikativen Prozess wie *Lesen von Wandtexten*, *Benutzen von Handouts*, *Reden mit Museumsmitarbeitenden* und *Lesen von Handlungsanweisungen*.

Die Besuchenden werden aufgefordert, sich im Raum nach Informationsquellen umzusehen, sich diesen anzunähern (Wandtexte, Handouts, Infotafeln oder Museumsmitarbeitende), sich ihrer zu bedienen (Handouts), sich durch Lesen oder im Gespräch Inhalte anzueignen und sich den Anweisungen entsprechend zu verhalten.

Die schriftlich und mündlich zur Verfügung stehenden Angebote kommunizieren die von der Institution beabsichtigte Botschaft der Ausstellung, informieren über die Biografie des Künstlers, seine Erfolge, Interessen und Arbeitsweisen und vermitteln so relevante Grundlagen seiner Kunst. Sie regen zudem zu einer spezifischen Form der Rezeption (vergleichendes Sehen, befragendes Sehen) an oder fordern eine bestimmte Art der Nutzung (Befolgen der Handlungsanweisungen). Der Ausstellungsraum wird somit als ein durch die Institution vorgegebener und reglementierter Wissensraum etabliert.

Auch in den Teilnehmeräußerungen wird das Bedürfnis nach Informationen deutlich, wenn von »*da erfahrn mer e bissl was*« die Rede ist. Von Interesse sind Informationen zur gesamten Ausstellung, zu einem spezifischen räumlichen Bereich oder zu einzelnen Arbeiten im Hinblick auf die Möglichkeit und die Art und Weise der Nutzung »*Darf man hier reingehen?*«. Die Bearbeitung der Aufgabe INFORMIEREN setzt Lesekompetenzen sowie eine ausgewiesene fach- und fremdsprachliche Expertise voraus, die jedoch nicht alle Besuchenden mitbringen. Die Gesprächsangebote gelingen nur, wenn von Seiten der Besuchenden eine Gesprächsbereitschaft vorhanden ist.

### 4.3 BETRACHTEN

Kunstwerke sind stets an gestaltete Materialien gebunden, mit denen sie eine künstlerisch-ästhetische Wirkung erzeugen. Dies zeigt sich an der absichtsvollen Anwendung von Farben, Formen, Linien, Flächen, Raum, Helldunkel oder von Farbkontrasten, Bewegungen, Richtungen, Materialien oder von technischen Hilfsmitteln. Bei der Wahrnehmung von Werken der bildenden Kunst wirken mehrere Wahrnehmungsorgane zusammen und in vielen Fällen werden verschiedene Sinne angesprochen. Die meisten Informationen aber werden über den Sehsinn gewonnen. Die Rezipierenden haben Kunstwerke jedoch nicht nur visuell wahrzunehmen, sondern sie sind aufgefordert, eine viel komplexere Aufgabe zu lösen: nämlich Kunstwerke eingehend zu BETRACHTEN. Der Begriff »betrachten« ist bereits im Mittelhochdeutschen als »be-

trahten« belegt, was zunächst »bedenken, erwägen, streben« meinte. In frühneuhochochdeutscher Zeit entwickelte sich über »nachdenklich ansehen« die heutige Bedeutung im Sinne von »anschauen, beschauen« (Duden 2014: 91).

BETRACHTEN ist demnach eine Aufgabe, die sich in besonderer Weise bei der Rezeption von bildender Kunst stellt. Sie fordert eine spezifische Praxis der Präsenzerfahrung und ist mehr als nur ein optisches Sehen. Gemäß Schürmann findet das Betrachten von Kunst durch ein »selbstzweckhaftes Sehen« statt, das die Erfüllung »im Ästhetischen« (Schürmann 2008: 82) findet, das heißt im Vollzug in sich selbst. BETRACHTEN meint demnach auch ein Nachdenken, ein kognitives Hinterfragen oder ein Produzieren von Bedeutung (vgl. Duden 2014: 91). Das Lösen der Aufgabe verlangt daher einen längeren Prozess der visuellen und kognitiven Auseinandersetzung, bei dem die Vielschichtigkeit des Kunstwerks in seiner Sinnhaftigkeit erfasst werden soll. Dieser Prozess ist stark auch von der eigenen Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit, den eigenen Erfahrungen, den kulturellen Normen, den institutionellen Bedingungen sowie dem aktuellen Befinden beeinflusst.

Im Kontext der Kunstdidaktik und Kunstgeschichte haben sich verschiedene Methoden herausgebildet, wie die Kunst betrachtet werden kann (vgl. Belting et al. 1996; Kirschenmann/Schulz 1999; Brassat/Kohle 2003 etc.). Im Fachdiskurs wird unter dem Begriff der Kunstbetrachtung ein Interesse sowohl am Untersuchen von Kunstwerken als auch an Auffassungen über das Sehen subsumiert. Ausgangspunkt ist die Auseinandersetzung mit einem konkreten Kunstwerk aus dem Bereich der bildenden Kunst, das in der kunstwissenschaftlichen Literatur als solches rezipiert wird. Ihr Ziel ist es, dessen Sinnhaftigkeit zu erschließen (vgl. Buchschartner 1998: 11/12). Bei einer solch fachwissenschaftlich orientierten Kunstbetrachtung wird das Kunstwerk in einzelne Elemente »zerlegt«, die dann nach bestimmten Kriterien erfasst und interpretiert werden. Wie aber lösen Laien die Aufgabe?

Um sich der BETRACHTUNGS-Aufgabe bei einem unvoreingenommenen Ausstellungsbesuch auch ohne wissenschaftsorientierten Hintergrund zu widmen und die Kunsthaftigkeit der installativen Arbeiten zu erfassen, haben die Besuchenden auf folgende Frage eine Antwort zu finden: **Wie soll die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden?** Dazu stelle ich zwei in der Ausstellung beobachtete Lösungen vor:

- *Hinschauen* (und *Zeigen*) (Unterkapitel 4.3.1)
- *Berühren* (Unterkapitel 4.3.2)

#### 4.3.1 Hinschauen (und Zeigen)

Auf dem Standbild (Standb. 3.1-1) ist eine in Ausstellungen sehr vertraute Situation zu erkennen: Besuchende stehen nahe beieinander und richten ihre visuelle Aufmerksamkeit auf ein explizit präsentiertes Objekt, auf das zudem mit einer Zeigegeste hingewiesen wird. So machen es auch Anita und Ruth, nachdem sie den Raum überblickt (vgl. *Überblicken*, Unterkapitel 4.1.1) und den Saaltext an der Wand gelesen haben (vgl. *Lesen von Wandtexten*, Unterkapitel 4.2.1). Nun stehen die beiden Frauen in einem *L-arrangement* vor einem Kugelobjekt und zeigen durch die ko-ordinierte Ausrichtung ihrer Köpfe an, dass sie genau hinsehen und dieses betrachten. Durch die *face-to-object*-orientierte Wahrnehmung wird sichtbar, dass sie das Kugelobjekt als betrachtenswert evalu-



Standb. 3.1-1: L-O.01.31,14

ieren. Mit einer solch fokussierten Wahrnehmung geben sie eine Antwort auf die Frage: **Wie soll die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden?** Hausendorf hat das sichtbare Bezugnehmen auf Kunstwerke als ein »Zur-Schau-Stellen fokussierter Wahrnehmung« (Hausendorf 2007b: 31) bezeichnet. Eine solche Form des fokussierten visuellen Wahrnehmens von Objekten möchte ich als *Hinschauen* bezeichnen. Sie ist eine zentrale Möglichkeit, die Aufgabe BETRACHTEN zu lösen. Während des *Hinschauens* rücken die Besucherinnen das Kugelobjekt offensichtlich in den Wahrnehmungsvordergrund. Dabei werden die beiden Frauen als *Betrachterinnen* konfiguriert.

Um fokussiertes *Hinschauen* während der Interaktion kommunikativ verlässlich zu etablieren, macht Ruth spezifische Wahrnehmungswerte des Objekts für Anita verfügbar, indem sie mit dem rechten Zeigefinger darauf zeigt. Für die interaktive Organisation des *Hinschauens* spielt *Zeigen* eine wichtige Rolle. Aus kommunikativer Perspektive geht es beim Zeigen in erster Linie um eine nonverbale Äußerung im Sinne einer *pointing gesture* (vgl. Kendon 2004: 205), in der eine sprechende Person mit dem Zeigefinger auf ein Objekt zeigt und so darauf aufmerksam macht. Die zeigende Handbewegung verlängert den Blick mittels Zeigefinger und rückt den Gegenstand in der gezeigten Richtung in den Fokus. Die Geste lässt sich mit Adam Kendon als »sichtbare körperliche Handlung« [*visible bodily action*] (Kendon 2013: 8) verstehen. Der gestisch realisierte Kommunikationsakt im Sinne von »Zeigen auf etwas« identifiziert einen Bedeutungsträger und ist auf diesen ausgerichtet. Gezeigt wird meist mit dem Zeigefinger, es kann aber auch mit anderen Körperteilen (Daumen, Hand, Kopf u.a.), mit dem Blick oder auch mit Objekten in der Hand gezeigt werden (vgl. Stukenbrock 2015). Der Gestus des Zeigens kann zudem unter dem Begriff *Deixis* (griech. Δείκνυμι = zeigen) gefasst werden. Damit ist die Art und Weise gemeint, wie und worauf die Aufmerksamkeit gelenkt werden kann und soll. Dass Menschen auf etwas zeigen, ist ein Phänomen, das zwar im Rahmen der Kunstrezeption auftaucht, das aber gemäß dem Buch *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation* (Tomasello 2009) des Anthropologen Michael Tomasello auf den Ursprung der Sprache zurückführt, mit der Menschen in der Kommunikation miteinander Wahrnehmungen teilen, was auch der Darstellung und Sichtbarmachung von etwas dient.

In einem pragmatischen Funktionszusammenhang besteht die interaktive Funktion der Zeigegeste darin, dass sie »Wahrnehmung wahrnehmbar macht« [*perceived perception*] (Hausendorf 2003: 251). Zeigegesten tragen also dazu bei, individuelle Wahrnehmungsräume in einen Interaktionsraum geteilter Erfahrung zu transformieren. Sie organisieren die gemeinsame Blickrichtung und etablieren wechselseitig geteilte Wahrnehmungen. Die deiktische Aktivität des ausgestreckten Fingers kann »Redegegegenstände im gemeinsamen Gesichtsfeld der Interaktanten zum gemeinsamen Fokus der Aufmerksamkeit machen« (Schwitalla 2012: 203) und Ausgangspunkt einer »Sprechsituation« [*speech situation*] (Hausendorf 2003: 249) sein. Mit Karl Bühler lässt sich Zeigen daher als »*Demonstratio ad oculos et ad aures*« (Bühler [1934] 1982: 105) verstehen.

Gottfried Boehm betont mit dem Terminus »doppeltes Zeigen« (Boehm 2007a: 144) auf der einen Seite die Geste des Zeigens auf etwas und andererseits den Zeigenden, der sich zeigend selbst mit ins Spiel bringt. Wird das »doppelte Zeigen« auf die Situation in der Kunstaussstellung übertragen, dann wird durch Ruth als Zeigende die *Vermittler*-Figur etabliert, die der *Adressatin* Anita etwas zeigt. Diese beiden Figuren bedingen einander und rekurrieren auf den performativen Akt des Zeigens während der Interaktion. Mit Karl Bühler lässt sich eine dreifache Rollenverteilung während der Sprechsituation bestimmen: Ruth ist Zeigende und *Vermittlerin*. Sie zeigt auf das Objekt und teilt damit eine Botschaft mit. Anita ist die *Adressatin* und Empfängerin der Zeigeanweisungen und bezieht sich auf dasselbe Objekt als Zeigziel (vgl. Bühler [1934] 1982: 31). Der zeigende Finger fungiert dabei als Lehrgestus, der als Mittel zur Konstitution von Wissen und Vermittlung relevant wird.<sup>42</sup> Die Geste stellt eine Verbindung zwischen Wahrnehmung, *Hinschauen* und Zum-Wissen-Kommen her. Im Museum ist sie eine Voraussetzung, die zu einer gelingenden Anschlusskommunikation »vor dem Kunstwerk« (vgl. Hausendorf 2007a) beitragen kann. Zeigen im Sinne von »zeigen auf etwas« ist ein Spezifikum von Hinschau-Situationen und der interaktiven Sinnkonstitution von Kunst während der Kunstbetrachtung und -wahrnehmung zu zweit, zu dritt oder auch in Gruppen (vgl. Grütjen 2013: 238-244).

Zeigen steht aber nicht nur für die hinweisende Aktivität zwischen Menschen, sondern für eine Vielzahl von Tätigkeiten, Diskursen und Theorien, welche die Zeigehandlung in die thematische Nähe von Wahrnehmung, Erfahrung und Intentionalität rücken. Nicht nur Zeigegesten zeigen, auch Bilder zeigen, Wissen wird gezeigt, Ausstellungen zeigen oder Installationen zeigen (vgl. Stock/Volbers 2011).<sup>43</sup> In der Aus-

42 In pädagogischen Situationen vor dem Kunstwerk, in denen dem Publikum etwas gezeigt und damit auf bestimmte Aspekte hingewiesen werden soll, sind Zeigegesten und zeigend-hinweisende Sprechhandlungen konstitutiver Bestandteil. Darauf wurde in der kunstpädagogischen Forschung schon mehrfach hingewiesen (vgl. Sturm 1996: 239; Fürstenberg 2013; Grütjen 2013; Lüth 2013; Schmidt 2016). In kunstpädagogischen Settings sind es Lehrer:innen, Kunstvermittler:innen, Museumspädagog:innen oder Schüler:innen in der Rolle von Vermittlungspersonen, die durch Zeigegesten eine Verbindung zwischen Kunstwerk, ihrer sprachlichen Bezugnahme und weiteren anwesenden Betrachtenden sichern, vor allem auch dann, wenn Worte fehlen oder nicht präzise genug zu sein scheinen.

43 Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem deiktischen Aspekt des Zeigens hat in unterschiedlichen Disziplinen der Geistes-, Kultur- und Bildwissenschaften zu zahlreichen Publikationen geführt, zum Beispiel in den Bildwissenschaften (vgl. Boehm 2007b; Boehm/Egenhofer/Spies 2010; van den Berg/Gumbrecht 2010; Gfrereis/Lepper 2007 etc.), der kulturellen Anthropologie (vgl. Tomasello 2009) oder der Philosophie (vgl. Gebauer 2011). Sie hat zudem zu interdisziplinärer Auseinandersetzung mit dem Thema angeregt (vgl. Stock/Volbers 2011). In der Linguistik hat die wissenschaftliche

stellung ist alles für den Blick der Besuchenden arrangiert, ausgestellt und gezeigt. Hubert Locher spricht sogar vom Zeigegestus des Ausstellens (vgl. Locher 2002: 21). Im Kontext der Kunst- und Ausstellungskommunikation ist daher Zeigen als eine sinnstiftende Aktivität *par excellence* zu behandeln. Das durch die ›Zeigegesten‹ des Ausstellens Gezeigte wird durch die Zeigegesten der Besuchenden erneut in den interaktiven Vordergrund gerückt. Das Gezeigte erhält die kommunikative Kraft sowohl aus der zeigenden Ausstellung als auch durch die zeigenden Besuchenden. Im expliziten Hinzeigen werden materielle Erscheinungen oder Dinge der Ausstellung demnach als gezeigtes Zeigendes, Sehenswertes und Bedeutungsvolles hervorgehoben.

Im Kontext des Redens und Schreibens über Kunst hat Heiko Hausendorf das bezugnehmende Identifizieren und Zeigen auf Wahrnehmbares als »kommunikative[n] Vorlauf« (Hausendorf 2012b: 103) qualifiziert. Körperlich wird dieser durch die Art der Einnahme des Standpunktes und der Perspektive auf das Objekt mit spezifischer Betrachterpositur gelöst (vgl. vom Lehn/Heath 2007). Dies kommt durch den basalen Zugzwang der »Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen« (Hausendorf 2007b: 30) zum Ausdruck, der eng mit dem »Zugzwang des Zeigens« (Hausendorf 2007b: 31) verbunden ist. Zeigehandlungen sind ein zentrales Mittel, um in und mit Kunstkommunikation sicherzustellen, »worauf genau Bezug genommen wird, wenn etwas als Kunstwerk erlebt und behandelt werden soll« (Hausendorf 2012b: 103). Der ›Zugzwang des Zeigens‹ von Ruth wird von Anita durch ihre vorgeneigte Positur auf das objekt-hafte Zeigziel bestätigt. Zeigen macht nicht nur das Sehen sichtbar, es fordert auch auf, auf das, worauf gezeigt wird, mit *Hinschauen* zu reagieren, und verpflichtet zu Orientierungshandlungen in Form von visueller Zuwendung. Es hat eine identifizierende und eine appellative Funktion (vgl. Fehrmann/Linz 2010).

Mit *Hinschauen* (auch als eine Reaktion auf das *Zeigen*) wird hier also die Aufgabe BETRACHTEN und das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes multimodal bearbeitet. Im nächsten Abschnitt (4.3.1.1) beschäftige ich mich mit der raumkommunikativen Angebotsstruktur der auf dem Standbild dokumentierten Ausstellungssituation. Danach (Abschnitt 4.3.1.2) rücken die beiden Besucherinnen in den Blick und damit die Art, wie sie ihre körperliche Bezugnahme auf das Kugelobjekt etablieren und durch genaues *Hinschauen* und *Zeigen* die Aufgabe des BETRACHTENS lösen. Anschließend (Abschnitt 4.3.1.3) werden weitere Standbilder von Situationen aus dem Korpus herangezogen, die das *Hinschauen* mit und ohne Zeigegesten dokumentieren. Wie die Besuchenden die Aufgabe BETRACHTEN in der Interaktion lösen, wird in der Folge anhand von zwei Fallbeispielen untersucht (Abschnitt 4.3.1.4). Am Schluss des Kapitels werden die Ergebnisse zusammengefasst und im Hinblick auf die Konstitution der Kunsthaftigkeit von Installationskunst durch *Hinschauen* ausgewertet (Abschnitt 4.3.1.5).

---

Beschäftigung mit dem Zeigen eine lange Tradition (vgl. Bühler [1934] 1982) und erlebt seit einigen Jahren eine (Wieder-)Entdeckung (vgl. Müller 1998; Hausendorf 2003; Fehrmann/Linz 2010; Stukenbrock 2015 u.a.).

### 4.3.1.1 Raumkommunikative Angebote der Hinschau-Situation

Das Kugelobjekt entfaltet eine besondere Anziehungskraft, die Anita und Ruth zum Hingehen, Stehenbleiben sowie zum *Hinschauen* und *Zeigen* motiviert. Dabei werten sie spezifische Angebote des Raumes als Hinweise für die Betrachtung und Rezeption aus. Welche Angebote des gebauten und gestalteten Raumes lassen sich dabei bestimmen? In diesem Abschnitt werden diese identifiziert und beschrieben.



Standb. 3.1-1a

Situation suggeriert, dass es nicht nur möglich ist näherzutreten, stehenzubleiben und zu verweilen, sondern dass es sich vor allem auch lohnt. Der durch Geländer geschützte Eckbereich und seine periphere Lage sind Hinweise auf eine Verweilzone, die zum Betrachten der Ausstellungsobjekte einlädt.

**Eckbereich:** Das mit Seilen in den Raum gespannte Kugelobjekt ist in einem Eckbereich lokalisiert. Dieser wird durch ein Geländer auf zwei Seiten architektonisch gerahmt. Der Zugang ist von der Rückseite her verunmöglicht und nur durch die freie Bodenzone vom Eingang her (im Vordergrund des Standbildes sichtbar) gewährleistet. Die so gebaute und gestaltete räumliche



Standb. 3.1-1b

keine Hinweise in Form von Distanzmarkierungen und museumsspezifischen Hinweisen wie Barrieren, Markierungen auf dem Boden, Schilder etc., die dies unterbinden oder sogar verbieten würden. Das Fehlen der zu erwartenden institutionellen Abgrenzungshinweise erlaubt es, heranzutreten, den installierten Raumbereich für die Begehbarkeit zu nutzen und das Wahrnehmungsobjekt näher zu betrachten (vgl. *Eintreten*, Unterkapitel 4.5.1).

**Keine Distanzmarkierungen:** Die architektonisch gerahmte Lage in der Verweilzone reicht jedoch noch nicht aus, um das Kugelobjekt als kommunikatives Angebot und Betrachtungsgegenstand zu etablieren. Es braucht zusätzlich einen begehbaren Bodenbereich. Obwohl dieser durch abgesspannte Seile unterbrochen ist, motiviert er dennoch zum Nähertreten. Denn es gibt



Standb. 3.1-1c

**Seile:** Das Kugelobjekt ist mit zahlreichen schwarzen Seilen in den Eckbereich eingespannt (siehe Standb. 3-1 ohne Einfärbung). Es ist zu sehen, wie die Seile am Geländer oder am Boden befestigt sind und zudem nach oben führen, wo sie an der Deckenstruktur der Museumsarchitektur befestigt sein müssen, wenn sie das Objekt in der Schwebelage halten sollen. Sie fungieren als Mittel der Befestigung. Sie sind aber auch

Vektoren, die den Blick in alle Richtungen des architektonischen Raumes oder zum Kugelobjekt des gestalteten Ausstellungsraumes hinführen. Zudem vermögen sie als Gliederungshinweise die Zugänglichkeit des Objekts zu strukturieren.



Standb. 3.1-1d

ergonomisch angenehmer Betrachterpositur nahe. Die Höhe der Anbringung ist ein weiterer bedeutungsvoller Aspekt der Aufmerksamkeitslenkung, die eine optimale Sicht auf die Wahrnehmungsqualitäten des Kugelobjekts und die Realisation von detailfokussierter Wahrnehmung sicherstellt.

**Höhe der Anbringung:** Eine weitere Aufforderung, das Kugelobjekt als nahes Rezeptions- und Wahrnehmungsangebot zu nutzen, ist seine Positionierung. Die Präsentation auf Augenhöhe hebt die inszenierte Sichtbarkeit und Attraktion des Kugelobjekts hervor. Die Augenhöhe suggeriert eine Art Dialogbereitschaft zwischen Objekt und Besucherinnen und legt ein *Hinschauen* in



Standb. 3.1-1e

dass auch das Innenleben des Kugelvolumens in den visuellen Fokus rücken kann. Die Transparenz maximiert die Sichtbarkeit auf den gestalteten Binnenraum des Objekts und signalisiert die Bedeutsamkeit des Hineinblicken-Könnens. Sie ermöglicht die visuelle Verknüpfung von Oberflächen- und Binnenraumgestaltung durch einen pflanzenartigen Kern. Der Einblick in den Binnenraum, der durch die Vergrößerung des Standbildes erkennbar wird, verweist darauf, dass sich der pflanzenartige innere Kern vom ballonartigen Kugelvolumen unterscheidet. Dabei sind kontrastierende Eigenschaften hinsichtlich der Form (organisch-wuchernd vs. klar-geometrisch), der Farbe (grünlich vs. transparent) und der Materialität (Pflanzen vs. Plastik) bestimmbar. Durch die Transparenz der Hülle rücken Wahrnehmungsaspekte in den visuellen Fokus, die sich durch Gegensätzlichkeit auszeichnen, die aber ein gemeinsames ästhetisches und offenbar auch ökologisches Kugelganzes bilden.

**Transparenz:** Das mit Seilen eingespannte Kugelobjekt wird als Wahrnehmungsding vorwiegend durch die transparente Hülle relevant. Die »Objektkonstitution« (Schmitt 2017: 170) geschieht im Vergleich beispielsweise mit Steinskulpturen nicht durch eine »verschlossene Dichte eines Volumens« (Boehm 2005: 36), sondern durch ein offenes und transparentes Volumen, so

#### 4.3.1.2 Besucherinnen als *Betrachterinnen*, als *Vermittlerinnen* oder *Adressatinnen*

Ruth und Anita beantworten materielle Erscheinungen des Raumes, die beim BETRACHTEN als Hinweise relevant werden. Die Hinweisstruktur ist geprägt durch die Lage des Objekts im Raum (architektonische Rahmung, Anbringung in Bezug zum Körper), die Ästhetik (visuelle Attraktion, Transparenz), die Art der Inszenierung (Objekte als Exponate, Sichtbarmachen von Details) sowie deren Produktion (Materialisierung).



Standb. 3.1-1f

Ruth und Anita könnten aus dieser erhöhten und balkonartigen Lage die Aufgabe der ORIENTIERUNG lösen und den Raum auch durch *Überblicken* nutzen. Sie beantworten jedoch die entsprechenden Hinweise nicht, vielmehr sind es die Betrachtbarkeitshinweise des Kugelobjekts, die ihre Aufmerksamkeit strukturieren. In einem *L-arrangement* stehend richten sie die körperliche und *face-to-object*-Orientierung darauf. Auf multimodale Weise sind sie als aufgabenspezifische *Betrachterinnen* erkennbar. Durch die Zeigegeste wird Ruth zur *Vermittlerin*, durch die vorgeneigte Körperhaltung wird Anita als *Adressatin* etabliert. Das Kugelobjekt ist sichtbarer Schauplatz ihrer Aufmerksamkeit. Ruths Zeigehandlung zeigt aber auch anderen im Raum Anwesenden eine wechselseitig geteilte Wahrnehmung im Sinne der »Wahrnehmungswahrnehmung« [*perceived perception*] (Hausendorf 2003). Durch die »Zur-schaustellung fokussierter Wahrnehmung« auf das Objekt vor ihnen kann aufgrund der gerichteten Aufmerksamkeit mit Erving Goffman von einer auf das Objekt »zentrierten Zusammenkunft« [*focussed gathering*] (Goffman [1963] 2009: 104) gesprochen werden. Ruth und Anita haben sich in einer solch fokussierten Interaktion vor dem eingespannten Kugelobjekt situativ so verankert, dass sie einen »Interaktionsraum« (Mondada 2007) bilden, in dessen Zentrum sich das kugelartige Wahrnehmungs- und Zeigebjekt befindet. Diese Form von »fluktuierenden Arrangements« (vom Lehn/Heath 1998: 4) erlaubt eine *face-to-object*-Interaktion und kann in Ausstellungen immer wieder beobachtet werden. Dabei ermöglicht ein *L-arrangement* ihrer Körper (vgl. Kendon 1990e: 251) wechselseitigen Blickkontakt sowie fokussierte Wahrnehmung auf das Objekt vor ihnen. Für den gemeinsamen Wahrnehmungsraum mit dem Objekt möchte ich den bereits eingeführten Begriff *Betrachtungsraum* [*view space*] (vgl. vom Lehn 2006a, 2006c; Kesselheim 2021: 351-378) verwenden. Ruth und Anita stellen demnach gemeinsam einen durch Nähe, durch die Zeigehandlung und durch *face-to-object*-Fokussierungen geprägten *Betrachtungsraum* oder »musealen Betrachtungsraum« (Kesselheim 2021: 351) her.



Standb. 3.1-1g

Ruth und Anita hätten sich auch in Distanz zum Kugelobjekt hinstellen können. Doch da dieses von den beiden als betrachtenswert evaluiert wurde, sind sie nähergetreten, um es anzuschauen. Bevor die Aufgabe BETRACHTEN interaktiv gelöst werden kann, muss also eine gemeinsame Entscheidung getroffen werden, etwas genau betrachten zu wollen. Dass dies so ist, hängt einerseits mit der Sozialtopografie des Ausstellungsraumes zusammen, dass das, was als Angebotsstruktur in der Ausstellung zur Verfügung steht, für die gemeinsame Betrachtung genutzt werden kann. Andererseits wird das Kommunikationsangebot »Kugelobjekt« erst durch die körperlich-visuelle und vermutlich auch verbale Zuwendung als Betrachtbarkeitshinweis beantwortet. Indem Ruth und Anita an das Kugelobjekt herantreten, zeigen sie einander die Absicht an, dass sie dieses aus der Nähe studieren, davor verweilen und so die Aufgabe BETRACHTEN lösen wollen.



Standb. 3.1-1h

Das Objekt wird beim genauen *Hinschauen* durch *Zeigen* als visuelle Attraktion etabliert, was auf dem Standbild unschwer an den Betrachterposituren von Ruth und Anita erkennbar ist. Reinhold Schmitt nennt die auf das Objekt fokussierte Wahrnehmung »Objektfokussierung« (Schmitt 2017: 170). Dabei werden Betrachtbarkeitshinweise auf ein mit Bedeutung aufgeladenes kommunikatives Angebot interaktiv beantwortet (vgl. Pitsch 2012: 254-262; Hausendorf/Kesselheim 2013) und dieses als »signifikantes Objekt«, »koordinative[r] Bezugspunkt« und »gegenständliche Mitkonstituenten« (Schmitt/Deppermann 2007: 111) etabliert.



Standb. 3.1-1i

Durch die zeigende Aufmerksamkeitslenkung wird das Kugelraumvolumen als betrachtungswürdig hergestellt, mit Bedeutung aufgeladen und so zum Thema gemacht. *Hinschauen* ist nicht auf eine zweidimensionale und bildliche Repräsentation von Inhalt auf einer Darstellungsfläche eines Gemäldes beispielsweise gerichtet, sondern in *Cloud Cities* rücken beim *Hinschauen* die kugelartigen Erscheinungen, die materialisierte Form ihrer Hüllen und durch die Transparenz auch deren Inhalt in den interaktiven Wahrnehmungsvordergrund. Durch das distanzwahrende, zeigende Verhalten wird das Kugelobjekt als Bedeutungsträger hervorgebracht und auch dessen Status als museales Exponat etabliert (vgl. Heath/vom Lehn 2004). Das Exponat bildet das Zentrum des gemeinsamen *Betrachtungsraumes* (vgl. Kesselheim 2021: 351).



Standb. 3.1-1j

Ruth lenkt Anitas Aufmerksamkeit nicht auf das Objekt als Ganzes, sondern nur auf ein bestimmtes Detail der materiellen Binnenstruktur. Die Zeigegeste macht auf einen »Verweisraum« (Stukenbrock 2015: 56) aufmerksam, der sich im unteren Rauminnenbereich des Kugelobjekts befinden und auf Nahwirkung angelegt sein muss. Denn die vorgeneigte Körperhaltung von Anita lässt erkennen, dass sie den Fokus auf ein Detail gerichtet hat. Trotz Vergrößerung des Standbildes (Standb. 3.1-1j) ist jedoch nicht erkennbar, was es ist. Aber es ist anzunehmen, dass die beiden das Angebot der transparenten Kugelplastik als Hinweis auswerten, hineinblicken und im Innenraum Details entdecken können.

#### 4.3.1.3 Weitere Situationen des *Hinschauens*

In diesem Abschnitt werde ich darauf eingehen, wie *Hinschauen* von weiteren Besuchenden in anderen Situationen realisiert wird. Dabei werde ich Standbilder aus dem Korpus beiziehen, in denen die Aufgabe ohne, und solche, in denen sie mit Zeigegesten

realisiert wird, um das *Hinschauen* auf einen gemeinsamen Wahrnehmungsfokus zu organisieren. Im Korpus sind zwei Arten von Zeigegesten dokumentiert: Zeigegesten mit einem Finger und solche mit Papierobjekten.

Ich beginne mit drei Standbildern, in denen Situationen von Besuchenden dokumentiert sind, die in gemeinsamer *face-to-object*-Aufstellung auf eine installative Arbeit blicken und die BETRACHTUNGS-Aufgabe durch *Hinschauen* ohne Zeigegesten bearbeiten.



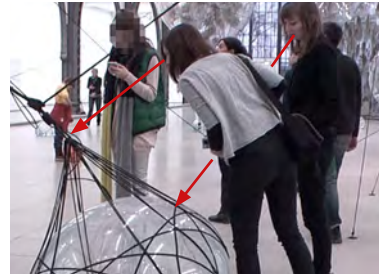
Standb. 3.1-2: K-O.24.30,22



Standb. 3.1-2a: K-O.24.30,22 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-3: T-O.09.47,08



Standb. 3.1-3a: T-O.09.47,08 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-4: K-O.01.06,03



Standb. 3.1-4a: K-O.01.06,03 (Ausschnitt)

Sibylle (S) und Roland (R) (Standb. 3.1-2) sowie Lea (L) und Andrea (A) (Standb. 3.1-3) haben sich in einem *L-arrangement* im Installationsraum nahe vor dem Netz-Pflanzen-Objekt (© Biosphere 03, carton fibre) bzw. vor einem Objekt auf dem Boden aufgestellt. Sibylle und Roland befinden sich je in einer nach Eduard Hall bezeichneten ›intimen Distanz‹ [*intimite distance – far phase*] (vgl. Hall 1966: 117-119) zueinander, Lea und Andrea sind eher als lose Einheit in einer *personal distance* (vgl. Hall 1966: 119-121) erkennbar. Dennoch markieren beide Paare, dass sie je eine Interaktionsdyade bilden

und einander für verbalen Austausch zur Verfügung stehen. Die gemeinsame *face-to-object*-Aufstellung zeichnet sich dadurch aus, dass sie ko-ordiniert die Körpervorderseiten auf das Netz-Pflanzen-Objekt oder das Objekt auf dem Boden richten. Die visuellen Orientierungen aber sind auf verschiedene Aspekte dieser installativen Arbeiten gerichtet. Sibylle schaut eher in den oberen Bereich der installierten Arbeit, Roland scheint ein Detail auf Augenhöhe in der Mitte der Arbeit zu fokussieren. Sie lösen die Aufgabe durch *Hinschauen* zur selben Zeit, aber durch unterschiedliche objekt- bzw. detailfokussierte Wahrnehmungsorientierungen. Auch Lea und Andrea richten auf ko-ordinierte Weise ihre Blickorientierungen auf das Bodenobjekt. Während Lea den Oberkörper über das Fokus-Objekt schiebt und *Hinschauen* von oben herab realisiert, steht Andrea mit etwas Distanz dazu und fokussiert den seitlichen Bereich des Wahrnehmungsobjekts. Durch ihre Körperposituren machen auch sie auf verschiedene Aspekte des Betrachtungsobjekts aufmerksam, werten diverse Betrachtbarkeitshinweise aus und etablieren andersartige *Betrachtungsräume*. Lea realisiert das *Hinsehen* detailfokussiert mit einem körperlichen »situativen Engagement« (Goffman [1963] 2009: 53). Andrea hingegen löst die Aufgabe in einer ergonomisch bequemeren Betrachterpositur. Die beiden Paare machen sich gegenseitig sichtbar, dass sie mit nichts anderem beschäftigt sind als mit *Hinschauen* in Form von selbstgenügsamem Sehen. Dabei machen sie auf den Exponatcharakter des Netz-Pflanzen-Objekts bzw. des Bodenobjekts aufmerksam. Diese sind vor allem dazu da, damit sie betrachtet werden. Roland, Sibylle, Lea und Andrea lassen verschiedene *Betrachter*-Figuren erkennbar werden. Sie stellen auf die Wahrnehmungsobjekte ko-ordinierte, aber individuell realisierte *Betrachtungsräume* her.

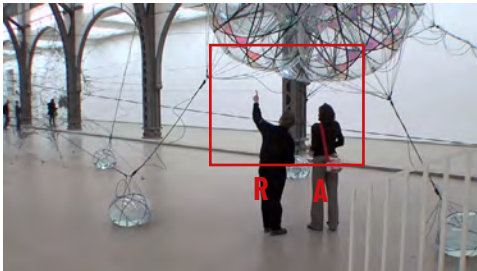
Im dritten Beispiel (Standb. 3.1-4) sind nochmals Roland (R) und Sibylle (S) zu Beginn des Ausstellungsbesuchs zu sehen. *Side-by-side* mit sich berührenden Körpervorderseiten einander zugeneigt stehen sie auf dem obersten Treppenabsatz. Ihre Kopfausrichtungen sind *face-to-object*-orientiert dem bunt schimmernden, vor ihnen hängenden Kugelverbund [④ *iridescent*] zugewandt. Als miteinander kommunizierende Interaktionsdyade etablieren Roland und Sibylle aber verschiedene *Betrachtungsräume*: Sibylle blickt auf das Display des Smartphones und betrachtet einen durch die Kamera medial vermittelten Ausschnitt des bunten Kugelobjekts, Roland ist auf das originale Objekt fokussiert. Durch ihre je individuelle visuelle Aufmerksamkeit etablieren sie das bunte Ballonobjekt als bedeutungsvolles Exponat.

Die Lösungen von *Hinschauen* ohne *Zeigen* können folgendermaßen zusammengefasst werden:

- Es fällt auf, dass die Paare zwar die Aufgabe gemeinsam zur selben Zeit lösen, aber verschiedene Blickfokussierungen sichtbar werden lassen und somit anzeigen, dass sie unterschiedliche Betrachtbarkeitshinweise beantworten.
- Die Besuchenden realisieren eine gemeinsame *face-to-object*-Orientierung. Sie rücken jedoch mit unterschiedlichen Blickorientierungen verschiedene Aspekte der materiellen Erscheinungen des Betrachtungsobjekts in den Fokus.
- Sie realisieren fokussierte Wahrnehmungsorientierungen nach oben, nach unten oder geradeaus auf Augenhöhe. Sie beantworten die Betrachtbarkeitshinweise mit verschiedenen Betrachterposituren und unterschiedlichen situativen Engagements beispielsweise durch ein auffälliges, aktives oder ein eher distanzierendes *Hinschauen*.

- Sie stellen auf das Wahrnehmungsobjekt ausgerichtete individuelle *Betrachtungsräume* her, welche sie als *Betrachterinnen* konfigurieren.
- Sie realisieren *face-to-object*-Wahrnehmungsorientierungen zum Original oder durch die mediale Vermittlung via Display des Smartphones.

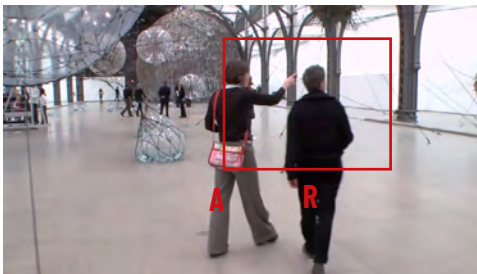
Als Nächstes sollen Situationen erörtert werden, in denen die BETRACHTUNGS-Aufgabe durch *Hinschauen* mit *Zeigen* gelöst wird. Im Korpus gibt es unterschiedliche Realisierungen. Es gibt Besucherpaare, die einander selten etwas zeigen (Video A: nur zweimal), während andere häufiger einander auf etwas hinweisen (Video C: 16-mal). Offensichtlich sind persönliche oder interaktive Dispositionen für die Motivation verantwortlich, um mit Zeigegesten das *Hinschauen* im Ausstellungsraum zu organisieren. Dazu wählen die Besuchenden meistens den ausgestreckten Zeigefinger, wie bereits Ruth im Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 3.1-1). Dieser fungiert als natürliches Zeigewerkzeug und »leibhaftiges, deiktisches Organ« (Boehm 2007a: 146). Für Anja Stukenbrock ist das Zeigen mit dem Zeigefinger die prototypische Zeigegeste, die sie sinn- gemäß wie folgt beschreibt: Der Zeigefinger ist ausgestreckt, die übrigen Finger sind leicht nach innen gebogen, der Daumen abgespreizt. Die Handfläche befindet sich in vertikaler Lage [*Index Finger Extended Neutral (palm vertical)*] (vgl. Stukenbrock 2015: 101) (Standb. 3.1-6). Die restlichen Finger befinden sich in vertikaler Linie aufsteigend übereinander (vgl. Kendon 2004: 205-209; Stukenbrock 2015: 114-122). Auffallend oft zeigen die Besuchenden auf Elemente, die sich über und *vor* ihnen im Raum befinden (Standb. 3.1-5). Sie organisieren das *Hinschauen* in vertikaler und horizontaler *face-to-object*-Ausrichtung. Dabei strecken sie den Zeigefinger nach oben, die restlichen Finger zeigen nach unten [*Index Finger Extended Supine (palm down)*]. Dazu gibt es je ein Beispiel.



Standb. 3.1-5: L-O.04.42,20



Standb. 3.1-5a: L-O.04.42,20 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-6: L-O.07.06,05

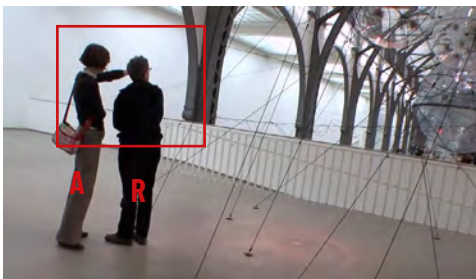


Standb. 3.1-6a: L-O.07.06,05 (Ausschnitt)

Im ersten Standbild (Standb. 3.1-5) stehen Ruth (R) und Anita (A) nebeneinander, in aufrechter Haltung, mit paralleler Beinstellung, in einem *L-arrangement* und in *personal distance* (vgl. Hall 1966: 119-121) unter dem hängenden bunt schimmernden Kugelverbund [④ *iridescent*]. Ruth schaut nach oben, neigt den Oberkörper etwas nach rechts zu Anita und zeigt mit dem linken Arm und einem vertikal ausgestreckten Zeigefinger auf das hängende Objekt über ihnen. Sie macht auf ein bestimmtes Zeigeeziel aufmerksam und lenkt so auch das *Hinschauen* von Anita. Beide sind als *Betrachterinnen* mit *face-to-object*-fokussierten Wahrnehmungsorientierungen nach oben konfiguriert, Ruth ist *Vermittlerin* und Anita *Adressatin* ihrer Zeigebemühungen. Indem sie den Kopf in den Nacken gelegt hat und in die von Ruth gezeigte Richtung schaut, beantwortet sie Ruths Zeigen. Die Zeigegeste ermöglicht es, dieselben Betrachtbarkeitshinweise auszuwerten und einen gemeinsam geteilten *Betrachtungsraum* herzustellen. Sie ist eine situationsreflexive Antwort auf den künstlerisch eingeräumten Ausstellungsraum, in dem die Wahrnehmungsattraktionen über den Köpfen installiert sind. Dabei wird das hängende Objekt als ein bedeutungsvolles Exponat etabliert.

Meistens wird das *Hinschauen* aus einer ortsstabilen Positionierung heraus realisiert. Es gibt einige Fälle, in denen die Ko-Orientierung der Blicke in der Bewegung organisiert wird. Auf dem nächsten Standbild (3.1-6) gehen Ruth (R) und Anita (A) *side-by-side* nebeneinander. Als *Vermittlerin* streckt Anita den rechten Arm aus und zeigt auf etwas außerhalb des Standbildes. Dass das Wahrnehmungsziel in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus gerückt ist, ist an der mit der Zeigegeste ko-orientierten Kopfhaltung von Ruth erkennbar. Nicht nur die Blick, sondern auch die Gehrrichtungen der beiden Frauen sind mit dem Vektor der Zeigehandlung ko-orientiert. Das Zeigen organisiert nicht nur das *Hinschauen* auf ein gemeinsames Wahrnehmungsziel, sondern auch die gemeinsame Gehrrichtung auf ein Objekt hin und signalisiert, dass dies aus der Nähe angeschaut werden soll. Das Zeigeeziel fungiert als Wahrnehmungs- und Bewegungsziel. Der gemeinsam hergestellte *Betrachtungsraum* ist zu einem gemeinsam hergestellten *Bewegungsraum* geworden.

Beim Lösen der Aufgabe BETRACHTEN wird nicht nur der Nahbereich fokussiert. Es gibt zahlreiche dokumentierte Situationen, in denen das *Hinschauen* auf weiter entfernte Wahrnehmungsobjekte realisiert wird. Dabei verwenden die Besuchenden Zeigegesten, die explizit an das Sehen der *Adressaten* angepasst sind. Mit solchen *adressatenorientierten* Zeigegesten kann das gemeinsame *Hinschauen* auf ein fernes Wahrnehmungsziel organisiert werden, was ich an zwei weiteren Standbildern veranschaulichen möchte.



Standb. 3.1-7: L-0.03.39,07



Standb. 3.1-7a: L-0.03.39,07 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-8: B-0.34.53,04



Standb. 3.1-8a: B-0.34.35,20 (Ausschnitt)

Das erste Standbild (3.1-7) zeigt Ruth (R) und Anita (A), wie sie im Eingangsbereich nahe nebeneinander in einem *L-arrangement* in erhöhter Position stehen und gemeinsam in die Halle blicken. Sie lösen aber nicht die Aufgabe *ORIENTIEREN* durch *Überblicken*, sondern mit einer Zeigegeste lenkt Anita das *Hinschauen* von Ruth auf ein spezifisches und entferntes Wahrnehmungsangebot am Ende der Halle, das sie als sehenswert evaluiert. So stellt sie im Präsenzmodus *Stehen* einen großräumigen *Betrachtungsraum* her. Im zweiten Beispiel (Standb. 3.1-8) sind Susi (S) und Peter (P) abgebildet, wie sie am Rand der Ausstellungshalle nahe nebeneinander den kleinen Absatz des gebauten Raumes als Hinweis auswerten, darauf sitzen zu können. Die Interaktionsdyade schaut auf die gegenüberliegende Hallenseite und realisiert das *Hinschauen* im Präsenzmodus *Sitzen*. Auch Peter weist auf etwas hin, das sich in der Ferne befinden muss. Susi ist die *Adressatin* seiner Vermittlungs- und Kommunikationsbemühungen und perzeptorisch darauf orientiert (vgl. Kendon 2004: 200).

Anitas und Peters Zeigegesten ähneln sich: Beide zeigen mit ausgestreckten Armen auf etwas hin. Diese befinden sich auf Augenhöhe der *Adressatinnen*. Die *Vermittler* erleichtern ihnen so das Finden des Zeigeziels, indem sie ein Angebot machen, den Blick mit dem Vektor ihres Armes ko-orientieren zu können. Das *adressatenorientierte Zeigen* ist eine situationsreflexive Antwort auf die Betrachtbarkeitshinweise der offenen und weiten Halle. Es ermöglicht, das *Hinschauen* auf einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus zu organisieren, der sich weiter weg befindet. Die *Adressatinnen* beantworten die Geste, indem sie in die angezeigte Richtung blicken und das *Hinschauen face-to-object-ko-orientieren*. Wenn Besuchende eine gemeinsame Perspektive auf ein Wahrnehmungsobjekt einnehmen und ihre Standpunkte bzw. ›Sitzpunkte‹ konfigurieren, sprechen Dirk vom Lehn und Christian Heath von einer »Reziprozität der Perspektiven« (vom Lehn/Heath 2007: 156). Im Vergleich mit den empirischen Lösungen des *Überblickens* wird *Hinschauen* durch objektfokussierte Wahrnehmung auf ein spezifisches Wahrnehmungsobjekt ko-orientiert.

Mit der empirischen Lösung des *Hinschauens* durch *adressatenorientiertes Zeigen* lassen beide Paare sichtbar werden, dass sie einen *gemeinsam geteilten Betrachtungsraum* herstellen, das *Hinschauen* auf ein entferntes Wahrnehmungsobjekt organisieren und so die Betrachtbarkeitshinweise von Objekten beantworten, die sich weiter weg befinden.

Zusammenfassend kann über die handlungspraktischen Lösungen der Aufgabe *BETRACHTEN* durch *Hinschauen* mittels ›Zeigen mit dem Zeigefinger‹ Folgendes festgehalten werden:

- Zeigegesten werden in Interaktionskonstellationen in einem *L-arrangement* oder einer *side-by-side*-Formation im Gehen, Stehen oder Sitzen realisiert.
- Durch Zeigegesten rücken während der *face-to-object*-Orientierungen spezifische Wahrnehmungsobjekte oder materielle Erscheinungen der Ausstellung in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus. Die Betrachtungsobjekte können sich in der Ferne, in der Nähe, auf dem Boden, auf Augenhöhe oder über den Köpfen befinden.
- Durch Zeigegesten werden spezifische Betrachtbarkeitshinweise gemeinsam durch objekt- oder detailfokussierte Wahrnehmung beantwortet und gemeinsam geteilte *Betrachtungsräume* hergestellt, die das Betrachtungsobjekt enthalten. Diese können sich über die gesamte Ausstellungshalle ausdehnen oder auf ein Detail in der Nähe beziehen.
- Durch Zeigegesten werden die *Betrachter*-Figuren modifiziert: Der *Vermittler* ist der Zeigende, der dem *Adressaten* etwas zeigt und ihn auffordert, ebenso hinzuschauen. Dabei werden die Betrachtungsobjekte in den kommunikativen Vordergrund gerückt.
- Mit einem weit ausgestreckten Zeigearm und Zeigefinger wird auf Betrachtungsobjekte in der Ferne gezeigt, was als eine situationssensitive Antwort auf die Offenheit der Halle interpretiert werden kann.

Das Korpus enthält weitere Arten von Zeigegesten. Diese werden von den Besuchenden mit Papieren in der Hand vollzogen (vgl. Stukenbrock 2015: 196-214). Es sind einige Situationen dokumentiert, in denen das Zeigen mit offenen, zusammengefalteten oder gerollten Papieren interaktiv realisiert wird. Die involvierten Papiere stammen aus dem musealen Kontext des Hamburger Bahnhofs. Es sind dies Tickets und Handouts. Eintrittskarten sind institutionelle Mittel der Zutrittsbeglaubigung. Sie werden nach der Ticketkontrolle noch eine Weile mitgetragen, dann verschwinden sie meist in den Taschen. Handouts liegen als schriftliche Informationsquelle im Eingangsbereich zur Mitnahme aus (vgl. *Benutzen von Handouts*, Unterkapitel 4.2.2). Werden Handouts oder Eintrittskarten zum Zeigen verwendet, findet eine Um- und Neubewertung ihrer ursprünglichen Verwendungsweise statt. In der Funktion als Zeigeinstrument lenken sie die Aufmerksamkeit auf das Zeigziel und nicht wie bei der Lektüre oder bei der Ticketkontrolle auf sich selbst. Die nächsten Standbilder zeigen zwei Arten, wie die Aufgabe BETRACHTEN durch den Einsatz auch von Handouts gelöst werden.



Standb. 3.1-9: D-0.18.52,18



Standb. 3.1-9a: D-0.18.52,01 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-10: F-0.58.02.05



Standb. 3.1-10a: F-0.58.02.05 (Ausschnitt)

Im ersten Beispiel (Standb. 3.1-9) steht Hilda (H) direkt neben Rike (R) und Ursula (U). Die Interaktionstriade ist als solche erkennbar, da sie sehr nahe nebeneinander unter einem in der Höhe installierten Kugelobjekt in einer gemeinsamen *face-to-object*-Aufstellung positioniert ist. Alle drei Frauen richten ihre visuelle Aufmerksamkeit auf das transparente und bepflanzte Wahrnehmungsobjekt über ihren Köpfen [(15) *Biosphere 02, hanging garden*] und beantworten dessen Betrachtbarkeitshinweise als Attraktion. Sie etablieren gemeinsam einen *Betrachtungsraum*, der durch die Zeigegeste von Hilda motiviert ist. Hilda realisiert diese Geste mit einem eingeschlagenen Handout, das sie in der rechten Hand zwischen Daumen und Mittelfinger hält. Der Zeigefinger befindet sich im Einschlag. Mit Hilfe des Handouts als funktionsfremdes Zeigeinstrument kann Hilda die Zeigegeste über die Reichweite des eigenen Körpers hinaus verlängern und eine höhere Präzision bei der Etablierung des gemeinsamen Zeige- bzw. Hinschauziels erreichen. Offensichtlich will sie damit etwas Sehenswertes und Bedeutungsvolles hervorheben. Durch die ko-orientierte Ausrichtung der Köpfe und Blicke auf das gezeigte Wahrnehmungsziel werden alle als *Betrachterinnen*, Hilda jedoch als *Vermittlerin* und die beiden anderen als *Adressatinnen* erkennbar. Sie stellen das Objekt als Exponat her, das betrachtet werden will.

Dass die Zeigegeste nicht von allen Interaktionsteilnehmenden einer Interaktionstriade beantwortet werden muss, zeigt das zweite Standbild (3.1-10). Adrian (A) macht im installierten Raum des geknüpft-gespannten Netzobjekts [(7) *Biosphere, net*] mit einem gefalteten Handout auf ein Zeigeziel aufmerksam. Klaudia (K) beantwortet Adrians Zeigeaufforderung zum *Hinschauen* und richtet ihre visuelle Orientierung auf den durch die Zeigegeste verwiesenen Ort hin. Chris (Ch) zu ihrer linken Seite hingegen betrachtet das Netzobjekt auf solitäre Weise, er etabliert sich nicht als *Adressat* von Adrians Geste. Klaudia und Adrian stellen einen gemeinsamen, auf das netzartige Wahrnehmungsziel orientierten *Betrachtungsraum* her, der von Chris nicht geteilt wird. Adrian nutzt das Informationsmittel Handout als Verlängerung des Fingers. So wird zudem der Gestus des Lehrens hervorgehoben (vgl. Lüth 2013) und der Aspekt des Belehrens verstärkt. Als *Vermittler* zeigt er nicht nur mit einem Element der Wissenskommunikation auf etwas, durch die autoritätsunterstützende Geste präsentiert er sich zudem selbst [*selfpresentation*] (vgl. Kindt 1982) als »befugten Sprecher« (Sturm 1996: 41).

Über das ›Zeigen mit Papierobjekten‹ und über die so gestaltete Aufforderung zum *Hinschauen* kann Folgendes ergänzt werden:

- Durch Zeigehandlungen mit zu Zeigeeinstrumenten umfunktionierten, gefalteten, gerollten oder eingeschlagenen Handouts als institutionelle Kommunikationsmedien der Wissenskommunikation wird der Aspekt des Vermittelns und Belehrens beim Lösen der Aufgabe durch *Hinschauen* betont. Der Zeigegestus tritt als eine Art Lehrgestus in Erscheinung. Der *Vermittler* wird als ›befugter Sprecher‹ in Szene gesetzt.
- Zeigehandlungen mit Papierobjekten verlängern den Zeigefinger und organisieren mit erhöhter Präzision das *Hinschauen* auf ein gemeinsames Betrachtungsziel.
- Zeigegesten mit Objekten werden meist an den Außenseiten von Interaktionsdyaden oder triaden realisiert. Ausnahmen sind in gehenden Formationen oder bei der Realisation von adressatenorientiertem Zeigen feststellbar.

#### 4.3.1.4 Interaktive Herstellung von *Hinschauen* (und *Zeigen*)

Wenn die Besuchenden die BETRACHTEN-Aufgabe durch *Hinschauen* und möglicherweise auch durch *Zeigen* lösen, wählen sie aus der Fülle von im Ausstellungsraum wahrnehmbaren Elementen bestimmte materielle Erscheinungen oder Objekte zum Betrachten und *Hinschauen* aus, die sie vorgängig als betrachtungswürdig beurteilt haben. Zeigegesten haben sich dabei als ein effektives Mittel erwiesen, um einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus zu etablieren. Um das dynamische Zusammenspiel von *Hinschauen* und Beantworten von raumkommunikativen Hinweisen, von verbaler Interaktion und Zeigegesten näher zu beschreiben, reichen Standbilder als alleinige Datengrundlage nicht aus, da nicht zu hören ist, wie die Aufgabe verbal gelöst und der gemeinsame Fokus interaktiv im zeitlichen Verlauf etabliert wird. Anhand des nächsten Falles werde ich rekonstruieren, wie die Besucherinnen *Hinschauen* im Interaktionsgeschehen organisieren, und dabei drei unterschiedlich motivierte Zeigegesten thematisieren.

##### 4.3.1.4.1 Fallbeispiel »DAS sind diese sukkulEnten«

Die Datengrundlage des Fallbeispiels liefert das Video des Ausstellungsbesuchs von Ruth (R) und Anita (A), aus dem bereits das Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 3.1-1) stammte. Nun ist es Teil einer Sequenz, die rund eine halbe Minute (Lo.01.12,02–Lo.01.46,24) dauert.



Standb. 3.1-11: L-O.01.12,02



Standb. 3.1-12: L-O.01.14,20

01		# (2.0)
02	Anita	die # ähm: (...)
03		das ist ja süßss



Standb. 3.1-13: L-O.01.17,19



Standb. 3.1-14: L-O.01.20,04

- 04 (--)# (1.5)  
05 Anita DAS sind diese sukkulEnten # na  
06 Ruth [ach ja jajaja (-)stimmt (--)jaja genau]  
07 Anita [die man ja sogar rankleben kann (unverständlich)]



Standb. 3.1-15: L-O.01.27,19



Standb. 3.1-16: L-O.01.30,21

- 08 Anita ich habe die ja auch bei mir zuhause (-)  
09 aber nicht so GRO:sse TOLle exemplare wie der hier. #  
10 Ruth ja (.) guck hier(.) hier ist auch wasser,



Standb. 3.1-17: L-O.01.31,14 (=Standb. 3-1)



Standb. 3.1-18: L-O.01.33,09

- 11 die werden **auch** befeuchtet(...) #  
12 die haben oftmals (.)  
13 die wachsen ja eher im (.) hochgebirge, (.) nä (-)also  
14 Anita =ja die musst du ab und zu bewässern  
15 Ruth =genau.  
16 Anita =also besprühen- hm:.



Standb. 3.1-19: L-0.01.45,02



Standb. 3.1-20: L-0.01.46,24

**Herstellung des gemeinsamen Bewegungsziels:** Das erste Standbild (3.1-11) zeigt Anita und Ruth, wie sie sich unmittelbar nach dem Lesen des Wandtextes umgedreht haben. Gemeinsam und ohne sich abzusprechen beantworten sie die freie Bodenfläche als Hinweis für Begehbarkeit. Durch ko-orientierte Blickausrichtungen deuten sie ein gemeinsam etabliertes Bewegungsziel an, das sich in ihrer ko-ordinierten Gehrichtung befindet. Die Kamera weicht etwas zurück, so dass die beiden Frauen von der rechten Seite herkommend im Kamerablick als Interaktionseinheit vor der offenen Halle dokumentiert sind (Standb. 3.1-12). Sie sind als ein Miteinander erkennbar, die das Gehen nebeneinander auf ko-ordinierte Weise realisieren und die Schritte aufeinander abstimmen. Im Eingangsbereich situiert, werten sie aber nicht die Wahrnehmungs- und Betrachtungshinweise der offenen Halle zu ihrer rechten Seite aus, sondern haben ein anderes Ziel im ko-orientierten Blick, das die Bewegung steuert. Während sie auf das aufgrund der Kameraeinstellung noch unsichtbare Wahrnehmungsziel zugehen, hebt Anita den rechten Arm, streckt ihn aus und zeigt mit ebenso ausgestrecktem Zeigefinger in die Gehrichtung geradeaus. Die Zeigehandlung kann als adressatenorientiert bezeichnet werden. Auf Augenhöhe von Ruth fordert sie deren Aufmerksamkeit und ermöglicht ihr ein präzises Evaluieren des hervorgehobenen Wahrnehmungsziels im gemeinsamen *Betrachtungsraum* vor ihnen. Ruth ko-orientiert den Blick mit der von Anita realisierten Zeigerichtung. Das Zeigeobjekt ist nicht nur das Ziel der gemeinsamen visuellen Aufmerksamkeit, es ist auch als angesteuertes Ziel der ko-ordinierten Bewegung relevant. Die Zeigegeste etabliert einen gemeinsamen *Betrachtungs- und Bewegungsraum*. Simultan zur Realisation der Zeigegeste eröffnet Anita die Kommunikation. Sie beginnt mit Verzögerungssignalen. Nach einer selbst initiierten Reparatur des deiktischen Demonstrativpronomens bewertet sie die subjektive Wirkung des anvisierten Ziels mit »sÜss« (Z. 03). Mit der Zeigehandlung, dem Demonstrativpronomen als deiktisches Mittel, der Bewertung und der Objektfokussierung stellt sie interaktiv auf multimodale Weise sicher, was sie als betrachtungs- und hinschauwürdig evaluiert, was gemeinsam anvisiert und aus der Nähe betrachtet werden soll.

**Herstellung des gemeinsamen Wahrnehmungsziels:** Auf dem nächsten Standbild (3.1-13) ist das als »sÜss« bewertete Wahrnehmungsobjekt sichtbar: Es muss das mit Seilen im Raum eingespannte, transparente Kugelobjekt sein, das die beiden Frauen mit ihren Körper- und Blickausrichtungen fokussieren. Weiterhin bestätigen sich Ruth und Anita durch eine *face-to-object*-Fokussierung gegenseitig das gemeinsame Ziel ihrer Bewegung. Synchronisation und Zeigegeste sind zwei Phänomene, die Wahrnehmungswahrnehmungen möglich machen (vgl. Hausendorf 2010: 177). Der gemeinsam etablierte Bewegungsraum ist jedoch nicht hindernisfrei, denn ein zum Boden gespanntes Seil behindert den freien Zugang zum anvisierten Fokus-Objekt und verlangt nach einem geschickten *Manövrieren* ihrer Körper (vgl. *Manövrieren*,

Unterkapitel 4.4.1). Während die Blicke weiterhin auf das Objekt gerichtet sind, teilen die beiden ihr gemeinsames Gehen auf und treten auf je einer Seite des Seiles vor das Kugelobjekt: Ruth auf der rechten, Anita auf der linken Seite. Sie treten nahe an das fokussierte Kugelobjekt heran und beantworten Hinweise der Zugänglichkeit durch fehlende Distanzmarkierungen.

Das gemeinsame *Hinschauen* wird während des Gehens erneut durch eine Zeigehandlung auf das gemeinsame Betrachtungsobjekt realisiert. Wiederum spielt die mit der Zeigegeste synchronisierte Blick- und Gehausrichtung eine zentrale Rolle (Standb. 3.1-14). Simultan zum *Zeigen* leitet Anita mit dem deiktischen Verweis durch ein akzentuiertes Demonstrativpronomen den nächsten verbalen Beitrag ein und identifiziert das Ziel der objektfokussierten Wahrnehmung mit »*sukkulEnten*« (Z. 05). Durch die Zeigegeste und die simultane Bearbeitung der kunstkommunikativen Aufgabe der sprachlichen Bezugnahme durch das Benennen wird *Hinschauen* auf eine neue Weise multimodal gelöst. Nun wird die Aufmerksamkeit von Ruth auf ein klar sprachlich identifiziertes Wahrnehmungsobjekt gelenkt. Die Zeigegeste organisiert das *Hinschauen* auf den pflanzlichen Inhalt. Damit beantwortet Anita den Betrachtbarkeitshinweis der transparenten Hülle des Kugelobjekts, die es erlaubt, hineinzuschauen. Ruth bestätigt mit »*ach ja jajaja*«, doppelt mit »*stimmt*« und »*jaja genau*« nach und verleiht so ihrer Überraschung einen noch stärkeren Ausdruck (Z. 05). Offensichtlich hat sie die Sukkulenten als »signifikante Objekte« erst im Moment der verbalisierten Bezugnahme als solche erkannt. Durch ihre ko-orientierten Körper- und Blickausrichtungen haben sie einen gemeinsamen *Betrachtungsraum* hergestellt, der auf die Sukkulenten im Sinne von »a single focus of attention« (vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 203) ausgerichtet ist. Mit ihrer Bestätigung etabliert Ruth Anita als »Sukkulentenkennerin«.

Selbstorganisatorisch richten Anita und Ruth ihre *face-to-object*-Blick- und Körperorientierungen weiterhin auf die Sukkulenten, die durch das Benennen nun in den interaktiven Kommunikationsvordergrund gerückt sind. Damit wird objekt- oder sogar detailfokussiertes Wahrnehmen relevant. Die verbale Reaktion von Ruth nicht abwartend, erläutert Anita noch während des Annäherns und bevor sie zusammen vor dem Kugelobjekt stehen bleiben, ihr Wissen über die Klebeeigenschaften von Sukkulenten (Z. 07). Nahe am Objekt verankert nutzen sie den installierten Raum als Verweilzone (Standb. 3.1-15). In einer ko-orientierten *face-to-object*-Aufstellung halten sie den gemeinsamen Fokus auf den Pflanzeninhalt der Kugel in einem *L-arrangement* weiterhin aufrecht. Dann fährt Anita mit einem situationsreflexiven Kommentar fort und erläutert die Herkunft ihres Wissens (Z. 08). In der Selbstpräsentation (vgl. Kindt 1982) zeigt sie sich auch als »Sukkulentenbesitzerin« und daher als jemand, die über die notwendige fachliche Expertise verfügt, um die Qualität der Pflanzen als »*GRO:sse*« und »*Tolle exemplare*« bewerten zu können (Z. 09). Die Sukkulenten sind als Attraktoren für Wahrnehmung, Bewegung und Handlung in den Fokus der Interaktion gerückt. Aus dem ursprünglichen Kontext entfernt, werden sie nun im Blick der *Betrachterinnen* als Exponate etabliert.

**Herstellung eines gemeinsamen Handlungsraumes:** Noch immer wenden Ruth und Anita ihre Blicke nicht vom gemeinsamen Wahrnehmungsobjekt ab. Die dritte Zeigegeste wird in der Folge von Ruth realisiert (Standb. 3.1-16). Als *Vermittlerin* bestätigt sie zwar Anitas Bewertung (Z. 10), fordert sie aber umgehend explizit zum *Hinschauen* auf mit »*guck hier*« (Z. 10), während sie mit dem rechten Zeigefinger auf einen bestimmten Punkt im Kugelrandbereich zeigt. Wiederum gibt es zwischen dem Zugang zur

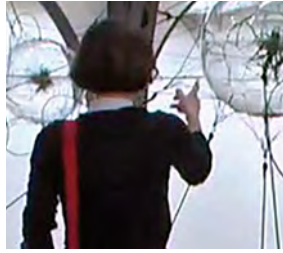
Wahrnehmung und jenem zum Zeigen eine strukturelle Verbindung. Aus der Fülle von Wahrnehmbarem evaluiert Ruth ein Detail als betrachtungs- und hinschauwürdig. Mit der Zeigegeste macht sie auf ihre visuelle Entdeckung aufmerksam, fordert Anita zum *Hinschauen* auf und lädt sie zur Herstellung eines gemeinsamen *Betrachtungsraumes* ein. Simultan dazu verankert sie das Zeigeziel mit der Lokaldeixis »hier« (Z. 10). Währenddessen neigt sie den Oberkörper leicht nach vorn und richtet den Blick auf die gezeigte Stelle. Mit der deiktischen, körperlichen und visuellen *face-to-object*-Orientierung sowie durch das Benennen mit »wasser« rückt sie auf multimodale Weise Wassertropfen und Kondenzspuren in den Fokus geteilter Wahrnehmung. Doch mit ihrer körperlichen Positur und Blickorientierung zeigt Anita an, dass sie das »wasser« noch nicht gesehen hat. Anhand ihrer seitlichen Positionierung lässt sich ein »vektorieller Präzisionsmangel« (Stukenbrock 2015: 274) rekonstruieren, aufgrund dessen sie das Zeigeziel noch nicht sehen kann. Im nächsten Moment ändert sie ihre Positur, beugt den Oberkörper nach vorn, führt den Kopf nahe an das Kugelobjekt heran und lässt damit einen detailfokussierten Blick auf die Kugelunterseite erkennen, mit dem sie in die Richtung des deiktisch lokalisierten Ziels (Standb. 3.1-17) schaut. Im nächsten verbalen *turn* etabliert Ruth Wasser als einen wahrnehmungsbasierten Index, der darauf hinweist, dass die Pflanzen befeuchtet werden müssen (Z. 11). Mit der deiktischen Zeigegeste und dem simultanen Kommentar werden die handlungspraktischen Herausforderungen zum Thema, mit denen die Institution Museum konfrontiert ist, wenn Pflanzen in künstlerischen Arbeiten ausgestellt werden und als Exponate in den Blick geraten sollen. Ruth und Anita haben nun einen gemeinsam geteilten *Betrachtungsraum* etabliert, der zugleich zu einem gemeinsam geteilten *Wissensraum* geworden ist. Durch *Hinschauen* und durch wahrnehmungsbegleitende Kommunikation stellen sie interaktiv den Status des Kugelobjekts als Exponat her und etablieren es als Bedeutungsträger.

Simultan mit der Sprechpause beenden sie die detailfokussierten Betrachtungsposituren und richten sich wieder auf (Standb. 3.1-18). Aufgrund der Kopfhaltung scheint Anita die visuelle Aufmerksamkeit nun auf den mittleren Kugelbereich zu richten und Betrachtungshinweise im Binnenraum des Kugelobjekts zu beantworten, während Ruth weiterhin geradeaus schaut. Sie aktiviert ihr Vorwissen und berichtet über das Vorkommen der Sukkulanten im »hochgebirge« (Z. 12/13). Dabei wird die kunstkommunikative Aufgabe des Erläuterns relevant. Anita geht darauf nicht ein. Sie reformuliert den Bewässerungsanspruch der Pflanzen (Z. 14) im Rahmen der Ausstellung. Ihre Korrektur von »bewässern« zu »besprühen« wird von Ruth simultan mit »genau« bestätigt (Z. 16), was als Abschlusssignal der *face-to-object*-Kommunikation fungiert.

**Auflösung der Situation:** Beide bleiben noch eine Weile aufrecht in der gemeinsamen L-Formation stehen und richten ihre visuelle Orientierung auf das Wahrnehmungsobjekt vor ihnen. Sie lassen als typische *Betrachterinnen* ein selbstzweckhaftes Sehen erkennen, ohne sich darüber verbal auszutauschen. Dabei variieren sie die Ausrichtung ihrer visuellen Fokussierung permanent durch minimale Verschiebungen der Körperhaltung: Anita hebt den Kopf und scheint den oberen Bereich des Kugelobjekts zu fokussieren, Ruth neigt den Oberkörper leicht nach rechts, um eine veränderte Sichtweise auf das Kugelobjekt und dessen Inhalt zu erhalten (Standb. 3.1-19). Auf individuelle Weise beantworten sie unterschiedliche Betrachtbarkeitshinweise. Nach rund eineinhalb Minuten individueller, objekt- und detailfokussierter Wahrnehmungshandlungen lösen Ruth und Anita die Betrachtungssituation auf, drehen auf ko-ordinierte Weise die Körper zum gespannten Seil ab (Standb. 3.1-20) und setzen sich daraufhin gemeinsam in Bewegung.



Standb. 3.1-13a



Standb. 3.1-15a



Standb. 3.1-18a

Ich rekapituliere: In diesem Fallbeispiel richten Ruth und Anita während der ganzen Zeit ihre visuelle Wahrnehmung *face-to-object* auf das Kugelobjekt und lösen die Aufgabe mittels drei verschiedener Zeigegesten (Standb. 3.1-13a; 3.1-15a; 3.1-18a). Dabei haben sie verschiedene Wahrnehmungswerte in den Fokus der Interaktion gerückt und das signifikante Kugelobjekt als gemeinsames Bewegungsziel, Wahrnehmungsziel und Erkenntnisziel interaktiv auch durch sprachliche Kommunikation etabliert. Zudem haben sie beim *Hinschauen* die kunstkommunikativen Aufgaben des Identifizierens und Benennens von Sukkulenten und Wasser (Z. 05, 10), des Erläuterns der Eigenschaften, Lebensräume und Pflege von Sukkulenten (Z. 07, 11, 14, 16) und des Bewertens (Z. 09) interaktiv bearbeitet.

- Simultan zur ersten Zeigegeste (Standb. 3.1-13a) wird *Hinschauen* interaktiv im Gehen gelöst und durch die kunstkommunikative Aufgabe des Bewertens bearbeitet. Der *Betrachtungsraum* wird durch das ko-ordinierte Gehen als gemeinsamer *Bewegungsraum* relevant. Das Zeigeeziel liegt im Fernbereich, die realisierte Geste hat den Charakter eines adressatenorientierten Zeigens.
- Anders die zweite Zeigegeste (Standb. 3.1-15a). Sie wird von Anita realisiert und organisiert das gemeinsame *Hinschauen* im Nahbereich. *Hinschauen* wird im Übergang vom Gehen zum Stehen gelöst. Durch die ko-orientierte Wahrnehmung wird der gemeinsame *Betrachtungsraum* hergestellt, während die kunstkommunikative Aufgabe der Bezugnahme verbal bearbeitet wird. Die zeigende Geste wird durch ihren identifizierenden Charakter relevant.
- Die dritte Zeigegeste (Standb. 3.1-18a) zeigt auf ein Detail im Nahbereich. *Hinschauen* wird während des stehenden Verweilens interaktiv gelöst. Die Zeigegeste wird während der Aufforderung zum Hinsehen und der verbalen Bearbeitung der Aufgabe des Erläuterns realisiert, wobei der *Betrachtungsraum* zudem durch ko-operative sprachliche Handlungen als *Handlungs- und Wissensraum* etabliert wird. Hier macht sich auf explizite Weise ein »Denken mit dem Zeigefinger« (Gfreis/Lep- per 2007) bemerkbar.

Auffallend ist, dass während der drei realisierten Zeigegesten das transparente Kugelobjekt visuell fokussiert und das ko-orientierte *Hinschauen* darauf aufrechterhalten wird. Dies motiviert die Frauen schließlich zum Stehenbleiben, denn das Wahrnehmungsobjekt will angeschaut und verstanden werden. Das braucht Zeit. Die empirische Lösung des *Hinschauens* erweist sich daher als das, was in der Literatur als »langer Blick«, »faszinierender Blick«, als »innewerdende Anschauung« oder als »füllende Anschauung« (Korff 2011: 21) diskutiert wird.

### 4.3.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Hinschauen* (und *Zeigen*)

Ausgangspunkt dieses Kapitels war die Beobachtung, dass die Besucherinnen durch ihre Posituren sichtbar werden lassen, dass sie bestimmte Erscheinungen im Raum genau betrachten. Zudem wurde deutlich, dass durch Zeigehandlungen Wahrgenommenes in den gemeinsamen kommunikativen Vordergrund gerückt werden kann. *Hinschauen* und *Zeigen* erweisen sich als zentrale handlungsorientierte Lösungen der Aufgabe BETRACHTEN, mit der das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst bearbeitet wird. Ich habe untersucht, wie der Ausstellungsraum *Hinschauen* durch materiell-räumliche Angebote nahelegt und wie es sich in unterschiedlichen Raumsituationen und Beteiligungsweisen der Besucherinnen und Besucher empirisch manifestiert. Mit der Videoanalyse konnte anhand von drei verschiedenen Zeigegesten rekonstruiert werden, wie *Hinschauen* interaktiv gelöst wird.

Als Nächstes soll nun die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multimodal gelöste Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN durch die Lösungsform *Hinschauen* (und *Zeigen*) zusammenfassend rekapituliert werden. Wie wird sie von raumbasierten Erscheinungen der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ vorstrukturiert und wie werden die kommunikativen Angebote von den Besucherinnen und Besuchern als Ressourcen genutzt und als Hinweise zum *Hinschauen* beantwortet?

#### Raumbasierte Kommunikation

- Der Ausstellungsraum ist für den Blick des Publikums inszeniert. Das betrifft insbesondere den gestalteten Ausstellungsraum von *Cloud Cities* mit den durch die Seile eingespannten Kugelobjekten.
- Die Kugelobjekte sind auf Augenhöhe, auf dem Boden oder über den Köpfen lokalisiert. Sie können aus der Nähe betrachtet werden, da Distanzmarkierungen fehlen.
- Die transparenten Objekthüllen ermöglichen Einblicke in die Binnenräume und maximieren deren Sichtbarkeit. Die Objekte sind innen oder außen mit lebenden Pflanzenelementen bestückt, was ihre Attraktivität zusätzlich erhöht.
- Die Vielfalt an visuell wahrnehmbaren Erscheinungen im Ausstellungsraum verlangt nach einem permanenten Auswählen und Treffen von Entscheidungen, was fokussiert werden soll und was nicht.

#### Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Analysen haben gezeigt, dass die in der Ausstellung dauerkommunikativen und visuellen Wahrnehmungsangebote im gesamten Raumvolumen der Halle vom Boden bis zur Decke und vom Nah- und Fernbereich so präsentiert sind, dass sie als Attraktoren fungieren und ein *Hinschauen* als Lösung der Aufgabe BETRACHTEN nahelegen.
- Durch fokussierte Wahrnehmungshandlungen werden sie während des *Hinschauens* als Betrachtungsobjekte durch die darauf ausgerichteten Körpervorderseiten sowie durch entsprechende Blickausrichtungen und *face-to-object*-Orientierungen identifiziert.

- Mit ›zur Schau gestellten‹ Wahrnehmungshandlungen während des *Hinschauens* zeigen die Besuchenden auf körperlich-räumliche Weise an, dass sie etwas aus einer Fülle von Wahrnehmbarem zum (gemeinsamen) *Hinschauen* ausgewählt haben. Dabei machen sie auf für sie relevante Wahrnehmungswerte aufmerksam und heben diese hervor.
- Ein besonderes situatives Engagement durch eine zugeneigte Körperhaltung lässt erkennen, dass eine detailfokussierte Wahrnehmungsorientierung realisiert wird.
- Durch das Beantworten der Betrachtbarkeitshinweise während des *Hinschauens* werden die Besuchenden als *Betrachter* konfiguriert.
- *Hinschauen* (und *Zeigen*) ist an keine spezifische Präsenzform gebunden und wird im Stehen, Gehen, Sitzen oder sogar im Liegen realisiert.
- Zeigegesten mit ausgestrecktem Zeigefinger und Zeigegesten mit Handouts sind in der Ausstellung als typische Handlungen beobachtbar, mit denen gemeinsame Orientierungen auf Wahrnehmungsobjekte und gemeinsam geteilte *Betrachtungsräume* hergestellt werden können.
- Die Fokus-Objekte werden durch die ko-orientierten Blicke interaktiv etabliert und als bedeutungsvolle Anschauungs- und Studienobjekte konstituiert.
- Durch *Hinschauen* und *Zeigen* wird die zeigende Person als *Vermittlerin* konfiguriert. Die *Adressatin* ist jene, der gezeigt wird. Beide sind als Betrachtende zu erkennen.
- Adressatenorientierte Zeigegesten rücken weiter entfernte Wahrnehmungsobjekte in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus, indem der *Vermittler* das *Hinschauen* des *Adressaten* auf ein bestimmtes Wahrnehmungsziel mit einer auf Augenhöhe realisierten Zeigegeste erleichtert.
- *Hinschauen* (und *Zeigen*) als eine mögliche Lösung von BETRACHTEN kann dem *Überblicken* als Lösung der Aufgabe ORIENTIEREN folgen, wenn der durch den Raum schweifende Blick an etwas hängen bleibt und etwas Wahrnehmbares länger und genauer fokussiert.

Bevor die interaktiven und sprachlichen Realisierungen zusammengefasst werden, möchte ich auch hier eine modellhafte Darstellung der Lösung vorschlagen, die auf einfache und auch auf andere Fälle anwendbare Weise veranschaulichen soll, wie die kommunikativen Erscheinungen des gestalteten Raumes durch *Hinschauen* auf körperlich-räumliche Weise beantwortet werden.



Legende:

- Kugelobjekt
- offener, durch Seile markierter Installationsraum
- Besucher als *Betrachter*, *Vermittler* oder *Adressat*
- *Betrachtungsraum*

Abb. 20: *Hinschauen* (und *Zeigen*) als mögliche Lösung von BETRACHTEN

Die Skizze zeigt zwei Besuchende, wie sie nebeneinander in frontaler *face-to-object*-Ausrichtung nahe vor einem Betrachtungsobjekt stehen und von diesem als *Betrachtende* konfiguriert werden. Sie etablieren *Betrachtungsräume*, in deren Zentrum sich das Objekt als relevanter Bedeutungsträger befindet. Mit der Zeigegeste wird zudem sichergestellt, was in den Fokus der gemeinsamen Wahrnehmung gerückt werden soll. Insofern ist der *Betrachtungsraum* ein gemeinsam geteilter. Durch die realisierte Zeigegeste sind die *Betrachter* zudem in den Figuren *Vermittler* und *Adressat* erkennbar.

### Interaktive Realisierung von *Hinschauen* (und *Zeigen*)

- Das *Hinschauen* ist eine Kernaktivität während des gemeinsamen Ausstellungsbesuchs. Als ein »selbstgenügsames Sehen« (Oevermann 1996: 2) hat es eine sozial wirksame Tragweite, wenn es zu verbaler Kommunikation motiviert, die gemeinsame Bewegung steuert, zum interaktiven Generieren von objektgebundenem Wissen oder einer über das Wahrnehmbare hinausweisenden Bedeutung anregt. Dabei ähnelt es dem von Wolfgang Kesselheim beschriebenen »museumsspezifischen, wissensorientierten Sehen«, das während des kommunikativen Bearbeitens von Dingen in einer Vitrine entsteht (vgl. Kesselheim 2012: 210-224).
- Die *Zeigehandlungen* fördern einerseits ein konzentriertes, objekt- und detailorientiertes *Hinschauen* auf ein signifikantes Fokus-Objekt und ermöglichen andererseits Anschlusskommunikation. Die gemeinsame Orientierung auf die Wahrnehmungsobjekte wird interaktiv mit Wissen in Verbindung gesetzt. Die Besuchenden etablieren diese als bedeutungsvolle Anschauungs- und Studienobjekte (vgl. Lüth 2013) sowie als Stellvertreter von Wissen.
- Ziel der Kommunikation über Kunst während des *Hinschauens* (und *Zeigens*) ist es, gemeinsam zu klären, wofür ein Objekt steht und welche Bedeutung es in sich trägt. Die Anschlusskommunikation ermöglicht den Aufbau eines auf Distanz beruhenden Erkenntnisraumes im Sinne eines offenen Kunstwerks (vgl. Eco 1973).
- Die Videoanalyse hat zudem gezeigt, dass dem gestischen *Zeigen* im Interaktionsgeschehen eine zentrale Funktion zukommt. Mit Zeigegesten können in der Ausstellung gezeigte signifikante Kommunikationsangebote während des Gehens und Stehens in die Wahrnehmung des Interaktionspartners gerückt und sein *Hinschauen* auf einen bestimmten Ort gelenkt werden. Die fokussierte und geteilte Wahrnehmung wird in der Anschlusskommunikation interaktiv zum Thema gemacht. Zeigehandlungen werden während eines gewissen Zeitraumes des *Hinschauens* in einer stabilen Orientierung aufrechterhalten.
- Durch das *Zeigen* werden zudem Vermittlungs- und Belehrungsabsichten relevant, indem erläuternde Kenntnisse oder Bewertungen der Interaktion zur Verfügung gestellt werden.
- Die Bedeutungspotenziale der Kommunikationsangebote werden durch das zeigende Identifizieren und gemeinsame Abstimmen von fokussierten Wahrnehmungsaktivitäten während des *Hinschauens* in einem ko-orientierten *Betrachtungsraum* hergestellt, durch das gemeinsame Abstimmen von Bewegungen auch in einem ko-ordinierten Bewegungsraum oder durch das interaktive Generieren von Wissen auch in einem ko-operierten Handlungs- und Wissensraum etabliert.

### Sprachliche Realisierung von *Hinschauen* (und *Zeigen*)

- Die interaktive Organisation von *Hinschauen* mit und ohne *Zeigen* wird mit und ohne Sprache realisiert.
- Mit dem kommunikativen Mittel des *Zeigens* wird sichergestellt, worauf in der ›Kommunikation über Kunst‹ genau Bezug genommen wird. Zeigen ist in der Kunstkommunikation synchronisiert
  - mit der Aufforderung zum Sehen (»guck mal«),
  - mit dem Identifizieren und Benennen von Wahrnehmbarem im Raum,
  - mit lokaldeiktischen Ausdrücken (»hier«, »da«),
  - mit deiktischen Demonstrativpronomen (»der«, »die«, »das«, »diese«), mit denen auf räumliche Wahrnehmungswerte im Ausstellungsraum verwiesen wird.
- Während des *Hinschauens* (und *Zeigens*) werden fast alle kunstkommunikativen Aufgaben interaktiv bearbeitet (außer Deuten):
  - Benennen (»SukkulEnten«, »wasser«)
  - Beschreiben (»so GRO:sse Tolle exemplare«, »werden auch befeuchtet«)
  - Erläutern: Hinweise auf Räume außerhalb des Ausstellungsraumes (»bei mir zu hause«, »hochgebirge«) oder auf pflanzenspezifische Tätigkeiten (»rankleben«, »bewässern«, »besprühen«)
  - Bewerten (»das ist ja süß«, »so GRO:sse Tolle exemplare«)

### Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Hinschauen* (und *Zeigen*): Installationskunst als Exponat

Die Kunsthaftigkeit von Installationskunst wird von den Besucherinnen und Besuchern durch das fokussierte *Hinschauen* (und *Zeigen*) als ein Medium verdauerter Kommunikation von Botschaften etabliert. Indem sie die Aufgabe BETRACHTEN bearbeiten, widmen sie den Wahrnehmungsobjekten eine gesteigerte Aufmerksamkeit, stellen sie als etwas Bedeutungsvolles her und etablieren so ihren Status als Exponate. Die Exponate beziehen ihre Existenz daraus, dass sie während der visuellen Wahrnehmung ihre Sinnhaftigkeit und ihre Bedeutung entfalten. In *Cloud Cities* sind sie auf Augenhöhe, über den Köpfen oder auf dem Boden positioniert. Als »moderne Exponate« (te Heesen 2015: 44) suggerieren sie sowohl Nähe als auch Distanz. Sie regen »nur« aufgrund ihrer sichtbaren Existenz und in Abwesenheit einer unmittelbaren Etikette mit erläuterndem Text zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit an und erzeugen eine wahrnehmungs- und erkenntnisfördernde Wirkung. Die Besucherinnen und Besucher entwerfen Installationskunst daher als etwas, das sich als besonders annäherungs-, betrachtungs-, erkundungs-, studier- und verweilwürdig erweist. Die in der Folge hergestellte Bedeutung solcher modernen Exponate ist zudem wesentlich von der Wahrnehmungs- und Wissensstruktur der Besuchenden abhängig.

### 4.3.2 Berühren



Standb. 3.2-1: L-O.04.27,24

In der Mitte des Standbildes fällt Anita auf, wie sie sich zum Objekt auf dem Boden beugt, den Finger ausstreckt und die Oberfläche berührt (Standb. 3.2-1). Offenbar gibt es etwas, das nicht nur angeschaut, sondern auch haptisch inspiziert werden will. Wird dieser ›Seh-Art‹ gefolgt, dann muss das taktile Angebot des Bodenobjekts so stark sein, dass der Impuls, dieses zu befühlen, größer ist, als die herkömmliche Museumskonvention ›Berühren verboten‹ nahelegt mit der Absicht, taktile oder haptische Erfahrungen im Museum zum Schutz der Objekte nicht zu erlauben. Aufgrund der auf dem Standbild beobachtbaren Berührhandlung lässt sich aber sagen, dass Ruth die Aufgabe BETRACHTEN auf eine Weise löst, die der Raum offenbar ebenso nahelegt. Nicht nur durch *Hinschauen*, sondern auch durch *Berühren* scheint Ruth etwas über die Kunsthaftigkeit von Installationskunst erfahren zu können. Daher soll in diesem Kapitel *Berühren* als eine weitere Lösung der BETRACHTEN-Aufgabe thematisiert werden.

Dass das *Berühren* von Kunst im Museum heute unerwünscht oder verboten ist, war nicht immer so. In den Anfängen der Geschichte des Kunstmuseums war *Berühren* eine gängige Form, wie Kunstgegenstände betrachtet und ›gehandhabt‹ wurden. Kunstwerke konnten damals sogar in die Hand genommen werden (vgl. Candlin 2010)<sup>44</sup>. Erst mit dem Entstehen des traditionellen Kunstmuseums im 19. Jahrhundert wurde dieses zu einem Ort des visuellen Lernens und optischen Vergnügens. Rezeptives Handeln in Kunstausstellungen ist seither visuell geprägt und äußert sich in einer distanzierten Betrachterhaltung, wie im letzten Unterkapitel gezeigt wurde (vgl. *Hinschauen* (und *Zeigen*), 4.3.1).

44 Fiona Candlin (Candlin 2010) hat die Geschichte des Berührens im Kunstmuseum nachgezeichnet. Sie hat dargelegt, dass mit der Öffnung des Kunstmuseums für das gemeine, als ungebildet und schmutzig angesehene Volk für dieses Publikum aufgrund von sozialer Distinktion auch das Tastverbot eingeführt wurde. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte das Publikum noch die Möglichkeit, die Exponate zu berühren. Vor allem in den Texten von Hans Sloane ist das Berühren seiner Sammlungen als zentral beschrieben (vgl. Candlin 2010: 58ff).

Die Entwicklung zur Privilegierung des Sehens macht sich zudem in der Theoriegeschichte über die Rezeption von Kunst bemerkbar. Alois Riegl zum Beispiel entwickelte ausgehend vom *Berühren* eine Analogie zum ›berührenden Sehen‹ mit den Augen. Wie die Hand eine Oberfläche abtastet, so tut es bei der taktil verstandenen visuellen Rezeption der Sehstrahl des Auges (vgl. Riegl 1901). Die visuell realisierte taktile Aufmerksamkeitszuwendung ist im Museumskontext bis heute in der Realisierung des ›bürgerlichen Blicks‹ (vgl. Bennett 2010) die vorherrschende Rezeptionsform. Auch Eva Sturm setzt das *Berühren* mit dem *Sehen* und *Zeigen* in ein Verhältnis. Während des *Berührens* sieht sie den Zeigegestus so verlängert, dass »das reine Schauen durchstoßen« (Sturm 1996: 240) wird. Sie versteht Berührungen als »Attacken«, die den Status des Objekts als »reines Schau-Objekt« (Sturm 1996: 240) bedrohen, da sie dieses haptisch vereinnahmen. Mit der Berührhandlung wird der ›bürgerliche Blick‹ torpediert.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere im Kontext des Fluxus oder der relationalen Ästhetik (vgl. Bourriaud 2002), gibt es zahlreiche Versuche, das *Berühren* als konstitutiven Bestandteil der Rezeption von Kunst zu etablieren, was aber bisweilen durch die Museen aufgrund konservatorischer Aufgaben wieder unterbunden wird (vgl. Blunck 2003). Taktile Rezeptionsweisen von Wahrnehmungsangeboten sind daher bis heute immer noch weitgehend unerwünscht, außer wenn im Rahmen der Kunstvermittlung beispielsweise explizit Berührangebote für Sehbehinderte zur Verfügung gestellt werden (vgl. Kreplak/Mondémé 2014). Ausstellungen, in denen das *Berühren* von Exponaten für das allgemeine Publikum möglich und zum Thema gemacht wird, gibt es immer noch selten.<sup>45</sup> Ansonsten ist es heute im Museum lediglich professionsspezifisch geregelt: Vor allem Konservatorinnen und Konservatoren oder Kuratorinnen und Kuratoren ist das Betasten der Exponate erlaubt, vereinzelt auch den ausstellenden Kunstschaffenden.

*Berühren* entsteht über eine Handbewegung, die »vom eigenen Körper ausgeht, mit dem Gegenstand auf seiner Oberfläche in Kontakt tritt und wieder zum Körper zurückkommt« (Gebauer 2011: 27). Im Akt des Berührens stellt sich für die Berührenden die Gewissheit über die reale Existenz des Gegenstandes her. Als eine Wahrnehmungsart der Haut und als wichtiger Teil des menschlichen Wahrnehmungssystems ist die physische Kontaktaufnahme mit dem Material zentral. Der Tastsinn nimmt durch direkte körperliche Begegnung und physische Berührung die Textur der Oberflächenqualitäten wahr. Er kann auch Eigenschaften des Materials wie Weichheit und Härte, Wärme und Kälte, Starrheit und Formbarkeit, Feuchtigkeit und Trockenheit, Festigkeit oder Zartheit erkunden, die Spannkraft oder das Volumen. Berührhandlungen sind eine Form von »Einverleibung«, die durch »assimilierende Aneignung« (Fuchs 2000: 111) stattfinden. Sie ermöglichen es, Eigenschaften eines Gegenstandes zu verinnerlichen und diese in die motorischen Schemata aufzunehmen. Für Gunter Gebauer ist das Berühren ein »solipsistischer Akt« (Gebauer 2011: 19/20). Die Berührenden in der Funktion als *Anfassende* »synthetisieren« (Löw 2001: 159) die gespürten Eigenschaften und Erscheinungsweisen des Objekts innerlich. »Touch is the most personally experienced of all sensations«, schreibt Eduard Hall (Hall 1966: 62).

45 Eine Ausnahme bildet die Ausstellung »Bitte berühren!« im Museum für Gestaltung in Zürich, 2015. Die Ausstellung forderte dazu auf, die Welt der Industrie- und Alltagsprodukte wortwörtlich zu begreifen.

Der direkte Hautkontakt mit der Oberfläche des Bodenobjekts erlaubt es Anita, durch eine sensorische Bezugnahme dessen materielle, räumliche und taktile Präsenz zu ergründen. Wie die Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen* letztlich im Hinblick auf einen Erkenntnisgewinn gelöst wird, ist das ästhetisch motivierte *Berühren* [*aesthetic touch*] (vgl. Kreplak/Mondémé 2014: 298) von der Erwartungshaltung geprägt, etwas über die Materialität und Beschaffenheit des ästhetischen Objekts zu erfahren.

In der Wahrnehmungspsychologie wird zwischen passivem und aktivem Tasten unterschieden. Beim *Berühren* im Sinne der taktilen Wahrnehmung geht es um daserspüren von Oberflächen mit der Haut. Diese Form von Tasten wird als eher passiv verstanden. Aktives Tasten hingegen erspürt nicht nur Material- und Oberflächenqualitäten, sondern greift nach Objekten, fasst sie an und erfasst auch haptisch die Form (Schönhammer 2009: 32-66). Die Psychologinnen Susan J. Lederman und Roberta L. Klatky untersuchten Zusammenhänge zwischen der haptischen Erkundung von Objekten und den Informationen, die durch diese Handlungen erwartet werden (Ledermann/Klatzky 1993, 2010). Sie konnten zeigen, dass die Art der haptischen Wahrnehmung von den Objektcomponenten, -dimensionen und -eigenschaften abhängig ist. Spezifische Formen der haptischen Erkundungen sind eng verbunden mit den Objektdimensionen. Während beispielsweise durch einen leichten Druck eines Fingers die Härte und Konsistenz des Bodenballons ertastbar ist, werden Wärme und Kälte durch einen statischen Kontakt eruiert; die Oberflächenbeschaffenheit wird erkundet über eine Hin- und Herbewegung oder das Volumen durch das Umfassen mit beiden Händen.

Wenn Berührhandlungen an Objekten realisiert werden, wird immer auch die Frage beantwortet, **wie die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden soll**. Die Besuchenden berühren räumlich-materielle Angebote, die sich ihnen anbieten und gleichsam berührt werden wollen. *Berühren* kann demnach als eine weitere handlungsspezifische Lösung der Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN verstanden werden.

Nach diesen einführenden Bemerkungen beginne ich nun mit der exemplarischen Analyse von raumbasierten Kommunikationsangeboten, die ein *Berühren* nahelegen (Abschnitt 4.3.2.1). Die multimodale Form der Bezugnahme durch Berührhandlungen wird trotz Berührverbot als eine gängige Form der Rezeption der materiellen Erscheinungen im Ausstellungsraum realisiert. Welche Hinweise die Besuchenden dabei durch die taktilen Erkundungen auswerten, darum geht es im zweiten Abschnitt (4.3.2.2). Dann werden die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse mit weiteren Berühr-Situationen von anderen Besuchenden verglichen und erweitert (Abschnitt 4.3.2.3). Und schließlich rückt die Herstellung von Berührhandlungen anhand von drei Fallbeispielen (Abschnitt 4.3.2.4) in den Fokus der Interaktionsanalyse. Abschließend werden die Ergebnisse zusammenfassend ausgewertet (Abschnitt 4.3.2.5).

### 4.3.2.1 Raumkommunikative Angebote der Berühr-Situation

Das Standbild zu Beginn des Kapitels bildet den Ausgangspunkt, um die raumkommunikativen Angebote identifizieren und beschreiben zu können.



Standb. 3.2-1a

Das ist hier nicht der Fall. Die Seilverbindungen mit dem bunt schimmernden Kugelverbund [④ *iridescent*] weisen das Bodenobjekt als funktionalen Teil der Kunstinstallation aus. Die prominente und exponierte Setzung durch eine Umgebung von unmarkiertem und hindernisfreiem Bodenraum hebt die Sichtbarkeit und die materielle Erscheinung des Bodenobjekts hervor.

**Bodennähe:** Das Objekt liegt so auf dem Boden, dass es beim Betreten der Halle aufgrund der prominenten Lage vor der Treppe und umgeben von freier Bodenfläche gut in Szene gesetzt sofort ins Auge sticht. Objekte unterhalb der Augenhöhe werden aufgrund der Bodenlage gerne als Teil des Grundes verstanden (vgl. Kesselheim 2021: 118) und fallen daher aus dem Sichtfeld.



Standb. 3.2-1b

J. Schneemann dahingehend verstanden werden, dass der damit implizierte Imperativ der Distanzwahrung aufgelöst wird und eine dadurch geschaffene erhöhte Zugänglichkeit das Bedürfnis stärkt, die Bodenobjekte auch tatsächlich zu berühren (vgl. Schneemann 2013a: 162).

**Fehlende Distanzmarkierungen:** Die Präsentation auf dem Boden und die exponierte Schutzlosigkeit sind Einladungen, näher an die Bodenobjekte heranzutreten. Die Bodenobjekte sind von allen Seiten frei zugänglich. Es gibt keine distanzmarkierenden institutionellen Gesten, die ein *Berühren* unterbinden würden. Der Mangel an schützenden Hinweisen kann mit Peter



Standb. 3.2-1c

Auf den Handhabungsbereich kann unmittelbar mit der ausgestreckten Hand, den Fingern oder den Füßen eingewirkt werden. Er wirkt als Einladung, den Hinweis der Berührbarkeit zu beantworten.

**Handhabung:** Befinden sich Objekte auf dem Boden, sind sie für die Hände, Finger und Füße in unmittelbarer Nähe verfügbar und erreichbar. Das Bodenobjekt ist gemäß Martin Heidegger »zuhanden«, es ist nahe »zur Hand« und »jederzeit zugänglich« (Heidegger 1967: 102). Die Oberfläche des Objekts wird zu einem »Handhabungsbereich« (Mead, zit. in Kruse/Graumann



Standb. 3.2-1d

**Materialien:** Die transparenten Objekte zeigen die Materialien Plastik, Wasser, Luft und Seil in ihren Produktions- und Nutzungsmöglichkeiten. Diese Materialien sind im Alltag omnipräsent. Sie kommen massenhaft vor, sind billig erwerbbar oder kostenlos zugänglich. Im Kunstkontext ist von »armen Materialien« (Wagner 2001: 169-269) die Rede.

Plastik zum Beispiel ist ein industriell erzeugter und formbarer Kunststoff mit glatter Oberfläche, bruchfest und leicht. Er bildet die Hülle des ballonartigen Hohlkörpers, der zu rund einem Viertel mit Wasser und zu drei Vierteln mit Luft gefüllt in seiner geschlossenen Form sichtbar wird. Die Produktion dieses Objekts ist nicht zuletzt ein Werk der Hände, das mit handwerklich-technischen Fähig- und Fertigkeiten produziert wurde. So liegen die produzierenden Berührhandlungen der objekthaften Verdauerung noch zugrunde, auch wenn sie aktuell nicht mehr sichtbar sind. Der produktive Umgang mit den alltäglichen Materialien untergräbt zudem den Ewigkeitsanspruch, suggeriert eher eine alltagsweltliche als eine künstlerische Objekthaftigkeit und »adelt« die Bodenobjekte nicht als etwas Wertvolles. Ist das Objekt funktionaler Teil der Installation des bunt schimmernden Kugelverbundes [④ *iridescent*] oder repräsentiert es ein bedeutungsvolles Ausstellungsstück? Die Verwendung von Alltagsmaterialien verunklärt den Status des Bodenobjekts als Exponat.



Standb. 3.2-1e

**Wiederholung:** Das Bodenobjekt ist kein Unikat. Es gibt noch weitere ähnliche Objekte, die in der Nähe auf dem Boden liegen und Zusammengehörigkeit markieren: Auf dem Standbild befindet sich eines hinter Anita, das durch deren Rücken beinahe vollständig verdeckt ist, und ein anderes am rechten Bildrand hinter dem Geländer. Alle besitzen eine identische Struktur, die gleiche

Materialisierung und Größe. Alle sind mit Abspannungsseilen mit dem hängenden Kugelverbund darüber verbunden, so als würden sie diesen gemeinsam am Boden verankern. Das mehrfache Vorkommen eines Objekts in ähnlicher Form verunklärt erneut den Status als Kunstwerk und Exponat.

### 4.3.2.2 Besucherinnen als *Anfasserinnen*

Die Situation von Anitas Berührhandlung wird im Folgenden unter die Lupe genommen und rekonstruiert, welche Hinweise sie dabei beantwortet und welche Ruth:



Standb. 3.2-1f

*L-arrangement* um das Objekt herum und signalisieren so, dass sie einander auch für verbale Interaktion zur Verfügung stehen.



Standb. 3.2-1g

Kurzzeitig angelegt ist. Ruth daneben bleibt aufrecht stehen. Mit ihrer distanzierten Positionierung und Körperhaltung beantwortet sie den Hinweis des Berührbarkeit nicht.



Standb. 3.2-1h

Mit einem unmittelbaren körperlichen Zugriff durch einen stark vorgeneigten Oberkörper sowie einen ausgestreckten rechten Finger beantwortet Anita die Wahrnehmbarkeitshinweise des Bodenobjekts. Dabei muss sie eine auf die Lage des Objekts ausgerichtete Körperpostur annehmen, die sie als *Anfasserin* offensichtlich werden lässt. Die Raumerfahrung durch *Berühren* ist an die *body-to-object*-orientierte taktile Selbsterfahrung durch den Finger gekoppelt. Simultan zur Berührhandlung neigt Anita auch den Kopf und richtet damit die visuelle Wahrnehmung auf das berührte Ziel. Die taktile Kontaktaufnahme mit der Oberfläche wird *face-to-object*-orientiert beobachtet. Berühr- und Wahrnehmungshandlungen prägen das »situative Engagement« (Goffman [1963] 2009: 53) von Anita. Zwei unterschiedliche Wahrnehmungserfahrungen werden durch eine Hand-Auge-Koordination verknüpft: Der Tastsinn kooperiert mit dem Sehsinn, die Tastempfindungen ergänzen das Sehbild (vgl. Gebauer 2011: 22). Das *Berühren* als nonverbale Handlung ist aber auch für andere im Raum Anwesende sicht- und beobachtbar. Ruth steht daneben. Ihre *face-to-object*-Blickausrichtung muss aufgrund ihrer Kopfhaltung

auf die Stelle der taktilen Kontaktaufnahme von Anitas Finger gerichtet sein. Durch ihre Monitoring-Aktivität zeigt sie an, dass sie am Geschehen interaktiv beteiligt ist. Für Deppermann und Schmitt sind Monitoring-Aktivitäten die »organisationsstrukturelle Bedingung« (Schmitt/Deppermann 2017: 120/121) der Zusammenarbeit ohne explizite Verbalisierung. Die Figur, die sie dabei sichtbar werden lässt, kann daher als *Beobachterin* bezeichnet werden. Durch die nahe Positionierung zu Anita signalisiert Ruth verbale Verfügbarkeit, in der Anitas Tasterfahrung Ausgangspunkt einer Anschlusskommunikation sein und interaktiv bearbeitet werden kann. Während Ruth durch distanzierteres *Hinschauen* das installierte Objekt als Exponat behandelt, wird dieses durch die Berührhandlung einer profanen Umwertung unterzogen. Der Existenzmodus des berührten Objekts als Exponat wird von Anita in Frage gestellt.



Standb. 3.2-1i

Anita streckt den rechten Finger aus und drückt vorsichtig auf die Oberfläche des mit Wasser gefüllten Objekts. Durch die taktil-haptische Erfahrung am Berührobjekt etabliert sie mit Eduard Hall einen individuellen *Berührraum* [*tactile space*] (vgl. Hall 1966: 60). Durch die Berührhandlung weist Anita zwar auf eine bestimmte Stelle des Bodenobjekts hin, anders als bei einer

Zeigegeste fehlt jedoch der Mitteilungsaspekt beim *Berühren*. Im Moment des *Berührens* rücken Gestaltung und Materialität des Bodenobjekts in den kommunikativen Vordergrund, nicht dessen Bedeutung. Mit Ledermann und Klatzky kann das sanfte Drücken mit einem Finger als ein Eruiere der Druckverhältnisse interpretiert werden (vgl. Lederman/Klatzky 1993, 2010). Durch das *Berühren* beantwortet Anita Hinweise der mit sinnlichen Reizen ausgestatteten Materialität des Gegenstandes und lässt ein Erkunden der sinnlichen Qualität des Objekts erkennen (vgl. Schwarte 2017b: 111).

### 4.3.2.3 Weitere Berühr-Situationen

Es gibt zahlreiche Beispiele, in denen die Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN durch *Berühren* trotz Berührverbot realisiert wird. Offenbar wirken die taktilen Angebote der installierten Arbeiten stärker als die traditionelle Museumsregel, die das *Berühren* untersagt. So werde ich das Phänomen in den Mittelpunkt weiterer Betrachtungen stellen und die bisherigen Erkenntnisse mit Analysen von anderen Beispielen aus dem Korpus anreichern. Alle dokumentierten Besucherduos und -trios mit einer Ausnahme (Video C) *berühren* Elemente der installierten Arbeiten. Am attraktivsten für taktile Erkundungen scheinen die Bodenobjekte zu sein. Sie werden von den meisten Paaren (Videos A, B, F, G, K, L, T) *berührt*. In einigen Fällen werden sie sogar mehrmals angefasst (Videos A, K, L). Im Korpus sind zudem zahlreiche weitere Besuchende dokumentiert, welche die Objekte meistens mit einem Finger *berühren*, oft auch mit mehreren Fingerspitzen, etwas seltener mit mehreren Fingern oder mit der ganzen Handfläche. Es gibt aber auch Fälle, in denen andere Formen der *Berührungen* vorkommen, wie mit dem Schuh (Videos B, T) oder dem ganzen Körper (Video A).

In den meisten Fällen wird die Aufgabe durch *Berühren* der Bodenobjekte gelöst. Es gibt aber auch Beispiele von Berührhandlungen an den gespannten Seilen (Videos A, B, D, F, G, K, L) oder an den Netzobjekten. Auch werden die Pflanzenbüschel an der Außenhaut

der großen Raumkugel angefasst (Videos A, D, F, G, K, L, T). Bei den *Berührungen* der Bodenobjekte sind keine Sanktionen von Aufsichtspersonen dokumentiert, hingegen wird bei Berührungen der Pflanzen (Videos L, D), Netze (Videos D, B) und der Seile (Video F) interveniert. Die Tatsache, dass zahlreiche Besucherinnen und Besucher Elemente der installierten Arbeiten anfassen, lässt darauf schließen, dass sie dieser Form der Bearbeitung der Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN eine große Relevanz bei der Herstellung von Kunsthaftigkeit und der Bedeutungskonstitution von Installationskunst beimessen und dabei eine mögliche Intervention oder Sanktion durch die Institution in Kauf nehmen.

In diesem Kapitel werde ich anhand der *Berührungen* an Bodenobjekten, Seilen, Netzen und Abspannungsscheiben sowie der Pflanzen weitere Situationen in den Fokus rücken, wie die Aufgabe BETRACHTEN auch noch bearbeitet wird.

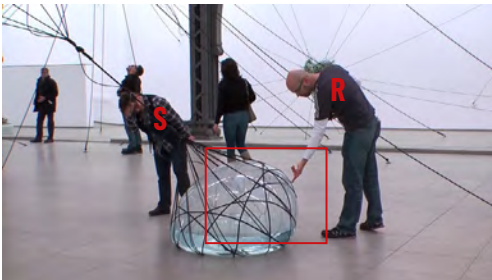
**Bodenobjekte:** Im Korpus sind unterschiedliche Arten dokumentiert, wie die Ballonobjekte taktil erkundet werden. Vier davon sollen im Folgenden näher untersucht werden:



Standb. 3.2-2: B-0.03.41,00



Standb. 3.2-2a: B-0.03.41,00 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-3: K-0.04.56,23



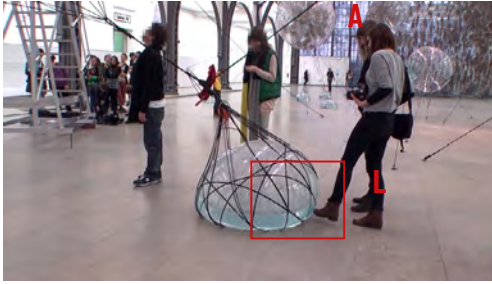
Standb. 3.2-3a: K-0.04.56,23 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-4: G-0.02.50,00



Standb. 3.2-4a: G-0.02.50,00 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-5: T-0.09.38,10



Standb. 3.2-5a: T-0.09.38,10 (Ausschnitt)

Bereits auf den ersten Blick sind verschiedene Realisationen von Berührhandlungen auszumachen:

- *Ein-Finger-Berührhandlungen* mit einem ausgestreckten Zeigefinger (Standb. 3.2-2; 3.2-3)
- *Mehr-Finger-Berührhandlungen* mit zwei oder mehreren Fingern (Standb. 3.2-4)
- *Fuß-Berührhandlungen* mit dem Schuh (Standb. 3.2-5)

Gestartet wird mit zwei Standbildern und einem Vergleich von zwei verschieden realisierten *Ein-Finger-Berührhandlungen*. Auf dem ersten Bild (Standb. 3.2-2) sind Peter (P) und Susi (S) zu sehen, wie sie in einem *L-arrangement* nahe am Bodenobjekt stehen. Sie sind aufgrund der Nähe zueinander als Interaktionseinheit erkennbar. Sie realisieren ko-orientierte *face-to-object*-Aufstellungen. Peter neigt sich zum Bodenobjekt mit gebeugten Knien und berührt mit dem rechten Zeigefinger das Bodenobjekt auf der Oberseite. Susi beobachtet das Geschehen in aufrechter Haltung, einzig der Kopf ist etwas zum Boden geneigt. Sie lässt so ihre Monitoring-Aktivität auf Peters Berührhandlung sichtbar werden. Auch Roland (R) berührt das Bodenobjekt, jedoch mit dem linken Mittelfinger (Standb. 3.2-3). Sibylle (S) befindet sich auf der anderen Seite des Objekts *vis-à-vis* von ihm. Beide sind aufgrund der Distanz zueinander nicht zwingend als Interaktionseinheit erkennbar. Beide realisieren eine individuelle *face-to-object*-Orientierung aus unterschiedlichen Richtungen.

Die *Ein-Finger-Berührhandlungen* der beiden *Anfassenden* weisen diese Gemeinsamkeiten auf:

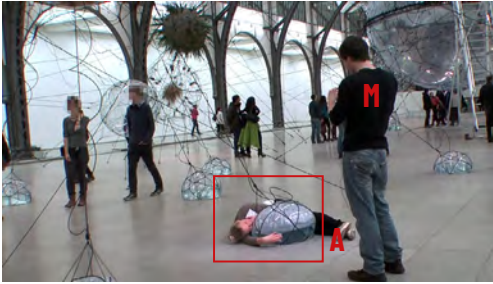
- Sie werden einhändig und mit einem Finger (Zeigefinger oder Mittelfinger) realisiert.
- Sie werden als leichtes Drücken auf einen Punkt des Bodenobjekts realisiert.
- Sie ermöglichen das Eruiere von Informationen über die Druckverhältnisse des Objekts am Boden.
- Sie prägen die Rezeptionsfigur *Anfasser*.
- Sie resultieren aus einer *body-to-object*-Handlung des Fingers.
- Sie werden in vorgebeugter Körperhaltung vollzogen, das Gewicht ist auf dem vorderen Standbein. Das eigene Tun wird *face-to-object*-orientiert beobachtet.
- Die Berührhandlung etabliert einen *Berührraum* mit geringer Fläche.

Folgende Unterschiede hingegen machen sich bemerkbar, wie Peter und Roland die Konsistenz der Materialität des Bodenobjekts erkunden:

- Die Berührhandlungen werden je nach Handhabbarkeit des Objekts unterschiedlich realisiert. Die eine Handfläche zeigt nach innen (R), die andere nach außen (P).
- Die Berührposituren unterscheiden sich je nach Größe des Objekts. Der eine *Anfasser* (P) geht dabei leicht in die Knie, während der andere (R) dies nicht tut und die Knie durchgestreckt lässt.
- Je nach Größe und Lage des Objekts wird der *Berührraum* einmal oben, das andere Mal auf der Seite hergestellt. Der eine *Anfasser* tippt das kleinere Objekt oben an (P), das größere Objekt wird auf der Seite berührt (R).
- Je nach Lage, Größe, Zugänglichkeit des Objekts sowie eigenen Präferenzen wird der Berührfinger gewählt. Dabei wird der Zeige- (P) oder der Mittelfinger (R) ausgestreckt.
- *Berühren* kann interaktiv realisiert werden, muss aber nicht. Während die eine Interaktionspartnerin die Blicke mit dem berührenden Partner (P) ko-ordiniert und ein Monitoring erkennen lässt, beachtet die andere (S) die Berührhandlung (R) nicht.

Ein weiteres Standbild (3.2-4) dokumentiert, wie Kin (K) und Isa (I) den Hinweis der Zugänglichkeit beantworten und sich nahe am Bodenobjekt gemeinsam in ko-orientierter *face-to-object*-Aufstellung positioniert haben. Kins Füße stehen in paralleler Ausrichtung nahe nebeneinander. Mit gebeugten Knien und mit vorgeneigtem Oberkörper realisiert sie eine *Mehr-Finger-Berührhandlung* und betastet mit den drei mittleren Fingern die Objekt Oberfläche, den Blick hat sie dabei auf das eigene Tun gerichtet. Durch die *body-to-object*- und die simultane *face-to-object*-Orientierung bzw. durch den berührenden Finger und die Selbstbeobachtung ist sie als *Anfasserin* erkennbar. Die Art der Berührhandlung legt die Vermutung nahe, dass sie etwas über die Beschaffenheit der Oberflächentextur herausfinden möchte. Isa (I) steht daneben und verfolgt als *Beobachterin* Kins Berührhandlung mit Monitoring-Aktivitäten. Sie ist auf den von Kin hergestellten *Berührraum* bezogen. Den Oberkörper hat Isa dabei leicht vorgeneigt, als würde sie sich im nächsten Moment ebenfalls hinunterbeugen und das Objekt berühren wollen.

Oft werden *Berührungen* durch direkten Körper- und Hautkontakt realisiert. Es sind aber auch Fälle dokumentiert (Videos K, T), in denen mit dem Schuh an das Bodenobjekt gestupst wird. Das nächste Standbild (3.2-5) zeigt eine solche Situation. Andrea (A) und Lea (L) stehen nebeneinander nahe an einem anderen Objekt, das die begehbare Raumkapsel [Ⓢ Biosphere 01] am Boden verankert. Beide haben die visuelle Aufmerksamkeit in einer *face-to-object*-Ko-Orientierung auf das Bodenobjekt vor ihnen gerichtet und den Hinweis der Zugänglichkeit ausgewertet. Lea steht nahe am Bodenobjekt. Mit dem *body-to-object*-orientierten Schuhstupser beantwortet sie bewegungsökonomisch motiviert den Hinweis der Zuhandenheit ohne auffallende Positurveränderung. Sie ist weniger *Anfasserin*, sondern eher als *Treterin* erkennbar. Durch das leichte Treten mit dem Fuß wird der Exponatcharakter des Berührobjekts noch stärker als bei der Berührgeste mit dem Finger oder mit der Hand in Frage gestellt. Vertrautheitsabhängig gilt das ›Treten mit dem Schuh‹ als äußerst respektlos gegenüber dem Getretenen. Der punktuell realisierte *Berührraum* wird bodennah etabliert. Mit der Berührhandlung kann Lea Informationen über die Konsistenz des Objekts, über die Druckverhältnisse und über die Stabilität erfahren. Ob sich das Bodenobjekt bewegt, wenn sie es anstupst?



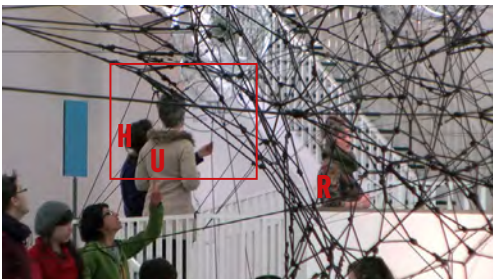
Standb. 3.2-6: A-1.33.43,10



Standb. 3.2-6a: A-1.33.43,10 (Ausschnitt)

Eine Ausnahme bildet das Standbild (3.2-6), auf dem dokumentiert ist, wie die Berührungshandlung mit dem ganzen Körper vollzogen wird. Anja hat sich auf den Boden gelegt und den Oberkörper um das Objekt geschmiegt. Anders als in den vorhergehenden Beispielen dehnt sich der *Berührerraum* um das halbe Bodenobjekt aus. Während das Tasten mit dem Finger nur eine kurzzeitige Handlung markiert, beansprucht das Sich-Darumlegen Zeit und wird als eine länger andauernde Handlung erkennbar. Die körperliche Inszenierung des Sich-Darumlegens wird durch die äußere Erscheinung der runden Form des Bodenobjekts angeregt. Eine solch formale und performative Aneignungsweise ist ungewöhnlich im musealen Kontext und entspricht nicht den normativen Erwartungen des sozialen Rahmens. Mit Erving Goffman kann von einer »Heruntermodulation« (Goffman [1974] 1977: 390ff.) gesprochen werden, einem situativen Engagement, das »aus dem Rahmen ausbricht« und unpassend erscheint. Die Motivation dafür scheint weniger einem taktil-haptischen Erkenntnisinteresse hinsichtlich der Materialität, der Druckverhältnisse, der Oberflächentextur oder der Stabilität des Objekts geschuldet zu sein als vielmehr der Rezeptionssituation. Die Tatsache nämlich, dass Martin ihr gegenübersteht und die Situation fotografiert, was am Blitz zu erkennen ist, legt die Vermutung nahe, dass die Anwesenheit der Kamera und die fotografische Dokumentation zu einer solchermaßen inszenierten Selbstpräsentation anregen.

**Seile, Netze und Verankerungsscheiben:** Im Korpus sind weitere Berührungen der gespannten Seile, der Netze und der Verankerungsscheiben dokumentiert. In den meisten Fällen werden die gespannten Seile berührt (Videos A, B, D, F, K, T), die Netze etwas weniger häufig (Videos B, T) und die Abspannungsscheiben nur einmal (Video B). Ich möchte dazu drei dokumentierte Lösungen diskutieren:



Standb. 3.2-7: D-0.00.16,10



Standb. 3.2-7a: D-0.00.16,10 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-8: B-0.06.01,07



Standb. 3.2-8a: B-0.06.01,07 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-9: B-0.10.11,12



Standb. 3.2-9a: B-0.10.11,12 (Ausschnitt)

Die erste dokumentierte Situation (Standb. 3.2-7) zeigt Ursula (U), Hilda (H) und Rike (R) kurz nachdem sie in die Ausstellung eingetreten sind. Die Kamera filmt von der Halle aus durch das Netzobjekt [⑦ *Biosphere, net*] hindurch. Ursula und Hilda stehen nebeneinander und sind in einer gemeinsam ko-ordinierten *face-to-object*-Aufstellung auf eine Seilabspannung der körperlich zugänglichen Installation [④ *Biosphere 06 cluster*] im Eingangsbereich orientiert. Als *Anfasserin* greift Hilda mit der linken Hand zum Seil, indem sie das Berührobject zwischen Daumen und Finger klemmt und so einen *Berührraum* herstellt. Sie realisiert eine *Mehr-Finger-Berührhandlung*, mit der sie die Materialität und das Volumen durch eine *body-to-object*-fokussierte haptische Wahrnehmung erspüren kann. Aufgrund der vertikalen Abspannung kann sie das Seil auf Augenhöhe nach vorn ziehen und dessen Spannkraft testen. Dabei ist ihr Blick auf das eigene Handeln bezogen, was von Ursula als *Beobachterin* beantwortet wird.

Auf dem nächsten Dokument (Standb. 3.2-8) stehen Susi (S) und Peter (P) gemeinsam mit anderen Besuchenden vor der Netzkugel [⑦ *Biosphere, net*] und realisieren unterschiedliche *face-to-object*-Orientierungen. Susi greift mit der rechten Hand in die Netzstruktur und umfasst einen Knoten zwischen Daumen und Zeigefinger. Den Blick hat sie auf die eigene *Mehr-Finger-Berührhandlung* und den so hergestellten *Berührraum* gerichtet. Das Ziel scheint aber nicht das taktil-visuelle Erkunden der Oberfläche, der Druckverhältnisse oder der Spannkraft des Objekts zu sein. Vielmehr untersucht sie die Machart des geknüpften Berührobjects. Die Berührhandlung wird von Susi solitär realisiert, Peter nimmt darauf blicklich nicht Bezug und ist interaktiv nicht als *Beobachter* beteiligt.

Das dritte Standbild (3.2-9) zeigt, wie die Berührhandlung mit dem Schuh vollzogen wird, indem Peter (P) nahe an die Bodenscheibe herantritt und sein *body-to-object*-Handeln *face-to-object*-orientiert beobachtet. Er stupst diese mit der linken Schuhspitze so an, als ob er testen würde, ob sich diese bei einer Berührung bewegt. Susi (S)

steht etwas weiter weg, fokussiert durch Monitoring-Aktivitäten den *Berührraum* zwischen Schuh und Scheibe und ist als *Beobachterin* zu erkennen. Aus dieser Berühr- bzw. Stupsgeste ist weniger ein Interesse an der materiellen Konsistenz ablesbar, vielmehr geht es um einen Stabilitätstest. Peter prüft mit dem Schuh die Verbindung zwischen der installativen Arbeit und dem Boden und beantwortet dabei den Hinweis des Ineinanderspiels von Kunst und Architektur. Wie die Stabilität jedoch erzeugt wird, darüber wird er keine Antwort erhalten.

Aufgrund der Sichtbarkeit der Berührhandlungen an den Seilen, den Netzstrukturen oder den Abspannungen lassen sich unterschiedlich motivierte Erkenntnisinteressen rekonstruieren. Im ersten Standbild (3.2-7) wurde die Spannkraft getestet, im zweiten (Standb. 3.2-8) stand die Machart der Verknotung im Fokus und im dritten (Standb. 3.2-9) die Stabilität der Verbindung der Installation zur Architektur.

**Pflanzen:** In *Cloud Cities* gibt es zudem zahlreiche dokumentierte Berührhandlungen an Pflanzen (Videos A, D, G, K, T). Das letzte Standbild (3.2-10) ist im hinteren Ausstellungsbereich entstanden und dokumentiert einen Teil der Außenhaut der großen, begehbaren Raumkapsel [(17) *Observatory*]. Es sind büschelartige und hängende Pflanzelemente zu erkennen, die über die gesamte Kugeloberfläche verteilt und von unten bis oben an der Netzstruktur der Wand befestigt sind. Die Pflanzenbüschel ziehen die Blicke von Roland (R) und weiteren Besuchenden auf sich. Sibylle (S) sowie ein anderer Besucher sind zudem als *Anfassende* dokumentiert. Sie haben die Hinweise der Zugänglichkeit beantwortet, sind nahe an die Kugelwand herangetreten und haben nach den Pflanzelementen gegriffen. Beide etablieren auf Augenhöhe je individuelle *Berührräume*, in denen sie die Materialität der Pflanzen visuell-haptisch durch *face-to-object*- und *body-to-object*-orientierte Handlungen zu inspizieren scheinen.



Standb. 3.2-10: K-O.14.04.03



Standb. 3.2-10a: K-O.14.04.03 (Ausschnitt)

In all den Beispielen ist zu sehen, dass die Berührhandlungen oft in einer Interaktionssituation beobachtet werden. Wie dies genau geschieht, wird als Nächstes angeschaut.

#### 4.3.2.4 Interaktive Herstellung von *Berühren*

Nachdem thematisiert wurde, wie verschiedene Hinweise des Raumes durch unterschiedliche Arten von Berührhandlungen beantwortet werden, wird nun untersucht, wie *Berühren* im Interaktionsgeschehen hergestellt und wieder aufgelöst wird, welche Erkenntnisinteressen zum *Berühren* motivieren und welche Folgen und Wirkungen die Handlungen im Sozialraum Museum haben.

Im Korpus sind nur Berührhandlungen dokumentiert, die von einem Interaktionsteilnehmenden vollzogen werden, während die andere Person das Geschehen

meistens beobachtet. Oft werden die Erkenntnisse in der Anschlusskommunikation interaktiv ausgewertet. Die folgenden drei Fallbeispiele zeigen auf, wie *Berühren* auf unterschiedliche Weise realisiert wird:

- Im ersten Fallbeispiel »ist das aber plAstik?« sind die taktilen Materialerfahrungen Gegenstand der Kommunikation. (Fallbeispiel 4.3.2.4.1)
- Im zweiten Fallbeispiel »sind die ALLE miteinander verbunden?« wird die Wirkung, die durch die Berührungste ausgelöst wird, interaktiv ausgewertet. (Fallbeispiel 4.3.2.4.2)
- Im dritten Fallbeispiel »das berÜ:hren der figÜ:ren mit den pfO:ten« wird das Berührverbot zum Thema und durch eine Aufsichtsperson durchgesetzt. (Fallbeispiel 4.3.2.4.3)

#### 4.3.2.4.1 Fallbeispiel »ist das aber plAstik?«

In der kurzen Sequenz von 14 Sekunden (L-0.04.18.00–L-0.04.32.00) etablieren Ruth (R) und Anita (A) das Bodenobjekt als gemeinsames Bewegungs- und Wahrnehmungsziel und verankern sich davor. Das Standbild (Standb. 3.2-1) zu Beginn des Kapitels ist nun in ein zeitliches Geschehen integriert. Das *Berühren* wird solitär realisiert, durch Monitoring-Aktivitäten begleitet und in der Anschlusskommunikation interaktiv ausgewertet.



Standb. 3.2-11: L-0.04.20,06



Standb. 3.2-12: L-0.04.21,24

- |    |       |  |
|----|-------|--|
| 01 | Ruth  | Guck mal (.) das ist ja super gemacht= |
| 02 | Anita | =ja=                                   |
| 03 | Ruth  | =mit dem Wasser (-)dass das hält? (-)# |



Standb. 3.2-13: L-0.04.24,05



Standb. 3.2-14: L-0.04.27,24 (=Standb. 3.2-1)

- |    |       |  |
|----|-------|--|
| 04 | Anita | ist das aber plAstik?                      |
| 05 |       | gell das sieht eigentlich eher aus wie (-) |
| 06 |       | AH NEE (-)okay                             |



Standb. 3.2-15: L-O.04.29,18



Standb. 3.2-16: L-O.04.31,06

- |    |       |                           |
|----|-------|---------------------------|
| 07 | Anita | <b>ballonartige=</b>      |
| 08 | Ruth  | =hmm=                     |
| 09 | Anita | (wassergefüllte) dinger # |

**Interaktiver Aufbau von Erwartungen durch visuelle Wahrnehmung:** Nachdem Ruth (R) und Anita (A) die Treppe hinuntergestiegen sind und den Hallenboden erreicht haben, zeigt Ruth mit einer Zeigegeste auf ein Bodenobjekt etwas rechts der angedeuteten Gehrichtung (Standb. 3.2-11). Simultan dazu fordert sie Anita explizit zum *Hinschauen* mit »Guck mal« (Z. 01) auf. Abschließend bewertet sie die Herstellungsart des Objekts mit »super gemacht«. Anita ko-orientiert ihre Blickausrichtung mit jener von Ruth auf das Verweisobjekt im gemeinsamen Wahrnehmungsraum. Aus der Kameraperspektive befindet sich das fokussierte Bodenobjekt hinter dem Geländer.

Ruth benennt den Inhalt des Objekts mit »wasser« und fragt implizit nach der Stabilität der Hülle dieses liquiden Materials und kommentiert: »dass das hält« (Z. 03). Noch während des Gehens rücken Hinweise der Materialität und der Produktionsweise in den kommunikativen Vordergrund (Standb. 3.2-12). Daraufhin initiiert Ruth mit einem Blick nach links die visuelle Fokussierung eines anderen, ähnlich strukturierten Bodenobjekts. Offenbar wertet sie dessen Ähnlichkeit und die Tatsache, dass es sich näher befindet, als Hinweise aus, dieses nun als Bewegungsziel zu etablieren. Subtil lenkt sie die Gehrichtung dahin. Anita reagiert etwas verzögert, ko-orientiert dann aber Blick- sowie Gehrichtung mit Ruth auf das neu etablierte Ziel hin. Sich dem Bodenobjekt nähernd, verlangsamen beide das Gehtempo. Anita beugt sich bereits während des Nähertretens nach vorn und zeigt entweder die Absicht, das Objekt berühren zu wollen, oder aber sie reagiert auf den Gliederungshinweis des gespannten Seiles über ihr (Standb. 3.2-13). Gleichzeitig fragt sie etwas ungläubig nach der Materialität, die zwar wie Plastik aussieht (Z. 04), dies aber nicht sein kann (Z. 05).

In dieser Eröffnungssequenz ist zu beobachten, dass die Wahl dessen, was als Nächstes näher betrachtet werden soll, interaktiv motiviert ist. Ruth etabliert mit der Zeigegeste sowohl ein Wahrnehmungs- als auch ein Bewegungsziel. Mit der Bewertung rückt auch die Frage nach der Materialität des Bodenobjekts in den Fokus der Interaktion, die sich offenbar nicht eindeutig aus der visuellen Wahrnehmung erschließen lässt. Dadurch, dass die Bodenobjekte beinahe identisch erscheinen, fällt die Wahl auf das näherliegende Objekt, was aus bewegungsökonomischer Sicht durchaus sinnvoll ist. Gemeinsam werten sie die Zugänglichkeit und die fehlenden Distanzmarkierungen aus und verankern sich vor dem Objekt.

**Die Realisierung der ästhetischen Berührung:** Die Realisationsphase der Berührungshandlung ist sehr kurz (Standb. 3.2-14): Anita streckt die rechte Hand aus und tippt mit dem ausgestreckten Finger mehrmals auf die Oberfläche des Bodenobjekts, wie in der

Vergrößerung zu sehen ist (Standb. 3.2-1i). Dabei wird temporär ein sehr kleinflächiger *Berührerraum* etabliert. Anita schaut sich selbst durch eine *face-to-object*-Orientierung beim *Berühren* zu. Die Berührgeste findet zudem vor dem ko-orientierten Monitoring-Blick von Ruth statt, die aufrecht neben der *Anfasserin* steht, den Kopf leicht zum Berührobjekt auf dem Boden neigt und als *Beobachterin* zu erkennen ist. Mit dem überraschten Kommentar »AH NEE (...) okay« (Z. 06) kommentiert Anita den Moment des taktilen Kontaktes durch die Hand-Auge-Wahrnehmungskoordination.

Erst mit Hilfe der Videoanalyse lässt sich rekonstruieren, dass die Berührhandlung aus mehreren kurzen, aufeinander folgenden Tippbewegungen realisiert wird, was die Relevanz der Berührhandlung betont. Zudem wird *Berühren* durch Beobachtungs-Aktivitäten von Anita selbst sowie von ihrer Interaktionspartnerin Ruth begleitet. Im Mittelpunkt der kurzen Episode steht das *Berühren* mit dem von Anita formulierten Ziel, die Frage nach der Materialität taktil zu beantworten. Mit dem Kommentar thematisiert die *Anfasserin*, dass sie sich in ihrer visuellen Wahrnehmung getäuscht hat und es offenbar doch Plastik ist, was sie zu überraschen scheint. Die These, die sie davor aufgrund der visuellen Wahrnehmungswerte aufgestellt hat, hat sie nun taktil überprüft und offensichtlich falsifiziert. Die Erkenntnis aus der solitär realisierten taktilen Erfahrung wird in der Anschlusskommunikation kurz und knapp durch Verneinung der Vorannahme ausgewertet.

**Auflösung der Berühr-Situation:** Anita entfernt sich mit zwei Rückwärtsschritten vom Bodenobjekt, während sie den Oberkörper immer noch tief geneigt hält. Nun ist klar, dass sie den Hinweis des gespannten Seiles weit über ihr als Hindernis zu beantworten scheint. Nach dem Passieren dieses Hindernisses richtet sie sich auf und ko-orientiert sich mit Ruth auf das zuerst anvisierte Bodenobjekt. In dem die Sequenz abschließenden Kommentar fasst Anita die Objekte als »ballonartige« und »(wassergefüllte) dinger« (Z. 07/09) zusammen, was beide nun gleichzeitig am benachbarten Objekt zu überprüfen scheinen.

Aus diesem Fallbeispiel lassen sich folgende Erkenntnisse gewinnen:

- Ausgangspunkt der Berührhandlung ist eine aufgrund visueller Wahrnehmung gebildete These über die Materialeigenschaften des Objekts.
- Die Hinweise der Zugänglichkeit und des Zuhandenseins werden bereits beim Anvisieren und Annähern an das Objekt beantwortet.
- Die intrapersonelle Koordination von visueller und taktiler Wahrnehmung ist konstitutiv für Berührhandlungen. Die Aufgabe BETRACHTEN wird durch *face-to-object*- und *body-to-object*-Bezugnahmen auf das Wahrnehmungs- und Berührobjekt gelöst. Dabei wird ein kleinflächiger *Berührerraum* hergestellt.
- BETRACHTEN wird durch *Berühren* solitär durch den *Anfasser* realisiert, durch ko-ordinierte Monitoring-Aktivitäten und durch Kommunikation interaktiv bearbeitet.
- Die persönliche Tasterfahrung und die innerlich synthetisierten Erkenntnisse durch visuelle und taktile Wahrnehmung werden kommunikativ aktualisiert, interaktiv relevant gemacht und an anderen, ähnlichen Objekten visuell gemeinsam überprüft.

#### 4.3.2.4.3 Fallbeispiel »sind die ALLE miteinander verbunden?«

In der nächsten kurzen, rund 22 Sekunden dauernden Sequenz (F-o.02.19,12–F-o.02.42,00) aus dem Ausstellungsbesuch von Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) wird nicht die haptische Erfahrung interaktiv ausgewertet, sondern die räumliche Wirkung, die durch die Berührgeste ausgelöst wird. Einzelne Standbilder werden in Form von vergrößerten Ausschnitten diskutiert, um die Berührhandlungen optisch sichtbar zu machen und hervorzuheben.



Standb. 3.2-17: F-o.02.19,12



Standb. 3.2-18: F-o.02.21,00



Standb. 3.2-19: F-o.02.26,00



Standb. 3.2-20: F-o.02.28,17



Standb. 3.2-21: F-o.02.30,11



Standb. 3.2-22: F-o.02.30,22



Standb. 3.2-23: F-o.02.32,03



Standb. 3.2-24: F-o.02.32,12



Standb. 3.2-25: F-0.02.33,03



Standb. 3.2-26: F-0.02.34,03

01

# # <<|aut> HALT >



Standb. 3.2-27: F-0.02.34,03



Standb. 3.2-28: F-0.02.37,10



Standb. 3.2-29: F-0.02.40,02



Standb. 3.2-30: F-0.02.41,22

- 02 Chris sind die ALLE miteinander verbunden?  
03 Adrian sieht fast so aus

**Interaktiv initiierte Aufforderung:** Chris und Adrian stehen nebeneinander in einer *face-to-room*-Konstellation vor einer Seilabspannung. Sie sind auf den hinteren Bereich der Ausstellungshalle orientiert. Klaudia im Vordergrund ist mit Fotografieren beschäftigt und richtet sich in die entgegengesetzte Richtung zum Eingang hin (Standb. 3.2-17). Dann dreht Adrian den Oberkörper weg und blickt in den Raumbereich auf seiner rechten Seite (Standb. 3.2-18), während Chris näher an das abgespannte Seil vor ihm tritt. Dann dreht sich Adrian zu Chris um und die beiden stellen gegenseitigen Blickkontakt her. Dies scheint Chris zu motivieren, sich vor den Augen von Adrian in der Figur *Anfasser* zu präsentieren, indem er mit der linken Hand am Seil zu zupfen beginnt (Standb. 3.2-19/3.2-19a). Adrian beobachtet die Berührhandlung und zeigt nonverbal auch auf eine gewisse Distanz an, dass er als *Beobachter* interaktiv auf Chris bezogen ist.



Standb. 3.2-19a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-20a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-21a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-22a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-23a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-24a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-25a (Ausschnitt)

**Realisation der Berührhandlungen:** Im nächsten Augenblick beantwortet Adrian die beobachtete Berührhandlung von Chris. Er dreht sich zum horizontal über ihm gespannten Seil um, greift mit der rechten Hand danach (Standb. 3.2-20/3.2-20a) und lässt sich durch eine *body-to-object*-Orientierung ebenso in der Figur des *Anfassers* erkennen. Chris hat sich inzwischen vom Seil gelöst und schreitet nun mit blicklicher Fokussierung auf das von Adrian angefasste Seil diesem entgegen. Auch Klaudia hat inzwischen die

Fotografieraktivitäten beendet, richtet den Blick auf Adrian und macht sich auf den Weg zu ihm. In den Vergrößerungen der Ausschnitte ist zu sehen, wie Adrian das Seil nach unten zieht (Standb. 3.2-21/3.2-21a) und es im nächsten Moment loslässt (Standb. 3.2-22/3.2-22a). Das Seil schnellt nicht nur zurück, es gerät regelrecht in Schwingung, wie im Video zu sehen ist. Die Folgen von Adrians Berührhandlung werden von Klaudia beobachtet. Chris ist just in dem Moment damit beschäftigt, sich um ein gespanntes Seil zu manövrieren. Adrian wiederholt das Prozedere: Er greift erneut zum Seil (Standb. 3.2-23/3.2-23a), zieht es diesmal noch stärker herunter (Standb. 3.2-24/3.2-24a) und lässt es erneut hochschnellen (Standb. 3.2-25/3.2-25a). Sowohl Adrian, Chris als auch Klaudia verfolgen mit ihren Monitoring-Blicken aus unterschiedlichen Standorten im Raum das in Schwingung versetzte Seil. Chris und Klaudia sind durch als *Beobachter* von Adrians Berührhandlungen zu erkennen. Im Video ist gut sichtbar, wie nicht nur das gezupfte Seil, sondern zahlreiche weitere Seile sowie das Netzobjekt [(7) *Biosphere, net*], das am rechten Bildrand zu sehen ist, in Schwingung versetzt werden.



Standb. 3.2-26a



Standb. 3.2-27a

**Auflösung der Berühr-Konfiguration:** Zum dritten Mal hebt Adrian die rechte Hand (Standb. 3.2-26/3.2-26a) zum Seil. Doch kaum hat er das Seil berührt, senkt er die Hand sofort, nachdem ein lautes »HALT« in der Halle zu hören ist (Standb. 3.2-27/3.2-27a). Nach einem kurzen Blick nach rechts in die Richtung der intervenierenden Stimme (Standb. 3.2-28) wendet er sich nach links ab in die entgegengesetzte Richtung und geht weg. Unterdessen nähert sich Chris. In gebeugter Haltung unterschreitet er das auf Kopfhöhe gespannte Seil. Während er auf Adrian zugeht, fragt er diesen, ob die »ALLE miteinander verbunden« sind (Z. 02) (Standb. 3.2-29). Gemeinsam gehen sie *side-by-side* auf ein neues Ziel zu (Standb. 3.2-30), während Adrian die Beobachtung von Chris (Z. 03) bestätigt. Trotz der intervenierenden Stimme hat das *Berühren* keine weiteren Konsequenzen.

Die Sequenz nochmals in Kurzfassung: Motiviert durch die Berührhandlung von Chris, greift auch Adrian zu einem Seil, das ihm situativ zugänglich ist und zupft es wie eine Saite. Dadurch versetzt er es in Schwingung. Chris und Klaudia richten ihre Beobachtungsaktivitäten auf das bewegte Seil aus und etablieren es als Bewegungsziel. Dass Adrian diese Handlung dreimal wiederholt, kann ein Hinweis sein auf das Erkenntnispotenzial sowie auf die visuelle Attraktion des in Schwingung versetzten Seiles oder auf den kindlichen Spaß, das Seil zu zupfen. Der *Berührraum*, das heißt, die haptische Kontaktaufnahme des Fingers mit dem Seil, hat eine sehr geringe Ausdehnung. Doch die Wirkung der Berührgeste ist enorm und zieht sich durch einen großen Bereich des Ausstellungsraumes. Auf dem Video ist zu sehen, dass viele Seile zu vibrieren beginnen. Durch diese eine Handbewegung wird das Zusammenspiel der Seile of

fensichtlich und das Thema des vernetzten Raumes als bedeutungsvoll etabliert, was Chris verbalisiert und zusammenfassend kommentiert. Es wird für ihn erkennbar, dass alles miteinander verbunden und vernetzt ist, alles mit allem zusammenhängt. Durch das *Berühren* und die in Schwingung versetzten Seile wird die Bedeutung der Vernetzung als Thema auf sinnliche Weise nachvollziehbar. Die Sinn- und Kunsthaftigkeit von Installationskunst wird erst im Moment des *Berührens* und In-Schwingung-Versetzens der Seile interaktiv hergestellt.

Aus diesem Fallbeispiel sind folgende Erkenntnisse zu gewinnen:

- Die haptischen Handlungen des *Anfassers* sind für andere im Raum Anwesende sichtbar- und beobachtbar. Verfolgen sie durch Monitoring-Aktivitäten die Berührhandlungen als interaktiv Beteiligte, werden sie auch über die Distanz hinweg als *Beobachter* erkennbar.
- Realisierte Berührhandlungen motivieren zur Nachahmung.
- Die haptische Handlung rückt das berührte Fokus-Objekt in den Wahrnehmungsvordergrund. Es wird als ko-orientiertes Wahrnehmungs- und ko-ordiniertes Bewegungsziel interaktiv relevant.
- Die sichtbaren Wirkungen von haptischen Handlungen ermöglichen Einsichten in materiell-räumliche Zusammenhänge und erlauben einen Erkenntnisgewinn nicht nur für die Tastenden, sondern auch für andere im Raum Anwesende, die diese beobachten.
- Taktile Handlungen werden mehrmals auf dieselbe Weise wiederholt, was deren Relevanz steigert.

#### 4.3.2.4.3 Fallbeispiel »das berühren der figür:ren mit den pf0:ten«

Im letzten Beispiel rückt nicht nur das *Berühren* ins Zentrum, sondern auch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* während der *face-to-face*-Interaktion zwischen Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) und einer Aufseherin (A). Die Datengrundlage dazu bildet eine rund einminütige Sequenz (D-0.02.34,20–D-0.03.23,05), in der das museale Berührverbot als Thema sprachlich bearbeitet und durch die Intervention der Aufsichtsperson sanktioniert wird. Ich werde die Sequenz in drei Segmente gliedern und diese nacheinander beschreiben und analysieren:

- a) Interaktive Herstellung von Berührhandlungen
- b) Abbruch der Berührhandlung durch eine intervenierende Sanktion
- c) Imagearbeit während der Anschlusskommunikation

**a) Interaktive Herstellung von Berührhandlungen:** Zu Beginn steht nicht die taktil-haptische Evaluierung des hängenden Objekts im thematischen Mittelpunkt des Interaktionsgeschehens, sondern die normative Regulierung dieser Berührhandlung.



Standb. 3.2-31: D-0.02.35,06

- 01 Hilda was ist **das**?
- 02 Ursula **das ist** eine erlebnis



Standb. 3.2-32: D-0.02.38,08



Standb. 3.2-33: D-0.02.40,40

- 03 Ursula **# (-)AAh**
- 04 Hilda nicht berühren



Standb. 3.2-34: D-0.02.41,02



Standb. 3.2-35: D-0.02.43,09

- 05 Ursula glaubst **du**?
- 06 Hilda das berÜ::hren der figÜ:ren mit den pfO:ten



Standb. 3.2-36: D-0.02.45,08

Mit dem Kamerablick durch die netzartige Struktur im Vordergrund (⑦ *Biosphere, net*) sind auf dem ersten Standbild (3.2-31) Hilda und Ursula zu erkennen, welche die Blicke ko-orientiert auf ein Wahrnehmungsobjekt über ihnen richten und in einer *face-to-object*-Ausrichtung darauf zugehen. Hilda schreitet etwas hinter Ursula. Das visuell fokussierte Objekt entfaltet gemäß den konzentrierten Blicken eine starke Wahrnehmungsrelevanz, was Hilda zur Frage nach der Objektbenennung motiviert (Z. 01). Sie verankert dieses deiktisch im gemeinsamen Wahrnehmungsraum mit Ursula. Ihre visuelle Orientierung auf die Betrachtbarkeitshinweise des hängenden Objekts über

ihnen motiviert Ursula, stehen zu bleiben, den Kopf in den Nacken zu legen und nach oben zu blicken. Hilda tritt rechts neben sie und ko-ordiniert sich mit ihr. Rike bleibt hinter ihr stehen. Alle drei etablieren durch ihre ko-orientierte Ausrichtung der Körper und der Blicke das Pflanzenobjekt über ihnen als ein gemeinsames visuelles Wahrnehmungszentrum (Standb. 3.2-32). Hilda deutet die Rezeptionssituation als »*erlebnis*« (Z. 02). Dann stellt sie sich auf das linke Bein und greift mit der linken Hand weit schräg nach oben in Richtung der nun auf dem nächsten Standbild (3.2-33) am oberen Rand erkennbaren Pflanzenkugel [⑤ *Biosphere 05, spanish moos*]. Im vergrößerten Ausschnitt (Standb. 3.2-33a) ist zu sehen, wie sie versucht, nach dem Objekt zu greifen. Sie antwortet zwar auf den Hinweis der Zugänglichkeit, doch aufgrund ihrer Körpergröße ist das Pflanzenobjekt für sie nicht berührbar. Daher zieht sie ihre Hand zum Körper zurück, den Blick aber lässt sie weiterhin darauf fixiert. Ursula reagiert auf Hildas missglückte Berührabsicht. In der Funktion einer »fremdinitiierten Korrektur« (Schwitalla 2012: 189) streckt sie nun den rechten Arm weit aus. Die Körpergröße ermöglicht es ihr, die Pflanzelemente mit der flachen und ausgestreckten Hand zwischen den Fingern zu berühren (Standb. 3.2-34/3.2-34a). Vor den Augen ihrer Begleiterinnen berührt Ursula die äußersten Pflanzenspitzen, etabliert einen *Berührraum* und rückt diesen ins Zentrum der gemeinsam geteilten Wahrnehmung.



Standb. 3.2-33a: D-0.02.40,40 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-34a: D-0.02.41,02 (Ausschnitt)

Im nächsten Moment wird die *Anfasserin* jedoch von Hilda aufgefordert, diese nicht zu berühren (Z. 04). Dabei reaktiviert Hilda sozialtopografisches Wissen um das museale Berührverbot. Sie macht die Regel interaktiv relevant, denn Ursula zieht als Reaktion darauf sofort die Hand zurück (Standb. 3.2-35). Mit ihrer Rückfrage (Z. 05) zeigt sie jedoch an, dass sie die Regel in Frage stellt, denn sie beginnt den dazu passenden, ironischen Reimvers laut vorzutragen (Z. 06): »*das berÜ::hren der figÜ::ren mit den pfO::ten*«. Indem sie die Redewendung (vgl. Duden 2013: 106) im Museumskontext anwendet, macht sie deutlich, dass auch sie sehr wohl über das sozialtopografisch etablierte Berührverbot im Museum Bescheid weiß. Während sie spricht, neigt sie sich erneut nach vorn, streckt wiederum die rechte Hand aus und berührt zum zweiten Mal mit der flachen Hand den unteren Teil des Pflanzenobjekts (Standb. 3.2-36). Rike hat sich inzwischen *vis-à-vis* von Ursula hingestellt. Als *Beobachterinnen* verfolgen sie Ursulas erneutes vorsätzliches *Berühren*. Die vor den Blicken der beiden Begleiterinnen hergestellte Situation erscheint dabei als eine Provokation, mit der Ursula einerseits die vorausgegangene Aufforderung von Hilda torpediert und andererseits die Museumsregel missachtet, um die Kontrollmechanismen der Institution herauszufordern.

Das Interesse am Erlebnis und an der Materialität der Pflanzen sowie die Auswertung der Zugänglichkeit und des Zuhandenseins des hängenden Pflanzenobjekts

sind Hinweise, die zu Berührgesten und zu Monitoring-Aktivitäten anregen, abwechselnd mal als *Anfasserin* und mal als *Beobachterin*. Offenbar verlangt die Materialität des Pflanzenobjekts nach taktile Aufmerksamkeit. Dass dieses für Hilda nicht zugänglich ist, scheint Ursula zu motivieren, die Berührhandlung stellvertretend für sie zweimal zu realisieren. Dies ist zugleich Anlass für sie, das museale Berührverbot kommunikativ durch die Redewendung als Thema zu etablieren.

**b) Abbruch der Berührhandlung durch intervenierende Sanktion:** Im folgenden Segment wird das Berührverbot durch eine sanktionierende Intervention einer Aufseherin durchgesetzt.



Standb. 3.2-37: D-0.02.47,14



Standb. 3.2-38: D-0.02.52,23

- |    |          |  |
|----|----------|--|
| 07 | Aufsicht | << aus dem Off> NICHT ANFASSEN>                        |
| 08 | Ursula   | ist <b>VER</b> boten                                   |
| 09 | Hilda    | ist verboten?  |
| 10 | Ursula   | da gibts einen spruch (.) das berühren der figüren (.) |
| 11 |          | mit den <b>pfoten</b> (--)                             |



Standb. 3.2-39: D-0.02.54,01



Standb. 3.2-40: D-0.02.56,04

- |    |          |                                  |
|----|----------|----------------------------------|
| 12 | Ursula   | ist <b>ver</b> boten             |
| 13 | Hilda    | glaubst du (.) es [ist (.)]      |
| 14 | Aufsicht | <<aus dem Off> [NICHT anfassen]> |



Standb. 3.2-41: D-0.02.56,15



Standb. 3.2-42: D-0.02.57,13

15 Hilda =verboten? (--)#

Kurz nachdem Ursula wiederum in den Pflanzenknäuel hineingegriffen hat, zieht sie simultan zur im Raum hörbaren, fernkommunikativen sowie anonym adressierten lauten Aufforderung »NICHT ANFASSEN« (Z. 07) blitzartig die Hand zurück. Gleichzeitig beendet sie den Reim (Z. 08). Durch den plötzlichen Handlungsabbruch und die Betonung von »VERboten« zeigt sie an, dass sie wahrgenommen hat, dass sie wahrgenommen wurde (Standb. 3.2-37). Mit der Wahrnehmungswahrnehmung reagiert sie auf die weibliche Stimme aus dem Off und hebt die Relevanz der intervenierenden Aufforderung durch die körperliche Antwort hervor. Der Ausstellungsraum lässt nicht nur die materiellen Erscheinungen der Installationen für die Besuchenden sichtbar werden, sondern auch deren Bewegungen, Handlungen und Situierungen. Das gilt für die Interaktionspartnerinnen und die dokumentierende Kamera ebenso wie für eine weitere *Beobachterin*, welche die Berührhandlungen verfolgt und die als Aufsichtsperson der Institution identifiziert werden kann.

Die Aufforderung zur Einhaltung der Museumsregel wird mit einem negierten Infinitiv realisiert. Der Infinitiv wird in seiner deontischen Bedeutung verwendet, der verpflichtet, etwas zu tun bzw. zu lassen (vgl. Deppermann 2007: 65, 84). Die Form der Intervention kommt mit einem minimalen verbalen Einsatz als befehlsartige Aufforderung in elliptischer Struktur zum Ausdruck. Zudem wird dadurch ein Besucherverhalten getadelt. Ohne dass sichtbar ist, wer diese Aufforderung ausspricht, können wir aufgrund des sozialtopografischen Zusatzwissens erahnen, dass dieser Appell von einer Aufsichtsperson kommen muss, die als Mitarbeitende der Institution eine solche »formelle Sanktion« ausspricht. Formelle Sanktionen, so Goffman, »dienen der Aufrechterhaltung von Regelungen« (Goffman [1971] 1982: 139). Sie werden in dem Moment relevant, in dem die Regeln, die offenbar auch in der Ausstellung *Cloud Cities* gelten, verletzt werden. Erst im Moment von Ursulas Reaktion zeigt sich aber die Wirksamkeit der Sanktion. Sie wird also von der Aufseherin als eine für diesen Zweck bestimmte »Agentin« und »fordernde Person« sowie von Hilda als »Regelübertreterin« und »verpflichtete Person« (Goffman [1971] 1982: 449, 151) interaktiv bearbeitet.

Auf dem nächsten Bild (Standb. 3.2-37/37a) ist zu sehen, dass die drei Besucherinnen einen Interaktionsraum mit gegenseitigem Blickkontakt gebildet haben. Hildas fragende Wiederholung (Z. 09) interpretiert Ursula als Aufforderung, den Spruch zu reformulieren (Z. 10/11), wobei sie den Begriff »pfoten« mit einer Greifbewegungsgeste betont (Standb. 3.2-38/38a). Hilda fragt nach, ob die Regel tatsächlich Gültigkeit hat (Z. 13), während sie den Blick für einen Moment vom Wahrnehmungsziel abwendet und in Richtung Kamera so in den Raum blickt, als würde sie sich versichern wollen, ob und von wem sie beobachtet wird (Standb. 3.2-39/39a). Kurz darauf hebt sie den

linken Arm und streckt ihn in Richtung der Pflanzenspitzen, die sie zudem *face-to-object* fokussiert, weit *body-to-object*-orientiert aus. Bereits die Berührabsicht lässt sie als künftige *Anfasserin* erkennbar werden (Standb. 3.2-40/40a).



Standb. 3.2-37a: D-0.02.47,14 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-38a: D-0.02.52,23 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-39a: D-0.02.54,01 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-40a: D-0.02.56,04 (Ausschnitt)

Wiederum ist aus dem Off ein lautes »NICHT anfassen« (Z. 14) zu hören. Zum zweiten Mal entfaltet die anonyme Aufforderung die intendierte Wirkung. Ohne das Kontaktziel erreicht zu haben, zieht Hilda die Hand sofort zurück und wendet den Oberkörper ab (Standb. 3.2-41). Sie senkt den Blick zum Boden und macht einen Schritt in jene Richtung, aus der die Stimme zu vernehmen ist. Mit dem plötzlichen Abwenden unterbricht Hilda den Handlungsfluss. Dadurch wird die Berührhandlung als Abweichung von einem angemessenen Verhalten in der sozialen Situation des Museums und als »Rahmenbruch« (Goffman [1974] 1977: 409) erst recht sichtbar. Mit der blitzartig veränderten Wahrnehmungsorientierung und dem Handlungsabbruch zeigt sie an, dass sie die anonym formulierte Aufforderung als eine an sie gerichtete interpretiert, sich also ertappt fühlt und so die Leerstelle des Adressaten multimodal beantwortet. Hildas sichtbare Betroffenheit ist als eine Reaktion auf die gesichtsbedrohende Situation dieses »Rahmenbruchs« zu rekonstruieren. Durch ihr Handeln anerkennt sie die institutionelle Anweisung und zeigt, dass sie über entsprechendes sozialtopografisches »Institutionswissen« (Ehlich/Rehbein 1977: 39) verfügt. Zudem bestätigt sie die Aufseherin als institutionelle »Agentin« (Ehlich/Rehbein 1977: 39; Gülich 1981: 421). Auch Ursula und Rike beantworten deren unüberhörbare Kontaktaufnahme mit den ko-orientierten Blicken nach rechts. Die Aufseherin ist jedoch immer noch unsichtbar (Standb. 3.2-42).

Die Intervention der Aufseherin leitet einen Abbruch der Berührhandlung ein. Dabei wird sichtbar, dass es zwischen der haptischen Bezugnahme und den normativen Erwartungen des Museums ein Problem gibt. Dieses besteht in der Spannung zwischen den Hinweisen der Installationen, einen körpernahen Raum für taktile Erkundungen zu schaffen, und den musealen Normen, nichts anfassen zu dürfen.

## c) Imagearbeit während der Anschlusskommunikation



Standb. 3.2-43: D-0.02.59,06



Standb. 3.2-44: D-0.03.02,00

- |    |          |   |
|----|----------|---|
| 16 | Aufsicht | << aus dem Off> aber bitte NICHTS anfassen> |
| 17 | Hilda    | ja=   |
| 18 | Aufsicht | ja=   |
| 19 | Hilda    | =nicht berühren (.) da können wir anfassen? |
| 20 | Aufsicht | NEIN  |
| 21 | Hilda    | =nein                                       |
| 22 | Aufsicht | =NICHTS anfassen                            |
| 23 | Hilda    | okay  |
| 24 | Ursula   | ((lacht))                                   |



Standb. 3.2-45: D-0.03.07,14



Standb. 3.2-46: D-0.03.09,06

- |    |          |   |
|----|----------|---|
| 25 | Aufsicht | NEIN  |
| 26 | Hilda    | okay  |
| 27 | Aufsicht | GAR NICHTS anfassen <b>bitte</b> (--)außer      |
| 28 |          | da drinnen da (.) da können <b>sie</b> anfassen |
| 29 | Hilda    | okay  |



Standb. 3.2-47: D-0.03.12,24



Standb. 3.2-48: D-0.03.16,13

- 30 Aufsicht wenn sie da drinnen sind ja (.)  
 31 aber von außen bitte **nicht**  
 32 (2.0)  
 33 Hilda okay(.) gut (.) so machen **wirs**



Standb. 3.2-49: D-O.03.18,18



Standb. 3.2-50: D-O.03.23,05

- 34 (2.0) #  
 35 Hilda ahja:  
 36 (2.0) #

Obwohl keine Berührhandlung mehr realisiert wird, ist im Video zum dritten Mal die Intervention zu hören, diesmal mit der Höflichkeitsformel »*aber bitte*« eingeleitet (Z. 16). Während Hilda diese bejaht (Z. 17), steuern alle drei Frauen auf das gemeinsam ko-ordinierte Bewegungsziel hin (Standb. 3.2-43). Währenddessen findet offenbar eine *face-to-face*-Kontaktaufnahme mit der Aufseherin statt. Die Kamera vollzieht einen Schwenk nach links, so dass die gemeinsame Herstellung des Interaktionsraumes ins Bild kommt. Hilda verlangsamt das Gehen, dreht sich leicht nach links ab und bleibt stehen, auch Ursula und Rike bleiben stehen. Alle drei richten ihre Blicke auf eine Frau, die auf sie zukommt und die Absicht markiert, sich im Interaktionsraum mit ihnen zu verankern. Die Gerichtetheit und die Direktheit ihrer Bewegung sowie die reziproken Blickausrichtungen lassen sie als jene Aufseherin rekonstruieren, die vorhin mit den Besucherinnen aus der Ferne kommunizierte (Standb. 3.2-44). Als Hilda im nächsten *turn* die Regel zwar bestätigt, sie gleichzeitig aber durch eine akzentbesetzte sprachliche Handlung in Frage stellt (Z. 19), leitet sie einen korrektiven Prozess ein und führt einen »mildernden Umstand« (Goffman [1971] 1982: 158) an, indem sie nach dem semantischen Unterschied zwischen *Berühren* und *Anfassen* fragt. Dabei ist ihre Fremdsprachigkeit hörbar. Mit Blick auf die hinzutretende Aufseherin stellt sich Hilda als der deutschen Sprache unkundig dar. Ursula kommentiert dies mit einem Lacher, was Hildas Frage als komische Selbstinszenierung erscheinen lässt. Während sich die Aufseherin, erkennbar an der formellen dunklen Kleidung und der weißen Bluse, mit Hilda, Ursula und Rike gemeinsam im Interaktionsraum verankert, verneint sie die Frage vehement, wiederholt erneut und sehr bestimmt die Museumsregel (Z. 20/22), was Hilda mit »okay« bestätigt (Standb. 3.2-45). Der Interaktionsraum fungiert als eine Art »ritueller Schauplatz«, in dem die zivilisierende Funktion des Museums in einem *Civilizing Ritual* (Duncan 1995) öffentlich sichtbar verhandelt wird. Auf den Lacher von Ursula reagierend, wiederholt die Aufseherin »die institutionelle Regelung« (Gülich 1981: 421) erneut, dass »GAR NICHTS« (Z. 27) angefasst werden darf. Sie zeigt mit dem rechten Arm in die Richtung der begehbaren kleinen Raumkapsel

[⑧ *Biosphere 01*] und meint, dass da drin angefasst werden darf (Z. 28) (Standb. 3.2-46), und etabliert dies als Ausnahme: Im Kugellinnenraum darf berührt werden, außerhalb aber nicht (Z. 30/31).

Dann wendet sich Ursula als Erste ab, richtet den Blick auf ein nächstes Wahrnehmungsobjekt auf der linken Raumseite (Standb. 3.2-47) und bewegt sich dahin. Hilda bestätigt durch Bejahung erneut die Aufsichtsperson in ihrer Agentenrolle, macht zudem den verlangten Gesinnungswandel mit »so machen wirs« deutlich und zeigt so Kooperationsbereitschaft an (Z. 33). Dann wendet auch sie sich ab und ko-ordiniert ihre Bewegung mit Ursula (Standb. 3.2-48). Damit markiert sie, dass ein positiver Zustand erreicht ist, sie die Aufforderung verstanden hat und die Regel akzeptiert. Durch Abwenden lösen sich Ursula und Hilda aus der Situation und steuern das nächste gemeinsame Fokus-Objekt über ihren Köpfen an, was Hilda staunend kommentiert (Z. 30). Rike schließt zu ihnen auf. Die Angelegenheit ist offenbar nun auch für die Aufseherin bereinigt, sie macht ein paar Schritte rückwärts (Standb. 3.2-49), dreht sich um und wendet sich wieder blicklich und körperlich durch eine *face-to-room*-Orientierung dem Geschehen in der Halle zu (Standb. 3.2-50).

Das Berührereignis wird durch die Intervention der Aufseherin als »unvereinbar mit gültigen sozialen Werturteilen« (Goffman [1967] 1986: 25) des Museums etabliert. Die Regel ›Berühren verboten‹ erweist sich mit Erving Goffman als eine »asymmetrische Verhaltensregel« (Goffman [1967] 1986: 60), die sich als eine Lösung der institutionellen Aufgabe ›Bewahren von Kunst‹ zum Schutz der Objekte herausgebildet hat. Die Aufgabe der Aufsicht ist es nun, für die Einhaltung der Regelung zu sorgen mit dem Ziel, das reibungslose Funktionieren der öffentlichen Einrichtung zu gewährleisten. Wird die Regel nicht eingehalten, entsteht eine gesichtsbedrohende Situation. Im Beispiel wird diese in der Anschlusskommunikation in einem korrektiven Prozess während des *Redens mit Museumsmitarbeitenden* (vgl. Unterkapitel 4.2.3) interaktiv bearbeitet. Während des Interaktionsgeschehens sind sowohl Aufsichtsperson wie auch Besucherinnen herausgefordert, das Gesicht wahren zu können. Durch wiederholte und korrektive »Ausgleichshandlungen« (Goffman [1967] 1986: 25) wird die gesichtsbedrohende Situation im Sinne von Erving Goffman neutralisiert und das »rituelle Gleichgewicht« (Goffman [1967] 1986: 25) wiederhergestellt. Die Aufsichtsperson tut dies, indem sie vorwiegend auf verbale Wiederholungen der Museumsregel zurückgreift und dabei deren Relevanz betont; Hilda, indem sie die Regel akzeptiert, die Aufsichtsperson in ihrer Funktion bestätigt und sich als lernbereit und vertrauenswürdig darstellt. Beim *Reden mit Museumsmitarbeitenden* werden dabei die Kunstwerke nicht wie ästhetische Botschaften und Bedeutungsträger behandelt, sondern wie profane Objekte, die nicht berührt werden dürfen. Installationskunst wird als eine materielle Produktion von Dingen etabliert. Die Aufseherin ist in ihrer Aufgabe erkennbar, die Materialität der Objekte vor Berührungen zu schützen, über die Regeln im Museum zu informieren, nicht aber Bedeutungsinhalte zu kommunizieren. In diesem Sinne ist auch ihre intervenierende Handlung zu verstehen. Mit Boris Groys argumentierend, werden die Kunstwerke in der Interaktion mit der Aufseherin nicht als bedeutungsvolle Exponate hergestellt, sondern es wird der praktische Umgang mit den präsentierten Dingen geregelt und damit das »profane Leben im Museum« garantiert, das es den Dingen im Museum erlaubt, »als ästhetische Objekte überhaupt zu funktionieren« (Groys 2017: 21).

#### 4.3.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Berühren*

In diesem Kapitel zeigte sich, dass Berührhandlungen die Rezeption von Installationskunst prägen. Es konnten verschiedene Lösungen der Aufgabe BETRACHTEN durch das *Berühren* rekonstruiert werden. Ausgehend von einem Standbild habe ich exemplarisch den Aufforderungscharakter der Ausstellung herausgearbeitet und untersucht, wie die Besuchenden Hinweise vor allem des gestalteten Ausstellungsraumes mit Berührhandlungen körperlich-räumlich beantworten, und dabei festgestellt, dass mit der Art und Weise der realisierten Berührhandlungen auch Aussagen darüber gemacht werden, welche Erkenntnisinteressen diesen zugrunde liegen. Mit Hilfe der Videoanalysen konnte rekonstruiert werden, wie im Kunstkommunikationsraum Berührhandlungen hergestellt und wieder aufgelöst werden und wie interaktiv Bedeutung hergestellt wird. Und es wurde deutlich, dass die durch raumkommunikative Angebote nahegelegte Lösung im Museum nicht erwünscht ist, was einerseits als Thema interaktiv bearbeitet wird, andererseits von einer Aufsichtsperson sanktioniert wird.

Im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes stellt die Rezeptionslösung *Berühren* eine »riskante Kommunikationspraxis« (Hausendorf 2005) dar, die im Konflikt steht mit der normativen Museumsregel »Berühren verboten«. Obwohl sozialtopografisches Wissen über das Berührverbot im Museum vorhanden ist, etablieren die Besuchenden *Berühren* als eine weitere Möglichkeit, Kunsthaftigkeit und Bedeutung herzustellen. So sollen im Folgenden die raumbasierten Erscheinungsformen und kommunikativen Angebote zusammengefasst werden, mit denen die »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« die Aufgabenlösung nahelegt. Ich fasse auch zusammen, wie die Besuchenden im Rahmen der »Kunstkommunikation in der Ausstellung« diese als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit von Installationen beantworten.

#### Raumbasierte Kommunikation

- Die Gestaltung des Raumes gewährt zu den Objekten und den materiellen Erscheinungen einen ungehinderten taktil-haptischen Zugang. Dieser wird durch fehlende Distanzmarkierungen, durch körpernahe Zuhandenheit, durch alltagsweltliche Materialien und durch die Positionierung auf dem Boden oder auf Körper- und Augenhöhe nahegelegt.
- Die materiellen Erscheinungsformen der Bodenobjekte, Seile, Netze, Abspannungsscheiben oder der Pflanzen wiederholen sich in ähnlicher Form. Die traditionelle Originalität und Einmaligkeit künstlerischer Produktion sind in der Art der raumbasierten Kommunikation kaum erkennbar.
- So geht mit der Art der materiellen Ausstellungsgestaltung die Konstitution von Körperlichkeit und Taktilität einher, was zahlreiche Anreize bietet, taktil-haptische Wahrnehmungs- und Rezeptionsmöglichkeiten zu realisieren.

#### Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Tast- und Berührhandlung ist eine Kommunikationshandlung, die meistens mit einem Finger oder mit mehreren Fingern, selten mit dem Schuh oder dem ganzen Körper als Werkzeuge für den *body-to-object*-Kontakt realisiert wird.

- Die Berührungen werden als Befühlen, leichtes Drücken, Stupsen oder Tippen auf der Oberfläche sichtbar. Auch werden Elemente zwischen Daumen und Zeigefinger eingeklemmt oder mit dem Finger gezupft.
- Die Berührungen werden an Orten realisiert, die für die Besuchenden nahe, zugänglich und mit den Händen oder Füßen erreichbar sind. Die körperliche Haltung unterscheidet sich je nachdem, ob eine *Ein-Finger-* oder eine *Mehr-Finger-Berührhandlung* realisiert wird.
- Die frontale Ausrichtung zum Berührobject fordert nicht nur die taktile Aufmerksamkeit, sondern auch die visuelle *face-to-object*-Orientierung ist auf den *Berührraum*, der Kontaktstelle der Berührhandlung mit der Oberfläche, ausgerichtet.
- Berührhandlungen werden stets mit visuellen Wahrnehmungen des *Anfassers* oder bisweilen auch von dessen Begleitperson in der Figur *Beobachter* begleitet.
- Installative Kunst wird durch die Möglichkeit des Anfassens und der Tastrezeption zu einem gewissen Grad profanisiert. Der Status als Exponat wird in Frage gestellt.

Erneut möchte ich an dieser Stelle die räumlich-körperlichen Lösungen der Standbild- und Videoanalysen mit der nachstehenden Skizze auf eine vereinfachte Weise darstellen und verallgemeinernd auswerten. Damit soll ich eine modellhafte Lösung der Aufgabe BETRACHTEN durch *Berühren* vorgeschlagen werden:



Legende:





-  offener, durch Seile markierter Installationsraum
-  Kugelobjekt
-  Besucher als *Anfasser* oder als *Beobachter*
-  *Berührraum*

Abb. 21: *Berühren* als mögliche Lösung von BETRACHTEN

Die Skizze visualisiert, wie Besuchende in einem *L-arrangement* nahe am Berührobject stehen. Ein Interaktionspartner realisiert die Berührgeste als *Anfasser*, die von den eigenen visuellen Wahrnehmungen genauso begleitet wird wie von jenen der Begleitperson, die dabei in der Figur *Beobachter* etabliert wird. Die Aufgabe wird durch visuelle *face-to-object*-Orientierung sowie haptische *body-to-object*-Realisierung mit einem Finger oder mit mehreren gelöst. Dabei wird ein kleinflächiger *Berührraum* etabliert.

### Interaktive Realisierung von *Berühren*

- Die multimodalen Videoanalysen haben gezeigt, dass die Realisation von Berührhandlungen interaktiv motiviert ist. Das heißt, sie werden zwar in der Interaktion hergestellt, sind aber spontane individuell realisierte Bezugnahmen auf materielle Erscheinungen im unmittelbaren Bereich der Situierung.
- Berührhandlungen werden vor allem dann realisiert, wenn

- eine These überprüft werden soll, weil die Sehkompetenz oder die Informationsgenerierung durch *Hinschauen* an Grenzen stößt.
- ein Erkenntnisgewinn durch *Berühren* erwartet wird.
- das Bedürfnis nach einem Erlebnis des Haptischen besteht.
- die Berührverbot-Regel überprüft werden soll. Dabei zeigt sich das sozialtopografische Wissen um die Museumsregel. Indiz dafür ist ein vorgängiges raumbezogenes Blickverhalten, ein vorsichtiges *Berühren* oder ein sprachliches Thematisieren der Berührverbot-Regel (z.B. durch einen Spruch).
- Die Berührhandlungen dauern meist nur sehr kurze Zeit. Sie zeigen sich als Material- oder Produktionserkundungen oder in Form einer Manipulation von Objekten und werden mehrmals wiederholt.
- Beim *Berühren* werden die materiellen Aspekte der Objekte hervorgehoben.
- Berührhandlungen werden solitär realisiert, können aber durch Monitoring-Aktivitäten der Begleitperson (oder auch der Aufseherin) interaktiv mitverfolgt werden.
- In der Anschlusskommunikation rücken die Erkenntnisse aus dem haptischen Zugang, die räumlich sichtbare Wirkung als Folge der Berührhandlung oder auch der Verstoß gegen die Museumsnorm in den interaktiven Vordergrund.
- Wird das *Berühren* von der Aufsichtsperson als Rahmenbruch getadelt, ist die Interaktion zwischen ihr und den Besuchenden vor allem durch »korrektive Ausgleichshandlungen« geprägt, um die gesichtsbedrohende Situation zu neutralisieren.

### Sprachliche Realisierung von *Berühren*

- Es fällt auf, dass das *Berühren* sprachlich mit dem Formulieren einer These (»ist das aber plAstik?«) begleitet ist, die durch die Tasthandlung verifiziert oder falsifiziert wird. Die visuelle Wahrnehmung wird als Voraussetzung von *Berühren* etabliert.
- Zudem wird auch das Wissen um die normative Berührverbot-Regel thematisiert (»das berühren der figuren mit den pfoten ist verboten«).
- Der verbale Anschluss im Sinne der Kunstkommunikation zeichnet sich aus durch
  - Benennen durch *verba sentiendi* (»sieht eigentlich eher aus wie«) oder
  - Beschreiben (»mit dem wasser«, »dass das hält«, »(wassergefüllte) dinger«).

### Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Berühren*: Installationskunst als profanes Produkt

Die Besuchenden etablieren Installationskunst durch die Berührhandlungen als ein profanes, materiell hergestelltes Produkt. Durch die tastende Rezeption werden sinnliche Qualitäten und materielle Struktureigenschaften in den kommunikativen Vordergrund gerückt. Zudem wird sie als materialisiertes Ergebnis eines Herstellungsprozesses bedeutsam und ihre Materialität wird als unmittelbarer Bedeutungsträger konstituiert. Nebst einer neugierigen Wahrnehmungsfähigkeit braucht es auch Risikobereitschaft, da mit allfälligen Sanktionen zu rechnen ist. In der Anschlusskommunikation werden die taktilen und visuellen Merkmale als interaktive Ressourcen genutzt. Entgegen der Vorherrschaft des üblicherweise nur visuell geprägten Rezeptionshandelns im traditionellen Kunstmuseum wird die Kunsthaftigkeit von Installationskunst durch *Berühren* im Zusammenspiel von Seh- und Tastsinn hergestellt, die Erkenntnisse aus der taktilen Erfahrung aber prägen vorwiegend die Herstellung von Bedeutung.

### 4.3.3 Resümee: Die Ausstellung als ästhetischer Wahrnehmungsraum

Die Aufgabe BETRACHTEN ist zentral bei der Rezeption von bildender Kunst. Grundvoraussetzung dazu ist die selbstgenügsame Wahrnehmungsfähigkeit. Die beiden in *Cloud Cities* beobachteten Lösungen *Hinschauen* (und *Zeigen*) und *Berühren* werden durch die materiellen Bedingungen der installierten Arbeiten im gesamten installativ eingeräumten Raumvolumen der Halle nahegelegt. Die Installationen sind dabei für das sehende Auge, die tastende Hand und bisweilen für den erkundenden Fuß inszeniert. So gibt es über den Köpfen, auf Augen- oder Körperhöhe oder auf dem Boden nicht nur etwas zu sehen, bisweilen sind die materiellen Erscheinungen auch taktil zugänglich, so dass es für die Hand oder den Fuß auch etwas zu befühlen gibt. Insofern ist die Ausstellung *Cloud Cities* ein ästhetischer Wahrnehmungsraum, in dem alles auch für die visuelle und taktile Wahrnehmung des Publikums eingerichtet ist. *Hinschauen* (und *Zeigen*) sowie *Berühren* sind beobachtete Antworten auf die Frage: **Wie soll die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden?**

Die Besuchenden werden aufgefordert, das Betrachtungsproblem so zu lösen, dass sie die Kunsthaftigkeit der verschiedenen ästhetischen Wahrnehmungsangebote erkennen und sich mit ihnen eine gewisse Zeit lang auseinandersetzen, sei dies in unmittelbarer Nähe oder auf Distanz zu ihnen. Durch distanzierteres *Hinschauen* (und *Zeigen*) oder direktes *Berühren* sowie durch die Reflexion der dabei gemachten Erfahrungen konstituieren sie die Bedeutung der Ausstellung. Im visuellen oder taktilen Fokus stehen einzelne Objekte, Details davon oder spezifische alltägliche Materialien wie Pflanzen, Plastikfolien oder Seile. Die mit ausgeklügeltem technischem Aufwand in installativen Formen und ungewohnten Konstellationen im Ausstellungsraum eingeräumten Arbeiten beziehen ihre Existenz vor allem daraus, dass sie von den Besuchenden wahrgenommen und interpretiert werden.

Während das *Hinschauen* (und *Zeigen*) eine von der Institution erwartete Lösung ist, können dem *Berühren* institutionelle Sanktionen folgen. In den Teilnehmeräußerungen zeigt sich dies, indem die visuellen und taktilen Wahrnehmungswerte ausführlich kommunikativ bearbeitet werden, um deren Bedeutung in der Interaktion zu ergründen. Oft ist auch das institutionelle Berührverbot oder mögliche Sanktionen durch das *Berühren* ein Thema der Kunstkommunikation oder ein beobachtbarer Teil des Rezeptionsverhaltens.

## 4.4 BEGEHEN

Wie bereits festgestellt wurde, ist die Bewegung in Form von Gehen eine Grundvoraussetzung der Ausstellungskommunikation (vgl. *Überblicken*, Unterkapitel 4.1.1). Hier nochmals die zentralen Eigenschaften des Gehens im Museumsraum:

- Gehen ist eine Form der Aneignung von Raum durch das Anvisieren von Bewegungszielen und das Auswerten von räumlichen und materiellen Ressourcen.
- Gehen ist eine Voraussetzung der Ausstellungskommunikation. Die Besuchenden navigieren von einem Objekt zum nächsten durch den Ausstellungsraum und stellen währenddessen Sinn und Bedeutung her. Im Gehen transformieren sie die raumbundenen kommunikativen Ressourcen in ein prozessuales Geschehen.