

3.2 Methoden

Im Folgenden werden die methodischen Verfahren vorgestellt, die sich in den letzten Jahren im Rahmen der multimodal orientierten Raum- und Interaktionsanalysen herausgebildet haben. Sie erlauben, das umfangreiche Datenmaterial methodisch kontrolliert zu bearbeiten:

- Visuelle Erstanalyse (Unterkapitel 3.2.1)
- Standbildanalyse (Unterkapitel 3.2.2)
- Videoanalyse (Unterkapitel 3.2.3)

3.2.1 Visuelle Erstanalyse

3.2.1.1 Methodisches Vorgehen

Bei der Sichtung des gesamten Videomaterials wird in einem ersten Schritt durch den Ausschluss auditiver Erscheinungsformen die Komplexität von Interaktionssituationen auf visuelle Wahrnehmungen reduziert. Die Fokussierung auf Sichtbarkeit lässt sich mit dem Verfahren »visuelle Erstanalyse« (vgl. Mondada/Schmitt 2010b: 30/31; Schmitt/Knöbl 2013; Schmitt 2016) methodisch kontrolliert realisieren. Diese ermöglicht durch eine methodische Reduktion die Beschreibung von spezifischen Formen der rezeptiven Nutzung der Ausstellung durch visuell wahrnehmbare Verhaltensweisen der Besucherinnen und Besucher, die meist nicht verbalisiert werden. Dieser Selektionsprozess ist durch folgende Fragestellung motiviert:

- Mit welchen körperlich-räumlichen Orientierungen beantworten die Besucherinnen und Besucher räumlich-materialisierte Aufmerksamkeitsstrukturierungen des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes?

Mit Hilfe der visuellen Erstanalyse ist es möglich, sichtbare Rezeptionshandlungen und -aktivitäten zu identifizieren und damit die sichtbare Praxis der Ausstellungsrezeption von Installationskunst zu beschreiben. Die gemäß der Fragestellung eruierten Frames werden für die weitere Analysearbeit so aufbereitet, dass die Videoaufzeichnungen an jenen Stellen »eingefroren« werden, an denen bestimmte Aspekte der rezeptiven Nutzung deutlich hervortreten. Diese intuitive, »voranalytische« (Schmitt 2016: 204) und in »mehreren Segmentierungsgängen« (Schmitt 2016: 205) realisierte »visuelle Segmentierung« (vgl. Schmitt 2016: 201-206) der Videos führt zur erkenntnisgeleiteten Herstellung von zahlreichen Standbildern, welche die erste Analysegrundlage bilden.

In einem weiteren Schritt werden die entstandenen Standbilder systematisch daraufhin befragt, welche Rezeptionsweise erkennbar ist, welche Aspekte der Ausstellung durch die Rezeption hervortreten oder wie die multimodalen Rezeptionsangebote der Ausstellung durch das sichtbare Handeln genutzt werden. Die Standbilder werden dabei sortiert, gruppiert und klassifiziert. Es entstehen zahlreiche Kollektionen mit ähnlich gelagerten Phänomenen. Die Kollektionen werden bei erneuter Durchsicht der erkenntnisleitenden Fragestellung entsprechend ergänzt und differenziert. Auch wird bisweilen der Zeitpunkt des Einfrierens so verändert, dass er den *point of experience* sichtbar werden lässt.

Nach mehrfacher Durchsicht der Videoaufnahmen sind so Kollektionen zu spezifischen pragmatischen Orientierungen der Besuchenden entstanden. Sie weisen die Resultate der visuellen Erstanalyse aus und lassen sowohl die Rezeptionspraxis als auch unterschiedliche Aspekte der kommunikativen Vorstrukturierung des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes sichtbar werden.

3.2.1.2 Modell zur Rekonstruktion kommunikativer Aufgaben

Als Beschreibungsrahmen der visuellen Analyseergebnisse orientiere ich mich an einem Ansatz der Konversationsanalyse (vgl. Kallmeyer/Schütze 1976), wie er von Heiko Hausendorf zur Rekonstruktion der Kunstkommunikationspraxis als Sprachpraxis in *Die Kunst des Sprechens über Kunst* (vgl. Hausendorf 2005) beschrieben wird (vgl. *Linguistisches Modell der Kommunikationspraxis über Kunst*, Abschnitt 2.2.4.3). Er beschreibt eine Kommunikationspraxis »mit eigenen Aufgaben, typischen Strategien zur Bewältigung dieser Aufgaben und nicht zuletzt typischen sprachlichen Formen, in denen sich diese Strategien an der Oberfläche des Gesprochenen manifestieren« (Hausendorf 2005: 99). Auch der methodische Ansatz von Wolfgang Kesselheim zur Rekonstruktion der »Kommunikation durch die Ausstellung« basiert auf dem Modell zur Rekonstruktion von kommunikativen Aufgaben (vgl. Kesselheim 2021: 93-100).

Für meine Untersuchung erweist sich das Modell ebenso als vorteilhaft, weil damit die Rezeptionspraxis im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes, das heißt des Zusammenspiels von »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« und »Kunstkommunikation in der Ausstellung« beschrieben und erfasst werden kann. Der Ausstellungsraum ist dabei als Lösung eines übergreifenden kommunikativen Problems zu verstehen, durch dessen Gestaltung und durch die Installationen der Eindruck von Kunsthaftigkeit erzeugt werden soll. Die materiellen Realisierungen des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes sind dabei konkrete Lösungen dieses Problems, wie sie vom Architekten, dem Künstler und der Institution im kommunikativen Zusammenspiel raumbasiert vorstrukturiert worden sind. Wenn die Besucherinnen und Besucher in den Ausstellungsraum treten, reagieren sie auf die raumkommunikativen Angebote und beantworten sie. Ziel des konversationsanalytisch geprägten Beschreibungsmodells ist, wie ich es in dieser Arbeit anwende, die zentralen kommunikativen Aufgaben zu rekonstruieren, die sich den Besuchenden während der Kunst- und Ausstellungsrezeption stellen, sowie die Art und Weise der Kommunikationspraxis zu beschreiben, wie die Besuchenden darauf reagieren und die Aufgaben multimodal lösen.

Durch die visuelle Erstanalyse kristallisieren sich aufgrund der dokumentierten Handlungs- und Aktivitätsstruktur unterschiedliche sicht- und erkennbare Rezeptionsweisen heraus, mit denen die Besuchenden die materiell-räumlichen Vorstrukturierungen der Ausstellung nutzen und so die verdauerten raumbasierten Kommunikationsformen beantworten. Anhand der beobachteten Rezeptionspraxis lassen sich fünf kommunikative Aufgaben rekonstruieren, die vom gebauten, gestalteten und ausgestatteten Raum nahegelegt werden. Mit der kommunikativen Absicht, zur Konstitution von Sinn anzuregen, soll Installationskunst unter »Kunstverdacht« geraten. Die multimodalen, das heißt die räumlichen, materiellen, körperlichen und sprachlichen Auffälligkeiten zeigen sich erst, wenn sie von den Besucherinnen und Besuchern während der Rezeption vor Ort beantwortet werden. Die empirischen Lösungen beziehen sich sowohl auf die Vorstrukturierung des Ausstellungsraumes

durch die raumkommunikativen Angebote als auch auf die realisierten Antworten der Besuchenden. Diejenigen materiellen Erscheinungen, die beim Lösen der Aufgaben während der rezeptiven Aneignung auf spezifische Weise genutzt werden, lassen sich letztlich als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit der im Ausstellungsraum eingeräumten Installationen bestimmen.

Welches sind also die kommunikativen Aufgaben, die sich aufgrund der realisierten Ausstellungsrezeption zeitgenössischer Installationskunst durch die Besucherinnen und Besucher rekonstruieren lassen? Folgende Aufgaben konnten anhand des sichtbaren Verhaltens der Besucherinnen und Besucher rekonstruiert werden:

- (SICH) ORIENTIEREN
- (SICH) INFORMIEREN
- BETRACHTEN
- BEGEHEN
- PARTIZIPIEREN

In der vorliegenden Arbeit wird den einzelnen Aufgaben je ein Kapitel gewidmet. Hinter jeder Aufgabe steht eine charakteristische Grundfrage, die es zu beantworten gilt, wenn die Aufgabe während des Ausstellungsbesuchs kommunikativ bearbeitet werden soll. Diese Frage steht zu Beginn eines jeden Kapitels und wird einleitend näher erläutert. Wie die Aufgaben von den Besuchenden gelöst werden, welche körperlich-räumlichen Realisierungen dabei sichtbar werden, mit welchen Handlungsformaten, Verfahren, Strategien im Sinne der Pragmatik sie die Aufgaben lösen und wie sie in semantischer Hinsicht die Kunsthaftigkeit von Installationskunst sowie die Bedeutungs- und Statuszuschreibung konstituieren, wird mit Hilfe der Standbild- und der Videoanalysen rekonstruiert und beschrieben. Darauf gehe ich in den nächsten beiden Unterkapiteln ein.

3.2.2 Standbildanalyse

3.2.2.1 Methodisches Vorgehen

Die Aufgaben, die durch die räumlich-materiellen Bedingungen des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes in verdauerter Form vorstrukturiert sind und von den Besuchenden während der Ausstellungsrezeption auf sicht- und wahrnehmbare Weise beantwortet werden, werden in einem nächsten Schritt mit Hilfe der Standbildanalyse untersucht. Die erste Annäherung an den Raum und seine rezeptive Nutzung geschieht über die Analyse der im Standbild visuell dokumentierten Angebote, die als raum- und objektgebundene, dauerkommunikative und interaktionsarchitektonische Erscheinungsformen die Aufmerksamkeit strukturieren. Durch die körperliche Nutzung der Besuchenden werden sie relevant. Aus linguistischer Sicht mag dieses auf Sichtbarkeit fokussierte Interesse durch die Rückstufung der Sprache erst einmal überraschen. Die Standbildanalyse soll in der Untersuchung jedoch vorangestellt werden, um den Blick für Räumlichkeit und Körperlichkeit zu schärfen, die in Interaktions- und Sequenzanalysen durch die Fokussierung auf Sequenzialität meist in den analytischen Hintergrund geraten. Die Standbildanalyse ermöglicht es, die kommunikative Struktur des räumlichen Zusammenhangs zu eruieren, wie sie sich zwischen den Besuchenden und der Ausstattungs-gestaltung wäh-

rend der körperlich-räumlichen Bearbeitung der rezeptiven Aufgaben zu einem bestimmten Zeitpunkt des Standbildes zeigt. Die Standbilder dokumentieren zwar nur einen Moment der Rezeptionstätigkeit, doch sie ›erzählen‹ auch etwas darüber, was geschehen ist und was als Nächstes kommt (vgl. Hausendorf 2012c: 145). Sie sind ebenso retrospektiv wie prospektiv. Trotz der Momenthaftigkeit von Standbildern ist also auch rekonstruierbar, was soeben passiert ist oder was noch passieren kann.

Die Standbildanalyse werde ich in einem Verfahren realisieren, das aus drei Schritten besteht. Die einzelnen Schritte werden in den nächsten Abschnitten näher erläutert:

1. In einem ersten Schritt steht die Analyse des Aufforderungscharakters der Angebote des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes im Fokus, welche die Aufmerksamkeit in Form von räumlich-materiellen Erscheinungen strukturieren (Abschnitt 3.2.2.3). Die theoretischen Grundlagen zum Aufforderungscharakter der Kunst werden dabei vorangestellt und einleitend erläutert. (Abschnitt 3.2.2.2)
2. In einem zweiten Schritt steht die Analyse der körperlich-räumlichen Antworten der Besucherinnen und Besucher im Fokus und wie sie die Angebote als spezifische Hinweise auf die Kunsthaftigkeit von Installationen beantworten. (Abschnitt 3.2.2.4)
3. In einem dritten Schritt werden die Ergebnisse mit den Analysen von weiteren Fällen verglichen und diskutiert. (Abschnitt 3.2.2.5)

3.2.2.2 Der Aufforderungscharakter der Kunst

Vor der Beschäftigung mit den kommunikativen Angeboten des Ausstellungsraumes soll erst geklärt werden, inwiefern den Kunstwerken ›anzusehen‹ ist, was mit ihnen zu tun ist. Erörtert wird daher, wie sich deren Angebots- und Aufforderungscharakter zeigt, damit sie entsprechend als Kunstwerke behandelt und beantwortet werden. Dabei bildet die Rahmung durch das Museum eine zentrale Voraussetzung. Denn wenn Menschen in Museen Kunstwerke betrachten, gehen sie davon aus, dass ihnen mit den materiellen Realisationen etwas gezeigt und mitgeteilt wird. Kunstwerke senden bestimmte Beobachtungs- und Wahrnehmungsdirektiven, wie sie als solche wahrgenommen werden wollen. Mit Katharina Flügel (vgl. Flügel 2009: 100-105) kann demnach bereits die Wahrnehmung als eine spezifische Form anschaulicher und non-verbaler Kommunikation verstanden werden, mit welcher der Kunstbetrachter und Ausstellungsbesucher den Aufforderungscharakter der Kunst beantwortet. In diesem Sinne hat Wahrnehmung im Rahmen der Kunst- und Ausstellungskommunikation kommunikativen Geltungsanspruch. Unter Wahrnehmung ist dabei nicht nur das Anschauen der materialisierten Form gemeint; dieses reicht noch nicht. Die wahrgenommenen Objekte müssen in ihrer Bedeutung und in ihrem Wesen erfahren und als kommunizierte Botschaft verstanden werden. Insofern fordern Kunstwerke auf, sie als solche wahrzunehmen und zu reflektieren (vgl. auch Luhmann 1995, 13-91).

Bereits Ludwig Wittgenstein hat schon früh in seinen *Philosophischen Bemerkungen* (Wittgenstein [1964] 1994) erkannt, dass den Dingen und räumlichen Erscheinungen ihre Funktionsangebote, ihre Intentionalität und ihr Aufforderungscharakter angesehen werden kann. Diese zeigen gemäß Wittgenstein dem Blick des Benutzers die Erwartung ihres Gebrauchs an und weisen darauf hin, was mit ihnen zu tun ist. Im

praktischen Umgang mit den Gegenständen können so ihre Bedeutungen erfahren werden (Wittgenstein [1964] 1994: 40).⁶ Diese entstehen schließlich im Zusammenspiel zwischen der Beschaffenheit der Objekte, die sie zum Handeln anbieten, und der Art und Weise, wie mit ihnen umgegangen wird (vgl. auch Gebauer 2011). Ähnlich hat Vilém Flusser in *Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen* (Flusser 1993) anhand verschiedener Beispiele auf den impliziten Aufforderungscharakter von Dingen hingewiesen. Die Dinge der Umgebung sind laut Flusser mit einer »unsichtbaren Befehlsform« oder einem »Imperativ« versehen (Flusser 1993: 17), die angeben, wie mit ihnen umzugehen ist oder wie sie umzuwerten sind. Wie die Dinge aber tatsächlich während der Nutzung ausgewertet werden, wie sich der Aufforderungscharakter von Kunstwerken zeigt und wie diese Kunstverdacht erzeugen, darüber machen beide Philosophen keine Aussagen.

Um die Ansprache des Betrachters durch das Kunstwerk hat sich insbesondere die Rezeptionsästhetik gekümmert und dessen Materialisierung, Appellstruktur und Signalwirkung zu verstehen versucht. Aufgrund der asymmetrischen Kommunikation, die das Kunstwerk im Gegensatz zur *face-to-face*-Kommunikation auslöst, muss es durch gezielte Vorgaben den Betrachter stimulieren und aktivieren. In der Rezeptionsästhetik wird daher zwischen »äußeren Zugangsbedingungen« und »inneren Rezeptionsvorgaben« (Kemp 1996: 244-249) unterschieden. Um die Zugangsbedingungen bestimmen zu können, werden die ursprünglichen Bedingungen seiner Erscheinung, die angestammte Umgebung und der ursprüngliche Kontext rekonstruiert (vgl. Kemp 1996: 244-246). Innere Rezeptionsvorgaben sind Orientierungsformen innerhalb des Kunstwerks, die den Betrachter direkt adressieren, zum Beispiel durch dargestellte Zeigegesten, die Personenperspektive, die Wahl des Ausschnitts, die Wahl der Perspektive durch die Position der Rezipierenden oder durch eine Unbestimmtheitsstelle (vgl. Kemp 1996: 246-249).

Ob diese Vorgaben die Rezipierenden jedoch erreichen oder nicht, ist dabei noch nicht gewährleistet. Dazu braucht es eine intervenierende Variable der persönlichen Betroffenheit, die darüber entscheidet, ob und wie die Informationen verarbeitet werden. In diesem Sinne hat der Kommunikationsforscher Joachim Donnerstag das Konzept »Rezipienten-Involvement« entwickelt (vgl. Donnerstag 1996). Auch spielt, wie zudem in der Medienwirkungsforschung gezeigt werden konnte, die Beschaffenheit der Stimuli eine wichtige Rolle für deren Wirksamkeit. Sie entscheidet mit, ob Informationen, die über bestimmte formale Kriterien verfügen, Aussichten haben, den selektiven Filter wie beispielsweise jenen des »Kunstverdachts« zu durchdringen oder nicht (vgl. Donsbach 1992).

Im vorliegenden Zusammenhang sind zudem die Angebote [*affordances*] relevant, die James J. Gibson in seiner Theorie der Angebote beschrieben hat (vgl. Gibson [1979] (1982): 137-156). Unter dem in der Wahrnehmungspsychologie verwendeten Begriff sind Angebote der Umgebung zu verstehen, die für die Wahrnehmung, das Verhalten und das Handeln zentral sind, unabhängig davon, ob sie wahrgenommen und angenommen werden oder nicht. Für Gibson ergibt sich der Angebotscharakter der Gegenstände aus physischen, physikalischen, logischen oder kulturellen Zusammenhängen, die relativ zu den Lebewesen gemessen werden. Medien, Substanzen, Oberflächen

6 Wittgenstein exemplifiziert dies im zweiten Band der Wiener Ausgabe an einer Reihe von Knöpfen und Knopflöchern (XI).

und deren Anordnungen, Objekte, Orte oder andere Lebewesen versteht Gibson als Angebote. Auch Menschen können einander wechselseitige Verhaltensangebote machen. Wird das Konzept auf den Kontext des Kunstmuseums übertragen, machen die materiellen Erscheinungen des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Raumes Angebote aufgrund ihres Daseins, indem sie Informationen kommunizieren. Dazu zählt auch das Museumspersonal. Doch wie diese Angebote oder *affordances* tatsächlich beantwortet und genutzt werden und welche Anschlussmöglichkeiten sie für die Interaktion bieten, darüber gibt auch Gibson keine Antwort.

Im Rahmen der Sozialpsychologie des Raumes fassen Lenelis Kruse und Carl Graumann den Angebotscharakter von Räumen bisweilen auch mit dem Valenzbegriff. Dieser meint vor allem die Wirkung, welche die räumlichen Angebote auf die Handlungen des Menschen haben. Sie können den intendierten Erwartungen entsprechen, müssen aber nicht. Valenzen sind demnach nicht durch objektive Eigenschaften bestimmt, sondern es sind Bewertungen, die erfahrungsbedingt, historisch geworden oder sozial vermittelt sind.

»Räume (Bauten, Orte, Plätze), die eindeutige dominante Valenz aufweisen, induzieren dieser Valenz entsprechende Verhaltens- und Interaktionsmodi. Nicht physikalische Raumstrukturen als solche determinieren [...] menschliches Verhalten, sondern die Bedeutungen und Wertigkeiten, die Menschen bestimmten Strukturen und Orten attribuieren, legen auch das ihnen entsprechende Verhalten nahe.« (Kruse/Graumann 1978: 190)

Obwohl die Autoren unterschiedliche Formen von Valenzen des Raumes und der Bewegung aufgrund der Handlungsrelevanz und der Interaktionalität differenzieren, ist das räumliche Verhalten der Nutzenden nicht empirisch belegt.

Dass auch dem Kunstwerk ein Aufforderungscharakter zugeschrieben werden kann, beschreibt der Soziologe Niklas Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft*. Das Kunstwerk versucht »aufzufallen; es hat etwas Unerwartetes, etwas Unerklärliches, oder wie man auch sagt, etwas Neues an sich« (Luhmann 1995: 113). Der Sinn der Produktion von Kunst zeigt sich gemäß Luhmann nur darin, dass »spezifische Formen für ein Beobachten von Beobachtungen in die Welt« (Luhmann 1995: 115) kommen. Kunstwerke sind hergestellte Objekte ohne externen Nutzen (vgl. Luhmann 1995: 77). Als Medien kommunikativer Vermittlung zwischen Subjekten sind sie nur für einen Betrachter produziert worden, um rezipiert zu werden. Kunstwerke kommunizieren durch das, was sich im Alltag oft entzieht: durch Wahrnehmung. So vermag die spezifische Kommunikation der Kunstwerke die Wahrnehmung des Beobachters faszinieren und seine Aufmerksamkeit durch »Beobachtungsdirektiven« lenken.

»Die im Kunstwerk eingebauten Formen [...] sind in ihrem Eigensinn nur verständlich, wenn man mitsieht, dass sie für das Beobachten produziert sind. Der Betrachter kann an Kunst nur teilnehmen, wenn er sich als Beobachter auf die für sein Beobachten geschaffenen Formen einlässt, also am Werk die Beobachtungsdirektiven nachvollzieht.« (Luhmann 1995: 115/116)

Der Aufforderungscharakter geht dabei vom wahrgenommenen Hergestelltsein der Kunst aus. Im Unterschied zu alltäglichen Objekten zeigt sich Kunst erst, wenn der Betrachter im Laufe des Wahrnehmungsvollzugs kein Signal für einen externen

Zweck erkennt. Dies geschieht dann, wenn die materiellen Erscheinungen und statischen Strukturen als Angebotsstruktur der Kunst durch sinnliche Wahrnehmung beantwortet werden. In diesem Moment werden die »Beobachtungsdirektiven« (Luhmann 1995: 116), mit denen der Rezipient Kunst identifiziert, adäquat oder inadäquat aufgegriffen und nachvollzogen. Kunst wird demnach nicht behauptet, sondern erst durch die Kunsterfahrung möglich. Dazu gehört die »Unterscheidung von Formen, die zum Kunstwerk gehören und solchen, die nicht dazugehören« (Filk/Simon 2010b: 19). Niklas Luhmann nennt sie »Differenzformen« (Luhmann 1995: 119). Erst im Wahrnehmen und Nachvollziehen der im Kunstwerk angelegten »Beobachtungsdirektiven« und »Differenzformen« wird Kunst möglich.

Auch für die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum ist der Aufforderungscharakter von Dingen und materiellen Erscheinungen in Museen und Galerien wesentlich an »die Unterscheidung beziehungsweise Unterscheidbarkeit von Kunst und Nicht-Kunst gekoppelt« (Umathum/Rentsch 2006: 6). Damit meint sie jedoch nicht, Kunst im Gegensatz zu Nicht-Kunst durch eine Definition zu qualifizieren. Vielmehr zielt sie auf die Unterscheidbarkeit der Wahrnehmung und Kategorisierung von etwas, das als Ausgestelltes bzw. als Nicht-Ausgestelltes zutage tritt und erkennbar wird.

Zusammenfassend kann also festhalten werden, dass sich Kunstwerke durch die materialisierte Andersartigkeit von Nicht-Kunst unterscheiden. Der Aufforderungscharakter der materiellen Erscheinungen von Kunst fordert die Besuchenden auf, die spezifischen Wahrnehmungsdirektiven nachzuvollziehen und zu reflektieren. Ob es den Kunstwerken gelingt, Aufmerksamkeit zu wecken, hängt von der Betroffenheit und der Bewertung des Wahrnehmungsvollzugs durch die Besuchenden ab.

3.2.2.3 Raumbasierte Kommunikation durch raumgebundene Erscheinungsformen

Der gebaute, gestaltete und ausgestattete Ausstellungsraum ist Träger von Informationen. Er ist bereits räumlich-materiell vorbereitet, bevor die Besuchenden die Schwelle übertreten. Traditionellerweise verändert er seine Gestalt während der Dauer des Ausstellungsbesuchs kaum. Die Kommunikation durch den Ausstellungsraum ist dauerhaft, daher meist auch beständig und konstant. Die beobachtbaren, materialisierten und dauerhaften Formen der Museumsarchitektur, der Ausstellung und auch der Kunstwerke lassen sich im konversationsanalytischen Sinn demnach als Material gewordene Lösungen für kommunikative Probleme beschreiben. Der Ausstellungsraum bildet dazu den sinnlich wahrnehmbaren Referenzrahmen. Er ist gebaut, gestaltet und ausgestattet worden, um Ressourcen für spezifische Formen von raumgebundener Kommunikation für ein vielfältiges Publikum zur Verfügung zu stellen. Der gebaute Ausstellungsraum als Bestandteil der Museumsarchitektur (durch seine Raumgestalt, durch Treppen, Geländer etc.), der vom Künstler gestaltete Ausstellungsraum (durch Installationen aus Kugeln und Seilen) sowie der durch die Institution Museum ausgestattete Ausstellungsraum (durch Raumtexte, Saalblatt, Personal etc.) bilden zusammen den Ausgangspunkt der »Kunstkommunikation durch die Ausstellung«. Die »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« hat bedeutungstiftenden und handlungsauffordernden Charakter. Sie beruht auf »Wahrnehmbarkeit und Aktivierbarkeit« raumgebundener Erscheinungsformen (Kesselheim/Hausendorf 2007: 343/344), der »Differenzstrukturen« und »Beobachtungsdirektiven« (Luhmann 1995: 119) im Sinne Luhmanns. Sie bildet die multimodale Grundlage der Rezeptionsaufgaben, die während des Kommunikationsereignisses »Ausstellungsbesuch« bearbeitet werden.

Um die Bedeutung der Ausstellung und der verdauerten Formen von spezifischen Mitteilungen zu ergründen, müssen die unterschiedlichen materialisierten Markierungen zuerst von den Besuchenden sinnlich wahrgenommen, als Zeichen interpretiert und als Kunst ausgewertet werden. Erst im Prozess der Rezeption werden die raumbundenen kommunikativen Ressourcen in ihrer Spezifik wirksam und in ihrer Bedeutung relevant. Die Analyse der Angebote im Kunstkommunikationsraum ist demnach nicht semiotisch, sondern interaktionsarchitektonisch motiviert. Im Fokus stehen Anschlüsse, die der Ausstellungsraum für Besuchende macht und die aufgrund von Betretbarkeit, Begehrbarkeit, Sichtbarkeit, Hörbarkeit, Berührbarkeit, Betrachtbarkeit oder Verweilbarkeit rekonstruierbar sind.

Beantworten die Besuchenden die raumkommunikativen Angebote und werten sie als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit des Ausgestellten aus, lösen sie letztlich die Rezeptionsaufgaben. Die Analyse der Hinweisstruktur der Installationsausstellung berücksichtigt drei verschiedene Arten von Hinweisen: die Hinweise, die sich durch das Benutzen von architektonischen oder mobiliaren Erscheinungen im gebauten Raum ergeben, diejenigen durch wahrnehmendes und betrachtendes Rezipieren von ästhetisch-künstlerischen Erscheinungen sowie jene, die sich durch das Lesen von schriftlichen Angeboten des kommunikativ ausgestatteten Raumes bemerkbar machen. Ich werde dabei das Hinweis-Konzept, wie es von Wolfgang Kesselheim vorgeschlagen wurde (vgl. *›Kommunikation in der und durch die Ausstellung‹ mit Hilfe des Hinweis-Konzeptes*, Abschnitt 2.2.2.4), um eine dritte Spielart ergänzen. Es gibt nicht nur Benutzbarkeitshinweise und Lesbarkeitshinweise, sondern gleichermaßen neu auch Betrachtbarkeits- und Wahrnehmbarkeitshinweise. Sie sollen im Folgenden zusammenfassend kurz vorgestellt werden:

- *Benutzbarkeitshinweise:* Wenn die kommunikative Funktion von Architektur in dem Sinne bestimmt werden soll, in dem der architektonische Raum zu den Anwesenden ›spricht‹ und auf eine bestimmte Weise genutzt werden will, dann sind diese ›interaktionsarchitektonischen Implikationen‹ als Benutzbarkeitshinweise zu verstehen (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2016: 64). Es lassen sich gebaute Benutzbarkeitshinweise und mobiliare Benutzbarkeitshinweise (vgl. Hausendorf 2012c) unterscheiden. Mit dem Konzept der Benutzbarkeitshinweise werden räumlich materialisierte Erscheinungen erfasst, mit denen der Ausstellungsraum durch Wahrnehmung, Bewegung oder Handlung genutzt werden soll (oder nicht). Benutzbarkeitshinweise werden aufgrund von handlungspraktischen Wissensgrundlagen beantwortet.
- *Betrachtbarkeits- und Wahrnehmbarkeitshinweise:* Darunter werden in dieser Untersuchung alle kommunikativen Hinweise gefasst, die durch materiell-räumliche Erscheinungsformen des gestalteten Ausstellungsraumes sinnlich wahrnehmbar sind und die vor allem im Moment der Kunstbetrachtung und -rezeption oder der ästhetischen Erfahrung von Kunstwerken zur Geltung kommen (vgl. Hausendorf/Müller 2016b: 15). Sie werden durch visuelle, aber auch durch weitere Formen der Wahrnehmung beantwortet. Sie sind als Wahrnehmungsdirektiven in den installativen Kunstwerken und als Formen der ›Kommunikation durch Kunst‹ angelegt, haben Aufforderungscharakter und verweisen auf eine bestimmte Mitteilungsabsicht (vgl. *Der Aufforderungscharakter der Kunst*, Abschnitt 3.2.2.2). Betrachtbar-

keits- und Wahrnehmbarkeitshinweise werden aufgrund von wahrnehmungsgeleiteten Wissensgrundlagen beantwortet.

- *Lesbarkeitshinweise:* Wenn der Text als ein »lesbares Etwas« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 23) zu verstehen ist, der auf Lesbarkeit angelegt ist, dann sind Textualitätshinweise auch Lesbarkeitshinweise und Texte dementsprechend eine Ansammlung von Lesbarkeitshinweisen. Das in der Textlinguistik entwickelte Konzept kommt auch im Museum zum Tragen. Mit dem Konzept der Lesbarkeitshinweise sollen verbal-kommunikative und lesbare Erscheinungen in der Ausstellung beschrieben werden, die als spezifische ortsgebundene und ortsungebundene Textformen der »Kommunikation über Kunst« zur Rezeption von Kunst beitragen. Lesbarkeitshinweise werden aufgrund von vertrautheitsabhängigen Wissensgrundlagen beantwortet.

Die Hinweise sind bisweilen in ihren Leistungen nicht klar voneinander zu trennen und können auch zusammenwirken. Betrachtbarkeitshinweise können zu einer bestimmten Nutzung des Raumes motivieren und dabei Benutzbarkeitshinweise aktivieren, oder durch die Auswertung von Benutzbarkeitshinweisen wie beispielsweise einer Treppe können Lesbarkeits- oder Betrachtbarkeitshinweise in den Fokus treten. Sie können mit Hilfe von Standbildern rekonstruiert werden (vgl. Putzier 2016; Hausendorf/Schmitt 2017). Die von den Besuchenden beantworteten materialisierten Hinweise bilden die Grundlage der multimodal verstandenen Kunstkommunikation. Sie liefert zahlreiche Erkenntnisse darüber, wie die durch die »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« nahegelegten kommunikativen Aufgaben körperlich-räumlich beantwortet werden.

3.2.2.4 Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten

Der Ausstellungsraum bietet ein vielfältiges kommunikatives Angebot, das erst durch die Selektion relevanter materieller Erscheinungen während der rezeptiven Nutzung durch die Besuchenden beantwortet wird. Indem diese während ihres Ausstellungsbesuchs permanent aus der Fülle von wahrnehmbaren Erscheinungen auswählen und auf diese multimodal reagieren, beantworten sie sie als spezifische Hinweise. Dabei wird ein Kommunikationskontakt etabliert. Denn wer auf Kommunikationsangebote reagiert, stellt sich gemäß konversationsanalytischer Manier der Kommunikation zur Verfügung (vgl. Kallmeyer/Schütze 1976: 15). Indem sich die Besuchenden auch gegenseitig den Wahrnehmungswert dessen anzeigen, was sie als Hinweise auswerten, ist die Ausgangslage für die interaktive Bestätigung eines gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus geschaffen. Oft wird dies ohne verbale Sprache, unauffällig und dennoch effektiv mit körperlichen, nonverbalen oder multimodalen Mitteln und Formen realisiert (vgl. Hausendorf 2012c). Die Besucherinnen und Besucher machen mit der Sprache ihrer Körper und durch das Maß und die Art ihrer Zuwendung das »situative Engagement« (Goffman [1963] 2009: 53) für andere sichtbar. Erving Goffman spricht von »verkörperter Information« (Goffman [1963] 2009: 30). Sie ist die zentrale Informationsquelle, mit der die »situierten Aktivitäten« (Goffman [1963] 2009: 37) sowie die »Kontur ihres Engagements« (Goffman [1963] 2009: 53) anderen im Raum Anwesenden angezeigt werden. Die verkörpert Realisierungen der Ausstellungsrezeption können aber auch als Ausdruck einer kulturellen Praktik im Sinne von Reinhold Schmitt verstanden werden. Schmitt definiert »kulturelle Praktik« als »ein komplexes, mul-

timodal räumliches Unternehmen [...] – eine situative, handlungsmäßig realisierte, kulturell spezifische und mehr oder weniger explizit vermittelte Wissensstruktur« (Schmitt 2017: 166).

Die Standbildanalyse rückt die körperliche und sichtbar organisierte Wahrnehmung, Handlung und Bewegung der Besuchenden in den Fokus. In dem Moment, in dem diese bestimmte Erscheinungsformen körperlich-räumlich beantworten, werden die Hinweise als solche erst sichtbar und erkennbar. Dabei ist es vorerst unerheblich, ob die Hinweise während Situationen fokussierter Interaktion beantwortet werden oder nicht. Als ein zentrales Mittel der rezeptiven Bezugnahme auf Kunstwerke nennt Heiko Hausendorf die räumliche Positionierung. Der Ausstellungsbesucher macht durch seine spezifische räumliche Anordnung, Positionierung, Körperhaltung und Körperorientierung sowie die Ausrichtung seines Körpers und Blickes auf bestimmte materiell-räumliche Erscheinungen aufmerksam. So werden sie als definierte Voraussetzungen sichtbar. Denn schon vor der spezifischen Lokalisierung des Körpers im Raum sind wichtige Kommunikationsleistungen vorausgegangen, die das Wahrnehmbare unter »Kunstverdacht« (Hausendorf 2005: 129/130) stellten. Mit unterschiedlichen *körperlich-räumlichen Realisierungen* im Sinne einer »embodied practice« (Garfinkel 2002, zit. in vom Lehn 2010: 16) zeigen die Besuchenden an, dass sie die raumbasierten kommunikativen Erscheinungen wahrgenommen haben, beantworten sie als Hinweise und lösen so die Aufgaben. Die so hergestellten Präsenzformen verkörpern demnach kategoriengebundene, thematisch motivierte, selbstreflexive und interaktive Aufgabenlösungen im Rahmen der Kunst- und Ausstellungskommunikation. Mit der Standbildanalyse können folgende Fragen beantwortet werden:

- Welche *körperlich-räumlichen Realisierungen* werden beim Lösen der Aufgaben und beim Beantworten der Hinweise sichtbar? Mit welchen körperlichen Aufstellungen, Körperhaltungen und -positionen, blicklichen Orientierungen oder Posituren zeigen die Besucherinnen und Besucher an, worauf sie Bezug nehmen?

Durch die Analyse der multimodal gelösten Aufgaben kann zudem rekonstruiert werden, welche materiellen Erscheinungen sich im *Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfokus* der Besucherinnen und Besucher befinden, die sie als relevant evaluiert und unter Kunstverdacht gestellt haben. Sie lassen also erkennen, was sie als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit von Installationskunst auswerten. Dabei wird folgende Frage relevant:

- Welche Hinweise sowie Beobachtungs- und Wahrnehmungsdirektiven im Raum werden durch die rezeptive multimodale Nutzung der raumkommunikativen Angebote sichtbar? Welche *raumkommunikativen Angebote* rücken in den *Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfokus*?

Die beantworteten Hinweise sind relevant bei der Herstellung von Kunsthaftigkeit und bedeutungsvoll bei der Konstitution von Sinn. Um die Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsorientierungen der Besucherinnen und Besucher zu benennen, die beim Lösen der Aufgaben relevant werden, unterscheide ich zwischen visuellen und körperlichen Fokussierungen. Diese richten sich entweder auf räumliche, objekthafte oder auf texthafte Erscheinungen. Dabei kann rekonstruiert werden, ob die Bedeutungs-generierung über die visuelle Fokussierung des gebaut-gestalteten Raumes (*face-*

to-room), von Objekten oder bestimmten materiellen Erscheinungen des gestalteten Raumes (*face-to-object*) oder von Texten der Ausstattung (*face-to-text*) ausgeht, ob sie körperlich auf ein Objekt (*body-to-object*) oder auf den Raum (*body-to-room*) bezogen ist. Auch ermöglicht die personell ausgestattete Ausstellung *face-to-face*-Situationen.⁷ Bei der Standbildanalyse soll daher auch folgende Frage beantwortet werden:

- Worauf bezieht sich die von den Besuchenden hergestellte *Orientierung der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung*? Und wie wird sie realisiert?

Wenn der Ausstellungsraum ein dauerhaft vorstrukturierter Träger von Informationen ist, dann stellen die Besuchenden während der rezeptiven Nutzungsaktivitäten im Zusammenspiel mit der Angebotsstruktur des Ausstellungsraumes durch die Ausrichtung ihres Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfokus einen temporären Relevanzraum her, halten diesen für einen Moment aufrecht und lösen ihn dann wieder auf. Erving Goffman nennt einen solchen Raum »Benutzungsraum« [*use space*]⁸. Darunter versteht er ein »Territorium unmittelbar um oder vor einem Individuum, auf das es einen [...] von den anderen anerkannten Anspruch hat« (Goffman [1971] 1982: 62). Diesen Benutzungsraum möchte ich im Kontext der Ausstellungs- und Kunstrezeption *Aneignungs- und Rezeptionsraum* nennen. Er wird während der Lösung der Aufgabe hergestellt und individuell genutzt. Er kann aber auch zusammen mit anderen Anwesenden auf koordinative Weise interaktiv hergestellt und gemeinsam geteilt werden. Bei der Rekonstruktion der Aufgabenlösung soll daher die folgende Frage beantwortet werden:

- Welche *Aneignungs- und Rezeptionsräume* stellen die Besucherinnen und Besucher bei der Lösung der Aufgaben und der Beantwortung der Hinweise her?

Während der Rezeption von Installationskunst sind die Besuchenden zudem als Handlungsträger und in der Rolle als »Kunsthochbetrachter« erkennbar. Aufgrund der Beobachtungen lässt sich dieser soziale Status in der Ausstellung von Installationskunst weiter differenzieren und lösungsspezifische Figuren beschreiben, die an eine typische körperlich-räumliche Präsenz im Raum und eine aktivitätsspezifische Nutzung der Ausstellungsangebote gebunden sind. Sie werden von den raumkommunikativen Angeboten konfiguriert und resultieren aus der Beantwortung der Hinweise. Als *typische, aufgabenspezifische Figuren* verkörpern so die Besuchenden die Lösungen der Rezeptionsaufgaben. Dabei transformieren sie die traditionelle soziale Rolle »Kunsthochbetrachter« auf eine durch den Ausstellungsraum und die Installationen nahegelegte Weise. Daher sollen durch die Analyse auch Antworten auf die folgende Frage gefunden werden:

-
- 7 Ich bin mir bewusst, dass mit dieser englischen Bezeichnung der körperlich-visuellen Orientierung und Ausrichtung eine begriffliche Nähe zu den F-Formationen von Adam Kendon impliziert ist, mit denen dieser die Ausrichtungen der Körper in Interaktionssituationen bezeichnet hat (vgl. Kendon 1990a). Ähnlich wie Kendon verwende ich die Begriffe für Körperausrichtungen, im Unterschied zu Kendon jedoch werden diese zwar in Interaktionssituationen während der gemeinsamen Ausstellungsrezeption hergestellt, sie sind aber nicht zwingend an Interaktion gebunden. Sie werden individuell realisiert.
- 8 In den Studien zur interaktiven Betrachtung von musealen Objekten in Ausstellungen wurde in Bezug auf Goffmans »Benutzungsraum« bereits der spezifische, auf die visuelle Wahrnehmung ausgerichtete hindernisfreie »Betrachtungsraum« konzipiert (vgl. vom Lehn 2006a).

- Welche *aufgabenspezifischen Figuren* lassen sich aus den Verkörperungen der Besucherinnen und Besucher während der Aufgabenlösung beschreiben?

3.2.2.5 Vergleichende Analyse mit anderen Fällen

Laut Reinhold Schmitt bildet die Zusammenstellung von empirischen Belegen eines im raumanalytischen Zusammenhang konstitutiven Phänomens eine die Einzelfallanalyse relevante Ergänzung. Fallvergleiche mit anderen Standbildern ermöglichen es, Gemeinsames oder Unterschiedliches herauszuarbeiten, um ein Gesamtbild des zu untersuchenden Phänomens zu entwickeln (vgl. Schmitt 2013a: 60/61). Der Vergleich oder die Kontrastierung mit ähnlich gelagerten oder komplementären Standbildern erlaubt den Nachweis, dass die Analyseergebnisse keine singulär-fallspezifischen Befunde darstellen, sondern einen allgemein-strukturellen Status aufweisen, in dem sich eine Signifikanz zeigt, wie die Aufgaben multimodal gelöst werden. Durch den Vergleich von charakteristischen körperlich-räumlich realisierten Lösungen gelingt es, Muster zu identifizieren, die ich in Form von vereinfachenden Skizzen als Auswertung darstellen werde.

3.2.3 Videoanalyse

3.2.3.1 Methodisches Vorgehen

Bereits der Umstand, dass Menschen in gemeinsamer Gegenwart mit anderen eine Ausstellung besuchen, lässt erwarten, dass sie dies in Interaktion tun. Um Erkenntnisse über die Verfahren der interaktiven Bearbeitung der Aufgaben während des gemeinsamen Ausstellungsbesuchs zu bekommen, greift die Standbildanalyse zu kurz. Mit der Videoanalyse, einem methodischen Instrumentarium der Gesprächs- und Interaktionsanalyse, können durch Aspekte der Zeitlichkeit, der Wechselseitigkeit und aufgrund der Konstitutivität des Handelns der Teilnehmenden interaktive multimodale Praktiken und kommunikative Prozesse der Bedeutungsproduktion analytisch kontrolliert rekonstruiert werden (vgl. Einführungen in: Deppermann 2008; Gülich/Mondada 2008; Brinker/Sager 2010).

In einem ersten Schritt müssen dazu die Videoaufnahmen für die Analyse verfügbar gemacht werden. Da sich bis anhin noch kein Verfahren etabliert hat, wie multimediale Transkripte zu gestalten sind (vgl. Hausendorf/Schmitt 2016b; Schmitt 2017: 180), werde ich die Interaktionssequenzen in einem mit Standbildern angereicherten verbalen Transkript darstellen, das heißt, ich werde im Transkript sowohl die Notation des Gesprochenen durch Schrift als auch die Dokumentation des Sichtbaren durch Standbilder berücksichtigen. In den Bild-Text-Transkripten steht das Standbild nicht für sich allein, sondern es wird Teil einer Sequenz, die räumliche, körperliche und soziale Veränderungen sichtbar werden lässt. Die verbale Interaktion wird gemäß dem gesprächsanalytischen Transkriptionssystem (GAT II, Selting et al. 2009; siehe Anhang) in literarischer Schrift, mit Kleinschreibung zur Betonung des mündlichen Charakters sowie mit Angaben einiger akustischer Eigenschaften in Form eines Basistranskripts wiedergegeben (vgl. Deppermann 2008: 41-48). Der Zeitpunkt des Standbildes ist mit Fettschrift oder einem Rautezeichen (bei verbaler Abstinenz) in der Textzeile markiert.

Das Statische eines einzelnen Standbildes wird durch die Zusammenstellung von Bildern als Folge aufgebrochen. So kann untersucht werden, wie die Besuchenden bei ihrer rezeptiven Bezugnahme auf das im Raum Vorgefundene interaktiv agieren und welche Rolle die Interaktion bei der Herstellung von Bedeutung einnimmt. Die Detail-

analyse des Einzelfalls ist Ausgangspunkt für die Rekonstruktion von »interpretativen Prozeduren« (Kallmeyer/Schütze 1976: 22), mit denen die beteiligten Besucherinnen und Besucher gemeinsam Bedeutungsproduktionsprozesse gestalten. Gemäß konversationsanalytischen Prämissen zeigen die Interaktionsteilnehmenden einander auf, welchen Sinn und welche Bedeutsamkeit sie ihren Äußerungen einerseits und welchen Sinn und welche Bedeutsamkeit sie den im Raum wahrgenommenen Erscheinungen andererseits zuschreiben. In der Analyse geht es darum, sowohl die »Prinzipien zu rekonstruieren, an denen sich die Beteiligten selbst beim Handeln und Interpretieren im Gespräch orientieren« (Deppermann 2008: 50), als auch die Nutzung der materiellen Erscheinungen im Raum als interaktive Ressource für die Problem- und Aufgabenlösungen (vgl. Hausendorf/Mondada/Schmitt 2012) herauszuarbeiten. Dabei bildet die Multimodalität der Beteiligungs- und Handlungsweisen die Grundlage.

Ziel der Videoanalyse ist es, das prozessuale Geschehen der jeweils realisierten Aufgabenlösungen als Möglichkeiten der interaktiven Herstellung von Kunsthaftigkeit zu rekonstruieren. Welche Schwerpunkte dabei gesetzt werden und welche Fragen analyseleitend sind, darauf soll im nächsten Abschnitt näher eingegangen werden.

3.2.3.2 Interaktive Realisierung der Antworten

Im Zentrum der methodischen Auswertung durch die Videoanalyse steht das Interesse, wie die Besucherinnen und Besucher die Ausstellung von Installationskunst interaktiv rezipieren, wie sie die Hinweisstruktur der kommunikativen Umgebung des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes in Interaktion nutzen und beantworten. Es geht auch darum, wie sie einander durch Wahrnehmung, Bewegung und Handlung anzeigen, was sie als Installationskunst wahrnehmen und wie sie sich im Gespräch mit anderen darüber austauschen. Dazu sollen die Interaktionssequenzen im Hinblick auf raumanalytische Auffälligkeiten detailliert beschrieben werden. Es werden körperlich-räumliche Realisierungen während des Interaktionsverlaufs ebenso berücksichtigt wie sprachliche Äußerungen. Eine solche Beschreibung des multimodalen Gesamtzusammenhangs einzelner Interaktionssequenzen macht nachvollziehbar, wie die Besuchenden die Rezeptionsaufgaben durch körpergebundene Ausdrucksressourcen wie Gestik, Blickverhalten, Positionierung und Ausrichtung der Körper sowie sprachlich durch »Kommunikation über Kunst« interaktiv lösen. In der Herstellung des Interaktionsraumes sind sie nicht nur aufeinander bezogen, sondern sie richten ihre körperliche und visuelle Aufmerksamkeit und Wahrnehmung auch auf den Raum, auf Objekte oder auf Texte. Die materiellen Erscheinungen des Ausstellungsraumes bilden den multimodalen Bezugspunkt der interaktiven Rezeption von Kunstinstallationen. Die Rekonstruktion der dabei hergestellten Interaktionsräume gibt Antwort darauf, wie die Besuchenden in ihren interaktiven Praktiken Hinweise des Raumes durch Ko-Orientierung der Wahrnehmung, durch Ko-Ordinierung der Bewegung und durch Ko-Operation der Handlungen beantworten. Dabei sollen die Aktivitäten der Interaktionsteilnehmenden so expliziert werden, dass das Rezeptionsgeschehen im Ausstellungsraum als ein sinnvolles und geordnetes verständlich wird. Die Detailanalyse stützt sich dabei auch auf die Ergebnisse der Standbildanalyse und stellt diese in einen Interaktionszusammenhang.

Mit Hilfe der Videoanalyse lassen sich aus den multimodal realisierten Antworten der Besuchenden auf der *pragmatischen Ebene* Verfahren und Strategien rekonstruieren, die mit dem Lösen und Erledigen der Aufgaben verbunden sind. Traditioneller-

weise behandeln Ausstellungsbesuchende ein im Museum angetroffenes Objekt als Exponat, indem sie sich davor aufstellen und es durch kontemplatives Betrachten als solches etablieren. Während die meisten Beiträge zur interaktiven Rezeption im Museum davon ausgehen, dass entweder ein Exponat als solches erkennbar ist (vgl. vom Lehn 2006a) oder dieses in der Interaktion als solches hergestellt wird (vgl. Kesselheim 2012, 2021), gibt es auch materielle Erscheinungen, die nicht als Exponat behandelt werden (vgl. Pitsch 2012). Aus den rekonstruierten Rezeptions- und Interpretationsprozessen kann auf der *semantischen Ebene* rekonstruiert werden, welche *Bedeutung* oder welcher *Status* der Installationskunst zugewiesen wird. Mit der Videoanalyse werden also zwei analytische Ebenen verknüpft: die *raumanalytische Ebene der Hinweisstruktur* der Ausstellung (vgl. Abschnitt 3.2.2.3) und die *interaktionsanalytische Ebene des Handlungs- und Interaktionsvollzugs* der Besucherinnen und Besucher. Folgende Fragen stehen demnach im Fokus der multimodal orientierten Videoanalyse:

- Welche *materiellen Erscheinungen* des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes werden in der Interaktion durch Wahrnehmung, Bewegung und Handlung genutzt und von den Besuchenden als gemeinsamer *Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfokus* in der Interaktion relevant gemacht? Welche Beobachtungs- und Wahrnehmungsdirektiven im Raum werden in der interaktiven Nutzung der raumkommunikativen Angebote als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit beantwortet?
- Welche körperlich-räumlichen Realisierungen werden beim *interaktiven Lösen* der Aufgaben sichtbar? Mit welchen Aufstellungen, blicklichen Orientierungen oder Posituren zeigen sich die Besuchenden gegenseitig an, worauf sie Bezug nehmen? Welche Interaktionskonstellationen nehmen sie während der interaktiven Bearbeitung der Aufgabe dabei ein? Wie beantworten die Besuchenden interaktiv die Hinweise im zeitlichen Verlauf ihrer Rezeption?
- Welche *Aneignungs- und Rezeptionsräume* stellen die Besucherinnen und Besucher während der interaktiven Beantwortung der Hinweise gemeinsam her?
- Worauf bezieht sich die von den Besuchenden in der Interaktion hergestellte *Orientierung der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung*?
- Welche *aufgabenspezifischen Figuren* verkörpern die Besucherinnen und Besucher während der interaktiven Aufgabenlösung?
- Welche *pragmatischen Handlungsformate, Verfahren oder Strategien* lassen sich aus den interaktiven Aufgabenlösungen rekonstruieren?
- Wie konstituieren die Besucherinnen und Besucher die Kunsthaftigkeit von Installationskunst? Welche *Bedeutungs- und Statuszuschreibungen* sind mit den Aufgabenlösungen verbunden?

