

Treppen auch für die pragmatische Nutzung der Halle durch das Ein- und Austreten vorgesehen. Sie können zudem mit den Standpunkten der Aufsichtspersonen beim Lösen ihrer berufsspezifischen Herausforderungen kollidieren oder mit jenen von Besuchenden, die an diesen Orten die Aufgabe durch fotografisches Dokumentieren einer Gesamtansicht der Ausstellung bearbeiten.

4.2 INFORMIEREN

Aus der Perspektive der Museologie ist das Museum ein Produzent von Wissen, das durch Sprache vermittelt wird. Das besondere Bedürfnis nach Text im Museum ergibt sich laut Katharina Flügel aus der Eigenart der musealen Kommunikation, die immer auch verbale Wissenskommunikation ist (vgl. Flügel 2009: 114). Auch damit etwas als Kunst in Erscheinung treten kann, braucht es Sprache. Arnold Gehlen hat als Reaktion auf das Unverständnis, das die moderne Kunst bei einem breiten Publikum hervorruft, darauf hingewiesen, dass der »Aufwand an bildbenachbarter Rhetorik« (Gehlen 1965: 162) und die damit verbundenen notwendigen Erklärungen und Kommentare in Form von Begleittexten den Mangel an Legitimität dieser Form von Kunst kompensieren sollen. Laut Gehlen gehören daher Kunstkommentare »zum Wesen der Sache selbst«, denn sie sind

»substanzieller Bestandteil der Kunst, die sich in zwei Strömen manifestiert, einem optischen und einem verbalen. Man kann sich solche Schriften auch nicht als solche und für sich aneignen, sie legen sich wie ein zweiter Rahmen [um die Kunst herum]« (Gehlen 1965: 163).

Seine berühmt gewordene These der ›Kommentarbedürftigkeit von Kunst‹ ist schon vielfach rezipiert worden (vgl. z.B. Bracht 2002: 42/43; Locher 2007: 9) – auch von Heiko Hausendorf, der innerhalb der Linguistik in mehreren Arbeiten die Sprache als die Bedingung der Möglichkeit von Kunst etabliert hat (vgl. Hausendorf 2005, 2007, 2011). Wenn die verbale Kommunikation zum Wesen sowohl der Kunst als auch der Ausstellung gehört und wenn die Wahrnehmung von Kunst eng an die kommunikativen Bemühungen der Institution Museum geknüpft ist, dann stellen Ausstellung und Kunst an die Besuchenden die Aufgabe, sich über das Wesen und die Inhalte sowohl der Ausstellung als auch der Kunst zu informieren. INFORMIEREN ist daher eine weitere Aufgabe, welche die Besuchenden in *Cloud Cities* zu lösen haben. Diese wird nicht durch die direkte Wahrnehmung von Installationskunst bearbeitet, sondern durch das Verarbeiten von Formen schriftlicher und mündlicher »Kommunikation über Kunst« des institutionell ausgestatteten Raumes. Dabei zeigt sich die Institution Museum verantwortlich, mit sprachlichen Mitteln Wissen darzustellen und zu vermitteln. Durch Wissenskommunikation sollen die Besuchenden unterrichtet und ihnen einen Zuwachs an Wissen ermöglicht werden. Zudem soll die Ungewissheit, was Installationskunst sein könnte, durch die sprachbasierte Vermittlung von Wissen verringert und so zugänglich gemacht werden.

In diesem Sinne sieht die Aufgabe INFORMIEREN vor, den Besuchenden durch eine sprachlich kodierte Wissenskommunikation und -vermittlung (vgl. Kesselheim 2021: 70-74) eine Entscheidungshilfe bei der Konstitution von Kunstaftigkeit zu er-

möglichen. Dabei geht es um die Beantwortung der Frage: **Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?** In den Daten konnte ich vier verschiedene Lösungsformen eruieren, wie INFORMIEREN bearbeitet wird:

- *Lesen von Wandtexten* (Unterkapitel 4.2.1)
- *Benutzen von Handouts* (Unterkapitel 4.2.2)
- *Reden mit Museumsmitarbeitenden* (Unterkapitel 4.2.3)
- *Lesen von Anweisungen* (Unterkapitel 4.2.4)

4.2.1 Lesen von Wandtexten



Standb. 2.1-1: L-0.00.55.22

Ruth (links) und Anita (rechts) stehen vor einem an die Wand applizierten Text und zeigen durch die stabilen Körperpositionen und die fokussierten Kopf- und Blickausrichtungen an, dass sie diesen lesen und die wahrnehmbaren Erscheinungsformen als Hinweise auf dessen Lesbarkeit auswerten. Somit zeigen sie auch an, dass sie über entsprechende Lesekompetenz verfügen, um sich diesen aneignen zu können. Mit dem *Lesen von Wandtexten* bearbeiten sie eine nächste Aufgabe, mit der die Erwartung impliziert ist, das Problem der Kunstaftigkeit von Installationskunst durch INFORMIEREN bewältigen zu können. Dabei sind die Besucherinnen herausgefordert, Antworten auf die der Aufgabe zugrunde liegende Frage zu finden: **Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?**

Wandtexte sind eine an der Wand angebrachte schriftliche Erscheinungsform, die oft in Ausstellungen zu finden ist und in der museologisch orientierten Ratgeber- und Praxisliteratur als eine eigenständige Textsorte behandelt wird (vgl. Waidacher 1996: 479; Dawid/Schlesinger 2002: 49-82). Sie repräsentieren die Kommunikation der Institution mit dem Publikum in verdaulicher Form. Auch sind sie geprägt durch die »Dauerhaftigkeit von sprachlichen Handlungen« (Ehlich 1994: 19) mit zeitbeständigen Zeichen und haben vor und nach der Lektüre Bestand. Als Kommunikationsmedium sind die Texte im Vergleich zur Augenblickskommunikation nicht auf die simultane Anwesenheit von Sender und Empfänger bzw. Schreiber und Leser angewiesen. Wand-

texte sind durch die Materialisierung und den Erscheinungsort auf den medialen Bereich des Museums beschränkt und zählen zur kommunikativen Ausstattung des Ausstellungsraumes. Sie haben durch die Ortsgebundenheit eine eigene »inschriftliche« Qualität, die Konrad Ehlich »lokostatisch«¹⁸ (Ehlich 1994: 19) nennt.

Wolfgang Kesselheim behandelt im Rahmen der Ausstellungskommunikation solche Texte als multimodale Realisationsformen der ›Kommunikation durch die Ausstellung‹, die ihre Bedeutungen nur in Verbindung mit dem Ort und den ausgestellten Objekten erhalten. Sie sind ein probates Medium der Institution, mit multimodalen Mitteln Wissen zu vermitteln (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; Kesselheim 2010a, 2010b, 2021). Im Kontext von naturkundlichen, technischen und historischen Museen sind denn auch eher die Befürworter von musealen Texten zu finden, wenn sie argumentieren, dass durch diese den Exponaten die Bedeutung zugewiesen werden kann. Es gibt aber auch Textgegner, die der ästhetischen Qualität der Exponate den Vorrang geben und deren ästhetische Erfahrung in den Vordergrund rücken. Sie lehnen daher Texte in Ausstellungen vor allem in den Kunstmuseen weitgehend ab und reduzieren die Beschriftungen. »Ein Text absorbiert die Aufmerksamkeit des Auges« (Locher 2007: 10), sind sie überzeugt. Doch es gibt auch in den Kunstmuseen Besuchende, die mit den Codes der Kunst nicht vertraut sind und nach kommunikativen Hilfestellungen suchen in der Hoffnung, sie in den Texten zu finden (vgl. Dawid/Schlesinger 2002: 7-12). Die Anwesenheit von Wandtexten in der Ausstellung gibt daher immer eine Antwort auf die Frage, **was es über die Kunst/Ausstellung zu wissen gibt**.

Der Wandtext in einer Kunstausstellung kommt nicht nur der ›Kommentarbedürftigkeit von Kunst‹ im Sinne von Arnold Gehlen und der Forderung nach Erklärungen entgegen, die begleitenden Kommentare schützen Kunstwerke und lassen sie nicht nackt erscheinen. Boris Groys nennt sie daher »Textkleider« (Groß 1997: 11). Als sprachliche Legitimation schreiben sie die Kunst aber auch fort, wie der Kunsthistoriker Peter Schneemann feststellt (vgl. Schneemann 2004: 32). In der Linguistik hat Heiko Hausendorf aufgrund der ›Kommentarbedürftigkeit von Kunst‹ in mehreren Arbeiten die Sprache als die Bedingung der Möglichkeit von Kunst etabliert (vgl. Hausendorf 2005, 2007, 2011) und dabei zeigen können, dass es der Sprache bedarf, damit etwas als Kunst in Erscheinung treten kann. Wie aber in einem Kunstmuseum die ›Kommunikation über Kunst‹ durch Wandtexte empirisch gelöst wird und wie die Besuchenden darauf reagieren, darüber gibt es meines Wissens noch keine linguistische Arbeit.¹⁹ Dieses Kapitel soll einen ersten Beitrag dazu liefern. Da sich das Potenzial von Wandtexten als schriftbasierte Kommunikationsform erst durch das entfaltet, was nach dem Lesen als Kunst wahrgenommen und interpretiert wird, spielt es in der Konstitution von Installationskunst eine zentrale Rolle und soll daher in der Arbeit berücksichtigt werden.

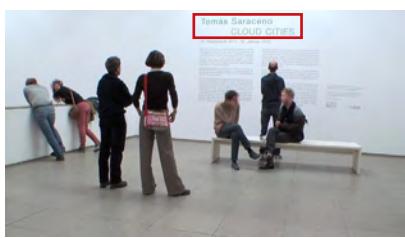
In einem ersten Schritt werde ich anhand des Standbildes zu Beginn des Kapitels die Angebote der Lektüresituation untersuchen (Abschnitt 4.2.1.1). Dann rücken die beiden Besucherinnen in den Analyseblick und damit auch die Art und Weise, wie sie die Hinweise des Raumes räumlich-körperlich (Abschnitt 4.2.1.2) situationssensitiv beantworten.

18 Zu den »lokomobilen« (Ehlich 1994: 19) Texten vgl. *Benutzen von Handouts*, Unterkapitel 4.2.2.

19 In der linguistischen Forschung gibt es denn auch vereinzelt Beiträge zu Texten in öffentlichen Räumen (vgl. Auer 2010; Domke 2014), zu Wandtexten als schriftbasierte Ausstellungskommunikation in naturhistorischen Museen (vgl. Kesselheim 2011a, 2021), zu Werkbeschriftungen (vgl. Hausendorf 2011: 526); Reitstätter/Galter/Bakondi 2022) oder zu Katalogtexten zur Kunst (vgl. Hausendorf 2012b; Ziethen 2016).

4.2.1.1 Raumkommunikative Angebote der Lese-Situation

Die Anwesenheit eines Textes impliziert Sprachlichkeit. Die sprachlichen Erscheinungsformen sind vorerst aber an Wahrnehmbarkeit gebunden. Dabei kommt, noch bevor die Sprache die kommunikative Wirkung entfalten kann, die konkrete Lektüresituation als »Textualitätsquelle« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 12) in den Blick. Daher werde ich zuerst die visuelle Erscheinung solcher Textualitätsquellen als Hinweise für die Lesbarkeit genauer untersuchen, bevor ich näher darauf eingehe, wie sie von den Besucherinnen in der Lektüresituation tatsächlich als Hinweise ausgewertet werden. Dabei rücken folgende Lesbarkeitshinweise in den Blick: die typografische Gestaltung der Überschriften, die typografische Gestaltung der Textblöcke, die Materialisierung des Textes durch die Wand sowie die Lage der Anbringung im Ausstellungsraum. Auch rückt der Text in seiner semantischen Funktion in den Fokus der Analyse.



Standb. 2.1-1a

Überschriften: Durch die Größe der Schrift und die blaue Farbe stechen die Wortpaare *Tomás Saraceno*²⁰ auf der ersten und *CLOUD CITIES* auf der nach innen versetzten zweiten Zeile optisch hervor. Vertrautheitsabhängig lassen sich diese ersten beiden Zeilen aufgrund der visuellen Informationen als Überschriften interpretieren, gebildet aus dem Namen des Künstlers und dem Titel der Ausstellung. Die beiden Wortpaare bilden eine textuelle Einheit, sind länger als die Breite eines einzelnen Blockes und befinden sich etwas abgehoben über den Textblöcken. Künstlername und Titel der Ausstellung sind typografisch in den visuellen Vordergrund gehoben. Sie markieren als Gliederungshinweis eine Abgrenzung zum weiteren Textangebot darunter (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 52/53). Zudem weisen sie als Überschriften eine »hohe Granularität« (Auer 2010: 280) auf, ihre Wahrnehmbar- und Lesbarkeit ist auch auf Distanz gewährleistet und sie sind als Blickfang so inszeniert, dass sie fernkommunikativ auf die Rezeptionsorientierung der eintretenden (oder austretenden) Besucherinnen und Besucher wirken, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und simultane Lesbarkeit ermöglichen. Laut Roland Barthes haben Titel die Funktion, den Anfang eines Textes zu markieren und den »Text zur Ware zu machen« mit »aperitif[r] Funktion« (Barthes [1985] 1988: 271). Sie sollen dem Leser Appetit darauf machen, den Text lesen zu wollen. Prägnante Überschriften sind also zentral für die kommunikative Wirksamkeit von Wandtexten.



Abb. 6a: Saaltext zur Ausstellung, Überschrift

Die Nennung des Namens des Künstler-subjekts sowie des Ausstellungstitels lösen als Themahinweise Erwartungen aus, beim Weiterlesen etwas darüber zu erfahren (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 106-108). Der Künstlername ist das wichtigste sprachliche Element in der schriftsprachlichen Verständigung über die Kunstausstellung (vgl. Vogt

²⁰ Sprachelemente der Wandtexte werden im Folgenden kursiv geschrieben.

2016: 75). Der sprachlich vertraute Hinweis gibt Antwort auf die Frage, um wessen Kunstwerke es in der Ausstellung geht. Damit wird die kommunikative Aufgabe des Bezugnehmens (vgl. Hausendorf 2011: 519) sowie die Aufgabe der Herstellung des Ausstellungsthemas (vgl. Kesselheim 2021: 222-226) bearbeitet. Da nur ein Künstlername genannt wird, kann eine monografische Ausrichtung der Ausstellung erwartet werden (vgl. Vogt 2016: 75-79). Zudem ist aufgrund der Vertrautheitsabhängigkeit klar, dass mit der Namensnennung die Präsentation der Kunst dieses Künstlers impliziert ist und derselbe nicht als Person anwesend ist. Angesichts des Vornamens *Tomás* ist anzunehmen, dass es sich um einen Kunstschaffenden männlichen Geschlechts handeln muss. Wem der Name *Saraceno* bekannt ist, der oder die kann dessen Kunst und Status innerhalb des Kunstsystems einschätzen. Im Kunstbetrieb generieren Eigennamen bestimmte Erwartungen an künstlerische Darstellungs- und Ausdrucksformen (vgl. Litz 2003). In diesem Sinne fungiert der Eigename als »Wissensspeicher« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 197), er gibt den Deutungsrahmen vor.

Das Begriffspaar *CLOUD CITIES* auf der zweiten Zeile ist in Majuskeln geschrieben. Nur wer über die Kenntnis der englischen Sprache verfügt, kann dies übersetzen als »Wolkenstädte«. Damit wird erneut die kunstkommunikative Aufgabe des Bezugnehmens bearbeitet. Wie Tobias Vogt gezeigt hat, suggerieren Ausstellungstitel als indexikalischer Lesbarkeitscode semiotisch eine größtmögliche Nähe zum Werk und können wegweisend sein bei der Rezeption von Kunst. Sie können eine »Richtungsangabe für die Interpretation oder Lektüre sein, die nicht immer hilfreich sein mag« (Danto 1984: 19). Als Themahinweis macht die ungewohnte Wortkombination *CLOUD CITIES* neugierig (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 53). Was sind Wolkenstädte?

Unter dem Ausstellungstitel ist in einem gewissen Abstand eine weitere Zeile mit derselben Länge und Ausrichtung wie das Schriftbild des Künstlernamens erkennbar. In kleinerer Schrift und schwarzen Lettern wird auf die zeitliche Dauer der Ausstellung in deutscher Sprache hingewiesen: *15. September 2011-15. Januar 2012*. Die Position an zweiter Stelle und die kleinere Schrift sind Hinweise, dass die Zeitangabe des Ausstellungsergebnisses hierarchisch der Überschrift untergeordnet ist (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 55).



Standb. 2.1-1b

Textblöcke: Der an die Wand applizierte Text erscheint als eine zusammenhängende, schriftliche und abgeschlossene sprachliche Einheit. Er gehört wesentlich zum Zeigeraufwand der Ausstellungsinszenierung und lässt im Moment des Lesens zwischen den Besuchenden und dem Ausstellungsmacher als Autor Kommunikation entstehen (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 15-19).

Auf den ersten Blick fällt die große Textmenge auf. Sie ist in drei Blöcke gegliedert. Die ersten zwei Blöcke sind gleich groß, der dritte Block ist nicht nur kleiner, er hebt sich auch von den beiden anderen Blöcken in seiner grafischen Erscheinung ab. Die ersten zwei Textblöcke sind durch ähnlich große Absätze gegliedert und markieren kleinere Lektüreeinheiten (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 52/53). Erst beim genaueren Hinsehen ist erkennbar, dass der erste Textblock in deutscher und der zweite in englischer Sprache verfasst ist. Um dies ermitteln zu können, bedarf es einer gewissen Lese- und

Sprachkompetenz. Bereits die Verwendung von Englisch und Deutsch in den Über- und Unterschriften lässt Texte in diesen beiden Sprachen jedoch erwarten. Als Abschluss des dritten Blockes sind zwei anders gestaltete Schriftzüge erkennbar, die als Logos von Unternehmen identifizierbar sind: DORNBRACHT und OUTSET.²¹ Diese stehen stellvertretend für Institutionen, die als Förderer der Ausstellung auftreten, und verfolgen offenbar das Ziel, durch die Kommunikation eine öffentliche Wirkung des Kunstförderungsengagements zu erzeugen (vgl. Kunst- und Kultursponsoring und Förderung in: Bruhn/Dahlhoff 1989: 257-277; Ahlert/Woitschläger/Vogel 2007: 409).

Spinnennetze, Astrophysik und legendäre Architekturvisionen wie die eines Buckminster Fuller sind nur einige der Inspirationsquellen des 1973 geborenen Künstlers Tomás Saraceno. „Biosphären“, „Sphären“ oder „Flying Gardens“ nennt er seine Objekte, die – mal von Pflanzen bewohnt, mal nur von schwarzen Seilnetzen gehalten – im Raum schweben. Ausgangspunkt der Arbeiten des Künstlers, der zunächst Architektur und später Kunst in Buenos Aires und Frankfurt studierte, ist die Idee einer „realisierbaren Utopie“.

Abb. 6b: Saaltext zur Ausstellung, erster Textblock

Zu Beginn des **ersten Textabschnitts**²² werden die *Inspirationsquellen* von Tomás Saraceno aus den Wissenschaftsbereichen Spinnenforschung (*Spinnennetze*), *Astrophysik* und *Architekturgeschichte* (*Architekturvisionen von Buckminster Fuller*) genannt und damit ein außerkünstlerisches Bezugssystem hervorgehoben. Die *Architekturvisionen* von *Buckminster Fuller* werden sogar als *legendär* bezeichnet. Der Autor des Textes weiß offensichtlich über die interdisziplinären und inspirierenden Quellen des Künstlers Bescheid, wovon er einschränkend nur *einige* nennt. Es kann etwas zur Biografie des 1973 geborenen Künstlers erfahren werden sowie zum Studium in *Buenos Aires* und *Frankfurt*. Der Text legitimiert bereits im ersten Satz eine fachliche, interdisziplinär ausgerichtete wissenschaftliche Expertise. In der schriftlichen Erläuterung macht sich nicht nur die Position des ›Kunstkenners‹ bemerkbar, sondern auch die des ›Architekturkenners‹ und die des ›Biologie- sowie Astrophysikspezialisten‹. Im darauffolgenden Satz werden die schwebenden *Objekte* im Raum als »*Biosphären*«, »*Sphären*« oder »*Flying Gardens*« benannt. Die Wahl der Begriffe verweist erneut auf Fachsprachlichkeit und verlangt vom Leser zudem eine gewisse Sprachkompetenz in der englischen Sprache. Die Sphären-Objekte sind von *Pflanzen bewohnt* und werden von *schwarzen Seilnetzen* im Raum gehalten. Durch das Beschreiben wird der Wahrnehmungswert der Objekte, die Materialität, die Form und die Lage im Raum hervorgehoben. Im letzten Satz geht es um den *Ausgangspunkt* seines Schaffens sowie um die *Idee* der Ausstellung als eine

21 Dieser kleine Abschnitt bearbeitet eine Aufgabe, die im Rahmen der Kunst- und Ausstellungskommunikation in den Vorarbeiten noch nicht berücksichtigt wurde: Verdanken. Hier wird die Frage beantwortet: Wer hat die Ausstellung ermöglicht? Die Verben »*ermöglichen*« und »*fördern*« verweisen darauf, dass die Ausstellung Teil eines Kunstsystems ist. Das Verdanken als eine institutionelle Aufgabe der Kunstkommunikation müsste in weiterführenden Studien genauer untersucht werden.

22 Der gesamte Text findet sich in Abb. 6, Saaltext zur Ausstellung, Vergrößerung im Anhang.

»realisierbare Utopie«. Hier kommen Spuren der Deutung zum Vorschein. Das Hintergrundwissen zum Begriffspaar wird aber nicht näher erläutert.

In diesem ersten Textabschnitt werden die kunstkomunikativen Aufgaben Bezugnehmen, Beschreiben, Erläutern und Deuten bearbeitet – jedoch findet sich keine Bewertung. Thematisch wird, wie im Titel angekündigt, auf die ästhetische Erscheinung und die konzeptionelle Ausrichtung der Ausstellung sowie auf die Person des Künstlers und die Stationen seiner künstlerischen Ausbildung fokussiert. Die Wirkung der in diesem Abschnitt verwendeten Sprache lässt sich als das beschreiben, was Arnold Gehlen als ein »Ansingen« (Gehlen 1965: 168) der Kunst beschrieben hat. Der Kunstkommmentar hat eine »starke Affinität zur geschwätzigen Beredtheit« (Hausendorf 2006: 82). Er zeichnet sich durch hohe Fachsprachlichkeit aus und ist mit zahlreichen Fremdwörtern charakterisiert. Der Autor bleibt anonym. Der Wandtext verkörpert eine allgemeine, »depersonalisierte Stimme« (Auer 2010: 276) der Institution. In der Funktion eines institutionellen Kommentars zur Kunst ergänzt er das Sprechen und Zeigen der Kunstausstellung auf einer Metaebene (vgl. Reitstätter 2015: 104). Der Wandtext liefert also Zusatzinformationen zur Ausstellung, kontextualisiert diese, benennt die Werke und kommentiert sie mit Erklärungen. Er scheint »das Herzstück« (Dawid/Schlesinger 2012: 49) der ortsfesten Kommunikationsmedien der Ausstellung zu sein. Er macht deutlich, dass die »Kommunikation über Kunst« »etwas mit (Vor) Wissen und (Aus)Bildung zu tun hat« (Hausendorf 2006: 81) mit dem Ziel, den Kenntniswert der Ausstellung zur Geltung zu bringen. Durch den Text werden zudem Statuszuweisungen der Institution erkennbar, die ein erwartetes Publikum aus sprach- und fremdsprachkompetenten, also aus »gebildeten Laien« oder aus versierten »Kunst-Diskurs-Kenner[n]« (Sturm 1996: 40) entwirft. Zudem verweist der Wandtext als Kunstkommmentar auf die Diskursivität der künstlerischen Reflexion (vgl. Schneemann 2004: 33), er kann als »Rezeptionshilfe« (Vogt 2016: 74) fungieren oder sie auch verweigern.



Standb. 2.1-1c

Wand: Die schwarzen und blauen Schriftzeichen sind direkt auf die weiße Wandfläche appliziert. Der Text ist mit der gebauten Museumswand als Schrift- und Zeichenträger verbunden und zeichnet sich durch eine »ding- und ortsfeste Schrift« (Auer 2010) aus. Er ist zwar ein durch die Wand materialisierter Text und »dauerhaft sichtbar« (Domke 2014: 73), dennoch zählt er

nicht zur gebauten Struktur des Museums, sondern ist ein Element des kommunikativ ausgestatteten Ausstellungsraumes. Als räumliche Manifestation im Ausstellungsraum selbst eingeschrieben ist er auf Augenhöhe so platziert, dass ein Lesen im Stehen möglich ist. Er verknüpft also Schrift und Architektur, Lesbarkeit und Benutzbarkeit. Auch ohne den Text zu lesen, ist aufgrund des impliziten, kulturellen und sozialtopografischen Wissens klar, dass der Text durch die materialisierte Sprache-Architektur-Relation die Ausstellung mit Informationen und Wissenswertem ergänzen wird. In diesem Sinne ist die »ortsgebundene Kommunikationsform« (Domke 2014: 61) ein pragmatisch-semantischer Hinweis auf die Wissenskommunikation der Ausstellung.



Standb. 2.1-1d

Bodenfläche: Die Ortsgebundenheit ist denn auch ein »distinktives Kriterium« (Domke 2014: 65) der Analyse der Kommunikation durch Wandtexte, welche die Nutzung des spezifischen Raumbereichs prägt. Der Ort der Lektüre ist eine zentrale Lesbarkeitsressource (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008; Kesselheim 2010a). Vor dem Wandtext gibt es viel freie Bodenfläche, die für Benutz- und Lesbarkeit zur Verfügung gestellt ist und Verweilbarkeit impliziert. Wandtext und Bodenfläche davor prägen die *Lesezone*. Dies ist ein Raumbereich, in dem mehrere Personen zur selben Zeit stehende Lesehandlungen realisieren können. Die *Lesezone* wird durch die Brüstung auf der linken Seite gerahmt. Sie ist in einem Nischenraum im Eingangsbereich der Ausstellung so eingebettet, dass die Wissenskommunikation im Sinne der »Belehrung« räumlich vom Ort der Betrachtung getrennt wird (vgl. Locher 2007: 10). Die spezifische Lage impliziert zudem eine Nutzung zu Beginn oder am Ende des Besuchs. Die *Lesezone* in der peripheren Raumnische kann auch leicht übersehen und der Wandtext erst gar nicht wahrgenommen werden (vgl. Waidacher 1996: 491). Nicht nur die Textmenge, auch die periphere Lage vermag dessen Anziehungskraft zu schmälern (vgl. Waidacher 2005: 165-172). Wäre der Wandtext an eine eingeschobene Wand appliziert, die in Gehrichtung zur Treppe positioniert wäre, wäre die Überblickbarkeit der Halle zwar verhindert (vgl. Eingangsbereich in Kesselheim/Hausendorf 2007), dies würde aber die Relevanz der Wissenskommunikation durch den Text in den visuellen Vordergrund rücken. Die periphere Lage des Wandtextes in *Cloud Cities* stuft aber dessen Relevanz zurück, da sie eine explizite Bewegungsentscheidung fordert und mit einem zusätzlichen Gehaufwand verbunden ist. Hingegen gewährt sie stille und konzentrierte Leseaktivität. Zudem erlaubt die hüfthohe Brüstung während des Lesens Blicke in die Halle und ermöglicht eine Wahrnehmungsverbindung zwischen Wandtext und Ausstellungsraum. Funktional lässt sich daher den Wandtext als einen sich auf die Ausstellung beziehenden Saaltext klassifizieren (vgl. Dawid/Schlesinger 2002: 49).



Standb. 2.1-1e

Bank: Die *Lesezone* legt lesendes Verweilen nahe. Die große Textmenge markiert Informationsfülle und kommuniziert implizit mit, dass das Lesen viel Zeit in Anspruch nehmen wird. In diesem Sinne ist die Sitzbank vor dem Wandtext als mobiliarer Benutzbarkeitshinweis zu verstehen (vgl. Hausendorf 2012c), die als Teil der Ausstattung während des Lesens Aufenthaltsmöglichkeit bietet.

Die *Lesezone* wirkt durch die möbelartige Relevanzsetzung einladender. Eine Sitzbank bietet Komfort, ermöglicht Erholung und impliziert, bequem im sitzenden Verweilen lesen zu können. Zudem erlaubt sie, von mehreren Personen gleichzeitig genutzt werden zu können, und lädt zu sozialen Kontakt ein. Da der schlichten, hölzernen Bank die Rückenlehne fehlt, muss sie nicht zwingend zur Wand hin während des Lesens genutzt werden, sie kann auch in die entgegengesetzte Richtung zur Treppe hin »besessen« werden.

4.2.1.2 Besucherinnen als Leserinnen

Den Hinweisen der räumlichen Situation scheint es auf gestalterische, pragmatische oder semantische Weise gelungen zu sein, die Aufmerksamkeit und Neugier von Anita und Ruth zu wecken, so dass sie sich nebeneinander in *face-to-text*-Orientierung vor dem Wandtext aufstellen und die institutionelle Darstellung von Wissen beantworten. Wie sie dies tun, werde ich in diesem Abschnitt untersuchen.

Auf dem Standbild (Standb. 2.1-1) zu Beginn des Kapitels sind jedoch auch noch andere Besucherinnen und Besucher dokumentiert, die sich allein oder zu zweit in der *Lesezone* aufhalten, aber Unterschiedliches tun. Dabei zeigt sich, dass das *Lesen von Wandtexten* nur eine Tätigkeit unter anderen ist. Anhand der Körper- und Blickorientierung der Anwesenden ist erkennbar, wie sie mit ihrem Handeln unterschiedliche Hinweise des Ausstellungsraumes beantworten und dass es in der *Lesezone* nicht nur etwas zu lesen, sondern auch zu sehen und zu diskutieren gibt. Alle tun dies in stabilen Präsenzformen wie Stehen oder Sitzen. Nun aber zu Ruth und Anita und dazu, wie sie sich als *Leserinnen* zu erkennen geben.



Standb. 2.1-1f

Ruth und Anita befinden sich in frontaler Aufstellung in gewisser räumlicher Distanz vor der linken, in deutscher Sprache verfassten Spalte des Wandtextes. Sie stehen Seite an Seite in aufrechter und stabiler Positur und indizieren durch die *face-to-text*-Positionierung vertiefte Leseaktivität. Sie antworten auf die Hinweise der schriftbasierten Kommunikationsform. Ein weiterer Besucher steht nahe vor dem rechten Teil des Wandtextes. Auch er zeigt durch seine *face-to-text*-Orientierung an, dass er liest. Aufgrund der Positionierung muss er in den englischsprachigen Textteil vertieft sein. Er hat sich breitbeinig mit verschränkten Armen davor verankert. Er, Ruth und Anita zeigen durch stabile Körperhaltungen an, dass sie in dieser Positur eine gewisse zeitliche Dauer verweilen können.

Sie sind als *Leser* erkennbar, die INFORMIEREN nicht in einem flüchtigen Ereignis zu lösen scheinen. Mit dem *Lesen von Wandtexten* realisieren sie die Bezugnahme auf Kunst nicht durch direkte sinnliche Anschauung, sondern indirekt und kognitiv. Dennoch lässt sich mit Hausendorf davon ausgehen, dass durch »Kommunikation über Kunst« auch »Kommunikation durch Kunst« und »Kommunikation mit Kunst« möglich wird (vgl. Hausendorf 2006).

Während des Lesens stehen Ruth und Anita mit dem Rücken zum Eingangsbereich und wenden sich von den eintretenden Besuchenden ab. Als *Leserinnen* realisieren sie das, was Brian O'Doherty auch über den »Kunstbetrachter« geschrieben hat, dass sie einen Rücken haben, jedoch kein Gesicht (vgl. O'Doherty 1996: 39). Wie der »Kunstbetrachter« vor Bildwerken steht, so nehmen die *Leser* eine ähnlich distanzierte Position zum »Textbild« ein und bilden zwischen sich und dem Wandtext *Leseräume*. Der *Leseraum* zeichnet sich durch eine hindernisfreie Sicht auf das Textangebot davor aus. Er wird bestimmt durch die je individuellen Sehbedingungen. Er ist hinsichtlich seiner Form und Größe an die materiell-mediale Präsenz des Wandtextes gebunden und durch die Situierung von weiteren lesenden Anwesenden mitgeprägt. Er hat keine fixe Ausdehnung. Auf den ersten Blick markiert der männliche Leser das alleinige Lese-

recht; da er jedoch den in englischer Sprache verfassten Textteil liest, stört er die von den beiden Frauen hergestellten *Leseräume* nicht. Die Größe und die Zweisprachigkeit des Wandtextes ermöglichen mehreren Besuchenden bei entsprechenden Distanznahmen das simultane Lesen. Steht der deutschsprachige Text im Fokus, werden die *Leseräume* eher im linken Raumbereich hergestellt, Englisch Lesende haben im rechten Bereich eine gute Sicht auf den Text. Die *Leserinnen* konstituieren verschiedene sprachlich orientierte *Leseräume*.



Standb. 2.1-1g

Die *Lesezone* ermöglicht verweilende Nutzungsaktivitäten. Ruth und Anita stehen nahe nebeneinander, befinden sich aber nicht in fokussierter Interaktion. Sie nehmen die Anwesenheit der anderen höchstens am Rand des Gesichtsfeldes wahr. Dennoch markieren sie Zusammengehörigkeit und bilden eine soziale Partizipationseinheit. Ihr »Miteinander« erlaubt es, so Goffman, in jedem Moment »Gespräche mit den anderen zu beginnen« (Goffman [1971] 1982: 43). Es ist jedoch nichts zu hören. So ist es höchst wahrscheinlich, dass sie in dieser Konstellation auf je individuelle Weise und in je eigenem Tempo still lesen. Die *face-to-text*-Aufstellung beim *Lesen von Wandtexten* ermöglicht zwar verbale Interaktion, fordert sie aber nicht ein. Darauf, dass diese bisweilen sogar als Störung empfunden werden kann, komme ich später noch zurück (vgl. »A: (.) dann hör (.) guck mal hin«, Fallbeispiel 4.2.1.4.2). Eine andere Interaktionsdyade hat sich mit dem Rücken zum Wandtext hingesetzt und nutzt die Bank für die *face-to-face*-Interaktion. Sie beantwortet den mobiliaren Hinweis für sitzendes Lesen nicht. Auch die beiden sich über die Balustrade lehnenden Besuchenden lassen keine Leseaktivitäten erkennen. Die Aufgabe INFORMIEREN ist zwar in der *Lesezone* räumlich vorstrukturiert, jedoch nicht alle Anwesenden beschäftigen sich im Moment des Standbildes mit dem *Lesen von Wandtexten*.

Im folgenden Abschnitt möchte ich noch eine weitere *Lesezone* auf der gegenüberliegenden Hallenseite diskutieren (Abschnitt 4.2.1.3). Danach rücken die interaktive Herstellung und Bearbeitung der Aufgabe in den Fokus (Abschnitt 4.2.1.4). In den Videoanalysen von drei Fallbeispielen gehe ich dann der Frage nach, wie das *Lesen von Wandtexten* interaktiv hergestellt, bearbeitet und aufgelöst wird. Dann werden die Ergebnisse der Aufgabenlösung *Lesen von Wandtexten* zusammengefasst und ausgewertet (Abschnitt 4.2.1.5).

4.2.1.3 Weitere Lese-Situationen vor Wandtexten

In *Cloud Cities* gibt es zwei Wandtexte. Der zweite befindet sich in der Raumnische auf der gegenüberliegenden Hallenseite, was aufgrund der symmetrischen Ausrichtung der Architektur erwartbar ist. Die frontale Zugänglichkeit dieses Textes wird jedoch durch gespannte Seile der künstlerisch-räumlichen Intervention [① *Biosphere 06 cluster*] behindert, wie im Vordergrund des Standbildes (Standb. 2.1-2) zu sehen ist. Dies beeinträchtigt die Attraktivität des Angebots beim Eintreten in die Ausstellung. Von der Halle herkommend ist der Wandtext via Rampenaufgang jedoch gut erreichbar, was ein Lesen am Ende des Besuchs nahelegt. Anders als bei der vorherigen *Lesezone* gibt es hier keine Sitzgelegenheit.

Das *Lesen von Wandtexten* ist eine wenig beliebte Praxis, insbesondere dann, wenn Ausstellungen gemeinsam besucht werden. Wie Studien zeigen, werden Texttafeln weniger von Paaren gelesen als von Besuchenden, die allein in Ausstellungen unterwegs sind (vgl. Tröndle et al. 2014: 93). Es ist nachgewiesen worden, dass Texte, deren Inhalte gelesen werden, bisweilen wortwörtlich in die anschließende Unterhaltung einfließen (vgl. McManus 1996, zit. in Dawid/Schlesinger 2002: 7; auch Kesselheim 2012, 2021). Im Korpus sind Paare bzw. Trios dokumentiert, die sich vorwiegend der stillen Lektüre der Wandtexte widmen, gemeinsames lautes Lesen wird in *Cloud Cities* kaum realisiert. Das Besucherinnenduo Anita und Ruth erweist sich als besonders leseaffin. Sie lesen beide Wandtexte zu Beginn des Ausstellungsbetrachtungszyklus. Das ist nicht die Regel. Es gibt zwei Besucherpaare (Videos C, K), die nur einen der beiden Texte am Schluss des Rundgangs lesen. Zudem sind zwei kurze Sequenzen dokumentiert, in denen die Überschriften des Ausstellungstextes von einem Standpunkt in der Halle gelesen werden (Videos D, K). Die anderen dokumentierten Besucherinnen und Besucher entziehen sich der institutionell vermittelten Wissenskommunikation. Daniel Hornuff hat mit Rückgriff auf Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (Barthes 2000) ein solches lesefeindliches Verhalten des Publikums mit dem »Tod des Kurators« (Hornuff 2018) beklagt.



Standb. 2.1-2: K-0.35.13,12



Standb. 2.1-2a: K-0.35.13,12 (Ausschnitt)

Auf dem Standbild (Standb. 2.1-2) ist erkennbar, dass das zweite Wandtextangebot in nur zwei Blöcke mit je einer Überschrift in blauer Farbe gegliedert ist: *Biografie* auf der linken Seite verweist auf einen Text in deutscher Sprache und *Biography* über der rechten Spalte auf die englische Übersetzung (siehe Abb. 7 im Anhang, Wandtext zur Biografie). Wiederum entsprechen die Blöcke unterschiedlichen Sprachen. Die Überschriften fungieren erneut als Gliederungs- und Themahinweise und machen auf das zu erwartende Thema »das Leben des Künstlers« aufmerksam. Nebst dem ausstellungserläuternden »Saaltext« auf der gegenüberliegenden Wandseite ist die »Biografie« eine weitere Textsorte, die nicht nur in Form eines Wandtextes vorkommt, sondern auch in Ausstellungskatalogen weit verbreitet ist (vgl. Ziethen 2016: 404). Die Überschriften sind kleiner gehalten als beim ausstellungsbezogenen Saaltext. Der fehlende dritte Block und die beeinträchtigte Zugänglichkeit sind weitere Hinweise, die den Biografietext als einen zurückgestuften Folgetext qualifizieren.

Es fällt auf, dass alle in der *Lesezone* dokumentierten Personen eine bequeme Haltung einnehmen, während sie sich als *Lesende* zu erkennen geben. Der Mann in der Mitte hält die Hände in den Hosentaschen, die Frau nahe neben ihm hat die Arme vor ihrem Oberkörper verschränkt, beide stehen mit paralleler Fußstellung gut verankert und stabil da. Die dritte Person mit einer großen Handtasche am Arm tritt soeben

auf den Text zu. Sibylle (S) und Roland (R) stehen am Rampengeländer mit nach vorn geneigter Körperhaltung, stützen die Arme darauf ab und haben die Blicke seitlich zum Wissensangebot gerichtet. Das Geländer als architektonisches Element wird zur Stabilisierung der Lesepositur genutzt. Wie auf dem Standbild zu sehen ist, scheinen sich alle *Lesenden* in *face-to-text*-Aufstellungen so verankert zu haben, dass sie während längerer Zeit *hindernisfreie Leseräume* bilden können.

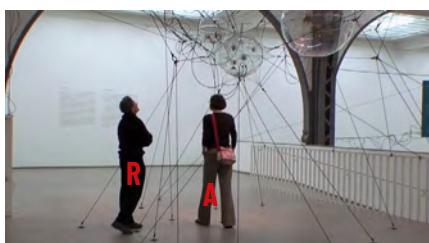
4.2.1.4 Interaktive Herstellung von *Lesen von Wandtexten*

Nachdem nicht nur die raumbasierte Kommunikation, sondern auch die körperliche Beantwortung bei der Erledigung der Aufgabe INFORMIEREN mit Hilfe von statischen Standbildern analysiert wurde, ziehe ich nun Bild-Text-Transkripte von drei weiteren Fallbeispielen heran, in denen das *Lesen von Wandtexten* rekonstruiert wird. Dabei interessiert mich, wie die Besuchenden die Leseaktivitäten während des Interaktionsgeschehens gestalten und gemeinsam die Kunstaftigkeit von Installationskunst bearbeiten. Die dazu ausgewählten Fallbeispiele sind insofern aufschlussreich, als sie unterschiedliche empirische Lösungen zum Thema machen.

- Im ersten Beispiel »geht's hier ä:hm um diese: CLOUDs« wird stilles Lesen in eine Anschlusskommunikation überführt und als Ausgangslage für die kommunikative Bearbeitung etabliert. (Fallbeispiel 4.2.1.4.1)
- Im zweiten Beispiel »JA: (.) dann hör (.) guck mal hin« wird stilles Lesen durch verbale Interaktion bedroht. Lesen wird als solitäre Praktik verteidigt. (Fallbeispiel 4.2.1.4.2)
- Im dritten Beispiel »wie heißt die ausstellung?« wird lautes Lesen in der Gruppe realisiert. Das gemeinsame Lesen wird aber abgebrochen, da entsprechende Kompetenzen fehlen. (Fallbeispiel 4.2.1.4.3)

4.2.1.4.1 Fallbeispiel »geht's hier ä:hm um diese: CLOUDs«

Das erste Fallbeispiel dokumentiert einen Ausschnitt des Ausstellungsbesuchs (L-0.02.32,02 – L-0.03.37,00) von Ruth (R) und Anita (A). Die beiden Frauen praktizieren zuerst stilles Lesen und stellen dann einen Interaktionsraum für die Anschlusskommunikation her.



Standb. 2.1-3: L-0.02.32,02



Standb. 2.1-4: L-0.02.38,20



Standb. 2.1-5: L-0.02.48,11



Standb. 2.1-6: L-0.03.10,02

- 01 (10.0) # (11.0)
 02 Anita # ah (...) (6.0)
 03 Ruth und ist auch witzig () denn also einerseits ä:h



Standb. 2.1-7: L-0.03.21,09



Standb. 2.1-8: L-0.03.26,11

- 04 geht's hier ä:hm um diese: CLOUDs ()#
 05 von der er unten auch wieder spricht ()
 06 the cloud ()tele << lachend>kommunikati>>
 07 Anita [MEInst du?]
 08 Ruth [und anderer]seits dann dieses VERne:tzen halt ne?



Standb. 2.1-9: L-0.03.35,00



Standb. 2.1-10: L-0.03.36,19

- 09 (7.0)
 10 Anita aber das vernEtzen:: () seh ich sozusagen.
 11 Ruth =ja aber das ja:a
 12 Anita aber das cloud () computer
 13 [das sehe] ich irgendwie noch nicht #
 14 Ruth [ah::ahh:]
 15 Anita aber mal gucken () was da noch kommt

Herstellung der Lese-Konstellation: Beim ersten Standbild (Standb. 2.1-3) steht die Kamera im Eingangsbereich und filmt in die linke Raumnische. Noch befinden sich Ruth und Anita in der netzartigen Installation [① *Biosphere 06 cluster*] davor: Ruth steht schräg unter einem eingespannten Ballonmodul und richtet den Blick darauf. Ihre Arme hält sie vor dem Oberkörper verschränkt. Anita befindet sich inmitten der Seilabspannungen und hat sich soeben aus der Betrachtungsposition gelöst, visiert den Wandtext vor ihr an und steuert darauf zu. Mit etwas Abstand dazu verankert sie sich in einer *face-to-text*-Orientierung, der Körper ist dabei leicht zur Halle hin abgedreht. Sie stellt einen hindernisfreien *Leseraum* her und ist als *Leserin* erkennbar (Standb. 2.1-4). Unterdessen macht Ruth einen Schritt zurück, löst sich vom visuell etablierten Wahrnehmungszentrum, dreht sich zu Anita um und steuert aus dem Installationsraum hinaus auf sie zu. Sie nimmt Anitas *proposal* an und beantwortet es, indem sie sich etwas zurückversetzt zu ihrer Begleiterin stellt, sich frontal zum Text hinwendet und die Blickausrichtung auf den Wandtext vor ihr ko-orientiert. Durch ihre *face-to-text*-Orientierung ist sie ebenfalls als *Leserin* erkennbar (Standb. 2.1-5).

Aufrechterhaltung der Lese-Konstellation: Beide sind nun in stabiler Position und aufrechter Haltung auf den Text orientiert und widmen sich Leseaktivitäten. Ihre stehende Körperpositur bleibt während des Lesens unverändert. Beide konstituieren durch die Nähe und Ausrichtung ihrer Körper zwar ein Miteinander, realisieren den Lesezprozess während rund 20 Sekunden jedoch als einen individuellen, stillen und kognitiven Vorgang. Lesen wird als eine »einsame, unsoziale« Tätigkeit (Hausendorf/Lindemann/Ruoss/Weinzinger 2015) hervorgebracht. Die fokussierte Interaktion ist während der Leseaktivität außer Kraft gesetzt. Anita und Ruth überführen die aufgenommenen Inhalte im Moment des Lesens offensichtlich jede für sich allein in Bedeutung. In sozialer Hinsicht positionieren sie sich als wissbegierige Besucherinnen, welche die Wandtexte als bedeutsame Setzung der Institution interpretieren. Mit Stefan Nowotny lässt sich kritischer auch von »polizierten Betrachtern« sprechen, die sich gegenüber dem geschriebenen Text hörig zeigen (vgl. Nowotny 2005). Oder in Anlehnung an Brian O'Dohertys Konzept des Kunstbetrachters erscheinen sie gegenüber dem Sprachrohr der Institution »gefügig« und »manipulierbar« (O'Doherty 1996: 39-42), indem sie sich der Deutungsmacht der Institution unterwerfen.

Auflösung durch Anschlusskommunikation: Nach rund einer halben Minute stillen Lesens löst sich Anita durch eine initiale Bewegung als Erste aus der ko-ordinierten Situation und wendet sich nach rechts, macht einen Schritt auf Ruth zu und bleibt in einem *L-arrangement* quer zu ihr stehen (Standb. 2.1-6). Die Füße, die Oberkörpervorderseite sowie die Kopf- und Blickorientierung sind sowohl auf Ruth wie auch auf die offene Halle gerichtet. Anita unterbricht die Lesestille mit einem überraschten »ah« (Z. 02). Nun reagiert Ruth auf Anitas körperliche und verbale Kontaktaufnahme, bleibt aber weiterhin auf den Text fokussiert. Sie schließt mit der Konjunktion »und« sowie einer Positiv-evaluation an. Den Blick hat sie weiterhin auf den Wandtext gerichtet, als sie mit »denn also« eine Zusammenfassung des Gelesenen einleitet. Die Verwendung von »einerseits« lässt eine Korrelation mit »andererseits« und somit eine zweigeteilte Äußerung erwarten (Z. 03). Für Anita ist dies ein Signal, den Blick wieder mit Ruth auf den Text zu ko-ordinieren (Standb. 2.1-7). Ruth spricht weiter. Mit »er« referiert sie auf den Künstlerautor, der zu den Besuchenden spricht und dem sie »clouds« als Thema der Telekommunikation unterstellt (Z. 04-06). Mit erneutem Blick zur Halle beantwortet Anita Ruths Kommentar mit der Rückfrage »MEinst du?« (Z. 07). Damit problematisiert sie Ruths Kontextualis-

sierungshinweis (Standb. 2.1-8). Mit ihrer Rückfrage und der realisierten *face-to-room*-Orientierung zeigt sie an, dass das *Lesen von Wandtexten* nicht räumlich isoliert geschieht, sondern dass sich der Text auf die Ausstellung bezieht und dass Lesbares und Sichtbares ein Abgleichen der Inhalte fordern. Anita beantwortet zudem Benutzbarkeitshinweise der *Lesezone*, die räumlich so vorstrukturiert ist, dass sie das *Lesen von Wandtexten* und *Überblicken* der Ausstellung ermöglicht (vgl. Hausendorf 2011: 528).

Ruth lässt sich durch Anitas Rückfrage jedoch nicht vom Lesen abbringen. Weiterhin auf den Text orientiert, verweist sie auf »*das vernEtzen*« als zweiten Bezugspunkt (Z. 08). Wird das Gesagte mit dem Inhalt des Textes über die Biografie des Künstlers verglichen (siehe Abb. 7, Wandtext Biografie, im Anhang), dann ist kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen der schriftbasierten Kommunikation des Textes und Ruths mündlicher Kommentierung zu erkennen. Denn weder von »*Clouds*« noch von »*Vernetzen*« ist in diesem Wandtext die Rede. Eher bezieht sich Ruths Bemerkung auf den Ausstellungstext an der gegenüberliegenden Wand, den die beiden zuvor gelesen haben. Im Zuge der interaktiven Herstellung einer möglichen Deutung des Textes löst Ruth die Leseorientierung auf und sucht Blickkontakt mit Anita (Standb. 2.1-9). Diese beginnt zu sprechen, während sie Ruths Aussagen durch raumorientiertes Sehen zu überprüfen scheint (Z. 10/12/13). Nun wird der Zusammenhang von *Lesen von Wandtexten* und *Überblicken* relevant: Während Anita einen *Anschauungsraum* herstellt, bestätigt sie den Aspekt des *Vernetzens*, nicht aber den Aspekt »*cloud*« im Kontext der Informatik im Zusammenhang mit »*computer*«. Durch vergleichendes Nachvollziehen wird der Kunstkommentar überprüft und aufgrund dessen, was zu sehen ist, bewertet. Nun wendet auch Ruth den Kopf zur Halle und realisiert in der *face-to-room*-Ausrichtung eine doppelte Angebotsorientierung (Standb. 2.1-10). Auch sie scheint das Gelesene durch das Bearbeiten der Aufgabe *ORIENTIEREN* im Raum durch *Überblicken* zu überprüfen. Überrascht kommentiert sie dies mit einer Interjektion (Z. 14), was als eine Zustimmung interpretiert werden kann. Anita aber geht darauf nicht ein. Sie schließt die Anschlusskommunikation an das Lesen mit einer angedeuteten Erwartung an den weiteren Verlauf des Besuchs (Z. 15) ab und etabliert so den Wandtext als eine Art »*Vorwort*« im Hinblick auf den Ausstellungsbesuch.

Die Erkenntnisse aus der Fallrekonstruktion lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Die Analyse hat gezeigt, dass Ruth und Anita zwar nebeneinanderstehen und in den gemeinsam etablierten *face-to-text*-Aufstellungen ein »*Miteinander*« erkennen lassen, doch lesen sie still jede für sich allein. Sie zeigen einander nicht an, an welcher Stelle des Textes sie sich im Leseprozess befinden. Während des Lesens findet keine verbale Interaktion statt.
- Verstehendes Lesen ist nicht ohne Weiteres gewährleistet. In der Interaktion wird die Zusammenfassung von Ruth in Frage gestellt und durch *Überblicken* im Raum überprüft.
- Der Übergang von der stillen Leseaktivität zur verbalen Anschlusskommunikation wird von Anita initiiert durch das Abwenden des Körpers und des Blickes vom Text, durch das körperlich-blickliche Hinwenden zur Ausstellung und durch *Überblicken*. Mit einer Interjektion signalisiert sie, dass sie fertiggelesen hat und für verbale Interaktion zur Verfügung steht. Ruth beantwortet Anitas Einladung, während sie noch mit Lesen beschäftigt ist. Hier lässt sich die Übergangsphase

vom Lesen zur Anschlusskommunikation erkennen: Noch während Ruth blicklich auf den Text fokussiert ist, beginnt sie bereits mit der verbalen Kommentierung. Die doppelte Angebotsorientierung ist durch Verzögerungen im Redefluss sprachlich markiert und lässt mangelnde Konzentration der gleichzeitig ausgeführten Lese- und Sprechhandlungen erkennen. Erst mit dem Abwenden des Blickes vom Text ist der Interaktionsraum etabliert.

- Die Textauslegung von Ruth ist Anlass, diese durch eine *face-to-room*-Ausrichtung und durch Überblicken zu überprüfen. Der so etablierte Text-Raum-Vergleich fungiert als Ressource der interaktiven Sinnkonstruktion.
- Das erfolgreiche und verstehende Bewältigen der Aufgabe INFORMIEREN bedingt offenbar auch das Bearbeiten der Aufgabe ORIENTIEREN.

4.2.1.4.2 Fallbeispiel »JA: (.) dann hör (.) guck mal hin«

Das zweite Fallbeispiel illustriert, wie verbale Interaktion während der Leseaktivität als Störfaktor etabliert wird. Ein Standbild (Standb. 2.1-2) daraus habe ich bereits vorgestellt. Die ca. 75 Sekunden dauernde Sequenz (K-0.34.56,23–K-0.36.20,14) dokumentiert Roland (R) und Sibylle (S) gegen Ende ihres Ausstellungsbesuchs. Der Ausschnitt beginnt rund 35 Minuten nach Aufnahmebeginn. Die Kamera steht am Ende des Treppenaufgangs und filmt von dieser Perspektive aus in den linken Nischenraum mit dem Biografie-Text. Ich werde die Sequenz in drei Segmente gliedern und die einzelnen Teile nacheinander analysieren:

- Im ersten Segment geht es um die Herstellung der Lese-Konstellation.
- Im zweiten Segment wird Lesen durch die Initiierung verbaler Interaktion gefährdet.
- Im dritten Segment wird die Lese-Konstellation aufgelöst.

a) Herstellung der Lese-Konstellation



Standb. 2.1-11: K-0.34.56,23



Standb. 2.1-12: K-0.35.00,14



Standb. 2.1-13: K-0.35.01,14



Standb. 2.1-14: K-0.35.10,21

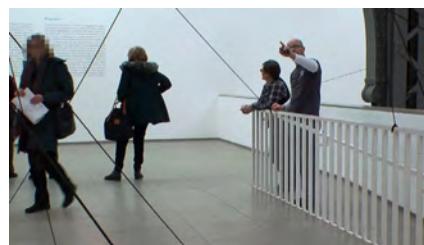
- | | | |
|----|---------|--|
| 01 | Sibylle | ah schau mal () jetzt erfahrn mer e bissl was |
| 02 | | (6.0) |
| 03 | Roland | ja im grundegenommen ist es dies äh: (-) |
| 04 | | das muss ich UN bedingt no lesen () |
| 05 | | weil das ist was () was ah (...) |

Die Sequenz beginnt damit, wie Roland und Sibylle auf dem Rückweg zum Ausgang den Rampenaufgang nutzen. Roland geht voran, Sibylle folgt ihm (Standb. 2.1-11). Noch während sie hintereinandergehen, wendet Roland den Blick nach links zu den Installationen [① *Biosphere 06 cluster*] im Eingangsbereich, verlangsamt sein Gehtempo, dreht sich um und richtet seine Blick- und Körpersausrichtung darauf aus. Mit Blick zum Wandtext überholt Sibylle ihren Begleiter und bleibt am Ende der Rampe stehen (Standb. 2.1-12). Sie stützt sich mit beiden Armen auf dem Geländer ab, verankert sich in einer Leseposition. Roland bleibt stehen, hält sich mit der rechten Hand am Geländer fest und richtet den Blick weiterhin auf die installative Arbeit. Beide haben einen anderen Wahrnehmungsfokus etabliert. Mit Blick zu Roland eröffnet Sibylle die verbale Interaktion mit einem Ausdruck des Staunens (Z. 01) »ahh« und verbalisiert mit »jetzt erfahrn mer e bissl was« ihre Erwartung an Wissensvermittlung, die mit der Sichtbarkeit des Textes und der dadurch implizierten Aufgabe INFORMIEREN verbunden ist, was sie zudem mit »schau mal« und nicht mit »lies mal« betont. Ihre Aufforderung gilt Roland, der sich etwas entfernt (Standb. 2.1-13) nicht darauf einlässt. Erst nach einer gewissen Zeit dreht sich Roland um. Sprechend (Z. 03) und gestikulierend geht er auf Sibylle zu (Standb. 2.1-14). Erst jetzt bestätigt er ihre Aufforderung mit dem deiktischen Verweis auf den Wandtext, dass er »dies« auch »UNbedingt no lesen« muss (Z. 04). Nun ist auch er *face-to-text*-fokussiert, beugt sich über das Geländer, stützt die Ellenbogen auf und legt den Kopf in die rechte Hand. Er beginnt zwar eine Begründung anzufügen, markiert aber durch Verzögerungen, dass er liest, und verstummt. Beide etablieren als *Leser ko-orientierte Leseräume* (Standb. 2.1-15).

b) Gefährdung der Lesehandlungen durch die Initiierung verbaler Interaktion



Standb. 2.1-15: K-0.35.13.12 (=Standb. 2-2)



Standb. 2.1-16: K-0.35.22.01

- | | | |
|----|--------|---|
| 06 | Roland | das ist da (1.0) |
| 07 | | ist das wirklich () |
| 08 | | das muss ich noch nicht lesen () um jetzt mal äh: DIE: () |
| 09 | | meine ElGenen assoziationen nicht zu zu nehmen |
| 10 | | aber was ich dazusagen will () |

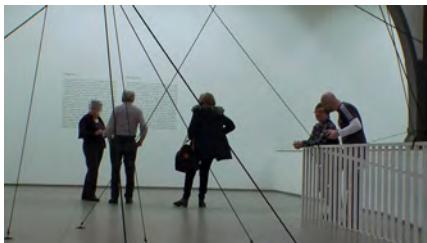


Standb. 2.1-17: K-0.35.24,09



Standb. 2.1-18: K-0.35.27,15

- 11 im grundgnommen (.) ist es dies **hier**
 12 (1.0)
 13 schau mal
 14 (2.0)
 15 Bist du **ansprechbar**



Standb. 2.1-19: K-0.35.29,16



Standb. 2.1-20: K-0.35.33,24

- 16 Sibylle JAA:
 17 Roland JA: (.) dann hör (.) guck mal hin= =
 18 Sibylle **JAA**
 19 Roland ääh:h (.) im grundgnommen (-)
 20 ist des hier (.) wat er da gmacht **hat**
 21 (1.5)
 22 das ganze in klein:



Standb. 2.1-21: K-0.35.37,02



Standb. 2.1-22: K-0.35.39,15

- 23 was **da** im großen stattfindet.
 24 Sibylle ja da drin siehste nun **so** richtig wasser blubbern (3.0)



Standb. 2.1-23: K-0.35.42,24



Standb. 2.1-24: K-0.35.45,16

- 26 Roland # stimmt
 27 Sibylle und jetzt lass mich mal fertig **lesen**
 28 (4.0)



Standb. 2.1-25: K-0.35.50,03



Standb. 2.1-26: K-0.35.53,23

- 29 # (3.0)
 30 Sibylle den **CALDerpreis** hat er gewonnen



Standb. 2.1-27: K-0.35.57,14



Standb. 2.1-28: K-0.36.05,09

- 31 (2.0) # (5.0)
 32 Roland tja
 33 Sibylle =ja () hier () schau () 2009 ()
 34 international space hmm naSA. (1.0) in silicon valley.



Standb. 2.1-29: K-0.36.12,02



Standb. 2.1-30: K-0.36.14,23

- | | | |
|----|---------|----------------------------|
| 35 | Roland | ich kann ihn: SELber lesen |
| 36 | | (1.0) |
| 37 | Sibylle | AH: # |
| 38 | Roland | =bin grad dabei |
| 39 | | (1.0) # |

Plötzlich löst sich Roland aus der Lesepositur (Standb. 2.1-16) mit der Begründung, dies doch »*nicht lesen*« zu müssen, um sich die »*EIGenen assoziationen*« nicht nehmen zu lassen (Z. 08). Durch seine Verweigerung, sich von der Deutungshoheit der institutionellen Stimme dirigieren zu lassen, macht Roland implizit die Gefügigkeit, Manipulierbarkeit und Hörigkeit der *Leser*-Figur durch den Text kommunikativ zum Thema. So setzt er durch Abwenden die Realisation der Figur außer Kraft. Er lenkt den Blick erneut auf die Installation links vor ihm. Den nächsten *turn* seiner Rede leitet er kontrastierend mit »*aber*« ein und zeigt mit dem Finger in die Richtung der installierten Arbeiten auf der gegenüberliegenden Seite. Deiktisch verweist er prospektiv auf das Thema seiner Rede, während er blicklich Sibylle adressiert (Standb. 2.1-17). Er realisiert einen *body torque* einerseits zu Sibylle (durch die Blickausrichtung) und andererseits auf die Installation (durch die Zeigegeste). Sibylle beantwortet das *proposal* seiner Aufforderung zum *Hinschauen* (vgl. Lösung von BETRACHTEN, Unterkapitel 4.3.1) nicht. Daraufhin stupst er sie mit der rechten Hand an ihrem linken Oberarm an. Doch sie reagiert weiterhin nicht auf diese nonverbal-körperliche Intervention, weiterhin markiert sie Leseaktivität durch *face-to-text*-Orientierung. Offenbar ist das noch nicht genug. Nun fordert Roland Sibylle auch sprachlich zum *Hinschauen* auf (Z. 13). Doch auch darauf reagiert sie nicht. Als weitere Maßnahme beugt sich Roland vor ihr Gesichtsfeld und fragt nach ihrer Ansprechbarkeit bzw. Bereitschaft zur verbalen Kommunikation (Z. 14) (Standb. 2.1-18). Sibylle bejaht zwar seine Frage (Z. 16), schaut aber weiterhin auf den Text. Erneut, nun aber noch etwas schärfer, fordert Roland sie zum Hören und Sehen auf (Z. 17). Erst jetzt dreht Sibylle ihren Kopf und bestätigt Rolands Aufforderung mit einem scharfen »*JAA*« (Z. 18) (Standb. 2.1-19). In dem Moment, in dem sie ihre visuelle Wahrnehmung mit der seinen ko-orientiert, fährt er fort. Auf die Installationen im Eingangsbereich zeigend (Standb. 2.1-20), verweist er auf den Aspekt »Groß und Klein« der Kunstproduktion (Z. 22/23). Für das Handlungssubjekt verwendet Roland das männliche Abstraktum »*er*«, mit dem er zweifellos den Künstler der Ausstellung meint. Mit dreifacher verbaler räumlicher Deixis »*das*«, »*hier*« und »*da*« lenkt er die Wahrnehmung von Sibylle auf die installative Arbeit. Er vergleicht die Kugeln mit der Gesamtinszenierung der Ausstellung, das Kleine mit dem Großen, die segmentale Raumwahrnehmung mit der raumorientierten Gesamt wahrnehmung durch *Überblicken*. Die Kamera schwenkt in diesem Moment nach links, so dass noch knapp

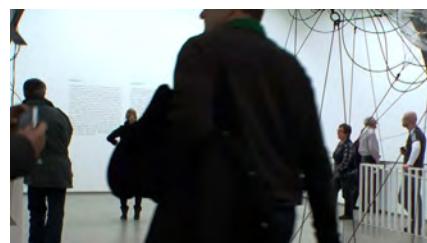
im rechten Bildrand erkennbar ist, wie Roland den Oberkörper zurück zur Halle dreht und mit ausgestrecktem Arm in ebendiese Richtung zeigt (Standb. 2.1-21). Nachdem Roland die Wahrnehmung des installativen Raumbereichs in ein ästhetisches Verhältnis mit der Gesamtinszenierung gesetzt hat, zeigt Sibylle mit dem Finger in Richtung der Installationen. Sprachlich weist sie Roland auf ein Detail »wasser blubbern« hin (Z. 24), was dieser durch die Ko-Orientierung des Blickes beantwortet (Standb. 2.1-22). Erst nach einer Weile bestätigt er Sibylles Beobachtung (Z. 26) (Standb. 2.1-23). Dann dreht Sibylle den Blick ab und wendet sich erneut dem Wandtext zu (Standb. 2.1-24) mit der expliziten Aufforderung, sie nun in Ruhe lesen zu lassen (Z. 27).

Während sie ihre visuelle Orientierung auf den Wandtext gerichtet hat, ist Roland mit etwas in den Händen beschäftigt und nicht mit ihr auf den Text ko-ordiniert (Standb. 2.1-25). Das muss Sibylle wahrgenommen haben, denn kurz darauf beginnt sie laut zu paraphrasieren »den CALDerpreis hat er gewonnen«²³ (Z. 26). Damit rückt sie die eigene Relevanzsetzung eines Textabschnitts in den kommunikativen Vordergrund. Sie wirft einen kurzen Blick zu Roland (Standb. 2.1-26). Dieser hat inzwischen den Blick erneut zum Wandtext gerichtet hat und markiert Leseaktivität, während er Sibylle mit einem beiläufigen »tja« bestätigt (Standb. 2.1-27). Kurz danach liest Sibylle in Englisch eine weitere Aussage vor, kürzt diese aber ab. Offensichtlich bereitet es ihr Mühe, den ganzen Ausdruck in der englischen Sprechweise auszusprechen. Sie fordert Roland auf, den Fokus auf diese Textstelle zu richten, und zeigt mit dem Finger in deren Richtung (Z. 34) (Standb. 2.1-28). Doch Roland geht darauf nicht ein. Nun will er in Ruhe gelassen werden, wie er durch den sprachlichen Hinweis auf seine Lesekompetenz zum Ausdruck bringt »ich kann ihn: SELber lesen« (Z. 35). Damit weist er Sibylles Kommunikationsbemühungen ab, was sie mit einem Blick zu ihm überrascht kommentiert (Z. 37) (Standb. 2.1-29). *Face-to-text-ko-orientiert* meint er abschließend »bin grad dabei« (Z. 38) (Standb. 2.1-30).

c) Auflösung der Lese-Konstellation



Standb. 2.1-31: K-0.36.15,18



Standb. 2.1-32: K-0.36.20,14

Dann schaut Sibylle nach links in Richtung der vorher thematisierten installativen Arbeiten (Standb. 2.1-31), löst sich vom Geländer und setzt sich in Bewegung, während Roland lesend stehen bleibt (Standb. 2.1-32).

23 Im genauen Wortlaut heißt es: »2009 erhielt er den Calder Prize und wurde im letzten Jahr mit dem 1822-Kunstpreis der Frankfurter Sparkasse ausgezeichnet. Saraceno nahm an zahlreichen Symposiumen zu naturwissenschaftlichen Themen teil und absolvierte im Sommer 2009 das *International Space Studies Program* der NASA im Silicon Valley, USA« [Hervorh. im Original] (Abb. 7, Wandtext Biografie, im Anhang).

Die Erkenntnisse aus dieser Fallrekonstruktion können wie folgt zusammengefasst werden:

- Das Beispiel zeigt, dass leises, solitäres Lesen in gemeinsamer Anwesenheit störanfällig ist, wenn das Textangebot nicht auf ko-ordinierte Weise gelesen und gemeinsam ein *Leseraum* hergestellt wird. Zuerst liest Sibylle, während Roland auf multimodale Weise ihre Aufmerksamkeit sucht und dabei unterschiedliche Strategien anwendet, um sie vom Lesen abzubringen mit dem Ziel, einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum zu etablieren. Er tut dies durch Ansprechen, Anblicken, Stupsen, Sich-vor-den-Blick-Beugen oder Fragen. Während Anblicken und Zeigen noch als Einladungen zur Interaktion verstanden werden können, werden Stupsen und Sich-vor-den-Blick-Beugen als Interventionen interpretiert, welche die Leseaktivität stören. Sibylle stört in der Folge Rolands Leseaktivität, indem sie ihn zum gemeinsamen Lesen einlädt und verschiedene evaluierte Textstellen laut vorliest. Sibylle fordert stilles Lesen explizit ein (Z. 26), Roland tut es implizit (Z. 33/37). Eine Anschlusskommunikation über den Textinhalt bleibt aus.
- Sibylle paraphrasiert Textteile, wobei sie zentrale Fachausdrücke mit Auslassungen verbalisiert. Zusätzlich mit einer Zeigegeste rückt sie die relevanten Begriffe in den kommunikativen Vordergrund. So initiiert sie einen Übergang von der stillen Leseaktivität zu einer Anschlusskommunikation. Doch Roland geht auf ihr *proposal* nicht ein.
- Das Angebot zur verbalen Kommunikation wird von den beiden als Störung empfunden und erst ignoriert. Roland stört Sibylle beim Lesen durch die Aufforderung zu schauen, Sibylle stört Roland durch lautes Vorlesen und die Aufforderung, auch dahin zu gucken. Sibylle unterbricht das Lesen und ko-ordiniert mit Roland einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum, Roland hingegen lässt sich später nicht vom Lesen abbringen.
- Das Bearbeiten von INFORMIEREN durch das *Lesen von Wandtexten* ist störanfällig, es wird zeitweilig durch das Lösen der Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen* unterbrochen bzw. dieses priorisiert realisiert.
- Sibylle und Roland setzen in der Interaktion durch eine explizite *face-to-text*-Orientierung ein solitäres und stilles Lesen und damit die Etablierung der *Leser*-Figur durch. Die interaktive Auswertung des Textes bleibt aus. Es gelingt ihnen nicht, Anschlusskommunikation zu etablieren und gemeinsam Sinn zu kreieren.

4.2.1.4.3 Fallbeispiel »wie heißt die ausstellung?«

Im knapp einminütigen Ausschnitt des dritten Beispiels (D-0.04.44,14–D-0.05.26,00) suchen Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) gemeinsam eine Antwort auf die Frage nach dem Titel der Ausstellung. Dabei beziehen sie sich unter anderem auf den Saaltext an der Wand. Die gemeinsame lesende Auswertung des Textangebots wird aber abgebrochen, da offenbar entsprechende Kompetenzen fehlen.



Standb. 2.1-33: D-0.04.44,14



Standb. 2.1-34: D-0.04.51,14

- 01 Hilda # äh:: (-)die idee: mit die ausstellung ist ()
 02 äh: etwas zu erzählen [über]
 03 Ursula [wie heißt] die **ausstellung** doch eigentlich



Standb. 2.1-35: D-0.04.53,19



Standb. 2.1-36: D-0.04.55,18

- 04 Hilda wie heißt die ausstellung? ((lacht #))
 05 <<liest> erleben **sie** wie eine
 06 [fa:()sz(.)i:ni:erende]
 07 Ursula [=ne () das ist nicht der name]
 08 Hilda zeitreise in die antike>



Standb. 2.1-37: D-0.05.00,23



Standb. 2.1-38: D-0.05.02,13

- 09 Hilda ne () **das** <<lachend <[ist es nicht diese]> #
 10 Ursula ((Kopfschütteln)) [((lacht))]



Standb. 2.1-39: D-0.05.05,15



Standb. 2.1-40: D-0.05.09,05

- | | | |
|----|--------|-------------------------------------|
| 11 | Ursula | vielleicht das hier # () |
| 12 | | das ist (.)ich glaub der name |
| 13 | Hilda | tho (.) ja |
| 14 | | TOmas << zu Rike >[hm:?:> |
| 15 | Ursula | <<lesend>[to:m:as] sara(.)tscheno > |



Standb. 2.1-41: D-0.05.10,19



Standb. 2.1-42: D-0.05.11,07

- | | | |
|----|--------|-----------------------------------|
| 16 | Hilda | TOmas: (...)# |
| 17 | Ursula | ach JA da (.) guck da |
| 18 | Hilda | << liest> astro:phy:sisch |



Standb. 2.1-43: D-0.05.17,16



Standb. 2.1-44: D-0.05.21,10

- | | | |
|----|--------|--|
| 19 | Hilda | << liest> ar:chi:tekt:univers> # |
| 20 | | hey Rl:ke du?(.) << liest> CLOUD CITiES> |
| 21 | Ursula | =wolken:: |
| 22 | Rike | [=stadt] |
| 23 | Hilda | [cloud] cities (...) |



Standb. 2.1-45: D-0.05.23,18



Standb. 2.1-46: D-0.05.24,17

Herstellung der Lese-Konstellation: Auf dem ersten Standbild (Standb. 2.1-33) ist zu sehen, wie Ursula (vorn), Hilda (Mitte) und Rike (rechts) nebeneinander unter dem bunten Kugelverbund und vor dem auf dem Boden verankerten runden Objekt stehen, das mit den hängenden Kugelobjekten [④ *iridescent*] über ihnen verbunden ist. Ursula blickt nach oben, Hilda geradeaus und Rike blickt zum Bodenobjekt. Alle drei fokussieren unterschiedliche visuelle Wahrnehmungsziele. Wie ihre Blickausrichtungen sind auch ihre Körperhaltungen verschieden: Ursula hält in beiden Händen eine Broschüre²⁴ vor ihrem Oberkörper, Hildas Hände befinden sich auf dem Rücken und Rike fasst sich mit der rechten Hand am linken Arm. Sie haben sich soeben über das Wasser in diesem Bodenobjekt unterhalten, als Hilda beginnt, die Idee der Ausstellung in Worte zu fassen (Z. 01). Dass Deutsch nicht ihre Muttersprache ist, wird bereits beim ersten *turn* aufgrund des realisierten Dativfehlers erkennbar »*die idee: mit die ausstellung ist*«. Ursula unterbricht sie und erkundigt sich nach dem Namen der Ausstellung (Z. 03). Hilda wiederholt die Frage (Z. 04), was sie zu amüsieren scheint, da sie den Ausstellungsnamen nicht weiß. Der mit der Wiederholung implizierte Aufforderungscharakter verweist auf eine Reaktionsverpflichtung. Darauf reagiert Ursula, sie senkt den Blick auf die Broschüre, die sie so von sich wegstreckt, damit auch Hilda und Rike einen Sichtzugang haben (Standb. 2.1-34; 2.1-35). Die Broschüre bildet das Aufmerksamkeits- und Lesezentrum, auf das sie und auch Hilda sowie Rike ihre visuelle *face-to-text*-Orientierung ausrichten und aufgrund von Ursulas körperlich indiziertem Angebot anzeigen, dass sie darauf einen gemeinsam geteilten *Leseraum* herstellen (Standb. 2.1-36). Hilda beginnt laut vorzulesen: »*erleben sie wie eine fa:(.)sz(.)i:ni:erende*« (Z. 05/06). Das Lesen des Begriffs *faszinierende* fordert durch eine silbenbetonte Leseweise offenbar ihre Lesekompetenz heraus. Durch das laute Vorlesen zeigt sie den beiden anderen Frauen einerseits, dass sie sich auf den vorliegenden Text bezieht, andererseits werden bei der interaktiven Suche nach der Bezeichnung der Ausstellung durch das Lesen kognitive Prozesse für alle hör- und bewertbar. Dabei wirft Ursula ein, dass dies nicht sein kann (Z. 07). Denn beim Vergleichen des gelesenen Textinhalts mit der situierten Wahrnehmung wird sowohl für Hilda wie auch für Ursula klar, dass dies nicht stimmen kann, was alle simultan mit einem Lacher quittieren (Standb. 2.1-37).

24 Dabei muss es sich um eine vom Hamburger Bahnhof herausgegebene A6-große Broschüre handeln, in der die unterschiedlichen aktuellen Ausstellungen aufgeführt sind.

38). Die semantische Unvereinbarkeit von gelesenem Textinhalt und sichtbarer Ausstellungsbotschaft scheint sie zu amüsieren.

Rike löst sich aus dem auf das Textangebot gemeinsam etablierten *Leseraum* und dreht sich nach rechts ab, so dass sie auf den Wandtext auf der linken Raumseite blicken kann. Dieser ist auf dem Standbild (Standb. 2.1-39) jedoch nicht dokumentiert, seine Existenz aber ist aufgrund vorheriger Analysen bekannt. Unterdessen hat Hilda ein eingeschlagenes Handout auf die Körpervorderseite geführt. Sie öffnet es und richtet den Blick auf die Architekturzeichnung auf dessen Vorderseite. Ursula adressiert weiterhin die Broschüre (Z. 11). Offenbar haben beide in ihren Kommunikationsmedien die gesuchte Antwort gefunden, denn erst beginnt Hilda den Vornamen und dann Ursula den Künstlernachnamen langsam und in syllabierend-gedeckter Sprechweise vorzulesen. Unsicherheit über die korrekte Aussprache wird dabei erneut hörbar (Z. 15). Kurz darauf dreht sich Hilda um und ko-ordiniert sich mit Rikes *face-to-text*-Orientierung zum Wandtext (Standb. 2.1-40). Wiederum beginnt sie laut den Künstlernamen vorzulesen (Z. 16). Diesmal scheint sie sich beim Lesen des Vornamens an die Überschrift des Saaltextes zu halten. Auch Ursula hat sich inzwischen umgedreht und ihre Ausrichtung mit den beiden Begleiterinnen zum Text ko-orientiert (Standb. 2.1-41). Überrascht stimmt sie zu. Offenbar haben sie gemeinsam auf die Eingangsfrage eine Antwort gefunden (Z. 17).

Dieser Abschnitt macht darauf aufmerksam, dass das gemeinsame Lesen von der Frage nach der Idee der Ausstellung motiviert ist. Gemeinsam suchen die drei Frauen nach einer Antwort in den schriftbasierten Kommunikationsmedien Broschüre, Handout und Wandtext, die als wissenskommunikativer Deutungsrahmen etabliert werden. Die Größe der Schrift und die Typografie der Überschriften des Saaltextes ermöglichen ein gemeinsames Lesen auf Distanz von der Halle aus.

Lesendes Verweilen: Hilda liest im nächsten *turn* das zweite Wort der ersten Zeile an der Wand laut vor: »*astro:phy:sisch*« (Z. 18). Beim Begriff »Architekturvisionen« stolpert sie im Lesefluss, liest verlangsamt und auf silbenbetonte Weise »*ar:chi:tekt:uni-vers*« (Z. 19). Erneut zeigt sich aufgrund mangelnder Vertrautheit mit der deutschen Sprache auch die Schwierigkeit, Fachbegriffe zu lesen (und vermutlich auch zu verstehen). Auf der ersten Zeile kommen bereits zwei Fachbegriffe *Astrophysik* und *Architekturvisionen* vor. Das laute Vorlesen lässt erkennen, dass es schwierig ist, die Begriffe korrekt zu lesen. Daraufhin bricht sie die Leseaktivität ab. Denn trotz der Bemühungen kann Hilda aufgrund mangelnder Sprachkompetenz den deutschsprachigen Text nicht entsprechend rezipieren. Unterdessen macht Rike einen Schritt nach vorn und positioniert sich so vor Hilda, dass sie einen hindernisfreien *Leseraum* zum Wandtext etablieren kann. Nun wendet sich Hilda fragend an Rike, während sie die Überschrift zur Ausstellung liest. Es ist aber Ursula, die auf Hilda Bezug nimmt, den Titel erneut liest und den ersten Teil mit »*wolken*« in die deutsche Sprache übersetzt (Z. 21). Rike sucht den Blickkontakt mit Ursula (Standb. 2.1-44) und wirft die Übersetzung des zweiten Teils des Wortpaars durch den Begriff »*stadt*« (Z. 22) ein. Nun ist das Übersetzungsproblem gelöst.

Auflösung der Lese-Konstellation: Hilda wiederholt fragend den Ausstellungstitel und wendet sich ab. Während sie sich umdreht, kommentiert sie die Situation ohne explizite Adressierung »*weiß ich auch nicht*« (Z. 25). Während die drei Frauen zwar eine Antwort auf die Ausgangsfrage nach dem Ausstellungstitel gefunden haben, versteht Hilda diese (noch) nicht. Mit dem selbstreflexiv zum Ausdruck gebrachten

Kommentar macht sie auf ihr Nicht-Wissen, auf das Scheitern der Bewältigung von INFORMIEREN als Aufgabe durch das *Lesen von Wandtexten* und der wissenskommunikativen Funktion des Wandtextes aufmerksam. Auch Ursula und Rike drehen sich mit Hilda ko-ordinierend um. Mit Hildas Äußerung überlappend fokussiert Ursula das Bodenobjekt vor ihnen und wechselt, eingeleitet durch das kontrastierende »aber« (Z. 26), umgehend das Thema, indem sie mit explizit deiktischem Verweis nach dessen Verwendung fragt. Dieser plötzliche Themawechsel von Ursula kann als eine situationssensitive Antwort auf die gesichtsbedrohende Situation (vgl. Goffman [1967] 1986: 10-20) verstanden werden, in der sie erfolglos gemeinsam versuchten, die Aufgabe INFORMIEREN zu bearbeiten.

Die Erkenntnisse aus der dritten Fallrekonstruktion lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Ausgangspunkt der Leseaktivität war die Frage nach dem Sinn der Ausstellung, die mit der Suche nach dem Titel der Ausstellung gelöst wird. Zuerst richten Hilda, Ursula und Rike ihre Aufmerksamkeit auf eine mobile Informationsquelle.
- Beim Versuch, die Aufgabe INFORMIEREN durch das *Lesen des Wandtextes* zu bewältigen, scheint der erinnerte Eindruck des Ausstellungssettings, den sich die Besucherinnen durch das vorangehende Bewältigen von ORIENTIEREN durch *Überblicken* angeeignet haben, implizit eine wichtige Rolle zu spielen.
- Gemeinsam stellen sie eine ko-orientierte und distanzierte *face-to-text*-Orientierung zum Wandtext im Eingangsbereich her. Durch gemeinsames lautes Lesen wird eine gesellige Form der Lektüre (vgl. Ehlich 1994: 36) etabliert. Das Trio findet im Interaktionsgeschehen durch das Lesen der Überschriften eine Antwort auf die Ausgangsfrage.
- Die Begriffe ›Architekturvisionen‹ und ›Astrophysik‹ zu Beginn des Textes werden durch lautes Lesen zwar interaktiv zur Verfügung gestellt, aber nicht gemeinsam weiterbearbeitet oder geklärt. Das Lesen dieser Fremd- und Fachwörter verlangt eine gewisse Lesefertigkeit in der deutschen Sprache, fachliche sowie fremdsprachliche Expertise. Mangelnde Kenntnisse diesbezüglich schmälern offensichtlich die Motivation, weiterzulesen.
- Hilda, Ursula und Rike lesen einander den Titel laut vor und bearbeiten interaktiv hörbar für alle die Frage nach der Idee der Ausstellung, mit der auch die Konstitution von Sinn von Installationskunst impliziert ist.
- Die Überschriften erzeugen eine gewisse Aufmerksamkeit auch auf Distanz. Alle drei Frauen richten ihre Körper und Blicke von der Halle darauf aus. Durch das laute Vorlesen werden die Erwartungen an die »kommunikative Nützlichkeit« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 139) erfüllt. Die weitere Textrezeption jedoch bleibt aufgrund mangelnder Kenntnisse von Fachtermini und der englischen Sprache auf der Strecke. Die Lesbarkeitshinweise werden nicht als Aufforderung zum Weiterlesen beantwortet und regen nicht zur interaktiven Sinnstiftung an.
- Den Besucherinnen fehlen die fachlichen und sprachlichen Voraussetzungen, um aus dem Textinhalt interaktiv Sinn zu generieren. Sie brechen die weitere Bearbeitung der Aufgabe ab. Die ›Kommunikation über Kunst‹ durch das schriftbasierte Medium des Wandtextes wird interaktiv nicht fortgeführt.

In diesem Fallbeispiel macht sich die institutionelle Kommunikation als »riskante Kommunikationspraxis« (Hausendorf 2005) bemerkbar, die auch scheitern kann. Auf die nicht erfüllte Erwartung an Verständlichkeit und Sinnhaftigkeit (vgl. Kindt 2016: 218) reagierend, führen die Besucherinnen das Lesen nicht fort. Die Frage, ob Texte und Beschriftungen in Kunstausstellungen »zur Information des Besuchers oder zum Ruhm des Kurators« (Graf 1985) dienen, wird von der interaktiven Nutzung der Besucherinnen eindeutig beantwortet: Der Text scheint den verstehenden Zugang zur Kunst nicht zu ermöglichen, vielmehr verhindert er ihn und fungiert als Rätsel. Durch den Wandtext wird mit symbolischen Mitteln eine gesellschaftliche Normierung etabliert, welche die Expertise nur durch kompetente *Leser* legitimiert. Dabei macht sich Pierre Bourdieus »Distinktionstheorie« empirisch bemerkbar, auf die er in seiner Untersuchung *Die feinen Unterschiede* hinwies. Diese besagt, dass Kunst sowie die institutionelle »Kommunikation über Kunst« nur für jene von Interesse ist, die über die entsprechenden kulturellen Kompetenzen verfügen. Der Text wird nicht weitergelesen, weil »Instrumente zur Aneignung dieser Ressourcen« (Lese- und Sprachkompetenz sowie Englisch- und Fachkenntnisse) fehlen und den Besucherinnen somit der Zugang zum »kulturellen Kapital« (Bourdieu 2012: 362) verwehrt ist (vgl. Reitstätter 2015: 176-179). Der Text wird zu einem Ort, an dem sich die Sprachmacht der Institution und die Sprachhohnmacht der Besucherinnen offenbart. Zudem wird die Problematik der sprachlichen Adressierung von Wandtexten in der Kunstausstellung deutlich. Obwohl in einem für ein vielfältiges Publikum ausgestatteten Raum lokalisiert, macht der Wandtext vor allem auf die eigene Gelehrsamkeit aufmerksam. Dadurch manifestiert sich eine »sprachliche Barriere«, die sich im Sinne von Boris Groys in einer »Diskommunikation« (Groys 1997: 18) offenbart. Der Kunsttheoretiker qualifiziert Wandtexte denn auch als schriftliche Formen von »Kommunikation über Kunst«, die »nicht unbedingt dafür geschrieben sind, gelesen zu werden« (Groys 1997: 11; Ziethe 2016: 410). Für Hilda, Ursula und Rike trifft diese Beobachtung von Groys auf jeden Fall zu.

4.2.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Lesen von Wandtexten*

Den Ausgangspunkt des Kapitels bildete ein Standbild, das die kommunikativen Bedürfnisse der Besuchenden nach Informationen bei der Konstitution der Kunstaufgabigkeit von Installationskunst in den Fokus rückte. Das Problem der Wissensvermittlung wird in der Ausstellung durch schriftbasierte Kommunikation in Form von Wandtexten gelöst. Dabei sind die Besuchenden mit der Aufgabe INFORMIEREN konfrontiert, das sie durch das *Lesen von Wandtexten* bearbeiten. Ich habe das Textangebot analysiert, die räumliche Angebotsstruktur der *Lesezonen* beschrieben und ebenso die Art, wie die Besucherinnen und Besucher ein länger andauerndes Lesen körperlich realisieren. Im Vergleich mit einer weiteren *Lesezone* konnte dabei festgestellt werden, dass Wandtexte unterschiedlich hierarchisiert sind. Die Interaktionsanalysen haben auf die Problematik der Wissenskommunikation in der Kunstausstellung im Hinblick auf deren Les- und Verstehbarkeit hingewiesen sowie auf jene des Lesens in gemeinsamer Anwesenheit aufmerksam gemacht.

Die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multimodal gelöste Rezeptionsaufgabe INFORMIEREN durch *Lesen von Wandtexten* soll nun anhand der raumbasierten »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« im Zusammenwirken mit den multimodalen Antworten der Besucherinnen und Besucher im Rahmen der »Kunstkommunikation in der Ausstellung« zusammengefasst werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Sprachbasierte Kommunikationsformen spielen aufgrund ihrer räumlich-architektonischen Realisierungen in *Cloud Cities* eine wichtige, aber durch die periphere Lage nicht zentrale Rolle.
- Die Texte sind auf der Gesamtbreite der Wand eingemittet und auf Augenhöhe appliziert. Die typografische Gestaltung der Überschriften prägt die Sicht- und Lesbarkeit, ist als Blickfang inszeniert und ermöglicht Fernkommunikation. Durch die herausgehobene Lesbarkeit der Überschriften, den auf die Ausstellung oder den Künstler bezogenen Inhalt, die durch Textblöcke gegliederte Textmenge, die spezifische Medialisierung durch die Architektur und die Lage zu Beginn der Ausstellung bilden die Wandtexte einen von der Institution zur Verfügung gestellten signifikanten Deutungsrahmen.
- Die Zweisprachigkeit des Textes (Deutsch-Englisch) ist auf formaler Ebene nicht kenntlich gemacht und suggeriert auf den ersten Blick ein Textvolumen, das doppelt so hoch erscheint, als es in Wirklichkeit ist.
- Durch Sprache wird auf die Ausstellung Bezug genommen und die Intention des Künstlers, dessen Inspiration, Absichten oder Biografie erläutert. Die Texte sind durch hohe Fach- und durch Fremdsprachlichkeit geprägt. Es finden sich Spuren der kunstkomunikativen Aufgaben Bezugnehmen, Beschreiben, Erläutern und Deuten.
- Entsprechend der Symmetriewirkung der Museumsarchitektur gibt es Wandtexte an den Wänden der sich gegenüberliegenden Raumnischen.
- Der Raumbereich vor den Wandtexten zeichnet sich durch viel freie Bodenfläche aus und prägt, möglicherweise kombiniert mit einer Sitzbank, die *Lesezone*, die zum verweilenden Lesen im Sitzen einlädt. Die *Lesezone* ermöglicht den Lesenden zudem Sichtkontakt zur präsentierten Ausstellung, auf die sich vor allem der Saaltext inhaltlich bezieht.
- Im Eingangsbereich in den Ausstellungsraum situiert, schaffen die Texte eine wissensbasierte Grundlage, auf der die Kunstbegegnung während des daran anschließenden Ausstellungsbesuchs realisiert oder die Kunsterfahrung als Abschluss des Besuchs mit deren Hilfe reflektiert werden kann. In diesem Sinn fungieren Wandtexte als Vorwort beim Eintritt oder als Nachwort, wenn sie beim Verlassen der Ausstellung gelesen werden. Die periphere Lage der Wandtexte erlaubt konzentriertes Lesen, jedoch ist die Relevanz der Wissenskommunikation durch aufwändiger Zugänglichkeit herabgestuft.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Das *Lesen von Wandtexten* erweist sich als eine kulturelle Praktik und als eine mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN. Die Besuchenden stellen je individuelle und hindernisfreie *Leseräume* mit freiem Blick auf den Text an der Wand her.
- Der *Leseraum* ist monodirektional und weist ein gewisses Maß an Entfernung zwischen der Positionierung des Lesers und der Schriftzeichen aus. Er wird definiert durch die frontale *face-to-text*-Ausrichtung der Besuchenden und die Anwesenheit des Wandtextes. Er wird von den *Lesern* durch eine stabile Körperorientierung hergestellt.

- Architektonische Elemente (Brüstung, Geländer) können als Ressourcen genutzt werden, um die stehende Positur während des Lesens zu stabilisieren. Eine Sitzbank legt ein Lesen im Sitzen nahe, sie wird aber auch für *face-to-face*-Kommunikation genutzt.

Die folgende Skizze visualisiert die raumbasierten Kommunikationsangebote und die körperlich-räumlichen Antworten von *Lesen von Wandtexten*.

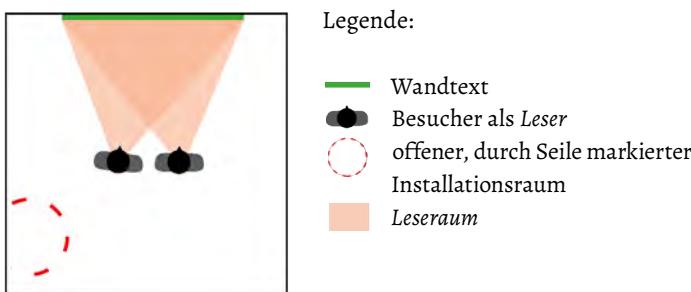


Abb. 8: *Lesen von Wandtexten* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

Die Skizze zeigt zwei Besuchende, wie sie *side-by-side* in frontaler und distanzierter *face-to-text*-Ausrichtung zu einem auf einer Wand mittig applizierten Text stehen. Der Wandtext befindet sich im gemeinsam hergestellten Aufmerksamkeits- und Lesefokus. Als *Leser* etablieren die Besuchenden zwar miteinander, aber je individuell geprägte *Leseräume*. Die in einem peripheren Raumbereich eingerichtete *Lesezone* ermöglicht den Blick in den Ausstellungsraum.

Interaktive Realisierung von *Lesen von Wandtexten*

- Die Interaktionsanalysen haben gezeigt, dass das *Lesen von Wandtexten* vor allem zu Beginn oder am Schluss des Ausstellungsbesuchs in den Lesezonen im Eingangsbereich stattfindet. Das Lesen der Überschriften und von Textfragmenten kann auch von der Halle aus realisiert werden.
- Es zeigte sich, dass entsprechende Lese- und Sprachkompetenzen, aber auch Vorwissen und fachliche Expertise von Seiten der Besuchenden notwendig sind, um die Texte richtig lesen und adäquat verstehen zu können.
- Das *Lesen von Wandtexten* wird ko-ordiniert in einem sichtbaren Miteinander während einer *side-by-side*-Formation in der *Lesezone* hergestellt. Meistens wird es aber als eine leise, einsame und unsoziale Aktivität realisiert, in der verbale Ansprache als störend empfunden wird. Das Lesen von der Halle aus kann auch interaktiv realisiert werden.
- Die interaktive Auswertung der gelesenen Wandtexte kann Ressource sein für die gemeinsame Sinngenerierung, kann sich als Störung manifestieren oder aufgrund mangelnder Lese- und Sprachkompetenzen gemeinsame Sinnproduktion verhindern.

Sprachliche Realisierung von *Lesen von Wandtexten*

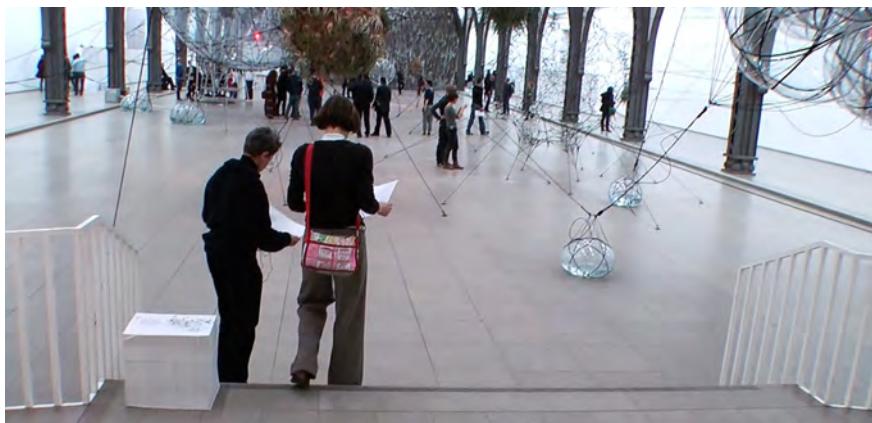
- Während der interaktiven Rezeption des Textangebots wird der Wandtext als eine Art »schriftliches Gespräch« mit dem Künstler (»*von der er unten auch wieder spricht*«) oder als eine Form von Wissenskommunikation etabliert (»*erfahrn mer e bissl was*«, »*geht's hier ä:hm um*«), die eine gewisse Sprachmacht der Institution offenbart (»*meine EIGenen assoziationen nicht zu zu nehmen*«, »*weiß ich auch nicht*«).
- Durch *verba sentiendi* wird die visuelle Wahrnehmbarkeit des Textes sprachlich bearbeitet (»*schau mal, siehste*«) oder der Aufforderungscharakter des Textes thematisiert (»*das muss ich UNbedingt no lesen*«, »*jetzt lass mich mal fertig lesen*«, »*ich kann ihn: SELber lesen*«).
- Einzelne Wörter oder Ausschnitte werden laut vorgelesen (»*international space hmm naSA in silicon valley*«, »*tomas saraceno*«), paraphrasiert (»*den CALDerpreis hat er gewonnen*«) oder zusammengefasst (»*the cloud (.) tele kommunikati [...] und andererseits dann dieses VERne:tzen halt ne*«), was Sprachschwierigkeiten oder Verständnisprobleme der Besuchenden hör- und nachvollziehbar macht.
- Lesen und simultanes Sprechen ist anspruchsvoll. Daher gibt es Verzögerungen im Redefluss. Diese prägen den Übergang von der Leseaktivität zur Anschlusskommunikation.
- Es werden folgende kunstkomunikativen Aufgaben bearbeitet:
 - Bezugnehmen (»*cloud*«) durch sprachliche Deixis (»*da*«, »*hier*«) und Zeigegesten
 - Beschreiben (»*dieses VERnetzen halt ne*«)
 - Erläutern durch Fachausdrücke und Fremdwörter (»*astro:phy:isch*«, »*CALDerpreis*«, »*international space*«, »*silicon valley*« etc.)

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Lesen von Wandtexten: Installationskunst als Wissensobjekt*

Indem die Besuchenden die Aufgabe INFORMIEREN durch das *Lesen von Wandtexten* mit der Absicht lösen, etwas über die Kunst oder die Ausstellung zu erfahren, unterstellen sie der Anwesenheit von Wandtexten, dass die Rezeption von Kunst eng mit der Kommunikation von Wissen verbunden ist. Installationskunst wird durch die vom Museum zur Verfügung gestellten lokostatischen Texte nicht direkt aus der Rezeption durch die Wahrnehmungsorgane hergestellt, sondern von den Besuchenden durch einen kognitiven Prozess als ein Objekt des Wissens etabliert. Wandtexte legitimiert die Institution als Sprachmacht. Sie können einen Wissenszuwachs und somit auch den Zugang zur Kunst bzw. zur Ausstellung ermöglichen, durch die Fach- und Fremdsprachlichkeit können sie den entsprechenden Zugang aber auch verhindern. In diesem Sinne wird Installationskunst durch das *Lesen von Wandtexten* als ein Gegenstand fachspezifischen Wissens etabliert, der entsprechende Kompetenzen voraussetzt.

Das erfolgreiche Bewältigen des Informationsproblems durch das *Lesen von Wandtexten* steht in einem engen Zusammenhang mit Überblicken, um die Mitteilung des Gelesenen mit dem wahrgenommenen Überblick zu vergleichen, die Erkenntnisse daraus abzugleichen und Inhalte zu überprüfen. Das *Lesen von Wandtexten* kann aber auch als Konkurrenz zu *Hinschauen* etabliert werden, wenn die Besuchenden die Kunsthaftigkeit von Installationskunst nicht durch die sprachliche Vermittlung von Wissen, sondern durch direkte Anschauung herstellen.

4.2.2 Benutzen von Handouts



Standb. 2.2-1: L-0-04.14.16

Nachdem sich die beiden Besucherinnen am Papierstapel mit je einem Handout bedient haben, richten sie nun den Blick auf das Blatt Papier in ihren Händen und widmen ihre Aufmerksamkeit den kommunizierten Inhalten. Das Standbild (Standb. 2.2-1) zeigt, dass im Ausstellungsraum Informationen zur freien Mitnahme und zur Benutzung während des Ausstellungsbesuchs zur Verfügung stehen. Die kopierten Blätter werden in der Ratgeberliteratur als »Texte zum Anfassen«, »Kurzführer«, »Handouts« oder »Broschüren« (Dawid/Schlesinger 2002: 85) bezeichnet. Sie enthalten Informationen und Erläuterungen, welche die Wandtexte ergänzen. Wandtexte sind demnach nicht die einzigen Informationsangebote des ausgestatteten Ausstellungsraumes, die genutzt werden können. Während die ortsfesten Wandtexte die Besucherinnen und Besucher beim Bewältigen der Aufgabe INFORMIEREN an einem bestimmten Ort verweilen lassen (vgl. *Lesen von Wandtexten*, Unterkapitel 4.2.1), können sie beim *Benutzen von Handouts* frei entscheiden, an welchen Orten sie sich den schrift- und zeichenbasierten Inhalten widmen, ob während des Ausstellungsbesuchs oder erst danach. Ist die Nutzung nicht an einen bestimmten Ort gebunden, lässt sich mit Konrad Ehlich von ortsbundenen bzw. »lokomobilen Informationsangeboten« (Ehlich 1994: 30) sprechen.

Auf dem obersten Blatt des Stapels (und dem Blatt in Ruths Händen) sind zeichenartige Informationen zu sehen. Der erste visuelle Eindruck des Handouts ist also nicht durch etwas Geschriebenes geprägt, sondern durch eine bildliche, ikonische Form der Kommunikation. Die Rezeption eines *ikonischen Kommunikationsmediums* geschieht auf den ersten Blick, anders, als dies über die Sprache geschieht, die ein sukzessives Lesen fordert (Schuck-Wersig 1993: 167). Petra Schuck-Wersig versteht Bilder im Vergleich zu Texten als »antiautoritär« und »anarchisch«, denn sie sind nicht von der Sprachkompetenz abhängig. So können Bilder unabhängig von Sprachkenntnissen und Lesekompetenzen für eine Anschlusskommunikation stimulierende Wirkung erzeugen. Traditionellerweise sind Handouts »Texte zum Anfassen« (Dawid/Schlesinger 2012: 85), hier ist das Handout vielmehr ein »Bild zum Anfassen«. Auf jenem von Anita (rechts) sind jedoch keine gezeichneten Strukturen zu erkennen. Offenbar hat sie das

Blatt gewendet und blickt auf die mit Schriftzeichen gestaltete Rückseite. Das Handout ist demnach sowohl ein *ikonisches* als auch ein *schriftbasiertes Kommunikationsmedium*, das von der Institution kostenlos zur Verfügung gestellt wird. Die Handouts können als »rezeptive Kommunikationsmedien« (Terlutter 2000: 163) verstanden werden, die genutzt werden können, nicht aber genutzt werden müssen. Die Kombination von Bild und Text ist auch in anderen ausstellungsbegleitenden Medien zu finden wie beispielsweise in einem Ausstellungskatalog. Wie diesen lässt sich auch das Handout als »Zwitterwesen« charakterisieren, das »doppelt-intertextuell in Text- und Bildwelten« (Ziehen 2016: 405) wirkt. Die verdauerte mobile Form der Kommunikation steht inhaltlich in Beziehung zur ausgestellten Kunst bzw. zum Präsentationsformat Ausstellung und beantwortet im Sinne von Gehlen die Kommentarbedürftigkeit von Kunst.

Über die Rolle von Handouts in Kunstausstellungen wurde zwar bis anhin in Ansätzen nachgedacht (vgl. Graf 1985; Terlutter 2000; Dawid/Schlesinger 2012; Reisinger 2015; Reitstätter 2015). Wie diese aber während authentischer Ausstellungsbesuche genutzt werden, ist meines Wissens noch nicht untersucht worden. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kommunikationsart von Handouts und mit deren Nutzung in Ausstellungen stellt daher noch ein wesentliches Desiderat auch in der linguistischen Forschung dar.

In diesem Kapitel möchte ich das *Benutzen von Handouts* als eine weitere mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN empirisch untersuchen und zeigen, wie diese zur Konstitution der Kunstaftigkeit von Installationskunst beitragen kann. Dabei steht erneut die Frage im Zentrum: **Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?** Welche kommunikativen Angebote machen Handouts und wie werden sie in der Ausstellung genutzt? Das Standbild zu Beginn des Kapitels ist Ausgangspunkt der Standbildanalyse und der Rekonstruktion des Aufforderungscharakters der räumlichen und durch die Handouts materialisierten Situation, in der diese zur Mitnahme angeboten werden (Abschnitt 4.2.2.1). Wie beantworten die Besucherinnen die räumlichen Hinweise, die Handouts zu benutzen, und wie zeigen sie dies körperlich-räumlich an? Diese Frage wird im Abschnitt danach bearbeitet (Abschnitt 4.2.2.2). Wie nutzen weitere Besucherinnen und Besucher die Handouts während ihres Ausstellungsbesuchs? Darum geht es nun im weiteren Abschnitt (4.2.2.3), bevor anhand von Videoanalysen (4.2.2.4) die interaktive und mobile Nutzung sowohl der bilddominierten Vorderseite (Fallbeispiel 4.2.2.4.1) als auch der textdominierten Rückseite (Fallbeispiel 4.2.2.4.2) im Ausstellungsraum untersucht wird. Am Ende des Unterkapitels werden die Ergebnisse wiederum zusammengefasst (Abschnitt 4.2.2.5).

4.2.2.1 Raumkommunikative Angebote der Mitnahme-Situation der Handouts



Standb. 2.2-1a

Papierstapel: Auf dem Treppenabsatz steht ein blockartiger Stapel aus losen Papieren. Die prominente Lage hebt seine visuelle Erscheinung in den kommunikativen Vordergrund. Die Höhe des Blockes suggeriert eine große Anzahl an gestapelten und gedruckten Blättern. Papier als Schrift- und Zeichenträger ist nicht nur stapelbar, sondern auch besonders transportfähig, da es sich

durch Leichtigkeit und hinreichende Dauerhaftigkeit auszeichnet. Durch das A3-Format der Druckerzeugnisse und deren Menge nimmt der Papierstapel ein respektables Volumen ein. Der Block hebt sich von den anderen Objekten im Raum ab aufgrund der Materialität (Papier vs. Plastik der Kugelobjekte), der Erscheinung (opak vs. transparente Kugelobjekte), der Form (Quader vs. Kugel) und der Verbindung zur Architektur (Stehen vs. Schweben). Diese Abgrenzungshinweise weisen ihn als ein eigenständiges, räumliches und möbelartiges Element des ausgestatteten Raumes aus, mit dem die Handouts zur Mitnahme präsentiert und zugänglich gemacht werden.



Standb. 2.2-1b

Standb. 2.2-1c

Die mobile Präsentationsart und der Ort der Mitnahme im Raum der Bewegung suggerieren eine mobile zeitliche und örtliche Nutzung des Informationsmediums während des Ausstellungsbesuchs. Sie kann individuell in den Rezeptionsprozess eingebaut werden.



Standb. 2.2-1c

Reproduktionen: Auf dem obersten Blatt des Papierstapels ist eine Zeichnung zu erkennen, die als Eyecatcher und als attraktives Angebot zur Mitnahme fungiert. Die prominente Sichtbarkeit zuoberst auf dem Papierblock lässt vermuten, dass aufgrund einer massenhaften Reproduktion auch auf den Blättern darunter dieselbe Zeichnung zu finden ist. Durch die Vervielfältigung steht das ikonische Kommunikationsmittel zahlreichen Besuchenden für lokomobile und ortsunabhängige Rezeptionshandlungen zur Verfügung. Walter Benjamin weist in seinem vielbeachteten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 2010) darauf hin, dass aufgrund der technischen Möglichkeiten originale Zeichnungen einerseits massenhaft reproduziert werden können, andererseits auch Beweglichkeit implizieren. So können technisch reproduzierte Zeichnungen an jedem beliebigen Ort benutzt und betrachtet werden. Der Ausstellungswert solcher Reproduktionen ist im Vergleich mit originalen Zeichnungen zwar drastisch reduziert (vgl. Benjamin 2010: 31), ermöglicht aber eine »simultane Kollektivrezeption« (Benjamin 2010: 56) an verschiedenen Orten inner- und außerhalb der Ausstellungssituation.

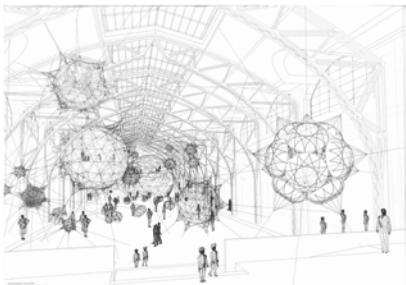


Abb. 9: Vorderseite Handout

Zeichnung (auf der Vorderseite): Auf der Abbildung (siehe Abb. 9, Vergrößerung im Anhang) ist eine gezeichnete Ausstellungsansicht zu sehen, die vom Eingangsbereich her einen perspektivischen Blick in die Längsrichtung der Halle visualisiert. Eine ähnliche Sicht in den Raum haben Besuchende auch bei der Rezeptionsform *Überblicken*. Die Zeichnung resultiert demnach aus der mit künstlerischen Mitteln und auf verdauerte Weise bearbeiteten Aufgabe ORIENTIEREN.²⁵

Die schattenlose Zeichnung erinnert mit etwas fachlicher Expertise an eine Architekturzeichnung oder an eine technische Entwurfszeichnung. Mit feinen durchgezogenen Umrisslinien sind die Architekturelemente des eingeräumten Innenraumes präzise wiedergegeben. Der Augpunkt der Ansicht ist etwas links der Mitte des Eingangsbereichs lokalisiert.²⁶ Der Standort der Besuchenden, den sie bei der Mitnahme des Handouts einnehmen, verweist in etwa auf den durch die Zeichnung repräsentierten Augpunkt. Die Positionierung des Blocks scheint daher mit kommunikativer Absicht gewählt, damit man den realen Überblick in die Halle mit dem gezeichneten Überblick in Beziehung setzen und vergleichen kann.

Auf der Zeichnung sind einzelne runde Formen (Kugelobjekte) zu erkennen, die durch zahlreiche Linien (Seile) mit der Museumsarchitektur verbunden sind. Es gibt aber auch Elemente des gebauten und gestalteten Raumes, die nicht dargestellt sind, wie beispielsweise die Geländer, die installierten Arbeiten im Eingangsbereich oder das rechte Seitenschiff. Auch der Papierblock als Element des ausgestatteten Raumes fehlt in der Darstellung. Dennoch macht die Strichzeichnung auf raumgebundene Zusammenhänge der Ausstellung aufmerksam, gibt auf grafische Weise Auskunft über die Raumgestalt der Museumsarchitektur, die räumliche Anordnung und die Formen der installativen Arbeiten sowie darüber, wie Besuchende den Raum nutzen. Sie ermöglicht eine räumliche Orientierung. Als Bild auf eine Fläche gebannt ist die Zeichnung als eine weitere Form der »Verdauerung« (Ehlich 1994: 19) zu bestimmen. In ikonischer Weise wird dabei die kunstkomunikative Aufgabe des Bezugnehmens auf die Ausstellung durch *Überblicken* bearbeitet, indem sie einerseits eine optische Orientierung über die räumliche Situation verschafft, diese andererseits aber auch verfremdet. Als Resultat des architektonischen Entwurfs- und Planungsprozesses kann die Zeichnung zu einem direkten Vergleich anregen zwischen Planung und Realisation der Ausstellung oder zwischen Wirklichkeit und der visuellen Repräsentation von Wirklichkeit (Waidacher 2005: 174) und dabei zu einem Wissens- und Bedeutungstransfer motivieren.

²⁵ Ich danke dem Studio von Tomás Saraceno für die Zurverfügungstellung des Dokuments.

²⁶ Es geht im Folgenden nicht darum, das Beziehungsgeflecht der dargestellten Architektur mit dem real eingeräumten Ausstellungsraum in seiner ganzen Breite und Komplexität zu vergleichen, daher beschränke ich mich in meinen Ausführungen auf die zentralen Betrachtbarkeitshinweise.

Tomás Saraceno, Cloud Cities
 Entwurfszeichnung Hamburger Bahnhof 2011
 Courtesy: Tomás Saraceno

Abb. 9a: Vorderseite Handout:
 Werkbeschriftung

Werkbeschriftung: In der linken unteren Ecke auf der Vorderseite des Handouts gibt es einen klein geschriebenen, dreizeiligen Textblock. Fungiert dieser als 'Text im Bild' oder eher als 'Text zum Bild'? Ähnlich wie eine Signatur gehört der Text zweifellos nicht zur bildlichen Aussage des dargestellten Illusionsraumes der Zeichnung. Boris Groys versteht eine solche sprachliche Markierung als einen »textuellen Bikini« (Groys 1997: 11), ohne den die Zeichnung nackt und verloren erscheinen würde. Durch die Verknüpfungshinweise (Einbettung des Textes im Bildganzen, randständige Positionierung in der linken Ecke) kann die Text-Bild-Relation vertrautheitsabhängig als zusammengehörend interpretiert werden (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 42). Bei näherer Betrachtung sind die sprachlichen Erscheinungen so in den Bildraum eingebunden, dass die kleingedruckten Schriftzeichen eine nicht markierte weiße Fläche besetzen. Sie nehmen so Rücksicht auf die zeichnerische Darstellung, können aber auch leicht übersehen werden. Der textuelle Referent nimmt Bezug auf die Zeichnung, die wiederum eine bestimmte sinnliche Vorstellung der realen Situation repräsentiert (vgl. Vogt 2016: 70/71). Im Folgenden sollen daher die schriftbasierten Hinweise genauer betrachtet werden:

Wie bereits bei der Analyse des Wandtextes (vgl. Abschnitt 4.2.1.1) gezeigt wurde, geben die Namensnennungen auf der ersten Zeile Auskunft über den Künstlerautor (*Tomás Saraceno*) und den Titel der Ausstellung (*Cloud Cities*), aber auch über den Urheber und den Titel der Zeichnung. Sie lösen im Sinne der kunstkomunikativen Aufgaben das Problem des Bezugnehmens auf doppelte Weise: auf die reale Ausstellung sowie auf die durch die Zeichnung repräsentierte Ausstellung. Auf der zweiten Zeile ist etwas über die Gattung der Darstellung *Entwurfszeichnung* zu erfahren. Entwurfszeichnungen sind Zeichnungen, die ein Architekt herstellt, um mit grafischen Mitteln seine Ideen zu entwickeln, zu artikulieren, sich mit anderen an der Planung Beteiligten zu verständigen oder um sie Drittpersonen zu präsentieren (vgl. Ching 1999). Diese Angabe gibt also einen produktionsästhetischen Hinweis, wie die Ausstellung räumlich realisiert werden sollte. Die zweite Zeile gibt zudem Auskunft über den spezifischen Ort der (dargestellten) Ausstellung im *Hamburger Bahnhof* und lässt erfahren, dass sie im Jahr 2011 entstanden ist. Auf der dritten Zeile werden die Besitzverhältnisse kommuniziert. Es wird erwähnt, dass die originale Arbeit dem Künstler noch immer gehört und freundlicherweise zur Verfügung gestellt wird. Mit *Entwurfszeichnung* und *Courtesy* wird ein architektonisches sowie kunstkontextuelles Beschreibungsvokabular verwendet, das eine gewisse Expertise in der Fach- und Fremdsprachlichkeit voraussetzt. Durch die mehrfache Wiederholung des Namens *Tomás Saraceno* werden unterschiedliche Rollen dieser Person erkennbar: Er verweist auf den Künstler sowohl in der Rolle als Autor der Zeichnung, als Architekt und als Autor der Ausstellung, als Eigentümer und als Leihgeber. Dass es sich bei dieser zeichnerischen Darstellung um eine Reproduktion einer Entwurfszeichnung handelt, wird jedoch nicht erwähnt.

Offensichtlich ist die Beschriftung ein sprachlicher Ausdruck der »Kommunikation über Kunst«. Es zeigen sich formale Ähnlichkeiten mit musealen Kunstwerkbeschriftungskonventionen in Form von Wandetiketten (vgl. Hausendorf 2011: 526; Vogt 2016), die durch relevante Informationen eine bestimmte Rezeptionsrichtung vorgeben. Diese spezifische *Sprache am Kunstwerk* (Vogt 2016) lässt sich nicht ignorieren. Sie konstituiert die Bedeutung des Bildes mit.



Abb. 10: Rückseite Handout

Texte (auf der Rückseite): Wird das Blatt umgedreht, erscheint das Handout als ein formatfüllendes und mit unterschiedlichen Texten angereichertes schriftbasiertes Kommunikationsmedium (siehe Abb. 10, Vergrößerung der Rückseite des Handouts im Anhang). Es sind aufgrund der Gliederungshinweise durch die Typografie und die verwendeten Farben unterschiedlich gestaltete Textarten erkennbar. Die Struktur der Blattgestaltung zeigt sich wie folgt: Die

schwarz-blaue Überschrift aus Künstlernamen, Namen der Ausstellung und Dauer (1) ist prominent am oberen Rand in die Mitte gesetzt und so in den kommunikativen Vordergrund gerückt. Darunter gibt es auf der linken Seite einen einspaltigen Text zur Ausstellung (2). Daneben findet sich ein Abschnitt über die Biografie des Künstlers (3), der mit einer blauen Überschrift eingeleitet wird und der wortwörtlich dem Wandtext gleicht. Weiter gibt es am Blattrand entlang Begriffserklärungen (4) und in blauer Schrift am Blattrand unten gibt es Hinweise zum Organisatorischen (5) sowie zu den Sponsoren. Alle Texte beziehen sich offenbar auf die Ausstellung und ergänzen sie mit Informationen. Jene in deutscher Sprache befinden sich auf der linken Blattseite, jene in Englisch auf der rechten Seite. Die Textfülle ist zudem ein Hinweis, dass das Lesen eine gewisse Zeit beansprucht.

4.2.2.2 Besucherinnen als Multitaskerinnen

Nach der Beschreibung der raumkommunikativen Angebote der Mitnahme-Situation sowie der ikonisch-schriftbasierten Struktur des Mediums werde ich nun Ruth und Anita in den Blick nehmen und die Art und Weise herausarbeiten, wie sie das Handout nutzen und dabei die kommunizierten Hinweise beantworten.



Standb. 2.2-1d

Dass Ruth und Anita in unmittelbarer Nähe des Papierstapels je ein weißes Blatt Papier in den Händen halten, ist als Auswertung der Betrachtbarkeits- und Benutzbarkeithinweise zu verstehen. Sie haben offensichtlich den Papierblock bemerkt und seine Sichtbarkeit durch die auffällige Positionierung beantwortet. Zudem sind sie der Aufforderung nachgekommen, sich am Stapel

zu bedienen. Sie haben je ein Blatt davon entfernt und nehmen dieses nun auf den Ausstellungsrundgang mit.



Standb. 2.2-1e

Frauen den Benutzbarkeitshinweis der Treppe, der ein Bewegen und nicht ein Verweilen nahelegt. Durch das lesende oder betrachtende Benutzen der Handouts während des Treppensteigens vollziehen sie unterschiedliche Handlungen zur selben Zeit: *Gehen* und *Text lesen* bzw. *Zeichnung anschauen*. Dabei wird eine weitere Rezeptionsfigur erkennbar, die ich als *Multitasker* bezeichnen möchte (vgl. Haddington et al. 2014: 7-12). Durch die Ausrichtung der Körpervorderseiten verweisen sie auf ein Weitergehen in die Halle. Sie nutzen das Blatt als lokomobiles Angebot, das sie offenbar schon am Anfang des Ausstellungsbesuchs auswerten.



Standb. 2.2-1f

Zeichnung auf der Vorderseite betrachten. Die Körperpositionen beim betrachtenden oder lesenden *Benutzen des Handouts* unterscheiden sich kaum voneinander. Daher werde ich vereinfachend von einer *face-to-text*-Orientierung²⁷ sprechen. Die umgebende Nutzung kann als Hinweis auf die Attraktivität des Angebots der Zeichnung oder des Textes interpretiert werden. Im Moment der Bezugnahme etablieren Ruth und Anita je einen *individuellen (Bild)Leseraum*, der sich zwischen ihren Augen und dem Papier in den Händen aufspannt. Die Ausdehnung des *(Bild)Leseraumes* ist demnach von der Distanz des Handouts zu den Augen abhängig.

4.2.2.3 Weitere Situationen der Benutzung der Handouts

Das Nutzen der Handouts spielt in den dokumentierten Ausstellungsbesuchen eine wichtige Rolle. Die meisten Besuchergruppen nehmen beim Eintritt in die Halle ein Handout mit (Videos B, D, F, G, L, T) und widmen der Zeichnung auf der Vorderseite sogleich visuelle Aufmerksamkeit. Andere nehmen ein Blatt von einem improvisiert hingelegten Stapel am Hallenende (Standb. 2.2-4e), während sie darauf warten, in die große, begehbarer Raumkapsel eintreten zu können (Videos A, D, F). Die Mehrheit der dokumentierten Besucherpaare oder -trios nimmt gemeinsam ein Handout (Videos A,

Beide werfen noch während des Treppensteigens einen ersten Blick auf das Handout. Anita nimmt zur selben Zeit eine Stufe und steigt die Treppe hinunter. Ruth befindet sich etwas vor ihr, neigt den Oberkörper über das Blatt und hat sich etwas seitlich zu Anita gewendet. Die Körperhaltungen der beiden scheinen weder stabil noch verankert zu sein. Vielmehr beantworten die

Ihre körperlich-visuellen Ausrichtungen auf das Informationsmedium lassen erkennen, dass sie das Handout als Instrument der Kommunikation der individuellen, direkten und ortsungebundenen Ansprache etablieren. Den zum je eigenen Blatt orientierten Körper- und Kopfausrichtungen nach zu urteilen, bleibt es unbestimmt, ob sie den Text auf der Rückseite lesen oder die

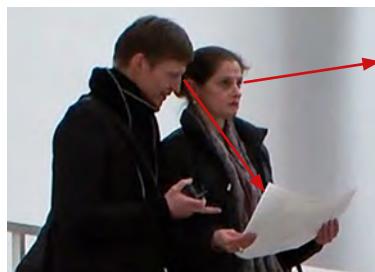
²⁷ Die *face-to-text*-Orientierung schließt die Orientierung auf die bildliche Darstellung im Sinne von >Bild als Text< mit ein.

B, D, T). In zwei Fällen nehmen beide Besucherinnen je individuell ein Exemplar mit (Videos G, L). Die dokumentierten Paare nutzen das Saalblatt während des Ausstellungsbesuchs einmal (Video A, T), meistens aber mehrmalig (Videos B, D, F, G, L), was als eine Antwort auf die Attraktivität der Zeichnung und des Textangebots gedeutet werden kann. Im Folgenden soll mit weiteren Standbildern gezeigt werden, wo und wie auch andere Besuchende das Handout im Ausstellungsraum nutzen, indem sie die Zeichnung auf der Vorderseite betrachten oder das Textangebot auf der Rückseite lesen.

Die Bildvorderseite des Handouts wird in den meisten Fällen zu Beginn des Ausstellungsbesuchs noch auf der Treppe oder kurz danach betrachtet (Videos B, D, F, G, L), in einigen Fällen auch (zusätzlich) während des späteren Besuchs (Videos A, B, D, F, G, L). Anhand des folgenden Standbildes (Standb. 2.2-2) möchte ich untersuchen, wie die Zeichnung auf dem Rückweg zum Ausgang in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus des Paares rückt.



Standb. 2.2-2: B-0.45.39,14



Standb. 2.2-2a: B-0.45.39,14 (Ausschnitt)

Peter (P) und Susi (S) stehen *side-by-side* nahe nebeneinander. Sie befinden sich rechts neben dem Treppenabgang bzw.-aufgang mit dem Rücken zum Geländer der Rampe. Ihre Körpervorderseiten haben sie zur Halle gerichtet. Sie sind eindeutig als Interaktionsdyade erkennbar. Susi hat den Mitnahmehinweis beantwortet und nutzt nun das Handout, indem sie es mit beiden Händen auf Bauchhöhe so vor sich hinhält, dass auch Peter ihr Angebot mit einem *face-to-text*-orientierten Blick beantworten kann. Dabei zeigt er mit dem rechten ausgestreckten Mittelfinger auf eine Stelle des Handouts. Auf dessen Rückseite ist etwas Geschriebenes erkennbar, was als Hinweis auszuwerten ist, dass die Zeichnung im visuellen Fokus der beiden stehen muss. Susi beantwortet Peters Zeigegeste nicht, ihr Blick ist *face-to-room*-orientiert. Sie realisiert eine doppelte Angebotsorientierung sowohl auf die Zeichnung als auch auf die Ausstellung. Auch Peter könnte jeden Moment den Kopf heben und in die Halle blicken. Beide könnten jederzeit den Blick von einem Medium zu einem anderen richten und entweder die Zeichnung oder den Schauraum als visuelle Wahrnehmungsressource etablieren. Auch haben sie die Möglichkeit, einen *gemeinsamen (Bild)Leseraum* auf das Handout oder einen *gemeinsamen Anschauungsraum* auf die Halle herzustellen, was durch ihre Situierung im Raum begünstigt wird. Denn ihr Standort rekurriert auf den Augpunkt der bildlichen Darstellung, was ein Vergleichen zwischen Zeichnung und Ausstellung durch ein Hin- und Herpendeln zwischen *face-to-text*- und *face-to-room*-Orientierungen nahelegt und sie als *Multitaskerin* oder *Multitasker* erkennen lässt. Im Moment des Standbildes aber realisiert Susi einen individuellen *Anschauungsraum* und Peter einen individuellen *(Bild)Leseraum*.

Im Korpus ist nicht nur die Bezugnahme auf die Zeichnung auf der Vorderseite des Handouts dokumentiert, auch dessen Text-Rückseite wird oft genutzt. Das schriftbasierte und ortsungebundene Kommunikationsmittel wird während des Ausstellungsbesuchs allein (Videos F, G, L) oder in Interaktion (Videos A, B, D, F, G) bearbeitet. Die Lesehandlungen werden dabei mitten im Ausstellungsraum realisiert (Video G), während des Wartens und Schlangestehens (Videos A, D, F, G, L) oder nach dem Betreten der begehbar großen Raumkapsel (Videos G, T). Die nächsten zwei Standbilder illustrieren zwei verschiedene Nutzungssituationen in der Ausstellung (Standb. 2.2-3) und während des Wartens (Standb. 2.2-4).



Standb. 2.2-3: G-0.05.42,01



Standb. 2.2-3a: G-0.05.42,01 (Ausschnitt)

Im Gegensatz zu den Beobachtungen beim *Lesen von Wandtexten* werden die lokomobilen Texte der Handouts oft gemeinsam gelesen, wie auf dem Standbild (Standb. 2.2-3) zu erkennen ist. Kin (K) und Isa (I) stehen *side-by-side* mitten im Ausstellungsraum. Ihre Körpervorderseiten sind auf den Treppenaufgang in die begehbar kleine Raumkapsel [⑧ *Biosphäre* 01] gerichtet. Die ko-orientierten Kopfausrichtungen hingegen sind auf das Textangebot zwischen ihnen fokussiert. Durch ihre *face-to-text*-Aufmerksamkeit auf das in Lesedistanz vor ihnen gehaltene Blatt Papier sind sie als Interaktionsdyade erkennbar, die einen gemeinsamen *Leseraum* etabliert. Das Lesen wird hier nicht in einer spezifisch vorstrukturierten *Lesezone* realisiert, sondern findet mitten im Ausstellungsraum statt. Die so situierte Konstellation ermöglicht es den beiden *Leserinnen* jederzeit, den Kopf zu heben und Elemente im Raum zu betrachten, um das Gelesene mit dem Sichtbaren zu vergleichen.



Standb. 2.2-4: D-1.07.39,03



Standb. 2.2-4a: D-1.07.39,03 (Ausschnitt)

Dieses Vergleichen mit der realen Ausstellung findet aber nicht immer statt, wie im nächsten Dokument (Standb. 2.2-4) zu sehen ist. Es zeigt die Raumsituation am Ende der Halle hinter der großen begehbarer Raumkapsel [(17) Observatory], die aber auf dem Standbild nicht dokumentiert ist. Auch sind weder Seilabspannungen noch eingespannte Objekte zu erkennen. Zu sehen ist lediglich eine steile, leiterartige Treppe, die nach rechts oben zum Bild hinausführt und vertrautheitsabhängig darauf hinweist, dass sie einen Zugang zu einer höheren Ebene ermöglicht. Eine Frau in weißem Shirt und Hilda (H) stehen davor und blicken nach oben (Standb. 2.2-4b) auf ein Wahrnehmungsziel außerhalb des Standbildes. Anders Ursula (U) und Rike (R), sie sind mit dem Lesen des Handout-Textes beschäftigt, was aufgrund der sichtbaren Zeichnung auf der Rückseite erschlossen werden kann (Standb. 2.2-4a). Ursula nutzt die waagrechte Verstrebung der mobilen Treppenkonstruktion als Sitzgelegenheit, vermutlich um die große Textmenge bequemer bewältigen zu können. Sie hält das Handout in der linken Hand so, dass auch Rike neben ihr stehend und an die Konstruktion anlehnend einen optimalen Blickzugang hat. Beide stellen *Leseräume* unterschiedlicher Ausdehnung her. Sie nutzen während ihrer *face-to-text*-Orientierungen räumliche Angebote als Ressourcen, um sitzen oder anlehnen zu können. Zudem sind zwei weitere Personen auf zu Sitzgelegenheiten umgenutzten Plastikboxen (Standb. 2.2-4c) zu sehen, die mit einer weiteren stehenden Frau einen Interaktionsraum bilden. Die sitzende Person in der Mitte hält ein Handout in den Händen, was darauf verweist, dass es zum (gemeinsamen) Lesen genutzt werden könnte oder bereits genutzt wurde. Alle auf dem Standbild dokumentierten Besucherinnen und Besucher verweilen vor oder neben der Treppe und zeigen mit ihren Körperhaltungen an, dass sie darauf warten, die Treppe hochsteigen zu können. Um die Wartezeit sinnvoll zu gestalten, scheint das *Benutzen von Handouts* eine willkommene Möglichkeit zu sein. Im Gegensatz zur *Lesezone* vor den Wandtexten, die durch die Sitzbank multimodal kommuniziert, Lesen im Sitzen vollziehen zu können (vgl. *Lesen von Wandtexten*, Abschnitt 4.2.2.1), sind die Plastikboxen oder die Querstange nicht primär zum Sitzen da, sondern werden dazu umfunktioniert. Auch der Handoutstapel auf der Querstange (Standb. 2.2-4e) wirkt improvisiert. Ich werde später auf diesen Raumbereich zurückkommen und ihn als *Hinterbühne* qualifizieren (vgl. *Lesen von Handlungsanweisungen*, Abschnitt 4.2.4.1). Entgegen der *Lesezone* ist von dieser zum Lesen (um)genutzten *Hinterbühne* der vergleichende Blick in die Ausstellung nicht möglich.



Standb. 2.2-4b

Standb. 2.2-4c

Standb. 2.2-4d

Standb. 2.2-4e

In den drei analysierten Beispielen wurde das Handout stets durch *Betrachten* und *Lesen* genutzt. Die meiste Zeit aber kommt es nicht dieser intendierten Rezeptionsweise entsprechend zum Einsatz, sondern es wird irgendwie mitgetragen, wie die folgenden Standbilder zeigen: offen (zusammen mit der Eintrittskarte) (Standb. 2.2-5), gefaltet, gerollt oder eingeschlagen (Standb. 2.2-6). Handouts werden als »persönliche Habe«

und »leicht mitnehmbare Besitztümer« (Goffman [1971] 1982: 67) konstituiert und in Szene gesetzt. Sie sind im Ausstellungsraum stets visuell präsent, denn sie werden auch auf den Boden gelegt, auf der Bank deponiert oder sogar in die Schuhe gesteckt (Standb. 2.2-7). Dass Handouts auch als Zeigeinstrument fungieren und ihnen dabei eine bedeutungsgenerierende Rolle bei der Bearbeitung der Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen* zukommen kann, darauf werde ich später noch eingehen (vgl. *Hinschauen* (und Zeigen), Unterkapitel 4.3.1).



Standb. 2.2-5: D-0.05.54,00



Standb. 2.2-5a: D-0.05.54,00 (Ausschnitt)



Standb. 2.2-6: G-0.09.15,01



Standb. 2.2-6a/6b: G-0.09.15,01 (Ausschnitte)



Standb. 2.2-7: F-0.43.34,03



Standb. 2.2-7a/7b: F-0.43.34,03 (Ausschnitte)

4.2.2.4 Interaktive Herstellung von Benutzen von Handouts

Oben wurde bereits ein Fallbeispiel bearbeitet, in dem das Handout in der Interaktion zwischen den drei Besuchenden Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) für das INFORMIEREN genutzt wird (vgl. *Lesen von Wandtexten*, Fallbeispiel 4.2.1.4.3). Im Zentrum des dort diskutierten Interaktionsgeschehens steht die Suche nach der Antwort auf die Frage »wie heißt die ausstellung?« (Z. 03). Der mobile Charakter des Handouts wird be-

antwortet, indem die Besucherinnen dieses interaktiv als textuelle Ressource und als Orientierungshilfe etablieren (Z. 14). Mit Blick auf die Vorderseite beginnt Hilda zu lesen »*tho (.) ja, TОmas*« und wertet dabei die Lesbarkeitshinweise der Werkbeschriftung aus. Im Folgenden wird die Aufgabe INFORMIEREN anhand von zwei weiteren Fallbeispielen in unterschiedlichen Kontexten beleuchtet und darauf eingegangen, wie sie durch die Benutzung von *Handouts* interaktiv bearbeitet wird.

- Im ersten Fallbeispiel »*gibt es eigentlich keine broschÜRE?*« steht die Zeichnung im Zentrum der Interaktion. Durch *vergleichendes Wahrnehmen* der Zeichnung mit der Ausstellung stellen die Besucherinnen interaktiv Bedeutung her. (Fallbeispiel 4.2.2.4.1)
- Im zweiten Fallbeispiel »*die VOrstellung von architektur sprengen*« steht die Auswertung des Textangebots im Zentrum der Interaktion. Nach der Lektüre stellen die Besucherinnen durch *befragendes Wahrnehmen* der Ausstellung interaktiv Sinn her. (Fallbeispiel 4.2.2.4.2)

4.2.2.4.1 Fallbeispiel »*gibt es eigentlich keine broschÜRE?*«

Die rund 45 Sekunden dauernde Sequenz (G-0.01.01,12–G-0.01.43,13) folgt dem Fallbeispiel »*alle foto (.) FОtografieren schon*« (Fallbeispiel 4.1.1.4.3). Sie thematisiert, wie Kin (K) und Isa (I) durch ein *vergleichendes Wahrnehmen* zwischen der Zeichnung und der Ausstellung in der Interaktion Sinn herstellen.



Standb. 2.2-8: G-0.01.01,12



Standb. 2.2-9: G-0.01.05,12

01	Kin	# (2.0) gibt es eigentlich keine broschÜRe(1.0)
02		(.) ode[r (-).]
03	Isa	[vielleicht]
04	Kin	DA
05	Isa	ach so



Standb. 2.2-10: G-0-01.14,19



Standb. 2.2-11: G-0-01.19,23

- 06 Frau WOllen wir das mal zusammenrollen?
 07 und **dann** (.) kann ich das mal VORsichtig in meine TAsche?
 08 dann können wir das vielleicht heute noch ein bisschen
 AUSmalen, (-)
 09 **kOmm**
 10 Mädchen nein



Standb. 2.2-12: G-0.01.23,22

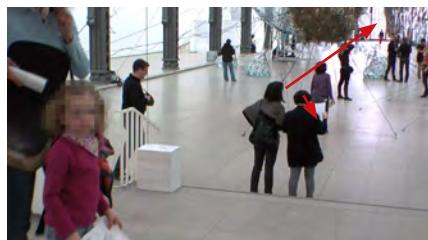


Standb. 2.2-13: G-0.01.28,13

- 11 Isa <<leise> # oh danke> (3.5)
 12 Kin na diese ZEichnung hab ich **gesehen**
 13 Isa ja

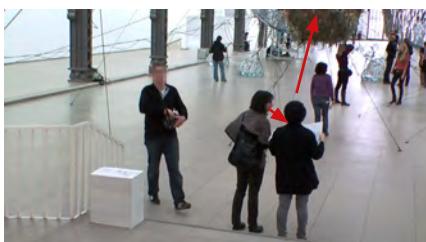


Standb. 2.2-14: G-0.01.31,21

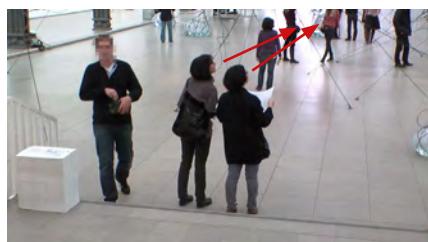


Standb. 2.2-15: G-0.01.37,15

- 14 Kin und ich dachte eigentlich (.) äh (-)die KUGeln wären bisschen
 15 (-)so (-)ah (-)MILCHfarben oder so
 16 (1.0) #



Standb. 2.2-16: G-0.01.39,08



Standb. 2.2-17: G-0.01.40,03

- 17 hmm (-)ich wUsste nicht (-) dass da was DRIN ist #
 18 (1.0) #



Standb. 2.2-18: G-0.01.42,08



Standb. 2.2-19: G-0.01.43,13

Die gemeinsame Suche nach Broschüren: Die erste Situation lässt sich wie folgt beschreiben (Standb. 2.2-8): Kin (K) und Isa (I) bleiben *side-by-side* am Ende des Treppenabgangs stehen. Ihre Blicke schweifen durch den Raum. Kin schaut in den rechten Raumbereich, Isa schaut geradeaus in die Längsausrichtung der Halle. Während des *Überblickens* fragt Kin nach der Existenz von Broschüren (Z. 01). Mit dem Frageformat signalisiert sie ihr sozialtopografisches Vorwissen, dass traditionellerweise in Ausstellungen mobile Informationen in Form von Broschüren angeboten werden. Umgehend dreht sie den Oberkörper zum Eingang zurück. Das Schweigen nach »*broschÜRe*« ist mit dem dynamischen Blick durch den Raum und der Drehung des Oberkörpers koordiniert. Ihre Körperpositur lässt einen *body torque* erkennen. Die Füße sind auf Isa gerichtet, den Oberkörper hat sie auf der Suche nach den Broschüren weit nach rechts ausgedreht, um einen Blick zurück zum Eingang zu werfen. Auch Isa dreht sich und ko-ordiniert die Blickbewegung mit Kin. Kins Blick bleibt am Treppenabsatz hängen und fokussiert offenbar den Papierstapel. Mit einem überraschten »*DA*« bestätigt sie, dass sie die gesuchten »Broschüren« offenbar gefunden hat, und verankert diese mit der Lokaldeixis im ko-orientierten Wahrnehmungsraum. Kin löst sich aus dem *body torque* und schreitet auf das anvisierte Bewegungsziel zu. Mit »*ach so*« (Z. 05) macht auch Isa deutlich, dass sie den Papierstapel auf der Treppe entdeckt und ihn offenbar beim Hinuntersteigen aufgrund des Besucherandrangs nicht bemerkt hat (Standb. 2.2-9). Isa nimmt das Bewegungsangebot von Kin an und steuert ebenso auf das mit Kin ko-ordinierte Bewegungsziel zu.

Benutzungsmöglichkeiten des Handouts: Vor dem Block angekommen beobachteten Kin und Isa gemeinsam die Handlungssituation, die sie da vorfinden (Standb. 2.2-10). Eine Frau beugt ihren Oberkörper über den Stapel und nimmt ein Blatt davon. Ein Mädchen steht mit dem Rücken dazu. Es hält das Handout wie ein großes Stück Papier vor sich in beiden Händen, betrachtet aufmerksam die zeichnerische Darstellung und beantwortet so die Hinweise des ikonischen Kommunikationsmittels. Während sich Kin nach vorn beugt mit der Absicht, sich ebenso am Stapel zu bedienen (Standb. 2.2-11), ist zu sehen und zu hören, wie sich die Frau zum Mädchen wendet und dieses auffordert, ihr das Blatt zu geben, um es »*zusammenrollen*« (Z. 06) zu können, »*VORrsichtig in meine TAsche*« (Z. 07) zu stecken, um es später noch »*AUSmalen*« (Z. 08) zu können. Dabei streckt sie den Arm aus (Z. 09). Das Mädchen löst sich, antwortet energisch mit »*nein*« (Z. 10), wendet sich ab und rennt in Richtung Ausgang davon. Das Blatt hält sie vorsichtig vor dem Oberkörper (Standb. 2.2-12).

Anhand dieses kurzen Segments lassen sich aus dem Interaktionsgeschehen zwischen der Frau und dem Mädchen verschiedene Verwendungsweisen des Handouts rekonstruieren: Es kann gerollt und so besser transportiert werden, es kann aber auch nach Hause genommen und anschließend ausgemalt werden. Dabei verbalisiert die Frau mehrere Formen der Benutzung des Handouts: Es ist formbar, mitnehmbar und aus-

malbar. Indem das Handout mit nach Hause genommen werden und als eine Form von »Nachlese« genutzt werden kann, befriedigt es offensichtlich das Grundbedürfnis nach einer bleibenden Erinnerung an die Ausstellung (vgl. Reitstätter 2015: 104) oder nach gestalterischer Verarbeitung. Dass das Handout dabei zu einem bedeutungsvollen Besitz wird, zeigt die Reaktion des Mädchens, denn es will das Handout partout nicht hergeben.

Gemeinsame rezeptive Nutzung des Handouts: Aus dem überraschten Dank von Isa lässt sich schließen, dass Kin zwei Handouts genommen und ihr eines gegeben hat (Z. 11). Das nächste Standbild (Standb. 2.2-13) zeigt, wie beide nebeneinander die restlichen Stufen der Treppe hinuntersteigen. Noch während sie gehen, senken sie den Kopf auf das je eigene Handout in ihren Händen und lassen eine *face-to-text*-Bezugnahme auf die (Seh-)Lektüre erkennen. Im nächsten *turn* wird mit »na diese Zeichnung hab ich gesehen« (Z. 12) klar, dass Kin den Blick auf die Zeichnung richtet. Sie identifiziert die Zeichnung als solche und benennt dies auch. Sie lässt aber auch erkennen, dass sie offenbar das Dargestellte wiedererkennt. Isas Bejahung (Z. 13) wird von Kin als Aufforderung zum Weitererzählen interpretiert, während sie je einen auf das Handout orientierten individuellen (*Bild*-)Leseraum etablieren.

Im nächsten Moment hebt Kin den Kopf und schaut in den Raum (Standb. 2.2-14). Sie führt den Blick gleichsam von der *face-to-text*-Orientierung zum Blatt zum *face-to-room*-orientierten *Überblicken* der Ausstellungshalle und etabliert einen *Anschaungsraum*. Isa ist noch immer auf das Blatt fokussiert. Während Kin offenbar die Rezeptionsaufgabe ORIENTIEREN bearbeitet, beschreibt sie die bereits realisierten Seherfahrungen mit der Zeichnung vor dem Besuch von *Cloud Cities*. Sie formuliert die daraus resultierten ästhetischen Erwartungen an die Ausstellung. Diese wurden offenbar nicht erfüllt, denn sie dachte, dass die Kugeln »MILCHfarben« sein würden »oder so« (Z. 14/15). Nun hebt Isa den Kopf und *überblickt* den Raum, als würde sie die Ausstellung gemäß Kins Feststellung auf die ›Milchfarbigkeit‹ hin überprüfen. Kin senkt den Blick wieder kurz zur zeichnerischen Darstellung (Standb. 2.2-15), um ihn umgehend wieder zu heben und gleichzeitig zu kommentieren, dass sie nicht gewusst habe, dass da »was DRIN ist« (Z. 17) (Standb. 2.2-16). Offensichtlich hat sie die Erkenntnis aus dem raumorientierten Sehen erhalten, dass sich etwas in den Kugeln befindet. Mit Blick zum Handout scheint sie nun zu prüfen, ob auch in den gezeichneten Kugeln »was DRIN« dargestellt ist. Mit dem Handout in der Hand blicken Kin und Isa nun gemeinsam auf die rechte Raumseite (Standb. 2.2-17) und zeigen eine doppelte Angebotsorientierung an. Einerseits markieren sie durch die *face-to-room*-Aufstellung die Möglichkeit einer visuellen Orientierung auf den Schauraum vor ihnen, andererseits zeigen sie mit den Handouts in Leseposition an, dass sie jederzeit einen *face-to-text*-orientierten (*Bild*-)Leseraum herstellen können. Mit dem Auf und Ab ihrer Blicke lassen sie die Rezeptionsfigur *Multitasker* erkennbar werden, die zwei unterschiedliche Aufgaben zur gleichen Zeit löst: das *Betrachten* der Zeichnung und das *Überblicken* des Raumes. Dann senkt Kin erneut den Kopf zum Handout, dreht es um (Standb. 2.2-18) und richtet die Aufmerksamkeit auf das Textangebot auf der Rückseite, während Isa den Blick weiterhin im Raum schweifen lässt (Standb. 2.2-19).

Mit Hilfe dieses Segments kann rekonstruiert werden, wie das Handout im Ausstellungsraum als Kommunikationsmedium zum Einsatz kommt. Denn erst jetzt ist zu erfahren, wie die Zeichnung in der Interaktion ausgewertet wird. Aus der Aussage von Kin lässt sich schließen, dass sie die Zeichnung schon einmal gesehen hat, denn sie teilt Isa ihr subjektives und vor dem Ausstellungsbesuch erfahrenes Rezeptionser-

lebnis mit. Dieses hat offenbar die ästhetische Erwartung an den Ausstellungsbesuch mitgeprägt. Auch motiviert es sie, das Gesehene mit dem im Raum Vorgefundenen situativ und visuell zu vergleichen. Sie verbalisiert, wie das aktuelle Rezeptionserlebnis durch die ästhetischen Erinnerungen vorgeprägt ist und wie sie in der aktuellen Wahrnehmung daran anschließt. Aus dem Vergleich der retrospektiven Erinnerung an die Zeichnung mit dem aktuellen Wahrnehmungswert der Ausstellungssituation ergibt sich offenbar eine Diskrepanz, die sie interaktiv zum Thema macht. Dabei zeigt sich, dass die aus den visuellen Informationen der Zeichnung gezogenen Erkenntnisse nicht mit jenen der realen Ausstellung übereinstimmen. Die Zeichnung wird nicht als eine realitätsgerechte Abbildung der Ausstellung konstituiert. Der Bildcharakter der Zeichnung unterscheidet sich trotz Ähnlichkeitsbeziehungen vom Wirklichkeitscharakter der eingeräumten Ausstellung. Einerseits stellt Kin im Vergleich mit der Ausstellung fest, dass die Kugeln nicht »MILCHfarben« sind, wie das Weiß des Papiers dies offenbar suggeriert hat. Andererseits stellt sie aufgrund ihrer Situierung im Raum fest, dass die Kugeln gefüllt sind, was ihr beim vorgängigen Betrachten der Zeichnung anscheinend entgangen ist. In der Interaktion wird die Frage nach der Darstellbarkeit von Wirklichkeit durch das Medium Zeichnung thematisiert und ko-ordinierend bearbeitet. Während Kin die visuelle Erinnerung mit der aktuellen Wahrnehmung vor Ort durch die Blickausrichtung auf den Raum überprüft, sind Redeflussverzögerungen durch Pausen und Füllwörter »so« und »ah« Hinweise auf die Schwierigkeit der simultanen intrapersonellen Koordination von Sprache und visueller Wahrnehmung sowohl auf die Zeichnung als auch auf den Raum. Mit der spontanen Erstäußerung verweist Kin auf einen Bewusstseinsprozess, der durch die bildliche Darstellung der Zeichnung reaktiviert wurde und der nun interaktiv bearbeitet wird. Mit Peter Klotz kann dieser Prozess als »Kognitivierung durch Darstellung« (Klotz 2010: 213) beschrieben werden. Dass die visuelle Kommunikation des Handouts Wissen produziert, macht Kin zudem durch die Verwendung des Verbes »wusste« deutlich.

Die Ergebnisse dieser Fallrekonstruktion lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Besucherinnen Kin und Isa mussten sich bemühen, um zu einem Handout zu kommen. Sie bewerkstelligten dies gemeinsam ko-operierend. Deutlich wurde auch, dass trotz der inszenierten Sichtbarkeit der Hinweis, sich zu bedienen, wegen der zahlreichen Besuchenden nicht beantwortet werden und der Papierstapel dadurch auch übersehen werden kann. Die Mitnahmemöglichkeit legt nicht nur eine Nutzung während des Ausstellungsbesuchs nahe, sondern auch danach, wie aus dem Dialog zwischen der Frau und dem Mädchen zu entnehmen ist. Dass das kommunikative Angebot der Zeichnung Kinder ebenso wie Erwachsene anspricht, wird im demonstrierten Besitzanspruch des Mädchens deutlich. Gezeigt wurde auch, dass das Handout als Erinnerung an den Ausstellungsbesuch dienen und in der Nachlese gestalterisch bearbeitet werden kann oder, wenn es vor dem Besuch betrachtet wird, die Erwartung an die ästhetische Erfahrung während des Besuchs prägt. Es können zudem Aussagen gemacht werden über den Prozess der rezeptiven Nutzung der Bildseite des Handouts während des Ausstellungsbesuchs, die ich als ein *vergleichendes Wahrnehmen* bezeichnen möchte. Dabei kann Folgendes festgehalten werden:

- Die dialektische Beziehung zwischen Zeichnung und Ausstellung wird sofort erkannt und motiviert zum visuellen Vergleichen der beiden Medien. Der von den

Besucherinnen etablierte reale *Anschauungsraum* wird mit dem bildlich repräsentierten *Anschauungsraum* verglichen. Sie etablieren während der vergleichenden Rezeption die spezifische Rezeptionsfigur des die zwei Medien nutzenden und diese vergleichenden *Multitaskers*.

- Die *vergleichende Wahrnehmung* ist Ausgangspunkt der Anschlusskommunikation und des Redens über die Zeichnung und über die Ausstellung. Die Zeichnung wird in der Interaktion als ein die Ausstellung veranschaulichendes Mittel relevant, die Ausstellung als eine verräumlichte Visualisierung der Zeichnung.
- *Vergleichendes Wahrnehmen* setzt eine Koexistenz von Zeichnung und Ausstellung voraus. Die rezeptive Benutzung wird vor Ort in direkter visueller Nachbarschaft von Zeichnung und Ausstellung realisiert.
- Die körperliche Situierung im Raum ist relevanter Ausgangspunkt für das *vergleichende Wahrnehmen*. Der Ort der (Seh-)Lektüre richtet sich weitgehend nach dem in der Darstellung visualisierten Augpunkt.
- Das *vergleichende Wahrnehmen* wird sichtbar durch wiederholtes Kopfheben und senken. Mit dem Auf und Ab der Blickorientierungen oszillieren die hergestellten Wahrnehmungsräume zwischen Nah- und Fernbereich, zwischen dem zeichnerisch Dargestellten und dem realen Ausstellungsraum. Sie stellen einen auf das Handout ausgerichteten (*Bild*)Leseraum und einen auf die Halle ausgerichteten *Anschauungsraum* her.
- Das *vergleichende Wahrnehmen* von Bildraum mit Realraum aktiviert ein genaueres Hinsehen und motiviert zum Generieren von Gemeinsamkeiten und Unterschieden.
- Während der Suche nach Kompatibilität zwischen den Bedeutungsträgern der Zeichnung und jenen der Ausstellung durch *vergleichendes Wahrnehmen* tritt das Spezifische des jeweiligen Darstellungsmediums in den kommunikativen Vordergrund und erweist sich als Potenzial für die Wissenskonstitution (Abbildcharakter vs. Wirklichkeitscharakter, Fläche vs. Raum, Farbigkeit vs. Transparenz).
- Im *vergleichenden Wahrnehmen* werden drei Aspekte miteinander verschränkt:
 - die situative Wahrnehmung des Bildcharakters der zeichnerischen Darstellung durch Betrachten,
 - die situative Wahrnehmung des real-räumlichen Wirklichkeitscharakters des Schauraumes der Ausstellung durch *Überblicken*,
 - die situative Wahrnehmung der Zeichnung im Vergleich mit der real-räumlichen Wirklichkeit der Ausstellung in Form einer ›Kognitivierung der Darstellung.
- Das vergleichende Wahrnehmen wird interaktiv durch die Ko-Ordinierung der Körper, der face-to-room- und face-to-text-Ko-Orientierung der Blicke und die Ko-Operation während der Anschlusskommunikation hergestellt, wobei Kin die aktiver Rolle zukommt und sie von Isa Hörersignalen bestärkt wird.

4.2.2.4.2 Fallbeispiel »die Vorstellung von architektur sprengen«

Der nächste Ausschnitt (G-0.04.45,02-G-0.07.03,18) findet rund vier Minuten später statt und dauert zweieinhalb Minuten. Er illustriert, wie die Textrückseite des Handouts von Kin (K) und Isa (I) als Ressource genutzt wird für zuerst solitäres, stilles Lesen und dann für lautes Lesen in Interaktion. Schließlich wird das *Lesen* in der Anschlusskommunikation interaktiv produktiv gemacht. Ich werde das Fallbeispiel in drei Abschnitten besprechen:

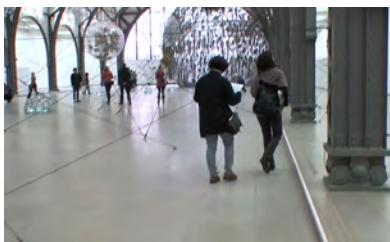
- a) Im ersten Segment wird thematisiert, wie solitäres, leises Lesen die Interaktion zwischen den Besucherinnen beeinträchtigt.
- b) Im zweiten Segment wird das solitäre Lesen in ein lautes und interaktives Lesen überführt.
- c) Im dritten Segment wird der Fokus auf die interaktive Nutzung des Textangebots in Relation zur Ausstellung während der Anschlusskommunikation gelegt. Hier zeigt sich, wie durch *befragendes Wahrnehmen* zwischen dem Inhalt des Textes und jenem der Ausstellung interaktiv Bedeutung hergestellt wird.

a) Solitäres, leises Lesen während des gemeinsamen Ausstellungsbesuchs

Standb. 2.2-20: G-0.04.45,02



Standb. 2.2-21: G-0.04.47,18



Standb. 2.2-22: G-0.04.49,19



Standb. 2.2-23: G-0.04.54,20



Standb. 2.2-24: G-0.05.00,06



Standb. 2.2-25: G-0.05.04,08



Standb. 2.2-26: G-0.05.09,00



Standb. 2.2-27: G-0.05.16,10

Kin und Isa bewegen sich *side-by-side* durch den Raum (Standb. 2.2-20). Kin verlangsamt das Tempo, nimmt das Handout hervor (Standb. 2.2-21), hält es vor sich hin und richtet den Blick darauf (Standb. 2.2-22). Sie bleibt schließlich stehen (Standb. 2.2-23). Sowohl das Verlangsamten wie auch das Stehenbleiben lassen sich als Reaktionen auf das aufmerksame Lesen während des Gehens verstehen und sie als *Multitaskerin* erscheinen. Das Lesen im hindernisreichen Ausstellungsraum absorbiert die Konzentration für die Bewegung. Das veränderte Bewegungsverhalten von Kin nimmt auch Isa wahr. Sich mit Kin ko-ordinierend, bleibt auch sie stehen und wirft einen Blick zu Kin zurück, um sich offensichtlich nach dem Grund ihres Stehenbleibens zu erkundigen. Während Kin weiterhin in die Lektüre vertieft ist, beginnt Isa mit ihrem inzwischen gerollten Handout in der Hand zu spielen (Standb. 2.2-24). Mit der stillen Leseaktivität markiert Kin, dass sie für die verbale Interaktion nicht zur Verfügung steht. Dass sie sich jedoch körperlich weiterhin mit Isa ko-ordiniert, wird in dem Moment erkennbar, in dem Isa sich in Bewegung setzt und Kin ihr sofort folgt, gleichsam *>blind<* und ohne den Blick vom Handout zu heben (Standb. 2.2-25). Isa scheint Kins Ko-Ordinierung wahrzunehmen, denn nach den ersten zögerlichen Schritten setzt sie die Bewegung mit gerichteten Schritten fort. Kin folgt zwar dem Bewegungsimpuls, aber so langsam, dass sich ein beachtlicher Abstand zwischen ihr und Isa bildet (Standb. 2.2-26). Noch immer vom Lesen absorbiert, zeigt sie mit ihrem ko-ordinierten Gehverhalten an, dass sie körperlich trotzdem weiterhin auf das Miteinander-Gehen mit Isa orientiert ist. Dass ihr Kin nicht unmittelbar folgt, muss Isa bemerkt haben, denn nach ein paar Schritten bleibt sie erneut stehen und richtet den Blick geradeaus auf die kleine, begehbarer Raumkapsel [⑧ *Biosphäre 01*] vor ihr. Kin kommt langsam und lesend auf sie zu (Standb. 2.2-27). Während Isas Körper- und Blickorientierung weiterhin auf das hängende Kugelobjekt gerichtet ist, macht sie einen Schritt zurück und stellt sich der sich nähernden Kin als Hindernis in den Weg. Mit den Leseaktivitäten weiterhin beschäftigt, bleibt daher auch Kin, Isas Körper als stoppenden Hinweis auswertend, stehen (Standb. 2.2-28).

Durch das solitäre, stille Lesen stellt Kin einen egozentrischen *Leseraum* zum Handout her und markiert so einen Rückzug aus der verbalen Interaktion. Isa beantwortet diesen mit gelangweiltem Spielen mit dem Handout und umherschweifendem Überblicken. Sie hätte auch das Handout hervornehmen und sich mit Kin ko-ordinierend ins Lesen vertiefen oder die Zurückweisung ansprechen können. Doch sie entscheidet sich dafür, den Ausstellungsgang weiterzuführen, und setzt sich in Bewegung. Das Angebot zum Weitergehen nimmt Kin erneut *>blindlings<* an, reagiert jedoch mit einem verlangsamten Gehen. Während der stillen Leseaktivitäten von Kin ist zwar die verbale Interaktion weiterhin außer Kraft gesetzt, körperlich ist sie jedoch mit Isas *stop-and-go*-Bewegungen ko-ordiniert. So kann sie ihren Körper während des

Lesens ohne Stolperzwischenfall durch den Hindernisparcours bewegen (vgl. BEGEHEN, Kapitel 4.4). Doch durch die stille Leseaktivität und das dadurch provozierte verlangsame Gehen wird kein bilaterales »Gemeinsames Gehen« (Schmitt 2012a) hergestellt. Das verlangsame Gehen hinter Isa erzeugt einen Abstand, der die Aufrechterhaltung des gemeinsamen Ausstellungsbesuchs kurzzeitig gefährdet. Dies scheint Isa zu veranlassen, erneut stehen zu bleiben. Gehende Bewegung und simultanes solitär-stilles Lesen im Ausstellungsraum, so kann festgehalten werden, gefährden sowohl die verbale Interaktion als auch das gemeinsame, bilaterale Gehen.

b) Gemeinsames, lautes Lesen in Interaktion



Standb. 2.2-28: G-0.05.17,03



Standb. 2.2-29: G-0.05.18,16

01 Isa **wir könnten DA:(-)hingehen? #**
02 Kin **(-)hmm?**



Standb. 2.2-30: G-05.22,09



Standb. 2.2-31: G-0.05.24,12

03 Kin wo? ach so (.) da **oben** –
04 (# 7.00)



Standb. 2.2-32: G-0.05.35.12



Standb. 2.2-33: G-0.05.42.01

05	Kin	so er möchte den raum (2.0) äh: (-)von architEKTUR sprengen
06	Isa	hmm::?
07	Kin	<<lachend> also> ähm () mit seiner ((räuspert sich))
08		mit seinem WERk möchte er die ah:
09		<<lesend> VOrstellung von architektur sprengen>
10		(2.0)
11	Isa	<<leise> ok>

Nun bricht Isa die Stille mit einem explizit artikulierten Wunsch »*wir könnten DA hingehen*« (Z. 01), den sie mit der simultan realisierten Blickausrichtung auf die begehbarer Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] lokaldeiktisch verankert (Standb. 2.2-28). Isa fordert Kins Aufmerksamkeit einerseits durch die verbale Ansprache, durch die Verwendung der »pädagogischen Wir-Form« (Karich 2016: 341), durch die formulierte Möglichkeitsform, durch die Einladung, etwas zu tun, und durch den lokaldeiktischen Hinweis »DA«. Sie macht auf das Bewegungsziel aufmerksam, das sich durch die Ausrichtung der Körper im Wahrnehmungsraum vor ihnen befindet. Durch die Verwendung von »wir« solidarisiert sie sich mit Kin, die immer noch liest, und konstituiert durch »sprachliche Unterstellung von Einigkeit« (Karich 2016: 341) eine Wahrnehmungs- und Handlungsgemeinschaft. Kin nimmt die deiktisch realisierte Aufforderung von Isa an und reagiert prompt, indem sie den Blick vom Text abwendet und ihn mit jenem von Isa ko-orientiert und dies mit einem »hmm« (Z. 02) kommentiert (Standb. 2.2-29). So etablieren sie einen ko-orientierten Wahrnehmungsraum. Überraschend bestätigt Kin das erkannte Verweisobjekt »*ach so () da oben*« (Z. 03). Isa ist es durch die multimodal initiierte Intervention gelungen, den von Kin etablierten *egozentrischen Leseraum* in einen gemeinsam geteilten Wahrnehmungs- und Handlungsraum zu transformieren (Standb. 2.2-30). Nach einem Moment der ko-orientierten Betrachtung beginnt sich Kin in Richtung des Verweisobjekts zu bewegen (Standb. 2.2-31). Isa folgt ihr.

Während des Gehens hebt Kin erneut das Handout und führt es in Leseposition. Diesmal jedoch vertieft sie sich nicht solitär in die Lektüre, sondern macht den zuvor gelesenen Inhalt für die Interaktion verfügbar, indem sie einen Textausschnitt »*er möchte den raum (2.0) äh: (-)von architEKTUR sprengen*«²⁸ paraphrasiert (Z. 05). Unterdessen verlangsamst sie ihr Gehen erneut und bleibt beim Begriff »*sprengen*« stehen (Standb. 2.2-32). Isa bestätigt Kins Beitrag mit »hm« und bleibt ebenfalls stehen, nimmt eine über das Blatt geneigte *face-to-text*-Körperhaltung ein und markiert die Absicht, mitlesen zu wollen. Mit Blick auf den Text beginnt Kin zu lachen, so als hätte sie realisiert, dass der Künstler den Raum wohl nicht sprengen wird. Nach den Verzögerungssignalen repariert sie die Aussage selbst in einer erkennbaren *face-to-text*-Orientierung und liest selbstkorrigierend laut vor »*VOrstellung von architektur sprengen*« (Z. 09), was Isa leise und etwas verzögert mit »ok« bestätigt (Standb. 2.2-33).

In diesem Segment wird das solitäre, stille Lesen durch verbale Ansprache in ein Interaktionsgeschehen überführt, in dem Lesen durch ko-orientierte visuelle und körperliche Bezugnahme auf das Handout vor ihnen gemeinsam bearbeitet wird. Im

28 Offenbar handelt es sich bei der Paraphrasierung um den ersten Satz des Textes zur Ausstellung: »Tomás Saraceno beabsichtigt mit seinen Installationen die traditionellen Auffassungen von Raum und Zeit und Erdanziehung und traditionellen Vorstellungen von Architektur sprengen«, siehe Abb. 6, Handout, Rückseite, im Anhang.

zitierten Textfragment die »VOrstellung von architektur sprengen« fällt die »dramatische Existenzial-Sprache« der ›Kommunikation über Kunst‹ auf, auf die bereits Arnold Gehlen hingewiesen hat. Er kritisierte Kunsttexte, die sich durch eine Art »apokalyptische[r] Sprachregelung« (Gehlen 1965: 164) hervortun. Genau dies scheint hier der Fall zu sein, wenn Vorstellungen, wie Architektur zu sein hat, gesprengt werden sollen. Es verwundert nicht, dass Kin beim ersten Versuch, diese fachsprachlich geprägte Aussage zu paraphrasieren, ein Fehler unterlaufen ist. Die Selbstkorrektur lässt die besondere Lese-Anstrengung sichtbar werden und hebt sie in den kommunikativen Vordergrund. Wie bereits bei der Aufgabenlösung *Lesen von Wandtexten* (vgl. Unterkapitel 4.2.1) herausgearbeitet wurde, macht sich auch in der schriftsprachlichen Kommunikation des Handouts eine Sprachbarriere bemerkbar, die durch die Sprachmacht der Institution provoziert wird und zu deren Überwindung es einer gewissen Expertise bedarf, um die schriftlich kommunizierten Inhalte nicht falsch zu verstehen.

c) Anschlusskommunikation



Standb. 2.2-34: G-0.05.54,07



Standb. 2.2-35: G-0.06.04,24

- | | | |
|----|-----|---|
| 12 | Kin | das HEsst- |
| 13 | | (2.0) |
| 14 | Isa | meinst du? |
| 15 | Kin | hm? |
| 16 | Isa | was bedeutet ()also (--)vorstell:ung () Ah::: |
| 17 | | imagination |
| 18 | Kin | ähm: ((räuspert sich #)) ähm |



Standb. 2.2-36: G-0.06.12,07



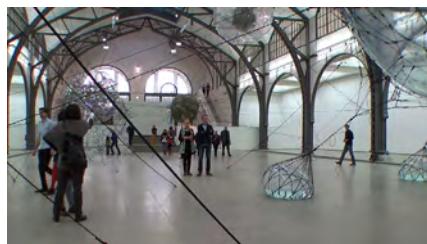
Standb. 2.2-37: G-0.06.22,23

- | | | |
|----|-----|---|
| 19 | Kin | also (--)was wir über äh:(--)ähm () über architektur denken |
| 20 | | (-)und so vorstellen |
| 21 | Isa | hm: |

- 22 Kin =architektur ist DAS und DAS und DAS
 23 Isa hm:
 24 Kin und so was () Da möcht er halt ah: explode ((lacht)) #

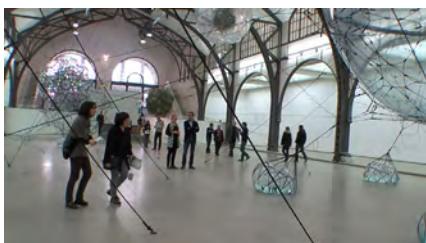


Standb. 2.2-38: G-0.06.26,11



Standb. 2.2-39: G-0.06.28,23

- 25 Isa ah:: auch ja:: (-)vielleicht
 26 das ist **eine**: weißt du eine grün **grüne** sta:dte
 27 (2.0)
 28 Kin hm
 29 Isa green cities
 30 (2.0)



Standb. 2.2-40: G-0.06.36,18



Standb. 2.2-41: G-0.06.38,18

- 31 Kin ja: oder () oder **halt**
 32 dass er (-)so: (-)in dem raum: **noch** noch
 33 weitere räume schafft und so (-)ähm: (--)



Standb. 2.2-42: G-0.06.46,24



Standb. 2.2-43: G-0.07.03,18

- 34 Kin unn::atürliche dinge hier **hat**, dieses ist vielleicht ()aber
 35 Isa =aber es ist nicht () ich weiß nicht warum ()

- 36 ich glaube es ist wie: (--)och
 37 (5.0)
 38 Kin ach man darf Nicht raufgehen #

Durch das laute Vorlesen von Kin wird das Textzitat für die Anschlusskommunikation verfügbar gemacht. Beide Frauen wenden ihre Blicke nun vom Handout ab und etablieren durch reziprokes Anblicken eine *face-to-face*-Interaktionssituation (Standb. 2.2-34). Kin setzt an, das gelesene Textfragment zu erläutern, als Isa den Blick hebt, über Kin hinweg zur Decke schaut und mit (Z. 14) »meinst du?« ihren Zweifel äußert. Dies nimm Kin mit »hm« bestätigend zur Kenntnis. Isas Verständnisfrage zum Begriff »vorstell:ung« beantwortet sie umgehend selbst mit dem englischen Wort »imagination« (Z. 17) (Standb. 2.2-35). Erst nach einem durch Verzögerungssignalen geprägten Anschluss geht Kin auf Isas Intervention ein und erläutert »was wir über [...] architektur denken« (Z. 19). Das solidarisierende »wir« kann sich auf die Situation der Interaktionsdyade beziehen oder für eine Gemeinschaft stehen, die auf eine ähnliche Art über Architektur nachdenkt wie beispielsweise die Berufsgruppe der Architekten oder der Architekturwissenschaftlerinnen. Aus den Daten ist nicht eindeutig eruiierbar, worauf Kins »wir« rekuriert, ob auf die Zugehörigkeit zur Gruppe der Besuchenden oder der Fachleute im Bereich der Architektur. Ermuntert von Isas bestätigenden Hörerrückmeldungen beantwortet sie die Verständnisfrage. Unterdessen dokumentiert die Kamera das Interaktionsgeschehen von der Seite her. Dass Kin ihre Erläuterungen amüsiert mit »explode«, dem englischen Begriff für »sprengen« (Z. 24), abschließt, kann als eine sozialsensitive Antwort auf Isas vorhergehend praktizierte Englischkenntnisse (Z. 17) verstanden werden. Mit »explode« ko-ordinierend wendet sich Kin von Isa ab, dreht Kopf und Oberkörper zum Eingangsbereich und macht eine raumorientierte Wahrnehmung in diese Richtung erkennbar. Auch Isa dreht sich, jedoch auf die gegenüberliegende Seite, und nimmt diesen Raumbereich in den Blick (Standb. 2.2-37). Während ein paar Sekunden blicken beide in unterschiedliche Richtungen und stellen verschiedene *Anschauungsräume* her. Es macht den Anschein, als würden sie den Ausstellungsraum auf die soeben rezipierte Textstelle hin durch überblickende *face-to-room*-Wahrnehmung überprüfen und befragen wollen.

Isa unterbricht die individuell und still vollzogenen Raumorientierungen mit einem Ausdruck der Verwunderung. Offenbar hat sie in den realisierten Wahrnehmungshandlungen vor Ort einen Beleg zum Thema gefunden (Standb. 2.2-38). Sie dreht sich um und positioniert sich so, dass sie mit dem durch das gerollte Saalblatt verlängerten Arm addresatenorientiert auf das hängende grüne Pflanzenobjekt [⑤ Biosphere 05, spanish moos] zu Beginn der Ausstellung zeigt. Mit dem zur Zeigegeste parallelen »weißt du« stellt sie einen gemeinsamen, durch die Zeigegeste hergestellten *Betrachtungsraum* her (vgl. BETRACHTEN durch *Hinschauen* (und Zeigen), Unterkapitel 4.3.1). Sie etabliert das gezeigte grüne Pflanzenobjekt als Bedeutungsträger. Die Biosphäre steht stellvertretend für »grüne sta:kte« (Z. 26) oder »green cities« (Z. 28), wie sie sie deutet (Standb. 2.2-39).

Daraus kann entnommen werden, dass Isa den Ausstellungsraum auf die zitierte Textaussage »VOrstellung von architektur sprengen« durch die Realisation einer *befragenden Wahrnehmung* hin überprüft und auf die kunstkommunikative Aufgabe des Deutens eine signifikante Antwort gefunden hat. Dabei findet eine Art »metaphorische Transaktion« (Fehse 2013: 76) zwischen der Sprachlichkeit des Textes und der Sichtbarkeit der Ausstellung statt, das heißt, die Rezeption des Textfragments und jene von Installa-

tionskunst werden bedeutungsvoll miteinander kombiniert. Installationskunst wird als eine künstlerisch realisierte Umsetzung der schriftlich formulierten und dem Künstler zugesprochenen Intention konstituiert. Isa sieht die Bedeutung des Textfragments metaphorisch im künstlerischen Modell einer ökologischen und grünen Stadt realisiert.

Kin bejaht Isas Deutungsvorschlag und bietet zugleich einen anderen an. Währenddessen setzt sie sich in Bewegung und duckt sich (Standb. 2.2-40), um einem gespannten Seil (vgl. BEGEHEN durch *Manövrieren*, Unterkapitel 4.4.1) auszuweichen. Isa nimmt Kins Bewegungsimpuls auf und ko-ordiniert die Richtung mit ihr. Anders als Isa deutet Kin die gemeinsam gelesene Textstelle dahingehend, dass der Künstler »in dem Raum« noch »weitere Räume« schafft (Z. 32/33). Während sie vom Raumschaffen spricht (Standb. 2.2-41), gestaltet sie mit beiden Händen einen Raum dazwischen. Kins Deutung der Textstelle »Vorstellung von Architektur sprengen« zielt auf die künstlerische Realisierung von architektonischen Lösungen im Sinne von Raumerweiterungen, die durch eigenständige, frei im Ausstellungsraum gebaute Raumformen gestaltet und als Räume-im-Raum rekonstruierbar sind. Mit »hier« verankert sie diese »unnatürliche[n] dinge« im Ausstellungsraum (Z. 34) (Standb. 2.2-42). Ob sie die Kugelobjekte meint oder die installativen Räume, bleibt dabei unbestimmt.

Seite an Seite gehen sie weiter. Verzögerungen und Reformulierungen markieren, dass sie während des Gehens neue Raumbereiche wahrnehmen. Erst als Kin und Isa vor dem abgesperrten Treppenaufgang zur begehbar, kleinen Raumkapsel stehen (Standb. 2.2-43), wird ein neues Thema eingeführt durch die Feststellung, dass man »nicht raufgehen« (Z. 38) darf, während sie körperlich durch die Blickausrichtung auf den Treppenaufgang orientiert sind.

Die Ergebnisse dieser Fallrekonstruktion lassen sich wie folgt zusammenfassen: Anders als in der Situation vor dem Wandtext, wo der *Leseraum* ein *ortsgebundener* ist, wird im ersten Abschnitt des Fallbeispiels nachvollziehbar, wie ein *egozentrisch realisierter Leseraum* das Interaktionsgeschehen blockiert. Im zweiten Abschnitt kann beobachtet werden, wie durch die aktive Intervention von Isa dieser in einen *gemeinsamen Lese-Raum* überführt werden kann. Im dritten Teil legt das laute Vorlesen die Herstellung von Anschlusskommunikation nahe. Dabei rückt das Gelesene in den interaktiven Vordergrund. Der gemeinsam rezipierte Textinhalt ist Ausgangspunkt des *befragenden Wahrnehmens* der räumlichen Erscheinungen im Ausstellungsraum. In der interaktiven Nutzung des Textangebots wird eine »Aufmerksamkeitslenkung durch Kommunikation« (Luhmann 1995: 42) bemerkbar. Das lesende und verstehende *Benutzen von Handouts* motiviert die Besucherinnen, Erkenntnisse situationssensitiv im Raum zu überprüfen, interaktiv auszuwerten und die individuellen Deutungsvorschläge räumlich und deiktisch zu verankern. So bearbeiten sie gemeinsam das *INFORMATION-Problem* durch das *Benutzen von Handouts*.

Anders als beispielsweise die Benutzung eines Audioguides (vgl. Hausendorf 2014, 2016) als einer »hochgradig organisierten Erscheinungsform von Kunstkommunikation« (Hausendorf 2016: 497) ist das *Benutzen von Handouts* nicht ebenso sorgsam und publikumsorientiert im Raum vorstrukturiert und *accountable* gemacht.²⁹ Interaktiv

²⁹ Das Benutzen von Audioguides beispielsweise ist durch die Platzierung von Nummern und Symbolen im ausgestatteten Ausstellungsraum vorstrukturiert (vgl. Hausendorf 2014).

beantworten die beiden Besucherinnen nur ein Textfragment, das sie aber motiviert, situativ die Bezugnahme auf die Ausstellung herzustellen. Über die rezeptive Nutzung der Textseite des Handouts durch *befragendes Wahrnehmen* kann aufgrund der Videoanalyse nun Folgendes gesagt werden:

- Solitäres oder gemeinsames lautes Lesen sind Voraussetzungen dafür, dass die schriftbasierte Kommunikation in Relation zur Sichtbarkeit der Ausstellung gebracht werden kann. Dazu bedarf es entsprechender Lese- und Sprachkompetenzen. Durch die (interaktive) Rezeption der Ausstellung und des Textes tritt der Rezeptionstyp *Multitasker* in Erscheinung.
- Ziel der Anschlusskommunikation ist das Verstehen-Wollen sowohl des Textes als auch der Ausstellung durch *befragendes Wahrnehmen*. Die Interaktionspartnerinnen realisieren sie durch *face-to-room*-Ausrichtungen.
- Der Text wird in der Anschlusskommunikation als Kommunikationsmittel der Intention des Künstlers etabliert.
- Der Ort der gemeinsamen Textlektüre mitten im Ausstellungsraum ist eine zentrale Ressource für *befragendes Wahrnehmen*, denn er ermöglicht das Vergleichen des Textinhalts mit raumorientierten Wahrnehmungshandlungen.
- Die Textlektüre, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Installationen realisiert wird, löst *befragendes Wahrnehmen* aus, was die Koexistenz von Text und Kunst voraussetzt.
- Die gemeinsame Lektüre des Textes provoziert visuelle *face-to-text*-Ko-Orientierung durch die Herstellung eines gemeinsamen *Leseraumes*, visuelle *face-to-room*-Orientierung auf den Ausstellungsraum durch die Herstellung eines individuellen *Anschauungsraumes* sowie *face-to-face*-Orientierung auf das Interaktionsgegenüber durch die Herstellung eines gemeinsamen *Interaktionsraumes*.
- Die rezeptive Auswertung des Textfragments durch *befragendes Wahrnehmen* motiviert zu Deutungsversuchen. Die interaktive Konstitution sowohl der Text- wie auch der Ausstellungsbedeutung, das heißt die ko-operative Bewältigung der kunstkomunikativen Aufgabe des Deutens, wird als Ziel der Anschlusskommunikation relevant.
- Die Kommunikation ist geprägt durch die Herstellung einer Kompatibilität zwischen den Bedeutungsträgern Text und Ausstellung. Das durch das gemeinsame Lesen motivierte *befragende Wahrnehmen* lässt die im Text implizierten visuellen Elementen in den kommunikativen Vordergrund treten. Sie werden in der Interaktion durch deiktische Handlungen lokal im Raum verankert. Die Ausstellung tritt in der Interaktion als *räumliche Visualisierung des Textes* in Erscheinung.

4.2.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Benutzen von Handouts*

Ziel des Kapitels war es zu rekonstruieren, wie die Besucherinnen und Besucher durch die lokomobile *Benutzung von Handouts* die Rezeptionsaufgabe INFORMIEREN lösen und so das Problem der Kunstaftigkeit von Installationenkunst im Kunstkomunikationsraum bearbeiten. Dabei sind sie mit verschiedenen Aktivitäten konfrontiert: Sich-Bedienen am Stapel, Betrachten der Zeichnung auf der Vorderseite und Lesen des Textes auf der Rückseite sowie Vergleichen von Zeichnung oder Text mit der Ausstellung. Anhand der Analyse des Standbildes zu Beginn des Kapitels wurde der Aufforderungscharakter der Mitnahmesituation der Handouts im Raum untersucht und

herausgearbeitet, welche Hinweise die Besucherinnen dabei beantworten. Die Analyse weiterer Situationen hat gezeigt, in welchen Situationen die Handouts als Kommunikations- und Informationsmedium wie genutzt werden. Mit Hilfe der Videoanalyse konnte durch den Einbezug der Sprache, der Bewegung und der Zeitlichkeit herausarbeiten werden, wie das Nutzen der Handouts im Ausstellungsraum ein *vergleichendes Wahrnehmen* und ein *befragendes Wahrnehmen* des Ausstellungsraumes auslöst.

Es konnte gezeigt werden, wie das *Benutzen von Handouts* eine weitere Lösung der Aufgabe INFORMIEREN darstellt, die der Kunstkommunikationsraum durch entsprechende raumbasierte kommunikative Angebote im Rahmen der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ nahelegt und deren Hinweise von den Besuchenden im Rahmen der ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ multimodal beantwortet werden. Die Ergebnisse der Stand- und Videoanalysen können nun wie folgt zusammengefasst werden:

Raumbasierte Kommunikation

- Die Analyse hat gezeigt, dass in *Cloud Cities* Handouts als lose Blätter auf einem Stapel von der Institution zur Verfügung gestellt werden. Sie legen ein Mitnehmen und ortsungebundenes Benutzen nahe. Sie sind im Ausstellungsraum im Durchgangsbereich der Treppe gut sichtbar positioniert, so dass das massenhaft zur freien Mitnahme zur Verfügung stehende Angebot für alle Besucherinnen und Besuchern erkennbar ist.
- Die visuellen Informationen der Zeichnung auf der Vorderseite machen als Eye-catcher auf das lokomobile Kommunikationsmedium aufmerksam.
- Auf der Rückseite geben schriftbasierte Informationen in Form von erläuternden Texten Auskunft zur Ausstellung bzw. zur Kunst von Tomás Saraceno.
- Die kostenlosen Handouts erlauben also unterschiedliche rezeptive Nutzungsmöglichkeiten auf beiden Seiten des Blattes: Die Vorderseite macht Angebote zum Betrachten oder Ausmalen, die Rückseite zum Lesen.
- Die Zugänglichkeit und Sichtbarkeit kann durch ein zahlreich anwesendes Publikum jedoch verhindert und die Mitnahmemöglichkeit eingeschränkt sein. In Form eines improvisiert hingelegten Stapels liegen die Blätter auch im hinteren Teil der Ausstellung zur Mitnahme aus.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Analysen haben gezeigt, dass die Betrachtungs- bzw. Lektüresituationen der Handouts durch die körperlichen und visuellen Ausrichtungen sowohl auf das Handout (*face-to-text*) wie auch auf den Ausstellungsraum (*face-to-room*) bestimmt sind.
- Sie lassen doppelte Angebotsorientierungen erkennen, welche die Voraussetzungen dafür liefern, dass die Besuchenden als *Multitasker* die beiden Medien ›Handout‹ und ›Ausstellung‹ zur selben Zeit rezipieren können. Ob die Zeichnung betrachtet oder der Text gelesen wird, kann anhand der realisierten Körperpositionen kaum unterschieden werden.

- Die Handouts werden aber auch während des Wartens und ohne visuellen Bezug zur Ausstellung genutzt. Dazu werden räumliche Angebote (Querstange, Plastikboxen) zu Sitzgelegenheiten umfunktioniert.
- Die meiste Zeit des Ausstellungsbesuchs sind sie jedoch nicht als Kommunikationsmedien in diesem rezeptiven Sinn im Einsatz, sondern werden mittransportiert, auf dem Boden oder auf Sitzbänken deponiert, zum Zeigen verwendet oder nach Hause genommen als Erinnerung oder um ausgemalt werden zu können.

Bevor in einem nächsten Schritt die sprachlich hergestellten Lösungen von *Benutzen von Handouts* zusammengefasst werden, möchte ich die räumlich-körperlichen Lösungen der Standbild- und Videoanalysen mit der nachstehenden Skizze auf eine vereinfachte und auch verallgemeinernde Weise auswerten und darstellen. Mit der Skizze soll eine weitere Lösung der Aufgabe INFORMIEREN vorgeschlagen werden:

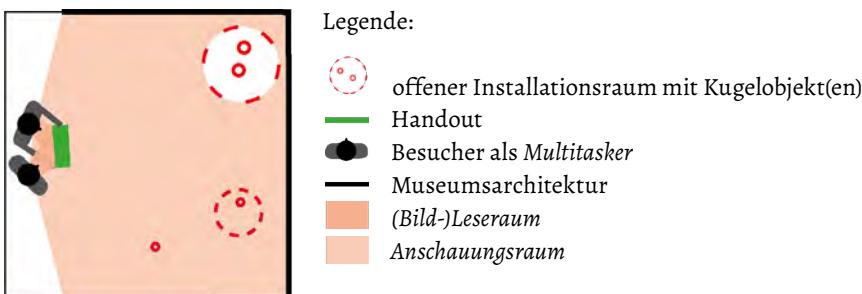


Abb. 11: *Benutzen von Handouts* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

Die Skizze visualisiert die gemeinsame *Benutzung eines Handouts* von zwei Besuchenden im Ausstellungsraum. Sie zeigt, wie sie nebeneinanderstehen und eine doppelte Angebotsorientierung sowohl auf das Handout als auch auf den Raum etablieren. Als *Multitasker* stellen sie durch eine *face-to-text*-Orientierung auf das Handout einen *(Bild)* *Leseraum* sowie einen *face-to-room*-orientierten *Anschauungsraum* auf den Schauraum des gebauten und gestalteten Ausstellungsraumes her.

Interaktive Realisierung von *Benutzen von Handouts*

- Die Videoanalyse hat gezeigt, dass sich die Besuchenden aktiv um Handouts zu bemühen haben.
- Die ausstellungsbegleitenden Kommunikationsmedien werden zu Beginn des Ausstellungsbesuchs mitgenommen und während dessen lesend oder die Zeichnung betrachtend genutzt. Oder sie werden gerollt, zum Zeigen verwendet oder beim Verlassen der Ausstellung mit nach Hause genommen für die gestalterische Nachbereitung.
- Die sichtbar positionierten Zeichnungen sind für Kinder ebenso wie für Erwachsene attraktiv und werden als Bedienbarkeitshinweis beantwortet.
- Das Handout als verdaularte Form verbaler oder ikonischer „Kommunikation über Kunst“ wird in der Anschlusskommunikation interaktiv als medial vermittelte Ressource im Ausstellungsraum situativ genutzt. Dabei wird die Wahrnehmung der Rauminstallationen dem Verständnis der medial kommunizierten Bemühungen

der Institution unterworfen und so kommunikativ aktualisiert, dass interaktiv die Kunstaftigkeit von Installationskunst konstituiert werden kann.

- Der verbildlichte Inhalt des Kommunikationsangebots durch die Zeichnung motiviert in der Anschlusskommunikation zum *vergleichenden Wahrnehmen* der Ausstellung, das heißt zum Unterscheiden von Gleichartigem und Verschiedenartigem zwischen zeichnerischer Darstellung und gestaltetem Raum. Das kommt körperlich durch ein Zum-Raum-Auf- und Zum-Blatt-Niederschauen zum Ausdruck.
- Es wurde klar, dass während des *solitären, stillen Lesens* die körperliche Ko-Ordnation mit der Interaktionspartnerin zwar etwas verlangsamt, aber dennoch aufrechterhalten wird, die verbale Interaktion jedoch außer Kraft gesetzt ist.
- Zudem hat die Analyse gezeigt, dass das *gemeinsame laute Lesen* Anschlusskommunikation ermöglicht. In einem ersten Schritt wird ko-operativ die Teilaufgabe des richtigen Lesens während des Miteinander-Gehens bearbeitet, dann unklare Begriffe in der Interaktion geklärt und der Inhalt herausdestilliert. Danach wird das Leseverständnis in der Ausstellung durch raumorientiertes und *befragendes Wahrnehmen* interaktiv ausgewertet, indem die Besuchenden die Ausstellung auf den Bedeutungsinhalt des Textes hin überprüfen und so gemeinsam Sinn herstellen.
- Auch wurde in den Videoanalysen klar, dass durch das *Benutzen der Handouts* nicht nur die Aufgabe INFORMIEREN bearbeitet wird, sondern diese eng verbunden ist mit dem Bearbeiten der Aufgaben ORIENTIEREN (durch *Überblicken*; Unterkapitel 4.1.1), BEGEHEN (durch *Manövrieren*, Unterkapitel 4.4.1) oder BETRACHTEN (durch *Hinschauen*, Unterkapitel 4.3.1).

Sprachliche Realisierung von Benutzen von Handouts

- Es werden verschiedene Handlungen verbalisiert, die bei einer Mitnahme des Handouts nach Hause und durch eine praktische Handhabe realisiert werden können (»zusammenrollen«, »vorsichtig in meine Tasche«, »Ausmalen«).
- Textfragmente werden durch Paraphrasieren (»er möchte den Raum von architektur sprengen«) sowie durch lautes Vorlesen (»Vorstellung von architektur sprengen«) interaktiv zur Verfügung gestellt. Auch gibt es lokaldeiktische Verweise (»DA«, »drin«, »hier«) auf Wahrnehmungswerte im Ausstellungsraum.
- In der Anschlusskommunikation zum Zeichnungs-Ausstellungs-Vergleich werden fast alle kunstkomunikativen Aufgaben bearbeitet:
 - Benennen von Wahrnehmungswerten (»zeichnung«, »kugeln«)
 - Beschreiben (»MILCHfarben«, »dass da was DRIN ist«)
 - Erläutern von abstrakten Begriffen (»vorstellung von architektur«) oder der Absicht des Künstlers (»da möchte er halt«, »dass er [...] schafft«)
 - Deuten (»green Cities« »Räume im Raum«)

Herstellung von Kunstaftigkeit durch Benutzen von Handouts: Installationskunst als verräumlichtes Wissen

Die Herstellung der Kunstaftigkeit von Installationskunst durch das *Benutzen von Handouts* ist medial geprägt. Das heißt, sie ist an die Rezeption der Entwurfszeichnung sowie der Texte gebunden. Sie wird von den Besucherinnen und Besuchern als etwas etabliert, das den sicht- und lesbaren Nachweis enthält, inwiefern die eigene

visuelle Wahrnehmung des Ausstellungsraumes der institutionellen Kommunikation durch Bild oder Sprache entspricht oder nicht. Die ortsungebundene Seh- und Textlektüre wirkt auf die Wahrnehmung von Installationskunst und die Konstitution von Bedeutung. Durch ein Vergleichen von Bild und Ausstellungsraum bzw. ein Befragen von Text und Ausstellungsraum wird Installationskunst als eine Verräumlichung von Wissen der medial vermittelten Inhalte durch Bild und Text hergestellt. So wird sie beispielsweise von den Besuchenden als eine Art Modell einer ökologischen Stadt oder als die Realisierung von bestimmten Architekturformen gedeutet.

4.2.3 Reden mit Museumsmitarbeitenden



Standb. 2.3-1: L-0.10.26,22

Das nächste Standbild (Standb. 2.3-1) zeigt Ruth und Anita, wie sie ihre Körper- und Blickorientierungen auf eine junge Frau richten, die auf einem Museumsklappssessel vor ihnen an der Wand sitzt. Auch wenn nichts zu hören ist, so ist dennoch erkennbar, dass sich die drei Frauen in einer fokussierten Interaktionssituation befinden. Anita scheint im Moment des Standbildes zu ihr zu sprechen. Gestikulierend hebt sie die linke Hand und richtet sie angewinkelt in die Richtung der Treppe vor ihnen. Ruth steht frontal davor und hört zu. Auch der an die Wand lehnende Mann neben der Sitzenden scheint ihnen zuzuhören. Das Gespräch findet in einer Ecksituation des Raumes und vor einer metallenen Treppe statt, die nach oben führt. Im Hintergrund stehen und sitzen Besucherinnen und Besucher so, dass sie eine lose Warteschlange zu bilden scheinen. Einige wenden sich einander zu und markieren Interaktionseinheiten. Das Standbild dokumentiert also eine Raumsituation, in der keine *face-to-object*-Orientierungen auf Kunstobjekte stattfinden, vielmehr bilden die Anwesenden mit dem Gegenüber fokussierte *face-to-face*-Interaktionssituationen.

Wer ist die Gesprächspartnerin von Ruth und Anita? Die junge Frau trägt ein weißes, langärmliges T-Shirt mit einer auffälligen Aufschrift **LIVE!SPEAKER**, die von Ruth und Anita gelesen werden kann. Zudem trägt sie eine Erkennungsmarke um den Hals. Die Bekleidung, die Namensmarke, die sitzende Präsenz und die Situierung vor

der Treppe stellen ihren Status als Besucherin in Frage. Gemäß der T-Shirt-Aufschrift steht sie vielmehr als institutionelle Sprecherin für Kommunikationsanlässe zur Verfügung. Mit *Reden mit Museumsmitarbeitenden* möchte ich denn auch eine weitere Lösung der Rezeptionsaufgabe INFORMIEREN diskutieren, mit der die Besuchenden das Problem der Kunstaftigkeit von Installationskunst bearbeiten können. Ruth und Anita haben im Gespräch mit der Livespeakerin³⁰ die Möglichkeit, etwas Wissenswertes über die Kunst/Ausstellung zu erfahren. Insofern wird *Cloud Cities* dabei als Gesprächsraum etabliert. Nicht nur die Besucherinnen und Besucher sprechen untereinander über das, was sie wahrnehmen, was sie darüber wissen oder über das, was sie davon halten, sondern sie haben auch die Gelegenheit, mit Museumsmitarbeitenden *face-to-face*-Gespräche zu führen, Fragen zu stellen und dabei Wissenswertes zu erfahren. Aufgrund dieses Standbildes kann davon ausgegangen werden, dass in *Cloud Cities* fokussierte Interaktionssituationen mit dafür vorgesehenen institutionellen Sprecherinnen kultiviert werden. Indem das Museum die Herstellung solcher Ereignisse ermöglicht, suggeriert es die Bereitschaft zur verbalen Kommunikation mit dem Publikum. Die Ausstellung bildet den Rahmen dieser spontanen *face-to-face*-Kommunikationsanlässe, in denen sich die Teilnehmenden einander im Gespräch zuwenden und reziproken Blickkontakt herstellen.³¹

Das Reden und Zuhören in *face-to-face*-Interaktionssituationen ist nicht nur ein verbales, sondern immer auch ein räumliches Ereignis, das auf die Strukturen des Raumes Bezug nimmt, in dem es stattfindet. Der Ausstellungsraum bildet dazu die räumlich-materielle Voraussetzung, die durch die Wand, die Treppe und den Durchgang vorstrukturiert ist. Diese prägt die physische Kopräsenz der Gesprächsteilnehmenden sowie ihre wechselseitige Wahrnehmung mit. Obwohl keine Installationen zu sehen sind, ist dennoch zu vermuten, dass es sich bei diesem Kommunikationsanlass um ein »situativ ausagierte[s] Kunstgespräch« handelt (Knape 2007: 318). Joachim Knape hat innerhalb der Rhetorik darauf hingewiesen, dass Kunstgespräche nicht zwingend auf anwesende Artefakte bezogen sein müssen. Die Dialoge können öffentlich oder privat geführt werden, geplante oder spontane Ereignisse sein. Sie umfassen sowohl Expertengespräche als auch authentische Alltagskonversationen. Ein unausgesprochener Wunsch dabei ist, »dem Kunstbegriff kommunikativ auf den Grund zu gehen« (Knape 2007: 350).

Gesprächsartige Rezeptionsformen wie Kunstgespräche haben eine lange Tradition.³² Joachim Penzel hat die Kunstausstellung als »lebendigen, sozialen Handlungsraum« (Penzel 2007: 15) und »Gesprächsraum« (Penzel 2007: 24) mit klar verteilten

30 Ich werde in meinen Ausführungen den englischen Ausdruck *livespeaker* »verdeutscht« und in weiblicher bzw. männlicher Form als Livespeakerin bzw. Livespeaker verwenden.

31 Mündliche sprachliche Handlungen in Form von Gesprächen, so die Erkenntnis der klassischen Gesprächsforschung, sind stets eingebettet in Kommunikationssituationen. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass gesprochene Sprache dialogisch in Form von Wechselrede in Kommunikationssituationen realisiert wird und dass zwei oder mehrere Partner räumlich und/oder zeitlich miteinander verbunden sind (vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann 2004: 297).

32 Zu historischen Formen von Kunstgesprächen vgl. Marin 2001; Knape 2007; Penzel 2007; Ullrich 2007: 2015a; zu Kunstgesprächen in Form von Vermittlungsangeboten wie Führungen, Kunstgesprächen, thematischen Rundgängen, Ausstellungsgesprächen mit Expertinnen und Experten, Diskussionsrunden sowie Bildbetrachtungen mit Kindern vgl. Kirschenmann et al. 2011, Grütjen 2013; Hofmann 2015; Schmidt 2016.

Rollen (Sprecher und Hörer) ausgewiesen. Seit den Anfängen spielte die mündliche Sprache in Form eines Gesprächs, Vortrags oder später mit Audioguides eine zentrale Rolle. So war das »gesellige Schwadronieren über Kunst in Adelskreisen« (Knape 2007: 324) eine beliebte Praxis, in der sich die Kommunikatoren auch gerne selbst in den Mittelpunkt stellten (vgl. Kupferstiche von Daniel Chodowiecki in Knape 2007: 323; Ullrich 2015a)³³. Anhand des Standbildes lässt sich auch *Cloud Cities* als Gesprächsraum konstituieren. Denn offenbar stellt der Hamburger Bahnhof den Besuchenden für das Führen und Initieren von Gesprächen spezifische Mitarbeitende in der Funktion »Livespeaker« zur Verfügung. In den Daten sind aber auch Situationen dokumentiert, in denen Besuchende mit den Aufsichtspersonen sprechen. Im Folgenden wird kurz auf die institutionell deklarierten Aufgabenbereiche dieser beiden Berufsgruppen eingegangen:

- **Livespeakerin oder Livespeaker:** Mit Hilfe eines erhöhten Personalaufwandes realisiert der Hamburger Bahnhof in der Ausstellung *Cloud Cities* eine intensivierende Ansprache des Publikums durch ein Angebot zum kommunikativen Austausch. Auf dem Handout wird das personalisierte Kommunikationsangebot folgendermaßen angekündigt: »Studierende aus Berlin geben Auskünfte zur Ausstellung und laden zu Gesprächen über Kunst ein« (siehe Abb. 10, im Anhang). Im Fachdiskurs der Kunstvermittlung im Kontext der kulturellen Bildung werden Livespeaker als ein dialogisch orientiertes Vermittlungsformat diskutiert (vgl. Boroffka 2013: 47). In der Funktion als Kunstvermittelnde sind die Livespeaker beauftragt, die verschiedenen Aktivitäten und Aufgaben in der aktuellen Ausstellung umzusetzen (vgl. Deutscher Museumsbund et al. 2008: 29).
- **Aufseherin oder Aufseher**³⁴: Die Aufsichtsperson sorgt für den Empfang und die Orientierung der Besucherinnen und Besucher sowie für die Aufsicht in den frei zugänglichen Bereichen des Museums: Sie kontrolliert die Zutrittsbereiche und wacht über die Einhaltung der Verhaltensregeln, liefert den Besucherinnen und Besuchern erste Informationen, hilft ihnen beim Zurechtfinden im Museum während ihres Aufenthalts, beantwortet einfache Fragen zum Museum, den Sammlungen und den Ausstellungen und meldet jedes entstehende Problem der Leitung des Aufsichtsdienstes (vgl. Deutscher Museumsbund et al. 2008: 31). Aufsichtspersonen sind wichtige soziale Akteurinnen und Akteure des Museums und stellen im Rahmen eines Ausstellungsbesuchs eine Konstante dar (vgl. Reitstätter 2015: 181-183).

Mir ist nicht bekannt, dass Gespräche mit Livespeakerinnen oder Aufsichtspersonen in Kunstausstellungen bereits empirisch erforscht wurden. Diesem Desiderat widmet sich dieses Kapitel, in dem es darum gehen wird, wie die Besuchenden die Aufgabe INFORMIEREN im Gespräch durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* bearbeiten. Den Fokus richte ich auf Gespräche mit Livespeakerinnen. Zuerst werden die kommunikativen Angebote untersucht, die explizit für die Vermittlung von Inhalten vorgesehen sind. Sie werden vom Raum und durch die Anwesenheit der Livespeakerinnen gemacht und signalisieren so die Gesprächsbereitschaft der Institution (Abschnitt 4.2.3.1). Dann wird

33 Es ist jedoch nicht empirisch belegt, ob die historischen Salongespräche auch tatsächlich in der räumlichen Umgebung der Artefakte stattfanden.

34 Gemäß der europäischen Empfehlung für Museumsberufe heißt der Beruf offiziell »Der Assistent/ Die Assistentin des Besucher- und Aufsichtsdienstes«, vgl. Deutscher Museumsverband et al. 2008.

anhand des Standbildes zu Beginn des Kapitels untersucht, wie die beiden Besucherinnen im Gespräch mit der Livespeakerin die INFORMATIONS-Aufgabe lösen (Abschnitt 4.2.3.2). Mittels Videoanalysen werde ich anhand von zwei Fallbeispielen rekonstruieren, wie die Gespräche mit Livespeakern hergestellt werden, was sie auszeichnet und wie sie wieder aufgelöst werden (Fallbeispiel 4.2.3.3.1). Aber auch die Gespräche mit den Aufsichtspersonen sollen genauer untersucht werden. Anhand bereits analysierter Situationen, in denen fokussierte Interaktionssituationen zwischen Aufsichtspersonen und Besuchenden entstehen, sollen nun die Prozesse der Herstellung sowie die Art der Gespräche rekonstruiert und mit jenen mit Livespeakerinnen verglichen werden (Fallbeispiel 4.2.3.3.2). Schließlich werden die Ergebnisse der Aufgabe INFORMIEREN durch das Reden mit Museumsmitarbeitenden zusammengefasst (Abschnitt 4.2.3.5).

4.2.3.1 Angebote der Gesprächssituation

Dass ich zuerst die räumlich materialisierte Umgebung des Gesprächs in den Blick nehme und nicht, wie die Besucherinnen aufgrund der mündlichen Sprachrealisierungen ihren Austausch gestalten, ist aus der Sicht der Methodik der Gesprächs- und Konversationsanalyse ungewöhnlich (vgl. Gülich/Mondada 2008; Deppermann 2008; Brinker/Sager 2010). Doch in diesem ersten Schritt geht es darum, die räumlich-materiellen Voraussetzungen der Kommunikationsangebote als solche zu identifizieren und die Möglichkeit zu einem Gespräch mit Museumsmitarbeitenden als ein durch den Raum nahegelegtes, körperlich-räumliches und situiertes Ereignis innerhalb der Ausstellung zu etablieren. Denn unabhängig davon, wie Ruth und Anita den Sprecherwechsel organisieren und ein Thema interaktiv bearbeiten, ist die Tatsache relevant, dass sie dies in einer Ausstellung mit Museumsmitarbeitenden tun.



Standb. 2.3-1a

Klappsessel: Die junge Frau sitzt auf einem museumstypischen Klappstuhl. Eine solche Form der Möblierung ist an sich nicht außergewöhnlich, denn in Museen ist immer wieder zu beobachten, dass Besucher auf Klappstühlen sitzen. Die zusammenklappbaren und leicht transportierbaren Begleiter können während Ausstellungsbesuchen situativ genutzt werden, um sich

eine Verschnaufpause zu gönnen oder die Kunstwerke im Sitzen zu betrachten. Doch in *Cloud Cities* sind sie mir weder als zur Verfügung gestellte Sitzgelegenheiten begegnet, noch sah ich sie auf einem Wagen gestapelt stehen oder an einer Hängevorrichtung baumeln. Es gibt zwar eine Sitzbank in der *Lesezone* (vgl. *Lesen von Wandtexten*, Unterkapitel 4.2.1), aber Klappstuhl scheinen für die Besuchenden offenbar nicht zur Verfügung zu stehen. Dass die Livespeakerin auf einem solchen sitzt, markiert Exklusivität. Die seitlichen Armlehnen gewähren ihr ein bequemes Sitzen. Der Sessel steht vor der Wand, so dass sie sich zudem mit dem Rücken daran anlehnen kann und dabei den Raumbereich vor ihr im Blick hat. Die Anwesenheit der mobilen Sitzgelegenheit, die exklusive Nutzung und die sitzende Präsenz heben die Sichtbarkeit der Livespeakerin und ihren Status als Mitarbeiterin des Museums hervor.



Standb. 2.3-1b mit Detail

T-Shirt: Die Livespeakerin fällt zudem durch die Sichtbarkeit des weißen, langärmeligen T-Shirts auf. Der T-Shirt-Stoff ist das Trägermaterial einer dingfesten Aufschrift, die auf Brusthöhe angebracht ist. In blauen Großbuchstaben steht darauf LIVE!SPEAKER. Diese Bezeichnung ist ein direkter Hinweis auf die Funktion der Trägerin als eine vom Museum beauftragte Sprecherin, falls das

Gegenüber über entsprechende Lesekompetenz und über Englischkenntnisse verfügt. Livespeaker agieren als Sprechende direkt vor Ort, was durch ein Ausrufezeichen nach dem Wort LIVE hervorgehoben ist. Sicht- und lesbar stellt die Livespeakerin ein *face-to-face*-Gesprächsangebot zur Verfügung. Die Ansprache wird zudem durch eine institutionelle Erkennungsмарke unterstützt, die sie an einer Kette um den Hals trägt und auf der ihr Name zu lesen ist.³⁵ Die T-Shirt-Aufschrift und das Namensschild etablieren eine Form von Selbstdarstellung als Agentin des Museums. Sie weisen nicht nur auf das Gesprächsangebot hin, sondern dienen auch der Beziehungsgestaltung bei der Gesprächsherstellung. Der Charakter des T-Shirts wirkt jugendlich, locker und scheint mit einem Schal persönlich kombinierbar zu sein. Die Kommunikation durch den Kleiderhabitus hat informellen Charakter, was die Hemmschwelle senken soll, von den Besuchenden angesprochen zu werden.



Standb. 2.3-1c

Bodenfläche: Die Livespeakerin sitzt frontal vor dem Treppenaufgang, der zur oberen Ebene der großen, begehbar Raumkapsel [⑯ Observatory] führt. Aufgrund der spezifischen Situierung vor der Treppe hat sie unmittelbare Kontrolle über den Zugangsraum zur Treppe, das heißt dem Auf- und Abgang zur begehbar Raumkapsel. Zudem befindet sie sich in einem Transitraum,

wenn Besuchende an der Treppe vorbei zu den Wartenden im hinteren Raumbereich gelangen wollen und umgekehrt. Das durch die Livespeakerin verkörperte Gesprächsangebot ist also in einem Zugangs- und Transitraum lokalisiert. Vor ihr gibt es lediglich genügend Raum für Interaktionsereignisse mit einzelnen Besuchenden oder einer kleinen Gruppe, nicht aber mit mehreren Teilnehmenden. Ihre Präsenz an diesem Ort prägt einen Gesprächsrahmen, in dem Interaktionsereignisse nur von kurzer Dauer nahegelegt sind. Länger andauernde Gespräche hingegen hindern Besuchende, den Zugangs- und Transitraum problemlos nutzen zu können.

35 Auf dem Standbild ist der Name auf der Erkennungsмарke lediglich als Schriftspur im weißen Feld erkennbar. Dass es sich dabei um den Namen handelt, entnehme ich aus anderen Standbildern. Für die Anwesenden ist der Name jedoch sicht- und lesbar.



Standb. 2.3-1d

Warteschlange: Hinter der Treppe sind sitzende und stehende Besucherinnen und Besucher dokumentiert. Die »gemeinsame Präsenz« oder »Zusammenkunft« [*gathering*] (Goffman [1963] 2009: 33/34) des Sitzens und Stehens, die räumliche Nähe zueinander, die gegenseitige Wahrnehmung, die damit assoziierte Zusammengehörigkeit sowie die Strukturiertheit des Hintereinanders machen eine Reihe im Sinne einer Warteschlange rekonstruierbar. Erving Goffman versteht unter der linearen Reihenordnung eine »Ordnung, nach der ein Anspruchserhebender in einer bestimmten Situation ein bestimmtes Gut im Verhältnis zu anderen Anspruchserhebenden bekommt« (Goffman [1971] 1982: 63). Die fundamentale Aktivität, die sich dabei zeigt, ist die Praxis des Schlangestehens [*queuing*], die »the turn-by-turn accessibility to a service« organisiert (Hausendorf/Mondada 2017: 14). Warteschlangen markieren eine Nacheinander-Struktur der sozialen Organisation analog zum Sprecherwechsel der *turn-by-turn*-Organisation in der Konversationsanalyse (vgl. Sacks/Schegloff/Jefferson 1974). Eine Schlange in unmittelbarer Nähe einer Treppe produziert eine für alle im Raum Anwesenden klar verständliche soziale Ordnung. Es ist für alle klar, wer als Nächstes dran sein wird, um die Treppe benutzen zu können. Der Kopf der Schlange muss sich daher in der Nähe der Livespeakerin befinden. Anhand des Standbildes lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit sagen, ob Ruth und Anita als Nächstes dran sind oder unabhängig davon mit der Livespeakerin einen Interaktionsraum herstellen.

4.2.3.2 Besucherinnen als Gesprächsteilnehmerinnen

Nachdem die kommunikativen Angebote des gestalteten und personell ausgestatteten Ausstellungsraumes untersucht wurden, rücken nun Ruth und Anita in den Fokus, wie sie diese nutzen und als Hinweise beantworten.



Standb. 2.3-1e

Ruth, Anita und die Livespeakerin stellen durch die wechselseitige Ausrichtung ihrer Körper einen gemeinsamen Interaktionsraum her. Der reziproke Blickkontakt zwischen Anita und der Livespeakerin ist ein eindeutiger Hinweis auf eine dialogische Begegnung von miteinander kommunizierenden Menschen. Unabhängig von einer Situierung vor dem Kunstwerk reden sie

nicht aufgrund eines unmittelbaren Kunsterlebnisses miteinander, sondern sie denken höchstens über ein solches nach. Rechts neben der Livespeakerin steht ein Mann, der sich mit dem Oberkörper an die Wand lehnt, sein Blick ist geradeaus auf den Boden scheinbar ins Leere gerichtet. Er markiert aufgrund seiner Körperhaltung und Ausrichtung sowie der Blickfokussierung, dass er nicht aktiv am Interaktionsprozess zwischen den Frauen teilnimmt – höchstens zuhört. Seine in unmittelbarer Nähe zur Livespeakerin eingenommene Positionierung lässt jedoch erkennen, dass auch zwischen ihm und ihr oder auch mit Ruth und Anita verbaler Austausch möglich ist, im Moment des Standbildes aber nicht angezeigt ist.



Standb. 2.3-1f

Traditionellerweise sind Besucher mit ihren Blicken auf einen gemeinsamen Betrachtungsraum mit einem Exponat in Form einer *face-to-object*-Interaktion engagiert (vgl. Kesselheim 2014: 29). Ruth und Anita stellen im Gegensatz dazu mit der sitzenden Livespeakerin einen temporären *Interaktionsraum* her, der verbalen Austausch, gegenseitigen Blickkontakt und fokussierte

Interaktion nahelegt. Dabei nutzen sie den Zugangs- und Transitraum für die *face-to-face*-Aufstellung: Anita steht rechts neben der Livespeakerin, der Oberkörper ist sowohl zu ihr als auch zu Ruth gerichtet. Ruth steht mitten in der Gehzone, sie ist mit ihrer Blick- und Körperorientierung auf die Livespeakerin gerichtet. Die beiden sind als *Gesprächsteilnehmerinnen* erkennbar. Der Ort des Gesprächs mitten im Durchgang vor der Treppe und Anitas Körperausrichtung sowie ihre Geste zu dieser hin sind Hinweise, die ein Gespräch über das Thema der Zugänglichkeit der Treppe nahelegen. Zudem ist anzunehmen, dass der verbale Austausch in der Durchgangszone nicht lange dauern wird.



Standb. 2.3-1g

Die Situierung, der unübliche Präsenzmodus des Sitzens auf dem Museumssessel und die durch das T-Shirt ausgewiesene institutionelle Funktion als befugte Sprecherin sind kommunikative Hinweise, welche die Gesprächsbereitschaft der sitzenden Livespeakerin markieren. Wird aber deren Realisierung durch ihre Körperhaltung genauer betrachtet, dann sendet sie wider-

sprüchliche Signale: Es ist zu sehen, dass sie mit überkreuzten Beinen dasitzt, sich mit der linken Hand an den Hals fasst und sich mit der rechten Hand am Klappsessel festhält. Da sie während des Gesprächs sitzen bleibt, bildet sich zudem ein Gefälle der Blicke zwischen ihr und Anita. Es ist keine Dialogsituation auf Augenhöhe. In der Realisierung der Agentenrolle scheint die Livespeakerin zwar ihrem Auftrag entsprechend Auskünfte zu geben, mit ihrer Körperhaltung signalisiert sie jedoch weniger explizit die Bereitschaft für offene Gespräche, wie die Aufschrift des T-Shirts suggeriert.

4.2.3.3 Interaktive Herstellung von Gesprächen mit Livespeakerinnen

Thema der folgenden Ausführungen ist die interaktive Rekonstruktion von Gesprächssituationen mit Livespeakerinnen. In allen Videodokumenten sind solche zu finden. Am häufigsten dokumentiert sind *face-to-face*-Situationen in jenen Ausstellungsbereichen, in denen Zutritte zu den begehbar Kugelobjekten gewährt werden. So sind Gespräche mit den Besuchenden dokumentiert vor dem Schleuseneingang auf Bodenebene in das große, begehbar Kugelobjekt [⑦ Observatory] (Videos B, C, D, F, G, K, L, T), vor der Steiltreppe auf die höhere Ebene (Videos A, D, F, L) und vor der Treppe in die kleine, begehbar Raumkapsel [⑧ Biosphere 01] (Videos B, G). Es ist nur ein Gespräch aufgezeichnet, das mitten im Ausstellungsraum (Video D) stattfindet. Die Livespeakerinnen sind dabei beim Erledigen von zwei verschiedenen Aufgaben dokumentiert: Kommunizieren und Kontrollieren.

Als Nächstes werde ich zwei Gespräche zwischen Livespeakerinnen und Besuchenden rekonstruieren, in denen die Aufgabe INFORMIEREN bearbeitet wird:

- Im ersten Beispiel »BITte nicht die tür aufmachen« adressiert der Besucher die Livespeakerin vor der begehbaren Kunstkugel die Livespeakerin mit einer Frage. Diese geht darauf ein und erläutert sie. Der Besucher bestätigt die Livespeakerin in ihrer Rolle durch Hörersignale. (Fallbeispiel 4.2.3.3.1)
- Im zweiten Beispiel »falls sie irgendwas wissen möchten zur ausstellung« geht die Livespeakerin auf die Besucherin zu und macht ihr ein Kommunikations- und Wissensangebot. Diese geht darauf ein und beginnt über die Sinnhaftigkeit von Installationskunst zu sprechen und dabei den Sinn zu ermitteln. Die Livespeakerin bestätigt die Besucherin durch Hörersignale und Rückfragen als befugte Sprecherin. (Fallbeispiel 4.2.3.3.2)

4.2.3.3.1 Fallbeispiel »bITte nicht die tür aufmachen«

Die erste Sequenz ist dem Besuch (F-0.05.3,15–F-0.06.18,20) der drei Freunde Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) entnommen. Der 45 Sekunden dauernde Ausschnitt illustriert, wie das Trio am Ende des Raumes in die große, begehbarer Raumkapsel [17] *Observatory*] auf Bodenebene eintritt. Es sind viele weitere Besuchende vor dem Eingangsbereich. Die Kamera steht etwas entfernt dazu.



Standb. 2.3-8: F-0.05.38,15



Standb. 2.3-9: F-0.05.41,14



Standb. 2.3-10: F-0.05.45,14



Standb. 2.3-11: F-0.05.48,03

- | | | |
|----|-------------|--|
| 01 | Adrian | n:och äh: (.) n:och ä:h |
| 02 | | noch ääh warten bis jemand draußen is? |
| 03 | Livespeaker | ähm (.) nein (.) man kann einfach |
| 04 | Adrian | =okay |



Standb. 2.3-12: F-0.05.53,18



Standb. 2.3-13: F-0.05.58,19

- | | | |
|----|-------------|--|
| 05 | Livespeaker | =reingehen () aber bitte darauf achten () |
| 06 | | das ist eine luftsleuse () das heißt erst eine tür |
| 07 | Adrian | =ja |
| 08 | Livespeaker | =zumachen() und DAnn die nächste auf= |
| 09 | Adrian | [=ja] |
| 10 | Livespeaker | [mach]en () also so dass () |
| 11 | Adrian | =jo |
| 12 | Livespeaker | =äh: immer EINE tür zu ist () und nicht beide () |
| 13 | Adrian | ja |
| 14 | Livespeaker | <<schnell> gleichzeitig rausgehen> |



Standb. 2.3-14: F-0.06.02,17



Standb. 2.3-15: F-0.06.06,22

- | | | |
|----|-------------|---|
| 15 | Adrian | ah: ist das |
| 16 | | (1.0) |
| 17 | Livespeaker | << zur Frau und dem Kind> okay () dann können auch beide> |
| 18 | Adrian | also ist quasi durch luft (.)druck aufgeblasen |



Standb. 2.3-16: F-0.06.09,23



Standb. 2.3-17: F-0.06.15,02

- 19 Livespeaker << laut > TSCHULDigung! **biTTe** nicht die tür aufmachen>
 20 Frau nene ich weiß () sie wartet
 21 genau der luftdruck ist ein bisschen hart
 22 Livespeaker das merkt ihr auch **gleich**
 23 wenn die innere tür aufgeht
 24 ()ihr müsst die taschen draußen lassen
 25 Klaudia ach () okay

Kontaktaufnahme mit der Livespeakerin: Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) befinden sich vor dem Fenster am Hallenende hinter der großen begehbarer Raumkapsel. Auf dem ersten Standbild (Standb. 2.3-8) ist nicht zu erkennen, wie sie die Schuhe ausziehen, denn es sind noch einige weitere Anwesende in diesem Raumbereich, welche die Sicht auf das Trio verwehren. Adrian sucht den Blickkontakt mit der Livespeakerin vor dem Eingangsbereich (Standb. 2.3-9/9a). Während er in den Socken auf sie zugeht (Standb. 2.3-10/10a), sind dreimal Verzögerungssignale zu hören (Z. 01/02). Der Blickkontakt, die direkte Hinzubewegung sowie die Verzögerungssignale werden von der Livespeakerin als Kontaktaufnahme interpretiert. Sie beantwortet diese, indem sie den Blickkontakt erwidert und ihm mit zwei Schritten entgegenkommt, bis sie einander *face-to-face* gegenüberstehen. Nun fragt Adrian, ob man warten muss, bis jemand nach draußen kommt (Z. 02). Währenddessen verankern sie sich in einem *L-arrangement*, wobei sich die Livespeakerin so abgedreht hat, dass sie den Blick links zum Eingangsbereich der begehbaren Raumkapsel frei hat (Standb. 2.3-11/11a).



Standb. 2.3-9a: F-0.05.41,14 (Ausschnitt)



Standb. 2.3-10a



Standb. 2.3-11a

In diesem Eröffnungssegment ist zu verfolgen, wie Adrian die Livespeakerin vor dem Eingang als institutionelle Agentin identifiziert, obwohl er den Schriftzug auf dem T-Shirt als Hinweis nicht auswerten kann. Das beschriftete T-Shirt ist durch die Strickjacke, die sie darüber trägt, und durch die Hände, die sie auf der Höhe des Schriftzugs hält, verdeckt. Jedoch markieren die Situierung vor dem Eingang und die auf Brusthöhe sichtbare Erkennungsmarke ihre Rolle als institutionelle Mitarbeiterin. Adrian nimmt Blickkontakt auf, geht auf sie zu und spricht sie direkt ohne Begrüßungsformel mit einer Frage an. Die Gesprächssituation zwischen Adrian und der Livespeakerin ist in dem Moment etabliert, in dem der Interaktionsraum hergestellt ist und er nach der legitimierten sozialen Ordnung des Eintritts fragt. Dabei bestätigt er die Livespeakerin als »befugt-autorisierte Sprecherin« (Sturm 1996: 40) und unterstellt ihr, über die Zutrittsregeln Bescheid zu wissen.

Gesprächssituation vor dem Eingang: Die Livespeakerin beantwortet seine Frage mit »*man kann einfach da reingehen*« (Z. 03). Damit markiert sie zwar den Wissens- und

Kompetenzvorsprung, negiert aber die Funktion der Kontrolleurin, die darüber entscheidet, wer eintreten darf und wer nicht (Standb. 2.3-11/11a). Dass die Nutzung nicht nur »*einfach*« ist, verbalisiert sie im nächsten *turn*, den sie kontrastierend mit »*aber*« beginnt und darauf hinweist, wie das Eintreten in den Kugelobjekt-Raum zu vollziehen und worauf zu achten ist. Sie rückt die spezifische Funktionsweise von Schleusen in den thematischen Vordergrund (Z. 05/06). Sprachlich leitet sie die Anleitung mit der Höflichkeitspartikel »*bitte*« ein (Z. 05) und gestaltet sie mit kurzen Infinitiv-Sätzen ohne direkte verbale Ansprache. Dann erläutert sie, wie Luftschieleusen zu begehen sind. Als Erstes muss man »*eine tür zumachen*« (Z. 06/08) und dann »*die nächste aufmachen*« (Z. 08/10). Dabei muss beachtet sein, dass immer »*EINE tür zu ist*« (Z. 12). Mit der Betonung auf »*EINE*« hebt sie die typische Nutzungsweise einer Schleuse hervor (Standb. 2.3-12). Adrian als *Gesprächsteilnehmer* bestätigt sie immer wieder mit expliziten Hörersignalen und signalisiert, dass er verstanden hat, was zu tun ist. Als die Livespeakerin auf die Gefahr von »*gleichzeitig rausgehen*« (Z. 14) hinweist, wendet sie den Blick von ihm ab und blickt zurück zur Tür, vor der sich eine Frau mit ihrem Kind aufgestellt hat (Standb. 2.3-13). Sie beobachtet, was sich da abspielt. Inzwischen haben auch Chris und Klaudia zu Adrian aufgeschlossen und sich neben ihn gestellt (Standb. 2.3-14).

Während Adrian zögerlich den nächsten *turn* beginnt (Z. 15), greift die Livespeakerin nach dem Türgriff, öffnet die Tür und gewährt der Frau und dem Kind den Zutritt. Die Handlung begleitet sie mit »*okay, dann können auch beide*« (Z. 17). Nun führt Adrian seine Rede fort und fragt sie, während er den Blick zu ihr richtet, körperlich aber zur geöffneten Tür hin orientiert ist, ob dieser durch Luftdruck aufgeblasen ist (Z. 18) (Standb. 2.3-15/15a). Die Livespeakerin reagiert nicht auf Adrians Kommentar, denn unterdessen haben die Frau oder das Kind im Eingangsräum offenbar die zweite Schleusentüre zu öffnen begonnen, als sie plötzlich hinter der Tür hervortritt und mit einer markanten Stopp-Geste und mit scharfem Tonfall fordert, die Tür nicht aufzumachen (Z. 19) (Standb. 2.3-16/16a). Eine weibliche Stimme ist zu hören, wie sie die Livespeakerin beruhigt (Z. 20) und Adrians Kommentar bestätigt mit »*genau der luftdruck ist ein bisschen hart*«.



Standb. 2.3-15a: F-0.06.06,22 (Ausschnitt) Standb. 2.3-16a: F-0.06.09,23 (Ausschnitt)



Standb. 2.3-17a (Ausschnitt)

Die Initiative zum Gespräch geht von Adrian aus. Er adressiert die Livespeakerin und geht auf sie zu. Diese beantwortet seine Kontaktaufnahme, indem sie ihm entgegenkommt und sie so gemeinsam eine *face-to-face*-Situation herstellen. Sie gibt gemäß der T-Shirt-Aufschrift auf Adrians Frage Auskunft und wird von ihm durch Hörersignale bestätigt. In der fokussierten Interaktion zwischen ihr und Adrian wird Kontext- und Nutzungswissen über das Betreten des Schleuseneingangs in die Raumkapsel geteilt,

was spezifische Verhaltensweisen verlangt. Aufgrund der doppelten Orientierung der Livespeakerin sowohl zu Adrian als auch zum Eingangsbereich kommt der wechselseitige Austausch ins Stocken, denn sie hat auch den Schleuseneingang zu kontrollieren (Z. 19-23). In der Kommunikationssituation zeigt sich ein strukturelles Problem: Die Livespeakerin ist als eine institutionelle Sprecherin erkennbar und steht für die Kommunikation mit dem Publikum für Gespräche zur Verfügung. Dabei kommt sie dem Versprechen der Institution nach. Zur selben Zeit hat sie aber auch den Eingangs- und Zugangsbereich zur begehbarer Kunstinstallation zu kontrollieren. Sie bemüht sich, gleichzeitig die beiden kommunikativen Aufgaben *Vermitteln* und *Kontrollieren* zu bewältigen, priorisiert jedoch das *Kontrollieren*, was auf Kosten des Gesprächs mit Adrian geht.

Beendigung der Gesprächssituation: Unterdessen sind auch Adrian, Chris und Klaudia in den Schleusenraum getreten (Standb. 2.3-17). Die Livespeakerin hält noch immer die Tür in der Hand. Und während sie diese zu schließen beginnt und weiterhin den Blick in den Raum richtet, nimmt sie auf die vorhergehende Aussage der Frau Bezug und beschreibt die Erfahrung, die sie machen wird, wenn sie die zweite Tür öffnet (Z. 21/23). Die verbale und blickliche Adressierung des fünfköpfigen Kollektivs im Schleusenraum ermöglicht ihr zudem wahrzunehmen, dass offenbar nicht alle Regeln eingehalten werden, was sie zur nächsten verbalisierten Aufforderung veranlasst: »*ihr müsst die taschen draußen lassen*«. Offensichtlich ist Klaudia mit der Umhängetasche in den Schleusenraum getreten, denn sie ist es, die auf den Hinweis überrascht mit »*ach*« reagiert und sofort mit »*okay*« (Z. 25) den Prozess von *non-knowing to now-knowing* (vgl. Schegloff 2007: 118) sprachlich minimal bestätigt. Doch ohne eine handelnde Reaktion abzuwarten, schließt die Livespeakerin die Tür.

Das Gespräch wird zusammenfassend wie folgt hergestellt:

- Die Livespeakerin ist durch den selbstdeklarierenden Habitus (T-Shirt, Erkennungsmarke) und vor allem durch die Situierung vor dem Eingangsbereich in die begehbarer Raumkapsel als Museumsmitarbeiterin visuell verfügbar- und erkennbar.
- Adrian adressiert die Livespeakerin durch Blickkontakt, durch eine Bewegung auf sie zu und durch sprachliche Kontaktaufnahme. Er bestätigt sie damit als institutionelle Agentin. Die Livespeakerin beantwortet seine blickliche und körperliche Kontaktaufnahme multimodal durch das Erwidern des Blickkontakte, das Auf ihn-Zugehen und das Beantworten seiner Frage. Gemeinsam etablieren die Livespeakerin und Adrian einen *Interaktionsraum*, was Adrian ermöglicht, die INFORMATIONS-Aufgabe durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* zu lösen.
- In der Interaktionssituation bearbeitet die Livespeakerin Adrians Fragen nach der Benutzung der Raumkapsel. Im Gespräch kann er die Aufgabe INFORMIEREN lösen.
- Das *L-arrangement* der *face-to-face*-Konstellation ermöglicht reziproken Blickkontakt. Zudem erhält die Livespeakerin Sichtkontakt auf den Eingangsbereich, um während des Gesprächs diesen beobachten und den Zugang zur Raumkapsel kontrollieren zu können. Die Multiaktivität bringt den Gesprächsverlauf ins Stocken und das *face-to-face*-Gespräch mit Adrian schließlich zum Erliegen.
- Adrian als *Gesprächsteilnehmer* bestätigt die Livespeakerin in ihrer institutionellen Agenten- und Sprecherrolle durch Hörersignale. Das Gespräch ist in dem Moment beendet, in dem Adrian und seine Freunde in den Schleusenraum treten und die Tür von der Livespeakerin geschlossen wird.

- Im Gespräch mit der Livespeakerin wird die Benutzbarkeit von Installationskunst zum Thema gemacht. Durch Handlungsanweisungen weist die Livespeakerin zum »richtigen« Umgang an und kontrolliert diesen auch.
- Die Aufgabenlösung ist in diesem Beispiel eng an die Absicht gekoppelt, die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* (vgl. später Unterkapitel 4.5.2) bearbeiten zu wollen.

4.2.3.3.2 Fallbeispiel »falls sie irgendwas wissen möchten zur ausstellung«

Als zweites Beispiel habe ich einen rund einminütigen Ausschnitt (D-0.37.01,09–D-0.37.58,00) aus einem in der Ausstellung dokumentierten Gespräch zwischen Livespeakerin und Hilda (H) ausgewählt. Das gesamte Gespräch dauert rund zwei Minuten. Der thematische Verlauf lässt sich wie folgt beschreiben: Der erste Teil beginnt mit der Kontaktaufnahme der Livespeakerin (Z. 1-3) mit Hilda, dann beschreibt Hilda die in der Ausstellung gemachten Kunsterfahrungen (Z. 4-20). Danach im zweiten Teil sprechen sie über die Pflanzen und deren Befeuchtung, über die Veränderung der Ausstellung während der Dauer der Präsentation sowie über die Veränderung des Lebens und der lebenden Organismen. Dann verabschiedet sich die Livespeakerin wieder und wünscht Hilda beim weiteren Besuch viel Spaß. Nur der erste Teil des Gesprächs ist im Transkript wiedergegeben. Im Folgenden rekonstruiere ich, wie das Gespräch hergestellt und einen Moment lang aufrechterhalten wird.



Standb. 2.3-18: D-0.37.01,09



Standb. 2.3-19: D-0.37.03,12

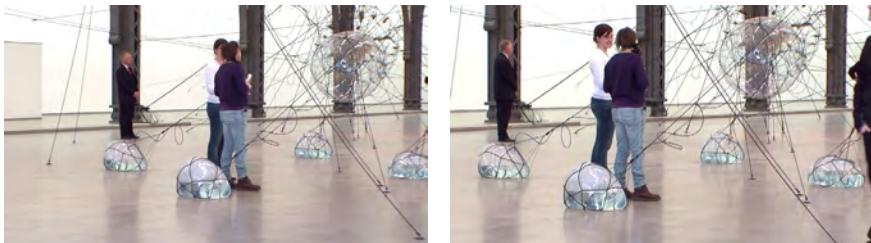


Standb. 2.3-20: D-0.37.08,18



Standb. 2.3-21: D-0.37.10,13

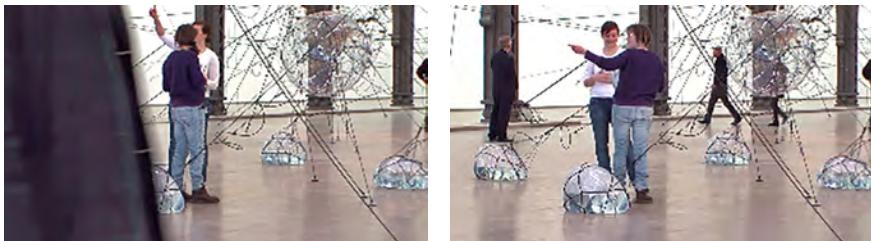
- | | | |
|----|-------------|---|
| 01 | Livespeaker | hallo |
| 02 | | falls sie irgendwas wissen möchten zur ausstellung |
| 03 | | (.) dann würd ich mich gerne anbieten |



Standb. 2.3-22: D-0.37.15,21

Standb. 2.3-23: D-0.37.23,12

- | | | |
|----|-------------|---|
| 04 | Hilda | ja.:? # |
| 05 | | nah:: (.) ich weiß nicht richtig (.) |
| 06 | | ich finde es (.) sehr intEREssant (-)im kunstwerk (.) zu GEH:en |
| 07 | Livespeaker | ja (.)<<leise> das stimmt> |
| 08 | Hilda | (.) und [ein teil von dies] |
| 09 | Livespeaker | [=und haben sie das] schon ausprobiert? |



Standb. 2.3-24: D-0.37.28,20

Standb. 2.3-25 D-0.37.31,12

- | | | |
|----|-------------|---|
| 10 | Hilda | äh: ausprobiert was? |
| 11 | Livespeaker | = DA oben? |
| 12 | Hilda | neinneinnein (.) nein es |
| 13 | Livespeaker | =da unten? |
| 14 | Hilda | dauert zu lange (.) ich komme hier äh (.) von da unten |
| 15 | Livespeaker | ja |



Standb. 2.3-26: D-0.37.39,22

Standb. 2.3-27: D-0.37.57,19

- | | | |
|----|-------|--|
| 16 | Hilda | es war ganz schÖ:n (.) so wie ein: (-)ein platz |
| 17 | | im (--)im bild (-)zu haben und man kann (.) und man denkt |
| 18 | | plötzlich man ist eine (--)von ganz VIELle: hier |
| 19 | | im ganzen univers. |

- 20 Livespeaker diese kleinen Planeten hier
 21 Hilda ja
 22 Livespeaker und sterne
 23 Hilda ja (--)ja #

Gesprächseröffnung: Auf dem ersten Standbild (Standb. 2.3-18) ist Hilda zu sehen, wie sie allein im Ausstellungsraum steht. Ihre visuelle und körperliche Orientierung ist *face-to-object* auf eine installierte Arbeit vor ihr gerichtet [⑬ *Biosphere 05*]. Eine Livespeakerin (Standb. 2.3-19) erscheint im Kamerablick. Diese schaut zuerst im Raum umher, fokussiert dann Hilda und bewegt sich auf sie zu. Verbal realisiert sie die Kontaktaufnahme mit der Begrüßungsformel »hallo« (Standb. 2.3-20), neigt sich mit dem Oberkörper leicht nach vorn und drängt sich von der Seite her in das Gesichtsfeld von Hilda, lächelt und gestikuliert mit der rechten Hand. Durch multimodale Ausdrucksressourcen wie Sprache, Bewegung und Handlung macht sie auf sich aufmerksam und maximiert bereits bei der Annäherung die eigene Sichtbarkeit im Wahrnehmungsraum von Hilda. Zudem signalisiert sie eine vorsichtige Annäherung, um im Sinne von Goffman, durch Rücksicht ihr »Image« aufrechtzuerhalten und ihr Gesicht nicht zu bedrohen (vgl. Goffman [1967] 1986: 10-13). Mit »hallo« weckt sie die Erwartung an eine Antwort, die Hilda verbal aber nicht gibt. Die Kamera dokumentiert Hilda von der Seite, dennoch ist eine minimale Kopfbewegung erkennbar, mit der sie den Blick von der Installation abwendet und ihn auf die sich nähernende Livespeakerin richtet. Aus Hildas Blickverhalten ist zu entnehmen, dass sie die Kontaktaufnahme mit ihrem reziproken Blickverhalten beantwortet. Das scheint die Livespeakerin als Bejahung der Kontaktaufnahme zu interpretieren, denn sie verlangsamt ihr Gehtempo (Standb. 2.3-21) und führt noch während der Bewegung den Grund der Kontaktaufnahme als ein erstes Topic ein »falls sie irgendwas wissen möchten zur ausstellung (.) dann würd ich mich gerne anbieten« (Z. 02/03). Bei »ausstellung« bleibt sie neben Hilda stehen, dreht ihren Körper etwas ab und verankert sich neben ihr in einem *L-arrangement*. Während sie einen *Interaktionsraum* herstellen, bleibt der Blick der Livespeakerin auf Hilda gerichtet, den Hilda nun ihrerseits erwidert. Eine *face-to-face*-Situation ist hergestellt.

In dieser Phase der Gesprächseröffnung zwischen sich zwei unbekannten Personen ist zu verfolgen, wie die Livespeakerin mit multimodalen Praktiken das Gespräch sucht, indem sie auf Hilda zugeht, den Körper und ihren Blick auf sie richtet und durch verbale Ansprache Gesprächsbereitschaft markiert. Begleitet wird die körperlich-situative Verortung neben ihr auch durch die verbale Begründung der Kontaktaufnahme und die Formulierung eines praktischen Ziels der Ansprache, indem sie ein mündlich orientiertes Informations- und Wissensangebot zur Ausstellung anbietet. Bei der Gesprächseröffnung wird zudem die Konstruktion von sozialen Rollen relevant und verbal ein asymmetrisches Wissensgefälle konstituiert. Denn implizit kommuniziert die Livespeakerin, dass sie über Vor- und Fachwissen und im Sinne Pierre Bourdieus über »symbolisches Kapital« (Bourdieu [1980] 1987: 205-221) verfügt. Auch ihr visuelles Erscheinungsbild durch das beschriftete T-Shirt weist sie als eine institutionell befugte Sprecherin aus. Sie drängt ihr Wissen aber nicht auf, sondern spricht im Konjunktiv, sie »würde« sich »anbieten«. In der umsichtigen Kontaktaufnahme der Museumsmitarbeiterin ist das Bemühen der Institution erkennbar, in *face-to-face*-Situationen »symbolisches Kapital« zu teilen.

Gesprächsverlauf: Nach den erwiderten Blicken macht Hilda einen Schritt zurück und ko-ordiniert sich mit der Livespeakerin so, dass beide nun *side-by-side* auf einer

Linie stehen und sich gegenseitig über die Schultern anblicken können (Standb. 2.3-22). Nach der blicklichen und körperlichen Antwort lässt sich Hilda nun auch verbal auf die Begegnung ein und zeigt sich als *Gesprächsteilnehmerin*. Während sie sich mit »weiß aber nicht richtig« (Z. 05) selbst als Nicht-Wissende etabliert, wendet sie den Blick wieder kurz zurück zur Installation. Dies kann als eine Reaktion auf eine in einem Museumsraum unübliche und überraschende Ansprache interpretiert werden. Zögerlich fährt sie mit einer Positivevaluation der Ausstellung fort und beginnt, über ihre Erfahrungen zu sprechen, dass sie es sehr interessant findet, im Kunstwerk zu gehen (Z. 06) und »ein teil« davon zu sein (Z. 07). Damit signalisiert Hilda, dass sie zwar das Gesprächs-, nicht aber das Wissensangebot der Livespeakerin annimmt. Vielmehr scheint sie durch die *face-to-face*-Situation angeregt zu sein, die eigene Erfahrung zu reflektieren (Standb. 2.3-23). Die Livespeakerin bestätigt Hildas Beobachtung (Z. 07). Während diese noch spricht, fragt sie nach, ob sie es denn schon ausprobiert habe (Z. 09). Auf Hildas Rückfrage (Z. 10) hin schöpft die Livespeakerin die situativ-räumlichen Ressourcen aus und verweist mit einer Zeigegeste auf die begehbarer, große Raumkapsel [⑦ *Observatory*] hinter ihr. Mit dem Finger zeigt sie nach oben und verankert simultan mit dem lokaldeiktischen Ausdruck »DA oben« (Z. 11) den Ort des Ausprobierens auf der höheren Zugangsebene der begehbarer Raumkapsel (Standb. 2.3-24). Hilda verneint entschieden (Z. 12). Sie begründet dies mit der zu langen Wartezeit (Z. 13). Während Hilda noch am Reden ist, schiebt die Livespeakerin den nächsten lokaldeiktischen Verweis ein mit »da unten« (Z. 13). Darauf reagiert Hilda erst im nächsten *turn* (Z. 13). Sie fügt an, dass sie von »da unten« (Z. 14) kommt, was sie gleichzeitig mit der linken Hand in die entsprechende Richtung auf den bodenebenen Zugangsbereich zeigend bestätigt. Mit den realisierten Zeigegesten ko-orientieren Hilda und die Livespeakerin ihre Blicke nicht nur auf einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus hin, sondern sie drehen dabei auch ihre Körper so ab, dass sie sich nun *face-to-face* gegenüberstehen (Standb. 2.3-25). Durch die Zeigehandlungen und die interaktive Auswertung der räumlichen Ressourcen wird der *Interaktionsraum* zwischen ihnen neu konfiguriert. Zudem hält die Livespeakerin die ganze Zeit den lächelnden Blickkontakt zu Hilda aufrecht. Mit Hildas Bejahung (Z. 15) scheint für sie nun klar zu sein, dass diese die große, begehbarer Raumplastik [⑦ *Observatory*] betreten und die Kunstaftigkeit durch *Eintauchen* erfahren hat (vgl. *Eintauchen*, Unterkapitel 4.5.2). Die Bestätigung scheint für Hilda in der Folge Motivation zu sein, diese Erfahrungen in der *face-to-face*-Situation mit der institutionellen Agentin zu reflektieren. Sie beginnt mit einer Positivevaluation »es war ganz schön« (Z. 16) und fährt fort mit »man denkt«, dass man einen »platz im (1.0) im bild« hat (Z. 16/17), was sie mit dem Universum vergleicht, und dass man eine von vielen »im ganzen univers« (Z. 18) ist. Noch immer halten die beiden den gegenseitigen Blickkontakt. Dann reagiert die Livespeakerin, indem sie den Begriff »univers« mit »die ganzen planeten hier« (Z. 20) »und sterne« (Z. 22) ergänzt (Standb. 2.3-26), was Hilda bestätigt.

Markierung einer Gesprächspause: In dem Moment, in dem Hilda den Blick von der Livespeakerin abwendet und sich durch die *face-to-object*-Ausrichtung wieder der Installation zuwendet, macht diese einen Schritt zurück und tritt für einen Moment aus der *face-to-face*-Interaktion aus (Standb. 2.3-27). Sie ko-orientiert den Blick mit jenem von Hilda auf das nahe Wahrnehmungsobjekt vor ihnen. Beide verweilen einen Moment lang und betrachten gemeinsam schweigend die Arbeit.

Wie bereits Elwys De Stefani und Lorenza Mondada in ihrer Studie *Die Eröffnung sozialer Begegnungen im öffentlichen Raum* (De Stefani/Mondada 2010) gezeigt haben,

handelt es sich auch bei der Kontaktaufnahme der Livespeakerin um eine soziale Begegnung, die weder geplant noch inszeniert ist, sondern situativ im Ausstellungsraum realisiert wird. Sie wird von Hilda nicht erwartet, was ihre überraschte Reaktion zeigt. Die Ausgangslage der Kontaktaufnahme ist Hildas visuelle Verfügbarkeit für andere im Ausstellungsraum Anwesende und somit auch für die Livespeakerin, die sie als solitäre Besucherin identifiziert und ihr Gesprächsbereitschaft unterstellt. Mit De Stefanis/Mondadas lässt sich das »kategoriale Identifizieren« als Voraussetzung für das Initiiieren von Interaktion durch die Livespeakerin erklären. Ihr Ziel scheint es, mit einer unbekannten Person in den Dialog zu treten und fokussierte Interaktion herstellen zu können, was sie durch frontale Annäherung, auffallende Gesten und eine rasche Äußerung des Motivs realisiert. Die Sichtbarkeit des T-Shirts mit der Aufschrift orientiert zudem simultan über die institutionelle Zugehörigkeit und deklariert die Funktion der Trägerin. Indem Hilda die Initiative der Livespeakerin auf adäquate Weise beantwortet und sich auf die Interaktion einlässt, bestätigt sie sie in der autorisierten Sprecherfunktion. Interessant ist aber, dass die Livespeakerin nicht spricht, sondern vorwiegend zuhört, nachfragt oder Hildas Kommentare bestätigt. Ihre Anwesenheit motiviert Hilda offenbar zur Reflexion der eigenen Erfahrungen und zur Konstitution von Sinn. Sie löst das anfängliche Angebot der Wissensvermittlung nicht ein, sondern scheint in der »Kommunikation über Kunst« vielmehr Hilda in ihrer Selbstaktivierung zur Reflexion zu unterstützen. Im Gespräch mit der Livespeakerin wird das zu Beginn etablierte asymmetrische Wissensgefälle nicht mehr weiter etabliert. Vielmehr werden in der Interaktion Wahrnehmungen und Erfahrungen im rezeptiv-nutzenden Umgang mit Installationskunst gemeinsam bearbeitet, was mit Garoian als »performing perception« (Garoian 2001: 239) bezeichnet werden kann. Damit ist eine Strategie gemeint, die es den Besuchenden ermöglicht, Wissen durch sinnliche Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung in Interaktion mit dem Museum bzw. ihren Repräsentanten hervorzubringen (vgl. Garoian 2001: 239-241). In der Interaktion wird Hilda durch die Vertreterin der Institution als ebenso »befugte Sprecherin« (Sturm 1996: 41) etabliert und bestätigt. Im Gegensatz zur Bereitstellung schriftbasierter Informationsmittel wie beispielsweise durch Wandtexte bietet die Bereitstellung von Museumspersonal die Möglichkeit, im Gespräch situativ auf die Besuchenden einzugehen. Die Kommunikation während der *face-to-face*-Gesprächs-Situation scheitert nicht (mehr) aufgrund mangelnder Deutschkenntnisse oder Kenntnisse der Fach- und Fremdsprachlichkeit (vgl. »wie heißt die ausstellung?«, Fallbeispiel 4.2.1.4.3). Im Gegen teil, gemeinsam lösen die Livespeakerin und Hilda als *Gesprächsteilnehmerin* die INFORMATIONS-Aufgabe und stellen die Sinnhaftigkeit der Ausstellung interaktiv her. Durch das Gesprächsangebot mitten im Ausstellungsraum wird die Institution als ein »interaktivierendes Museum« (vom Lehn 2017) relevant.

Die dokumentierten Lösungen zur Herstellung und zum Verlauf des Gesprächs lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Wie bereits im letzten Beispiel weist sich die Livespeakerin durch den selbstdeklarierenden und kommunizierenden Habitus (T-Shirt, Erkennungsmarke) als Museumsmitarbeiterin und institutionelle Agentin aus.
- Die Livespeakerin initiiert das Gespräch durch eine direkte Ansprache, eine Grußformel, den Blickkontakt, ein freundliches Lächeln, Gesten sowie eine verbale De-

klärung des Grundes, was Hilda mit dem Erwidern des Blickkontaktes bestätigt. In der *face-to-face*-Situation zwischen sich fremden Personen bietet die Livespeakerin der Besucherin explizit an, die Aufgabe INFORMIEREN interaktiv im Gespräch zu lösen.

- Die Sprachhandlungen der Livespeakerin zeichnen sich durch Frageformate und bestätigende Signale aus. Jene von Hilda bearbeiten die kunstkomunikativen Aufgaben der Bewertung, Beschreibung und Deutung.
- Gemeinsam stellen die Livespeakerin und Hilda einen *Interaktionsraum* mit reziprokerem Blickkontakt her, in dem die Ressourcen des Raumes multimodal genutzt werden und kommunikativ Sinn hergestellt wird. Entgegen ihrer Funktion nimmt die Livespeakerin dabei weniger eine redende, vielmehr eine unterstützende und fragende Haltung ein. Hilda hingegen wird als eine zum Sprechen ›befugte‹ *Gesprächsteilnehmerin* etabliert.
- Hildas Blickabwendung interpretiert die Livespeakerin als Hinweis, allein gelassen zu werden zu wollen, was sie mit einem Schritt zurück, der Vergrößerung der Distanz zu ihr und durch die Ko-Orientierung des Blickes auf das Wahrnehmungsobjekt vor ihnen beantwortet.
- Im Gespräch zwischen Hilda und der Livespeakerin ist diese nicht als Sprecherin erkennbar, sondern die institutionelle Agentin bestätigt Hilda als kompetente Sprecherin. Durch ›Kommunikation über Kunst‹ stellen die Livespeakerin und die Besucherin interaktiv eine mögliche Bedeutung von Installationskunst her.
- Die Lösung der Aufgabe INFORMIEREN durch *Reden mit Museumsmitarbeitenden* mit Livespeakern steht in einer engen Relation zur Aufgabenbewältigung von PARTIZIPIEREN in Form von *Eintauchen*, wie ich später noch zeigen werde.

4.2.3.3.3 Herstellung von fokussierter Interaktion mit Aufsichtspersonen

Die Besucherinnen und Besucher bearbeiten INFORMIEREN nicht nur, indem sie mit den Livespeakerinnen kommunizieren. Im Korpus gibt es auch fokussierte Interaktionssituationen und Gespräche mit Aufsichtspersonen. Nur bei zwei Paaren ist kein Kontakt zu ihnen dokumentiert (Videos C, T). *Face-to-face*-Begegnungen mit den Aufsichtspersonen sind gemäß den Dokumenten meistens nur von kurzer Dauer. Es ist nur eine Situation dokumentiert, in der eine Besucherin (Video A) die Kommunikation mit einem Aufseher explizit nutzt, um sich über das Fotografierverbot zu erkundigen und dabei die Aufgabe INFORMIEREN zu bearbeiten.

Es gibt aber mehrere fokussierte Interaktionen, in denen vielmehr das *Kontrollieren und Intervenieren* im Fokus stehen als das INFORMIEREN im Sinne der Wissenskommunikation. Dies ist beispielsweise im Rahmen der Ticketkontrolle im Treppenbereich (Videos B, D, G, K) der Fall. Die Anwesenheit des Aufsehers, die gut sichtbare Positionierung, die aufrechte Haltung, der formelle Kleiderhabitus sowie das Scangerät sind vorstrukturierte Hinweise, welche die Besuchenden mit dem Hinstreichen der Tickets beantworten (vgl. »Alle foto(.)Fotografieren schon«, Fallbeispiel 4.1.1.4.3). Intervenierende Zurechtweisungen geschehen meistens zuerst fernkommunikativ mitten im Ausstellungsraum und werden später gegebenenfalls in *face-to-face*-Situationen (Videos B, D, G, L) weiterbearbeitet, in denen die Aufsichtsperson die Einhaltung der musealen Berührverbot-Regel (vgl. »das berÜ:hren der figÜ:ren mit den pfO:ten«, Fallbeispiel 4.3.2.4.3) fordert und gegebenenfalls begründet.

4.2.3.4 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung

Reden mit Museumsmitarbeitenden

In diesem Kapitel wurden Gesprächssituationen mit Museumsmitarbeitenden fokussiert. Es ging darum, wie in den Gesprächen das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst bearbeitet und die Aufgabe INFORMIEREN gelöst wird. Anhand eines Standbildes wurde exemplarisch untersucht, welche kommunikativen Angebote der materielle Raum und die Livespeakerin aufgrund ihrer Sichtbarkeit als Vermittlungsagentin macht, um von den Besuchenden als Hinweis für ein Gesprächsangebot der Institution identifiziert werden zu können. Wie die Gespräche in Interaktionssituationen mit Livespeakerinnen hergestellt werden, konnte anhand der Videoanalysen rekonstruiert werden. Es hat sich gezeigt, dass INFORMIEREN auch in den Gesprächen mit Aufsichtspersonen bearbeitet werden kann, doch diese scheinen als Vermittlungspersonen nicht ebenso verfügbar zu sein wie die Livespeakerinnen.

Nun sollen die empirischen Lösungen aus den Standbild- und Videoanalysen zusammengefasst werden, wie im Kunstkommunikationsraum *Cloud Cities* die Rezeptionsaufgabe INFORMIEREN durch *Reden mit Museumsmitarbeitenden* multimodal gelöst wird. Anhand der Gesprächsangebote des personell ausgestatteten Ausstellungsraumes im Rahmen der „Kunstkommunikation durch die Ausstellung“ und der Beantwortung der durch die institutionellen Mitarbeitenden implizierten Hinweise im Rahmen der „Kunstkommunikation in der Ausstellung“ lassen sich abschließend folgende Erkenntnisse festhalten:

Räumlich-körperliche geprägte Gesprächsangebote durch die Agierenden der Institution

- Die Standbild- und Videoanalysen haben gezeigt, dass die Livespeakerinnen und Aufsichtspersonen auf unterschiedliche multimodale Weise ihre Gesprächsbereitschaft anzeigen. Der folgende Vergleich fasst dies zusammen:

	Livespeakerinnen	Aufsichtspersonen
Sichtbarkeit durch Kleidung	weißes T-Shirt, Aufschrift LIVE!SPEAKER, ist individuell gestaltbar, wirkt jugendlich und informell	dunkler Anzug, weißes Hemd, rote Krawatte, ist nicht individuell gestaltbar, wirkt klassisch und formell
Positionierung	vor den Treppenaufgängen zu den begehbar Raumkapseln oder vor dem Eingang auf Bodenebene positioniert, im Ausstellungsraum unterwegs	beim Treppenabgang in die Ausstellungshalle auf der rechten Seite positioniert, im Ausstellungsraum unterwegs
Selbstdeklarierung	Erkennungsmerke um den Hals	Namensschild auf Brusthöhe
Requisiten	Museumsklapptisch	Scangerät
Erkennbare Aufgaben	- Zutrittskontrolle zu den Kunsträumen - Gesprächsangebot	- Zutrittskontrolle zur Ausstellung - Aufsicht
Gesprächsangebot	Zutrittskontrolle vor der Treppe oder dem Eingang in begehbarer Installationen: visuell verfügbare und ansprechbar, nahkommunikativ, informell durch Erläuterung der Benutzung Gesprächsangebot im Ausstellungsraum: durch Begrüßungsformel, Blick- und Körperorientierung, aktives Zugehen, persönlich, einladend zur Kommunikation über Kunst	Zutrittskontrolle vor der Treppe im Eingangsbereich: visuell verfügbare und ansprechbar, nahkommunikativ formell durch Beglaubigen des berechtigten Zutritts zur Ausstellung mit Scangerät Aufsicht: fernkommunikativ, unüberhörbar, anonyme Adressierung, aktives Zugehen, formell, intervenierend durch Klären des ›richtigen‹ Umgangs mit Installationskunst

Abb. 13: Vergleich: Livespeakerinnen/Aufsichtspersonen

Körperlich-situative Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Analyse hat gezeigt, dass die Besuchenden die Angebote der Museumsmitarbeitenden annehmen und durch *face-to-face*-Konstellationen *Interaktionsräume* herstellen.
- Die Gespräche mit den Livespeakerinnen finden in der Nähe von Installationen statt, die begehbar sind, jene mit den Aufsichten im Eingangsbereich der Ausstellung. Livespeakerinnen und Aufsichtspersonen treten auch mitten im Ausstellungsraum in *face-to-face*-Kontakt mit den Besuchenden.

Interaktive Realisierung von *Reden mit Museumsmitarbeitenden*

- Die Videoanalysen machten deutlich, dass die Gespräche mit den Livespeakerinnen vor den Treppenaufgängen zu den Kunsträumen und jene mit den Aufsichtspersonen im Treppenbereich vor allem funktionalen Charakter haben, um die Zutritte zu regeln. Die Ticketkontrolle geschieht nonverbal, in den Gesprächen mit den Livespeakerinnen werden die Zutrittsbedingungen interaktiv geklärt.
- Es zeigte sich zudem, dass die Herstellung von informativen Gesprächen mit den Livespeakerinnen aufgrund der simultan zu bewältigenden Türkontrolle erschwert ist.

- Die in der Ausstellungshalle hergestellten Gespräche mit den Aufsichtspersonen werden von diesen fernkommunikativ und intervenierend initiiert. Sie haben informativen, vor allem aber sanktionierenden Charakter. Die Gesprächseröffnungen der Livespeakerinnen sind behutsam *face-to-face*-initiiert und haben eher informellen Charakter. Sie werden Schritt für Schritt interaktiv mit den Besuchenden hergestellt durch Blickkontakt, Aufeinander-Zugehen, verbale Ansprache während der Annäherung und der Etablierung eines *Interaktionsraumes*.
- Während die Gespräche mit den Aufsichtspersonen eher von der Durchsetzung der Museumregeln geprägt sind, sind jene mit der Livespeakerinnen im Ausstellungsraum eher durch die »Kommunikation über Kunst« motiviert.
- Durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* wird nicht nur die Aufgabe INFORMIEREN bearbeitet, sondern es ist auch durch die Absicht motiviert, beim *Eintauchen* und *Mitspielen* die Aufgabe PARTIZIPIEREN bewältigen zu wollen.

Die Ergebnisse der Standbild- und Videoanalysen zeigen, dass sich die Gesprächsrealisierungen der Livespeakerinnen von jenen der Aufsichtspersonen unterscheiden, die Angebote der Livespeakerinnen prägnanter sind als jene der Aufseher. So soll im Folgenden versucht werden, anhand einer grafischen Vereinfachung eine modellhafte Lösung zu veranschaulichen, wie INFORMIEREN durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* am Beispiel eines Gesprächs mit einer Livespeakerin materiell-kommunikativ vorstrukturiert ist und von den Besuchenden multimodal beantwortet wird.

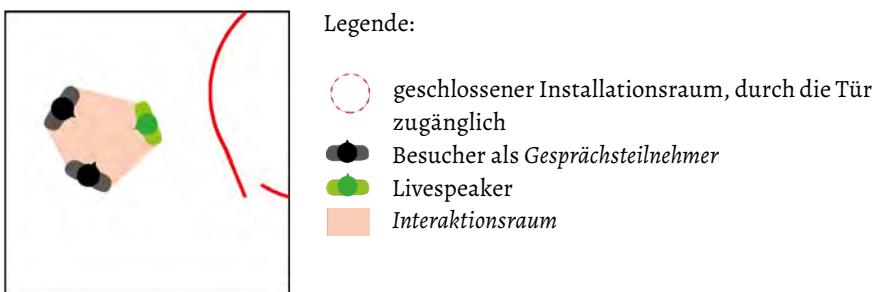


Abb. 12: *Reden mit Museumsmitarbeitenden* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

Die Skizze zeigt eine Gesprächssituation von Besuchenden als Gesprächsteilnehmende mit einer Museumsmitarbeitenden in der Funktion einer Livespeakerin. Das *face-to-face*-Gespräch findet in unmittelbarer Nähe einer betretbaren Installation statt und wird durch den dabei etablierten *Interaktionsraum* sichtbar. Das Gespräch muss nicht auf die Kunstwerke orientiert sein, kann aber durch die Nähe und Ausrichtung der Körper zu jeder Zeit darauf bezogen werden.

Sprachliche Realisierung von *Reden mit Museumsmitarbeitenden*

- Die Gespräche mit den Livespeakerinnen werden von den Besuchenden direkt, mit oder ohne Grußformel (»hallo«) oder mit einer Fragestellung initiiert. Die Livespeakerinnen geben Antwort (»nein, (.) man kann einfach da reingehen«) oder stellen selbst Fragen (»haben sie das schon ausprobiert?«, »da oben?«, »da unten?«).

- Interaktionen mit den Aufsichtspersonen werden z.B. bei der Ticketkontrolle durch das Auswerten von nonverbalen Hinweisen (Anwesenheit, Kleidung und Positionierung) sprachfrei gelöst. Wenn Aufsichtspersonen bei Regelverstößen intervenieren, tun sie dies anonym, laut und fernkommunikativ. In den anschließenden Kommunikationsanlässen werden Basisinformationen ausgetauscht und über die Regeln in der Ausstellung informiert. In den Gesprächen geht es nicht um das »Reden über Kunst«, sondern darum, das rituelle Gleichgewicht zwischen den Gesprächsteilnehmenden und die persönliche Fassade (vgl. Goffman [1959] 2003: 25; [1963] 2009: 41) wiederherzustellen.
- In den Gesprächen werden folgende kunstkommunikative Aufgaben bearbeitet:
 - Benennen von räumlichen Elementen (»*das ist eine luftschleuse*«, »*die ganzen planeten hier*«)
 - Benennen von Einzelhandlungen durch die Livespeakerinnen, die mit Infinitiv-Sätzen informieren, was zu tun ist und welche Instruktionen zu befolgen sind (»*erst die tür zumachen* (.) *DAnn die nächste aufmachen*«), bisweilen auch eingeleitet durch die Höflichkeitsformel (»*bitte*«) fordern sie zudem zu bestimmten Handlungen auf (»*ihr müsst die taschen draußen lassen*«) oder erteilen eine Erlaubnis (»*dann können auch beide*«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Reden mit Museumsmitarbeitenden*: Installationskunst als Gesprächsthema

Während die Besuchenden die Aufgabe INFORMIEREN durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* bearbeiten, etablieren sie die Ausstellung von Installationskunst als einen Ort, der zu fokussierter Interaktion mit dem Museumspersonal anregt. Einzelpersonen werden dabei eher direkt von den Livespeakerinnen angesprochen als Paare, während Besuchende in Paarkonstellationen eher aktiv auf die Livespeakerinnen zugehen. Beim *Reden mit den Museumsmitarbeitenden* wird nicht über irgendetwas gesprochen, sondern im inhaltlichen Fokus des Kommunikationsereignisses »Gespräch« stehen das Reden über und das Generieren von Informationen zur Kunst, der aktive Umgang mit den Installationen und die institutionelle Dimension der Ausstellung. Dabei werden die Zutrittsbedingungen sowie der »richtige« Umgang mit den begehbareren Installationen thematisiert und Wissensdefizite interaktiv bearbeitet. Installationskunst wird im Ausstellungsraum von den kommunikationsfreudigen Besuchenden als Gesprächsthema etabliert.

4.2.4 Lesen von Handlungsanweisungen



Standb. 2.4-1: L-0.13.39,10

Auf dem Standbild (2.4-1) ist zu sehen, wie Ruth und Anita vor dem Eingang in die große begehbar Raumkapsel [17 Observatory] stehen.³⁶ Ruth zieht die Schuhe aus, Anita hat ihre bereits ausgezogen und auch ihre Tasche abgelegt. Sie steht nun in Socken vor einer Glastür. Den Blick hat sie geradeaus auf ein blaues, rundes Schild auf der Glastür gerichtet, dessen Betrachtbarkeits- und Lesbarkeitshinweise sie offenbar beantwortet. Ruth und Anita bilden gemeinsam mit einer dritten Frau eine Dreiergruppe. Die Körpervorderseite dieser Frau ist zu Anita vor ihr gerichtet. Den Kopf hat sie zu Ruth zu ihrer linken Seite gedreht. Sie trägt einen blauen Pullover, steht aufrecht und lässig da, die Schuhe hat sie nicht ausgezogen, die rechte Hand steckt in der Hosentasche. Obwohl sie kein beschriftetes T-Shirt trägt, kann sie aufgrund der bisherigen Analyseergebnisse und aufgrund ihrer Positionierung vor der Tür, der visuellen Ansprache der Besucherinnen und der Etablierung eines Interaktionsraumes als Livespeakerin identifiziert werden. Zudem trägt sie Schuhe, die sie nicht auszuziehen beabsichtigt.

Ruth und Anita vor dem Eingang lassen erahnen, dass sie in den Installationsraum einzutreten beabsichtigen. Das von Anita fokussierte blaue Hinweisschild an der Tür lässt vermuten, dass es da spezifische Instruktionen gibt, die zu befolgen sind. Während im letzten Kapitel *Reden mit Museumsmitarbeitenden* an diesem Zugangsort zur Raumkapsel die Livespeakerin mündlich informierte und Instruktionen gab (vgl. »BITte nicht die tür aufmachen«, Fallbeispiel 4.2.3.3.1), stehen in diesem Kapitel dauer-kommunikative und materialisierte Lese-Angebote im Zentrum, welche die Besuchenden zu einem bestimmten Verhalten bei der Nutzung der Installationskunst auffordern. Die Aufgabe INFORMIEREN soll in diesem Kapitel um eine weitere mögliche Lösung ergänzt werden, die zur Herstellung von Kunstaftigkeit beiträgt. Anders als das Kommunikationsmedium Wandtext als Kommentar zur oder über Kunst (vgl. *Le-*

³⁶ Dieses Standbild wurde in ähnlicher Weise im letzten Kapitel aus einer anderen Kameraperspektive behandelt, siehe Fallbeispiel »BITte nicht die tür aufmachen« (vgl. Fallbeispiel 4.2.3.3.1).

sen von Wandtexten, Unterkapitel 4.2.1) zielt der schriftbasierte Hinweis darauf ab, die Besuchenden über besondere Anforderungen während des Ausstellungsbesuchs zu informieren und sie dabei auch praktisch anzuleiten, sich ›richtig‹ zu verhalten oder bestimmte Handlungen zu unterlassen (vgl. Reitstätter 2015: 103). In diesem Kapitel geht es um schriftliche Handlungsanweisungen. Sie sind eine spezifische handlungsbezogene Form der Unterrichtung, die von den Besuchenden entsprechend ausgewertet werden sollen. So soll das *Lesen von Handlungsanweisungen* als eine weitere Möglichkeit der Aufgabenlösung INFORMIEREN diskutiert werden.

Handlungsanweisungen sind im Alltag allgegenwärtig – ob in mündlicher oder schriftlicher Form. Auch beim Betreten des Museumsgebäudes wissen die Besuchenden aus Erfahrung, dass es Regelwerke, Konventionen und Normen gibt, die mit dem Museumsbesuch verknüpft sind. Sie wissen beispielsweise, dass es im Museum etwas zu sehen gibt, das für den Blick des Publikums ausgestellt und arrangiert wurde, oder dass es meist aus konservatorischen Gründen verboten ist, Werke zu berühren. Es gehört zur Tradition des Museums, das Verhalten des Publikums zu lenken und zu kontrollieren (vgl. Bennett 1995, 2010). Auch der Ausstellungsraum im Hamburger Bahnhof ist ein normativ hoch reglementierter Raum mit eigenen Museumsregeln, die in Form einer Benutzungsordnung auf der Homepage einsehbar sind (vgl. Homepage Hamburger Bahnhof³⁷).

Davon abgrenzen möchte ich jene Betrachteranweisungen, die in schriftlicher Form vor Ort mitten im Ausstellungsraum präsent und lesbar sind, die im Zusammenhang mit der Nutzung der Kunstwerke stehen und die regulieren, wie die ›richtige‹ Annäherung und Rezeption zu vollziehen ist. Handlungsanweisungen spielen in der Kunst seit der Moderne eine zentrale Rolle und kommen in unzähligen Variationen vor. Als verbalisierte und zeichenhaft kommunizierte Instruktionen sind sie gemäß Silke Feldhoff eine von vier Strategien der Besucheransprache und der Rezipientenbeteiligung, die das Publikum aktivieren, es in die künstlerische Arbeit einbeziehen und an den Kunstwerken partizipieren lassen (vgl. Feldhoff 2009a: 52)³⁸. Solche Handlungsanweisungen zu künstlerischen Arbeiten in Form von Tafeltexten nehmen vor allem bei partizipatorisch angelegten Kunstwerken einen wichtigen Platz ein. Sie rechnen nicht mit passiven Kunstrezipienten, sondern schlagen ihnen mittels sprachlicher Äußerungen Handlungen vor, wie sie den Prozess der Rezeption zu gestalten haben, wie eine Aktion auszuführen oder eine Sache hervorzubringen ist. Ob die Rezipienten die Aufforderungen annehmen oder nicht, unterliegt ihrer Entscheidung (vgl. Blunck 2003; Umathum/Rentsch 2006; Feldhoff 2009: 52; Umathum 2011: 51-60; Schneemann 2008, 2011, 2013a; Reitstätter 2015: 103-104; Janhsen 2018).

Die instruierende Besucheransprache kann mit Peter J. Schneemann als »eine autoritäre Geste« (Schneemann 2011: 280) verstanden werden, welche die Beziehung zum Werk lenkt und kontrolliert. Der Kunsthistoriker sieht in der Aufforderung zum Handeln den in der Moderne formulierten Fluchtpunkt der Interpretation und Deutung von Kunst umgewertet. Im Ringen um den Einbezug des Publikums wird bisweilen der »Anspruch des Verstehens« (Schneemann 2008: 86) von Kunst ersetzt,

37 https://www.smb.museum/fileadmin/website/Bildung_Vermittlung/pdf/Benutzungsordnung-deutsch_engl.pdf [Zugriff: 05.05.2019].

38 Die anderen Strategien sind gemäß Feldhoff »räumliche Involvierung«, »operative Settings« und »Einbindung in Ereignisse« (vgl. Feldhoff 2009a: 149ff.).

so Schneemann. Anders die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum: Sie sieht in dieser Form der Kommunikation die logische Antwort auf die Preisgabe der distanzierten Kunstbetrachtung. Durch das Fehlen von Hinweisen wie Rahmen, Sockel, Vitrinen oder Absperrungen, die dem Publikum auf unmissverständliche Weise die Figur des distanzierten ‚Kunstbetrachters‘ vor dem Kunstwerk zuwiesen, ist das Publikum nun verunsichert und zu einem Unsicherheits- oder sogar Risikofaktor für Künstler, Kuratoren und nicht selten auch für die Kunstwerke selbst geworden. Explizite Instruktionen sind als Versuch zu werten, mit autoritären Gesten die Möglichkeiten der Nutzung einzuschränken und das Publikum wieder in gewisse Schranken zu weisen. Instruktionen sind daher eine Reaktion auf die Verunsicherungen des Publikums im Umgang mit zeitgenössischen Kunststrategien (vgl. Umathum/Rentsch 2006). Auch mit Tony Bennett sind Handlungsanweisungen als Umwertungen des distanzierten ‚bürgerlichen Blicks‘ zu verstehen. Der ‚Kunstbetrachter‘ richtet den Fokus nicht mehr auf die materiellen Dinge. Entlang von Handlungen, Prozessen und Beziehungen findet er keine eindeutigen Informationen und Antworten mehr. Er ist verunsichert und befindet sich mit der auszuführenden Tätigkeit in einem »Zwiespalt zwischen Selbsterkenntnis und Identifikation« (Bennett 2010: 71). Im Bemühen, das Publikum zu Handlungen aufzufordern und in die Kunst einzubeziehen, ist demnach eine erweiterte künstlerische Strategie und ein verändertes institutionelles Selbstverständnis zu erkennen. Es lässt das Museum jedoch (weiterhin) als eine »Disziplinarinstitution« (Marchart 2005) erscheinen, die das Publikum wie in den Anfängen der Institution, nun aber mit neuen Mitteln zu disziplinieren sucht.

Ich möchte zwei Arten von Handlungsanweisungen unterscheiden: künstlerische und institutionelle. Es gibt einerseits die an das Publikum gerichteten imperativen künstlerischen Handlungsaufforderungen, die offensichtlich von den Kunstschaffenden gestaltet sind, als eigenständiges Werkelement und intenderter Teil des Kunstwerks vor allem seit den 1950er Jahren in Erscheinung treten.³⁹ Andererseits gibt es aber auch Handlungsaufforderungen, die mit einer institutionellen Stimme anweisen, wie die Kunstwerke im Sinne der Sicherheitsvorkehrungen zu benutzen sind. Um eine solche Art von Handlungsanweisung in Form einer Kombination aus Text und Bild geht es hier. Die Angabe des Autors fehlt; auch lässt die Gestaltungsweise des Aufklebers keine künstlerische, sondern vielmehr eine kuratorisch-institutionelle Entscheidung erkennen.

Als Nächstes beschäftige ich mich mit der Instruktion beim Eintritt in die große Raumkapsel (Abschnitt 4.2.4.1) und untersuche, wie diese von den Besuchenden räumlich-körperlich beantwortet wird (Abschnitt 4.2.4.2). Dann rücken weitere Raumsituationen in den Blick, in denen Instruktionen zu lesen sind. Untersucht werden zuerst die sprachlichen Realisierungen dieser Textsorte und dann die räumliche Situation ihrer Anbringung (Abschnitt 4.2.4.3). Schließlich geht es in zwei kurzen Fallbeispielen um die Besucherinnen und Besucher und wie sie gemeinsam die Hinweise beantworten und die Instruktionen lesen (Abschnitt 2.4.4.4). Am Schluss werden die Ergebnisse wiederum zusammengefasst und ausgewertet (Abschnitt 2.4.4.5).

³⁹ Solche Handlungsanweisungen in der Kunst sind so vielfältig, dass sie kaum zu vergleichen sind. Sie eint, dass sie alle zu bestimmten Handlungen auffordern, benennbare Autoren haben, datiert und katalogisiert sind (vgl. Janhsen 2018: 7). Erwin Wurm zum Beispiel schreibt mit Kugelschreiber die Handlungsanweisungen auf A4-Papiere und ergänzt sie mit einer Zeichnung. Er fordert die Besuchenden dabei auf, lächerliche Handlungen zu vollziehen (vgl. Umathum 2011: 82-83, Janhsen 2018: 95-97).

4.2.4.1 Raumkommunikative Angebote der Instruktions-Situation

Ich wende mich zuerst der Situation auf dem Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 2.4-1) zu. Durch welche raumkommunikativen Angebote wird die Aufgabe INFORMIEREN sowie deren Lösung *Lesen von Handlungsanweisungen* nahegelegt?



Standb. 2.4-1a

Tür: Dass die künstlerische Installation mit einer Tür versehen ist, ist als Hinweis für deren Begebarkeit zu verstehen. »Die Türe gerät automatisch in den Sog der Zuschreibung (des Verdachts)« (Hausendorf 2012c: 157), dass der Raum betretbar ist, auch wenn sie noch geschlossen ist. Das formale Mittel der gläsernen Tür signalisiert eine Zutrittsmöglichkeit (vgl. Goffman [1963] 2009: 162)

und weist auf einen Durchgang hin. Sie macht auf eine »Betretbarkeits- und Verlassbarkeitsschwelle« (Hausendorf 2012c: 158) des Raumes aufmerksam und gliedert die Richtung der Bewegung nach innen (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2017: 360). Sie trennt und verbindet. Aus der hier dokumentierten Perspektive verweisen die Scharniere darauf hin, dass die Tür nach außen zu öffnen ist. Im geschlossenen Zustand markiert sie eine physische Begrenzung, geöffnet löst sie als ›Gelenk‹ die räumliche Trennung zwischen innen und außen auf. Vor der Tür ist die Bodenfläche frei, sie ermöglicht nicht nur das Öffnen und Schließen der Tür, sondern stellt auch Raum für die Ein- und Austrittsbewegung von Besuchenden zur Verfügung.



Standb. 2.4-1b

Luftschleuse: Beim genaueren Hinsehen wird hinter der Tür ein kabinenartiger Raum erkennbar, der durch eine zweite Glastür begrenzt ist. Die erste Tür verbindet den Ausstellungsraum mit einem Zwischenraum, die zweite den Zwischenraum mit dem Innenraum. Die kleine Kammer hat geschätzt eine Größe von einem Quadratmeter. Solche Baulösungen sind als Luftschleusen bekannt,

die Temperatur- oder Druckunterschiede zwischen zwei Räumen auszugleichen haben. Auch Luftschleusen verbinden und trennen. Insofern fordert eine Luftschleuse besondere Eintrittsregelungen, um einen Ausgleich zwischen unterschiedlichen Verhältnissen (Temperatur, Druck, Feuchtigkeit etc.) zu gewährleisten. Der Eingangsbereich in den Installationsraum lässt also einen Übergang in einen Raum mit anderen Luft-, Temperatur- oder Druckverhältnissen erwarten.



Standb. 2.4-1c

me (Goffman [1974] 1977: 239) außer Kraft gesetzt. Auch die transparente Tür ermöglicht visuelle Kommunikation zwischen innen und außen und etabliert eine räumliche Situation des Sehens und Gesehen-Werdens (vgl. Gronau 2010). Für jene draußen ist sichtbar, was sie drinnen erwartet. Der Rezipierbarkeitshinweis macht das Innen und Außen für kommunikative Prozesse verfügbar.



Standb. 2.4-1d

Transparenz: Die mit Pflanzenbüscheln besetzte Membran bildet zwar die physikalische Grenze des Raumkörpers, fungiert aber nicht als Blickschanke. Sie gewährt Einblicke ins Innere des geschlossenen Installationsraumes und hält das, was sich hinter der physischen Grenze verbirgt, optisch nicht verborgen. Durch ihre Transparenz ist die Wand als »Grenze der Einsichtnahme«

(Goffman [1974] 1977: 239) außer Kraft gesetzt. Auch die transparente Tür ermöglicht visuelle Kommunikation zwischen innen und außen und etabliert eine räumliche Situation des Sehens und Gesehen-Werdens (vgl. Gronau 2010). Für jene draußen ist sichtbar, was sie drinnen erwartet. Der Rezipierbarkeitshinweis macht das Innen und Außen für kommunikative Prozesse verfügbar.

Aufkleber: Die Gestaltung des runden Aufklebers und seine Anbringung an der transparenten Türe mitten in der visuell durchlässigen Eingangszone betonen die Relevanz des kommunizierten Inhalts. Aufgrund der Kameradistanz ist die Beschriftung nicht lesbar. Um diese genauer analysieren zu können, hilft eine Detailaufnahme weiter (Abb. 14).

OBSERVATORY

NUR EINE TÜR ZUR ZEIT ÖFFNEN!
DIESE TÜR FEST ZUZIEHEN. DANKE!

ONLY OPEN ONE DOOR AT A TIME!
PLEASE CLOSE THIS DOOR FORCEFULLY.
THANK YOU!



Abb. 14. Hinweiskleber Observatory

Der Aufkleber grenzt sich aufgrund der Farbe und der Form als optischer Kontrast von der Gestaltung des Eingangsbereichs und des Kugelraumes ab. Die visuelle Erscheinung erinnert an die Verkehrsbeschilderung im Straßenverkehr. Die Farbe Blau ist eine international verwendete Farbe, die für Gebots- und Hinweisschilder eingesetzt wird, um auf sicherheitsförderndes Verhalten im Verkehr hinzuweisen. Auch die runde Form verweist zeichenhaft auf die Signal- und Hinweiswirkung von Verkehrsschildern. Die schriftbasierte Informationsvermittlung in weißer Schrift wird im unteren Drittel des Schildes ergänzt mit Verbotszeichen. Durch Text und Zeichen sollen beim eintretenden Publikum regelkonforme Tätigkeiten bewirkt werden. Wie dies durch die Beschriftung erreicht wird, soll nun näher beleuchtet werden.

Im oberen Drittel des Kreisformates steht in großen Majuskel-Lettern *OBSERVATORY* geschrieben. Um diese Überschrift zu verstehen, braucht man Englischkenntnisse sowie spezifische Fachexpertise. Ein Observatorium ist eine »astronomische, meteorologische, geophysische Beobachtungsstation« (Duden 2014: 599). Es ist ein Ort, an dem Phänomene physikalischer und naturwissenschaftlicher Art beobachtet werden können, wie dies beispielsweise in einer Sternwarte der Fall ist. Im Eingangsbereich des architektonischen Kugelraumes angebracht, verweist der Name auf den Titel des Raumes und auf dessen Funktion als spezifischen Beobachtungsraum.

Die beiden folgenden Sätze im mittleren Kreissegment lesen sich wie eine Gebrauchsanweisung. Sie sind in deutscher Sprache verfasst, darunter ist die englische Übersetzung zu lesen. Die Besuchenden werden mit »depersonalisierter Stimme« (Auer 2010: 276) und mittels modaler Infinitive aufgefordert, bestimmte Handlungen zu vollziehen und die Türen »richtig« zu gebrauchen: *NUR EINE TÜR ZUR ZEIT ÖFFNEN! DIESE TÜR FEST ZUZIEHEN. DANKE!* Auffallend ist die knappe Formulierung der Aufforderung, deren Einhaltung proleptisch mit *DANKE* beantwortet wird. Die Tätigkeitsbeschreibung bildet den Kern der Anleitung, sie ist jedoch stark verdichtet und verkürzt. Zudem werden Ausrufezeichen verwendet, um die Dringlichkeit zu betonen. Warum die Besucher dies so tun müssen und welche Konsequenzen ein Nicht-einhalten der Handlungsanweisung hat, erfahren die Lesenden nicht.

Im unteren Drittel des Kreissegments sind drei Verbotszeichen zu erkennen. Weiße Icons einer Handtasche, eines Schuhs und einer Jacke befinden sich in einem roten Kreis und sind ebenso rot durchgestrichen. Dank Erfahrung lassen sich diese als Aufforderung zu lesen, den Raum nicht mit Jacken, Schuhen und Taschen zu betreten. Verbotszeichen sind bildliche Vorlagen, die in einer international einheitlichen Symbolsprache kulturübergreifend verständlich sind. Sie brauchen keine Übersetzungsleistungen und sind von Erwachsenen ebenso wie von Kindern ohne spezifische Lesekompetenzen verständlich. Sie ergänzen die schriftlichen Handlungsanweisungen und scheinen eine Antwort auf das vielfältige Publikum zu sein. Die schrift- und zeichenbasierte Instruktion verweist auf einen einzuhaltenden Handlungsablauf, der offenbar nicht eindeutig vorstrukturiert zu sein scheint und nicht vertrautheitsabhängig realisiert werden kann.



Standb. 2.4-1e

Lage des Aufklebers: Der blaue, runde Aufkleber ist auf der Scheibe der gläsernen Tür auf Augenhöhe so appliziert, dass er beim Eintreten nicht zu übersehen ist. Dabei ist er nicht an der ersten, sondern an der zweiten Tür und somit an der Grenze zum Innenraum angebracht. Er organisiert den gestaffelten Eintritt in den Schleusenraum und hebt diesen hervor. Im Rahmen der Ausstellungskommunikation bearbeitet der Aufkleber die Aufgabe der Identifizierung einer spezifischen Grenze, die sich im Zutritts- und Übergangsbereich in einen geschlossenen Raum besonders stellt (vgl. Kesselheim 2021: 140-157). Aufgrund der Transparenz der ersten Tür ist er auch vom Ausstellungsraum her gut sichtbar und steht im räumlichen Zusammenhang der prospektiven Begehung des Raumes. Er ist an jener Stelle angebracht, die eine Verhaltensregelung und ein entsprechendes Nutzungsverhalten (vgl. Domke 2014: 78) fordert. Die schriftliche, zeichenhafte sowie ortsgebundene Ins-

lungenkommunikation bearbeitet der Aufkleber die Aufgabe der Identifizierung einer spezifischen Grenze, die sich im Zutritts- und Übergangsbereich in einen geschlossenen Raum besonders stellt (vgl. Kesselheim 2021: 140-157). Aufgrund der Transparenz der ersten Tür ist er auch vom Ausstellungsraum her gut sichtbar und steht im räumlichen Zusammenhang der prospektiven Begehung des Raumes. Er ist an jener Stelle angebracht, die eine Verhaltensregelung und ein entsprechendes Nutzungsverhalten (vgl. Domke 2014: 78) fordert. Die schriftliche, zeichenhafte sowie ortsgebundene Ins-

truktion weist eine hohe Raumorientierung auf. Als eine mit der Bedienungsanleitung verwandte Textsorte (vgl. Fandrych/Thurmair 2011: 181-193) fungiert sie als eine sprach- und raumbasierte Vermittlungsinstanz zwischen Kunst und Publikum, lädt zum Eintreten ein, steuert die Kunsterfahrung, beeinflusst und prägt sie. Sie gibt über die Rechte und Pflichten Auskunft und regelt die Zutrittsanforderungen.



Standb. 2.4-1f

Schuhe: In den Schuhen, die vor dem Eingangsbereich ungeordnet herumliegen, lässt sich eine handlungsauffordernde Mitteilungsabsicht erkennen. Denn Schuhe vor einer Tür sind ein Hinweis darauf, dass das Betreten des Raumes offensichtlich ohne Schuhe erwünscht ist. Aufgrund unseres sozialtopografischen Wissens verstehen wir die vor dem Eingangsbereich

herumstehenden Schuhe als eine implizite, situative, objektgebundene, nonverbale und praktische Aufforderung, ebenso die Schuhe auszuziehen. Je nach kulturspezifischer Prägung erkennt man diesen Imperativ als ein »extraverbales Begrüßungsritual« (Müller/Gelbrich 2013: 119), wie beim Betreten eines japanischen Hauses, einer privaten Wohnung oder einer Moschee. Damit ist die Intention verbunden, den zu betretenden Raum sauber zu halten, da auf dem Boden auch gesessen, gebetet oder geschlafen wird. In einigen Kulturen ist die Geste ›Schuhe ausziehen‹ eine physische Initialisierung und ein ungeschriebenes Gebot der Höflichkeit, um die persönliche Fassade beim Eintritt in einen Raum zu wahren. Auch das schuhlose Betreten von Rauminstallationen ist in den letzten Jahren zu einer Strategie der Rezeption von Kunst geworden, wie beispielsweise bei Ausstellungen von James Turrell (vgl. Dimroth 2011) oder Pipilotti Rist (vgl. Emch 2008). Indem Anita die Schuhe schon ausgezogen hat und Ruth es soeben tut, beantworten sie den Aufforderungscharakter der Zutrittsregulierung, der implizit auch durch die herumliegenden Schuhe kommuniziert wird.

Brian O'Doherty hat den *white cube* als weißen Galerie- und Museumsraumes beschrieben, dessen Aufgabe es ist, alles fernzuhalten, was die Wahrnehmung von Kunst stören kann:

»[...] sogar ein Standaschenbecher [wird] zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie ein Feuerlöscher in einem modernen Museum nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht, sondern wie ein ästhetisches Scherzrätsel. Hier erreicht die Moderne die endgültige Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung formaler Werte.« (O'Doherty 1996: 10)

Folgt man O'Doherty, haben die hingestellten Schuhe im *white cube* nichts zu suchen, wenn sie nicht als Kunst wahrgenommen werden sollen. Oder anders formuliert, wenn alles im Ausstellungsraum Wahrnehmbare unter »Ausstellungsverdacht« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 350) oder unter »Kunstverdacht« (Hausendorf 2006: 67) fällt, sind dann die Schuhe als Kunstwerke zu identifizieren? Die Positionierung beim Eingangsbereich, das ungeordnete Herumliegen sowie das sozialtopografische Wissen um dessen Aufforderungscharakter beim Eintreten in einen Raum weisen eher auf eine praktische Lösung als auf einen künstlerischen Ausdruck oder eine Geste des Ausstellens von Schuhen hin.



Standb. 2.4-1g

Türsteherin: Vor der Tür steht eine junge Frau, deren Anwesenheit an diesem Ort nicht zufällig zu sein scheint. Sie steht quer zum Eingangsbereich und ist körperlich stärker auf die ankommenden Besucher ausgerichtet, als sie die Absicht markiert, eintreten zu wollen. Ihre aufrechte Haltung, die Verortung vor der Tür sowie das Tragen von Schuhen bestätigen sie als Livespeakerin in der Funktion einer Türsteherin, deren selbstdeklarierendes T-Shirt jedoch nicht sichtbar ist.

4.2.4.2 Besucherinnen als Instruierte

Nach der Betrachtung des räumlich und kommunikativ vorstrukturierten Raumbereichs wende ich mich nun der Art und Weise zu, in der Ruth und Anita die Handlungsanweisungen als Hinweise auf die Begehbarkeit von Installationskunst beantworten und auswerten.



Standb. 2.4-1h

Anita hat sich frontal im Eingangsbereich positioniert, die Körpervorderseite und den Blick hat sie auf den Eingangsbereich gerichtet. Sie zeigt die Absicht, in den Raum einzutreten. Sie hat sich mit etwas Abstand zur Tür so verankert, dass sie den austretenden Besuchenden nicht im Weg steht. Auch Ruth und die Livespeakerin beeinträchtigen ein- und austretende Besucherinnen nicht. Damit werten alle den Betretbarkeitshinweis der Tür sowie den Raumbereich davor als Zugangsbereich aus.



Standb. 2.4-ii

Anita lässt eine *face-to-text*-Orientierung sichtbar werden, obwohl sie die Schuhe bereits ausgezogen und die Tasche abgelegt hat. Zum Zeitpunkt der Lese-Aktivität hat sie einen Teil der Anweisungen als *Instruierte* bereits umgesetzt und die »pragmatische Nützlichkeit« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 28) der gelösten Aufgabe bestätigt.



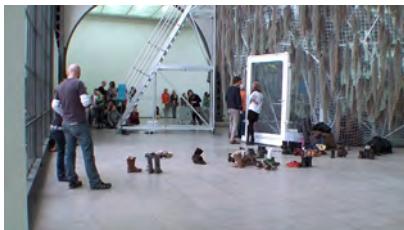
Standb. 2.4-1j

Ruth steht zu weit weg, um die Aufschrift lesen zu können. Sie scheint den Hinweischarakter der Schuhspuren zu beantworten. Anita und Ruth zeigen sich durch das *Lesen der Instruktionen* auf dem Hinweiskleber und vermutlich auch durch das *Reden mit der Livespeakerin* oder das Reagieren auf die herumliegenden Schuhe als *Instruierte*.

4.2.4.3 Weitere Situationen von Handlungsanweisungen

Im ausgestatteten Ausstellungsraum gibt es weitere Instruktionen in Form von Tafeln. Diese und die jeweiligen Situationen, in denen sie lokalisiert sind, sollen im Folgenden beleuchtet werden.

Aufkleber vor dem Eingang auf Bodenebene in die große, begehbar Raumkapsel [17 Observatory]: Die durch den Aufkleber vorstrukturierte Aufgabenlösung ist bereits analysiert worden. Die schriftbasierten Hinweise beim Eintritt in den Kunstraum fordern zwar die Besuchenden zu bestimmten Handlungen auf, aber auch die herumliegenden Schuhe sowie die Instruktionen von Livespeakerinnen tun dies.



Standb. 2.4-2: K-0.17.36,22

Hinweistafel bei der Treppe zum oberen Eingang in die große, begehbar Raumkapsel [17 Observatory]: Viele der dokumentierten Besucherpaare treten nicht in die begehbar Raumkapsel [17 Observatory] ein und lösen demnach die Aufgabe nicht (Videos A, B, D, K). Auch Roland (R) und Sibylle (S) beobachten die Eingangssituation aus einer gewissen Distanz und tauschen sich

im Gespräch darüber aus, wie auf dem Standbild (Standb. 2.4-2) zu sehen ist. Dieses dokumentiert den Raumbereich zwischen der Raumkapsel und der Abschlussfensterwand der Ausstellungshalle, in dem die Betretbarkeit der architektonischen Rauminstallation auf zwei Raumebenen reguliert wird: durch einen Schleusenbereich auf Bodenebene und auf einer höheren Ebene durch die Steiltreppe.⁴⁰ Davor ist eine blaue Hinweistafel erkennbar (Abb. 15). Im Folgenden wird die hinterbühnenartige Zugangszone zur großen Raumkapsel sowie die Hinweistafel näher beleuchtet.



Standb. 2.4-2a

Zugangszone: Der auf dem Standbild (Standb. 2.4-2) dokumentierte Raumbereich ist anders gestaltet als der Rest der Ausstellung. Mit Erving Goffman lässt sich diesen als off-artige ›Hinterbühne‹ klassifizieren (vgl. Goffman [1959] 2003: 104-123). Goffman hat im Buch *Wir alle spielen Theater* (Goffman [1959] 2003) das Konzept ›Hinterbühne‹ in Abgrenzung zur ›Vorderbühne‹

entwickelt. Die Hinterbühne liegt häufig »am Ende des Ortes, an dem die Vorstellung gegeben wird« (Goffman [1959] 2003: 105). Im Gegensatz zur ›offiziellen Aufführung‹ der Ausstellung auf der Vorderbühne, in der Kunstwerke inszeniert sind, erscheint die Zone der Hinterbühne durch pragmatisch-funktionale Elemente in ihrer Zeige- und Repräsentationsrelevanz zurückgestuft. Denn wie bereits diskutiert wurde, ist die Hinterbühne vom Eingangsbereich aus nicht sicht- und erkennbar (vgl. Abb. 1). Traditionellerweise werden Elemente, die nicht als Teil der Ausstellung wahrgenommen und fokussiert werden sollen, entweder nicht gezeigt oder im Rahmen der Ausstel-

40 Diesem Raumbereich konnte bereits bei der Lösung *Benutzen von Handouts* begegnet werden (vgl. Abschnitt 4.2.2.3, Standb. 2.2-4).

lungsarchitektur durch dunkle und dezente Farben sowie unauffällige Materialien (z.B. Vitrinenglas) in den »kommunikativen Hintergrund« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 358) gerückt. In *Cloud Cities* befinden sich nicht nur einzelne Elemente, sondern ein ganzer, infrastrukturell anders gearteter Raumbereich im versteckten Hintergrund der Raumkommunikation. Üblicherweise ist der Zugang zu Hinterbühnen und Funktionsräumen dem Publikum verwehrt, nun ist er jedoch Teil des Ausstellungsdisplays. Wie der Sockel oder die Vitrine die Sichtbarkeit von Exponaten hervorheben, garantiert die Hinterbühne Zugänglichkeit zu den begehbarsten Kunstwerken und hebt sie durch Vorkehrungen hervor, die deren Zugang regeln und den Besucherandrang organisieren. Die Hinterbühne sieht deshalb anders aus als die Vorderbühne, da sie anderen Kriterien genügen muss. Sie ist auch anders organisiert als die Displayelemente, die im Dienste der Sichtbarkeit der Exponate stehen. Die Organisation der Zugänglichkeit profanisiert den Ausstellungsraum in diesem Bereich und »entauratisiert« ihn. In diesem Sinne ist die gesamte Hinterbühne als eine funktional motivierte *Zugangszone* zu verstehen. Auf der Hinterbühne werden Handlungsformen realisiert, die auf der Vorderbühne der Ausstellung nicht möglich sind, wie beispielsweise Elemente der »persönlichen Fassade« (Goffman [1959] 2003: 25) wie Schuhe, Taschen und Jacken als Spuren davon ungeordnet und chaotisch herumliegen zu lassen. Auch finden sich Elemente wie Plastikboxen oder die Metalltreppe, die nicht als Bedeutungsträger ausgestellt werden, sondern als eine Art »Bühnenrequisiten« (Goffman [1959] 2003: 104) zum Benutzen fungieren. Die mobile Metalltreppe verweist auf die Lösung des Zugangsproblems der begehbarsten Raumkapsel auf einer höher gelegenen Ebene. Sie wirkt industriell gefertigt und ist offensichtlich in ihrer Nutzungsfunktion bereitgestellt. Die leichte Bauweise ist ein Merkmal ihrer Mobilität. Zudem steht sie auf Rollen, kann verschoben und situativ verankert werden. Die seitlichen Geländer dienen als Handläufe. Die praktische Funktionalität des Treppenaufgangs reguliert die Zugänglichkeit der Raumkapsel, verwehrt aber jenen Besuchenden den Zutritt, für welche die Steilheit der Treppe eine zu große körperliche Herausforderung darstellt. Aus Erfahrung wissen wir, dass solche Treppen den Zugang in der Formation Nacheinander nahelegen, was der Grund für die Warteschlange sein kann, die sich dahinter gebildet hat. Der Zutritt zum oberen Eingang in die Raumkapsel wird demnach durch die mobile Steiltreppe reguliert.



Standb. 2.4-2b



Standb. 2.4-2b



Abb. 15: Hinweistafel zu Observatory

Abb. 15a: Hinweistafel, Ausschnitt mit deutschem Text zu Observatory

Hinweistafel: Die Hinweistafel rechts neben dem Treppenaufgang scheint mit genau dieser Regulierung zu tun zu haben. Denn ihre Positionierung legt nahe, dass sie beim Annähern mitgelesen werden kann. Auf einem Metallfuß ist ein blaues Informations-schild befestigt. Die Farbe und die Form der mobilen Ständer rekurrieren erneut auf Hinweisschilder im Straßenverkehr. Sie setzen einen farblichen Akzent auf der Hinterbühne, dominieren optisch den Raumbereich aber doch nicht (Standb. 2.4-2). Auf Augenhöhe ermöglicht das Schild ein Lesen in ergonomisch angenehmer Position. Es zählt zum ausgestatteten Ausstellungsraum. Wie bereits bei der Analyse des Aufklebers, der Wandtexte und der Handouts auffiel, ist auch hier etwas in Majuskel-Lettern in deutscher und in englischer Sprache zu lesen (siehe Abb. 15/20a).⁴¹ Ohne direkte Ansprache an implizite Leser sind die kurzen Texte an den Tafelrändern oben und unten fett hervorgehoben. Mit der Verwendung eines imperativischen Infinitivs wird auf die eigene Verantwortung während des Betretens hingewiesen. Was betreten wird, wird sprachlich aber nicht expliziert, ist jedoch aufgrund der Positionierung der Tafel vor der Treppe multimodal mitkommuniziert. Ihre Ausrichtung zur Kamera ist als Hinweis zu deuten, dass die Treppe über die *Zugangszone* (im Standbildvordergrund) erreicht werden soll. Obwohl die Autorschaft nicht ausgewiesen ist, spricht eine autoritäre Stimme. Die schriftbasierte Weisung hat rechtlich bindenden Charakter, was die Institution Museum als Instruktorin erwarten lässt. Nach Fandrych und Thurmail kann diese Textsorte als eine »präskriptiv reglementierende sprachliche Handlung« (Fandrych/Thurmail 2011: 194) verstanden werden, die zwar handlungsbeeinflussten Charakter hat, die Befolgung der Anweisung jedoch nicht garantieren kann (vgl. Lobin 1998). Es sind keine Situationen dokumentiert, in denen sich die Besuchenden explizit vor die Tafel hinstellen und lesen. Die Warteschlange ist jedoch ein Indiz dafür, dass die instruierte Zutrittsbeschränkung pragmatisch umgesetzt ist.



Standb. 2.4-3: G-0.33.32,03

Hinweistafel bei der Treppe zum oberen Eingang in die kleine, begehbar Raumkapsel [⑧ Biosphere 01]: Im Eingangsbereich zur kleinen, begehbaren Raumkapsel [⑧ Biosphere 01] gibt es ebenfalls eine Hinweistafel neben der Treppe, welche die Betretbarkeit des Kugelmoduls regelt. Um die hinterbühnenartige Zugangszone zur kleinen Raumkapsel sowie die Tafel geht es im Folgenden.



Standb. 2.4-3a

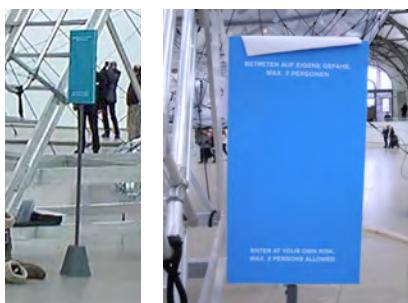
Zugangszone: Erneut führt eine metallene, mobile Treppenkonstruktion zu einer Plattform auf einer höheren Ebene, zu einem in der Luft schwebenden Ballonmodul [⑧ Biosphere 01]. Die Hinterbühne ist nicht durch einen Eckbereich architektonisch gerahmt, sondern sie befindet sich mitten im Ausstellungsraum und ist ebenso beim Überblicken im Eingangsbereich nicht wahr-

41 ENTER AT YOUR OWN RISK, MAX. 3 PERSONS ALLOWED

nehmbar (Abb. 1). Die Warteschlange und die herumliegenden Schuhe vor der Treppe markieren den rückseitigen Wartebereich der *Zugangszone* und organisieren den Zutritt in die begehbar Raumkapsel.



Standb. 2.4-3b



Standb. 2.4-3a

Abb. 16: Hinweistafel
Biosphere 01, vor TreppeAbb. 16a: Hinweistafel, Ausschnitt mit
deutschem Text zu *Biosphere 01*

Standb. 2.4-4: D-0.00.40,19

Die Platzierung vor der Treppe in die Halle suggeriert, dass sie vor dem Eintreten in die Ausstellung gelesen werden soll. Am oberen Rand der Tafel steht in deutscher Sprache der Infinitiv *BETRETEN AUF EIGENE GEFAHR*. Am unteren Rand steht die englische Übersetzung. Wiederum ist der Autor nicht genannt. So kann auch dieser Text als eine »institutionelle Weisung« oder als »Ordnungstext« (Fandrych/Thurmair 2011: 194/209)

Hinweistafel: Das Schild vor der Treppe ist identisch mit jenem vor der großen Raumkapsel hinsichtlich Größe, Form, blauer Hintergrundfarbe, Typografie sowie weißer Schrift. Wiederum steht es rechts neben dem Treppenaufgang und ist auf Augenhöhe bequem zu lesen. Die Tafel ist hier auf die Warteschlange davor ausgerichtet und legt ähnlich wie Kunstwerkbeschriftungen neben den Kunstwerken ein simultanes Lesen während des Wartens nahe (vgl. Hausendorf 2011: 515). Im Unterschied zur großen Raumkapsel ist die kleinere nur von zwei Personen gleichzeitig betretbar (vgl. Abb. 16a). Es sind zwei Besuchende zu sehen, die vor dem Treppenaufgang stehen. Vermutlich haben auch sie beim Warten und mit Blick auf die Treppe den Text wie selbstverständlich mitgelesen, denn sie haben sich bereits, wie auf der Tafel gefordert wird, als Zweiergruppe in Position gebracht und somit die Handlungsanweisung bereits pragmatisch umgesetzt.

Hinweistafel im Eingangsbereich vor dem Treppenabgang in die Ausstellung: Zu sehen sind Ursula (U), Hilda (H) und Rike (R), wie sie kurz nach dem Eintreten in die Halle darauf zugehen und sich davor aufstellen. Um diese Raumsituation geht es im Folgenden.

Hinweistafel: Erneut ist eine Tafel in gleicher Größe, Farbe und materieller Ausführung zu erkennen, jedoch mit anderem Text.



Standb. 2.4-4a



Abb. 17: Hinweistafel im Eingangsbereich

Liebe Besucher,
bitte seien Sie beim Betreten im eigenen Interesse
besonders vorsichtig und aufmerksam!

Abb. 17a: Hinweistafel, Ausschnitt mit deutschem Text

verstanden werden, in dem die Institution den Rahmen für Handlungsmöglichkeiten während des Ausstellungsbesuchs reglementiert und dabei die Verantwortung für unsachgemäßes Verhalten ablehnt. Im mittleren Bereich der Hinweistafel sind die Lesenden als bestimmte Größe und als Adressatengruppe explizit mit *Liebe Besucher* angesprochen. Der Ansprache folgt ein ausformulierter Satz: *bitte seien Sie beim Betreten im eigenen Interesse besonders vorsichtig und aufmerksam*. Durch den grammatischen »Sie-Imperativ« (Fandrych/Thurmair 2011: 187) und durch die Höflichkeitspartikel *bitte* wirkt der Aufforderungscharakter etwas abgeschwächt. Die Anweisung, *vorsichtig und aufmerksam zu sein*, suggeriert, einen handlungsregulierenden Charakter zu haben; was aber die Besucherinnen dabei tun

dürfen oder unterlassen sollen, beispielsweise ob sie die Kunstwerke berühren oder fotografieren dürfen, darüber gibt der Text keine Auskunft. Durch die direkte Ansprache, die kleinere Schriftgröße, die Light-Version der Groß- und Kleinschrift sowie die mittige Positionierung auf dem Tafelfeld wird kommunikativ versucht, einen weniger autoritären Ton anzuschlagen, als dies bei den anderen Hinweistafeln der Fall war.

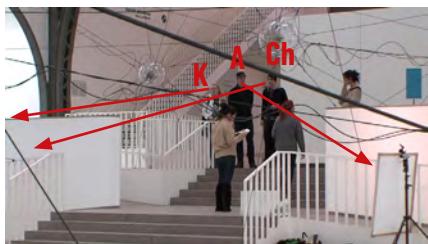
4.2.4.4 Interaktive Herstellung von *Lesen von Handlungsanweisungen*

Im Korpus sind nur wenige Sequenzen dokumentiert, in denen sich die Besucherinnen und Besucher explizit vor die Hinweistafeln hinstellen und lesen (Videos D, F, G, L). Zwei davon werde ich im Folgenden näher anschauen.

- Im ersten Beispiel »Instruktionen lesen« wird die Hinweistafel von den Besuchenden beim Eintritt nacheinander und ohne sprachliche Kommentierung zur Kenntnis genommen. (Fallbeispiel 4.2.4.4.1)
- Im zweiten Fallbeispiel »schA:de« bleiben die Besuchenden vor der neu positionierten Hinweistafel stehen. (Fallbeispiel 4.2.4.4.2)

4.2.4.4.1 Fallbeispiel Instruktionen lesen

Ich beginne mit einer Sequenz, die den Beginn des Ausstellungsbesuchs von Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) (F-0.00.27,17–F-0.01.05,10) markiert. Die Kamera befindet sich in der Ausstellungshalle und filmt zum Eingangsbereich, in dem die drei Freunde nach der Ticketkontrolle erschienen. Nacheinander treten sie auf die Treppe zu, ihre Blicke sind je individuell auf die Halle gerichtet, was ein körperlich-räumliches Indiz dafür ist, dass sie die Sichtbarkeitshinweise des Schauraumes der Ausstellungshalle durch *Überblicken* auf individuelle Weise durch *face-to-room*-Ausrichtungen realisieren (Standb. 2.4-5). Dabei verschaffen sie sich einen ersten Überblick über den Raum im Sinne einer *Vorschau*.



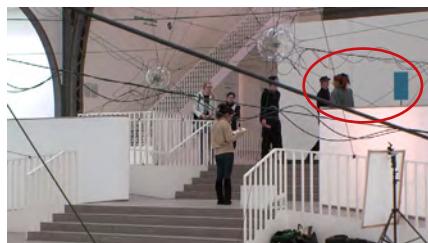
Standb. 2.4-5: F-0.00.27,17



Standb. 2.4-6: F-0.00.28,02



Standb. 2.4-7: F-0.00.29,05



Standb. 2.4-8: F-0.00.32,03



Standb. 2.4-9: F-0.00.34,05



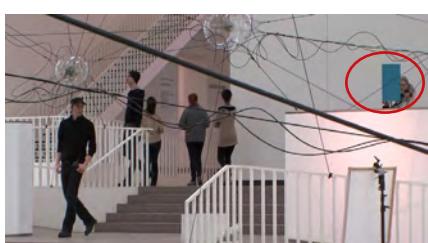
Standb. 2.4-10: F-0.00.36,17



Standb. 2.4-11: F-0.00.40,00



Standb. 2.4-12: F-0.00.43,16



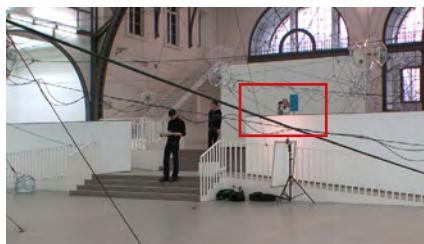
Standb. 2.4-13: F-0.00.47,24



Standb. 2.4-14: F-0.00.53,01



Standb. 2.4-15: F-0.00.58,08



Standb. 2.4-16: F-0.01.04,01

Nach dem ersten Überblicks-Eindruck in den Raum wendet Adrian den Blick nach links (Standb. 2.4-6) und schreitet hinter Chris (Standb. 2.4-7) in die Richtung der blauen Hinweistafel (Standb. 2.4-8). Er bleibt mit etwas Abstand dazu stehen und beginnt, die Aufgabe INFORMIEREN durch das *Lesen von Handlungsanweisungen* zu lösen. Adrians Gehbewegung, das anvisierte Bewegungsziel und die Etablierung eines zur Tafel ausgerichteten *Leseraumes* wird auch von Chris und Klaudia wahrgenommen, die sich in dieselbe Richtung auf ein ko-ordiniertes Ziel hin in Bewegung versetzen (Standb. 2.4-9). Kurz darauf wendet sich Adrian schon wieder von der Tafel ab (Standb. 2.4-10) und signalisiert, die Botschaft gelesen zu haben. Unterdessen hat sich Chris genähert. Während sich Adrian abwendet und davonschreitet, nimmt Chris seinen Platz als *Instruerter* ein. Auch er verweilt nur einen kurzen Moment (Standb. 2.4-11) und dreht sich zu Klaudia ab, die sich nun als Dritte der Hinweistafel nähert (Standb. 2.4-12). Während Chris auf die gegenüberliegende Raumseite geht, hat Adrian bereits die Treppe erreicht und steigt hinunter. Nun steht Klaudia frontal vor der Tafel und richtet ihren Blick darauf. Während sie verweilt und sich offenbar der INFORMATIONS-Aufgabe widmet, fasst sie in die Tasche (Standb. 2.4-13) und nimmt einen Fotoapparat hervor. Dann richtet sie den Blick von der Instruktionstafel weg und der Kamera zu (Standb. 2.4-14; 2.4-15; 2.4-15a), hebt diese und zeigt dabei an, den Überblick fotografisch festhalten zu wollen (Standb. 2.4-16/2.4-16a).



Standb. 2.4-15a (Ausschnitt)



Standb. 2.4-16a (Ausschnitt)

Ich fasse zusammen: In der sprachfrei realisierten Eröffnungssequenz von Adrian, Chris und Klaudia lässt sich sehen, wie die Freunde auf je individuelle Weise den Beginn des Ausstellungsbesuchs organisieren, wobei sie dies nicht nur durch das *Lesen von Handlungsanweisungen* tun, sondern auch durch *Überblicken* und so die beiden Aufgaben ORIENTIEREN und INFORMIEREN bearbeiten. Adrian geht als Erster auf die Tafel zu, ihm folgt Chris und dann Klaudia. Alle nehmen den Text schweigend und kommentarlos zur Kenntnis und wenden sich wieder ab. Eine Anschlusskommuni-

kation findet nicht statt. Um die Tafel auf der linken Seite der Treppe aufzusuchen, bedarf es eines zusätzlichen Gehaufwands. An diesem Ort ist sie in ihrer Sichtbarkeit zurückgestuft. Dies mag ein Grund sein, weshalb sie von anderen Besuchenden oft nicht zur Kenntnis genommen wird, denn sie entspricht nicht der Gehrichtung beim Betreten des Raumes. Dass die drei Freunde vor sie treten, ist als Ausnahme zu werten.

Gemäß Hausendorf und Kesselheim liegt die »pragmatische Nützlichkeit« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 28) einer schriftlichen Anweisung in einer über die Lektüre hinausgehenden Handlung. Dabei ist die Anschlussreaktion von Klaudia aufschlussreich, in der sie die Lesehandlung in eine Fotografierhandlung überführt. Daraus ist zu schließen, dass sie die Nicht-Thematisierung eines Fotografierverbots mit dem Hervornehmen der Kamera und dem Blick durch den Sucher beantwortet. Als *Instrumentierte* macht sie dabei ihre Deutung der Instruktion erkennbar, nämlich fotografieren zu dürfen.

4.2.4.4.2 Fallbeispiel »schA:de«

Dass Instruktionen auch temporär außer Kraft gesetzt sein können, davon handelt die nächste, sehr kurze Sequenz (L-0.45.02,21–L-0.45.20,14). Ruth (R) und Anita (A) steuern auf dem Rückweg direkt auf den Treppenaufgang zur kleinen, begehbaren Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] zu (Standb. 2.4-17; 2.4-18).



Standb. 2.4-17: L-0.45.02,21



Standb. 2.4-18: L-0.45.06,21



Standb. 2.4-19: L-0.45.08,13



Standb. 2.4-20: L-0.45.12,21

01 Ruth

schA:de



Standb. 2.4-21: L-0.45.17.18



Standb. 2.4-22: L-0.45.20.14

Ruth und Anita bleiben vor der Hinweistafel leicht versetzt hintereinander mit koordinierten *face-to-text*-Blicken stehen (Standb. 2.4-19). Offensichtlich rücken sie die Textbotschaft, die auf einem Papier über dem blauen Schild angebracht ist, in den Lesefokus und etablieren dazu ausgerichtete individuelle *Leseräume*. Die Tafel steht nun mitten vor dem mit einem Seil abgesperrten Treppenaufgang. Sie ist demnach verschiebbar. Die Distanzmarkierung durch ein von Handlauf zu Handlauf quer gespanntes Seil wird als Hinweis etabliert, stehen zu bleiben. Zudem gibt es weder eine Livespeakerin noch eine Warteschlange oder herumliegende Schuhe, die stattdessen als Informationsquellen herangezogen werden könnten. So entfaltet die Hinweistafel die intendierte Wirkung. Durch das verweilende Stehenbleiben vor der Tafel beantworten Ruth und Anita die Lesbarkeitshinweise der Tafel.

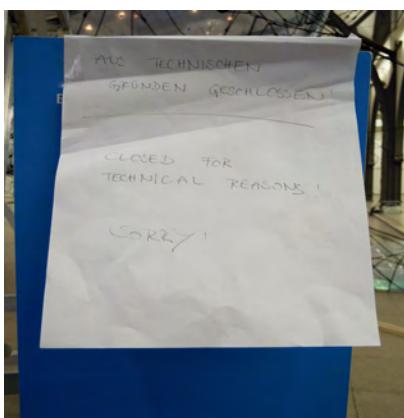


Abb. 18: Improvisierte Hinweistafel zu Biosphäre 01

AUS TECHNISCHEN
GRÜNDEN GESCHLOSSEN!

CLOSED FOR
TECHNICAL REASONS!

SORRY!

Die Fotografie (Abb. 18) dokumentiert die improvisierte Situation. Die ansonsten begehbar Raumkapsel ist nicht benutzbar, darauf weisen sowohl die Absperrung als auch ein handgeschriebener Zettel hin, der an der Instruktionstafel befestigt ist. Die Faltspuren lassen sichtbar werden, dass das

Papier bei Nichtgebrauch nach hinten geschlagen werden kann und bereits mehrmals im Einsatz war. Dass es Momente gibt, in denen die Raumkapsel nicht betreten werden kann, scheint aufgrund der spontan hergestellten Hinweissituation nicht intendierter Bestandteil der Ausstellungsplanung gewesen zu sein, sondern das Kommunikationsbedürfnis muss nachträglich entstanden sein. Auf dem weißen Blatt Papier ist mit Kugelschreiber etwas handschriftlich Geschriebenes zu lesen. Auf dem oberen Blattrand steht in deutscher Sprache und in der Blattmitte in englischer Sprache, dass die Anlage *geschlossen* ist. Dies wird kausal begründet mit *aus technischen Gründen*. Ein kurzes *Sorry* wird als Entschuldigung angefügt, das im Deutschen wie im Englischen gilt. Wiederum ist die Botschaft schnell gelesen. Denn nur einen kurzen Moment spä-

ter wendet sich Anita nach rechts ab (Standb. 2.4-20), Ruth ko-ordiniert sich mit ihr und kommentiert die Situation mit »schA:de«. Der Ausdruck des Bedauerns bezieht sich offenbar auf die gelesene Information. Gemeinsam schreiten sie hintereinander an der Raumkapsel vorbei. Dabei blicken sie nach oben, um sich, so ist zu vermuten, visuell über den Grund der Schließung zu informieren (Standb. 2.4-21). Die Hinweistafeln scheinen ihre Wirkung durch explizites *Lesen von Handlungsanweisungen* vor allem dann zu entfalten, wenn sie prägnant positioniert, in den Weg gestellt und auffällig markiert sind, wie bereits am Schluss des Fallbeispiels »die VOrstellung von architektur sprengen« (vgl. Fallbeispiel 4.2.2.4.2) gesehen werden konnte.

4.2.4.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung

Lesen von Handlungsanweisungen

In diesem Kapitel stand eine weitere Lösung der Aufgabe INFORMIEREN im Zentrum, die durch das *Lesen von Handlungsanweisungen* realisiert wird. Dabei informiert die Institution nicht nur über den ›richtigen Umgang‹ mit den künstlerischen Arbeiten, sondern sie leitet das Publikum auch praktisch an, was zu tun und zu unterlassen ist. Sie legt so nahe, wie das Problem der Kunstaftigkeit bearbeitet werden soll und wie nicht. Untersucht wurde, in welcher Umgebung diese Instruktionen lokalisiert sind, wie sie multimodal gestaltet sind, welche Les- und Benutzbarkeitsangebote sie an die Besuchenden machen und wie sie diese als Hinweise auswerten. Zudem wurden weitere Instruktionen in der Ausstellung in Bezug zu ihrem Umfeld untersucht und der Hinweischarakter herausdestilliert. Dass die Anweisungen gelesen werden, konnte zwar in den Daten nachgewiesen werden, doch scheinen sie auch beim Warten oder Annähern mitgelesen zu werden. Die pragmatische Evidenz zeigt jedoch erst später, wie die Handlungsanweisungen verstanden und umgesetzt werden.

Im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes wird das *Lesen von Handlungsanweisungen* von den Besuchenden nicht prioritär behandelt, entweder weil sie die INFORMATIONS-Aufgabe bereits mündlich durch *Reden mit Museumsmitarbeitenden* bearbeitet haben oder weil sie auf Hinweise reagieren, die auf die umgesetzten Instruktionen verweisen (herumliegende Schuhe oder Warteschlangen). Dennoch sind die Hinweistafeln eine raumbasierte Erscheinungsform des ausgestatteten Raumes und Bestandteil der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹. Sie prägen die Rezeption von Installationskunst mit und werden von den Besuchenden direkt oder indirekt beantwortet. Abschließend können die Ergebnisse wie folgt zusammengefasst werden:

Raumbasierte Kommunikation

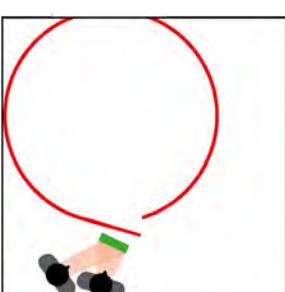
- Die Analysen machten deutlich, dass Instruktionen in Form von schrift- und zeichensprachlich vermittelten Handlungsanweisungen einen kommunikativen Bestandteil des ausgestatteten Ausstellungsraumes von *Cloud Cities* bilden.
- Als Schriftträger von Handlungsanweisungen dienen sowohl Aufkleber als auch Schilder auf Ständern.
- Diese sind an jenen Orten lokalisiert, an denen die Besuchenden in die Ausstellung treten oder in die begehbareren Installationen eintreten können, wie vor dem Schleuseneingang zur großen Raumkapsel [17 *Observatory*], vor der Treppe zur höheren Ebene oder neben der Treppe zur kleineren, begehbareren Raumkapsel [8 *Biosphere 01*].

- Die Gestaltung und Positionierung der Instruktionen hat Signalwirkung. Sie sind auf Augenhöhe in der Bewegungs- oder Wahrnehmungsrichtung der Besuchenden platziert. Der Zeitpunkt und der Ort der Lektüre werden erst unmittelbar vor der instruierten Nutzung des Ausstellungsraumes oder der begehbarer Installationsräume ermöglicht.
- Die Handlungsanweisungen haben einen informativen und vor allem auch einen appellativen Charakter. Sie sind stets zweisprachig verfasst, weisen u.a. eine international erkennbare Zeichenwahl auf und sind nicht durch Fachsprachlichkeit geprägt.
- Die Anweisungen adressieren die Besuchenden gar nicht oder mit direkter Ansprache. Sie sind in kurzen und knappen Sätzen und mit imperativischen Infinitiven verfasst. Zudem enthalten sie Höflichkeitsformeln sowie juristische Begriffe und Wendungen.
- Auf den Tafeln wird sprachlich kommuniziert, was getan werden soll, und ikonisch, was zu unterlassen ist.
- Die Existenz der Instruktionen ist eine Reaktion auf die begeh- und benutzbare Qualität von Installationskunst. Sie etablieren asymmetrische Kommunikationssituationen.
- Die Analysen haben gezeigt, dass die Hinweistafeln auch anders platziert werden können. Als Ausdruck von bereits realisierten Handlungsanweisungen sind zudem die herumliegenden Schuhe, die Warteschlangen oder die Paaraufstellungen vor den Treppenaufgängen zu verstehen.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Mittels Standbildanalysen wurde das explizite Lesen der Instruktionstafeln beim Eingang in den Ausstellungsraum oder bei der Nichtbenutzbarkeit der Installations untersucht.
- Ansonsten ist das verweilende *Lesen von Handlungsanweisungen* nicht dokumentiert. Es ist vielmehr zu vermuten, dass die Tafeln oder Aufkleber wie Kunstwerk-beschriftungen beim Passieren oder Warten mitgelesen werden.

Wie lässt sich *Lesen von Handlungsanweisungen* als eine weitere Lösung der Aufgabe INFORMIEREN grafisch vereinfacht darstellen? Die folgende Skizze versucht zentrale raumbasierte Kommunikationsangebote und wie sie von den Besuchenden als Hinweise beantwortet werden, sichtbar zu machen.



Legende:

- geschlossener Installationsraum, zugänglich durch die Tür
- Besucher als *Instruierte*
- Hinweistafel
- Leseraum

Abb. 19: *Lesen von Handlungsanweisungen* als mögliche Lösung von INFORMIEREN

Sie zeigt eine Situation vor einer begehbaren Kunstinstallation. Die Besuchenden stehen leicht versetzt hintereinander in einer *face-to-text*-Ausrichtung vor einer Hinweistafel. Die Positionierung der Tafel vor dem Eingang steht in einem kausalen Zusammenhang mit der Begehbarkeit des Raumes. Die Besuchenden etablieren einen *Leseraum* auf die Tafel. Durch das *Lesen der Handlungsanweisungen* werden sie als *Instriuierte* konfiguriert.

Interaktive Realisierung von *Lesen von Handlungsanweisungen*

- Die Analysen zeigen, dass die Besuchenden auf die Instruktionstafeln zugehen, stehen bleiben und sich kurz danach wieder abwenden. Die Informationen sind schnell gelesen.
- In der pragmatischen Auswertung der gelesenen Instruktionen zeigt sich, dass nicht nur die dabei gelesenen Informationen eine Rolle spielen, sondern durch das Nicht-erwähnen auch mitkommuniziert wird, was nicht verboten ist (z.B. fotografieren).
- Die Instruktionen erhalten dann Aufmerksamkeit, wenn die Tafeln in den Weg gestellt werden und improvisierten Charakter aufweisen.

Sprachliche Realisierung von *Lesen von Handlungsanweisungen*

- Die Instruktionen werden weitgehend still zur Kenntnis genommen. Höchstens wird Bedauern geäußert, wenn die Benutzbarkeit nicht gewährt wird.

Herstellung von Kunstaftigkeit durch *Lesen von Handlungsanweisungen*: Installationskunst als Disziplinierungsort

Die Begeh- und Benutzbarkeit ist ein zentraler Bestandteil der Rezeption der installativen Arbeiten. Nur ungern scheint der Künstler oder die Institution diese ganz dem unbekannten Publikum zu überlassen. Die Besuchenden werden daher aufgefordert, spezifische Handlungen zu vollziehen. Lesen sie die Instruktionen, etablieren sie Installationskunst als etwas, das offenbar ein bestimmtes Verhalten verlangt. Die Ausstellung von Installationskunst erscheint durch das Handeln der Besuchenden als Disziplinierungsort. Die Besuchenden haben sich den autoritären Gesten der Institution, den Regeln des Kunstschaaffenden zu unterwerfen und eine Entscheidung zu treffen, ob sie mit dem Befolgen der Handlungsimperative ungewohnte Raum, Seh- oder Körpererfahrungen machen und dabei auch die Konsequenzen tragen wollen (warten, Schuhe und Taschen ablegen) oder nicht.

4.2.5 Resümee: Die Ausstellung als reglementierter Wissensraum

Treten Besucherinnen und Besucher in die installative Kunstausstellung, haben sie sich meistens bereits vorher mit dem Museum auseinandergesetzt und sich über die Kunst oder die Ausstellung informiert. Trotzdem stehen ihnen mitten in der Ausstellung weitere Medien mit verschiedenen Informationen zur Verfügung. Die Aufgabe INFORMIEREN wird denn auch durch verschiedene Angebote im Ausstellungsraum vorstrukturiert: durch Wandtexte, Handouts, spezifisches Personal sowie durch Handlungsanweisungen. In der Nutzung dieser durch die Institution bereitgestellten

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-materiellierten und personellen Bedingungen legen verschiedene Lösungen nahe, mit denen die Besuchenden etwas über das Thema der Ausstellung oder Wissenswertes zur Kunst erfahren, die Kunstaftigkeit 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 erfahren 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 Wahrnehmungsgänge 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-