

## 3. Methode: Standbild- und Videoanalyse

---

Nach dem Überblick über die Forschungssituation und der Verortung der Arbeit sowohl innerhalb der Sprachwissenschaft als auch interdisziplinär, soll nun in diesem Kapitel die empirische Basis der Untersuchung beschrieben und das methodische Vorgehen erläutert werden. Ich werde zuerst beschreiben, wie ich die Videoaufnahmen in der Ausstellung hergestellt und für die Analyse aufbereitet habe. Ein Dokumentationsplan gibt Auskunft über das so entstandene Korpus. Als Analysemethoden werden die visuelle Erstanalyse, die Standbildanalyse sowie die Videoanalyse näher erläutert und die zentralen Fragestellungen, die dabei bearbeitet werden, formuliert.

### 3.1 Empirische Basis

#### 3.1.1 Videoaufnahmen als Primärdaten

Die empirische Basis und Ausgangspunkt meines Dissertationsprojekts bilden neun mit der Videokamera dokumentierte Besuche der Ausstellung *Cloud Cities*, die ich in der letzten Woche der verlängerten Präsentationsdauer vom 14. bis 19. Februar 2012 im Hamburger Bahnhof in Berlin erhoben habe. Alle Aufnahmen wurden während der regulären Öffnungszeiten des Museums von 10 Uhr morgens bis 18 Uhr abends durchgeführt. Im Zentrum der Dokumentation stand das Interesse an der Rezeption von Kunst während des sozialen und interaktiven Ereignisses. Die Videodaten sollten es ermöglichen, Erkenntnisse zum kommunikativen und interaktiven Besucherverhalten in der zeitgenössischen Kunstaussstellung zu generieren. Daher wurden Besucherinnen und Besucher dokumentiert, die zu zweit und zu dritt die Ausstellung besuchten. Die Datenerhebung stellte spezifische Anforderungen, die ich zu berücksichtigen hatte:

- Sie soll die Realität so abbilden, dass die Daten für die Entwicklung von spezifischen Fragen geeignet sind.
- Sie soll so in der sozialen Realität der Ausstellung stattfinden, dass die Dokumentierende als Teil des beobachteten Settings nicht ins Geschehen eingreifen kann.
- Sie soll mit einer handlichen und dynamischen Videokamera realisiert werden, das notwendige handwerklich-technische Know-how sollte vorher angeeignet sein.
- Sie hat urheberrechtliche und ethische Grundsätze durch entsprechende Information zu berücksichtigen.

### 3.1.1.1 Vorbereitung der Datenerhebung

Um im Rahmen der Untersuchung filmischen Zugang zur Ausstellung zu erhalten, brauchte es die Erlaubnis von Seiten der Institution des Museums und des Künstlers<sup>1</sup>, die ich ohne Weiteres bekam. Vor der Erhebung wurde ich von der Kuratorin Dr. Britta Schmitz den Mitarbeitenden im Museum an der Kasse und im Aufsichtsdienst sowie der Betreuung des Publikums vorgestellt. Während der Erhebung wartete ich mit der Videokamera auf einem mobilen Stativ ausgerüstet gut sichtbar neben der Kasse. Hier mussten alle Besucherinnen und Besucher durch, wenn sie nach dem Kauf der Eintrittskarten (und höchstens nach einem Abstecher zur Garderobe oder nach dem Besuch der Toilette) die Ausstellung *Cloud Cities* besuchen wollten. An diesem Ort sprach ich alle Eintretenden an, die zu zweit oder zu dritt in die Ausstellung zu treten beabsichtigten. Ich stellte mich als Doktorandin der Sprachwissenschaft vor und informierte sie über mein Forschungsinteresse an der verbal-körperlichen Rezeption von Installationskunst. Dazu würde ich Besuchende mit der Videokamera begleiten wollen. Sie sollten sich also normal in der Ausstellung bewegen können, ihr Ausstellungsbesuch sollte nicht gestört werden. In diesem ersten kurzen Kontakt war ich gefordert, mein Dissertationsvorhaben authentisch zu vertreten und Vertrauen aufzubauen. Zudem informierte ich über datenschutzrechtliche Bestimmungen und bot an, auf Wunsch die Aufnahmen am Ende des Besuchs zu löschen. Der Feldzugang erwies sich leichter als vermutet. Die meisten zeigten sich offen und interessiert gegenüber wissenschaftlicher, videobasierter Forschung, die ihnen im musealen Kontext noch wenig bekannt war. Es gab nur wenig Besuchende, die eine videobasierte Dokumentation ablehnten, da sie private Themen zu besprechen hätten. Sagten sie zu, sollten die Teilnehmenden untereinander bestimmen, wer das mit der Kamera verbundene Funkmikrofon tragen sollte und damit »Fokuspersion« (Schmitt/Deppermann 2007: 109/110) sein würde. Als Fokuspersion meldete sich meistens diejenige Person, die später das Rederecht häufiger in Anspruch nahm, eine größere Kompetenz behauptete und interaktionsstrukturell dominanter war als die Begleitperson. Diese bekam ein Diktafon, das zwar nicht mit der Videokamera verkabelt, aber ebenso mit einem Ansteckmikrofon versehen war. Die Aufnahme des Diktafons sollte bei Unverständlichkeiten zugezogen werden können. Kaum verkabelt, stürzten einige schon los, noch bevor die Videokamera eingeschaltet war. Daher ist der Beginn der Dokumentation nicht zwingend identisch mit dem Beginn des Ausstellungsbesuchs.

Am Schluss des Ausstellungsbesuchs kamen die Teilnehmenden meist auf mich zu, woraufhin ich die Kamera ausschaltete. Nach einem kurzen Austausch über das Erlebnis gaben sie mir die schriftliche Einwilligung zur analytischen Weiterbearbeitung und Veröffentlichung im Rahmen des Dissertationsvorhabens (vgl. juristisch-ethische Aspekte bei Brinker/Sager 2010: 26-31). Niemand lehnte die Verwendung der Daten ab. Alle Teilnehmenden erhielten meine Adresse, um sich jederzeit über den Stand der Arbeit informieren zu können.

Da es wahrscheinlich war, auch Ausstellungsbesuchende im Bild zu haben, deren Einverständnis ich nicht explizit eingeholt hatte, setzte ich, wie schon in anderen Stu-

1 Ich danke Dr. Britta Schmitz, Kuratorin der Ausstellung, und dem Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, für deren Erlaubnis. Auch bedanke ich mich bei den Mitarbeitenden des Aufsichtsdienstes und der Kasse sowie den Livespeakerinnen der Ausstellung für die freundliche Unterstützung, die herzliche Aufnahme und das Interesse weit über den Erhebungszeitraum hinaus. Ich danke auch dem Künstler Tomás Saraceno für die Filmerlaubnis.

dien erprobt (vgl. vom Lehn 2006c; Kesselheim 2021), das Publikum über die laufende Erhebung bereits beim Lösen des Tickets in Kenntnis. Dazu stellte ich eine Infotafel über das Ziel des Forschungsprojekts auf die Theke so neben die Kasse, dass sie beim Bezahlen im Blickfeld der Besuchenden war. Auf der Tafel war zu lesen, dass die Aufnahmen ausschließlich für Forschungszwecke verwendet werden. Außerdem konnten sich die Besuchenden jederzeit mit der Bitte bei mir melden, die Kamera abzuschalten oder aufgenommene Daten zu löschen. Die Aufforderung ergänzte ich mit Angaben und Daten zu meiner Person. Es meldete sich niemand, wie auch schon in anderen Studien (Kesselheim 2021; vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 194-196) festgestellt wurde. Ich führe dies darauf zurück, dass das Fotografieren in der Ausstellung eine gängige Praxis war und die Besuchenden damit rechneten, von irgendeiner Kamera oder einem Smartphone dokumentiert zu werden und in irgendeinem Bild in den sozialen Medien sichtbar zu sein.

### 3.1.1.2 Datenerhebung im Hamburger Bahnhof

Der Ort der Videodokumentation war die Haupthalle des Hamburger Bahnhofs, also jener Bereich des Museums, der sich unmittelbar hinter dem Kassenbereich befindet und der umgehend nach dem Lösen eines Tickets betreten werden kann. Die Datenerhebung mit der mobilen Videokamera sollte folgenden vorher festgelegten Grundsätzen folgen:

- Die Datenerhebung geschieht nur mit der expliziten Einwilligung der Besuchenden.
- Die Datenerhebung soll dezent und distanziert geschehen, um die Besuchenden bei ihrer »natürlichen« Erkundung nicht zu stören.
- Die Datenerhebung selbst ist nicht mit hör- oder sichtbaren Beiträgen durch die Kameraführende dokumentiert. Die Kameraführende greift nicht aktiv ins Geschehen ein.
- Die durch die Erhebung entstehenden Daten sollen die Besuchenden in Ganzkörperaufnahmen sichtbar machen, was sowohl Fuß- wie Kopfstellungen zu analysieren erlaubt.
- Die durch die Erhebung entstehenden Daten sollen die Besuchenden nicht in Frontalaufnahmen zeigen. Die eigene Sichtbarkeit der Kameraführenden soll nicht in den visuellen Fokus der Besuchenden rücken.
- Die durch die Erhebung entstehenden Daten sollen die Besuchenden nicht in Detailaufnahmen zeigen. Die Engführung der Kameraeinstellung soll daher vermieden werden, um nicht Vorentscheidungen zu treffen, die eine nachträgliche Analyse wegen Einschränkungen des Sichtfeldes beeinträchtigen könnte.

Selbst wenn die Dokumentation eine im Sinne der Konversationsanalyse »natürliche« Sicht darstellt, das heißt eine nicht gestellte oder im Nachhinein bearbeitete Situation dokumentiert, spielt meine Anwesenheit als Kamerafrau und als peripheres Interaktionsmitglied dennoch eine Rolle, die bisweilen im Bild reflektiert ist (vgl. Kesselheim 2016a: 92). Auch bei noch so dezentem Verhalten und auch wenn nicht aktiv in das Interaktionsgeschehen eingegriffen wird, ist eine im Raum anwesende Kamerafrau nie unsichtbar und immer Teil des Ausstellungssettings, in dem sie gemeinsam mit weiteren Besuchenden anwesend ist. Oft nahm die Kamera daher eine *face-to-back*-Position ein, was bisweilen die Analyse des Verhaltens der Besuchenden erschwert, da

nicht zu sehen ist, was auf der Vorderseite der Teilnehmenden tatsächlich passierte. Punktuell gibt es Hinweise darauf, dass es nicht immer gelang, die eigene Präsenz zurückzunehmen, wenn beispielsweise ein Teilnehmer die Kamerafrau ansprach (vgl. Videos G, F, B<sup>2</sup>), in die Kamera blickte und mit dem Mikrofon Selbstgespräche führte (Video B), ein anderer Weg gegangen wurde, um nicht mit der Kamera zu kollidieren (Video A), oder explizit die Beobachtungssituation reflektiert wurde (Video T). Leider hat die Entscheidung für eine mobile Handkamera auch qualitative Konsequenzen, was sich insbesondere bei der Datenqualität durch die Extraktion von Standbildern bemerkbar machte.

Als Kamerafrau trug ich Kopfhörer und konnte so durch die Verkabelung online mithören, was gesprochen wurde, auch wenn sich die Besucherinnen und Besucher nicht in unmittelbarer Nähe befanden. Die verkabelte Fokuspersion stand durch das Funkmikrofon akustisch und visuell im Mittelpunkt des dokumentierten Geschehens (vgl. Schmitt/Deppermann 2007: 109/110; Schmitt 2013a: 178-180). Ihre Äußerungen sind durch das auf der Brusthöhe befestigte Mikrofon uneingeschränkt dokumentiert. Das akustische Geschehen ist daher vor allem aus ihrer Perspektive zu hören. Es gibt aber auch akustische Tonquellen, die nicht im Bild zu sehen sind. Der hohe Geräuschpegel der Halle oder Schreie können bisweilen die Hörbarkeit etwas einschränken. Das Mithören der verbalen Aktivitäten hatte Einfluss auf die Dokumentation der visuellen Eindrücke und auf die Kameraführung, was sich als intuitive Interpretation in den Kamerabewegungen reproduzierte (Mondada/Schmitt 2010b: 34). Die Gestaltung des Ausschnitts lässt die als relevant gesetzten Orientierungen der Dokumentierenden vor Ort sichtbar werden und gibt Hinweise auf die Online-Interpretation des aktuellen Interaktionsgeschehens durch die Kameraführende.

Mit der mobilen Handkamera war es möglich, den Bewegungen der Besuchenden agil zu folgen oder diese mit dem Stativ aus einer ruhigen Standposition mit entsprechenden Kamerabewegungen zu beobachten. Die Videoaufnahmen sind subjektiv geprägt, sie sind von einem temporär eingenommenen Standpunkt im Moment der Erhebung abhängig. Alle Bewegungen der Besuchenden im Raum sind daher stets relativ zur Kamera zu verstehen. Die visuell-auditiv dokumentierten Situationen werden gleichsam durch die Kamera »eingestellt«. Die auf das Besucherpaar fokussierte Kamerasicht ist meistens die Totale. Diese Einstellungsgröße konstituiert einen personenzentrierten Wahrnehmungsraum, was bisweilen einen Verlust der räumlichen Konstanz, der Orientierung und auch der Dokumentation der künstlerischen Arbeiten zur Folge hat. Nah-, Groß- und Detailaufnahmen wurden bewusst vermieden. Die Höhe der Kamera entspricht der Augenhöhe. Ruht die Kamera auf dem Stativ, dann zeigt sich die Sicht auf das Geschehen etwas niedriger. Das Licht entspricht der originalen Beleuchtung und ist dementsprechend tages- und wetterabhängig.

### 3.1.1.3 Nachbereitung

Die Aufnahmen zeigen authentische Interaktionssituationen in der Ausstellung. Die Videodaten bilden die primäre Datenquelle. Nach der Erhebung habe ich Protokolle angefertigt mit Angaben zum Zeitpunkt und zur Dauer der Aufnahme, zum Verlauf der Kontaktherstellung, zu Besonderheiten der Durchführung oder auch zu getrof-

2 Angaben zu den Videos siehe Abb. 3: Dokumentationsplan, Übersicht über die Videoaufnahmen, in *Videografierte Ausstellungsbesuche*, Abschnitt 3.1.2.1.

fenen Abmachungen. Die Aufzeichnungen habe ich daraufhin auf den Rechner übertragen, habe Videodateien erstellt und diese im m4v-Format gespeichert. Um die Videodaten in Echtzeit, verlangsamt oder beschleunigt abzuspielen, verwendete ich die Abspielsoftware *MPEG Streamclip*. Mit dieser war es möglich, jeden Moment des Videos mit exakten Zeitangaben zu bestimmen. Um die extrahierten Standbilder für die Drucklegung dieser Arbeit aufzubereiten, verwendete ich zusätzlich das Programm *i-Movie* mit einem integrierten Weißabgleich sowie *Adobe Photoshop*, um bestimmte Elemente der Standbilder grafisch hervorzuheben.

## 3.1.2 Korpus

### 3.1.2.1 Videografierte Ausstellungsbesuche

Das Korpus besteht im Kern aus neun unterschiedlichen und mit Video aufgezeichneten Ausstellungsbesuchen. Der folgende Dokumentationsplan (Abb. 3) ermöglicht eine systematische Übersicht über die videografierten Besuche, welche die Grundlage der Analyse bilden. Alle Videos sind mit einem Buchstaben gekennzeichnet, mit Angaben zum Zeitpunkt der Erhebung sowie der Dauer der Aufnahme versehen. Die Namen der Teilnehmenden und der Fokuspersonen sind maskiert, die Angaben zum Alter basieren auf Einschätzungen.

Video	Datum und Zeit der Erhebung	Dauer	Teilnehmende und weitere dokumentierte Personen	Fokusperson Kamera
<b>A</b>	Samstag 18.2.2012  16.20–18.00 Uhr	1 h 40'48"	Anja (A) und Martin (M) beide < 30 Jahre  Aufsichtsperson	Martin
<b>B</b>	Donnerstag 16.2.2012  16.10–17.00 Uhr	51'53,14"	Susi (S) und Peter (P) beide > 50 Jahre  Aufsichtsperson, Livespeakerin, Frau mit Kind (MK)	Peter
<b>C</b>	Freitag 17.2.2012  nachmittags	22'04,04"	Lilo (L) und Willi (W) beide > 60 Jahre	Willi
<b>D</b>	Donnerstag 16.2.2012  14.30–ca. 16.00 Uhr	1 h 22'52"	Hilda (H), Ursula (U), beide ca. 40 Jahre alt, Rike (R), ca. 20 Jahre  Livespeakerin, Aufsichtspersonen	Hilda
<b>F</b>	Mittwoch 15.2.2012  14.45–15.55 Uhr	1 h 09'29"	Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) alle < 30 Jahre  Livespeakerin	Adrian
<b>G</b>	Samstag 18.2.2012  13.30–14.30 Uhr	1 h 02'57"	Kin (K) und Isa (I) beide < 30 Jahre  Livespeakerin, Aufsichtspersonen, Frau mit Kind	Kin
<b>K</b>	Sonntag 19.2.2012  13.00 – ca.13.30 Uhr	37'50,06"	Roland (R) und Sibylle (S) beide > 40 Jahre  Aufsichtspersonen	Roland
<b>L</b>	Samstag 18.2. 2012  18.45– ca. 19.30 Uhr	47'30,21"	Ruth (R) und Anita (A) beide > 40 Jahre Livespeakerin, weitere Besucher, Aufsichtsperson	Ruth
<b>T</b>	Freitag 17.2.2012  nachmittags	40'01,07"	Lea (L) und Andrea (A) beide > 30 Jahre  Livespeakerin	Lea

Abb. 3: Dokumentationsplan: Übersicht über die Videoaufnahmen

Kontroll- aufnahme	Bemerkungen	Eintritt in gr. Kugel unten	gr. Kugel oben	Eintritt in kl. Kugel
Anja	Anja mit Kompaktkamera, die entstandenen Fotos sind Bestandteil des Korpus; kurze Unterbrechung durch Wechsel der Batterie nach 1 h 24 Minuten	nein	ja	nein
nein		nur Peter	nein	nein
Lilo		nein	nein	nein
Ursula	Hilda und Rike mit dänischer Herkunft, Hilda spricht gebrochen Deutsch, Rike kaum, beide mit gemeinsamer Smartphone-Kamera, Ursula mit eigener Smartphone-Kamera	ja	ja	nein
Chris	Klaudia mit Spiegelreflexkamera, Adrian mit Kompaktkamera, Tonausfall nach 36 Minuten	ja	ja	ja
Isa	Kin mit Kompaktkamera, Isa ist fremdsprachig, spricht gebrochen Deutsch	ja	nein	ja
Sibylle	Roland und Sibylle mit je einer Smartphone-Kamera	nein	nein	nein
Anita		ja	ja	nein
Andrea	Lea mit Spiegelreflexkamera; Andrea war schon einmal in der Ausstellung; Ton fällt nach 19 Minuten für 7 Minuten aus.	ja	nein	nein

Die Ausstellungsbesuche dauerten von 22 bis 100 Minuten. Die Videodokumente zeigen zudem eine gewisse Variationsbreite von Besucherkonstellationen: Viermal und somit am häufigsten dokumentiert sind zweigeschlechtliche Paarkonstellationen bestehend aus Mann und Frau (Videos A, B, C, K). Auch gibt es drei Duos bestehend aus zwei Frauen (Videos G, L, T) und zwei Dreierkonstellationen, eine bestehend aus drei Frauen (Video D) und eine aus zwei Männern und einer Frau (Video F). Es wurde beim Erheben nicht evaluiert, ob die Besucherinnen und Besucher Experten oder Laien waren. Nach konversationsanalytischer Überzeugung sind nur jene Kategorien relevant, welche die Interaktionsteilnehmenden in den Daten auch tatsächlich sicht- und hörbar und dadurch auch reflektierbar machen (vgl. Deppermann 2008: 50). Das Korpus beinhaltet nur Ausstellungsbesuche von Erwachsenen. Im Gegensatz zu traditionellen Kunstaussstellungen zog *Cloud Cities* ein eher jüngeres Publikum an, was sich in den Daten widerspiegelt. Die meisten Besucherinnen und Besucher waren zwischen 25 und 65 Jahre alt. Seniorinnen und Senioren waren kaum unter den Besuchenden zu finden und sind auch im Korpus dementsprechend kaum vertreten. Aufnahmen von Familien mit Kindern, die zwar in der Ausstellung anzutreffen waren, fehlen jedoch im Korpus gänzlich. Sie wollten entweder nicht an der Studie teilnehmen oder die Daten waren für die Weiterbearbeitung nicht geeignet.<sup>3</sup> Jugendliche und Menschen mit Beeinträchtigungen zählten nicht zu den Ausstellungsbesuchenden, sie sind auch im Korpus nicht vertreten. Zudem gibt es keine Aufnahmen von Vermittlungsveranstaltungen wie Führungen oder Workshops mit Gruppen. Einerseits haben in diesem Zeitraum keine institutionell organisierten und von Vermittlungspersonen durchgeführten Angebote stattgefunden, auf der anderen Seite entsprechen Ausstellungsbesuche, die von anwesenden Fachpersonen gesteuert wurden, nicht der Intention meiner Untersuchung. Zusammenfassend kann daher festgehalten werden, dass das Korpus im Großen und Ganzen die erwachsene Besucherstruktur der Ausstellung repräsentiert.

### 3.1.2.2 Weitere Materialien

Zusätzlich zum Videomaterial umfasst das Korpus ein umfangreiches Archiv an Fotomaterial (420 digitale Fotografien), die in der Ausstellung entstanden sind. Zusätzliche Bilder (60 digitale Fotografien) sind aus dem Internet entnommen, sie wurden in den Social Media mit Kommentaren zum Ausstellungsbesuch gepostet. Eine Besucherin, ich nenne sie Anja, hat während des Ausstellungsbesuchs (Video A) fotografiert und mir im Nachgang die digitalen Bilder (55 Fotos) für die Arbeit zur Verfügung gestellt.<sup>4</sup> Vom Studio des Künstlers habe ich den Medienspiegel<sup>5</sup> und das Konzept zur Ausstellung mit einem Übersichtsplan erhalten, auf dem die Standorte der installierten Arbeiten in der Halle eingezeichnet sind. Das Handout zur Ausstellung ist ein weiteres Arbeitsmaterial (vgl. Abb. 9/10 im Anhang).

3 Zwei weitere Ausstellungsdokumentationen mit kleinen Kindern wurden weggelassen, da einerseits die dänisch sprechenden Eltern extra für die Kamera übersetzten und so die Daten verfremdeten, andererseits sich die Kinder nicht an die Anwesenheit der Kamera gewöhnen konnten und sich immer wieder für die Kamera in Szene setzten.

4 Ich danke der Besucherin bestens für die Zurverfügungstellung der Fotodokumente.

5 Besten Dank an das Studio von Tomás Saraceno und für die Zurverfügungstellung der Ausstellungsplanung.



### 3.1.3 Standbilder als Sekundärdaten

Für die detaillierte Analyse von Nutzungspotenzialen des Raumes bildet die Extraktion von Standbildern die Grundlage (vgl. Schmitt 2016; Kesselheim 2016b; Hausendorf/Schmitt 2016b). Standbilder stehen in einem engen Verhältnis zu den Videos, aus denen sie entnommen sind. Sie sind minimale, stillgestellte und selektive Ausschnitte eines dynamischen Prozesses. Sie sind durch die »Stillstellung der Prozessualität und Sequenzialität« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 169) als videografierte »Einzelbilder« (Schmitt 2016: 197) materialisiert, die nachträglich aus einem dokumentierten Prozess extrahiert wurden. Sie weisen eine reflexive Qualität auf.

»Jede auf dem Standbild repräsentierte Hinweiskonstellat[i]on ist daher nur als eine *momentane* Konstellat[i]on zu verstehen, die auf eine vorausgehende Konstellat[i]on folgt (die den Interagierenden noch präsent ist) und die spätere Konstellat[i]on projiziert« (Kesselheim 2016b: 357 [Hervorh. im Original]).

Das Standbild ist durch eine explizite zeitliche Ausschnitthaftigkeit bestimmt. Zudem ist auch das Bewusstsein eines zeitlichen Kontexts impliziert, obwohl das Vorher und das Nachher den Betrachtenden verborgen bleibt. Durch das Einfrieren eines bestimmten Augenblicks haben Standbilder das Potenzial, blickliche oder körperliche Präsenzformen im Moment ihrer Hervorbringung dauerhaft zu dokumentieren. Sie zeigen (wie Fotografien) körperlich-räumliche Ressourcen, die ephemere Situationen überdauern und auf die Interaktionsteilnehmer zurückgreifen können (vgl. Kesselheim 2016b). Dabei definiert der Aufnahmestandort die Perspektivität des Wahrnehmungsraumes.

Im Rahmen der Standbildanalysen ist die Wahl des Zeitpunktes der Extraktion sehr bedeutsam. Dieser wird erkenntnisgeleitet gewählt und ist als »point of experience« (vom Lehn 2006c: 6) konstitutiv am Ergebnis der Analyse beteiligt. Die einzelnen Standbilder sind daher mit einer Zeitmarkierung versehen. Mit Hilfe dieser Zeitreferenz (Zeitangabe in Stunden, Minuten, Sekunden und Millisekunden) kann jedes Einzelbild im Video genau verortet werden (vgl. Schmitt/Dausendschön-Gay 2015: 40).

Aufgrund ihrer spezifischen Materialgrundlage sind Standbilder als »eigenständige Analysedokumente« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 165) zu behandeln. Sie sind für die Zwecke der Analyse erzeugt worden. Werden akustische Signale ausgeblendet, wird der Blick verstärkt auf die Sichtbarkeit der materiellen Erscheinung der räumlichen Umgebung, der Dinge und der körperlichen Gegenwart der Menschen im Raum gelenkt, auch wenn diese im Moment der Aufnahme nicht im Fokus standen. Für »die Analyse des Zusammenhangs von Interaktion, Architektur und Raum« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 164) ermöglichen Standbilder, die Angebote des Raumes sowie deren Nutzung und Handhabung zu untersuchen. Sie machen sichtbare Ordnungen der raumnutzenden Ausstellungsbesucher rekonstruierbar und entfalten so ihre Bedeutung. Ihr »Informationsreichtum« (Schmitt/Dausendschön-Gay 2015: 39) zeichnet sich also durch Sichtbarkeit aus und besteht aus multimodalen Ausdrucksressourcen, die gemäß dem theoretischen Postulat der *context analyses* gleichwertig sind (vgl. Schmitt/Knöbl 2013). In diesem Sinne dokumentieren Standbilder Raumbereiche in ihrer Vollständigkeit. Im Rahmen von Interaktionsanalysen sind sie zudem Bestandteile von multimedialen Transkripten (vgl. *Videoanalyse*, Unterkapitel 3.2.3).