

Sandra Winiger

INSTALLATIONSKUNST REZIPIEREN

Die Ausstellung »Cloud Cities« von Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin (2011/2012)

[transcript] → Edition Museum

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sandra Winiger
Installationskunst rezipieren

Edition Museum | Band 86

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses. In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der Edition Museum werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements. Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Sandra Winiger, geb. 1967, promovierte mit ihrer Arbeit zur multimodalen Kunst- und Ausstellungskommunikation an der Universität Zürich. Sie studierte nach pädagogischen, gestalterischen und fotografischen Grundausbildungen Kunst-, Film- und Sprachwissenschaft. Als Kuratorin der Kunstvermittlung sowie als Dozentin und Lehrbeauftragte an diversen Fachhochschulen im In- und Ausland beschäftigt sie sich in Praxis und Theorie mit interaktiven und partizipativen Formen der Vermittlung und Kommunikation von Kunst im Museum.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sandra Winiger

Installationskunst rezipieren

Die Ausstellung »Cloud Cities« von Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin (2011/2012)

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld
© Sandra Winiger

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Sandra Winiger
Satz: Jan Gerbach, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839472590
Print-ISBN: 978-3-8376-7259-6
PDF-ISBN: 978-3-8394-7259-0
Buchreihen-ISSN: 2702-3990
Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Vorwort ... 9

1. Einleitung ... 11

2. Theorie: Verortung des Forschungsthemas ... 19
2.1 Multimodalität und Räumlichkeit der Interaktions- und Raumlinguistik ... 20
2.1.1 Multimodale Konversations- und Interaktionsanalyse ... 20
2.1.1.1 Soziologische Vorarbeiten ... 20
2.1.1.2 Multimodalität von Interaktion ... 25
2.1.1.3 Konzept ›Interaktionsraum‹ ... 27
2.1.1.4 Konzept ›Raum als interaktive Ressource‹ ... 28
2.1.2 Linguistische Raumanalyse ... 30
2.1.2.1 Konzept ›Interaktionsarchitektur‹ ... 31
2.1.2.2 Interaktionsarchitektur des (Kunst-)Museums ... 33
2.1.2.3 Konzept ›Sozialtopografie des Raumes‹ ... 36
2.1.2.4 Sozialtopografie des besucherorientierten (Kunst-)Museumsraumes ... 38
2.2 Ausstellungs- und Kunstkommunikation ... 40
2.2.1 Das Kommunikationsmedium ›Ausstellung‹ ... 41
2.2.1.1 Die Ausstellung als spezifische Form von Kommunikation ... 41
2.2.1.2 Die Ausstellungspraxis von Kunst ... 43
2.2.1.3 Ausstellungsanalysen ... 45
2.2.1.4 Publikums- und Besucherforschung im Kontext des (Kunst-)Museums ... 46
2.2.2 Ausstellungskommunikation ... 49
2.2.2.1 Ausstellungen kommunizieren raumbasiert ... 49
2.2.2.2 ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ ... 51
2.2.2.3 ›Kommunikation in der Ausstellung‹ ... 53
2.2.2.4 ›Kommunikation in der und durch die Ausstellung‹ mit Hilfe des Hinweis-Konzeptes ... 54
2.2.3 Das Kommunikationsmedium ›Kunst‹ ... 56
2.2.3.1 Kunstwerke kommunizieren ... 56
2.2.3.2 Der Entwurf des Museumspublikums durch die Kunst ... 58
2.2.4 Kunstkommunikation ... 63

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.4.1 Kunstkommunikation als sprachliche Praxis ... 63
2.2.4.2 Kommunikation durch, mit und über Kunst ... 64
2.2.4.3 Linguistisches Modell der Kommunikationspraxis über Kunst ... 66
2.2.4.4 Handlungsfelder der Kunstkommunikation ... 70

3. Methode: Standbild- und Videoanalyse ... 73
3.1 Empirische Basis ... 73
3.1.1 Videoaufnahmen als Primärdaten ... 73
3.1.1.1 Vorbereitung der Datenerhebung ... 74
3.1.1.2 Datenerhebung im Hamburger Bahnhof ... 75
3.1.1.3 Nachbereitung ... 76
3.1.2 Korpus ... 77
3.1.2.1 Videografierte Ausstellungsbesuche ... 77
3.1.2.2 Weitere Materialien ... 80
3.1.3 Standbilder als Sekundärdaten ... 81
3.2 Methoden ... 82
3.2.1 Visuelle Erstanalyse ... 82
3.2.1.1 Methodisches Vorgehen ... 82
3.2.1.2 Modell zur Rekonstruktion kommunikativer Aufgaben ... 83
3.2.2 Standbildanalyse ... 84
3.2.2.1 Methodisches Vorgehen ... 84
3.2.2.2 Der Aufforderungscharakter der Kunst ... 85
3.2.2.3 Raumbasierte Kommunikation durch raumgebundene Erscheinungsformen ... 88
3.2.2.4 Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten ... 90
3.2.2.5 Vergleichende Analyse mit anderen Fällen ... 93
3.2.3 Videoanalyse ... 93
3.2.3.1 Methodisches Vorgehen ... 93
3.2.3.2 Interaktive Realisierung der Antworten ... 94

4. Ergebnisse: Aufgaben und Lösungen der multimodalen Ausstellungsrezeption von Installationskunst ... 97
4.1 ORIENTIEREN ... 98
4.1.1 Überblicken ... 99
4.1.1.1 Raumkommunikative Angebote des Eingangsbereichs ... 105
4.1.1.2 Besucherinnen als *Voyeurinnen* ... 110
4.1.1.3 Verschiedene *Überblick*-Situationen ... 112
4.1.1.4 Interaktive Herstellung von *Überblicken* ... 117
4.1.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Überblicken* ... 132
4.1.2 Resümee: Die Ausstellung als polyfokaler Orientierungsraum ... 136
4.2 INFORMIEREN ... 137
4.2.1 Lesen von Wandtexten ... 138
4.2.1.1 Raumkommunikative Angebote der Lese-Situation ... 140
4.2.1.2 Besucherinnen als *Leserinnen* ... 145
4.2.1.3 Weitere Lese-Situationen vor Wandtexten ... 146
4.2.1.4 Interaktive Herstellung von *Lesen von Wandtexten* ... 148

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Lesen von Wandtexten* ... 164
4.2.2 Benutzen von Handouts ... 168
4.2.2.1 Raumkommunikative Angebote der Mitnahme-Situation der Handouts ... 169
4.2.2.2 Besucherinnen als *Multitaskerinnen* ... 173
4.2.2.3 Weitere Situationen der *Benutzung der Handouts* ... 174
4.2.2.4 Interaktive Herstellung von *Benutzen von Handouts* ... 178
4.2.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Benutzen von Handouts* ... 193
4.2.3 Reden mit Museumsmitarbeitenden ... 197
4.2.3.1 Angebote der Gesprächssituation ... 200
4.2.3.2 Besucherinnen als *Gesprächsteilnehmerinnen* ... 202
4.2.3.3 Interaktive Herstellung von Gesprächen mit Livespeakerinnen ... 203
4.2.3.4 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Reden mit Museumsmitarbeitenden* ... 215
4.2.4 Lesen von Handlungsanweisungen ... 219
4.2.4.1 Raumkommunikative Angebote der Instruktions-Situation ... 222
4.2.4.2 Besucherinnen als *Instruierte* ... 226
4.2.4.3 Weitere Situationen von Handlungsanweisungen ... 227
4.2.4.4 Interaktive Herstellung von *Lesen von Handlungsanweisungen* ... 231
4.2.4.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Lesen von Handlungsanweisungen* ... 236
4.2.5 Resümee: Die Ausstellung als reglementierter Wissensraum ... 238
4.3 BETRACHTEN ... 239
4.3.1 Hinschauen (und Zeigen) ... 240
4.3.1.1 Raumkommunikative Angebote der Hinschau-Situation ... 244
4.3.1.2 Besucherinnen als *Betrachterinnen*, als *Vermittlerinnen* oder *Adressatinnen* ... 245
4.3.1.3 Weitere Situationen des *Hinschauens* ... 247
4.3.1.4 Interaktive Herstellung von *Hinschauen* (und *Zeigen*) ... 255
4.3.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Hinschauen* (und *Zeigen*) ... 261
4.3.2 Berühren ... 265
4.3.2.1 Raumkommunikative Angebote der Berühr-Situation ... 268
4.3.2.2 Besucherinnen als *Anfasserinnen* ... 270
4.3.2.3 Weitere Berühr-Situationen ... 271
4.3.2.4 Interaktive Herstellung von *Berühren* ... 277
4.3.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Berühren* ... 294
4.3.3 Resümee: Die Ausstellung als ästhetischer Wahrnehmungsraum ... 297
4.4 BEGEHEN ... 297
4.4.1 Manövrieren ... 299
4.4.1.1 Raumkommunikative Angebote der Manövrier-Situationen ... 300
4.4.1.2 Besucherinnen als *Fußgängerinnen* ... 302
4.4.1.3 Weitere Manövrier-Situationen ... 305
4.4.1.4 Interaktive Herstellung von *Manövrieren* ... 309
4.4.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Manövrieren* ... 316

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.2 Resümee: Die Ausstellung als sinnstiftender Bewegungsraum 320
4.5 PARTIZIPIEREN 320
4.5.1 Eintreten 321
4.5.1.1 Raumkommunikative Angebote der Situationen des *Eintretens* 323
4.5.1.2 Besucherinnen als *dezentrierte Rezipientinnen* 325
4.5.1.3. Weitere Situationen von *Eintreten* 328
4.5.1.4 Interaktive Herstellung von *Eintreten* 332
4.5.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintreten* 341
4.5.2 Eintauchen 345
4.5.2.1 Raumkommunikative Angebote des Kunstraumes 347
4.5.2.2 Besucherinnen als *Prosumentinnen* 350
4.5.2.3 Der Kunstraum als ›soziales Gefäß‹ 352
4.5.2.4 Interaktive Herstellung von *Eintauchen* 355
4.5.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintauchen* 370
4.5.3 Mitspielen 373
4.5.3.1 Raumkommunikative Angebote der Bühnensituation 374
4.5.3.2 Besuchende als *Akteure* 376
4.5.3.3 Körperfigurationen aus der Zuschauerperspektive 378
4.5.3.4 Interaktive Herstellung von *Mitspielen* 380
4.5.3.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Mitspielen* 385
4.5.4 Resümee: Die Ausstellung als multisensorischer Handlungsraum 388

5. Zusammenfassung und Diskussion: Multimodale Ausstellungsrezeption von Installationskunst 389

6. Literaturverzeichnis 407

Anhang 437

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorwort

Der museale Kunstkontext ist mir aus meiner eigenen, über 25-jährigen beruflichen Praxis bekannt. Als Kunstvermittlerin interessiere ich mich dafür, wie Laien und Fachleute, Kinder und Erwachsene, Einheimische und Fremde, kurz: wie Menschen mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen, unterschiedlichem Alter und unterschiedlicher Herkunft Kunst wahrnehmen und gemeinsam im Gespräch Sinn herstellen. Als Kuratorin Kunstvermittlung setze ich mich seit Jahren dafür ein, die Vermittlungsaufgabe des Museums für die Besucherinnen und Besuchern innovativ zu gestalten und die Kommunikationsprozesse in Ausstellungen auch gemeinsam mit ihnen zu realisieren. Als Kunsthistorikerin bin ich zudem interessiert an Gegenwartskunst mit Schwerpunkt Installationskunst. In meiner Lizenziatsarbeit *Olafur Eliasson: The body as brain – the moving museum: Projekt Sammlung (6), Kunsthaus Zug, 2009. Ein Modell der Vermittlung aus interaktionsästhetischer Sicht* beschäftigte ich mich mit einer zeitgenössischen Ausstellung von Installationskunst einerseits aus kunstwissenschaftlicher Perspektive und andererseits auch aus soziologisch-linguistisch motivierter Perspektive, indem ich zusätzlich die Ausstellungsrezeption der realen Besucherinnen und Besucher untersuchte.

In meinem Dissertationsprojekt wagte ich nun, die Modellierung von Kunst gänzlich aus der Besucherinnen- und Besucherperspektive in den Blick zu nehmen, was einen Perspektivenwechsel in der Diskursivierung von Kunst von der materialen zur kommunikativen Seite und vom produktiven zum rezeptiven Umgang mit Kunst bedeutet. Mir geht es nicht darum, zu behaupten, was Kunst ist, sondern wie die Besucherinnen und Besucher den Wahrnehmungswert von Kunst auch für andere im Raum Anwesende sicht- und hörbar etablieren und so Kunsthaftigkeit herstellen. Es interessiert mich, welche kommunikativen Angebote eine durch raumfüllende Installationen geprägte Kunstausstellung anbietet und wie die Besucherinnen und Besucher diese während ihres gemeinsamen Besuchs wahrnehmen und in der Interaktion rezipieren. Die empirischen Grundlagen dazu bilden Videodokumente von Ausstellungsbesuchen zu zweit oder zu dritt, die 2012 in der Ausstellung *Cloud Cities* von Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof, der Nationalgalerie der Gegenwart, in Berlin entstanden sind.

Die Wahl der Ausstellung ergab sich aus dem Besuch eines Vortrags an der Universität Zürich über die damals aktuelle Ausstellung in Berlin. Ich bekam installative Arbeiten zu sehen und Besucherinnen und Besucher, die sich in diesen aufhalten und bewegen konnten. Dies motivierte mich, die Ausstellung zu besuchen. Ich beobachtete eine Vielfalt von Aneignungsweisen, von denen im Vortrag nicht die Rede war. Als

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einzelbesucherin erlebte ich zudem den Ausstellungsbesuch weniger interessant als mit Begleitung. Dies schien mir eine optimale Ausgangssituation für mein Vorhaben zu sein. Von diesem Moment an blieb nur noch wenig Zeit, um die Vorbereitungen für die Videoaufnahmen zu tätigen und das Projekt zu starten, das mich in den kommenden zwölf Jahren nicht mehr losgelassen hat und mit der vorliegenden Arbeit seinen vorläufigen Endpunkt findet.

Vorworte sind eigentlich Worte im Nachhinein, die ich mit Worten des Dankes verbinden möchte. Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die mich all die Jahre in unterschiedlicher Weise bei der Realisierung der Arbeit begleitet haben. Allen voran danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Heiko Hausendorf für seine langjährige Unterstützung und Betreuung, für seine Hartnäckigkeit vor allem gegen den Schluss hin und seine motivierende Umsichtigkeit, wenn es mal harzte. Ebenfalls danke ich Dr. Wolfgang Kesselheim für die kollegiale Unterstützung und für die vielen anregenden und motivierenden Gespräche – auch zwischen Tür und Angel. Die Neugier, die Offenheit, der Forschungs- und Pioniergeist von Heiko Hausendorf und Wolfgang Kesselheim beeindruckten mich schon zu Studienzeiten, motivierten mich zum Dissertationsvorhaben und waren mir beim Schreiben der Arbeit ein wissenschaftliches Vorbild. Ich danke auch Dr. Reinhold Schmitt für die fruchtbaren Impulse während der Treffen in Mannheim und Zürich, die zur Klärung der Fragestellung beigetragen haben. Der Kunstpädagogin Dr. Katja Böhme danke ich für die spannenden Diskussionen zu Beginn der Auseinandersetzung. Einen besonderen Dank richte ich an Andrea Saladin-Lakatos, dir mir in den zahlreichen Gesprächen die richtigen Fragen gestellt hat. Ihr persönliches und berufliches Interesse am Thema haben mich sehr ermuntert, dran zu bleiben. Sie, Cornelia Mayinger und vor allem auch Patrick Tschirky, Dr. Thomas Gehring und Dr. Anette Nagel haben mir bei der Korrektur des Manuskriptes geholfen. Ich bin ihnen und Anja Mayer, die mich in grafischen Fragen unterstützt hat, zu herzlichem Dank verpflichtet. Zudem danke ich dem transcript Verlag, namentlich Johanna Tönsing und Pia Werner für die umsichtige Begleitung bei der Veröffentlichung der Publikation.

Ein großer Dank gebührt auch dem UFSP ›Sprache und Raum‹, einem universitären Forschungsschwerpunkt der Universität Zürich, in dessen Rahmen ich während eines Forschungssemesters im Frühjahr 2019 die Arbeit abschließen konnte. Ich danke den Kolleginnen und Kollegen des UFSP, die mich in dieser Zeit auf unterschiedliche Weise unterstützt haben. Zur selben Zeit hat mir auch die Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK, an der ich als Dozentin für Kunstvermittlung arbeite, ein Weiterbildungssemester ermöglicht, wofür ich mich sehr bedanken möchte. Einen großen Dank richte ich auch an meinen damaligen Arbeitgeber, das Kunsthaus Zug, das mich bei meinem Vorhaben stets mit einer flexiblen Gestaltung des Arbeitspensums unterstützt hat.

Danken möchte ich zudem Dr. Britta Schmitz, der Kuratorin des Hamburger Bahnhofs, für die Erlaubnis, in der Ausstellung die Videoaufnahmen machen zu dürfen, sowie dem Studio Tomás Saraceno für die Zurverfügungstellung von Foto, Plan- und Medienmaterial. Und *last but not least* danke ich den Ausstellungsbesucherinnen und -besuchern für ihre Offenheit, sie mit der Kamera begleiten und die entstandenen Daten für die Arbeit verwenden zu dürfen. Sie haben mir die Augen und das Bewusstsein für Phänomene geöffnet, die mir bis anhin nicht zugänglich waren.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Einleitung



Abb. 1: Tomás Saraceno: *Cloud Cities*, Ausstellungsansicht im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, 2012

»Es gefällt mir, zu sehen, wie die Leute reagieren, was sie sich vorstellen.«[1]
Tomás Saraceno zu Cloud Cities

Wenn wir heutzutage eine zeitgenössische Kunstausstellung besuchen, müssen wir damit rechnen, dass wir nicht mehr klassischen Kunstwerken in Form von gerahmten Gemälden an weißen Wänden oder Skulpturen auf Sockeln begegnen, sondern dass wir mit neuen, auch unbekannten künstlerischen, räumlich-materiellen und installativen Ausdrucksformen überrascht werden, die auf den ersten Blick vielleicht nicht als ›typische Kunstwerke‹ erkennbar sind. Es ist damit zu rechnen, dass die eigene Rolle nicht mehr darin besteht, vor Kunstwerken zu stehen und zu verweilen, um diese

1 Vgl. https://www.artberlin.de/kuenstler/tomas-saraceno-schwebende-staedte/ [Zugriff: 10.05.2024]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in stiller Versenkung zu betrachten, sondern dass wir vielmehr dazu angeregt werden, die traditionelle Rolle des kontemplativen ›Kunstbetrachters‹[2] zu verlassen und Handlungsangebote wahrzunehmen, Kunstwerke sogar zu benutzen oder sie gemeinsam mit anderen zu erleben. Auch die Ausstellung *Cloud Cities* von Tomás Saraceno (15.09.2011-19.02.2012) in der großen, zentralen Halle des Hamburger Bahnhofs, der Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin, machte den Besucherinnen und Besuchern solche Angebote, die bisweilen neue Rezeptionsweisen forderten. Und genau darum soll es in der vorliegenden Untersuchung gehen: Es interessiert mich, wie Besucherinnen und Besucher eine zeitgenössische Kunstausstellung besuchen, wie sie dabei die installativen Ausdrucksformen wahrnehmen, nutzen und gemeinsam mit anderen deren Bedeutung herstellen.

Dass ich als Kunstvermittlerin und Kunsthistorikerin die Rezeption einer Installationskunstausstellung durch Besuchende im Rahmen der Sprachwissenschaft und nicht in den Disziplinen Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik oder Kunstpsychologie untersuche, mag überraschen. Die Wahl der Linguistik hat gute Gründe, die ich gerne darlegen möchte:

Ich gehe davon aus, dass sowohl Kunstwerke wie auch Ausstellungen *Erscheinungsformen von Kommunikation*[3] sind. Zu den Grundbedingungen der Kommunikation zählen ihr dialogischer Charakter, die Konstitution und die Interpretation von Symbolen sowie deren Austausch im zeitlichen Verlauf (vgl. Kallmeyer/Schütze 1976: 9). Der Gebrauch von Zeichen zum Austausch von Informationen hat das Ziel, die Verständigung mit anderen, die Beziehung zu anderen wie auch die Koordination von Handlungen mit anderen zu regeln (vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann 2004: 9). Wenn daher von Kunstwerken die Rede ist, sind künstlerische Artikulationen von Kunstschaffenden gemeint. Künstlerinnen und Künstler kommunizieren, indem sie Kunstwerke herstellen. Kunstwerke haben eine doppelte Existenzweise: Sie zeichnen sich einerseits durch Materialität und Zeichenhaftigkeit aus, kommunizieren Botschaften mit zeichenhaften und ästhetischen Mitteln und verweisen auf andere Wirklichkeiten. Andererseits aber sind sie auch »eine Wirklichkeit für sich« (Brandstätter 2008: 75). Der ästhetische Gegenstand ist die *Kommunikationsform der Kunstwerke*. *Kunstwerke kommunizieren* durch die ästhetische Gestaltung von Materialien, Farben und Formen sowie durch spezifische Ausdrucksmodi. Sie kommunizieren multimodal. Wenn es um die *Kommunikationsform Ausstellung* im Kontext eines Museums geht, ist damit traditionellerweise eine inszenatorische Artikulation von Kuratorinnen oder Kuratoren gemeint, in der Originale in ihrer materiellen Gestalt sowie durch Sprache, welche die Präsentation kommunikativ begleitet, präsentiert werden. Ziel von Ausstellungen ist es, eine bestimmte Botschaft auf multimodale Weise zu kommunizieren. Die *Kommunikation*

2 Wird der männliche Terminus ›Kunstbetrachter‹ oder ›Besucher‹ in der Arbeit verwendet, ist damit das Gattungswesen ›Kunstbetrachter‹ oder ›Besucher‹ gemeint, nicht das Individuum. Meine ich hingegen beobachtbare, authentische und empirische Subjekte, so nenne ich sie Besucherinnen und Besucher und berücksichtige die sprachliche Darstellung des Geschlechts.

3 Ich schließe mich dabei dem erweiterten raumbasierten Kommunikationsbegriff an, der von Heiko Hausendorf, Wolfgang Kesselheim und Reinhold Schmitt in mehreren Arbeiten im Rahmen der linguistischen Raumanalyse und der Ausstellungskommunikation entwickelt und erläutert wurde (u.a. Hausendorf 2005, Kesselheim/Hausendorf 2007, Kesselheim 2021, Hausendorf/Schmitt 2016a). Darauf werde ich später noch näher eingehen und dort die genauen Literaturquellen ausweisen (vgl. *Linguistische Raumanalyse*, Unterkapitel 2.1.2; *Ausstellungs- und Kunstkommunikation*, Kapitel 2.2).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch die Ausstellung wird denn auch mit Hilfe von Exponaten oder Modellen, ikonischen oder sprachlichen Kommunikationsmitteln wie Grafiken oder Fotos, Saaltexten oder Objektkennungen realisiert (vgl. Kesselheim 2021).

Sowohl Kunstwerke als auch Ausstellungen können, ähnlich wie Schrift, als eine »verdauerte« (Ehlich 1994: 35)Form von Kommunikation verstanden werden. Im Gegensatz zu den ephemeren mündlichen Formen bleibt die Kommunikation durch Verdauerung über den Moment ihrer Erzeugung hinaus wahrnehmbar. Anders als beispielsweise im mündlichen *face-to-face*-Gespräch sind Sender und Empfänger nicht zur selben Zeit physisch anwesend. Auf die Äußerung einer Kuratorin oder eines Kurators beispielsweise erfolgt erst zeitlich verzögert eine Reaktion durch das Publikum; auch das vom Kunstschaffenden produzierte Kunstwerk erreicht verzögert die Kunstbetrachtenden im Museum (falls es je ins Museum kommt). Sowohl das Kunstwerk als auch die Ausstellung können als Formen von »Dauer-Kommunikation« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 340) verstanden werden. Als Medien der Kommunikation existieren sie unabhängig von der Anwesenheit der Produzierenden oder Rezipierenden. Es sind eigenständige Resultate des kommunikativen Handelns der Kunstschaffenden sowie der Kuratorinnen oder Kuratoren.

Im Gegensatz zur Schrift aber ist die Ausstellung eine *verräumlichte Form* von Dauerkommunikation. Ausstellungen sind von Menschen gemacht, um etwas in einem oder in mehreren Räumen zu zeigen und dabei etwas mitzuteilen. Das heißt, die in der Ausstellung gezeigten und präsentierten Erscheinungsformen sind einerseits materiell und räumlich geprägt, andererseits sind sie im Raum wahrnehmbar. Ausstellungen können daher als Formen von »*raumbasierter Kommunikation*« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 340) verstanden werden. Auch bei der Installationskunst handelt es sich um eine Kunstform, die es mit dem Raum zu tun hat. Sie zählt zur *Raumkunst* und ist eine raumbasierte Kommunikationsform der Kunst (vgl. Kabakov 1995; Rebentisch 2003; Rosenthal 2003; Bishop 2005; Bahtsetzis 2006; Nollert 2003; Petersen 2015). Mit den Worten von Claire Bishop lassen sich installative Arbeiten im Sinne der Installationskunst definieren als

> »any arrangement of objects in any given space […] in a work of installation art the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity« (Bishop 2005: 6).

Werden Installationen im Museum im Rahmen von Ausstellungen präsentiert, lassen sie sich mit Juliane Rebentisch als eine Kunstform charakterisieren, die den jeweiligen Ausstellungsraum durch die spezifische Zusammenstellung und das Arrangement von Objekten organisiert (vgl. Rebentisch 2003: 146). Im Gegensatz zu anderen Formen der Kunst wie Gemälden oder Skulpturen widersetzt sich Installationskunst paradigmatisch der Idee des abgeschlossenen Kunstwerks und der ästhetischen Werkautonomie (vgl. Rebentisch 2003: 103). Vielmehr überschreitet sie als künstlerisch-räumliches Phänomen Gattungsgrenzen. Prinzipiell stellt Installationskunst die ästhetischen Erwartungen an Kunst in Frage und auch den jeweiligen Kontext, der darüber entscheidet, was noch als Kunst zu gelten hat und was nicht. Bishop unterscheidet zwischen »installation of art« und »installation art« (Bishop 2005: 6), zwischen der ›Installation von Kunst‹ zum Beispiel im Rahmen einer Ausstellung und der ›Installation als Kunstgattung‹. Während bei der Installationskunst die Kunstschaffenden die formproduzierenden

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entscheidungen ausführen und diese als künstlerische Praxis begreifen, sind es bei der Installation von Kunst meist die Kuratierenden. Bei der Planung und Gestaltung von monografischen zeitgenössischen Kunstausstellungen arbeiten Kuratierende und Kunstschaffende sehr oft zusammen. Sowohl installative als auch installierte Kunstwerke sind also spezifische *raumbasierte Formen von Dauerkommunikation*, die durch materiell-räumliche Erscheinungsformen geprägt sind. Beiden ist gemeinsam, dass sie erst durch den kommunikativen Akt der Sichtbarmachung, der Zusammenstellung, des Arrangements und der Präsentation als ästhetische Kommunikationsformen überhaupt zur Geltung kommen. Geht es um die Kunstwerke an sich, dann geht es im Sinne von Niklas Luhmann um ›Kommunikation durch Kunst‹ (vgl. Luhmann 1995: 88), das heißt um die kommunikative Kraft von Kunstwerken. Werden Kunstwerke in einer Ausstellung präsentiert, findet ›Kommunikation mit Kunst‹ statt, das heißt, die Ausstellung kommuniziert mit Kunstwerken. Die raumbasierte Kommunikation sowohl der Kunst als auch der Ausstellung hat im Ausstellungsraum materialisierte *Kommunikationsspuren* von verschiedenen Akteuren hinterlassen. Diese sind während der Dauer der Ausstellung wahrnehmbar. Ich möchte dabei auf drei Akteure eingehen, die den Ausstellungsraum unterschiedlich mitprägen:

- Die architektonische Gestaltung des Museumsraumes ist die bauliche Voraussetzung der Ausstellung. Im Kontext der Arbeit ist dies die zentrale Halle des Hamburger Bahnhofs, sie bildet den kommunikativen Rahmen. Die ehemalige Bahnhofshalle wurde durch den Architekten Josef Paul Kleihues zum heutigen Ausstellungsraum des Museums für Gegenwartskunst umgebaut. Geht es um den Ausstellungsraum als einen architektonisch gebauten Raum, wird vom *gebauten Ausstellungsraum* die Rede sein.
- Die Ausstellung *Cloud Cities* ist das Resultat des »Einräumens« (Heidegger 1969: 9/10) der Installationen durch den Künstler Tomás Saraceno. Er hat die Ausstellung zusammen mit seinem Studio in der zentralen Halle des Hamburger Bahnhofs realisiert. Sie sind an den runden, mit Seilen in der Halle eingespannten Kugelobjekten und Ballonmodulen zu erkennen. Geht es um den Ausstellungsraum als einen künstlerisch gestalteten Raum, wird in der Arbeit vom *gestalteten Ausstellungsraum* die Rede sein.
- Das Museum für Gegenwartskunst, vertreten durch die Kuratorin Dr. Britta Schmitz und ihr Team, hat die Ausstellung mit sprachlichen Vermittlungselementen ausgestattet. Dazu gehören Texte und weitere Mittel, welche die Ausstellung kommunikativ begleiten. Dazu gehören auch die in der Ausstellung tätigen Museumsmitarbeitenden in der Funktion von Aufsichts- oder Vermittlungspersonen. Geht es um den Ausstellungsraum als einen kommunikativ ausgestatteten Raum, wird in der Arbeit vom aus*gestatteten Ausstellungsraum* die Rede sein.

Der gebaute, gestaltete und ausgestattete Ausstellungsraum bietet eine bedeutungsvolle materielle Umwelt an, die einem Publikum zugänglich ist. In ihm sind materiell wahrnehmbare, dauerkommunikative Strukturen für die Rezeption von Kunst so präsentiert, dass sie von den Besuchenden als Ressourcen für die Sinnkonstruktion genutzt werden können. Sowohl Kunstwerke als auch Ausstellungen entfalten ihre Wirkung erst auf der Rezeptionsebene, wenn sie als Botschaften wahrgenommen werden und auf deren Sinnhaftigkeit und Bedeutung entsprechend geantwortet wird.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Ausstellungsbesuch ist ein *Kommunikationsereignis*. In Anlehnung an Luhmanns beobachterabhängige Perspektivierung kann die ›Kommunikation mit Kunst‹ im Rahmen einer Ausstellung nicht aus der Beobachtung von Kunstwerken bestimmt werden, sondern muss am kommunikativen Gebrauch von Kunstwerken nachgewiesen werden (Luhmann 1995: 9). Wie die Ausstellung von Installationskunst durch multimodale Kommunikationsformen geprägt ist, so ist sie nur über multimodale Rezeption, das heißt über sprachliche und körperlich-räumliche Bezugnahme zu fassen. Der Ausstellungsbesuch ist demnach ein multimodales Kommunikationsereignis, das als körperliche Praxis zudem unterschiedliche Sinnesaktivitäten anspricht, was Claire Bishop wie folgt formuliert:

> »Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.« (Bishop 2005: 6)

Installationskunst spricht das Publikum auf multimodale Weise an. Sie bezieht es zudem in den kommunikativ verfassten Raum ein. Die Kategorie der »Betrachtereinbeziehung« (Rebentisch 2003: 75) ist denn auch eine besondere Leistung von Installationen und ist zu einem zentralen Merkmal für die Verfasstheit der Kunstform und der Kunsterfahrung geworden. Durch die aktive Involvierung der Betrachtenden sind Installationen »nicht nur Gegenstand der Betrachtung, in ihnen reflektiert sich zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung« (Rebentisch 2003: 16) – oder anders formuliert, in der Art des rezeptiven Umgangs mit Installationskunst wird auch die Konstitution von deren Bedeutung erfahrbar. Besucherinnen und Besucher zeigen demnach nicht nur durch Blick- und Körperausrichtungen an, worauf sie sich beziehen und was sie unter Kunstverdacht stellen, sondern sie tun dies auch in jenen Weisen, die von den materiell-räumlichen Bedingungen der Ausstellung nahegelegt werden. Während der Anwesenheit im gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraum müssen die Besuchenden also klären, was sie aus der Fülle von wahrnehmbaren Erscheinungen auswählen, was sie als relevant erachten und worauf sie sich beziehen wollen, um das Problem der Kunsthaftigkeit des Ausgestellten zu lösen. Damit lassen sie sichtbar werden, was zur Disposition steht, als Kunstwerk ausgewertet zu werden. Wenn während des Ausstellungsbesuchs die Kunsthaftigkeit der Installationskunst relevant werden soll, sollten demnach konkrete multimodale Erscheinungs- und Realisierungsformen beschrieben werden können, durch die sich während der kommunikativen Nutzung der Ausstellung und der Installationen die Herstellung von deren Bedeutung vollzieht. Dies ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

Doch die Besucherinnen und Besucher sind nicht allein im Ausstellungsraum. Meistens besuchen sie die Ausstellung gemeinsam mit einer Begleitperson und befinden sich gemeinsam mit anderen, auch fremden Besuchenden im Ausstellungsraum. Laut Erving Goffman ist der Ausstellungsbesuch somit als eine »soziale Veranstaltung« (Goffman [1971] 1982: 29) zu verstehen. Rückt der Ausstellungsbesuch von Kunst als eine ›soziale Veranstaltung‹ in den Fokus, dann geht es darum, wie die Ausstellung soziale Ereignisse ermöglicht und Interaktion nahelegt. Es interessiert, wie die Besuchenden das Kommunikationsereignis gemeinsam gestalten, den Ausstellungsbesuch zusammen organisieren, wie sie sich gegenseitig anzeigen, was sie betrachten und wohin sie gehen wollen, wie sie sich im Gespräch darüber austauschen, was sie sehen,

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erfahren oder was sie davon halten. Doch die ›Kommunikation über Kunst‹ in der Ausstellung ist weder auf Sprache zu reduzieren noch ausschließlich auf sie angewiesen. Diese kann bisweilen teilweise oder ganz ausfallen. Sie ist vielmehr als eine multimodal erweiterte Kommunikationspraxis zu verstehen, die ebenso die nicht-sprachlichen und körperlich-räumlichen Aspekte des kommunikativen Handelns berücksichtigt.

Wie nun deutlich geworden ist, zielt mein Forschungsinteresse mit der Fokussierung auf die Perspektive der Rezipientinnen und Rezipienten nicht darauf, Kommunikationsabsichten des Künstlers oder der Kuratorin zu eruieren. Auch soll nicht die kommunikative Kraft der Kunstwerke aus der Sicht eines idealen und impliziten Kunstbetrachters fokussiert werden, wie ihn die Kunstwissenschaft konstruiert. Ich bin nicht an einer semiotischen Ausstellungsanalyse interessiert und auch nicht daran, die materielle Gegenwart der Ausstellung oder der Kunst einer ästhetischen Reflexion zu unterziehen. Ausgangspunkt meiner Untersuchung ist die Konzeption des Museums als sozialer Raum, der Kommunikation und Interaktion ermöglicht. Es interessiert mich, wie sich der Alltag im Museum zeigt und wie authentische Besucherinnen und Besucher während ihrer Auseinandersetzung mit den installierten Kunstwerken im Rahmen einer Ausstellung Sinn herstellen. Im Zentrum steht also die Rekonstruktion der alltäglichen Praxis des Ausstellungsbesuchs im Hinblick auf die Rezeption von zeitgenössischen Installationen. Es erstaunt, dass die explizite Rolle des Publikums bei der Rezeption von Installationskunst bis anhin empirisch noch nicht eigens untersucht und erforscht wurde. Denn eine zeitgenössische Installationsausstellung wie *Cloud Cities* unterscheidet sich von einer traditionellen Kunstausstellung in vielerlei Hinsicht, denn

- es werden keine traditionellen Kunstwerke wie Gemälde oder Skulpturen gezeigt.
- es werden Kunstwerke ›nur‹ in einem Ausstellungsraum präsentiert.
- die Rauminstallationen nehmen den gesamten Ausstellungsraum in Beschlag.
- die Rauminstallationen können auch begangen und benutzt werden.
- die Rezeptionsweisen sind nicht historisch gewachsen und traditionell geregelt.
- die Besuchenden haben eine Vielzahl verschiedener kommunikativer Aufgaben zu lösen.

Die Modellierung von Kunst aus der Sicht der Besuchenden hat einen Perspektivenwechsel in der Diskursivierung der Kunst von der materialen zur kommunikativen Seite zur Folge. Mir geht es nicht darum, zu behaupten, was Kunst ist, sondern ich möchte den Blick darauf richten, wie die Besucherinnen und Besucher den Wahrnehmungswert von Kunst und damit ihre Kunsthaftigkeit auch für andere im Raum Anwesende sicht- und hörbar etablieren. Im Fluchtpunkt meiner Arbeit steht also die Frage: *Wie nutzen die Besucherinnen und Besucher den gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraum und wie lösen sie während ihres gemeinsamen Ausstellungsbesuchs das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst?*

Die empirischen Grundlagen zur Beantwortung dieser zentralen Forschungsfrage bilden Videodokumente von Besucherinnen und Besuchern, die zu zweit oder zu dritt die Ausstellung *Cloud Cities* des Künstlers Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof in Berlin besuchten. Sie sind im Februar 2012 entstanden.

Die Arbeit reagiert auf die neusten Entwicklungen innerhalb der Gesprächslinguistik hin zu einer raumbezogenen Interaktionslinguistik. Im Rahmen dieser For-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schungsperspektive wird die durch den Raum materiell vorstrukturierte Umgebung ins Zentrum gerückt, die als kommunikative oder interaktive Ressource genutzt werden kann. In methodischer Hinsicht bilden Standbilder die empirische Grundlage von raumanalytischen Betrachtungen. Ergänzt werden sie durch Standbildfolgen sowie durch multimodal orientierte Interaktionsanalysen. In meinem Dissertationsprojekt nehme ich also eine raumanalytische und eine interaktionslinguistische Perspektive ein. Es interessiert mich, welche kommunikativen Voraussetzungen eine durch raumfüllende Installationen geprägte Kunstausstellung dem Publikum anbietet und wie die Besucherinnen und Besucher diese während ihres gemeinsamen Besuchs beantworten, indem sie diese wahrnehmen, sich im Raum entsprechend bewegen und diese auch interaktiv für die Bedeutungskonstitution von Kunst durch kommunikatives Handeln als Ressourcen nutzen. In methodischer Hinsicht verschränken sich demnach zwei methodische Verfahren: die Raumanalyse und die Interaktionsanalyse.

Die Untersuchung schließt zudem an den Studien zur Sprache der Kunstkommunikation (vgl. Überblick in Hausendorf/Müller 2016a) an und ergänzt sie mit körperlich-räumlichen sowie interaktionalen Aspekten (vgl. vom Lehn 2013). Im Rahmen der Ausstellungskommunikation liefert die Analyse einer Ausstellung aus dem Kontext der Gegenwartskunst einen Beitrag zur ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ sowie der ›Kommunikation in der Ausstellung‹ (vgl. Kesselheim 2021). In meiner Arbeit verschränken sich also auch die Forschungsfelder ›Ausstellungskommunikation‹ (vgl. Kesselheim 2021) und ›Kunstkommunikation‹ (vgl. Hausendorf 2005). Um dieses räumlich geprägte Zusammenspiel sprachlich vereinfachend zu fassen, werde ich in der Arbeit vom *Kunstkommunikationsraum* sprechen. Im multimodal verfassten Kunstkommunikationsraum wird also doppelt kommuniziert: durch den Raum der Ausstellung *Cloud Cities* von Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof und durch die Besucherinnen und Besucher im Rahmen ihres Ausstellungsbesuchs. Der Kunstkommunikationsraum legt den Aktionsrahmen fest sowohl für die Dauerkommunikation der Ausstellung als auch für situationssensitive, multimodale Kommunikation in der Ausstellung. Ähnlich wie der »Spielraum« (Hausendorf 2010: 185-190) ist der Kunstkommunikationsraum ein Raum voll von wahrnehmungs, bewegungs- und handlungsrelevanten Markierungen, die Anschlussmöglichkeiten zur Kommunikation und Vorgaben für die Konstitution von Bedeutung liefern, wenn sie rezipiert und genutzt werden. Im Fokus des Kunstkommunikationsraumes steht das sichtbare kommunikative Zusammenspiel von Ausstellung, Kunst sowie Besucherinnen und Besuchern. So wage ich mich mit standbild- und sequenzanalytischen Methoden sowie mit raum- und interaktionslinguistischem Erkenntnisinteresse inhaltlich und thematisch an ein noch kaum bearbeitetes Gebiet einer multimodal erweiterten Kunst- und Ausstellungskommunikation.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut: In Kapitel 2 wird der theoretische Kontext vorgestellt, auf den sich diese Arbeit bezieht und in dem sie zu verorten ist. In Kapitel 2.1 wird die linguistische Interaktions- und Raumanalyse erläutert. In der neueren, durch soziologische Studien beeinflussten, gesprächsanalytisch orientierten Forschung rückten in den letzten Jahren die Konzepte ›Multimodalität‹ und ›Räumlichkeit‹ in den Fokus. Daraus entwickelte sich die *multimodale Interaktionsanalyse* zur *Raumlinguistik* im Sinne einer interaktionistisch motivierten Raum- und Architekturanalyse. Das Kapitel ermöglicht einerseits einen Forschungsüberblick; andererseits werden die für die Untersuchung zentralen Konzepte diskutiert. In Kapitel 2.2 geht es spezifischer um

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kommunikation und Interaktion im Ausstellungs- und Kunstkontext. Hier werden die zwei zentralen Forschungsbereiche vorgestellt: die ›Ausstellungskommunikation‹ als eine Kommunikation durch die und in der Ausstellung sowie die ›Kunstkommunikation‹ als eine Kommunikationspraxis. Beide Bereiche haben sich im Rahmen der Gesprächs- und Textlinguistik herausgebildet. Im Kontext der Kunst- und Ausstellungskommunikation ist die multimodale Rezeption einer Installationskunstausstellung ein noch unerforschter Spezialfall. Zudem werden die Kommunikationsmedien ›Ausstellung‹ und ›Kunst‹ interdisziplinär im Kontext der Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik und Museologie verortet und anhand eines Forschungsüberblicks gezeigt, dass die empirische Beschäftigung mit dem Publikum sowohl im Rahmen von Kunstausstellungen als auch im Kontext von Installationskunst noch nicht in Angriff genommen worden ist. Kapitel 3 erläutert die empirische Basis der Untersuchung. Hier werde ich darauf eingehen, wie die Daten erhoben worden sind. Auch werde ich das dabei entstandene Korpus näher beschreiben. Zudem werden die angewandten Methoden der Erstanalyse, der Standbild- und Videoanalysen erläutert. Kapitel 4 ist das empirische Kernstück der Arbeit. In fünf Abschnitten werden die einzelnen Konstitutionsleistungen beim Bewältigen und Lösen der Aufgaben im Zusammenhang mit der Ausstellung von Installationskunst fallspezifisch beleuchtet: ORIENTIEREN (Kapitel 4.1) durch *Überblicken*, INFORMIEREN (Kapitel 4.2) durch *Lesen von Wandtexten, Benutzen von Handouts, Reden mit Museumsmitarbeitenden* und *Lesen von Handlungsanweisungen;* BETRACHTEN (Kapitel 4.3) durch *Hinschauen* (und *Zeigen*) und *Berühren;* BEGEHEN (Kapitel 4.4) *durch Manövrieren* und PARTIZIPIEREN (Kapitel 4.5) durch *Eintreten, Eintauchen* und *Mitspielen*. In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst und abschließend diskutiert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Theorie: Verortung des Forschungsthemas

Im folgenden theoretischen Teil möchte ich den Forschungskontext meiner Arbeit darstellen und erläutern. Analyseleitend dabei ist die neuere Interaktions- und Raumlinguistik, die sich in den letzten Jahren, angeregt durch soziologische Vorarbeiten, aus der Gesprächslinguistik herausentwickelt hat. Aus dem Verständnis von Interaktion als einem multimodal realisierten Ereignis rückte neu die theoretische Konzeption von ›Multimodalität‹ und in der Folge auch von ›Räumlichkeit‹ in den Fokus der Interaktionsanalysen. Daraus entwickelte sich die Raumanalyse, welche die Verfasstheit des Raumes als vorstrukturierte materielle Umgebung in den Blick nimmt, an die in der Interaktion angeschlossen werden kann, aber nicht muss. Aus der Beschäftigung mit dem Raum rückten schließlich spezifische institutionell geprägte gebaute Räume in den Forschungsfokus, die sich für spezifische Kommunikations- und Interaktionszwecke herausgebildet haben. Der Museums- und Ausstellungsraum ist einer davon.

Die Darstellung der Forschungsgrundlagen im Bereich der Sprachwissenschaft soll zudem mit Erkenntnissen aus kunsthistorischen, kunstsoziologischen, kunstpädagogischen und museologischen Forschungen zu Museum, Ausstellung, Kunst und Publikum ergänzt werden und so die inhaltliche Ausrichtung der Arbeit auch interdisziplinär verorten.

Im ersten Theorie-Kapitel (2.1) wird die Entwicklung dieser neuen linguistischen Forschungsrichtung hin zur Raumanalyse erläutert. Dabei werden die für die Untersuchung zentralen methodischen Konzepte beschrieben, mit Erkenntnissen aus den Bereichen Museum, Kunst und Ausstellung verknüpft und so für den weiteren Gang der Untersuchung vorbereitet.

Das darauffolgende Kapitel (2.2) beleuchtet die im Rahmen der Text- und Gesprächslinguistik entstandenen Forschungsbereiche ›Ausstellungskommunikation‹ und ›Kunstkommunikation‹, welche die zentralen Grundlagen der Arbeit liefern. Auch in diesem Kapitel werden diese mit interdisziplinär generierten Erkenntnissen aus den Bereichen Museum, Ausstellung, Publikum und Kunst in Beziehung gebracht.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.1 Multimodalität und Räumlichkeit der Interaktions- und Raumlinguistik

2.1.1 Multimodale Konversations- und Interaktionsanalyse

Den Ausgangspunkt der Interaktions- und Raumlinguistik bildet die konversationsanalytisch geprägte Gesprächslinguistik. Innerhalb der Sprachwissenschaft ist diese ein eigenständiger Bereich (vgl. Hausendorf 2001; Schwitalla 2001; Paul 2001; Linke/Nussbaumer/Portmann 2004). In der linguistischen Rezeption der Konversationsanalyse (vgl. Kallmeyer/Schütze 1976; Bergmann 2001; Gülich/Mondada 2008) wird aufgrund von Audioaufzeichnungen erforscht, wie Menschen Gespräche führen. Lange Zeit waren Phänomene der gesprochenen Sprache und die daraus resultierenden Aufgaben, Ziele und Funktionen, an denen die Interaktionsteilnehmenden die Gestaltung ihrer Gesprächsbeiträge ausrichten, das zentrale linguistische Thema der Gesprächsanalyse (vgl. Deppermann 2008; Brinker/Sager 2010). Zahlreiche Studien der Gesprächsanalyse der letzten Jahre sind zudem durch die Rezeption soziologischer Studien beeinflusst, in denen schon früh das Phänomen ›Raum‹ und seine Rolle in der Interaktion zum Thema wurde (vgl. Müller/Bohle 2007; Mondada 2007; Schmitt/Deppermann 2007; Mondada/Schmitt 2010a). Inhaltlich können diese soziologischen Vorarbeiten bereits unter dem Begriff ›multimodale Interaktion‹ subsumiert werden, da das verbale Primat bei der Untersuchung von Kommunikation und Interaktion zu Gunsten eines integrierten Ansatzes aufgegeben wurde. Denn die Teilnehmenden sprechen nicht nur miteinander, sondern sie gestikulieren auch und setzen ihre Körper in bedeutungsvoller Weise ein. Auch für die vorliegende Untersuchung zur Interaktion im Museum sind diese Studien grundlegend. Sie sollen daher zuerst näher vorgestellt werden.

2.1.1.1 Soziologische Vorarbeiten

Dass es sich bei Interaktion nicht nur um ein Phänomen gesprochener Sprache handelt, sondern dass Interaktion mitgeprägt ist durch visuelle, körperliche, materielle und räumliche Ressourcen, haben die beiden Soziologen Erving Goffman und Adam Kendon schon früh erkannt und erste Ansätze der ›Multimodalität‹ und ›Räumlichkeit‹ von Interaktion geliefert.

Laut Erving Goffman geschieht Interaktion in sozialen Situationen, »in denen zwei oder mehr Individuen anwesend sind, und zwar so, dass sie aufeinander reagieren können« (Goffman [1983] 2001: 55). Ausgehend von der gegenseitigen körperlichen Präsenz beschäftigte sich Goffman bereits in den 1960er Jahren mit Interaktionsmustern in alltäglichen Handlungsformen und mit den Wirkungen ihrer sozialen Situiertheit. Die Sphäre der unmittelbaren Interaktion nennt er »Interaktionsordnung« [*interaction order*] (Goffman [1983] 2001). Der Soziologe hat zur Beschreibung der Kopräsenz von Menschen und ihrer wechselseitigen Orientierung aufeinander eine Reihe von Konzepten eingeführt, mit denen sich bestimmte Phänomene beschreiben lassen. Zentral dabei ist jene Konstellation, in der zwei oder mehrere Personen in gemeinsamer Präsenz anwesend sind. Eine solche soziale Einheit nennt Goffman »Zusammenkunft« [*gathering*] (Goffman [1963] 2009: 33). Die Anwesenden einer Zusammenkunft werden wechselseitig durch verbale und nonverbale Kommunikation beispielsweise über den Gebrauch der Sprache, die Situierung oder über den körperlichen Ausdruck füreinander zu Informationsquellen. Sie wissen darüber auch Bescheid, wenn sie

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »deutlich das Gefühl haben, dass sie einander nahe genug sind, um sich gegenseitig wahrzunehmen bei allem, was sie tun; es muss auch wahrgenommen werden, dass sie den anderen wahrnehmen, und sie müssen einander nahe genug sein, um zu fühlen, dass sie wahrgenommen werden« (Goffman [1963] 2009: 33)

Zusammenkünfte können ›fokussierte Zusammenkünfte‹ [*focused gathering*] sein, wenn sie ein gemeinsames Zentrum visueller und kognitiver Aufmerksamkeit haben, ansonsten befinden sie sich in einer ›nicht-fokussierten Zusammenkunft‹ [*non-focused gathering*]. Goffman spricht dann auch von »nicht-zentrierter Interaktion« [*non-focused interaction*]. Eine solche findet statt, wenn die Teilnehmenden andere nur in ihrer bloßen Anwesenheit wahrnehmen, beispielsweise indem sich jemand »eine Information über einen anderen Anwesenden verschafft, indem er, und sei es nur für einen kurzen Moment, da ihm der andere ins Blickfeld gerät, ihn anscheinend beiläufig wahrnimmt« (Goffman [1963] 2009: 40). Wenn Menschen offensichtlich bewusst zusammenfinden, spricht Goffman von »zentrierter Interaktion« [*focused interaction*]. Damit meint er, »wenn Personen sich versammeln und offensichtlich so kooperieren, dass ihre Aufmerksamkeit ganz bewusst auf einen einzigen gemeinsamen Bezugspunkt gelenkt ist« (Goffman [1963] 2009: 40). Den Kern der zentrierten Interaktion bildet gemäß Goffman der Blickkontakt oder die Begegnung [*encounter*]. Doch es gibt auch koordinierte gemeinsame Aktivitäten und kommunikative Handlungen, die nicht zwingend auf die gegenseitige visuelle Orientierung angewiesen sind, sondern auf Phänomene im umgebenden Raum. Dies ist dann der Fall, wenn »die Beteiligten ihre visuelle und kognitive Aufmerksamkeit sowie ihre Handlungen auf einen gemeinsamen Fokus ausrichten« (Goffman [1963] 2009: 103) und eine gemeinsame Aufgabe erledigen, ohne dass sie dabei sprechen müssen. Wird Goffmans Konzept auf den Museums- und Ausstellungskontext übertragen, dann bildet die Gesamtheit der in der Ausstellung anwesenden Besucher eine ›nicht-fokussierte Zusammenkunft‹. Wenn Menschen gemeinsam eine Ausstellung besuchen, dann sind sie meist visuell und körperlich auf einen gemeinsamen Fokus, traditionellerweise auf ein Kunstwerk, ausgerichtet und bearbeiten die Aufgabe der Betrachtung in ›fokussierter Interaktion‹. Sie nehmen dabei in Form von ›nicht-fokussierter Interaktion‹ auch die Anwesenheit von anderen Besuchenden wahr. Der Ausstellungsbesuch kann im Sinne von Goffman als eine »soziale Veranstaltung« [*social occasion*] verstanden werden, als eine

> »größere soziale Angelegenheit, eine Unternehmung oder ein Ereignis, das zeitlich und räumlich begrenzt und jeweils durch eine eigens dafür bestimmte Ausstattung gefördert [ist]: ein sozialer Anlass liefert den strukturellen sozialen Kontext, in dem sich viele Situationen und Zusammenkünfte bilden, auflösen und umformen, während sich ein Verhaltensmuster als angemessen und (häufig) offiziell oder als beabsichtigt herausbildet und anerkannt wird« (Goffman [1963] 2009: 34).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch Adam Kendon (vgl. Studien in Kendon 1990a[1]) erkannte in seinen frühen Analysen im Rahmen der *context analyses*[2] spezifische Funktionen von sichtbarem Körperverhalten in der Interaktion. Die Grundlage bildet die Annahme, dass sich Teilnehmende nicht nur als Sprechende und Hörende miteinander in sozialer Interaktion befinden, sondern sie koordinieren auch ihr körperliches Verhalten wie die Blickorganisation, den Gesichtsausdruck, die Struktur von Begrüßungen oder das Bewegungsverhalten. Das theoretische Postulat der *context analysis* besagt, dass alle Ausdrucksressourcen, alle Formen interaktiver Praxis als gleichwertige Untersuchungsgegenstände zu behandeln sind. Das heißt, die *context analysis* »refuses to assume that any particular modality of communication is more salient than another« (Kendon 1990b: 16). Kendon interessiert sich dabei für die Koordination und die Eigenschaften von Interaktionsräumen sowie für die Etablierung von Handlungsräumen (vgl. Kendon 1990a). Damit Interaktion zwischen Menschen zustande kommt, müssen die Teilnehmenden ihr Verhalten bestimmten Regeln unterwerfen und mit ihren Körpern anzeigen, dass die Hauptaufmerksamkeit dem Gespräch gilt. Kendon führt mit dem Konzept der ›F-Formation‹ Grundprinzipien räumlicher Konfigurationen von Interagierenden ein, mit denen die Teilnehmenden Gespräche strukturieren können. Unter Konfiguration versteht er die räumliche und richtungsmäßige Anordnung [*spatial arrangements*], Körperorientierung [*orientation*] und Körperhaltung [*posture*] als Ausdruck eines »Arbeitskonsenses« der Begegnung (Kendon 1984: 209). Er unterscheidet Konfigurationen, die räumlich vorstrukturiert sind (wie beispielsweise jene vor Kunstwerken), von jenen, die sich lediglich durch die Anordnungen der Interaktionsteilnehmenden ergeben und als Muster über eine gewisse Zeit aufrechterhalten werden. Diese nennt er ›F-Formationen‹ [*facing formations*]. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass die Orientierung und Position der Körper einen klar begrenzten Raum zwischen den Beteiligten entstehen lassen. Die Füße bilden das Fundament. F-Formationen werden durch Positionen und Aufstellungen gebildet. Sie bestehen aus einem Innenraum [*o-space*], einem Positionsraum [*p-space*] und einem Rückenraum [*r-space*] (Kendon 1990d: 235). Der Positionsraum wird durch die Körper der Beteiligten und ihre Positionierung zueinander gebildet. Diese bilden durch verschiedene Anordnungen bestimmte Muster wie ein *side-by-side arrangement*, *L-arrangement* oder *vis-à-vis arrangement* (Kendon 1990d: 213, 1990e: 251).

Ähnlich wie die Konversationsanalyse nähert sich auch Kendon im Rahmen der *context analyses* dem Phänomen der Organisation der menschlichen Interaktion aufgrund von natürlichen Daten (vgl. Kendon 1990b: 47-49). Methodisch unterscheiden sich aber seine und Goffmans Studien von der Konversationsanalyse, da weder er noch Goffman die Studien mit Hilfe von Sequenzanalysen durchführten. Auch interessierten sie sich nicht für die prozesshafte Konstitution und die gemeinsame Herstellung eines Handlungszusammenhangs (vgl. Deppermann/Schmitt 2007: 18).

Spätere von den *context analyses* inspirierte Studien zur institutionellen Interaktion, sie werden unter dem Begriff der *workplace studies* (vgl. Knoblauch/Heath 1999) gefasst, nehmen die sozialen und interaktiven Handlungen in den Blick. Im Rahmen

1 Die Mehrzahl seiner Artikel wurde 1990 im Sammelband *Conducting Interaction* nachgedruckt, vgl. dazu Kendon 1990a; für eine zusammenfassende Darstellung vgl. auch Müller/Bohle 2007: 133.

2 *Context analyses* (vgl. Scheflen 1976; Kendon 1990b) ist eine interdisziplinär inspirierte Forschungsrichtung, die den Schwerpunkt auf die Erforschung des Verhaltens von Menschen in Interaktion legt und jene Kontexte untersucht, in denen sich die Menschen befinden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solcher Studien konnte gezeigt werden, dass Interaktionen die Grundlage jeder Institutionalisierung und damit auch aller Organisationen bilden (vgl. Knoblauch 1997). Der Forschungsansatz der *workplace studies* bildet einen weiteren zentralen Bezugspunkt der linguistischen Beschäftigung mit Interaktion und Raum. Die detaillierten, interdisziplinär angelegten Untersuchungen zu Arbeit, Technologie und Interaktion in komplexen Organisationen gehen von der methodologischen Annahme der »grundlegenden Sozialität« [*basic sociality*] menschlicher Arbeit aus (Suchman/Tigg 1991, zit. in Knoblauch/Heath 1999: 197). Sie konzentrieren sich auf die Frage, »wie in den verschiedensten komplexen Organisationen technische Systeme und praktische Arbeitsaktivitäten miteinander verbunden sind« (Knoblauch/Heath 1999: 163). Sie analysieren die Art und Weise von Kooperationen, Kollaborationen, Interaktionen und wie Instrumente und Technologien in sozialen Handlungen verwendet werden. In den von der analytischen Orientierung der Konversationsanalyse und der Ethnomethodologie beeinflussten *workplace studies* wurden aufgrund der empirischen Basis von Videodaten Phänomene von komplexen professionellen Aktivitäten untersucht und die Frage nach den praktischen Anforderungen des alltäglichen, organisatorischen und sozialen Handelns bearbeitet. Die Autoren dieser Studien vertreten eine konstruktivistische Auffassung, nach der Objekte und Artefakte ausschließlich durch Handlungen und Interaktionen relevant werden.[3] Sie beschreiben komplexe, zielgerichtete und koordinierte berufliche Handlungszusammenhänge, die als eine spezialisierte Aktivität [*activity*] aufgefasst werden (vgl. Heath 1986; Knoblauch/Heath 1999).

Eine solche spezialisierte Aktivität ist der Ausstellungsbesuch. Die Londoner Forschungsgruppe um Christian Heath und Dirk vom Lehn[4] beschäftigt sich seit Ende der 1990er Jahre intensiv mit der Analyse von Kommunikation und Interaktion in Ausstellungen und mit der Frage, wie Besuchende ihre Handlungen in der Umgebung von ausgestellten Objekten miteinander koordinieren. Im Zentrum dieser mehr oder weniger von der Konversationsanalyse und der Ethnomethodologie beeinflussten Studien steht die Annahme, dass sie Teilnehmende von sozialen Situationen sind (vgl. vom Lehn/Heath 1998, 2002, 2007, 2016; Heath/vom Lehn 2001, 2002, 2004; vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001, 2005; vom Lehn 2006a, 2006b, 2006c, 2010, 2012, 2013, 2017). Anhand von Videodaten zum Besucherverhalten in wissenschaftlichen oder medizinischen Ausstellungen sowie Kunstausstellungen geht es in ihren Analysen um die Frage nach der Verteilung sowohl der Teilnehmenden im Raum als auch der Artefakte (Gegenstände, Dokumente, Instrumente, technische Vorrichtungen), die diesen Raum strukturieren und die in der Gestaltung der interaktiven Handlungen eine konstitutive Rolle spielen. Die Studien geben darüber Auskunft, wie die Besucherinnen und Besucher allein oder in Interaktion mit ihren Begleitungen oder an-

3 Es geht dabei um die Verteilung der Teilnehmenden im Raum ebenso wie um die Nutzung von Artefakten (Gegenstände, Dokumente, Instrumente, technische Vorrichtungen), die diesen Raum strukturieren und die in der Gestaltung der interaktiven Handlungen in zum Teil hoch spezialisierten Arbeitsbereichen eine wichtige Rolle spielen. Der Fokus wird darauf gerichtet, welche Rolle Technologien im Vollzug von Handlungen und Arbeitsaktivitäten spielen. Die *workplace studies* verweisen auf den Zusammenhang zwischen Technologie und soziokulturellem Kontext.

4 Die Forschungsgruppe ist im Kontext der politischen Veränderungen in den 1990er Jahren durch die Bereitstellung von finanziellen Mitteln für die britischen Museen entstanden, die nachhaltige Veränderungen in der Museumslandschaft z.B. durch neuartige Ausstellungsweisen bewirkten und eine Entwicklung vom objekt- zum »besucherorientierten Museum« (vom Lehn/Heath 2002) vorantrieben.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deren im Raum Anwesenden Ausstellungsstücke betrachten, ihre Handlungen mit ihnen koordinieren und ihre Erfahrungen mit unterschiedlichen originalen Objekten in verschiedenen Formen der Interaktion organisieren. Vom Lehn und Heath haben in mehreren Studien auf den sozialen Prozess des Betrachtens von Exponaten in Ausstellungen hingewiesen (vgl. vom Lehn/Heath 1998, 2016; Heath/vom Lehn 2004). Dabei beziehen sie sich auf das Konzept der ›Aufstellung‹ [*formation*] von Adam Kendon (vgl. Kendon 1990d), um ihre Beobachtungen zu fassen (vgl. vom Lehn/Heath 1998). Wenn Besuchende ihre Körper zueinander und in Bezug auf ein bestimmtes Ausstellungsstück positionieren, erzeugen sie eine »Objekt-Aufstellung« (vom Lehn/Heath 1998: 3). Doch diese bleibt nicht statisch, denn die Besuchenden verändern ihre Positionen und Orientierungen zu den Ausstellungsstücken in »fluktuierenden Arrangements« (vom Lehn/Heath 1998: 4) laufend. Den komplexen kommunikativen Prozess, der sich während der Rezeption vor dem Kunstwerk abspielt, bezeichnen sie als *Configuring Reception* (Heath/vom Lehn 2004). Besuchende konfigurieren ihre Standpunkte, wenn sie nebeneinander vor einem Kunstwerk stehen, dieses während einer gewissen Zeit gemeinsam betrachten und einander auf Aspekte des Objekts aufmerksam machen, die sie für bemerkenswert halten (vgl. vom Lehn/Heath 2007: 154). Im Zentrum steht der sequenzielle Charakter, der die »verkörperten Praktiken« [*embodied practice*] (Garfinkel 2002, zit. in vom Lehn 2010: 3) der Museumserfahrung sichtbar werden lässt. Alle diese Untersuchungen schließen am Konzept des ›Embodiments‹ (vgl. Streeck/Goodwin/LeBaron 2011) an. Die Studien zur ›Embodied Interaction‹ gehen von einem multimodalen Verständnis von Interaktion aus und berücksichtigen zusätzlich den materiellen Kontext mit seinen Artefakten (vgl. Streeck/Goodwin/LeBaron 2011: 10). Dabei machen die Besuchenden im Prozess der Aneignung mit ihren vor Kunstwerken oder Objekten gestalteten Handlungen den »point of experience« (vom Lehn 2006c: 6) relevant. Dieser spezifische Moment kann über eine kurze oder längere Dauer angezeigt sein. Die Forscher haben zudem nachgewiesen, dass sich die Besuchenden vor Gemälden häufig in Halbkreisen aufstellen und so Konfigurationen bilden, die es erlauben, dass mehrere Betrachtende gleichzeitig auf die Kunstwerke blicken können. Sie bilden dabei einen Nutzraum. Die Kunstbetrachtenden zeigen sich also gegenseitig an, was sie als Exponate wahrnehmen und wie sie dies tun. Kunstwerke werden interaktiv konfiguriert. Beim Herstellen von interaktiven Konfigurationen spielen Mobilität, Sprechen und Interaktion eine zentrale Rolle. »Konfigurationen und Nutzraum sind für andere Besucher sichtbar und werden von ihnen als solche respektiert« (vom Lehn/Heath 2016: 366). In solchen interaktiven Konfigurationen stellen die Besuchenden die Sinnhaftigkeit und Bedeutung von Objekten oder Kunstwerken in der Ausstellung her.

Zur konzeptionellen Erweiterung der Analyse von Interaktion und Raum trug zudem Charles Goodwin mit der Analyse des Kinderhüpfspiels ›Himmel und Hölle‹ bei (vgl. Goodwin 2000). Goodwin konnte zeigen, dass die gestaltete Umgebung erst relevant wird durch den Vollzug der koordinierten Handlungen und eine reflexiv aufeinander abgestimmte Aktivierung der Ressourcen Sprache, Gestik, Körperposition und -raum. Auch in weiteren Studien von Goodwin im Buch *Co-Operative Action* (Goodwin 2018) spielt die Konfiguration der Interaktion mit dem umgebenden Raum im Kontext des Spielens und Arbeitens eine zentrale Rolle.

Auch ethnomethodologische Studien haben schon früh die Organisation von alltäglichen Handlungen erforscht und die Art analysiert, wie die Teilnehmenden von sozialen Situationen ihre Handlungen für andere sichtbar und nachvollziehbar machen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(vgl. Garfinkel 1967; Garfinkel/Sacks 1976). Im ethnomethodologischen Sinn zeigen sich Interaktionsbeteiligte auf multimodale Weise wechselseitig an, welche Handlungen sie wie interpretieren. Handlungen werden dabei auf der Grundlage eines situativen Verstehens entworfen. Sie sind im Sinne von Harold Garfinkel *accountable* (vgl. Garfinkel 1967: VII) gemacht, das heißt, sie sind für andere Anwesende (oder für Analysierende) auf der Grundlage ihrer Reflexivität zum Kontext versteh- und interpretierbar. So können Erklärungen und Legitimationen [*accounts*] für Handlungen gesucht und gefunden werden. Garfinkel beschrieb das zentrale Thema der Ethnomethodologie als »the rational accountability of practical actions as an ongoing, practical accomplishment« (Garfinkel 1967: 4).

Diese frühen soziologischen und ethnomethodologischen Arbeiten sind für die vorliegende Arbeit zentral. Nach ihrer Darstellung werden die weiteren für die Untersuchung wichtigen Grundlagen der gesprächslinguistischen Forschung erörtert.

2.1.1.2 Multimodalität von Interaktion

Durch die Möglichkeit der technischen Aufzeichnung von Gesprächen erfährt deren Erforschung eine multimodale Ausweitung. Unter dem Begriff ›Multimodalität‹ kommen seit den 1990er Jahren verschiedene körperliche Modi wie Gesten, Blicke, Mimik, Körperbewegung und -haltung sowie Positionierung (vgl. McNeill 1992; Norris 2004; Kendon 1984; 1990a) in den Fokus der linguistischen Gesprächsforschung. Multimodalität meint im Rahmen der Gesprächsforschung den

> »Gesamtzusammenhang von Sprache, Intonation, Mimik, Blick, Gestikulation, Körperpositur, Präsenzmodi (Sitzen, Stehen, Gehen), der Manipulation von Gegenständen, der Konstellation der Beteiligten zueinander, der Positionierung im Raum sowie der praxeologischen Gegebenheiten (Interaktion als Bestandteil anderer Aktionszusammenhänge)« (Mondada/Schmitt 2010b: 7).

Seit 2001 wurde während regelmäßiger Arbeitstreffen am Institut für Deutsche Sprache (IDS)[5] in Mannheim (vgl. Schmitt 2004) sowie im Rahmen von Kolloquien, Workshops und Forschungsprojekten (vgl. Deppermann/Schmitt 2007; Schmitt 2007; Mondada/Schmitt 2010a) ein neuer Theorie- und Analyseansatz unter dem Begriff ›multimodale Kommunikation‹ entwickelt. Dieser prägte in der deutschsprachigen linguistischen Gesprächsforschung eine veränderte multimodale Sicht auf Kommunikation. Die spezifisch multimodale Konzeption von Interaktion baut auf Goffmans soziologischen Arbeiten und Kendons frühen Studien im Rahmen der *context analyses* auf (vgl. Müller/Bohle 2007; Mondada 2007; Schmitt/Deppermann 2007; Schmitt 2013a; Mondada 2013a). Entsprechend diesen soziologischen Vorarbeiten wird Interaktion auch im Kontext der neueren interaktionsanalytisch orientierten Gesprächsforschung als multimodaler Untersuchungsgegenstand *sui generis* behandelt. Audiovisuelle Dokumente bilden dabei die empirische Basis. Die multimodal orientierte Konversations- und Gesprächsanalyse interessiert sich für simultan ablaufende Aktivitäten der Teilnehmenden und für ihre sichtbaren Ausdrucksformen wie Körperhaltungen, Be-

5 Vgl. Homepage IDS unter https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/120/file/Schmitt_Bericht_ueber_das_1_Arbeitstreffen_multimodale_Kommunikation_2004.pdf [Zugriff: 06.06.2021] oder Schmitt 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wegungen, Blicke sowie ihre Position im Raum in ihren komplexen Qualitäten (vgl. Schmitt 2007). Dabei bilden Materialität, Räumlichkeit und Bewegung die zentralen multimodalen Ressourcen (vgl. Mondada 2013a), auf die sich die Interaktionsbeteiligten in ihren Aktivitäten beziehen.

Zahlreiche linguistische Studien zur multimodalen Kommunikation und Interaktion von multimodal Beteiligten basieren seither auf Videodokumenten. Diese erlauben es, körperliche Handlungen und Bewegungen von Interaktionsteilnehmenden in den multimodalen Diskussionszusammenhang zu integrieren. Viele Analysen von audiovisuellen Daten sind jedoch trotz des multimodal orientierten Ansatzes maßgeblich durch Fragestellungen bestimmt, die sich weiterhin nur anhand verbaler Strukturen sequenzanalytisch beantworten lassen. Sie bleiben auf die Verbalität als die zentrale Ausdrucksressource fokussiert und damit auf die bis anhin im Rahmen der Konversationsanalyse definierten Konzepte. Das zeigt sich beispielsweise an den konversationsanalytischen Konzepten wie der *turn-taking*-Organisation (vgl. Schmitt 2005) oder der Herstellung von *Situationseröffnungen* (vgl. Mondada/Schmitt 2010a), die nun jedoch multimodal erweitert werden.

Es gibt aber auch einige Forschungsprojekte, die sich darum bemühen, die konversationsanalytischen Modelle durch die Integration von visuellen Ausdrucksmitteln sowie durch unterschiedliche thematische Schwerpunktsetzungen multimodal zu modifizieren, zu revidieren und die Konzentration der Interaktion auf verbale Anteile zu reduzieren. Im Fokus solcher Studien steht die schrittweise Entwicklung eines multimodalen Ansatzes von Interaktion. Dabei führen die multimodal motivierten Forschungsfragen zu einer multimodalen Erweiterung der konstitutionsanalytischen Methodologie und zu ganz neuen Konzepten innerhalb der Sprachwissenschaft, zur multimodalen Interaktionsanalyse. Bei der Rekonstruktion interaktiver Ordnungsstrukturen werden gemäß dem theoretischen Postulat der *context analyses* alle Formen interaktiver Praxis als gleichwertige Untersuchungsgegenstände behandelt. Die massive Komplexität, die Vielfalt der Aspekte, das strukturelle Informationsüberangebot und die zahlreichen Anforderungsbereiche der multimodalen Perspektive auf Interaktion führten zudem zur Entwicklung und Etablierung neuer methodischer Analyseverfahren (vgl. Schmitt/Knöbl 2013; Schmitt 2015). Wenn Interaktion verstanden wird als ein spezifischer Fall der Realisierung von Kommunikation und als ein »eigenständig soziales Geschehen, das auf Sprache nicht angewiesen ist« (Hausendorf 2015: 46), dann verlangt dies eine methodisch motivierte Verschiebung der Fokussierung vom Hörbaren auf das Sichtbare. Dabei rückt die in der linguistischen Forschung bislang weitgehend vernachlässigte Visualität als Konstituente der Interaktion in den Fokus. Die analytische Grundlage der Studien dieser neuen Ausrichtung bilden weiterhin Videoaufzeichnungen. Anstelle von visuell angereicherten Verbaltranskripten werden jedoch neu Standbilder als eigenständige visuelle Sekundärdokumente verwendet, und zwar in Form von Einzelbildern (vgl. Hausendorf/Schmitt 2016b), als Standbildfolge (vgl. Dausendschön-Gay/Schmitt 2016) oder als *Frame-Comic* (vgl. Schmitt 2016). In der analytischen Bearbeitung dieser visuellen Daten spielt neu die visuelle Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Das hat methodologische Konsequenzen. Denn nun bildet nicht mehr die Sequenzialität, sondern vor allem die Simultanität des Sicht- und Hörbaren die Basis interaktionstheoretischer Überlegungen. In der multimodalen Interaktionslinguistik wird die nonlineare Struktur der visuellen Wahrnehmung zu einer sichtbaren Qualität von Interaktion und zu einem konstitutiven Bestandteil

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer multimodalen Perspektive auf Interaktionsereignisse. Der neue analytische Fokus auf Sichtbarkeit hat denn auch den Blick auf die interaktive Ausnutzung räumlicher Ressourcen gelenkt. Denn Interaktion findet stets in einem Raum statt: Interaktion benutzt den Raum, verweist auf den Raum, bringt Raum hervor oder verändert Raum. Die Raumbezogenheit von Interaktion führte zu neuen Fragestellungen hinsichtlich der Bedeutung des Raumes für die Interaktion. Auf zwei Raumkonzepte, die daraus hervorgegangen sind, möchte ich im Folgenden näher eingehen: auf das Konzept ›Interaktionsraum‹ und das Konzept ›Raum als interaktive Ressource‹.

2.1.1.3 Konzept ›Interaktionsraum‹

Lorenza Mondada (Mondada 2007) liefert mit der Konzeptualisierung des Interaktionsraumes einen zentralen Beitrag zur Neudefinition der Zusammenhänge zwischen Raum, Sprache und Interaktion. Mit dem Konzept ›Interaktionsraum‹ richtet die Autorin den Fokus auf

> »die räumlichen Arrangements der Körper der Interaktanten und ihre wechselseitige Ausrichtung und damit auf Verfahren, mit denen sie sich im Hinblick auf ihr gemeinsames Handeln im Raum koordinieren.« (Mondada 2007: 55)

Im Zentrum steht die zeitlich und räumlich geprägte Koordinierung der Teilnehmenden. Die strukturellen Eigenschaften des Interaktionsraumes entstehen im Verlauf der Handlungen aufgrund der Konstellationen der Beteiligten, das heißt, die Anwesenden ordnen sich in wechselseitiger Koordinierung im Raum so, dass die räumliche Konfiguration für die Interaktion geeignet ist. Die Eigenschaften des gemeinsam hergestellten Raumes werden von den Teilnehmenden als relevant gesetzt und für die Organisation ihres Handelns konstitutiv genutzt. Insofern ist Raum im Sinne Mondadas nicht als statischer Referent oder als eine gegebene Konstante zu verstehen, sondern in erster Linie als Interaktionsraum, der im gemeinsamen Handeln während der Interaktion in Verbindung mit den Eigenschaften des umgebenden Raumes und der Anordnung der Körper hervorgebracht wird. Dazu schreibt sie:

> »Die Konstitution des Interaktionsraumes ist die Vorbedingung dafür, dass Interaktion stattfinden kann: Es ist der Interaktionsraum, der die wechselseitige Verfügbarkeit der Beteiligten garantiert, sich den laufenden Aktivitäten anpasst und damit den Gesten, den Redebeiträgen, den Blicken einen Sinn gibt, sie ›accountable‹ macht, weil sie wechselseitig aufeinander ausgerichtet und geordnet sind.« (Mondada 2007: 88)

Mit der Bildung von ›Interaktionsräumen‹ zeigen die Beteiligten nach Cornelia Müller und Ulrike Bohle die Bereitschaft und Absicht, miteinander in einen kommunikativen Austausch treten und eine Interaktionseinheit bilden zu wollen (vgl. Müller/Bohle 2007). Durch Körperhaltung und Position stellen sie gemeinsam einen klar begrenzten Raum her und schaffen somit die räumliche und interaktive Grundlage für Kommunikation und ›fokussierte Interaktion‹. Dabei bilden koordinative Aktivitäten die grundlegende »Anpassung und Einstellung des Individuums auf die räumlichen, strukturellen, akustischen und körperlichen Rahmenbedingungen der Interaktion und auf die anderen Individuen« (Müller/Bohle 2007: 161). Reinhold Schmitt und Arnulf Deppermann betonen in ihrer Studie das Zusammenspiel von physikalischen Gegebenheiten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und interaktiven Herstellungsleistungen, das die Teilnehmenden für »ihre situative, thematisch-pragmatisch spezifizierte Praxis als Ressource nutzen« (Schmitt/Deppermann 2007: 96). Gemäß diesen Autoren sind Interaktionsräume schauplatzgebundene, soziale Settings und sich stetig verändernde Konstellationen mit permanenten Ortswechseln. Sie zeichnen sich durch einen transitorischen Charakter sowie durch eine territoriale Beschaffenheit aus. Gebildet werden sie in Abhängigkeit von »signifikanten Objekten« (Schmitt/Deppermann 2007: 111) und dem interaktiven Verhalten »signifikanter Personen« (Schmitt/Deppermann 2007: 109). Das daraus resultierende Konzept »Interaktionsensemble« thematisiert »personelle, räumliche und thematisch-pragmatische Konstellationen als von den Beteiligten gemeinsam konstituierte Form von Kooperationen sowie interaktiver Beteiligung und Bezogenheit« (Schmitt 2012b: 79). Es schafft einen weiteren analytischen, konzeptuellen und interaktionstheoretischen Bezugsrahmen für die empirische Analyse interaktiver Beteiligung, auch wenn die Mitglieder des Interaktionsensembles eigenen Präferenzen nachgehen und sich nicht im gemeinsamen Interaktionsraum aufhalten (vgl. Schmitt 2012b: 78-83).

2.1.1.4 Konzept ›Raum als interaktive Ressource‹

Wie Goffman in seiner Rahmen-Analyse (Goffman [1974] 1977) haben auch Emanuel Schegloff und Harvey Sacks (Schegloff/Sacks 1973; Sacks/Jefferson/Schegloff 1992) sowie Werner Kallmeyer und Fritz Schütze (Kallmeyer/Schütze 1977) in den ersten Aufsätzen zur Konversationsanalyse darauf hingewiesen, dass der Grundgedanke der Interaktion auf einem problemlösenden Zusammenhang und dem Bewältigen von Aufgaben beruht. So sind nicht nur die sprachlichen Erscheinungsformen der Interaktion als Lösungen für Probleme, Fragen oder Aufgaben zu betrachten, sondern auch die sichtbaren multimodalen Ausdrucks- und Erscheinungsformen in den Interaktionssituationen.

Im linguistischen Forschungskontext gibt der Sammelband *Raum als interaktive Ressource* (Hausendorf/Mondada/Schmitt 2012) erstmals Antwort auf die Frage, wie Interaktionsbeteiligte den Raum für ihre Interaktion nutzen und welche Probleme und Aufgaben sie dabei lösen. Er gibt Einsichten in die Vielfalt von Raumnutzungen im Rahmen der Interaktionskonstitution. Das Konzept ›Raum als interaktive Ressource‹ ist zwingend auf die Analyse von dokumentierten Interaktionssituationen angewiesen. Denn nur anhand von sicht- und hörbaren Erscheinungsformen von Interaktion kann gezeigt werden, wie die räumliche Umgebung interaktiv genutzt wird. In interaktiven Situationen wird sowohl das Problem der Raumnutzung als auch weitere Anforderungen von den Interaktionsteilnehmenden gleichzeitig bearbeitet, wie die Herstellung, Aufrechterhaltung und Auflösung von Anwesenheit, der Sprecherwechsel, die Organisation von Beiträgen und Themen, die Kontextualisierung und Rahmung des Geschehens, die Selbst- und Fremddarstellung oder die Situierung des Geschehens. Heiko Hausendorf sieht in der Verankerung der Interaktion in einer konkreten Situation *das* grundlegende Interaktionsproblem, das Anwesende im Raum zu lösen haben. Die Situierung im konkreten Raum ist demnach die zentrale Voraussetzung für die interaktive Herstellung von Präsenz. So bilden Interaktionen ein komplexes *multi-tasking-system* (vgl. Hausendorf 2010: 169-170).

Auch in der sozialwissenschaftlichen Tradition ist ›Situierung‹ bereits thematisiert worden (vgl. Goffman [1963] 2009; Suchman 1985; Kendon 1990a; Goodwin 2000). Die »situierten Aktivitäten« (Goffman [1963] 2009: 37) verweisen als Informationsquel-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

le sowohl auf die Gesamtsituation als auch auf den Einzelnen, der sich durch seine körperliche Anwesenheit und seine Körpersprache mitteilt. Dabei weiß der Einzelne, dass er in der Gegenwart von anderen auch etwas über das Maß sowie die Art und Weise der Zuwendung zu den Objekten oder den Interaktionsbeteiligten im Raum kundtut. Das heißt, er spricht nicht über sein Handeln, sondern wendet das Engagement innerhalb der Situation angemessen an. Die »Kontur des Engagements« (Goffman [1963] 2009: 52) wird durch die Körpersprache und Konventionen geprägt, sie ist offenbar erlernt. Für Erving Goffman kann der Begriff ›situiert‹ »für jede Begebenheit benutzt werden, die innerhalb der räumlichen Grenzen einer Situation geschieht« (Goffman [1963] 2009: 37). Soziale Interaktion und deren Organisation ist daher immer räumlich situiert und somit indexikal. Mit dem Konzept ›situierte Handlung‹ [*situated actions*] hebt Lucy Suchman (Suchman 1985) die Bedeutung des unmittelbaren Kontextes hervor, der die Teilnehmenden während des praktischen Vollzugs der Wahrnehmung, Bewegung und Handlung zu einer fortwährenden Anpassung an die Situation zwingt. Dazu schreibt sie:

> »Situated action as such comprises necessarily ad hoc responses to the actions of others and to the contingencies of particular situations« (Suchman 1985: IV).

In einer situierten Interaktion [*situated interaction*] (Goodwin 2000: 1489) versuchen die Interaktionsteilnehmenden also gemeinsam in der Berücksichtigung der Umgebung zu handeln und Gespräche herzustellen. Eine situierte Interaktion kann gemäß Goodwin verstanden werden als eine

> »situation in which multiple participants are attempting to carry out courses of action in concert with each other through talk while attending to both the larger activities that their current actions are embedded within, and relevant phenomena in their surround« (Goodwin 2000: 1489).

Im Rahmen der multimodalen Interaktionsanalyse werden mit der Annahme der Situiertheit eines jeden Interaktionsereignisses »alle verfügbaren Handlungsressourcen zur Sinnkonstitution und ihr Zusammenspiel im interaktiven Geschehen zum Gegenstand der Untersuchungen« (Dausendschön-Gay/Gülich/Krafft 2015: 3). Situierung wird im Medium der »Wahrnehmungswahrnehmung« (Hausendorf 2015: 43) interaktiv hergestellt, das heißt, die Beteiligten können wahrnehmen, dass sie wahrgenommen werden, was bei der Herstellung von Präsenz (Sitzen, Stehen, Gehen, Liegen etc.) ein entscheidendes Konstitutionskriterium und eine zentrale verfügbare Ressource darstellt. In einer interaktiven Situation muss demnach stets geklärt werden, was aus der Fülle von Wahrnehmbarem für die Interaktion relevant werden soll (vgl. Hausendorf 2015). Die Aufgabe der Situierung im interaktiven Setting wurde in der deutschen linguistischen Forschung im Rahmen der Studien zum Konzept ›Interaktionsraum‹ (Mondada 2007) erstmals dargelegt. Die Interaktionsteilnehmenden orientieren sich durch wechselseitige leibliche Ausrichtung im Raum und koordinieren ihren Bezug auf gemeinsame Wahrnehmungsobjekte, die durch die Interaktion selbst relevant gemacht werden. Durch die Situierung im Raum sind die Beteiligten aufeinander oder auf ein spezifisches Objekt bezogen. Sie greifen dabei in der Interaktion auf Ressourcen des Raumes, der Sensorik und Motorik sowie der Sprache zurück. Die Konstitu-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tion eines Interaktionsraumes garantiert die Verfügbarkeit der beteiligten Anwesenden und ist die Vorbedingung, dass Interaktion überhaupt stattfinden kann.

Die Situierung bzw. die »hier, jetzt und ich«-Situation (Bühler [1934] 1982: 102) der Anwesenheit ist also keine äußerliche Bedingung von Interaktion. Am Beispiel eines gemeinsamen Ausstellungsbesuchs hat Hausendorf »Räumlichkeit als einen Aspekt von Anwesenheit« (Hausendorf 2010: 168) definiert und das »Hier« durch unterschiedliche Situierungsaktivitäten herausgearbeitet, mit denen Probleme der Situierung gelöst werden können: die gemeinsame Herstellung eines »Wahrnehmungsraumes« durch »Ko-Orientierung«, die eines »Bewegungsraumes« durch »Ko-Ordination«, die eines »Handlungsraumes« durch »Ko-Operation« oder die eines »Spielraumes« durch »Ko-Aktivierung« (Hausendorf 2010)[6]. Während in Interaktionsprozessen Sprache als Handlungsform durch Ko-Operation auftreten kann, beruhen Prozesse der Ko-Orientierung und Ko-Ordinierung vorwiegend auf der Sensorik und Motorik, sind also nicht auf Sprache angewiesen.

Wie sich die Besuchenden in einer Ausstellung situieren, hat Hausendorf in verschiedenen Arbeiten untersucht und dabei festgestellt, dass wer sich situiert, sich auch in sozialer Hinsicht positioniert. Dabei hat er die soziale Situierung bei der Betrachtung von Kunst oder jener von Akteuren im Kunstfeld herausgearbeitet (vgl. Hausendorf 2012b; Hausendorf/Müller 2016b). Es gibt zudem im Rahmen der multimodalen Konversationsanalyse erste interaktionsanalytisch inspirierte Studien, welche die Rekonstruktion der sozialen Praxis von gemeinsamen Ausstellungsbesuchen in den Blick nehmen. So gibt es Forschungsarbeiten zur multimodalen Interaktion in naturhistorischen Ausstellungen (vgl. Kesselheim 2012, 2016, 2021), in einer kulturgeschichtlichen Ausstellung (vgl. Pitsch 2012) oder während der Betrachtung von Kunstwerken (vgl. Hausendorf 2007b, 2010). Untersuchungen zur sozialen Praxis eines gemeinsamen Ausstellungsbesuchs, zur Rezeption von Installationskunst und zur interaktiven Konstitution von Kunsthaftigkeit stehen noch aus. Die vorliegende Arbeit soll dazu einen ersten Beitrag leisten.

2.1.2 Linguistische Raumanalyse

Die Beschäftigung mit dem multimodalen und räumlich geprägten Interaktionsverständnis hat konsequenterweise zu Fragen nach der Bedeutung und Wirkung der Architektur von Räumen auf Interaktion geführt. Geht es um die Ressourcenqualität von Architektur für die Interaktion, bilden weder die verbal definierten Konzepte der Konversationsanalyse noch die durch Visualität geprägten Konzepte der erweiterten multimodalen Interaktionsanalyse ein adäquates Analyseinstrument. Nur mit neuen Analyseverfahren kann die Frage nach der Art und Weise, wie der architektonische Raum als Ressource für die individuelle oder interaktive Nutzung zur Verfügung steht, bearbeitet werden. Die Konzepte ›Sozialtopografie‹ und ›Interaktionsarchitektur‹ geben erste Antworten darauf, wie die Ressourcenqualität des Raumes eigenständig fokussiert werden kann. Die theoretische Entwicklung von Multimodalität und Räumlichkeit zur Fundierung der Interaktionsarchitektur entstand in unterschiedlichen Workshops in einem an der Universität Zürich angesiedelten Langzeitprojekt

6 Werden im Verlauf der Arbeit die Begriffe ›Ko-Orientierung‹, ›Ko-Ordination‹, ›Ko-Operation‹ und ›Ko-Aktivierung‹ in dieser von Hausendorf eingeführten Schreibweise verwendet, beziehe ich mich auf das Konzept der Situierung (Hausendorf 2010), ohne dies jedes Mal kenntlich zu machen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Sprache und Raum‹ (SpuR) im Rahmen des universitären Forschungsprojekts UFSP[7] in Kooperation mit dem Institut für Deutsche Sprache in Mannheim (IDS). Die Ergebnisse der dabei gewonnenen raumanalytischen Perspektive werden seit 2013 in Form von Arbeitspapieren im Rahmen des UFSP online publiziert.[8] Zudem sind sie im Band *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum* (Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016) zusammengetragen. Auf die beiden zentralen Konzepte ›Interaktionsarchitektur‹ und ›Sozialtopographie‹ gehe ich in den beiden folgenden Abschnitten näher ein.

2.1.2.1 Konzept ›Interaktionsarchitektur‹

Es ist ein noch junges Forschungsfeld, Architektur mit sozialwissenschaftlichen Methoden zu untersuchen. Architektur steht dabei nicht als gebauter ästhetischer Ausdruck oder als Kunstwerk im Fokus der analytischen Beschäftigung, vielmehr wird sie als ein kulturelles und soziales Phänomen begriffen, welches das Verhalten des Menschen in seinem Verhältnis zur gebauten Lebenswelt prägt. Es gibt erst wenige Arbeiten im Rahmen der empirischen Architektursoziologie, die architektonisch materialisierte Ausdrucksformen im interaktiven und sozialen Kontext beleuchten und die aufzeigen, wie sie das menschliche Verhalten prägen (vgl. den Überblick bei von Frankenberg 2013; Hahn 2017).

Mit dem Konzept ›Interaktionsarchitektur‹ (Hausendorf/Schmitt 2013; Hausendorf/Schmitt 2016a, 2016c; Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016; DausendschönGay/Schmitt 2016) soll im Rahmen raumlinguistischer Forschungen genau diese Lücke geschlossen werden. Das Verständnis von Interaktionsarchitektur resultiert aus den Einsichten in den ›Raum als interaktive Ressource‹. Durch den Einbezug von architektonischen Erscheinungen verstanden als Lösungen von interaktiven Problemen wird die Multimodalitätsperspektive erweitert. In dem von Heiko Hausendorf und Reinhold Schmitt in mehreren Publikationen entwickelten Konzept geht es um Aspekte der räumlichen und architektonischen Umgebung, die für die Interaktion hergestellt sind. Dabei werden architektonisch-räumliche Erscheinungsformen als Implikationen für Wahrnehmung, Bewegung und Handlung im Rahmen von Interaktion erfasst. Das Ziel der interaktionstheoretischen Perspektive dieser Form von Architekturanalyse ist, »architektonische Erscheinungsformen möglichst als Lösungen für interaktive Probleme zu rekonstruieren« (Hausendorf/Schmitt 2013: 5). Ist die Architekturanalyse interaktionistisch motiviert, wird an architektonische Erscheinungsformen die Frage gestellt, wie interaktive Probleme durch sie gelöst und welche Potenziale des Raumes für Interaktion genutzt werden. In diesem Sinne stellt das Konzept ›Interaktionsarchitektur‹ das Möglich- und Wahrscheinlich-Machen von Interaktion oder von interaktiver Nutzung durch spezifische Erscheinungsformen von Architektur ins analytische Zentrum. Die Probleme und Aufgaben eines solch interaktionistisch moti-

7 In diesem an der Universität Zürich angesiedelten Langzeitprojekt »werden seit 2013 die grundlegenden Zusammenhänge von Sprache und Raum anhand von drei Schnittpunkten untersucht, die durch die Forschungsthemen Sprache im Raum (*Sprachräume*), Raum durch Sprache (*Interaktionsräume, Akkommodation und soziale Kategorisierung*) und Raum in Sprache (*Raumreferenz*) dargestellt werden« (https://www.spur.uzh.ch/de/aboutus.html [Zugriff: 06.06.2021]).

8 Vgl. http://www.spur.uzh.ch/de/research/publications.html [Zugriff: 06.06.2021] oder Hinweise auch auf https://www.ids-mannheim.de/sprache-raum/ [Zugriff: 06.06.2021].

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vierten Raumes ermöglicht die Ko-Ordinierung, Ko-Orientierung und Ko-Operation von Beteiligten. Architektur in diesem Sinne kann verstanden werden als Produkt wie auch als Produzent von Interaktion. Interaktionsarchitektur als gebauter Raum lässt sich als »sedimentierte, Stein gewordene Antworten auf spezifische Interaktionsprobleme« (Hausendorf/Kesselheim 2016: 56) verstehen, die sich über Jahrhunderte herausgebildet haben können (Hausendorf 2012a: 54). Interaktionssedimente werden dann sichtbar, wenn institutionelle Räume durch die gebaute Form gewisse Interaktionspraxen nahelegen (und andere verhindern), wie die Kirche für den Interaktionstyp Gottesdienst (Hausendorf/Schmitt 2013, 2014, 2016a, 2016c) oder der Hörsaal für die Vorlesung (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2016: 68).

Bei der Analyse von Interaktionsarchitektur rücken nicht die faktischen Interaktionsereignisse im Raum in den Fokus, sondern die durch den Raum »erwartbar gemachten« Interaktionen (Hausendorf/Schmitt 2013: 12). Um zu untersuchen, wie Interaktion mit und durch Architektur möglich gemacht wird, bedarf es visueller Dokumente von unbelebten Räumen ohne dokumentierte Ereignisse von Interaktionen (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013: 24). Anhand von Fotografien oder Standbildern aus einem Video können die sozialen Qualitäten der interaktionsarchitektonischen Implikationen analysiert und formuliert werden.

Interaktionsarchitektur geht von einem materialen Architekturbegriff aus, der all das einbezieht, was »vom *gebauten* Raum (Stein, Beton, Holz, …) – über den *gestalteten* Raum (›Innenarchitektur‹) – bis hin zum *ausgestatteten* Raum (z.B. Technik, Dekoration) reicht« (Hausendorf/Schmitt 2013: 3 [Hervorh. im Original]). Architektonische Erscheinungsformen betreffen also den stabilen gebauten, für eine spezifische Funktion temporär gestalteten und ausgestatteten Raum. Sie sind mehr oder weniger dauerhaft angelegt. Sie können statisch und verankert (Dach, Wand, Boden etc.) oder mobil (Möbel, mobile Bauelemente etc.) sein. Unter dem Begriff sind alle sinnlich wahrnehmbaren und dokumentierbaren Erscheinungsformen eines gebauten, gestalteten oder ausgestatteten Raumes zu fassen. Die architektonischen Erscheinungsformen sind Spuren, Produkte und Resultate eines Gestaltungsprozesses unterschiedlicher Akteure sowie »Ausdruck und Manifestation gesellschaftlich wie kulturell vermittelter und geprägter Interaktionsorientierungen« (Hausendorf/Schmitt 2016a: 28). Sie sind einerseits gemeinsam in Interaktion entstanden. Als kulturell geprägte architektonische Resultate bestimmen sie andererseits die Herstellung von Interaktionsorientierungen mit. Wenn Architektur als eine gesellschaftlich geprägte Lösung interaktiver Probleme verstanden wird, dann ist es besonders produktiv, jene Räume zu analysieren, in denen sich Architektur in einer bestimmten institutionalisierten Form manifestiert hat. So sind bis anhin in verschiedenen Einzelfallanalysen interaktionsarchitektonische Voraussetzungen unterschiedlicher institutioneller Räume analysiert worden, wie jene des Kirchenraumes (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013, 2016a, 2017), des Vorlesungsraumes (vgl. Hausendorf 2015), des Klassenzimmers (vgl. Dausendschön-Gay/Schmitt 2016) sowie des Chemieraumes (vgl. Putzier 2012, 2016).

Die Lösungen der Situierungsaufgaben in diesen Räumen beruhen auf interaktionsarchitektonischen Implikationen, die auf »Möglichkeiten und Potenziale architektonischer Erscheinungen« (Hausendorf/Schmitt 2016a: 38) hinweisen. Sie legen eine bestimmte interaktive Nutzung von Architektur nahe durch Wahrnehmung, Bewegung und Handlung. »Alles, was in einem Raum an Interaktion geschehen mag, geschieht deshalb, so die These, vor dem Hintergrund seiner interaktionsarchitektonischen Impli-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kationen« (Hausendorf/Schmitt 2013: 12). Implikationen sind relativ »kulturarm« (Hausendorf/Schmitt 2013: 17), das heißt, sie basieren ›lediglich‹ auf der humanspezifischen Sensorik und Motorik und sind auf Wahrnehmungs, Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten angewiesen. Sie kommen immer nur wissens- und vertrautheitsabhängig zur Geltung und sind stets mit einer spezifischen Wahrnehmungsperspektive verbunden (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013: 14). Die im Rahmen der ›Interaktionsarchitektur‹ konzeptualisierten Basisimplikationen bilden die zentrale Grundlage, um beschreiben zu können, welche Nutzungsweisen der Raum nahegelegt. Sie lassen sich in ihrer spezifischen Charakteristik mit dem Konzept der Benutzbarkeitshinweise (vgl. Hausendorf 2012c; Hausendorf/Kesselheim 2013, 2016) und des Hinweis-Konzeptes (vgl. Kesselheim 2021: 444-452) weiterdifferenzieren. Diese beiden Konzepte sind für die vorliegende Arbeit von grundlegender Bedeutung. Darauf werde ich später noch näher eingehen (vgl. *›Kommunikation in der und durch die Ausstellung‹ mit Hilfe des Hinweis-Konzeptes*, Abschnitt 2.2.2.4).

2.1.2.2 Interaktionsarchitektur des (Kunst-)Museums

Vor der Beschäftigung mit der Interaktionsarchitektur des (Kunst-)Museums möchte ich erst klären, was unter der Institution Museum zu verstehen ist und was die Architektur des Kunstmuseums in einem allgemeinen Verständnis auszeichnet.

Die Institution Museum beschreibt, in einem allgemeineren Sinn verstanden, ein Regelsystem, das komplexes zwischenmenschliches, soziales Verhalten durch normative Richtlinien ordnet, das bestimmten Zwecken dient, diese durch verschiedene Aktivitäten sicherstellt und eine bestimmte soziale Ordnung mit zeitlicher Beständigkeit voraussetzt (vgl. Waidacher 1996: 273). In einem engeren Sinn ist das Museum eine feste gesellschaftliche Einrichtung wie die Schule, das Gericht oder die Kirche. Dabei ist es zu den institutionellen Kultureinrichtungen zu zählen, wie das Theater, das Kino, die Oper oder die Konzerthalle.

In seiner gegenwärtigen institutionellen Form besteht das Museum seit rund 200 Jahren.[9] In Anlehnung an Karen van den Berg lässt sich das heutige Museum durch fünf Aspekte epistemisch beschreiben (vgl. van den Berg 2010): Es ist ein kollektiver Gedächtnisspeicher, ein Lernort, ein Ort der Erfahrung und des Staunens, ein säkularer Tempel sowie ein Experimentierfeld. Doch *das* Museum gibt es nicht. Das Phänomen Museum zeigt sich heute in der real existierenden Museumswelt in einer unüberschaubaren Heterogenität (vgl. Baur 2010b). Die UNESCO unterscheidet Museumsarten nach den Hauptsammelgebieten und Sammlungsschwerpunkten.[10] Das Kunstmuseum ist eine davon. Gemäß dem Weltverband ICOM (International Council of Museums) werden in Museen komplexe Sachverhalte in publikumswirksamen und auch bildungsrelevanten Ausstellungen in Form von gestalteten Innenräumen eines

9 Das erste öffentliche und moderne Museum wurde 1793 gegründet. Es war ein Kunstmuseum, das im umgewidmeten Königsschloss des Louvre im Kontext der Französischen Revolution (vgl. Grasskamp 1981; Bennett 1995; Fliedl 1996) entstanden ist und aus dem sich die spezifischen Museumsaufgaben herausgebildet haben.

10 Die UNESCO-Klassifikation fasst die Museen in neun Gruppen mit unterschiedlichen Sammelgebieten zusammen (Graf 2013: 20; vgl. auch Walz 2016): Museen mit volkskundlichem, heimatkundlichem oder regionalgeschichtlichem Sammlungsschwerpunkt, Kunstmuseen, Schloss- und Burgmuseen, Naturkundliche Museen, Naturwissenschaftliche und technische Museen, Historische und archäologische Museen, Sammelmuseen mit komplexen Beständen, Kulturgeschichtliche Spezialmuseen sowie Museumskomplexe (mehrere Museen in einem Gebäude).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Museumsgebäudes einer breiten Öffentlichkeit vermittelt. Bis 2022 galt die von ICOM allgemein akzeptierte Definition des Museums. Sie lautete wie folgt:

> »Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«[11]

Doch diese Definition galt nicht mehr als zeitgemäß. In einem mehrjährigen Prozess erarbeitete der internationale Museumsrat einen neuen Definitionsvorschlag, der ein verändertes Museumsverständnis sowie einen Wandel der Museumsaufgaben sichtbar macht. Dieser Prozess löste innerhalb der ICOM-Gemeinschaft eine breite Debatte aus, da verstärkt das Gemeinschaftliche, Demokratische, Partnerschaftliche, Gleichberechtigte, Dialogische, Vielstimmige, Integrative sowie der kritische Dialog in den Fokus der Museumsarbeit gerückt werden sollte.[12] An der Generalkonferenz des Internationalen Museumsrats ICOM in Prag vom 24. August 2022 wurde die neue Museumsdefinition mit überwältigender Mehrheit verabschiedet. Neu werden Inklusion, Teilhabe und Nachhaltigkeit als zentrale Aspekte der Museumsarbeit betont. In deutscher Übersetzung lautet sie wie folgt:

> »Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.«[13]

---

11 ICOM 2007: Statuten Original: Artikel 3, Absatz 2 auf http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/3-definition-ofterms/#sommairecontent; in deutscher Übersetzung auf: http://www.icom-deutschland.de/schwerpunktemuseumsdefinition.php. Die Definition wurde am 6. Juli 2001 auf der 20. ICOM-Vollversammlung in Barcelona, Spanien, ergänzt: Code of Ethics for Museums. ICOM Deutschland hat gemeinsam mit ICOM Schweiz und ICOM Österreich im Jahr 2010 eine autorisierte deutsche Übersetzung des am 8. Oktober 2004 auf der 21. ICOM-Generalversammlung in Seoul (Südkorea) herausgegeben, vgl. http://www.icomdeutschland.de/client/media/364/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf. [Zugriff: 04.02.2013]

12 Diese neuen Schwerpunkte stammen aus der an der Konferenz in Paris am 21./22. Juli 2019 vorgeschlagenen Version: »Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights an equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing« (https://icom.museum/en/resources/standards-guidlines/museum-definition/ [Zugriff: 04.08.2020].

13 Vgl. https://prague2022.icom.museum [Zugriff: 03.06.2024]. Zudem fand ein zweijähriger Konsultationsprozesses statt, an dem Hunderte von Museumsfachleuten aus der ganzen Welt beteiligt waren. In den zentralen Veränderungen werden neu Inklusion, Teilhabe und Nachhaltigkeit als zentrale Aspekte der Museumsarbeit betont (vgl. museums.ch). [Zugriff: 03.06.2024]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Neudefinition macht deutlich, dass der Museumsbegriff nicht statisch ist, sondern dass das Museum im Laufe seiner Entwicklung immer wieder neue Aufgaben und Funktionen wahrgenommen hat und immer noch wahrnimmt. Aus dem ersten öffentlichen Museum im Louvre entwickelte sich nach zahlreichen Reformen im Laufe des 19. Jahrhunderts das traditionelle Kunstmuseum als ›Ort der Distanz und Objektivierung‹ (vgl. Wall 2006: 19-68). Dieses steht seither durch die Präsentation von Gemälden, Skulpturen und Artefakten der Architektur, von Kunsthandwerk, Kirchenschätzen und kirchlicher Kunst im Dienste der Inszenierung einer sichtbaren Kunstgeschichte. Eine seiner Aufgaben ist es, Kunst an ein vielfältiges Publikum zu vermitteln. Die Vermittlungsaufgabe löst es laut Tobias Wall durch *Distanzierung*, *Objektivierung* und *Ästhetisierung*. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde die Kritik an dieser Vermittlungshaltung stetig lauter. Der Paradigmenwechsel vom Objekt und Erlebnis zum Prozess und Ereignis in der Kunst seit den 1960er Jahren und die Auflösung des traditionellen Kunstbegriffs ließen ein an der Kunstgeschichte, am autonomen Kunstwerk und an der Distanzierung orientiertes Museum zunehmend als Paradoxon erscheinen (vgl. Blunck 2003; Wall 2006) und stellten es vor neue Herausforderungen, welche die heutige Museumsdiskussion noch immer prägen.

Besuchen wir ein Kunstmuseum, dann meinen wir meist nicht nur die Institution, sondern auch das Gebäude. Was die Museumsarchitektur als solche zu leisten und wie sie auszusehen hat, wie sie geplant und realisiert werden soll, wird seit den Anfängen der Institution kontrovers diskutiert. In den siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts intensivierte sich die Diskussion im Zuge des sogenannten Museumsbooms, was sich in den realisierten Bauten niederschlug (vgl. von Frankenberg 2013; von Naredi-Rainer 2004). Brian O'Doherty schrieb in dieser Zeit seinen berühmten Essay *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (O'Doherty 1996), in dem er die prototypische Qualität eines modernen Museums- und Galerieraumes als »einzigartigen Kultraum der Ästhetik« (O'Doherty 1996: 9) beschrieb. Er zeichnete das Bild eines weißen, idealen Raumes, den *white cube*, den er als ›archetypisches Bild‹ der Kunst des 20. Jahrhunderts deklarierte:

> »Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche gelten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber er wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften. […] schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet.« (O'Doherty 1996: 10)

Vor allem die Frage nach der Architektur des Kunstmuseums bildet eine Art »Seismograph« (Lampugnani/von Moos/Achleitner 1999: 13) im Diskurs der Museumsarchitektur. Die zahlreichen in den letzten Jahren erschienenen Architekturbildbände zum Thema führen eindrücklich vor Augen, wohin sich die Bauaufgabe ›Museum‹ entwickelt hat. Als Baustein der Stadtplanung wird das Kunstmuseum vermehrt als eine eigene Kunstform verstanden (vgl. Lampugnani/von Moos/Achleitner 1999; von Naredi-Rainer 2004; Maier-Solgk 2008; Greub/Greub 2006; Jodidio 2010; van Uffelen 2010). Josef Paul Kleihues (1993-1996), der Architekt des jüngsten Umbaus des Hamburger

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bahnhofs, hat dabei schon früh sein Interesse an der sich verändernden Bauaufgabe hin zur Kunstform ›Museum‹ hervorgehoben, weil

> »die Planung von Museen so etwas wie einen letzten Freiraum für die Übung des Entwerfens mit ›künstlerischen‹ Ambitionen darstellt, weil es sich um eine der wenigen Bauaufgaben handelt, für welche bisher glücklicherweise keine speziellen Richtlinien, Bauvorschriften oder Normvorstellungen entwickelt worden sind« (J. P. Kleihues 1979, zit. in Goldbach 2004: 51).

Sein künstlerisches Verständnis der Bauaufgabe ›Museum‹ zeigt sich beim Hamburger Bahnhof auf besondere Weise. Der Bau zählt zu einer Museumskategorie, die aus einer Umnutzung bestehender Bauten entstanden ist.[14] Die Orientierung an der historischen Bausubstanz des ehemaligen Bahnhofs spielte auch bei der Restaurierung von Kleihues eine zentrale Rolle. Die ehemalige Bahnhofshalle bildet das Zentrum der um- und neugebauten Anlage des Museums für Gegenwartskunst (vgl. Kambartel 1996; Mesecke/Scheer 1996b; Scheer 1996; von Naredi-Rainer 2004; Goldbach 2004). Seit der Eröffnung 1996 werden in dieser umgebauten historischen Halle Wechselausstellungen aktueller Gegenwartskünstler präsentiert (vgl. Homepage Hamburger Bahnhof). Die Halle bildet auch den architektonischen Rahmen der Ausstellungsgestaltung von *Cloud Cities*, um die es in dieser Arbeit geht.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen zur Institution (Kunst-)Museum sowie zu deren Architektur stellt sich nun die Frage, inwiefern sich die Museumsarchitektur als eine Form von Interaktionsarchitektur verstehen lässt. Aufgrund unserer Erfahrung wissen wir, dass Museums- und Ausstellungsräume keine typischen Formen von Interaktionsarchitektur darstellen. Denn traditionellerweise gibt es im Ausstellungsraum keine Hinweise, mit denen der gebaute, gestaltete oder ausgestattete Raum Sichtbarkeit durch Ko-Orientierung sicherstellt, wie es beispielsweise beim Vorlesungssaal durch die spezifische Platzierung von Stuhlreihen der Fall ist, die den koorientierten Blick auf ein visuelles Zentrum lenken. Die Museumsarchitektur scheint kein bestimmtes Interaktionsereignis nahezulegen. Erstaunlicherweise gibt es kaum Studien, welche die interaktiven Ausstellungsbesuche im Verhältnis zum gebauten, gestalteten oder auch ausgestatteten Museums- und Kunstausstellungsraum analysieren. Wie lässt sich nun aber die Interaktionsarchitektur der Ausstellungshalle des Hamburger Bahnhofs beschreiben?

Die folgende Untersuchung versteht sich nicht als eine explizite interaktionsarchitektonische Arbeit. Dennoch lässt sich aufgrund der Analysen der Daten die interaktionsarchitektonische Struktur von *Cloud Cities* im Hamburger Bahnhof benennen und beschreiben.

2.1.2.3 Konzept ›Sozialtopografie des Raumes‹

Räume sind nicht nur formal gegliedert, sie zeichnen sich auch durch eine soziale Wertigkeit aus. Vor allem die Gliederung von Räumen, die für institutionelle Zwecke gebaut und ausgestattet sind, ist sozial aufgeladen. Raumnutzende reagieren sensibel auf die im Raum verborgenen Informationen. Sie können beispielsweise aufgrund

14 Die ehemalige Bahnsteighalle aus eisernem Tragwerk wurde bereits in der ersten Restaurierung von Ernst Schwarz (1911-16) zur musealen Nutzung umgebaut.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihrer Wahrnehmung Beschränkungen, Privilegien oder nahegelegte Präsenzformen für den Vollzug ihres eigenen Verhaltens einschätzen (vgl. Schmitt 2013a: 288). So verlangt die kulturelle Prägung von Räumen nach entsprechender Expertise, in der semiotisches, kulturwissenschaftliches, gesellschaftliches sowie architekturästhetisches Wissen zum Tragen kommt. Dieses vertrautheitsabhängige Wissen liegt sowohl den interaktionsarchitektonischen Implikationen (Hausendorf/Schmitt 2016a: 40) als auch den Benutzbarkeitshinweisen zugrunde. Die Analyse solcher Implikationen und Hinweise ist daher stets wissens- und vertrautheitsabhängig, das heißt, sie ist aufgrund von handlungspraktischen Wissensgrundlagen und lebenspraktischen Fertigkeiten möglich.

Mit dem Konzept ›Sozialtopografie‹ versuchen Heiko Hausendorf und Reinhold Schmitt (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013) sozial und kulturell vermittelte Orientierungen und handlungspraktische Wissensgrundlagen bei der kulturell adäquaten Nutzung von Räumen zu erfassen. Mit dieser durch Vertrautheit und Vorwissen geprägten Grundlage des sozialtopografischen Wissens lassen sich sowohl interaktionsarchitektonische Implikationen (vgl. Hausendorf/Schmitt 2016a: 40-51) als auch Benutzbarkeitshinweise von architektonischen Erscheinungsformen bestimmen. Sozialtopografie wird durch eine gewisse Wahrnehmungsperspektive und durch eine bestimmte Wissens- und Vertrautheitsabhängigkeit dann analytisch bedeutsam, wenn sich in architektonischen Erscheinungen eine soziale Praxis eingefunden hat und in deren Nutzung Wahrnehmung, Bewegung und Handlung wie selbstverständlich funktionieren. Wer solche Räume benutzt, muss sich die Frage nach den interaktionsräumlichen Implikationen oder den Hinweisen des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Raumes nicht immer wieder von Neuem stellen. Vielmehr können sie bedenkenlos genutzt werden, da auf ein gesellschaftlich vorhandenes ›implizites Raumwissen‹ zurückgegriffen werden kann. Dieses der Raumnutzung zugrundeliegende ›sozialtopografische Wissen‹ ist für die Analyse zentral. Es ist die Basis der kulturell verankerten, adäquaten Nutzung von Räumen im konkreten Interaktionsvollzug. Sozialtopografisches Wissen bezieht sich also nicht auf ein individuelles, sondern auf ein gesellschaftlich verankertes Wissen sowie eine Normalformerwartung.

> »So, wie es für die Beteiligung an verbaler Interaktion spezifische Normalformerwartungen gibt, gibt es für die Nutzung von Räumen vertrautheits- und wissensabhängige Normalformerwartungen.« (Hausendorf/Schmitt 2013: 16)

Die der Sozialtopografie eines Raumes zugrundeliegende Normalformerwartung regelt die gesellschaftlichen Strukturen der Nutzung.

> Sie »erfolgt auf der Grundlage kultureller Vermittlung und Einübung und reflektiert, bestätigt und erneuert durch ihre Realisierung die spezifische Funktionalität des Raumes – und sich selbst.« (Hausendorf/Schmitt 2016a: 43)

Das gesellschaftlich konstituierte implizite Spezialwissen verweist auf die handlungspraktische Qualität von Erscheinungen. Das Wissen, das sich im Verlauf der Zeit als eine kulturspezifische Nutzung konstituiert und institutionalisiert hat, entstand aus der kulturell vermittelten und eingeübten sozialen Praxis. Wenn institutionelle Funktionsräume adäquat genutzt werden, bleiben so die Anforderungen und Aufgaben des

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raumes erhalten und kulturelle und gesellschaftliche Strukturen werden reproduziert. In der Spezifik der multimodalen Raumnutzung manifestiert sich sozialtopografisches Wissen je nach Voraussetzungen und Einstellungen, welche die Nutzenden aufgrund vielfältiger Zusammenhänge der kulturellen und sozialen Herkunftswelten mitbringen (vgl. Hausendorf/Schmitt 2016a: 44/45). Aufgrund des Raumnutzungswissens ›beantworten‹ die Nutzenden Probleme und Fragen des Raumes dadurch, dass sie diesen auf spezifische Weise wahrnehmen und sich darin auf bestimmte Art und Weise bewegen. Sie interpretieren die interaktionsarchitektonischen Implikationen oder die Benutzbarkeitshinweise des Raumes »situationssensitiv« (Hausendorf/Schmitt 2013: 15).

Die sozialtopografische Rekonstruktion ist, wie auch die Rekonstruktion der Benutzbarkeitshinweise, nur im Rahmen der Analysen von ›Raum als interaktive Ressource‹ und auf der Grundlage von Standbildern und Standbildfolgen möglich. Das sozialtopografische Potenzial eines Raumes erschließt sich durch die Analyse der sichtbar dokumentierten Person(en) während ihrer Raumnutzung. Verbalität spielt in den sozialtopologischen Analysen keine Rolle. Bilden audiovisuelle Daten die Analysegrundlage, ist während der visuellen Erstanalyse der Ton systematisch auszublenden (vgl. Schmitt/Knöbl 2013; Schmitt 2016). Die sozialtopografische Rekonstruktion kann sich auf die Raumnutzung von einzelnen Individuen oder von in soziale Situationen Eingebundenen beziehen. Die Raumnutzenden müssen nicht zwingend als Teilnehmende fokussierter Interaktion handeln (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013: 21).

Die sozialtopografisch motivierten Antworten der Raumnutzenden werden durch ihre Position im Raum, durch die Art ihrer Positur, die Nähe (oder Distanz) zu weiteren im Raum Anwesenden oder zu architektonisch-materiellen Elementen des Raumes sichtbar. Sie realisieren die situative Raumnutzung durch die Herstellung spezifischer Wahrnehmungs, Handlungs- und Bewegungsräume (vgl. Hausendorf 2010). Diese bringen unterschiedliche, institutionalisierte und spezifische soziale Praxen hervor wie beispielsweise den Gottesdienst (vgl. Hausendorf/Schmitt 2013, 2014, 2019), die Vorlesung (vgl. Hausendorf 2012a), den Unterricht (vgl. Dausendschön-Gay/Schmitt 2016) oder spezifischer den Sportunterricht (vgl. Schmitt 2014) oder Chemieunterricht (vgl. Putzier 2012, 2016).

2.1.2.4 Sozialtopografie des besucherorientierten (Kunst-)Museumsraumes

Welches sozialtopografische Wissen liegt nun der Nutzung von (Kunst-)Museumsräumen zugrunde? Der Ausstellungs- und Museumsraum ist nicht irgendein Raum, sondern ein spezifischer, für die Nutzung von Besuchenden konzipierter oder besucherorientierter Raum.

In den 1980er Jahren wurde der Begriff ›Besucherorientierung‹ in die deutsche Museumsdiskussion eingeführt. Damit rückt die Vermittlungsaufgabe des Museums in den Blick, oftmals auch hinsichtlich der Gewinnung von neuen Publika (vgl. Klein 2008; Reussner 2010; Commandeur/Dennert 2004; Noschka-Roos 2017). Im Rahmen der Besucherorientierung rückt das Museum als eine »Sozialität, bei der sich die Menschen je nach Geschmack und Interesse mehr oder weniger dauerhaft zusammenfinden« (Mottaz-Baran 2006: 142), in den Fokus der Museumsdiskussion. Diese Wendung weg vom objektzentrierten Museum und Raum der Repräsentation von Kunst und Kultur, in dem vorwiegend Ausstellungsstücke betrachtet werden sowie Wissen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

angeeignet und das Kulturverhalten im Museum eingeübt wird, hat seit den 1970er Jahren eine ausgedehnte Debatte ausgelöst, die bis heute andauert. Im Zentrum steht die Teilhabe des Publikums an den musealen Inhalten des besucherorientierten Museums als ›Lern- und Erlebnisraum‹ (vgl. Spickernagel/Walbe 1976; vom Lehn/Heath 2002; Mandel 2005; Hooper-Greenhill 2007; John/Dauschek 2008; Staupe 2012). Unter den vielversprechenden Ansätzen ›Kulturelle Teilhabe‹ oder ›Partizipation‹ wird seither nach Anknüpfungspunkten für das Publikum gesucht mit dem Ziel, es zu involvieren. Es fand ein Paradigmenwechsel vom traditionellen distanzierten Museum hin zum ›partizipativen Museum‹ (vgl. Gesser/Handschin/Janelli/Lichtsteiner 2012) oder zum ›Museum als sozialem Raum‹ statt (vgl. vom Lehn/Heath 1998; Jannelli 2008) und als Ort der Kommunikation.

Im Zuge einer veränderten Auffassung von Kunst und der vermehrten Besucherorientierung musste sich das traditionelle Kunstmuseum neuen Herausforderungen stellen: Wie kann es zu einem gegenwartsrelevanten sozialen Verhandlungsort werden? Wie kann das Publikum angesprochen und einbezogen werden? Wie kann die kulturelle Vielfalt des Publikums anerkannt werden? Was können Museen als Akteure gesellschaftlicher Entwicklung zum sozialen Wandel beitragen?

Mitte der 1980er Jahre setzte eine radikale Neubewertung der Rolle des Kunstmuseums, seines Zwecks, seiner Funktion und seiner Verantwortlichkeiten ein. Es entstand eine Fülle von Publikationen, die sich kritisch mit der Funktion und Bedeutung des Kunstmuseums, mit dem Wesen der Institution sowie mit einzelnen Aktivitäten im Bereich Sammeln, Forschen und Ausstellen auseinandersetzen. Auch die wissenschaftliche Reflexion von Praxisbeispielen aus der gegenwartsorientierten, die Besuchenden einschließenden Museumsarbeit[15] sowie die neue ICOM-Museumsdefinition (siehe oben) sind schriftliche Zeugnisse davon. Allen Publikationen gemeinsam ist das Bestreben, die Museen nicht mehr als Orte der Belehrung auf einer kognitiven Ebene zu feiern, sondern sie als Orte der sozialen Erfahrung zu etablieren. Sie sollen Fragen provozieren, sich für die Demokratisierung des Zugangs einsetzen, die Bevölkerung partizipieren lassen und sie in die Realisation der Museumsarbeit verstärkt einbeziehen. Die Autorinnen und Autoren fordern eine neue Verantwortung gegenüber dem Publikum ein. Der Fokus der Tätigkeitsbereiche von Museen verlagert sich dabei von der materialen Seite des Sammelns und Bewahrens zur Beschäftigung mit Fragen und neuen Formen des Ausstellens und Vermittelns.[16]

15 Hier eine Auswahl an Literaturhinweisen, um die Fülle an Publikationen zur Museumsarbeit allgemein und zu jener im Kunstmuseum zu vermitteln. Zur Museumsarbeit allgemein: Pomian 1988; Garojan 2001; John/Thinesse-Demel 2004; Fuchs 2005; Mandel 2005, 2008; Jannelli 2008; John/Dauschek 2008; Feldhoff 2009a; Simon 2010; Ziese 2010; Neumann 2010; Bekmeier-Feuerhahn et al. 2012; Gesser et al. 2012; Sternfeld 2012; te Heesen 2012; Tröndle et al. 2012; Ackermann/Boroffka/Lersch 2013; Lang 2015; Piontek 2017; Mörsch/Sachs/Sieber 2017; Maul/Röhlke 2019. Zum Kunstmuseum: vgl. Duncan 1995; Krämer/John 1997; Fehr 1998; Noever 2001; Belting 2001; Blank/Debells 2002; Wall 2006; Locher 2006; Esche/Steiner 2007; Kittlausz/Pauleit 2006, John/Dauschek 2008; Baur 2010a, 2010b; Grasskamp 2011; O'Neill/Doherty 2011; Jannelli 2012; Billig et al. 2012; Bekmeier-Feuerhahn et al. 2012; Hemken 2014; Hölzl/Pichorner/Seipel 2014; Gander/Rudigier/Winkler 2015; von Bismarck 2015 u.a.

16 So sind im Kontext der Kunstvermittlung vor allem in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen zur Besucher- und Vermittlungsorientierung der Museen der Gegenwart entstanden, die Praxis und Theorie verbinden: Zum ›Museum als Lern- und Bildungsort‹ vgl. z.B. Lichtwark 1917, 1922; Nuissl 1987; Sauter 1994; Hein 1998; Rath 1998; Parmentier 2001, 2009; John/Thinesse-Demel 2004; Sieber/Maurer

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Trotz dieser Entwicklung seien viele Kunstmuseen immer noch weitgehend auf traditionelle Weise auf die Präsentation von Kunst in Ausstellungen fixiert und nicht auf das, was darin geschieht oder geschehen könnte, so die Diagnose von Hans Belting (vgl. Belting 2001) um die Jahrtausendwende. Der Kunsthistoriker warf dem Kunstmuseum noch immer vor, das Publikum passiv zu halten.

> »Das Museum wirbt letztlich für seine eigenen Anliegen, an denen es das Publikum nicht beteiligen will. Es versteht sich als ein Tempel, in dem die Priester den Gläubigen die Gelegenheit zum Opfer darbieten und nicht als ein Forum, auf dem Bürger miteinander diskutieren.« (Belting 2001: 91)

Ob sich Beltings Einschätzung auch auf die Museumspraxis des Hamburger Bahnhofs bezieht, werden die empirischen Analysen zur Nutzung von *Cloud Cities* zeigen. Es wird sich zeigen, ob das Museum für Gegenwartskunst nur Wissenskommunikation anbietet oder ob es im Rahmen der zeitlich begrenzten Wechselausstellung auch aktive Teilhabe ermöglicht. Die empirischen Analysen werden sichtbar machen, welche sozialen Praktiken der zeitgenössische Kunstmuseumsbesuch hervorbringt, wie die Besuchenden die architektonisch-materiellen Elemente von *Cloud Cities* nutzen und an der installativen Kunstausstellung teilhaben. Schließlich werde ich Aussagen machen können, inwiefern das Museum besucherorientiert agiert.

Noch ist wenig darüber bekannt, wie Installationskunst einen Ausstellungsraum interaktiv vorstrukturiert. Auch ist wenig erforscht, wie Ausstellungsbesuchende die soziale Praxis der rezeptiven Aneignung von Installationskunst gestalten, welches sozialtopografische Wissen sie anwenden, indem sie die raumbasierten Hinweise des gebauten, künstlerisch gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes multimodal beantworten. Auch gibt es noch kaum Erkenntnisse darüber, ob und wie sie partizipieren. Die vorliegende Arbeit liefert dazu einen ersten Beitrag. Sie gründet zudem auf den Vorarbeiten im Rahmen der Ausstellungs- und Kunstkommunikation, die im nächsten Kapitel vorgestellt werden.

2.2 Ausstellungs- und Kunstkommunikation

In der Auseinandersetzung mit Multimodalität sowie mit Interaktion als einem Spezialfall von Kommunikation sind Fragen nach den räumlichen Erscheinungen von Kommunikation und deren Nutzung am Beispiel des Ausstellungsraumes in den Blick gerückt. Die Raumanalyse der Ausstellungskommunikation ist stark von der Vorstellung des ›Raumes als Text‹ geprägt und daher auch von der Textlinguistik be-

2006; Wagner/Dreykorn 2007; John/Dauschek 2008; Kunz-Ott 2009; Deutscher Museumsbund 2010; Staupe 2012; Mörsch et al. 2013); zum ›Museum als Erfahrungsort‹ (vgl. Hofmann 2015; Schmidt 2016; Preuss/Hofmann 2017; Lepik 2017); zur kulturellen Bildung im Museum vgl. Wagner/Dreykorn 2007; Boroffka 2013; zur Museumspädagogik und Kunstvermittlung vgl. Weschenfelder/Zacharias 1981; Seiter 2003; Kittlausz/Pauleit 2006; Eiböck/Hildebrand/Sturm 2007; Stiller 2007; Dürr/Röck 2010; zur Kunstvermittlung als erweiterte und herrschaftskritische Form vgl. Rollig/Sturm 2002; Sturm 2004; Marchart 2005; Mörsch et al. 2009; O'Neill/Doherty 2011; Settele/Mörsch 2012; Sternfeld 2012; Mörsch et al. 2013; Mörsch/Sachs/Sieber 2017; Mörsch/Schade/Vögele 2018; zum Kulturmarketing und Audience Development vgl. Mandel 2005, 2008; Bekmeier-Feuerhahn et al. 2012.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einflusst. Ebenso von der Text, aber auch von der Gesprächslinguistik geprägt ist das sich seit 2005 allmählich entwickelnde Forschungsfeld der Kunstkommunikation. Die vorliegende Untersuchung ordnet sich thematisch in diese beiden linguistischen Forschungsbereiche ein. Der folgende Abschnitt beginnt mit einer interdisziplinären Auseinandersetzung mit den Kommunikationsmedien ›Ausstellung‹ (2.2.1) beginnen. Dabei geht es um die Ausstellung als ein spezifisches Medium der Kommunikation und darum, wie sie innerhalb der Museologie, Kunstgeschichte, -pädagogik sowie der Kunstsoziologie diskutiert wird. Danach wird der Blick auf den Stand der Forschung der Ausstellungskommunikation (2.2.2) gerichtet. In der Folge leitet die Beschäftigung mit dem Kommunikationsmedium ›Kunst‹ (2.2.3) die Darstellung des Forschungsstandes der Kunstkommunikation (2.2.4) ein.

2.2.1 Das Kommunikationsmedium ›Ausstellung‹

2.2.1.1 Die Ausstellung als spezifische Form von Kommunikation

Erstmals wurde der Begriff ›Ausstellung‹ um 1800 von Friederich von Schlegel verwendet. Nach einem Besuch im neu eröffneten Louvre meinte er damit eine Reihe von Gemälden, die durch die Zusammenstellung die Vorstellung eines neuen Ganzen generieren (vgl. Locher 2002: 20). Aus museologischer Sicht besteht jedoch nicht zwingend ein Zusammenhang zwischen Ausstellung und Museum. Auch andere Institutionen wie Galerien, Kirchen, Banken oder Vereine realisieren Ausstellungen. Historisch betrachtet existierten Ausstellungen zudem lange vor dem Museum (vgl. Flügel 2009; Waidacher 1996, 2005). Erst mit der Entstehung des öffentlichen Museums wurde die Ausstellung als dessen Kommunikationsmedium relevant, was sie bis heute geblieben ist (vgl. Reitstätter 2015: 25). So definiert die Museologin Katharina Flügel das Kommunikationsformat ›Ausstellung‹ heute wie folgt:

> »Eine Ausstellung ist ein begrenztes Herzeigen von Dingen. Zu diesem Zweck werden diese aus einem bereits existierenden Zusammenhang herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang gebracht. In der Regel geschieht dieses Herzeigen nicht um seiner selbst willen, sondern aus einem bestimmten Anlass. Eine Ausstellung verfolgt immer ein Ziel. Sie will Neues zeigen und Aufmerksamkeit erregen. Ausstellungen dienen der Vermittlung von Ideen und Anschauungen. […] Ausstellungen sind bilateral und ambivalent. Bilateral, weil die Ausstellung immer des Betrachters bedarf, ambivalent, weil der Betrachter nicht nur die der Ausstellung zugrunde liegende Intention erkennen und rezipieren muss, sondern weil das in einer Ausstellung Hergezeigte zur Teilhabe auffordert.« (Flügel 2009: 105/106)

Museale Ausstellungen haben ihre eigenen Spezifika, Funktionen und Aufgaben. Sie unterscheiden sich vor allem durch die Verbindung mit der Sammlung von jenen in anderen Institutionen (vgl. Flügel 2009: 98). Aufgrund der Darstellungsweise lassen sich zwei wesentliche Grundformen der musealen Ausstellungstätigkeit unterscheiden: die für das Museum bedeutungsvolle Dauerausstellung und die temporäre Wechselausstellung (vgl. Waidacher 2005: 144-148; Flügel 2009: 115-129). Die Sammlungspräsentation bildet die feste Struktur des Museums. Sie steht für das Dauerhafte durch die stete Präsenz von Werken der Sammlung und ermöglicht permanente Erlebnisse. Sie lässt zudem die Gesamtkonzeption des Museums erkennen. Die temporär einge-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richtete, zeitlich begrenzte und thematisch ausgerichtete Sonder- oder Wechselausstellung hingegen stellt eine »Veranstaltung auf Zeit« (Flügel 2009: 117) dar. Sie ist »ein zeitlich begrenztes Herzeigen von Dingen«, das »Neues zeigen und Aufmerksamkeit erregen« will (Flügel 2009: 105). Sie kann didaktisch (z.B. Geschichtsausstellungen) oder ästhetisch (z.B. Kunstausstellungen) ausgerichtet sein (Schwarte 2017b: 104[17]). Ausstellungen erfüllen eine zentrale Funktion des Museums. Egal, ob dauerhaft oder temporär angelegt – sie vermitteln Ideen und Anschauungen durch die materielle Gestalt von Originalen und durch Sprache in Form von Werkbeschriftungen, Saalblättern oder Wandtexten, welche die Präsentation kommunikativ begleiten. Friedrich Waidacher definiert die Ausstellung als Medium so:

> »Die museale Ausstellung ist eine Mitteilung. Sie stellt das Abstrakte durch das Konkrete dar. Ihre spezifische Bedeutung liegt darin, dass sie Erkenntnisse nicht nur vermittelt, sondern durch die Musealien auch beweist.« (Waidacher 1996: 231)

Im Zusammenspiel von visuellen und sprachlichen Zeichensystemen lassen sich Ausstellungen als ›Medien musealer Vermittlung‹ (vgl. Meier/Reust 2000; Putnam 2001) verstehen. Als spezifische Kommunikationsmedien machen sie durch die Zurschaustellung von Objekten und die Art der Zusammenstellung immer auch Aussagen zur Wirklichkeit, die an das Publikum vermittelt wird. Sie ermöglichen durch den direkten Kontakt mit den Dingen ästhetische Erfahrungen und evozieren so Erkenntnisgewinn. So etabliert die Ausstellung eine »eigene kulturelle Realität« (Waidacher 1996: 231). Für Friedrich Waidacher ist sie eine »Schaustellung mit Interpretation« (Waidacher 1996: 231), die das Museum zu einem ›Ort der Bildung‹ werden lässt. Verantwortlich dafür sind üblicherweise die Ausstellungsmacherinnen und macher, Kuratorinnen und Kuratoren oder Kunstschaffende. In einem »gesamtgestalterischen Prozess« (Flügel 2009: 109) inszenieren diese die einmaligen Objekte so, dass ihre Botschaft mitteilungsfähig wird. Die museale Kommunikation ist eine besondere Art anschaulicher Kommunikation, in welcher der Aspekt des Zeigens von Originalen in ihrer unveränderbaren Substanz eine zentrale Rolle spielt. Mit der spezifischen Art der Präsentation von originalen Objekten durch die mit bestimmtem Zeigegestus realisierten und gestalteten Handlungen ist stets eine bestimmte Botschaft impliziert (vgl. Locher 2002; Mai 2002; Huber et al. 2002; von Hantelmann/Meister 2010b; Natter et al. 2012; Arge schnittpunkt 2013; Aumann/Duerr 2014). *Die Kunst des Ausstellens* (Locher 2002) ist von der Produzentenseite aus betrachtet vor allem eine »Kulturpraxis des Zeigens« (Bianchi 2007: 44; Reitstätter 2015: 23). So lässt sich die Ausstellung mit Hubert Locher als ein »Modell der Wirklichkeit« und als einen »Ort der Realitätsproduktion« (Locher 2002: 18) begreifen.

> »Jede Ausstellung setzt das Objekt als Teilaussage in eine semantische Funktion, hüllt es in eine Aura, inszeniert es, um eine Reaktion von Seiten des Publikums zu erreichen.« (Locher 2002: 18)

Ausstellungen entfalten ihre Wirkung erst auf der Rezeptionsebene (vgl. Dolenc 2010: 297). Damit dies geschieht, braucht es mindestens ein wahrnehmendes Subjekt. Im

17 Außerhalb von Museumsausstellungen gibt es gemäß Schwarte noch die ökonomisch ausgerichteten Ausstellungen (z.B. Kunstmessen).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unterschied aber zu anderen Massenmedien wie Zeitungen, Film oder Fernsehen kommunizieren Ausstellungen direkt mit realen Objekten in ihrer materiellen Gestalt, ermöglichen unmittelbare Erlebnisse und verlangen von den Rezipierenden aktive Teilnahme (vgl. Locher 2002: 17; Flügel 2009: 108).

2.2.1.2 Die Ausstellungspraxis von Kunst

Die Kunstausstellung ist erst seit rund drei Jahrzehnten Gegenstand der Forschung. Wichtige theoretische Impulse dazu liefern die Kunstgeschichte und die Museologie (vgl. Übersicht in Locher 2002; Barchet et al. 2003; Bianchi 2007; Schneemann 2007a; von Hantelmann/Meister 2010a, Schwarte 2010, 2017a). Auch in der Praxis hat das Format in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich an Bedeutung und Popularität gewonnen. Ausstellungen sind heute eine zentrale Größe im kulturellen Leben. Sie bilden einen zeitweiligen Ereignisort der Kunst, zählen zu den »erfolgreichsten kulturellen Ereignissen« (von Hantelmann/Meister 2010b: 7) und sind zu »internationale[n] touristische[n] Attraktionen« (Locher 2002: 26) avanciert, was in den letzten Jahren zu Debatten um die Eventisierung und Ökonomisierung des Ausstellungsbetriebs anregte (vgl. Noever 2001; Belting 2001; Locher 2002; Mai 2002). Bestimmten lange Zeit die Faktoren Anschauung, Deutung und Wissen die Legitimation von Ausstellungen, sind es heute die Faktoren Event, Erlebnis und Sozialbegegnung, wie Ekkehard Mai als die Entwicklung großer Kunstausstellungen beschreibt (vgl. Mai 2002: 60). Sie definieren sich über eine eigene Aufführpraxis (vgl. Bianchi 2007). Dies veranlasst Peter Schneemann, sie mit dem Präsentationsformat der Bühne zu vergleichen und ihnen eine gewisse Theatralisierung zu unterstellen. Die ›Ausstellung als Bühne‹ intensiviert die Kunst- und Seherfahrungen, reflektiert stereotype Wahrnehmungsmuster und bindet die Rezipienten emotional ein. Sie kann aber auch zum Ort der Manipulation oder des ideologischen Missbrauchs werden, so der Kunsthistoriker in verschiedenen Texten (vgl. Schneemann 2007a, 2007b, 2013b).

Das Ausstellen eines Gegenstandes im musealen Kunstkontext ist seit Marcel Duchamps Urinoir ein entscheidender Faktor, um aus einem x-beliebigen Gegenstand Kunst zu machen und ihm durch den spezifischen Akt der Präsentation künstlerische Bedeutung zu verleihen. So werden in Kunstausstellungen präsentierte Objekte nicht nur als Exponate, sondern vor allem als Kunstwerke behandelt. Als solche sind sie nicht nur der Sphäre des praktischen Gebrauchs entzogen, sondern durch die Kommunikation der Ausstellung wird ihnen der »Wert des Einzigartigen, Individuellen, Subjektiven« (Schwarte 2017a: 14) zugeschrieben. Ausstellungen können den ästhetischen Objekten zwar künstlerische Geltung zusprechen, letztlich aber unterscheiden sich Kunstwerke von anderen Artefakten dadurch, »dass sie im Licht der Öffentlichkeit am Kunstbegriff bemessen« (Schwarte 2017b: 106) werden. Künstlerische Bedeutung kann nicht verliehen, sie muss hergestellt werden, so Ludger Schwarte.

> »Der Akt der Ausstellung gelingt, wenn er einer Sache oder Situation Bedeutung verleiht, wenn die Sache oder Situation nicht mehr nur etwas ist, sondern für etwas steht oder als etwas anderes, als es ist, angesehen werden kann […] wenn er einer Sache oder Situation künstlerische Bedeutung verleiht. […] Genau deshalb sind Kunstwerke ereignishafte Prozesse und keine Produkte. Sie sind an intersubjektive Ausstellungsbedingungen und an die Implikationen unvorhersehbarer Öffentlichkeit gebunden.« (Schwarte 2007b: 107)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Museen und Ausstellungen zählen zu den institutionellen Rahmenbedingungen der Kunst. In ereignishaften Prozessen etablieren sie einen »Ort der Realitätsproduktion« (Locher 2002) von Kunst. Insofern wirken Ausstellungen auf die Kunstproduktion. »Kunstausstellungen produzieren Ausstellungskunst«, verkündete der Kunsthistoriker Werner Hofmann bereits in den 1970er Jahren (Hofmann 1970, zit. in Kemp 2015, Umschlag). Mit seiner Monografie *Ausstellungskünstler* legte Oskar Bätschmann (Bätschmann 1997) einige Jahre später ein Buch über die sich wandelnden Beziehungen zwischen Kunstschaffenden, Institutionen und Publikum vor. Darin stellt er auf überzeugende Weise dar, wie die ›Ausstellungskunst‹ (vgl. Bätschmann 1997: 203-284) ihren Auftritt in den Ausstellungsräumen von Museen und Galerien hat, in denen sie betrachtet, rezipiert, kontempliert oder reflektiert wird. Auf die Entwicklungen der Kunst seit den 1960er Jahren rekurrierend, führte er den Begriff ›Erfahrungsgestaltung‹ ein. Damit meint er

> »die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen und Objekten, die das Publikum in Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozess der Erfahrung auslösen« (Bätschmann 1997: 232).

Das Kunstmuseum – und zu diesem ist auch der Hamburger Bahnhof zu zählen – präsentiert in den Ausstellungen nicht mehr nur Artefakte der Vergangenheit, sondern es etabliert sich selbst als einen Ort, an dem die Bedeutung von Gegenwartskunst mitproduziert wird. ›Ausstellungskunst‹ als eine Produktionsform von Erfahrungsräumen bestimmt seither zunehmend die Ausstellungspraxis von zeitgenössischen Kunstmuseen. Dass dabei Ausstellungen zu eigenständigen Kunstwerken werden können, erscheint als eine nachvollziehbare Konsequenz. Dann stehen nicht mehr die in der Ausstellung präsentierten Artefakte als einzelne Kunstwerke im Zentrum, sondern im bewusst gestalteten Gesamteindruck werden Einzelwerke als Teile einer »Gesamtinszenierung« (Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990: 16) behandelt.[18]

Wenn während der Dauer von Kunstausstellungen Kunst stattfindet, dann ist die Erfahrungsgestaltung solcher Ausstellungskunst durch den Ort definiert und adressiert das Publikum auf ortsspezifische Weise. Im Fokus der Arbeit soll daher am Beispiel der zeitlich begrenzten Wechselausstellung *Cloud Cities* die Art der Erfahrungsgestaltung, das Ortsspezifische und die Art der kommunikativen Ansprache der Besuchenden untersucht werden. Wie die realen Besucherinnen und Besucher auf die Hinweise der präsentierten installativen Kunstproduktionen reagieren, wie sie während ihres Ausstellungsbesuchs die Erfahrungen gestalten und wie sie interaktiv die Bedeutungsproduktion realisieren, darum wird es im empirischen Hauptteil dieser Arbeit (vgl. *Ergebnisse: Aufgaben und Lösungen der multimodalen Ausstellungsrezeption von Installationskunst*, Kapitel 4) gehen.

---

18 Der Begriff ›Gesamtinszenierung‹ ist nicht zu verwechseln mit dem Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ als eine künstlerische Ausstellungspraxis (vgl. z.B. Szeemann 1983). Das Gesamtkunstwerk ist nicht nur ein neues kulturelles Format, das ein »Ritual einer individuellen und intersubjektiven Selbstformung, Selbstdifferenzierung und Selbstreflexion« des Kuratorenkünstlers darstellt, es führt auch, wie kritische Stimmen meinen, zum »Verfall des Museums, aus dem die Ausstellung als eigentliches Werk hervorgeht« (von Hantelmann/Meister 2010b: 18). Es »hebt nicht nur die Unterscheidung zwischen Kunst- und Rezeptionsraum auf, es findet auch keine Ausrichtung mehr auf ein auratisches Objekt statt« (Schneemann 2007a: 71).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.1.3 Ausstellungsanalysen

Wenn die Ausstellung in ihrer konkreten kommunikativ-räumlichen Ausprägung zum Untersuchungsgegenstand wird, dann stellen die Komplexität und die Pluralisierung ihrer gebauten, gestalteten und ausgestatteten Form besondere Anforderungen an die Analyse dieses Kommunikationsmediums, die in dieser Arbeit methodisch kontrolliert bearbeitet werden soll. Angesichts der Dichte und Fülle von Ausstellungen und ihrer gesellschaftlichen Gewichtigkeit erstaunt es, dass es in den Museumswissenschaften noch kein umfassendes Instrumentarium zur Ausstellungsanalyse gibt, dass noch immer unterschiedliche Analyseverfahren aus der Soziologie, Ethnografie, Semiotik, Sprachwissenschaft oder der kuratorischen Praxis transdisziplinär verknüpft werden (vgl. Scholze 2004; Kaiser 2006; Muttenthaler/Wonisch 2006; Jannelli/Hammacher 2008; Ziese 2010). Im Folgenden stelle ich drei bis anhin oft diskutierte, sprachanalytisch und ethnografisch motivierte Ausstellungsanalysen kurz vor mit dem Ziel, diese anschließend mit meinem raum- und interaktionslinguistisch orientierten Ansatz der Arbeit zu vergleichen.

In der semiotischen Ausstellungsanalyse von Jana Scholze, die sie im Buch *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Amsterdam und Wien* (Scholze 2004) beschreibt, geht sie von Ausstellungen als Modellen und Konstrukten von Wirklichkeit aus. Für sie sind sie Orte, an denen »Signifikations- und Kommunikationsprozesse« (Scholze 2004: 12) stattfinden, die an die Gegenwart gebunden sind. Auf Umberto Eco und Roland Barthes rekurrierend versteht sie Ausstellungen als Texte, deren Zeichensysteme in der Analyse entschlüsselt werden sollen. Scholze unterscheidet drei Arten der Mitteilung: Denotation, Konnotation und Metakommunikation (Scholze 2004: 30-39) und entwickelt vier Ausstellungssprachen: Klassifikation, Chronologie, Inszenierung und Komposition.

Auf die Sprachwissenschaft rekurrierend verstehen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch in *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen* Ausstellungen als »Sprechakte« (Muttenthaler/Wonisch 2013: 38). Durch den Gestus des Zeigens tritt die zeigende Person (Ausstellungsmacher) durch die ausgestellten Objekte fiktiv in Kontakt mit der adressierten Person (Besucher) (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2013: 39). Daher verstehen die Autorinnen Ausstellungen als Botschaften der Ausstellungsmachenden. Diese rekurrieren auf gesellschaftliche Strömungen und beziehen individuelle Hintergründe der Rezipienten mit ein. Mit dem ethnografischen Verfahren ›dichte Beschreibung‹ werden der Zeigegestus, die Dimensionen der Objekte, die sprechenden Subjekte der Institution und der gesellschaftliche Rahmen (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2013: 50) beschrieben.

Mit Hilfe von ethnografischen Verfahren untersucht Karen Ziese in *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen* (Ziese 2010) zeitgenössische Kunstausstellungen. Sie geht vom Ausstellungsraum als sozialem und politischem Raum im Sinne der ›relationalen Ästhetik‹ von Nicolas Bourriaud (Bourriaud 2002) aus. Auch sie untersucht kuratorische Praktiken zeitgenössischer Ausstellungen mittels der ›dichten Beschreibung‹. Sie befragt sie jedoch nach ihrer Besucherorientierung und wie sie Partizipations- und Kommunikationsmöglichkeiten für das Publikum eröffnen.

Die drei skizzierten Ausstellungsanalysen behandeln die Rolle der Architektur, der Raumgestaltung oder des Einsatzes von räumlichen Mitteln wie Licht als integralen Bestandteil der Ausstellung. Alle interessieren sich für die Besucherbeteiligung. Doch werden die Besuchenden stets in der Rolle von Mitspielenden behandelt, die das realisieren, was von den Ausstellungsmachenden intendiert wird und was diese als »gute Besucher und Besucherinnen« (Reitstätter 2015: 207) nachzuvollziehen haben. Reali-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sierte Wahrnehmungen, Bewegungen und Handlungen während einer interaktiven Ausstellungsaneignung werden außer Acht gelassen. Der kommunikative Ansatz von Roswitha Muttenthaler und Regula Wonisch vernachlässigt interaktive Kommunikationssituationen unter Besuchenden. Mit der semiotischen Analyse von Jana Scholze ist es kaum möglich, räumliche Wahrnehmungsqualitäten einer Ausstellung zu erfassen. Und Karen Ziese geht trotz ihres Interesses an Besucherbeteiligung nicht darauf ein, wie Ausstellungen vom realen Publikum tatsächlich genutzt werden. Leider baut Zieses Begriff von Austausch und Dialog nicht auf einer interaktiven Beteiligung der Besuchenden auf, sondern zielt vielmehr auf ein gemeinsames Erleben. Solche Ausstellungsanalysen wie die drei vorgestellten sagen zu wenig aus über das, wie und was die Ausstellungen kommunizieren und wie sie von den Besuchenden tatsächlich wahrgenommen, beantwortet und rezipiert werden. Diesem Manko möchte ich mit der vorliegenden Untersuchung begegnen, indem ich die realen Besucherinnen und Besucher der Ausstellung in den Fokus rücke und die Modellierung sowohl der Kunst als auch der Ausstellung aus deren Perspektive rekonstruiere.

Doch wer sind die Besucherinnen und Besucher? Damit beschäftigt sich die Besucherforschung.

2.2.1.4 Publikums- und Besucherforschung im Kontext des (Kunst-)Museums

Die Museumsbesucherinnen und -besucher sind *die* Adressaten aller Kommunikationsbemühungen des Museums. Das heißt, es sind Menschen, die bezüglich Herkunft, Alter, Geschlecht oder Bildung unterschiedlich sind und die das Museum bzw. seine Ausstellungen besuchen. Die Figur ›Besucher‹ lässt sich mit Tanja Laukner definieren als »eine Person, die das Gelände bzw. Gebäude eines bestimmten Museums aufsucht, um das dort angebotene Leistungsbündel zu erwerben« (Laukner 2008: 19).

Die Institution Museum sollte grundsätzlich die gesamte Öffentlichkeit als Publikum ansprechen. Dieses setzt sich aus »heterogenen, unverbundenen Individuen beiderlei Geschlechts und fast aller Altersstufen« (Waidacher 2005: 124) zusammen. Die Wirkung von Museumsbesuchen hängt jedoch nicht nur von der Gestaltung der Architektur oder den kommunizierten Inhalten der Ausstellung ab, sondern vor allem auch von den individuell »mitgebrachten Eigenheiten und Erwartungen« der Besuchenden (Waidacher 1996: 216). Sie wird entscheidend durch die jeweilige Begegnung mit den präsentierten Objekten geprägt.

Um zu erfahren, an wen genau sich Museen richten, und um mehr über das Publikum zu wissen, ist seit den 1980er Jahren ein zunehmendes Interesse an der Besucherforschung festzustellen. Diese befasst sich vor allem mit jenen Menschen, die das Museum bereits besucht haben. Die Besucherforschung wurde aufgrund der verstärkten Öffnung der Museen und des kulturpolitischen Drucks, möglichst hohe Besucherzahlen vorzuweisen, zunehmend relevant. Als ein noch junges, multidisziplinäres Arbeitsgebiet der angewandten Museologie hat sie sich zu einem wichtigen Zweig der empirischen Sozialforschung entwickelt, in der quantitative sowie qualitative Methoden zur Anwendung kommen (Noschka-Roos 1994: 149-224; vgl. Überblick in Hofmann 2015: 61ff.). Die Publikumsforschung ermöglicht den Museen, das eigene Publikum kennenzulernen sowie die Wirksamkeit von Kommunikationsmaßnahmen oder der Kundenbindung zu überprüfen (vgl. Bourdieu/Darbel [1966] 2006; Klein 1990; Hoffrichter 1996; Waidacher 2005: 124-133; Klein/Bock/Trinca 2002; Laukner 2008; Reussner 2010; Wegner 2011, 2016; Glogner-Pilz/Föhl 2011, 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Besucherstudien im deutschsprachigen Raum versuchen, genauere Kenntnisse über die Art der Besuche von Museen und Ausstellungen zu erhalten. So untersucht beispielsweise das Institut für Museumsforschung in Berlin jedes Jahr, welche Museen der Bundesrepublik Deutschland von wem besucht werden (vgl. Graf 2013). 2012 sind die Volkskunde- und Heimatmuseen (44,5 %) zahlenmäßig am häufigsten vertreten[19], 10,7 % aller Museumsbesuche betreffen die Kunstmuseen. Letztere haben aber im Vergleich mit den anderen Museumsarten am meisten Besucher (17,4 %) zu verzeichnen (vgl. Graf 2013: 21). Bei allen Museumsarten überwiegen im Durchschnitt die Individualbesucher, die allein oder meistens in Begleitung Ausstellungen besuchen. Die Kunstmuseen weisen den höchsten Individualbesucheranteil auf (vgl. Graf 2013: 26; Waidacher 1996: 223). Auch Luise Reitstätter (vgl. Reitstätter 2015: 184) beobachtete, dass die Kunstrezeption vor allem in Begleitung erfolgt. Interaktionskonstellationen stellen demnach ein prägendes Element von Ausstellungsbesuchen dar. In deutschen Museen werden 80 % der Besuchenden von ihren Partnern begleitet, weniger häufig von Familienangehörigen, Freunden und Bekannten. In Kunstmuseen sind vorwiegend Paare anzutreffen, in Naturmuseen häufiger Familien (vgl. Wegner 2016: 266). Je kleiner die Gruppe, desto eher bleiben die Besucher während der Zeit des Ausstellungsbesuchs zusammen, reden miteinander und trennen sich nur punktuell. Offenbar hat der soziale Aspekt einen großen Einfluss auf die kommunikative Situation in der Ausstellung und auf das Verhalten der Besucher (vgl. Waidacher 1996: 222).

Andere Studien wollen etwas über die Erwartungshaltung der Museumsbesucher herausfinden und die Art ihres Interesses ermitteln (vgl. Noschka-Roos 2003; Waidacher 2005: 125; Glogner-Pilz/Föhl 2011, 2016). Sie fragen nach der Wirkung des Präsentationsrahmens auf das Rezeptionsverhalten (vgl. Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990; Reitstätter/Fineder 2021) oder untersuchen die Art der Wahrnehmungen von Objekten (vgl. Graf/Müller 2005). Weit verbreitet sind zudem marktorientierte Besucherstrukturanalysen, die Aussagen über das Besucherprofil, die Art der Museumsbindung, die Begleitung, die Verhaltensmuster oder die Aufenthaltsdauer machen (vgl. Klein 1990; Hoffrichter 1996; Klein/Bock/Trinca 2002; Mottaz-Baran 2006; Heinrich 2010; Wegner 2011). Das Publikum erscheint in solchen Studien jedoch oft als eine messbare und berechenbare Größe. Es wird in Zielgruppen eingeteilt, die auf eine ›richtige‹ Weise von den Museen anzusprechen sind.

Seit den 1990er Jahren entstehen vor allem im englischsprachigen Raum soziokulturell orientierte Besucherforschungen, die auf die Bedeutung von sozialer Interaktion in Ausstellungen hinweisen. Die Forschenden dieser Richtung haben ein Interesse daran, wie Besuchende Ausstellungsinhalte in Gesprächen aufnehmen und verarbeiten. Im Rahmen der *visitor studies* oder *audience studies* wird das Besucherverhalten im Hinblick auf das informelle Lernen und die kognitive Seite der Kommunikation bearbeitet (vgl. Webseite visitor studies; Hein 1998; Falk/Dierking 2000; Leinhard et al. 2002; Stainton 2002). Die Untersuchungen im Rahmen der *workplace studies* konzentrieren sich auf die Art und Weise, wie Besuchende ihre Handlungen in Interaktion mit anderen Anwesenden koordinieren (vgl. *›Kommunikation in der Ausstellung‹*, Abschnitt 2.2.2.3). Spezifischere Besucherbeobachtungen zur Museumsarbeit zeigen, wie sich Besuchende im Ausstellungsraum organisieren (vgl. Übersicht in Waidacher 2005: 123-133; Christmeier 2009). In solchen ausstellungsbezogenen Evaluationsstudien

19 2012 wird als Beispiel herangezogen, da in diesem Jahr die Ausstellung *Cloud Cities* gezeigt wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Projekten, Programmen oder Strategien (vgl. Klein 1991; Decristoforo et al. 2016) kommen event- oder strukturbasierte Beobachtungsmethoden wie Tracking, fotografische, videografische oder ethnografische Aufzeichnungen oder sprachbasierte Methoden wie Interviews, Fragebogen etc. zur Anwendung (vgl. Hein 1998). Der Fokus von Evaluationen liegt auf den kulturellen Vermittlungsprozessen mit dem Ziel, die musealen Strategien zu optimieren.

Weiter gibt es psychologische, soziologische, pädagogische oder auch transdisziplinär orientierte Studien, die sich mit der Kunstwahrnehmung beschäftigen. Als Gegenstand der empirischen Ästhetik wird die Betrachtung von Kunst im Museum (vgl. Leder et al. 2004; Graf/Müller 2005), deren Betrachtungszeiten (vgl. Smith/Smith 2001; Carbon 2017), die Blickbewegungen (vgl. Rosenberg 2010) oder die Betrachtung von Originalen im Vergleich zur Betrachtung von Reproduktionen in Laborsituationen (vgl. Brieber/Nadal/Leder 2015) untersucht. Diese Art von Studien zeigt, dass die ästhetische Erfahrung von Kunst abhängig ist vom Kontext, in dem sie stattfindet. Im Museum werden Werke länger, intensiver und auch motivierter betrachtet als Reproduktionen in einer nicht-musealen Umgebung. Die Qualität eines Kunstwerks liegt demnach nicht allein im Objekt selbst, sondern auch in der semantischen Relation zum jeweiligen Kontext der Kunstwelt (vgl. Danto 1984: 207).

Im Rahmen des transdisziplinären Forschungsprojekts *e-motion Mapping Museum experience* wurden mit neuen empirischen Erhebungs- und Darstellungsmethoden wie der Tracking-Technologie Erkenntnisse über die Wirkung der Kunstwerke einer klassischen Sammlungsausstellung während des Besuchs ermittelt (vgl. Homepage Mapping Museum).[20] Die Studienresultate machen Aussagen über das emotionale Verhalten von Museumsbesuchenden, über Wege durch die Ausstellung, über die Verweildauer vor Werken, über die Unterschiede, wenn das Museum gemeinsam oder allein besucht wird, sowie über das unterschiedliche Erleben von Kunst je nach Geschlecht oder Alter (vgl. Tröndle et al. 2008 ; Tröndle et al. 2012; Tröndle et al. 2014). Die Autoren stellen fest, dass die traditionelle Kunstausstellung in ihrem Darstellungsmodus stärker auf den Besuchertyp ›stiller Kunstbetrachter‹ wirkt als auf miteinander interagierende Besucher, da Ersterer den Aufmerksamkeitsfokus nicht zwischen dem Gesprächspartner und der zu betrachtenden Kunst aufzuteilen hat (vgl. Tröndle et al. 2012). Was die Besuchenden während der Kommunikation vor oder zwischen den Werken bearbeiten oder wie sie in Interaktionssituationen Sinn herstellen, darüber geben die Studien aber keine Auskunft. Für die Analyse der Kunstkommunikation durch die Ausstellung während eines gemeinsamen Ausstellungsbesuchs sind diese Studien daher zu wenig aussagekräftig.

Luise Reitstätter interessiert sich in ihrer soziologisch orientierten qualitativen Studie *Die Ausstellung verhandeln* (Reitstätter 2015) für die Ausstellung als einen sozial umkämpften Raum. In diesem werden die Perspektiven der Akteure – das heißt jene der Ausstellungsmachenden, die Räume entwerfen, und jene der Besuchenden, die diese während ihres Ausstellungsrundgangs nutzen – verhandelt. Reitstätter untersucht sowohl die Interaktionen als auch die Bedingungen der Handlungen dieser Akteure, mit denen sie sich in ein Verhältnis zum Raum als räumliches Konstrukt, als körperliche Erfahrung und als sozialer Raum stellen. Sie analysiert mittels umfassender Feldforschung, was im Setting zeitgenössischer Kunstausstellungen tat-

20 Ein Datenhandschuh lieferte mittels der Tracking-Technologie, der Messung der Herzraten und des Hautleitwerts dem Computer laufend Daten, die anschließend ausgewertet wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sächlich passiert. Sie nimmt in ihrem transdisziplinären Ansatz auf museologische und kunstwissenschaftliche Erkenntnisse aus den Raum- und Ausstellungsanalysen Bezug und schließt an soziologische Raum- und Handlungstheorien an, um so dem *Doing Culture* (Hörning/Reuter 2004) in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst möglichst nahe zu kommen. Obwohl Reitstätter ein ausgewiesenes Interesse am sozialen Ereignis und an Interaktionen in Ausstellungen hat, entgehen der Autorin aufgrund der methodischen Wahl der teilnehmenden Beobachtung sowohl Erkenntnisse über das koordinative Verhalten von Interaktionsteilnehmenden als auch über die Inhalte von Gesprächen, wie sie selbstkritisch bemängelt (vgl. Reitstätter 2015: 168).

Innerhalb der kunstpädagogischen Forschung gibt es seit jüngster Zeit empirische Studien darüber, wie in pädagogischen Kontexten mit Kindern oder Jugendlichen über Kunstwerke im Unterricht oder im Museum gesprochen wird und wie sie ihre ästhetische Erfahrung verbal gestalten (vgl. Grütjen 2013; Hofmann 2015; Schmidt 2016). Die exemplarische Darstellung solcher Gespräche und die Auswertung von Situationen gemeinsamer Kommunikation über Kunstwerke als Mittel zur Kunst ist für die Fragestellung solcher Arbeiten von inhaltlichem Interesse. Die kunstpädagogischen Studien vernachlässigen jedoch den Raumbezug der interaktiv hergestellten körperlichen Bezugnahmen auf die Kunstwerke, die Rolle der räumlichen Situation im Unterricht bzw. im Museum oder von ortsspezifischen Kunstwerken.

Für eine empirische Erforschung der Rezeption von Kunst durch Ausstellungsbesuchende sind viele dieser quantitativ oder qualitativ orientierten Studien und Evaluationen zu allgemein und zu wenig präzise. Einerseits entspricht eine quantitative Auswertung von statistisch generierten Ergebnissen, wie dies in der Besucherforschung üblich ist, nicht der Intention dieser Arbeit. Andererseits gibt es Besucherstudien in Kunstausstellungen, die zwar das Besucherverhalten im Verhältnis zu den Kunstwerken in den Blick nehmen und Prozesse der Sinnkonstruktion untersuchen. Doch wie sie dies gemeinsam mit anderen Besuchenden durch multimodale Kommunikation tun, darüber geben diese Studien keine Auskunft. Kommunikative und interaktive Prozesse sowie die interaktive Organisation der Handlungen der Besuchenden während des Ausstellungsbesuchs werden nicht abgebildet. Konkrete soziale Situationen vor den Ausstellungsstücken bleiben weitgehend unerforscht. Auch werden kaum zeitgenössische Formen der Kunstproduktion berücksichtigt. Erkenntnisse der Publikumsforschung unterstützen Museen zwar bei der Planung und Umsetzung von besucherorientierten Maßnahmen. Wenn aber das Wissen über soziale Ereignisse im Ausstellungsraum fehlt, wird man kaum Einfluss auf die materielle oder personelle Gestaltung von Ausstellungen haben.

2.2.2 Ausstellungskommunikation

2.2.2.1 Ausstellungen kommunizieren raumbasiert

Das Konzept ›Ausstellungskommunikation‹ wurde erstmals von Wolfgang Kesselheim und Heiko Hausendorf vorgelegt. Die beiden Sprachwissenschaftler haben eine Forschungsperspektive eröffnet und in zahlreichen weiteren Arbeiten konkretisiert und differenziert (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; Kesselheim 2009, 2010, 2011, 2012, 2021). Das Konzept der Ausstellungskommunikation sieht vor,

> »dass auch der von Menschen geschaffene, bearbeitete und gestaltete Raum, speziell der umbaute Raum, im Hinblick auf Erscheinungsformen der Kommunikation analy-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> siert werden kann, die über den Moment ihrer Erzeugung hinaus wahrnehmbar und aktivierbar bleiben« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 339).

Kesselheim und Hausendorf suchen die spezifische Art »*raum*basierte[r] Dauer-Kommunikation« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 340 [Hervorh. im Original]) im Rahmen einer eigenständigen Raumanalyse methodisch zu fassen. Ihre raumanalytischen Studien zielen darauf, wie die Erscheinungsformen raumbasierter Kommunikation »nachweisbare Spuren« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 342) hinterlassen und wie sie von den Besuchenden während ihres Ausstellungsbesuchs in Interaktion mit anderen im Raum Anwesenden aktualisiert werden, unabhängig davon, ob diese vom Ausstellungsmacher intendiert sind oder nicht.

Das Verständnis von ›raumbasierter Dauer-Kommunikation‹ gründen die Autoren auf der Vorstellung von ›Raum als Text‹, bei der die Erzeugung der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen und die Rezeption wie bei der Textkommunikation zeitlich auseinanderfallen. Im Gegensatz zur Lektüre eines Textes ist es bei der Nutzung des Ausstellungsraumes und bei der Aktualisierung der im Raum angelegten Erscheinungsformen von Kommunikation möglich, nur einen Teil von ihnen in Anspruch zu nehmen (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007: 347-350). Raumkommunikation ist nicht auf die Anwesenheit von Menschen angewiesen, sondern lediglich auf die Tatsache, dass der Raum betreten und somit benutzt werden kann. Wie ein Text, der unabhängig davon besteht, ob er gelesen wird oder nicht und auf ›Lesbarkeit‹ angewiesen ist, so existieren auch die raumbasierten Erscheinungsformen einer Ausstellung unabhängig davon, ob der Raum benutzt wird oder nicht. Während die Lektüre eines schriftbasierten Textes den Augensinn und die kognitive Verarbeitung des Gelesenen verlangt, bezieht jene des Raumes den gesamten Körper ein. Der Text legt die Aufmerksamkeit auf die geschriebene Sprache, der Ausstellungsraum auf multimodale Zeichen der Architektur, Ästhetik, Sprache oder Grafik. Ausstellungsräume sind also »für eine spezifische Art von Kommunikation« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 342) hergestellt und dementsprechend gestaltet. Die Kommunikation beruht weniger »auf Sprache als vielmehr auf der Präsentation von Objekten« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 343). Ohne Sprache kommt sie aber auch nicht aus. Sprache im Ausstellungsraum markiert, was zur Ausstellung gehört und was nicht, deutet in Objekttexten den Zeichencharakter der Objekte aus, markiert relevante Aspekte eines Objekts oder gibt individuellen Wahrnehmungen eine Hilfestellung. Es gibt aber auch nichtsprachliche Modi der Architektur wie die Anordnung der Objekte, die Farben oder die Beleuchtung, die relevante Bedeutungsressourcen sind. Nicht Lesbarkeit, sondern Begehbarkeit und Benutzbarkeit sind konstitutiv für raumbasierte Ausstellungskommunikation. Der Ausstellungsraum erweist sich dabei als ein komplexer Wahrnehmungsraum. Er ist zudem ein »begehbares Medium« (Zebhauser 2000, zit. in Kesselheim/Hausendorf 2007: 350), was nach einem performativen räumlichen Vollzug kinästhetischer Wahrnehmung des ›Ausstellungstextes‹ durch die Besuchenden verlangt. Während der Text eindeutig als Text zu erkennen ist, ist bisweilen unklar, wo die Ausstellung beginnt und wo sie endet. Denn im Museum steht »grundsätzlich alles, was sich wahrnehmen lässt, unter generellem Ausstellungsverdacht« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 350). Anders als ein Text spricht dabei die Ausstellungskommunikation mehrere Sinne an und ist nicht nur auf die visuelle Wahrnehmung fokussiert. Zentrale Charakteristika der Ausstellungskommunikation sind:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- die *Multimodalität* (Hausendorf/Kesselheim 2007, Kesselheim 2021: 54-63),
- die *Raumgebundenheit der Kommunikation* (Kesselheim 2021: 63-70) und
- die *Kommunikation von Wissen* (Kesselheim 2021: 70-74).

Ausstellungskommunikation zeichnet sich durch spezifische Kommunikationsmittel aus. Im Zentrum stehen die Museumsobjekte. Sie haben spezifische Eigenschaften, die ein bestimmtes Wissen vermitteln und eine bestimmte Position in einem bestimmten Fachdiskurs repräsentieren. Durch die spezifische Betrachtung der Objekte entsteht der für die Ausstellungskommunikation konstitutive »Übergang von einem x-beliebigen im Raum vorhandenen Objekt zu einem ausgewählten und im Raum eigens ›ausgestellten‹ Exponat« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 348 [Hervorh. im Original]). In diesem Sinn sind Objekte als Zeichen zu verstehen. Das Charakteristische an der Raumkommunikation von Ausstellungen zeigt sich hauptsächlich im absichtsvoll präsentierten Arrangement dieser Objekte bzw. originalen Artefakte oder materiellen Erscheinungen. Nicht nur Objekte kommunizieren, sondern auch die Modi Farben, Formen, Möblierung, Beleuchtung oder Sprache. Ausstellungskommunikation bedient sich daher mehrerer Zeichensysteme gleichzeitig. Damit die Ausstellung kommunizieren kann, müssen sich die Besucher bewegen, die Zeichen wahrnehmen und deren Bedeutungspotenziale erkennen. Die Bewegung spielt eine zentrale Rolle in der Rezeption der Ausstellung. Was wird bei einem Ausstellungsbesuch in welcher Reihenfolge und mit welchem zeitlichen Engagement wahrgenommen? Es gilt eine »prinzipielle Rezeptionsfreiheit der Besucher« (Kesselheim 2009: 251, vgl. auch Kesselheim/Hausendorf 2007: 348).

Wolfang Kesselheim legt nach diversen Vorarbeiten im Kontext von (naturhistorischen) Museen und Ausstellungen mit seiner Habilitationsschrift *Ausstellungskommunikation: eine linguistische Untersuchung multimodaler Wissenskommunikation im Raum* (Kesselheim 2021) im Rahmen der text- und gesprächslinguistischen Forschung eine erste umfassende Analyse von Ausstellungskommunikation mit dem Schwerpunkt ›multimodale Wissenskommunikation im Raum‹ vor. Diese nimmt sowohl die Gestaltung der Kommunikations- und Zeigebemühungen des Museums als auch deren Beantwortung durch die Besuchenden durch Wahrnehmung, Bewegung und Handlung in den Blick. Die materielle Gegenwart der räumlichen, visuellen und sprachlichen Erscheinungsformen der ›Dauer-Kommunikation‹ des Ausstellungsraumes wird während des Ausstellungsbesuchs durch Formen von ›Augenblicksinteraktion‹ genutzt. Sie bildet die Voraussetzung, dass ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ und ›Kommunikation in der Ausstellung‹ möglich wird. Diese beiden analytischen Untersuchungsbereiche raumgebundener multimodaler Ausstellungskommunikation werden im Folgenden näher beleuchtet.

2.2.2.2 ›Kommunikation durch die Ausstellung‹

Die ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ ist eine Form »›verdauerte[r]‹ (vgl. Ehlich 1994: 35) Kommunikation zwischen Ausstellungsmachern und Besuchern« (Kesselheim 2021: 1), die sich in der Gestalt der Ausstellung zeigt. Diese besteht aus dauerhaften Erscheinungsformen von Kommunikation, »die über den Augenblick ihrer Hervorbringung hinaus wahrnehmbar und aktivierbar bleiben« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 339). Bei dieser Art ›Verdauerung‹ von Kommunikation ist das gemeint, »was als Erscheinungsform raumbasierter Kommunikation im Raum selbst seine Spuren hinterlassen hat« (Kesselheim/Hausendorf 2007: 342). Sie stellt den Besuchern unterschiedliche Be-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deutungsressourcen in Form von Exponaten, Wandtexten, Saaltexten, Werkbeschriftungen oder Saalblättern zur Verfügung (Überblick vgl. Kesselheim 2021: 34-76).

Kesselheim eruiert verschiedene kommunikative Aufgaben der Museumsausstellung, die durch das im Raum Vorgefundene und durch spezifische Verfahren modusübergreifend bearbeitet werden (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; Kesselheim 2009). Die museale Raumgestaltung basiert dabei auf unzähligen sprachlichen und nichtsprachlichen Kommunikationsmodi wie der Positionierung der Objekte, der materiellen Gestaltung der Ausstellungsarchitektur, der räumlichen Gliederung, dem Einsatz von Licht und Farbe, Schrift und Sprache etc. Mit solchen Mitteln werden die kommunikativen Aufgaben hergestellt. Sie können nebeneinander bestehen oder durch Ausdeutung, Konkretisierung oder Widerspruch auch miteinander verknüpft sein (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007: 366). In seiner Habilitationsschrift hat Kesselheim jeder Aufgabe der Ausstellungskommunikation eine charakteristische Frage zugrunde gelegt und deren Lösungen zusammenfassend wie folgt beschrieben:

Wo geht es lang und wohin soll man sehen? Die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung wird hergestellt durch

- *die Organisation des Zugangs* wie beispielsweise durch Betretbarkeit, Geh- und Verweilzonen oder Vitrinen,
- *die Scheidung von Figur und Hintergrund* wie beispielsweise durch die Hervorhebung der Figur in den kommunikativen Vordergrund durch den Lichteinsatz, durch Objektkennzeichnungen und Erläuterungstexte, bunte Farben, Betrachtungsfreiraum, durch die Verbannung des kommunikativen Hintergrundes mittels dunkler Farben, durch wenig Beleuchtung, Verdecken, Vitrinenglas oder weiße Schriftfarbe. (vgl. Kesselheim 2021: 100-140)

Was gehört dazu? Die Organisation der Grenzen der Ausstellung wird hergestellt durch

- *die Markierung der äußeren Grenzen der Ausstellung* wie beispielsweise durch die Art der Verwendung des Lichts, der Verdunkelung der Ausstellungsräume, der Positionierung der Objekte, Objektfarbe oder der Gestaltung des Laufweges,
- *die Binnengliederung des Raumes* wie beispielsweise durch Sprache mittels Beschriftungen oder durch Saalüberschriften. (vgl. Kesselheim 2021: 140-192)

Was hängt zusammen? Intra- und intermodale Verknüpfungen werden hergestellt durch

- *die Verknüpfung von Texten und Objekten* wie beispielsweise durch Wiederholungen, Ähnlichkeit, räumliche Nähe, sprachliche und grafische Mittel, Deiktika oder eine physische Verbindung. (vgl. Kesselheim 2021: 192-222)

Worum geht es? Das Ausstellungsthema wird hergestellt durch

- *die Konstruktion übergeordneter Themenzusammenhänge* wie beispielsweise durch das Vitrinenthema, die thematische Gliederung, Chronologie, Objektkennung, Texte oder durch Karten. (vgl. Kesselheim 2021: 222-247)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was soll das Ganze? Die Identifizierung der Ausstellungsfunktion wird hergestellt durch

- *Wissensvermittlung* wie beispielsweise durch Exponate als Wissensdinge, die Etablierung von Betrachtungswertem oder durch Wissenschaftlichkeit. (vgl. Kesselheim 2021: 247-275)

Ein zentraler Bestandteil der ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ sind Texte in Form von Objekttexten, Tafeln und Beschriftungen. Sie repräsentieren etwas Lesbares und befinden sich in der Umgebung von Exponaten. Als textuelle Einheit von Schrift und räumlichem Kontext erzeugen sie auf multimodale Weise Sinn (vgl. Kesselheim 2010a, 2010b; 2011a; 2021).

2.2.2.3 ›Kommunikation in der Ausstellung‹

Im Rahmen der linguistischen Kommunikationsanalyse rückt Kesselheim den Ausstellungsraum als eigenständiges Kommunikationsmedium in den Fokus. Dieser bietet Anschlussmöglichkeiten für die Interaktion. Ob und wie Erscheinungsformen der raumbasierten Ausstellungskommunikation von den Besuchenden während ihres Museumsaufenthaltes aktualisiert werden, behandelt Kesselheim unter ›Kommunikation in der Ausstellung‹. Im Anschluss an die *workplace studies*[21] untersucht Kesselheim die Augenblickskommunikation zwischen den Besuchenden, die zusammen eine Ausstellung besuchen, ihre Bewegungen miteinander abstimmen und sich verbal über Wahrgenommenes austauschen. Ausgangspunkt der »interaktiven Generierung von Wissen beim Museumsrundgang ist das Sehen« (Kesselheim 2012: 225), das in Verbindung mit den im Raum präsentierten Objekten realisiert wird (vgl. Kesselheim 2010b, Überblick vgl. Kesselheim 2021: 282-306). Die Besuchenden stellen dabei einen gemeinsamen und spezifischen Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum her, indem sie ihre Bewegungen, ihre visuelle Aufmerksamkeit und ihre Handlungen so koordinieren, dass sie einen ›Interaktionsraum‹ konstruieren, zu dem sie gemeinsam Zugang haben (vgl. Kesselheim 2010b, 2012, 2021). Mit Bezug auf das Situierungskonzept von Hausendorf (vgl. Hausendorf 2010) hat Kesselheim anhand zahlreicher empirischer Beispiele auf folgende drei Herstellungsverfahren hingewiesen:

Die Herstellung eines musealen Bewegungsraumes: Die Besucher nutzen den Raum auf ein gemeinsames Bewegungsziel hin, um den Ausstellungsraum im Sinne der angebotenen Bewegungsmöglichkeiten durch die freien Flächen zu nutzen (vgl. Kesselheim 2012: 194-203; 2021: 320-351). Sie ko-ordinieren ihre Bewegungen auf ein visuell ko-orientiertes Bewegungsziel hin.

Die Herstellung eines musealen Betrachtungsraumes: Die Besucher stellen durch Zeigegesten einen hindernisfreien und gemeinsam geteilten Wahrnehmungsraum her und nutzen durch ihre räumlichen Anordnungen den freien Raum zum verweilenden Betrachten des Exponates als gemeinsam geteiltes Aufmerksamkeitszentrum, das lange fixiert wird (vgl. Kesselheim 2012: 203-210; 2021: 351-378). Dabei ko-orientieren sie ihre Wahrnehmungen.

21 Wichtige Vorarbeiten sind für Kesselheim die im Rahmen der *workplace studies* entstandenen Studien der Londoner Forschungsgruppe um Christian Heath und Dirk vom Lehn (siehe Soziologische Vorarbeiten, Abschnitt 2.1.1.1).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Herstellung eines musealen Handlungsraumes: Die Besucher bringen die gemeinsame Betrachtung der Exponate mit Wissen in Verbindung und verankern dieses deiktisch im gemeinsamen Wahrnehmungsraum (vgl. Kesselheim 2012: 210-224; 2021: 378-438). So ko-operieren die Besucher im gemeinsamen Handlungsraum.

2.2.2.4 ›Kommunikation in der und durch die Ausstellung‹ mit Hilfe des Hinweis-Konzeptes

Die ›Kommunikation in der Ausstellung‹ setzt die ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ voraus. Um die Verbindung zwischen dem zeichenhaft gestalteten Ausstellungsraum und der Interaktion zu beschreiben, führt Kesselheim das kontextsensible Hinweis-Konzept ein, mit dem es aufgrund der Lesbarkeitshinweise und Benutzbarkeitshinweise (Hausendorf/Kesselheim 2008, 2013, 2016; Hausendorf 2012c) möglich ist, die Hinweise der ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ zu bestimmen, die durch die Besuchenden während der Kommunikation in der Ausstellung ausgewertet werden (vgl. Kesselheim 2021: 444-485).

Ausgangspunkt des Hinweis-Konzeptes ist die Annahme, dass materielle Lösungen von den Besuchenden als »Hinweise für ihre eigene Nutzung dieses Raumes aufgefasst« (Kesselheim 2021: 444) werden. Diese können aus unterschiedlichsten Materialien bestehen, haben aber alle Appell- und Hinweischarakter. Die Besucher können die Hinweise aus der *Wahrnehmung*, der *Sprache* und aus der *Vertrautheit* gewinnen (vgl. Kesselheim 2021: 445). Die ausstellungsspezifischen Hinweise geben Einsichten in multimodale Formen, welche die Bewegung im Museumsraum organisieren, die Sichtbarkeit der Schau-Objekte maximieren und auf deren Betrachten hinweisen. In diesem Sinne kann ein Hinweis alles sein, was im Ausstellungsraum sinnlich wahrgenommen werden kann: Architektonische und bauliche Hinweise wie Wände, Fenster, Treppen etc. zeigen sich in deren pragmatischer Nutzung, Hinweise mit sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften wie Formen, Farben oder Materialien werden beim Betrachten von Exponaten relevant und Hinweise durch Sprachtexte kommen während des Lesens zum Ausdruck. Hinweise zeigen ihre Wirksamkeit in der Rezeption der Ausstellung also erst durch eine bestimmte körperliche Nutzung im Moment der Rezeption durch Sehen, Hören, Fühlen, Tasten, Bewegung, Kinästhetik oder durch Lesen. Im Folgenden gehe ich auf die beiden von Kesselheim beschriebenen Hinweiskonzepte näher ein.

Benutzbarkeitshinweise: Wenn im Rahmen der Sprachwissenschaft die tatsächliche Nutzung des Raumes analysiert und der Raum als Ressource für Interaktion befragt werden soll, ermöglicht dies das raumgebundene Konzept ›Benutzbarkeitshinweis‹ (vgl. Hausendorf 2012c, Hausendorf/Schmitt 2013; Hausendorf/Kesselheim 2013, 2016). »Benutzbarkeitshinweise stellen Anknüpfungspunkte für Wahrnehmung, Bewegung und Handlung zur Verfügung.« (Hausendorf 2012c: 139) Die Idee solcher durch den Raum nahegelegten Anknüpfungspunkte schließt an den Vorstellungen der Raumaneignung und am ›Aufforderungscharakter‹ von Dingen und Räumen an, wie er in der Psychologie u.a. von James J. Gibson [1979] 1982 entwickelt wurde. Darauf komme ich später noch eingehender zu sprechen (vgl. *Der Aufforderungscharakter der Kunst*, Abschnitt 3.2.2.2). Benutzbarkeitshinweise basieren auf Erscheinungsformen, die den Raumnutzenden als handlungspraktische Wissensgrundlagen in Form von Hinweisen dauerhaft als Ressource der Nutzung zur Verfügung stehen. Sie haben somit immer eine sinnlich wahrnehmbare Qualität und sind durch die Umwelt kommu-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nikativ vorstrukturiert. Sie verbinden das dauerkommunikative Potenzial der Architektur und des möblierten Raumes, etwas benutzbar zu machen, mit der Bedingung der ›Kommunikation mit und durch Architektur‹. Sie legen vertrautheitsabhängig eine bestimmte Form körperlicher Nutzung nahe. Als materialisierte Orientierungen bieten sie Anschlussmöglichkeiten für Wahrnehmung, Bewegung und Handlung und zeigen sich erst in der konkreten Nutzung durch Anwesende. Sie werden erst im Moment der ›Verkörperung‹ durch die Raumnutzenden sichtbar. Die Benutzbarkeitshinweise thematisieren einen kausalen Zusammenhang zwischen der wahrgenommenen Erscheinungsform und seiner Funktion als Hinweis. Indem ein Raum in seiner Funktion entsprechend genutzt wird, werden seine Hinweise ›beantwortet‹, ohne dass darüber nachgedacht werden muss. Solche wahrnehmbaren und vertrautheitsabhängigen (manchmal sogar lesbaren) Hinweise können sowohl von Einzelpersonen als alleinige im Raum Anwesende als auch von Interaktionsteilnehmenden in sozialen Situationen zur Geltung kommen oder außer Kraft gesetzt und neutralisiert werden (Hausendorf 2012c: 154). Benutzbarkeit gilt daher als die Grundbedingung der Kommunikation und Interaktion mit, durch und in Architektur. »Interaktion beruht […] auf dem Anknüpfen an und dem Ausnutzen von solche/n und andere(n) raumbasierte(n) Benutzbarkeitshinweise(n)« (Hausendorf 2012c: 141 [Hervorh. im Original]). Sie werden zudem verknüpft mit dem Lösen und Bearbeiten der grundlegenden interaktionskonstitutiven Aufgaben ›Rahmung‹ (Was geht hier vor?) und ›Situierung‹ (Wo ist hier?) durch Ko-Orientierung, Ko-Ordination und Ko-Operation (vgl. Hausendorf 2010, 2012c: 141-146).

Methodisch ist die Analyse von Benutzbarkeitshinweisen auf die Analyse von Interaktion und auf Daten mit Anwesenden im Moment ihrer Raumnutzung angewiesen (vgl. Hausendorf 2012c: 145-147). Während der Interaktion wird die Bedeutung der räumlichen und materiellen Hinweise im Raum rekonstruiert. Aufgrund ihrer Erscheinungsformen werden gebaute Benutzbarkeitshinweise (Türen oder Fenster) und mobiliare Benutzbarkeitshinweise (Stühle, Bänke oder Tische) unterschieden (vgl. Hausendorf 2012c). Im Kontext von Ausstellungen wurden in den letzten Jahren die Benutzbarkeitshinweise u.a. in einer naturhistorischen Ausstellung (vgl. Kesselheim 2021) und in einer sportgeschichtlichen Ausstellung (vgl. Pitsch 2012) untersucht.[22]

Lesbarkeitshinweise: Die Idee des Konzeptes ›Benutzbarkeitshinweis‹ fußt in der Textlinguistik (Hausendorf/Kesselheim 2008) und geht auf die Entwicklung von ›Lesbarkeitshinweisen‹ zurück (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2013, 2016). Die an Lesbarkeit orientierte Perspektive rückt den Text als »schriftbasierte Kommunikation« (Hausendorf/Kesselheim 2008: 12) durch die Lektüre von »lokomobilen« und ortsungebundenen Texten sowie von »lokostatischen« (Ehlich 1994: 30) und ortsgebundenen Texten in den Fokus. Die Lesbarkeit solcher Texte kann bisweilen auch mit der Benutzbarkeit von Architektur eng verbunden sein (wie beispielsweise Museumsschilder oder Tafeln) (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2013, 2016). Lesbarkeit ist die Grundbedingung der Kommunikation mit und durch Texte, sie wird erst im Moment der Lektüre als solche hervorgebracht durch die Auswertung von Lesbarkeitshinweisen. Dies geschieht meist unbemerkt und reibungslos. Lesbarkeitshinweise heben die Erscheinungsform

22 Daneben gibt es Studien zu Benutzbarkeitshinweisen im Klassenraum (vgl. Schmitt 2013a), im Kirchenraum (Hausendorf/Schmitt 2013, 2017), im Vorlesungssaal (vgl. Hausendorf 2012a; Hausendorf/Kesselheim 2013), im Chemieraum (vgl. Putzier 2012, 2016) und in der Turnhalle (vgl. Schmitt 2014).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Textes, der Schrift oder auch des Schriftträgers hervor. Sie machen auf das »in einer konkreten Lektüresituation (durch Lesbarkeitshinweise) lesbar Gemachte[.]« (Hausendorf/Kesselheim 2016: 61) aufmerksam. Geht es darum, Lesbarkeitshinweise zu erfassen, dann rücken die sprachlichen Erscheinungen, die im Moment der Lektüre der Wahrnehmung zugänglich sind, in den Analysefokus. Hausendorf und Kesselheim haben dabei auf exemplarische Weise Textualitätshinweise herausgearbeitet, die sich auszeichnen durch *Begrenzbarkeit* (Abgrenzungs- und Gliederungshinweise), *Verknüpfbarkeit* (Verknüpfungshinweise wie Verkettungs, Relations- und Strukturhinweise), *thematische Zusammengehörigkeit* (Themahinweise), *pragmatische Nützlichkeit* (Funktionshinweise), *Musterhaftigkeit* (Textsortenhinweise) sowie *intertextuelle Beziehbarkeit* (Intertextualitätshinweise) und im Moment der Lektüre in der jeweiligen Situation im Sinne von Lesbarkeitshinweisen ausgewertet werden (vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008). Lesbarkeitshinweise implizieren eine Mitteilungsabsicht, die durch Textkommunikation möglich und wahrscheinlich gemacht wird.

Kesselheim hat die ›Kommunikation durch die und in der Ausstellung‹ erstmals am Beispiel einer naturhistorischen Ausstellung untersucht. Wie die ›Kommunikation durch die und in der Ausstellung‹ in einem Kunstmuseum aussieht, darüber gibt es noch keine Studie. Auch ist noch kaum etwas darüber bekannt, welche Hinweise während der rezeptiven Aneignung und Nutzung von Installationskunst durch die Besuchenden beantwortet werden. Um dies zu erforschen, braucht es Kenntnisse darüber, wie durch, mit und über Kunst kommuniziert wird. Darum geht es im nächsten Unterkapitel.

2.2.3 Das Kommunikationsmedium ›Kunst‹

2.2.3.1 Kunstwerke kommunizieren

Wenn von Kunstwerken die Rede ist, sind die künstlerischen Artikulationen von Kunstschaffenden gemeint. Die Künstlerinnen und Künstler kommunizieren, indem sie Kunstwerke produzieren. Etwas differenzierter hat Umberto Eco das Kunstwerk definiert als

> »einen Gegenstand mit bestimmten strukturellen Eigenschaften […], die den Zugang zu Interpretationen, die Verschiebung der Perspektiven, zugleich ermöglichen und koordinieren.« (Eco 1973: 8)

Gemäß Eco ist jedes Kunstwerk eine mehrdeutige Botschaft, die autoreflexiv, das heißt auf die eigene formale, materielle oder prozessuale Beschaffenheit und Form bezogen ist. Eco geht also von einer Selbstreflexivität und Mehrdeutigkeit aller Kunstwerke aus. Zudem zeichnet sich nach Eco jede künstlerische Botschaft durch Offenheit aus, was er mit seinem Modell des ›offenen Kunstwerks‹ unterstreicht. Damit plädiert er für einen nicht abgeschlossenen Kunstbegriff. Das Kunstwerk ist nie fertig, da es die Rezipierenden immer wieder neu auffordert, Bedeutung herzustellen. Erst in der Rezeption vollendet sich das Kunstwerk. Eco zielt mit seinem Modell auf die Beziehung zwischen Werk und Betrachter, zwischen der Struktur des Objekts und der des Betrachtenden, die er als ein festes »System von Relationen und der Antwort des Konsumenten als einem freien sich Einfügen und aktiven Rekapitulieren dieses nämlichen Systems« (Eco 1973: 13) definiert. Eco beschreibt mit seinem Modell weniger

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Kunstwerk als vielmehr die Rezeptionsbeziehung, die bei jeder Interpretation das Werk neu aufleben lässt. Jede Rezeption fordert eine schöpferische Antwort, die sich durch »Nichteindeutigkeit« (Eco 1973: 17) charakterisieren lässt.

Auch der Künstler Marcel Duchamp war lange vor Eco bereits davon überzeugt, dass dem Betrachter eine Vollendungsfunktion zukommt, dass also erst durch die Rezeption des Betrachters Kunst zu Kunst wird:

> »Ein Kunstwerk muss angeschaut werden, um als solches erkannt zu werden. Also ist der Anschauer, der Betrachter, genauso wichtig wie der Künstler beim Phänomen der Kunst.« (Marcel Duchamp, zit. in Görner 2005: 138)

Ein Kunstwerk lädt ein, betrachtet und interpretiert zu werden. Grundlage der Interpretation ist Wahrnehmung. In ihrer Schrift zur Praxis des visuellen Wahrnehmens unterscheidet Eva Schürmann das »instrumentelle Sehen« vom »selbstzweckhaften Sehen« (Schürmann 2008: 82-83). Das erstere ist ein erkennendes und registrierendes Sehen im Aufnehmen von Informationen, das vor allem im Alltag realisiert wird. Das zweite Sehen impliziert Präsenzerfahrungen und findet seinen Zweck in sich selbst und in seinem eigenen Vollzug. Dies entspricht dem »zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmung«, wie sich nach Niklas Luhmann die Wirkungsweise der Kommunikation von Kunst durch die Betrachtenden entfaltet (Luhmann 1995: 41). Es ist die strukturelle Gemeinsamkeit der Kommunikation aller Künste. Doch bloße Wahrnehmung des Materials ermöglicht nach Luhmann noch keinen ästhetischen Genuss, es bedarf der selektiven Verarbeitung des Wahrgenommenen, die dem Kunstwerk erst Bedeutung verleiht. Das Wahrgenommene muss für Kommunikation verfügbar werden (vgl. Luhmann 1995: 21), damit die Betrachtenden an der Kommunikation durch die Kunstwerke, das heißt durch deren Mitteilung und Information teilhaben können (vgl. Luhmann 1995: 27). So überbrücken Kunstwerke »wie eine Art von ›Schrift‹ die Differenz von Wahrnehmung und Kommunikation« (Luhmann 1995: 33).

> »Kunst ist also auch insofern ein Medium der Kommunikation, als sie nicht festlegt, wie Künstler und Betrachter durch das Kunstwerk gekoppelt werden, aber andererseits doch garantiert, dass es dabei nicht beliebig zugeht.« (Luhmann 1995: 76)

Kunst zeichnet sich durch eine spezifische kommunikative Leistungsfähigkeit aus. Sie tut dies durch einen zweckentfremdeten Gebrauch der Wahrnehmung und unter der Vermeidung von Sprache (vgl. Luhmann 1995: 39-41). Sie kann durch Worte nicht adäquat wiedergegeben werden. Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive herrscht weitgehend Einigkeit, dass die sprachliche Kommunikation und die begriffliche Aneignung von Kunst der spezifischen Qualität ästhetischer Erfahrung nicht gerecht werden. Vor allem im Kontext des *iconic turn* wird die Sprache als eine defizitäre Instanz der Erkenntnis von Kunst deklariert. Das Bild kann nur verstanden werden als »Vermittlung von Sinn, die durch nichts Anderes zu ersetzen ist« (Imdahl 1994: 300), wie Max Imdahl als Vorläufer des *iconic turn* bereits 1994 proklamierte. Er spricht von einem »sehenden Sehen« (Imdahl 1994: 318), einer Wahrnehmungsweise, die in der Anschauung die ästhetische Verfasstheit der Wirklichkeit selbst erfahren lässt. Gottfried Boehm, der Vater des *iconic turn*, bringt das Defizit der Sprache gegenüber der Kunst so zum Ausdruck:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität […]. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter.« (Boehm 2007b: 53)

Doch es ist vor allem die Sprache, die Boehm in zahlreichen Schriften zur Bedeutung des Bildes und einer weitreichenden Forschungstradition der Bildwissenschaft verwendet. Er benutzt die Sprache der Kunstkommunikation, um das Sein des Bildes sowie die Bildverwendung zu reflektieren. Die Sprache bietet ihm einen Möglichkeitsraum, um die Wahrnehmung von Kunst für Kommunikation verfügbar und verhandelbar zu machen. Dass das kunsthistorische Tun generell sprachabhängig ist, dessen ist sich Boehm sehr wohl bewusst:

> »Was immer der Interpret eines bildnerischen Werkes methodisch im Einzelnen herausarbeiten mag; ob ihn historische Prämissen, philologische Kritik, ikonographischer Gehalt oder die ästhetische Physiognomie beschäftigen, das Nadelöhr seiner Arbeit ist die sprachliche Erfassung des Phänomens.« (Boehm 1995, zit. in Sturm 1996: 12)

Trotzdem hat sich das Sprachbewusstsein des Redens und Schreibens über Kunst in der Kunstwissenschaft kaum durchgesetzt. Noch immer gibt es nur wenige Kunsthistoriker, die sich über die Bedeutung der Sprache bei der kunstwissenschaftlichen Tätigkeit im Klaren sind (weitere Ausnahmen vgl. Locher 2016). In dem hier vertretenen Verständnis von Kunstkommunikation soll nicht der Kommunikationswert von Kunst abgebildet werden, sondern vielmehr nach Kommunikationsprozessen im Kontext einer gesellschaftlichen und alltäglichen Praxis gefragt werden, in der Kunst zum Gegenstand wird (vgl. Hausendorf 2006: 71). Die Frage ist, um es mit Heiko Hausendorf zu formulieren, »was eigentlich kommunikativ passieren muss, damit wir etwas als Kunstwerk wahrnehmen und ›verstehen‹« (Hausendorf 2006: 67, [Hervorh. im Original]). In diesem Sinne ist Kunst nicht einfach ein Thema der Kommunikation, ›über‹ das gesprochen wird. Vielmehr wird verhandelt, was als Kunst wahrgenommen wird. An die soziologischen Fragestellungen von Niklas Luhmann anschließend, geht es Hausendorf darum, wie mit und durch Kunstwerke »Wahrnehmbares für Kommunikation« (Luhmann 1995: 21) verfügbar gemacht wird. Insofern sind Kunstwerke Auslöser, die Wahrnehmbares in die »kommunikative Zone« (Hausendorf 2006: 67) rücken und dabei einen »Kunstakzent« (Hausendorf 2011: 512) herstellen. »Die Erregung und Organisation eines entsprechenden Kunstverdachts« (Hausendorf 2006: 67) zählen demnach zu den Voraussetzungen, dass Kunstwerke kommunizieren können.

2.2.3.2 Der Entwurf des Museumspublikums durch die Kunst

Wenn Kunstwerke nicht beliebig kommunizieren, dann erzeugt bereits die materielle Erscheinung ihrer Kommunikation einen gewissen Kunstverdacht und legt eine gewisse Art und Weise des Betrachtens und Rezipierens nahe. Im Laufe der Geschichte wurde die Art des Betrachtens und damit auch das Verhalten des Betrachters durch die Kunstwerke und mit ihnen verbunden auch durch die Museen auf unterschiedliche Weise geformt, wie ich anhand eines kurzen Exkurses in die Museumsgeschichte zeigen möchte:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bis Ende des 18. Jahrhunderts waren Ausstellungen meist nicht öffentlich zugänglich. Das schweigende Sehen in Form der stillen Kontemplation war noch nicht die vorherrschende und präferierte Form der Rezeptionshaltung. Vielmehr standen der kommunikative Austausch und die Wechselwirkung von Betrachtung und Interaktion im rezeptiven Umgang mit den Kunstwerken im Zentrum. Die Schatzkammern der weltlichen Herrscher waren ein geselliger »Gesprächsort« (Bennett 2010: 56), die Ausstellungen vor allem ein Gesprächsraum (vgl. Penzel 2007). Dies änderte sich paradoxerweise mit den ersten öffentlichen Museen wie u.a. dem Louvre, der 1793 für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.[23] Von nun an war ein bildungsfernes Publikum zwar geduldet, der kommunikative Austausch in den Präsentationsräumen der Kunst jedoch nicht (mehr) erwünscht. Zugangsbeschränkungen und strenge Auflagen mit Einlassbestimmungen, hohen Eintrittspreisen oder beschränkten Besuchszeiten (vgl. Grasskamp 1981: 19; Nowotny 2005; Parmentier 2009; Wall 2006: 36) sollten kurz darauf dem größten Teil der Bevölkerung den Zutritt ins Museum erneut erschweren. Die eingeschränkte Zugänglichkeit hatte zum Ziel, die Herrschafts- und Besitzansprüche des Bürgertums zu sichern. Die neuen öffentlichen Museen sprachen demnach die Frauen, Kinder, Menschen der Arbeiterklasse oder Einwanderer nicht in der gleichen Weise an wie die ›bürgerlichen Kunstkenner‹, für welche die Rituale des Museums vor allem bestimmt sein sollten (vgl. Bennett 2010: 47). Im 19. Jahrhundert entstanden in der Folge zahlreiche öffentliche Museen, die als Orte der sozialen Distinktion (vgl. Bourdieu/Darbel [1966] 2006: 164) wirksam wurden. Auf regulierende Weise etablierten sie soziale Normen und formten so das bürgerliche Publikum als soziale und politische Klasse. Tony Bennett hat in seiner Studie *The Birth of Museum* (Bennett 1995) das Zusammenspiel der Museumsarchitektur und der Ausstellungsinszenierung beschrieben und den Einfluss auf die Wahrnehmungs- und Bewegungsorganisation der Besucher herausgearbeitet. Er hat die Idee des Rituals in die Museumsdiskussion eingeführt (vgl. Bennett 1995: 17). Das spezifische museale Ausstellungsformat formte bürgerliche Subjekte und etablierte das Museum als eine Stätte für ›zivilisatorische Rituale‹ (vgl. Duncan 1995). Es wurde zu einer »public arena for the articulation of an ideal of citizenship« (Klonk 2009: 43), wie auch Charlotte Klonk feststellte.

In seinem späteren Aufsatz *Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens* ging Bennett auf die »Privilegierung des Sehens« (Bennett 2010: 55) ein. Indem die Museumsverantwortlichen durch spezialisierte Formen der »Augensteuerung« zur »richtigen Art des Sehens« anleiteten (Bennett 2010: 61), wurde durch die »Lenkung des Blicks« (Bennett 2010: 58) in der öffentlichen Kunstausstellung ein neues Ritual der Kunstrezeption geschaffen, das sich an bürgerliche Besucher mit visuellen Kompetenzen richtete und diese in die geltenden Ordnungen, Werte und Vorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft einführte. Bis heute konstituiert das Museum durch Ein- bzw. Ausschluss soziale Unterschiede (vgl. Bourdieu/Darbel [1966] 2006).

23 Bei Quatremère de Quincy ist 1805 zu lesen, also nur zwölf Jahre nach der Eröffnung des Louvre, wie er sich über die demokratische Öffnung des Museums beklagt, das sich dadurch vom »feinen Geschmack des Kenners verabschiede«. Mit der »unterhaltungssüchtigen Masse der jungen Großstadt« (Belting 2001: 83) wollte er keine gemeine Sache machen. Nach Quincy konnte wohl nur der ›Kenner‹ eine angemessene Haltung gegenüber den Kunstwerken einnehmen. Diese wurde offenbar durch die Anwesenheit des gemeinen Volkes gestört.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunstausstellungen formen nicht nur das bürgerliche Sehen, sondern sie wurden auch spezifische *Spaces of Experience* (Klonk 2009), die das Sprechen und Zuhören sowie das Zusammenkommen von Besuchenden ermöglichen. Charlotte Klonk zeigte anhand von historischen Ausstellungsdarstellungen, dass im Gegensatz zu anderen öffentlichen Institutionen der Kunstrezeption wie dem Kino, dem Theater oder der Konzerthalle die Kunstmuseen den Besuchern erlaubten, dass sie auch andere ansprechen und *face-to-face*-Interaktionen realisieren konnten (Klonk 2010b: 292). Dem Ritual der Kunstrezeption liegt eine mit ihm verbundene sozial-institutionelle Positionierung des ›bürgerlichen Kunstbetrachters‹ zugrunde. Im Kunstmuseum etablierte sich eine Rezeptionskultur, die in dieser Form einzigartig ist.

Im Laufe der Zeit wurde der gesellige Austausch von der Einsamkeit des individuellen und ›modernen Kunstbetrachters‹ abgelöst, der sprachlos an anderen vorbei durch die Ausstellung gleitet (vgl. Parmentier 2009). Brian O'Doherty hat die sublimen Hinweise der Ausstellungsgestaltung der Moderne durch den *white cube* beschrieben und den dabei geformten Status des ›traditionellen Kunstbetrachters‹ seiner Zeit kritisch entworfen. Dieser erscheint als ein wanderndes Phänomen, als ein »Beschauer, Zuschauer, Besucher« vor Bildern an den Wänden oder vor Objekten auf dem Fußboden. Er ist »gesichtslos«, meistens nur »als Rücken sichtbar« und verhält sich »etwas ungeschickt«, indem er sich »vorbeugt, genau hinschaut, mit fragender Haltung seiner Verwirrung diskret Ausdruck verleiht« und sich auch »ein bisschen dumm« (O'Doherty 1996: 39) verhält. Immer »abrufbereit« eilt er von Werk zu Werk.

> »Kunst konjugiert ihn, ein träges Verb, das zwar bereit ist, das Gewicht der Bedeutung zu tragen, aber nicht immer auch dazu fähig ist. Bisweilen schwankt der Betrachter zwischen verwirrenden Rollenangeboten: mal ist er ein Reflexbündel, ein ans Dunkel gewöhnter Wanderer, mal ein Akteur im Bild, ein verfehlter Schauspieler, und bisweilen sogar ein Auslöser von Tönen und Lichtern in einem von Kunst verminten Gelände. Man könnte ihm sogar zu verstehen geben, dass er selbst ein Künstler ist und ihn überreden, dass sein Beitrag zu dem, was er sieht und erfährt, die Signatur ist, die alles erst authentisch macht.« (O'Doherty 1996: 41)

In den letzten Jahren sind weitere Studien entstanden, die an O'Doherty anschließen und die Konstruktion der Rolle des Besuchers durch die Ausstellungsinszenierung von moderner Kunst und Gegenwartskunst in den Blick nehmen (vgl. Schwarte 2010, 2017b; Kaiser 2006; Gronau 2010; von Hantelmann/Meister 2010; Klonk 2010a, 2010b; Kobi/Schmutz 2013; Schneemann 2008, 2013a, 2013b; Reitstätter 2015). Einige für die Arbeit zentrale Betrachtermodelle werde ich kurz erläutern:

Ein frühes Modell ist die Rezeptionsästhetik, die von einem ›impliziten Betrachter‹ ausgeht, der im Kunstwerk vorstrukturiert ist. Die Rezeptionsästhetik fragt nach der Betrachterfunktion im Werk und dem *Anteil des Betrachters* (Kemp 1985). Diesem Ansatz liegt eine dialogische und kommunikative Konzeption des Zusammenwirkens von Kunstwerk und Betrachter zugrunde (vgl. Kemp 1983, 1992, 1996; Haverkamp 2005):

> »Die Rezeptionsästhetik sieht jedenfalls eine doppelte Aufgabe vor sich, die tendenziell zu einer einzigen Perspektive verschmelzen muss: Sie erarbeitet die (inneren) Rezeptionsvorgaben […] für die Eigengestalt des Werkes, für die Werk-Betrachterbeziehung, für die Konstituierung des Betrachtersubjektes. Sie hat sich aber auch um die Zugangs-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> bedingungen zu kümmern, die dem Werk in Architektur, Funktionszusammenhang, Rezeptionssituation gesetzt w*aren oder sind*.« (Kemp 1992: 24 [Hervorh. im Original])

Mit dem Begriff der ›Erfahrungsgestaltung‹ hat Oskar Bätschmann die Abkehr von der werkorientierten Rezeptionsästhetik hin zu einer Prozessästhetik proklamiert (vgl. Bätschmann 1997). Dabei ist das künstlerische Objekt nicht mehr das materielle Zentrum der Bedeutungsproduktion, sondern die Bühne der experimentellen Bezugnahme durch das Publikum.

> »Künstlerische Aktivitäten, die auf Erfahrungsgestaltung gerichtet sind, versuchen nicht nur, die Besucher von Ausstellungen zu Teilnehmern zu verwandeln. Mit dem Einsatz unterschiedlichster Mittel tendieren sie darauf, die virtuellen Teilnehmer temporär zu steuern. Sie isolieren ihn, unterziehen ihn Initiationsriten, bieten ihm Sinneswahrnehmungen ekligster und angenehmster Art, die das gewöhnliche Leben ihm versagt, lösen klaustrophobische Ängste und die Freude der Befreiung aus, verwirren den elementaren Orientierungssinn durch die Vertauschung von oben und unten, setzen die Teilnehmer scheinbar wirklichen Gefährdungen aus […] und suggerieren ihm transzendentale Erfahrungen, die er außerhalb des Kontextes von Kunst um den Preis der längst verworfenen Irrationalität erreichen kann.« (Bätschmann 1997: 243)

Zwar bleibt das künstlerische Objekt weiterhin signifikant an der Bedeutungsproduktion beteiligt, sein Status jedoch ist ein anderer. Der Künstler spricht das Publikum bewusst an und lädt es ein, das Kunstwerk zu dem zu machen, was es ist: ein Gegenstand der Kommunikation. Erfahrungsgestaltung impliziert den Wandel des Publikums zum aktiven Partner und verlangt nach einem Teilhaber von Kunst, der die angestammte Rolle als distanzierter Betrachter von Werken oder Zuschauer von Aktionen zu verlassen hat. Bätschmann begründet denn auch die Wende von der idealtypischen Figur des impliziten zu jener des ›expliziten Betrachters‹, der später von Wolfgang Kemp (Kemp 2015) in seinem gleichnamigen Buch als ein »multisensorischer Rezipient in Realpräsenz und in Aktion« (Kemp 2015: 67) beleuchtet wird.

Kemp entwickelt aufgrund der Appellstruktur von Gegenwartskunst verschiedene Ansätze der Adressierung und der Aneignungsweisen. Dabei geht er von zahlreichen Beispielen der Kunst aus, die im gemeinsamen Raum von Werk und Betrachter stattfinden, wie dies auch bei Installationen der Fall ist. Kemp fragt zudem in rezeptionsästhetischer Manier nach der Produktion von Betrachterrollen. Was die Ausstellungsbesucher als ›Erfahrungsgestalter‹ jedoch meist nicht können, ist, sich leiblich so zu beteiligen, mitzuwirken oder am Kunstwerk zu partizipieren, dass sich dieses dadurch verändert.[24]

Die Ausweitung der Kunst in den Raum und die partizipatorische Involvierung der Betrachter sind grundlegende Bedingungen der Installationskunst (Rebentisch

24 Zu dieser Form der Betrachterpartizipation legt Lars Blunck (Blunck 2003) eine Untersuchung zu betrachterinvolvierenden Assemblagen vor, in der er das Spannungsgefüge zwischen dem Objekt- und Artefaktcharakter der materiellen Struktur und dessen Ereignis- und Aufführcharakter im Kontext der ausstellenden Institutionen kritisch beleuchtet.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2003; Bishop 2005)[25]. Zahlreiche Kunstprojekte seit der Moderne widmen sich dem Phänomen der Partizipation. Silke Feldhoff diskutiert in ihren Studien künstlerische Beteiligungsformate, in denen das Publikum unterschiedliche Rollen einnimmt (vgl. Feldhoff 2009a, 2009b, 2017).

Im prozessorientierten und soziologisch inspirierten Entwurf der Interaktionsästhetik kritisieren Christine Resch und Heinz Steinert (Resch/Steinert 2003) solch rezeptionsästhetisch orientierte Arbeiten mit der Begründung, dass die Kunsthistoriker die empirischen Rezeptionen vorwegnehmen würden, mit denen der tatsächliche gesellschaftliche Status der Ausstellung verhandelt würde (vgl. Resch/Steinert 2003: 9). Ihr Vorschlag sieht vor, die realen Erfahrungen des Publikums im Umgang mit Kunst und die entsprechenden Ereignisse zu sammeln und zugänglich zu machen. Sie schlagen denn auch einen ›Dokumenter‹ vor, der die Involviertheit des Publikums und dessen Reaktionen dokumentiert, protokolliert, akribisch beschreibt und so Sammlungen von Interpretationen anlegt (vgl. Resch/Steinert 2003: 151).

Installationen setzen also nicht nur Materialien, Objekte, Klänge oder Medien in Szene, sondern auch handelnde Akteure, wie Barbara Gronau in *Theaterinstallationen* (Gronau 2010) herausarbeitet. Was diese tun, nimmt Sandra Umathum in *Kunst als Aufführungserfahrung* (Umathum 2011) mit theaterwissenschaftlichen Methoden in den Blick. Sie untersucht verschiedene Aufführungssituationen von Kunstwerken vor Ort, in denen die Besucher vor anderen oder für andere Handlungen ausführen und sich zu ihnen durch einen bestimmten Rezeptionsmodus in ein Aufführungsverhältnis setzen (vgl. Umathum 2011: 17).

Ich fasse zusammen: Museum und Kunstwerke konstituieren seit jeher ihr Publikum. Die zeitgenössische, erfahrungsgestaltende und partizipativ angelegte Kunst versucht, neue Rollen und Formen der Kunstbetrachtung zu entwerfen. Das künstlerische Objekt ist nicht mehr nur materielles Zentrum der Bedeutungsproduktion, sondern es involviert die Betrachtenden in Erfahrungsräume. Diese werden zwar als wichtige Bezugsgrößen der Kunst auch in der Forschung reklamiert, doch die zahlreichen Studien dazu machen kaum Aussagen darüber, wie die soziale Situation vor Ort tatsächlich aussieht. Wie sich die Besuchenden während der Rezeption tatsächlich verhalten und wie sie sich interaktiv organisieren, darüber bleiben die Aussagen vage. Im Sinne der Interaktionsästhetik sammle auch ich empirische Daten von Rezipierenden und analysiere, ob und wie Installationskunst von den Besuchenden als materiell-räumliche Ressourcen zur Erfahrungsgestaltung genutzt wird und welche kommunikativen Prozesse dabei in Gang gesetzt werden, welche Handlungen sie ausführen und wie sie durch Interaktion soziale Situationen herstellen. Es interessiert mich, auf welche Weise Installationskunst die traditionelle und soziale Positionierung des ›Kunstbetrachters‹ empirisch transformiert und welche aufgabenspezifischen Figuren dabei erkennbar werden. Auch wird der Blick darauf gerichtet, welche Rolle die Institution Museum im rezeptiven Prozess spielt. Für die Beantwortung dieser Fragen stütze ich mich auch auf das Konzept der Kunstkommunikation, auf das ich im Folgenden näher eingehe.

25 Sie lösen physisch-mentale Erfahrungsweisen aus, die Claire Bishop in ihrer Studie *Installation Art. A Critical History* (Bishop 2005) beschreibt. Auch Juliane Rebentisch hat sich in der philosophisch ausgerichteten Studie *Ästhetik der Installation* (Rebentisch 2003) gegen den gegenstandsbezogenen ästhetischen Werkbegriff von Installationskunst ausgesprochen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.4 Kunstkommunikation

2.2.4.1 Kunstkommunikation als sprachliche Praxis

Das Konzept der Kunstkommunikation wurde von Heiko Hausendorf (und Marcus Müller) in zahlreichen Arbeiten beschrieben. Basierend auf einem soziologischen Verständnis von Kunst (Hausendorf 2005, 2006, 2007b, 2010, 2011, 2012b, 2013, 2014, 2016; Hausendorf/Müller 2015, 2016b) geht er davon aus, dass Kunst neben den Bereichen Recht, Politik, Bildung, Medizin oder Wirtschaft einen Bereich der modernen Gesellschaft darstellt (vgl. Hausendorf 2011: 509/510; Müller-Jentsch 2012). Kunstkommunikation ist als eine »Spezialform von Kommunikation« (Hausendorf 2006: 66) zu verstehen, die ein gesellschaftliches Teilsystem bildet, das gleichrangig neben der Rechtskommunikation, der Politikkommunikation, Bildungs-, Medizin- oder Wirtschaftskommunikation steht (Überblick vgl. Felder/Gardt 2015). In der linguistischen Forschung beginnt sich diese Gleichrangigkeit allmählich durchzusetzen, denn seit wenigen Jahren taucht Kunstkommunikation nun in einschlägigen Handbüchern zur Text- und Gesprächslinguistik auf (vgl. Hausendorf 2011; Hausendorf/Müller 2015). Im Vergleich zu den anderen Kommunikationsbereichen aber ist Kunst sowohl als ein eigenständiger gesellschaftlicher Wert- und Handlungsbereich als auch als ein gesellschaftliches Produkt zu begreifen, das von spezifischen Regel- und Gesetzmäßigkeiten der Vergesellschaftung gekennzeichnet ist. Aus der soziologischen Perspektive ist die Kunstkommunikation als ein autonomes gesellschaftliches Teilsystem des Kunstsystems zu verstehen, das über eigene Regeln, Normen und Erwartungen verfügt. Es umfasst die »Kunstsubjekte wie die Kunstobjekte, die kunstvermittelnden Institutionen sowie die Kunstrezipienten« (Müller-Jentsch 2012: 26). Es besteht aus Symbolen, Artefakten und Praktiken, geht aus kommunikativen Handlungen vergesellschafteter Individuen hervor, findet in spezifischen Organisationen Verankerung, wird an nachfolgende Generationen weitergegeben und erzeugt bisweilen weitreichende gesellschaftliche Effekte. Kunstkommunikation, so schätzt Hausendorf den Begriff ein, meint also nicht nur die sprachliche Praxis der ›Kommunikation über Kunst‹.

> »Der Ausdruck *Kunstkommunikation* soll vielmehr darauf verweisen, dass und wie in unserer Gesellschaft *mit* und *durch* Kunstwerke(n) kommuniziert werden kann.« (Hausendorf 2011: 510/511 [Hervorh. im Original])

Unter Kunstkommunikation wird demnach jegliche Form von Kommunikation mit, durch und über Kunstwerke verstanden. Dabei sind organisierte Kommunikationsformen von Institutionen wie Kunstmuseen oder Galerien ebenso gemeint wie solche unter Experten (Wissenschaftler), Produzenten (Kunstschaffende), Rezipienten (Kunstinteressierte, Laien), Vermittlerinnen und Vermittlern (im Museum, in der Schule, in den Medien) oder auch Sammlern. Sie schließt zudem mündliche und schriftliche Kommunikationspraktiken, die Alltagspraxis und der Fachdiskurs, Augenblickskommunikation *Vor dem Kunstwerk* (Hausendorf 2007) sowie die Anschlusskommunikation nach der Betrachtung ein. Teil davon sind auch Kunstführungen, Small Talks auf Vernissagen, Audioguides (vgl. Hausendorf 2014; Fandrych/Thurmair 2016), Texte in Katalogen (vgl. Ziethen 2016) oder als Kritiken in Feuilletons (vgl. Lüddemann 2016; Thim-Mabrey 2016; Karich 2016). Kunstkommunikation kann als ein Mittel zur Kunst (z.B. in der Kunstpädagogik), als Ausdruck von Werturteilen (z.B. in

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Kunstkritik), als eine wissenschaftliche Praxis (z.B. in der Kunstgeschichte) oder als Bestandteil der Kunst selbst in den Fokus rücken (vgl. *Handlungsfelder der Kunstkommunikation*, Abschnitt 2.2.4.4) So lässt sich mit Niklas Luhmann formulieren: »Kunst kann es überhaupt nur geben, und das ist keineswegs so trivial, wie es klingen mag, wenn es Sprache gibt.« (Luhmann 1995: 39)

Kunstkommunikation im Sinne eines Sprechens (und Schreibens) über Kunst hat sich in der sprachwissenschaftlichen Forschung inzwischen als eine eigene Kommunikationspraxis mit eigenen Aufgaben, Strategien und sprachlichen Formen etabliert (vgl. Hausendorf 2005: 99). Die Praxis der Sprache der Kunstkommunikation meint dabei nicht nur Kommunikation über Kunst, sondern schließt die Tatsache mit ein, dass Kunstwerke selbst auf eine spezifische Art und Weise kommunizieren und erst durch kommunikative Bemühungen beispielsweise von Kunstmuseen und Ausstellungen durch die Präsentation von Kunstwerken sichtbar werden. In der Anschlusskommunikation sprechen die Betrachter darüber, was und wie sie wahrnehmen, was sie wie interpretieren oder was sie davon halten, um die Kunsthaftigkeit der Erfahrung kommunikativ und interaktiv zu aktualisieren. Auch die mündliche Kunstkommunikation ist in der Ausstellung omnipräsent. Durch sprachliche Handlungen wird kommunikativ hervorgebracht, was als Kunst wahrgenommen wird, und mit einer Fülle an metakommunikativen »Kontextualisierungshinweisen« vor Ort verankert (Hausendorf 2006: 68).

Kunstkommunikation als sprachliche Praxis begründet einen Perspektivenwechsel vom ästhetischen Wert des Kunstwerks zur kommunikativen Konstitution von Kunst durch die Betrachtenden. Die Sprache der Kunstkommunikation nimmt dabei eine zentrale Stelle ein. Sie geht von einem beobachter- und besucherzentrierten Kunstbegriff aus. Hier setzen sprachwissenschaftliche Untersuchungen an, die sich mit alltagshermeneutischer Kommunikationspraxis durch eine phänomenologische Zugangsweise auseinandersetzen. Sie sind im Buch *Vor dem Kunstwerk* (Hausendorf 2007a) zusammengefasst. Die Sprache der Kunstkommunikation, das heißt die sprachliche Kommunikation über Kunst, schließt also die Kommunikation mit und durch Kunst (vgl. Luhmann 1995, zit. in Hausendorf 2006) immer mit ein.

2.2.4.2 Kommunikation durch, mit und über Kunst

Bei der **Kommunikation durch Kunst** ist das Kunstwerk die Erscheinungsform der Kommunikation (vgl. Hausendorf 2011: 513). »Das Kunstwerk selbst engagiert die Beobachter mit Wahrnehmungsleistungen«, so Niklas Luhmann (Luhmann 1995: 36). In dieser Form der Kommunikation führt der Künstler Regie. Die Kommunikation durch Kunst umfasst die Produktion ästhetischer Arrangements, die durch Intention und Planung zu einem Angebot der Kommunikation werden (vgl. Wyss 2006: 27). Kunstwerke werden in der Regel produziert, um wahrgenommen zu werden und Reaktionen herauszufordern, die auch kontrovers sein können. Jedes Kunstwerk, auch wenn es materiell als abgeschlossen erscheint, fordert in der Einsicht Ecos die Interpretationsleistungen des Betrachters. Die Kommunikation durch Kunst umfasst daher auch die Rezeption, das heißt die Aufnahme und die Interpretation dieser Arrangements. Einer künstlerischen Sprache rezeptiv zu begegnen, heißt nichts anderes, als »sich einem Problem zu stellen, dessen Lösung nicht vorgegeben ist« (Seumel 2012). So umfasst die Kunstrezeption »Akte einer raschen Aufnahme augenfälliger Signale wie in der geduldigen Interpretation ihrer komplexen Struktur« (Lüddemann 2007a: 10). Unter

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kunstrezeption sind demnach vielfältige produktive Arten der Wahrnehmung und deren Verarbeitung zu fassen, die von der Betrachtung eines einzelnen Individuums bis zu den Reaktionen des Kulturbetriebs und der Kritiker reichen. Die Rezeption ist demnach eine kommunikative Handlung, die nach einem »überschüssigen, nicht im Voraus zu berechnenden Sinn« (Lüddemann 2007a: 11) sucht. Die Rezeption von Kunst ist in einem situativen Kontext eingebunden (z.B. in einer Ausstellung). Dieser hat grundsätzlich einen Aufforderungscharakter und fordert zum wahrnehmenden Handeln auf. So wird das Rezeptionsangebot zur Handlungsanweisung für die Betrachtenden (vgl. Mikos 2001: 66). Produktion und Rezeption bilden demnach die beiden Aspekte einer Kommunikation durch Kunst.

Die **Kommunikation mit Kunst** ist etwas anders gelagert. Bei der Kommunikation mit Kunst fordert das präsentierte Kunstwerk zur Kommunikation durch Kunst auf wie beispielsweise im Rahmen einer Ausstellung. Kommunikation mit Kunst setzt voraus, dass durch die Kommunikation durch Kunst im Rahmen des Systems Kunst eine bestimmte Botschaft mitgeteilt wird. Die Ausstellung als ein Arrangement von Kunstwerken sagt dabei beispielsweise: ›Was Sie hier sehen, ist Kunst.‹ »Wenn […] mit Kunst kommuniziert wird, erscheint Kunst nicht einfach als Mittel, sondern vor allem als Partner, besser gesagt als Impulsgeber einer Allianz auf Zeit« (Lüddemann 2007a: 7). Der diskursive Akt der Ausstellung als eine Art der Kommunikation mit Kunst formt die Wahrnehmung der Besuchenden. Er wird zu einer Art Handlungsanweisung. Besteht die Leistung der Kunst im dauerhaften Präsentieren von Wirklichkeitsentwürfen, dann besteht die Leistung der Kommunikation mit Kunst darin, diese Entwürfe zu erkennen und sie im Rahmen einer Ausstellung sprachlich zu formulieren (vgl. Lüddemann 2007b: 249).

Die **Kommunikation über Kunst** oder Kommunikation zur Kunst bzw. die Kommunikation über Wahrnehmbares ist eine zentrale Voraussetzung dafür, dass Kommunikation mit und durch Kunstwerke zugänglich wird (vgl. Hausendorf 2005: 103). Im Zentrum der Kommunikation über Kunst steht dabei die Frage: »Wie ist Kunst möglich?« (Filk/Simon 2010a) In und mit der Kommunikation über Kunst »wird darüber entschieden, was in der modernen Gesellschaft *als Kunst(werk)* erlebbar, behandelbar und besprechbar ist« (Hausendorf/Müller 2016b: 4 [Hervorh. im Original]). Die Kommunikation über Kunst schließt an die Begegnung mit einem künstlerischen Gegenstand an und führt diese sprachlich fort. Sie findet dann statt, wenn sich Betrachtende im Gespräch sprachlich darüber austauschen, was sie sehen, was sie irritiert, was sie davon halten oder darüber wissen, was ihnen gefällt oder nicht. Die Sprache formt und differenziert die Wahrnehmung von Kunst und »produziert dabei Sichtbarkeiten« (Sturm 1996: 59). Die wahrnehmungsbegleitenden Worte machen deutlich, was in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten ist. Bei der Kommunikation über Kunst geht es um den kommunikativen Anschluss an Kunst, der durch die Wahrnehmung von Kunstwerken ausgelöst wird (vgl. Hausendorf 2006: 69). Im Sprechen über Wahrgenommenes wird dabei die Kunsthaftigkeit der Erfahrung kommunikativ bearbeitet. Kunstkommunikation gemäß Hausendorf ist nicht nur Kommunikation über Kunst, sondern schließt Kommunikation mit und durch Kunst mit ein (vgl. Luhmann 1995: 31, 36; Filk/Simon 2010b: 34). In der Kommunikation über Kunst ist also impliziert, was in der übergreifenden Kommunikation durch und mit Kunst als Kunst gewertet wird (vgl. Hausendorf 2006: 68).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.4.3 Linguistisches Modell der Kommunikationspraxis über Kunst

In der ersten Studie rekonstruierte Heiko Hausendorf im Rahmen der Gesprächsforschung die phänomenologische Praxis des Redens (und Schreibens) über Kunst (vgl. Hausendorf 2005) und begründete damit ein sprachwissenschaftliches Forschungsinteresse an der Kunstkommunikation. Er und andere haben es sich seither zur Aufgabe gemacht, Aspekte dieser Sprache systematisch zu beschreiben (vgl. auch Thim-Mabrey 2007, 2016; Kindt 1982, 2007, 2016). Über die Jahre hinweg erarbeite Hausendorf in zahlreichen Aufsätzen ein linguistisches Modell der Kommunikationspraxis über Kunst (zusammenfassend in Hausendorf/Müller 2015, 2016b). Dieses beschreibt, wie etwas sinnlich Wahrnehmbares (Sichtbares, Hörbares, Greifbares etc.) durch Sprechen und Zuhören (oder durch Schreiben und Lesen) in den Fokus der Kunst kommt. Aufgrund von empirischen Beobachtungen rezeptionsästhetischer Aneignung von Kunst durch mündliche Kunstkommunikation unter Laien oder anhand schriftbasierter Zeugnisse hat Hausendorf wichtige Grundlagen zur Rekonstruktion der spezifischen kommunikativen Praxis geschaffen und damit gezeigt, dass im Sprechen (und Schreiben) über Kunst bestimmte Bedeutungs- und Sinngehalte realisiert werden, die mit dem Konzept des Kunstwerks und dessen Anschauung für die Rezipienten verbunden sind. Er hat dabei das Sprechen (und Schreiben) als »Lösung kommunikativer Anforderungen und Problemstellungen« (Hausendorf 2005: 106) rekonstruiert. Insgesamt definiert er fünf grundlegende Aufgaben, die mit dem Sprechen (und Schreiben) verbunden sind: *Bezugnehmen, Beschreiben, Deuten, Erläutern und Bewerten*. Jeder dieser Aufgaben liegt eine charakteristische Frage zugrunde, die es zu bearbeiten gilt (vgl. Hausendorf 2005: 108-113):

- Im *Bezugnehmen* geht es um die Frage: Worum geht es? Das Wahrnehmungsverhalten steht im Mittelpunkt. Fokussierte Wahrnehmung auf ein Bezugsobjekt wird zur Schau gestellt. Von diesem »wahrnehmungsabhängigen Bezugnehmen« lässt sich ein »vertrautheitsabhängiges Bezugnehmen« (Hausendorf 2011: 519) im Sinne eines Identifizierens des Bezugsobjekts mit einem Namen unterscheiden.
- Das *Beschreiben* rückt sinnlich Wahrnehmbares und den »Eigenwert sinnlicher Wahrnehmung« (Hausendorf 2005: 114) in den Fokus. Die Aufgabe reagiert auf die Frage: Was gibt es zu sehen? Sie resultiert aus der »Bezugnahme auf und der Annäherung an diese Aspekte sinnlicher Wahrnehmung« (Hausendorf 2005: 108). Das Beschreiben des Wahrnehmungswertes suggeriert eine unmittelbare, nachvollzieh- und überprüfbare Beobachtung (vgl. Hausendorf 2011: 521).
- Im *Deuten* liegt der Versuch, »hinter die Oberfläche des wahrnehmbaren Zugänglichen zu kommen« (Hausendorf 2005: 109) und über das hinauszugehen, was sichtbar ist. Dem Deuten entspricht die Unsicherheit des Verstehens. Das Deuten reagiert auf die Frage: Was steckt dahinter?
- Im *Erläutern* wird die Frage bearbeitet: Was weiß man darüber? Es geht um die Darstellung von (Vor)Wissen und (Aus)Bildung. Im Erläutern werden Hinweise aus der »Fach- und Wissenschaftlichkeit mitkommuniziert« (Hausendorf 2005: 110).
- Im *Bewerten* wird Gefallen oder Missfallen deutlich gemacht und die Frage beantwortet: Was ist davon zu halten? Durch das Bewerten kommt eine »kunstadäquate Wertedimension« (Hausendorf 2006: 76) ins Spiel. Die Frage nach dem Stellenwert der Kunst nimmt dabei eine zentrale Rolle ein.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Praxis des Sprechens (und Schreibens) über Kunst ist also eine Praxis des *Bezugnehmens, Beschreibens, Deutens, Erläuterns und Bewertens*. Sie lässt sich auch als eine Alltagspraxis verstehen, die auf das »Verstehen von Kunst abzielt und damit ›Kommunikation durch und mit Kunst‹ immer wieder möglich macht« (Hausendorf 2006: 97). So haben beispielsweise *Beschreiben, Deuten, Erläutern* und *Bewerten* interdisziplinäre Relevanz und sind auch in der kunsthistorischen Praxis verankert (vgl. Hausendorf/Müller 2016b: 6). Vor allem das *Beschreiben* ist für Hausendorf eine unterschätzte kommunikative Aufgabe, die »ein großes Potenzial birgt für einen Zugang zum Kunstwerk« (Hausendorf 2007b: 34) und die in ihrer Bedeutung vor allem in der Kunstpädagogik aufzuwerten ist. Aus der Perspektive der Kunstkritik rückt die Praxis des *Bewertens* ins Zentrum (vgl. Hausendorf 2013); die Rezeptionsästhetik hingegen interessiert sich insbesondere für die Praxis des *Deutens*. In der Kunstgeschichte und Kunstsoziologie ist die Praxis von *Beschreiben, Deuten, Erläutern* und *Bewerten* geläufig (vgl. Hausendorf 2007b).

Auf der Ebene der *Aufgaben* ist also noch nicht entschieden, wie und durch wen diese bearbeitet werden. Um die linguistische Relevanz der sprachlichen Aktivitäten zu erfassen, lassen sich auf der Beschreibungsebene pragmatische und semantische Mittel bestimmen, mit denen sich die Aufgabenerledigung sprachlich rekonstruieren lässt. Auf der Ebene der *Mittel* rücken die Pragmatik und die Semantik, das heißt Handlungsformate, Verfahren und Strategien sowie Bedeutungsfelder in den Fokus, mit denen die Aufgaben bearbeitet und erledigt werden (vgl. Hausendorf 2005, 2006, 2011). Die Mittel werden mit konkreten sprachlichen Formen ausgedrückt. Dabei kommen auf der Ebene des Lexikons und der Grammatik der jeweiligen Sprache die *Erscheinungsformen* an die Oberfläche, mit denen im Sprechen (und Schreiben) Kunst gegenwärtig gemacht wird (vgl. Hausendorf 2005: 107). Auf der Beschreibungsebene der Formen werden die konkreten sprachlichen (und zum Teil auch nichtsprachlichen) Erscheinungen und die spezifische Verwendung von Lexika (Wortschatz) und Grammatik (Phraseologie) (vgl. Thim-Mabrey 2007; Hausendorf 2005, 2006) erfasst.

Die drei Ebenen der *Aufgaben*, der *Mittel* und der *Erscheinungsformen* der Kunstkommunikation sind phänomenologischer Natur, das heißt, mit ihnen kann empirisch nachvollzogen werden, wie die zugrundeliegende Frage bearbeitet wird (vgl. Hausendorf 2006: 74). In der linguistischen Analyse der Kommunikationspraxis über Kunst als Sprachpraxis muss demnach nicht geklärt werden, was Kunst ist; vielmehr soll sie berücksichtigen, dass es bestimmte *Aufgaben, Mittel* und spezifische *Formen* gibt, die in der Sprache der Kunstkommunikation Verwendung finden und die darüber entscheiden, was als Kunst erlebt und verhandelt wird.

Um die Aufgaben zu bewältigen, hat Hausendorf auf »kommunikative Zugzwänge« (Hausendorf 2007b) hingewiesen. Im pragmatischen Funktionszusammenhang machen kommunikative Zugzwänge das Sprechen (und Schreiben) über Kunst nicht nur möglich, sondern sie müssen auch so bedient werden, dass von »Kunst die Rede sein kann« (Hausendorf 2007b: 26). Zugzwänge sind gemäß der elementaren konversationsanalytischen Einsicht in Form von »Aktivitätsimplikationen« (Kallmeyer/Schütze 1977: 168) erwartbar. Sie treten beim Bearbeiten der kommunikativen Aufgaben in Kraft. So machen der ›Zugzwang der Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen‹ und der ›Zugzwang des Zeigens‹, der ›Zugzwang des Beschreibens‹, der ›Zugzwang des Deutens‹, der ›Zugzwang des Erläuterns‹ oder der ›Zugzwang des Bewertens‹ kommunikativen Anschluss möglich.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hausendorfs Modell zur Praxis der Kunstkommunikation lässt sich zudem auf fünf spezifische Kommunikationsbereiche mit je spezifischen kommunikativen Aufgaben und entsprechenden Fragen erweitern, aus denen Handlungsmuster für deren alltägliche Bewältigung resultieren: Wahrnehmungswahrnehmung, die Beschreibungs, die Deutungs, die Wissens- und die Geschmackskommunikation (vgl. Hausendorf 2012b).

Das Modell berücksichtigt zudem die Kunstkommunikation als eine soziale Praxis. Wer sich kommunikativ äußert, der positioniert sich, nicht nur im Interaktionsraum ›Kunst‹ (vgl. Müller/Kluwe 2012b: 3), sondern auch im Kunstsystem und im sozialen Gefüge der Gesellschaft. Die Kunstkommunikation impliziert eine spezifische soziale Positionierung innerhalb des Kunstbetriebs (vgl. Hausendorf 2012b; Hausendorf/Müller 2016b: 5-14). Aufgrund der Verankerung der Kunstkommunikation im Kunstsystem, der Praxis der Kunst- und Ausstellungskommunikation und der Bearbeitung bestimmter Aufgaben identifiziert Hausendorf musterhafte Ausprägungen von (sozialen) Positionierungen. Der sozialen Rolle ›Kunstbetrachter‹ kommt nicht nur die Bearbeitung der Aufgabe der visuellen Wahrnehmung zu, sondern beispielsweise auch die räumliche Positionierung vor dem Kunstwerk (vgl. Hausendorf 2007, 2012b). Er ist es auch, der in Katalogtexten (vgl. Hausendorf 2011: 521ff.) oder Audioguides (vgl. Hausendorf 2014; Fandrych/Thurmair 2016) angesprochen und ermuntert wird, auch handelnd den Sinn der Kunst zu ergründen. Der ›Kunstkenner‹ macht sich vor allem durch die klassifizierende Bezugnahme und die Beredsamkeit im Erläutern bemerkbar, der ›Kunstrichter‹ hingegen in seinem bewertenden Urteil und der ›Kunstsammler‹ vor allem durch die identifizierende Bezugnahme aufgrund des käuflichen Erwerbs (vgl. Hausendorf 2012b; Hausendorf/Müller 2015, 2016b).

Auch in Textsorten machen sich musterhafte Ausprägungen einer professionalisierten und institutionalisierten kunstkommunikativen Praxis bemerkbar. Bei Kunstwerkbeschriftungen beispielsweise steht die musterhafte Lösung für das Problem der Bezugnahme als dominante Handlung im Zentrum (vgl. Hausendorf 2011: 526-528, 2012b: 105/106), bei der Kunst- und Ausstellungskritik das Bewerten (vgl. Hausendorf 2013; Lüddemann 2016; Thim-Mabrey 2007, 2016), bei Wandtexten das Erläutern oder bei Bildbeschreibungen das Beschreiben (vgl. Klotz 2007, 2016) und das Deuten in Expertentexten (vgl. Hausendorf 2011: 520).

Die nachfolgende Tabelle fasst abschließend das Modell gemäß den von Hausendorf herausgearbeiteten Ergebnissen zur Praxis der Kunstkommunikation zusammen[26]:

26 Die Tabelle führt Darstellungen zusammen, die bereits publiziert sind: zu Aufgaben, Mittel und Formen der Kunstkommunikation (Hausendorf 2012b: 101) sowie zu kommunikativen Aufgaben und sozialen Positionierungen (Hausendorf 2012b: 120/121) und ergänzt sie mit den folgenden Aspekten: Kommunikationsbereiche, kommunikative Zugzwänge, Textsorten.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufgaben	Bezugnehmen	Beschreiben	Deuten	Erläutern	Bewerten
Frage	Worum geht es?	Was gibt es zu sehen?	Was steckt dahinter?	Was weiß man darüber?	Was ist davon zu halten?
Kommunikationsbereiche	Wahrnehmungswahrnehmung	Beschreibungskommunikation	Deutungskommunikation	Wissenskommunikation	Geschmackskommunikation
Kommunikative Zugzwänge	Zugzwang der Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen, Zugzwang des Zeigens	Zugzwang des Beschreibens	Zugzwang des Deutens	Zugzwang des Erläuterns	Zugzwang des Bewertens
Pragmatisch-semantische Mittel	Hinweise zu Namen des Künstlers, des Werks, der Gattung Thematisierung durch Zeigen und Identifizieren	Hinweise zu Materialität/Beschaffenheit, Format/Größe, Dingen/Umrissen/Formen Thematisierung der Sichtbarkeit, Unbeschreibbarkeit/Unsagbarkeit etc.	Hinweise zu Absicht/Wille/Intention des Künstlers, Symbol/Allegorie, Bedeutung, Aussage Thematisierung von Unsicherheit etc.	Hinweise zu Werk, Biografie, Tradition, Gattung Thematisierung von kunsthistorischen Inhalten, Wissen, Vorwissen, Bildung etc.	Hinweise zu Gefallen/Geschmack, Rang/Wert, Wirkung/Eindruck, Qualität, Kunst/Nichtkunst Thematisierung von Gefallens- und Geschmacksdarstellungen, soziale Zugehörigkeit etc.
Formen: Lexika und Grammatik	z.B. Namensnennungen	z.B. verba sentiendi, Verben des Wahrnehmens, Wortbildungen (Derivationen, Ad-hoc-Komposita), Metakommunikation (Zitate, Kommentare) etc.	z.B. Nomina agentis, Substantive wie Absicht, Wille, Intention; intentionale Verben, Fragesätze, Geltungsadverbien etc.	z.B. Eigennamen anderer Künstler, Fachtermini, Fremdwörter etc.	z.B. Verben wie »gefallen«, »zusagen«, »empfinden« etc.
Textsorte	Kunstwerkbeschriftung	Bildbeschreibung	Expertentext	Wandtext	Kunstkritik
Dominanz der sozialen Positionierung	Kunstbetrachter Kunstsammler	Kunstbetrachter	Kunstbetrachter Kunstkenner	Kunstkenner	Kunstrichter

Abb. 2: Linguistisches Modell zur Praxis der Kunstkommunikation (nach Hausendorf)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.4.4 Handlungsfelder der Kunstkommunikation

Hausendorf und Müller bestimmen zudem unterschiedliche Kommunikationsbereiche, in denen die Sprache der Kunstkommunikation genutzt wird (vgl. Hausendorf/Müller 2015, 2016b): die Bildende Kunst, die Kunstrezeption, die Kunstkritik, die Kunstvermittlung, die Ausstellungs- und Museumskommunikation und die Kunstwissenschaft. Für die vorliegende Arbeit sind vor allem die Handlungsfelder ›Kunstrezeption‹ und ›Ausstellungs- und Museumskommunikation‹ von Bedeutung und sollen hier näher erläutert werden:

Das Handlungsfeld ›Kunstrezeption‹ stellt einen wichtigen Bereich der Kunstkommunikation dar. Er hat sich unabhängig vom Kunstschaffen etabliert. Die Rezeption der Kunst ist gegenüber der Produktion meist von Nachzeitigkeit geprägt. Sie vollzieht sich zeitlich und räumlich separiert von der Entstehung. Rezeption ist eine kommunikative Handlung, die in einem situativen Kontext, wie beispielsweise in der Ausstellung, zustande kommt, »sobald Besucher Dinge, die sie im Museumsraum wahrnehmen, als zeitbeständige, vom Körper des Produzenten entbundene Zeichen verstehen, mit denen ihnen jemand etwas über die Welt mitteilen will« (Kesselheim 2021: 6). Kunstwerk und Publikum treffen nicht unvorbereitet aufeinander. Rezipierende können nicht in beliebiger Weise mit den Kunstwerken umgehen, denn einerseits hat der Künstler oder die Künstlerin diesen Austausch durch das verdauerte Kommunikationsangebot ›Kunstwerk‹ bereits initiiert und eine sichtbare Ausdrucksform als Bedeutungsträger hervorgebracht. Andererseits sind Ausstellungsbesuchende in die Umgebung eines sie strukturierenden Museums eingebunden. Die Aufgabe des Museums ist es, Kunst zu vermitteln, indem es die wahrzunehmenden Kommunikationsangebote zeigt und Kunstrezeption ermöglicht. Zum Handlungsfeld der Kunstrezeption zählt das Sprechen und Schreiben ebenso wie das Zuhören und Lesen, der wissenschaftliche Umgang mit Kunst genauso wie der alltägliche von Laien. So haben sich historische Spielarten der kommunikativen Aneignung von Kunst herausgebildet (vgl. Hausendorf/Müller 2016b), die auch in der vorliegenden Arbeit zur Sprache kommen:

- Der ›implizite Kunstbetrachter‹ ist die idealtypische Figur der kunstwerkimmanenten Reflexion (vgl. Kemp 1983, 1996) und Fluchtpunkt der kunstwissenschaftlich geprägten Kunstrezeption. Hier zeigt sich die »Objektivität eines Kenners«, der sich durch eine spezifische Fachsprachlichkeit hervortut (Hausendorf/Müller 2016b: 26).
- Durch die Präsentation von Kunstwerken, Audioguide-Aufzeichnungen oder Ausstellungstexten wird eine bestimmte soziale Positionierung des ›Kunstbetrachters‹ etabliert. Hier macht sich eine gesellschaftliche Normierung von Kunstrezeption bemerkbar.
- Kunstrezeption wird nicht nur durch einsames Verweilen vor dem Kunstwerk realisiert, sondern auch im Rahmen anwesenheitsgebundener Kommunikation mit anderen. Die sprachliche Bewältigung von Kunstkommunikation zeigt sich in einer alltagsnahen Kommunikation, in der empirische Antworten sehr vielfältig auftreten. Das Kunstwerk steht im Zentrum der ›Kommunikation über Kunst‹ in Form von Kunstgesprächen (vgl. Hausendorf 2007a), in denen das Sprechen und

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zuhören vor dem Bild zur »konventionalisierten Rezeptionshaltung« (Locher 2007: 14) geworden ist.[27]

Im Handlungsfeld ›Ausstellungs- und Museumskommunikation‹ hat einerseits die »Begegnung mit Kunst einen eigenen Ort und Schauplatz (auch im Sinne eigener Räume und Gebäude) gefunden« (Hausendorf/Müller 2016b: 35), in der die Raumgestaltung der Ausstellung eine zusätzliche Wirkmacht der Kunstkommunikation entfaltet (vgl. O'Doherty 1996). Andererseits tritt Kunstkommunikation im Kontext der Institutionalisierung von Ausstellungen auf. Die folgenden Punkte konkretisieren bereits genannte Inhalte im Bereich der Kunst und sind für die vorliegende Arbeit bedeutsam:

- Die kommunikative Kraft des Ausstellens bildet einen »kommunikative[n] Vorlauf« (Hausendorf 2012b: 103). Sie ist ein Hinweis darauf, dass die Wahrnehmung auf Kunst um- und eingestellt werden soll. Denn das, was in einer Kunstausstellung zu sehen ist, wurde genau deswegen inszeniert. Es ist da, um gesehen, betrachtet und rezipiert zu werden. Von diesem Zeigeaufwand kann nicht abstrahiert werden. Daher ist die Ausstellung von Kunst als eine routinierte Praxis zu verstehen, Kunstverdacht zu organisieren und zu institutionalisieren (vgl. Hausendorf 2006: 97).
- Die Museums- und Ausstellungsarchitektur, die Kunstwerke sowie die musealen Kommunikations- und Vermittlungsformen bilden zentrale Ressourcen der Kunst- und Ausstellungskommunikation. Die Mitteilung geschieht durch eine »architektonisch inszenierte Vorzeigepraxis« (Hausendorf/Müller 2016b: 38), die als Ganzes sinnstiftend wirkt und die das institutionalisierte Zeigen der Ausstellung demonstrativ inszeniert. In mündlichen Vermittlungsformen wie Ausstellungsführungen oder Audioguides oder in schriftbasierten Textsorten wie Ausstellungskatalogen oder Kunstwerkbeschriftungen haben sich musterhafte Lösungen der kunstkommunikativen Aufgaben entwickelt.
- Bereits mit dem Betreten des Ausstellungsraumes geraten die ausgestellten und präsentierten Kunstwerke automatisch unter Kunstverdacht, ohne dass darüber kommuniziert werden muss (vgl. Hausendorf 2007b: 27).

Mit dem neu erwachten Interesse an Multimodalität und Räumlichkeit soll in der vorliegenden Arbeit die Erforschung der Kunstkommunikation eine multimodal und räumlich erweiterte Ausrichtung erhalten. Neu rückt Installationskunst in den Analysefokus, die raumbasiert kommuniziert wird und deren Hinweise von den Besuchenden in der rezeptiven Aneignung auf körperlich-räumliche Weise beantwortet werden. So lassen sie sichtbar werden, was sie unter Kunstverdacht stellen. Körperlich-räumliche Lösungen sind im linguistischen Modell der Praxis der Kunstkommunikation von Hausendorf (noch) nicht berücksichtigt. Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich anhand einer Ausstellung von Installationskunst zu einem multimodal erweiterten Verständnis von Kunstkommunikation beitragen und anhand eines Fallbeispiels beschreiben, wie die Praxis der Kommunikation durch, mit und über Kunst interaktiv und multimodal geprägt ist.

27 Im Bereich der Kunstrezeption hat das kultivierte Kunstgespräch innerhalb der Rhetorik eine lange historische Forschungstradition (vgl. Marin 2001; Knape 2007, 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunstausstellung 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 spezifischeren 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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[1], 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 »Fokusperson« (Schmitt/Deppermann 2007: 109/110) sein würde. Als Fokusperson 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, worauf hin 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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[2]), 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 Fokusperson 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Video	Datum und Zeit der Erhebung	Dauer	Teilnehmende und weitere dokumentierte Personen	Fokusperson Kamera
A	Samstag 18.2.2012 16.20–18.00 Uhr	1 h 40'48"	Anja (A) und Martin (M) beide < 30 Jahre Aufsichtsperson	Martin
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
C	Freitag 17.2.2012 nachmittags	22'04,04"	Lilo (L) und Willi (W) beide > 60 Jahre	Willi
D	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
F	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
G	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
K	Sonntag 19.2.2012 13.00 – ca.13.30 Uhr	37'50,06"	Roland (R) und Sibylle (S) beide > 40 Jahre Aufsichtspersonen	Roland
L	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
T	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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunstausstellungen 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.[3] 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.[4] Vom Studio des Künstlers habe ich den Medienspiegel[5] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Hinweiskonstellation ist daher nur als eine *momentane* Konstellation zu verstehen, die auf eine vorausgehende Konstellation folgt (die den Interagierenden noch präsent ist) und die spätere Konstellation 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3.2 Methoden

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

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

3.2.1 Visuelle Erstanalyse

3.2.1.1 Methodisches Vorgehen

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

3.2.1.2 Modell zur Rekonstruktion kommunikativer Aufgaben

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

3.2.2 Standbildanalyse

3.2.2.1 Methodisches Vorgehen

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

3.2.2.2 Der Aufforderungscharakter der Kunst

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

3.2.2.3 Raumbasierte Kommunikation durch raumgebundene Erscheinungsformen

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

3.2.2.4 Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

7 Ich bin mir bewusst, dass mit dieser englischen Bezeichnung der körperlich-visuellen Orientierung und Ausrichtung eine begriffliche Nähe zu den F-Formationen von Adam Kendon impliziert ist, mit denen dieser die Ausrichtungen der Körper in Interaktionssituationen bezeichnet hat (vgl. Kendon 1990a). Ähnlich wie Kendon verwende ich die Begriffe für Körperausrichtungen, im Unterschied zu Kendon jedoch werden diese zwar in Interaktionssituationen während der gemeinsamen Ausstellungsrezeption hergestellt, sie sind aber nicht zwingend an Interaktion gebunden. Sie werden individuell realisiert.

8 In den Studien zur interaktiven Betrachtung von musealen Objekten in Ausstellungen wurde in Bezug auf Goffmans »Benutzungsraum« bereits der spezifische, auf die visuelle Wahrnehmung ausgerichtete hindernisfreie ›Betrachtungsraum‹ konzipiert (vgl. vom Lehn 2006a).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

3.2.2.5 Vergleichende Analyse mit anderen Fällen

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

3.2.3 Videoanalyse

3.2.3.1 Methodisches Vorgehen

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

3.2.3.2 Interaktive Realisierung der Antworten

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Ergebnisse: Aufgaben und Lösungen der multimodalen Ausstellungsrezeption von Installationskunst

Das folgende Kapitel stellt das empirische Kernstück der Arbeit dar. Gilt die Ausstellung als ein ›Modell von Wirklichkeit‹, dann kommuniziert *Cloud Cities* sowohl durch die Praxis des Zeigens als auch der Sprache eine spezifische Botschaft. Sie tut dies auf anschauliche Weise mit multimodalen, das heißt räumlichen, visuellen und sprachlichen Zeichensystemen. Die Bedeutung entfaltet sich dabei erst auf der Rezeptionsebene durch wahrnehmende und handelnde Besuchende, wenn sie spezifische Aufgaben lösen. Die fünf Aufgaben der Kunst- und Ausstellungsrezeption[1] bilden das Grundgerüst der Ergebnisse, ihre Lösungen werden in den folgenden fünf Kapiteln diskutiert:

- ORIENTIEREN (Kapitel 4.1)
- INFORMIEREN (Kapitel 4.2)
- BETRACHTEN (Kapitel 4.3)
- BEGEHEN (Kapitel 4.4)
- PARTIZIPIEREN (Kapitel 4.5)

Jeder Rezeptionsaufgabe liegt eine *charakteristische Frage* zugrunde, die es zu beantworten gilt. Diese wird zu Beginn einer jeden Aufgabe erläutert. Jeder Lösungsansatz der Aufgabe wird mit einem exemplarischen Standbild eingeführt. Dieses Standbild dokumentiert zwei Besucherinnen – ich nenne sie Ruth und Anita[2] –, wie sie gemeinsam auf spezifische Weise die einzelnen Aufgaben im Verlauf ihres Besuchs lösen. In der Arbeit sind die Aufgaben in jener Reihenfolge dargestellt, wie sie von diesem Besucherinnenduo bearbeitet werden. Anhand des Standbildes wird zuerst die raumbasierte Angebotsstruktur der ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ eines jeden Lösungsansatzes herausgearbeitet. Wie die Besucherinnen diese nutzen und wie sie auf die wahrnehmbaren Hinweise antworten, rückt in einem zweiten Analyseschritt in den Fokus. Dabei werden die körperlich-räumlich realisierten und sichtbaren Antworten auf die verdauerten kommunikativen Angebote untersucht. Die Erkenntnisse daraus werden mit Standbildanalysen von weiteren Ausstellungssituationen und Lösungen anderer Besuchender ergänzt, erweitert und systematisiert. In einem weiteren Schritt werden die Aufgabenlösungen unter videoanalytischer Perspektive

1 Die jeweiligen Aufgaben werden künftig mit Großbuchstaben geschrieben.

2 Alle Namen in dieser Arbeit sind maskiert und entsprechen nicht den realen Namen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

betrachtet und rekonstruiert, wie sie interaktiv mit Einbezug der Sprache realisiert werden. Und schließlich werden die verschiedenen Lösungsansätze hinsichtlich der raumkommunikativen Vorstrukturierung, der körperlich-räumlichen, interaktiven sowie sprachlichen Antworten der Besucherinnen und Besucher zusammengefasst und die Ergebnisse der Stand- und Videoanalysen auf die Frage hin ausgewertet, welche Bedeutungs- und Statuszuschreibungen dabei erkennbar werden.

Im Resümee eines jeden Kapitels wird abschließend diskutiert, wie die Aufgabe vorstrukturiert wird, wie die unterschiedlichen Lösungen die Bedeutungskonstitution von *Cloud Cities* prägen und vor allem, welcher Raumtyp von den Besuchenden dabei etabliert wird.

4.1 ORIENTIEREN

Wenn wir in einen unbekannten Raum treten, wollen wir uns zuerst vergewissern, wo wir uns befinden, was es zu sehen und zu erleben gibt, wohin wir gehen können und wohin nicht. Auch die Besucherinnen und Besucher, die in die Ausstellungshalle treten, versuchen sich in der fremden Welt von *Cloud Cities* zurechtzufinden. Sie sind nicht nur mit einer neuen räumlichen Situation, einer markanten Museumsarchitektur und mit raumgreifenden Werken von Installationskunst konfrontiert, sondern sie sind auch herausgefordert, auf das Problem von Kunsthaftigkeit des im Raum Wahrnehmbaren zu reagieren. Sie tun dies aber nicht voraussetzungslos. Denn zuvor haben sie bereits einige Rahmungen durchlaufen, die das soziale Kommunikationsereignis ›Ausstellungsbesuch‹ prägen. Sie haben das Gebäude des Hamburger Bahnhofs bzw. der Nationalgalerie der Gegenwart aufgesucht, sind die Treppen hochgestiegen und eingetreten. Sie haben ein Ticket an der Kasse gekauft, die Jacken in der Garderobe deponiert und möglicherweise die Toiletten aufgesucht. Dann sind sie in Richtung jener Ausstellung gesteuert, für die sie zuvor bezahlt hatten. In dem Moment, in dem sie also auf die zentrale Halle zugehen und in *Cloud Cities* treten, wissen sie, dass sie eine zeitgenössische Kunstausstellung erwartet. So ist der Ausstellungsbesuch gemäß Heiko Hausendorf eine »hochgradig organisierte Erscheinungsform von Kunstkommunikation, die nicht zufällig, sondern sorgsam vorbereitet, angekündigt und publikumsorientiert zustande kommt« (Hausendorf 2016: 497). Die Eintretenden können demnach davon ausgehen, dass alles, was sie in diesem Raum wahrnehmen, unter dem Verdacht steht, Kunst zu sein oder zumindest von der Institution als solche behauptet wird. Alles Hergestellte, Inszenierte und Ausgestellte, Neuartige, Fremde, Auffällige, Unerklärliche oder Rätselhafte (vgl. Luhmann 1995: 112/113) ist somit als ›kunstartig‹ zu evaluieren. Dazu haben sie die Alltagswahrnehmung auf die »selbstzweckorientierte Wahrnehmung von Kunst« (Hausendorf 2005: 130) um- und einzustellen,

Beim Betreten von *Cloud Cities* sind die Besuchenden also herausgefordert, sich einerseits in pragmatischer Hinsicht im Raum zurechtzufinden und sich einen Überblick darüber zu verschaffen, was sich hier zeigt, worum es hier geht und wie sie sich im Raum bewegen können. Andererseits haben sie herauszufinden, wohin sie ihre Aufmerksamkeit richten und was sie als Kunst evaluieren sollen, welche Formen der Architektur, der Kunst und welche der durch die Institution zur Verfügung gestellten Angebote der Wissenskommunikation sie nutzen können. Dass sie die Ausstellung als Präsentationsmedium von Gegenwartskunst innerhalb des gebauten, gestalteten und

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausgestatteten Raumes innert kürzester Zeit als solche identifizieren, ist eine grundlegende Bedingung, um im weiteren Verlauf des Besuchs bei der Rezeption entsprechend handlungsfähig zu sein. ORIENTIEREN ist demnach die erste Aufgabe, mit der sich die Ausstellungsbesuchenden konfrontiert sehen. Dabei haben sie folgende Frage zu beantworten: **Worum geht es in der Kunst/Ausstellung?**[3] In den Daten konnte ich eine mögliche Antwort darauf identifizieren, die ich als Nächstes diskutieren möchte:

- *Überblicken* (Unterkapitel 4.1.1)

4.1.1 Überblicken



Standb. 1.1-1: L-0.00.03,23[4]

Auf dem ersten Standbild (Standb. 1.1-1) ist zu sehen, wie Ruth (links) und Anita (rechts, mit Tasche) soeben in den Raum getreten sind. Sie bewegen sich gemeinsam auf die rechte Seite, richten ihre Blicke aber geradeaus in die offene Halle.[5] Das Standbild dokumentiert einen hallenartigen Innenraum, in dem ›rätselhafte‹ transparente und hängende Kugelobjekte unterschiedlicher Größe zu sehen sind. Zudem ist zu erkennen, dass sich unter den Objekten zahlreiche Menschen befinden. Eine solche Raumgestaltung kennen wir aus unserer Erfahrung. Wir sind damit vertraut und können daher richtig einordnen, dass sich die beiden in einer Kunstausstellung befinden.

Damit der Ausstellungsraum seine Kommunikationswirkung entfalten kann, müssen zwei zentrale Implikationen der Ausstellung realisiert werden: *Bewegung und*

3 Mit der Schreibweise Kunst/Ausstellung soll darauf hingewiesen werden, dass sich die Frage sowohl auf die Kunst als auch auf die Ausstellung bezieht.

4 Jedes Standbild ist gekennzeichnet mit Angaben zum Video (vgl. Abb. 3, Dokumentationsplan, Abschnitt 3.1.2.1) und dem Moment der Stillstellung. Das Standbild stammt aus dem Video L und markiert den Moment der Aufnahme nach 0 Stunden, 00 Minuten, 03 Sekunden und 23 Millisekunden. Jedes Standbild ist also exakt rekonstruierbar und im Korpus auffindbar.

5 Die Videoaufnahme startet in dem Moment, in dem die beiden bereits in Bewegung sind. Die ko-ordinierte Herstellung des Bewegungsziels hat sich bereits vor dem Start der Aufnahme ergeben.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahrnehmung. Jede Ausstellung ist auf Mobilität und Visualität angelegt und zeichnet sich durch Betret- und Begehbarkeit sowie Sichtbarkeit aus. Wolfgang Kesselheim definiert denn auch *Gehen* und *Wahrnehmen* als die beiden Grundbedingungen, damit ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ überhaupt zustande kommen kann (vgl. Kesselheim 2021: 100-140). Es wird sich im Verlauf der Arbeit zeigen, dass die *gehende Bewegung* und die *visuelle Wahrnehmung* in der Ausstellung *Cloud Cities* grundlegend sind und in zahlreichen Varianten, Formen und Konstellationen sichtbar werden. Vor der Beschäftigung mit der Rezeptionsaufgabe ORIENTIEREN, die durch den Raum nahegelegt und von Ruth und Anita auf spezifische Weise gelöst wird, sollen die auf dem Standbild dokumentierten Grundbedingungen in den Fokus rücken, ohne welche die Kunst- und Ausstellungskommunikation nicht wirksam werden kann.

Grundbedingung Gehen: In einem ersten Schritt soll der Bewegung durch Gehen besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.[6] Ruth und Anita treten in den Ausstellungsraum und bewegen sich gemeinsam auf die rechte Raumseite. Ohne dass auf dem Standbild erkennbar ist, was das Ziel ihrer Bewegung ist, kann dennoch vermutet werden, dass ihre Bewegung auf einen Ort oder Gegenstand bezogen ist. Dass sie das Ziel gemeinsam anstreben, ist nicht selbstverständlich und bedarf verschiedener Voraussetzungen. Ein zentrales Merkmal von Gehen ist seine Ausrichtung auf Gegenstände und Orte im Raum (vgl. Kruse/Graumann 1978: 177). Dabei gibt es Techniken des Gehens, die der Fußgänger »als Fortbewegungseinheit« anwendet, um Zusammenstöße zu vermeiden (Goffman [1971] 1982: 26/27). Die kollisionsfreie Regulierung von Bewegung und deren Richtung im öffentlichen Raum funktioniert gemäß Erving Goffman nur durch »Externalisation«, das heißt durch den Vollzug der »Intentionskundgabe«, durch eine Anzeige von Richtung, Geschwindigkeit und Entschlossenheit sowie eine visuelle »Abtastung« (Goffman [1971] 1982: 32/33) der Personen, des Raumes oder des Bodens vor einem. Auch Lincoln Ryave und James Schenkein (Ryave/Schenkein 1974) haben auf das Navigationsproblem beim Gehen [*doing walking*] hingewiesen und zeigen können, dass sich dieses beim gemeinsamen Gehen [*walking-together*] anders äußert als beim solitären Gehen [*walking-alone*] (Ryave/Schenkein 1974: 267). Das gemeinsame und sprachlos realisierte Gehen durch den Raum ist daher eine »situierte Praktik« (Schmitt 2012a), die interaktiv koordiniert wird.

Das Gehen im Museum ist eine besondere Art der Bewegung mit einer spezifischen Funktion. Es ist gemäß Katharina Flügel »ein unverzichtbares Mittel im gesamten Kontext der sinnlichen Erfassung […]. Wir erfahren den Raum nur dadurch, dass wir ihn durchschreiten. Im Gehen erfasst das Auge die Umgebung, tastet ihre Einzelheiten ab« (Flügel 2009: 124). So scheinen sich auch die beiden Besucherinnen den Ausstellungsraum Schritt für Schritt anzueignen und sich in den Raum einzuschreiben. Der Bezug zum Ausstellungsraum wird durch die gehende Bewegung auf dyna-

6 Gehen ist ein Themenbereich, der in der Volkskunde (vgl. Rolshoven 2001; Tschofen 2013), der Soziologie (vgl. Goffman [1971] 1982; Ryave/Schenkein 1974; de Certeau 1988), der Sozialpsychologie (vgl. Kruse/Graumann 1978) sowie in der Kunstwissenschaft (vgl. Adolphs 2007; Fischer 2011) behandelt wird. In den letzten Jahren rückten das Gehen und die Mobilität auch innerhalb der Interaktions- und Raumlinguistik vermehrt in den Fokus der Forschung (vgl. Müller/Bohle 2007; Schmitt 2012a, 2015; Haddington/Mondada/Nevile 2013a, 2013b etc.). Es gibt auch erste Arbeiten, welche die Bedeutung des Gehens in der Kommunikation und Interaktion in Ausstellungen hervorheben (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; vom Lehn 2012, 2013; Kesselheim 2021).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mische Weise körperlich hergestellt. Michel de Certeau vergleicht den Akt des Gehens mit dem Akt des Sprechens (vgl. de Certeau 1988). Durch »das Sprechen der verhallenden Schritte« (de Certeau 1988: 188), durch die realisierten Gehwege und Praktiken des Gehens wird der Raum als ein »Raum der Äußerung« etabliert (de Certeau 1988: 189). Die Äußerung durch Gehen wird durch kinetische »*Aneignung* des topografischen Systems«, durch die »räumliche *Realisierung* des Ortes« und durch *Beziehungen* zwischen unterschiedlichen Positionen« (de Certeau 1988: 189 [Hervorh. im Original]) hergestellt. Mit der Kulturanthropologin Johanna Rolshoven lässt sich schließlich festhalten: Gehen ist ein Fortbewegungsmittel, eine individuelle Ausdrucksform, ein Mittel der Raumaneignung und ein Mittel der Erkenntnisgewinnung (vgl. Rolshoven 2001: 11). Vor allem im Museum wird in einem engen Verhältnis zum sich bewegenden Körper den Dingen Sinn zugesprochen. Für Bernhard Tschofen ist daher das Museum (neben der Stadt und dem Gebirge) ein exemplarischer »Raum des Gehens« (Tschofen 2013: 73).

Die räumlich vorstrukturierte Inszenierung der Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten ist demnach ein konstitutiver Bestandteil der Ausstellungskommunikation. Wolfgang Kesselheim unterscheidet dabei Geh- von Verweilzonen. *Gehzonen* zeichnen sich durch eine architektonisch gestaltete Gerichtetheit auf ein Bewegungsziel hin aus, *Verweilzonen* sind auf Betrachtungspunkte oder -bereiche bezogen (vgl. Kesselheim 2021: 110-114). In der Bewegung auf ein bestimmtes Ziel, im Erkunden von Orten und im Gehen von einem Kunstwerk zum nächsten reagieren die Besuchenden auf das kommunikative Angebot im Ausstellungsraum und auf die von ihm suggerierten Möglichkeiten. So kann die Ausstellung nur »von sich bewegenden Rezipientinnen wahrgenommen« und durch »eine Abfolge von immer neuen Wahrnehmungsstandpunkten« (Kesselheim 2021: 101) kommunikativ genutzt und rezipiert werden. Dabei hängt es von den jeweiligen Entscheidungen der Besuchenden ab, welche Objekte und materiellen Erscheinungen sie wie in welcher Reihenfolge wahrnehmen. Ausstellungen sind daher in der Regel durch »Bewegungsfreiheit« und »Nicht-Linearität der Ausstellungsrezeption« (Kesselheim 2021: 101) gekennzeichnet. Das Verhältnis zwischen vorstrukturiertem Raum und realisiertem Erfahrungs- und Bewegungsraum zeigt sich auf besondere Weise in der realisierten Praxis des Gehens und auch der realisierten Gehwege[7] (mehr dazu später bei BEGEHEN, Kapitel 4.4).

7 Dazu hat Luise Reitstätter modellhafte, durch das räumliche Setting vorstrukturierte Gehfiguren als archetypische Möglichkeiten für die gehende Kunstbetrachtung im Museum vorgeschlagen: »der normale Weg« und »der Reihe nach«, »im Uhrzeigersinn« und »die Runde«, »kreuz und quer« sowie »durchschlendern« und »auf etwas zusteuern« und »der andere Weg« des Rückwegs (Reitstätter 2015: 131-135).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-2: L-0.00.17,03

Doch nicht nur *Gehen*, auch *Stehenbleiben* und *Verweilen* zählen zu den zentralen Nutzungsaktivitäten des Ausstellungsbesuchs und sind grundlegend für das Funktionieren der Ausstellungskommunikation. Besucherinnen und Besucher bleiben stehen, um sich der Betrachtung der in der Ausstellung gezeigten Dinge zu widmen (vgl. Hausendorf 2010; Kesselheim 2012: 210-224). Das trifft aber nicht nur auf einzelne Ausstellungsobjekte zu, wie auf dem Standbild oben (Standb. 1.1-2) zu sehen ist. Denn Ruth und Anita bleiben wenige Sekunden nach dem Eintreten auf der Höhe des beginnenden Rampengeländers stehen, um den Gesamtraum der Ausstellung aus einer stabilen und verweilenden Position heraus wahrzunehmen. Offenbar fordert dieser ihre Aufmerksamkeit. Studien haben gezeigt, wie Ausstellungsstücke die Kraft haben, die Aufmerksamkeit der Besuchenden zu binden und zum verweilenden Stehenbleiben zu motivieren (vgl. Kesselheim 2021: 357-368). Das trifft auch auf den Ausstellungsraum zu. Der Anblick der gesamten Ausstellungshalle hat auf die beiden Besucherinnen offensichtlich eine Stopp-Wirkung (vgl. Lehn/Heath/Hindmarsh 2001). Daher bleiben sie zum ersten Mal stehen und schauen auf das, was sich vor ihnen zeigt: die Ausstellung (vgl. Reitstätter 2015: 140).

Grundbedingung Wahrnehmen: Damit komme ich zur zweiten Grundbedingung, die auf den Standbildern offensichtlich wird. Wahrnehmen kommt von »in Wahr [= Obhut] nehmen« und heißt etymologisch »in Aufmerksamkeit nehmen, einer Sache Aufmerksamkeit schenken« (Duden 2014: 911). Mit Aufmerksamkeit wird die Selektivität der Wahrnehmung (vgl. Ansorge/Leder 2011: 16-18) beschrieben, sie ist die Voraussetzung von Wahrnehmung. Der Wahrnehmungsvorgang beruht demnach auf der selektiven Auswahl von Reizen und ist eine »aktive Konstitutionsleistung« (Brandstätter 2008: 15). Wahrnehmung bildet den Ursprungsort von Erfahrung. Mit dem Begriff kann eine Vielzahl verschiedener Erfahrungsweisen von Wirklichkeit benannt werden. Es lässt sich unterscheiden zwischen automatisiertem Wahrnehmen, das Menschen in jedem Augenblick realisieren, und der bewussten Aufmerksamkeit auf ein ausgewähltes Wahrnehmungsobjekt, wie dies vor allem im Museum bei der Betrachtung von Kunst der Fall ist (vgl. Brandstätter 2008: 98-101). In der Wahrnehmung

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von bildender Kunst ist das *visuelle Wahrnehmen* durch das Sehen von besonderer Relevanz (vgl. BETRACHTEN, Kapitel 4.3).[8]

Sowohl im Gehen als auch im Stehen scheinen Ruth und Anita visuell angezogen zu sein von dem, was es in diesem Raum wahrzunehmen und zu sehen gibt. Dies ist daran erkennbar, dass die beiden Frauen ihre visuelle Orientierung auf das Wahrnehmungsangebot der Ausstellung richten. Um sich diesem einen Moment lang in Ruhe widmen zu können, bleiben sie stehen. Damit zeigen sie an, dass dieses für sie sehr attraktiv sein muss. Auslöser für solch bewusste Wahrnehmungshandlungen können »Diskrepanzerlebnisse zwischen Reizen, mit denen sie konfrontiert sind, und Erwartungen sein, die sie aufgrund vorhergehender Wahrnehmungen aufgebaut haben« (Brandstätter 2008: 99). Wolfgang Welsch spricht von »Blitz, Störung, Sprengung, Fremdheit«, wenn etwas Neues die Aufmerksamkeit erreicht (Welsch 1998: 39). Dies passiert vor allem auch beim ästhetischen Wahrnehmen. Ästhetisches Wahrnehmen unterscheidet sich vom *alltäglichen Wahrnehmen* insbesondere durch die Art des Vollzugs. Ästhetische Wahrnehmung wird von Martin Seel als eine besondere »*Aufmerksamkeit für das Erscheinen von Erscheinendem*« (Seel 2004: 74 [Hervorh. im Original]) beschrieben. Sie lässt ihren Gegenstand während der Dauer der Anschauung erscheinen. Dieser zeigt sich nicht als etwas, das da ist, sondern vor allem als etwas, »wie es da ist: wie es in der Fülle seiner Aspekte und Bezüge anwesend ist« (Seel 2004: 74). Das verweilende Wahrnehmen ist eine Grundbedingung für ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung. Sie ist aber nicht nur auf die visuelle Wahrnehmung beschränkt. Wie auf dem Standbild (Standb. 1.1-2) zu sehen ist, richten die beiden Frauen nicht nur ihre Köpfe und damit ihre Blicke auf die offene Halle, sondern sie lassen auch anhand ihrer Körperausrichtungen erkennen, dass sie auf die Ausstellung vor ihnen orientiert sind. Verweilend nehmen sie aus ihrer körperlichen Verankerung im erhöhten Eingangsbereich das wahr, was sich ihnen zeigt. Ihre visuelle Wahrnehmung ist körperlich im Raum situiert. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* definiert Maurice Merleau-Ponty den Leib als die Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens. Für ihn ist er der transzendentale Gesichtspunkt schlechthin (vgl. Merleau-Ponty 1966: 239-243). Gemäß Merleau-Ponty ist Wahrnehmung ohne die Vermittlung des Leibes nicht möglich. Das Sehen ist stets an den Körper in einem Raum gebunden. Die »Einheit des Gegenstandes [ist] nicht zu erfassen ohne Vermittlung der leiblichen Erfahrung« (Merleau-Ponty 1966: 239), schreibt er. Im System der Erfahrung des Subjekts spielen daher die äußere Wahrnehmung und die Wahrnehmung des eigenen Leibes zusammen. Auf Ruth und Anita bezogen heißt das, dass die spezifische räumliche Lage ihrer Körper, die erhöhte Situierung sowie die Ausrichtung auch ihrer Köpfe entscheidend mitprägen, was sie wie visuell wahrnehmen.

Aus soziologischer Betrachtung ist Wahrnehmen eine Phase der ästhetischen Erfahrung und eine Form von Handeln. Ulrich Oevermann erkennt im ästhetischen Handeln eine Verbindung, die das Subjekt durch die Leibhaftigkeit der sinnlichen Wahrnehmung in seiner Existenz mit der es umgebenden Welt eingeht. Dieser Pro-

8 Seit einigen Jahren spielt die Wahrnehmung als Thema in verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen eine zentrale Rolle; hier seien nur einige wenige Vertreter einzelner Disziplinen genannt: in der Psychologie Gibson (1982), Schönhammer (2009), Ansorge und Leder (2011), in der Philosophie Merleau-Ponty (1966), Welsch (1998), Seel (2004) und Schürmann (2008), in der Soziologie Oevermann (1996), in der Kunstwissenschaft Crary (2002) und Zschokke (2006) oder in der Pädagogik Brandstätter (2008) und andere.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zess entspringt einer Krise, die das wahrnehmende Subjekt bei dieser Verbindung zu bearbeiten hat. Insofern ist die ästhetische Erfahrung ein aus der Krise resultierender Erkenntnisprozess (vgl. Oevermann 1996: 5-10).

Demnach kann die visuelle Wahrnehmung als eine Form von Handeln sowie eine performative Praxis der Bewusstseinsbildung verstanden werden. Genau dies ist die Ausgangslage des Buches *Sehen als Praxis* (Schürmann 2008) von Eva Schürmann. Gemäß der Philosophin ist Sehen als »eine kontextuell situierte und intersubjektiv adressierte Tätigkeit zu begreifen, mithin als einen Vollzug, der zugleich etwas stiftet« (Schürmann 2008: 11). Während die Welt durch Sprache konstituiert wird, wird sie durch Wahrnehmung perspektiviert, so Schürmann. Sehen als Wahrnehmungspraxis konstituiert den Wahrnehmungsgegenstand. So trägt nicht nur das Sprachhandeln, sondern auch das Sehen zur Konstituierung von Realität bei (vgl. Schürmann 2008: 19). Schürmann unterscheidet zwischen ›instrumentellem Sehen‹, einer Form der Bewältigung lebenspraktischer Anforderungen, und ›selbstzweckorientiertem Sehen‹, einer Form, die sich im Vollzug erfüllt. Diese Form findet vor allem bei der Betrachtung von Kunst Anwendung (vgl. Schürmann 2008: 79-88). Die verschiedenen Weisen des Wahrnehmens und Handelns beschreibt Schürmann mit Tätigkeiten des Blickens, Schauens, Hinschauens, Durchschauens oder Beobachtens. Sie weist zudem auf den Sprachgebrauch hin, der eine Nähe des Sehsinns zum Mentalen, zu Prozessen des Denkens, Verstehens und Auslegens erkennbar werden lässt. Sie sieht diese Nähe weit über ein metaphorisches Verständnis hinaus in einem engen Zusammenhang von »Sehen und Sichtweisen«, von »Sicht und Einsicht« oder »Sehen und Einsehen« (Schürmann 2008: 21). Für sie ist Sehen sowohl eine von individuellen Bedingungen geprägte als auch eine kulturell geformte, janusköpfige Tätigkeit und Bewegung zwischen Welt und Bewusstsein, zwischen Sinnlichem und Mentalem, Rezeptivität und Spontanität (vgl. Schürmann 2008: 21/22).

Nach diesen einleitenden Bemerkungen zu den Grundbedingungen *Bewegung und Wahrnehmung* des Ausstellungsbesuchs möchte ich wieder auf das Ausgangsbild (Standb. 1.1-1) zurückkommen. Ruth und Anita orientieren sich beim Betreten der Ausstellung visuell auf das vor ihnen Befindliche. Die realisierten Wahrnehmungshandlungen lassen erkennen, dass sie durch ihr spezifisches Sehen die verschiedenen Hinweise des Ausstellungsraumes auswerten. Auch wenn es nicht nachvollziehbar ist, was genau Ruth und Anita sehen, lässt sich dennoch mit Bestimmtheit sagen, dass sie die Aufgabe ORIENTIEREN durch eine Form von *Überblicken* lösen. Indem sie während der gehenden Bewegung und im Stehenbleiben auf das Bezug nehmen, was es vor ihnen zu sehen gibt, erhalten sie eine erste Antwort auf die Frage, **worum es in der Kunst/Ausstellung geht.**

Ruth und Anita lösen die Aufgabe, indem sie das, was im Raum vor ihnen sinnlich wahrgenommen werden kann, in den Mittelpunkt ihrer visuell-körperlichen Bezugnahme rücken. Im gehenden und später vor allem im verweilenden Wahrnehmen beantworten sie die Hinweise des gebauten, künstlerisch gestalteten und sozial genutzten Ausstellungsraumes durch entsprechende Körperhaltungen, Situierungen und Wahrnehmungsorientierungen. Mit der expliziten Aufmerksamkeitszuwendung auf den Gesamtraum lassen sie erkennen, dass sie diesen als wahrnehmungswürdig und damit auch als kunstartig evaluieren. Sie tun dies aus einer erhöhten Position und erhalten so durch *Überblicken* eine erste ›Sicht auf die Dinge‹.

Im Folgenden werde ich das Augenmerk auf die Eröffnungssituation des Ausstellungsbesuchs richten. Im nächsten Abschnitt (4.1.1.1) geht es um die Kommuni-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kationsangebote des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes. Wie die beiden Besucherinnen die Angebote in den Präsenzmodi *Gehen* und *Stehen* körperlich-räumlich beantworten und welche Ausdrucksformen dabei sichtbar werden, kommt im zweiten Abschnitt zur Sprache (Abschnitt 4.1.1.2). Die Erkenntnisse aus der Analyse der beiden Standbilder zu Beginn des Kapitels bilden die Grundlage, sie werden mit den Erkenntnissen von weiteren Standbildanalysen ergänzt und verglichen. Dabei liegt der Fokus auf dem Zusammenspiel von raumbasierter Kommunikation und körperlich-räumlichen Antworten von weiteren Besuchenden (Abschnitt 4.1.1.3). Dann rücke ich die Besucherinnen und Besucher in den Fokus, wie sie die Aufgabe ORIENTIEREN im Interaktionsgeschehen durch *Überblicken* auch verbal bearbeiten (Abschnitt 4.1.1.4), bevor die Ergebnisse des Kapitels zusammengefasst und hinsichtlich der Frage nach der Herstellung von Kunsthaftigkeit ausgewertet werden (Abschnitt 4.1.1.5). Schließlich werde ich herausarbeiten, welcher Ausstellungsraumtyp beim Bearbeiten der Aufgabe ORIENTIEREN durch die Rezeption von Installationskunst konstituiert wird (Unterkapitel 4.1.2).

4.1.1.1 Raumkommunikative Angebote des Eingangsbereichs

Ich beginne mit der Gestaltung des Eingangsbereichs, der durch seine bauliche und gestaltete Vorstrukturierung die kommunikative Aufgabe ORIENTIEREN und deren Lösungsart *Überblicken* nahelegt. Dabei bildet das Einstiegsbild (Standb. 1.1-1) die analytische Grundlage, mit der die räumlich-materiellen Angebote rekonstruiert werden, die zum *Überblicken* während des Gehens und Verweilens auffordern. Auf dem Standbild sind die jeweiligen Angebote durch eine rot eingefärbte Fläche optisch hervorgehoben.[9]



Standb. 1.1-1a

Bodenfläche: Der Eintrittsbereich ist durch eine freie Bodenfläche vorstrukturiert. Aus Erfahrung wissen wir, dass freie Bodenflächen für die Begehbarkeit prädestiniert sind (vgl. Kesselheim 2012: 198/199) und als Bewegungsangebot genutzt werden können. Während der Beginn einer traditionellen (naturhistorischen) Ausstellung durch die Markierung der äußeren Grenzen bestimmt wird (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007: 356-362) und einen Bewegungsablauf vorgibt, stellt der Raumbereich zu Beginn von *Cloud Cities* freie Bodenfläche zur Verfügung. Diese ermöglicht ein dynamisches Bewegen in verschiedene Richtungen und ein weitgehend hindernisfreies und selbstbestimmtes Sich-Bewegen. Die Bewegungsrichtung ist *nicht* vorgegeben, die Besuchenden könnten nach vorn treten, nach links oder rechts gehen.

9 Die jeweils grafisch modifizierten Stand- oder Abbilder werden mit fortlaufenden Minuskeln bezeichnet. Auch Ausschnitte aus Stand- oder Abbildern werden so gekennzeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-1b

Geländer: Ein hüfthohes Geländer begrenzt die Begehbarkeit des Eingangsbereichs zur offenen Halle hin. Es besteht aus in regelmäßigen Abständen angeordneten weißen Stäben und ist oben mit einem Handlauf abgeschlossen. Das Geländer fungiert als Bewegungsbegrenzung und als Absturzsicherung zum tieferen Hallenboden. Zudem sind die Seile am Geländer verknotet. Auch die weiße, gemauerte und ebenso hüfthohe Brüstung dahinter begrenzt die Begehbarkeit. Mauer und Geländer rahmen zudem den ästhetischen Gesamteindruck des offenen Ausstellungsraumes und schließen ihn am unteren Rand ab.



Standb. 1.1-1c

Treppe: Die Geländer begleiten auf beiden Seiten den Treppenabgang in die Halle. Die Treppe verbindet unterschiedliche Niveaus. Sie organisiert den Eintritt in die Halle und den Austritt aus dem Raum, das heißt, sie ist in beide Richtungen begehbar. Als architektonisches Element legt die Treppe eine handlungspraktische Nutzung durch Hinunter- bzw. Hinaufsteigen nahe. Sie ist eine Aufforderung, in den Ausstellungsraum ein- bzw. auszutreten. Aufgrund ihrer Gerichtetheit ist sie als *Gehzone* zu identifizieren, welche die Zugänglichkeit des Raumes durch Betretbarkeit hochgradig *accountable* (Garfinkel 1967: VII) macht. Die Treppe gewährt durch ihre Breite mehreren Besuchenden zur selben Zeit Zutritt.



Standb. 1.1-1d

Eingangsbereich: Eine balkonartige Raumsituation empfängt die Besucherinnen beim Eintreten und öffnet den Blick in ihrer Gehrichtung. Die architektonischen Elemente Geländer, Brüstung und Treppe markieren die erhöhte Lage des Eingangsbereichs. Die Hinführung zur Ausstellung ist architektonisch im wahrsten Sinne des Wortes ›hervorgehoben‹. Die baulich realisierte Erhöhung ist maßgeblich für die Lösung der Aufgabenstellung ORIENTIEREN in Form von *Überblicken* verantwortlich.



Standb. 1.1-1e

Aussicht: Der offen gestaltete Eingangsbereich maximiert die Aussicht und gewährt den Blick in die gesamte Ausstellungshalle. Wird er als Betrachtbarkeitshinweis ausgewertet, ermöglicht er eine Gesamtraumorientierung und garantiert den Eintretenden einen »Panoramablick« (de Certeau 1988: 182). Ähnlich wie beim Eintreten in

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einen Kirchenraum (vgl. Schmitt 2017) ist der gesamte perspektivische Raum in seiner Längsausrichtung von vorn bis hinten sinnlich wahrnehmbar. Der Blick wird durch die markante Architektur des Deckenbereichs sowie durch die weißen Geländer im Vordergrund gerahmt. Der überblickbare Raum erscheint als Tableau. Dies ist keineswegs selbstverständlich. Es gibt auch Ausstellungssituationen, die so konzipiert sind, dass beim Eintreten der *Überblick* verunmöglicht und die Orientierung verwehrt ist, wie beispielsweise in der Ausstellung von Anthony McCall[10], die *Cloud Cities* folgte. In dieser Ausstellung war der Eingangsbereich mit einer vom Boden bis zur Decke eingebauten Wand ›blickdicht‹ vom Rest der Halle getrennt. Das *Überblicks*-Angebot kann demnach als relevanter und konstitutiver Bestandteil des Kunstkommunikationsraumes und von *Cloud Cities* verstanden werden.

Nach der Untersuchung der architektonischen Bedingungen soll nun das Wahrnehmungsangebot, das sich beim überblickenden Sehen eröffnet, näher betrachtet werden. Dazu ziehe ich jene Fotografie heran, die bereits in der Einleitung verwendet wurde (siehe Abb. 1 in der Einleitung[11]). Der Kamerablick zeigt die frontale Sicht in die Halle. Der Augpunkt dieser fotografischen Aufnahme ist vor dem Treppenabgang. Diese Perspektive wird von den Besucherinnen und Besuchern beim Bearbeiten der Aufgabe ORIENTIEREN durch *Überblicken* immer wieder eingenommen, wie ich später noch zeigen werde. Daher soll sie als repräsentatives Beispiel verwendet werden. Es ist zudem derselbe Blick, der auf dem Handout zeichnerisch dargestellt ist (vgl. INFORMIEREN durch *Benutzen von Handouts*, Unterkapitel 4.2.2). Ich werde mich den visuellen Wahrnehmungsangeboten des gebauten, gestalteten, ausgestatteten und sozial genutzten Ausstellungsraumes demnach aus vier verschiedenen Perspektiven nähern.



Abb. 1a

Der gebaute Ausstellungsraum: Der Blick führt in die Längsrichtung des sehr hohen Innenraumes und verjüngt sich perspektivisch zur Fensterfront an dessen Ende. Die Halle verfügt über einen großzügigen, offenen und rechteckigen Grundriss. Die gebaute Dachstruktur bietet ein markantes, formales und ornamentales Wahrnehmungsangebot mit symmetrisch angeordneten und sich wiederholenden geometrischen Formen in kontrastierendem Schwarz und Weiß. Die Ausführung des markanten eisernen Tragwerks spannt sich über die gesamte Hallenbreite und wiederholt sich in regelmäßigen Abständen über die gesamte Hallenlänge. Die Bauweise konstituiert eine Atmosphäre des Industriellen. Sie legt einen Raumtypus nahe, mit dem wir aufgrund unserer Erfahrung sozialtopografisch vertraut sind und den wir

10 Siehe die Abbildungen zur Ausstellung *Anthony McCall, Five Minutes of Pure Sculpture*, Hamburger Bahnhof, Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin vom 20.04.2012 bis 12.08.2012, auf https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/anthony-mccall.html. [Zugriff: 19.01.2017]

11 Die Entscheidung für diese fotografische Aufnahme ist damit zu begründen, dass sie einen wenig sozial benutzten Ausstellungsraum zeigt und somit die Sichtbarkeit auf den gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraum besser gewährleistet ist.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daher als einen industriellen Funktionsbau charakterisieren können. Der Museumsraum weist eine eigene Ästhetik, Geschichte und soziokulturelle künstlerische Bedeutung als Industriebau aus. Er ist nicht durch »anonyme Ortlosigkeit« (Augé 2010) charakterisiert, sondern in der architektonischen Ausführung des Museumsbaus ist der ehemalige Bahnhof immer noch zu erkennen. Die gebaute Dach-, Boden- und Fensterstruktur ist nicht nur die architektonische Voraussetzung des Kunstbehälters, sie rahmt und prägt die Ausstellung auch ästhetisch (vgl. Goldbach 2004; Parmentier 2007: 53) und historisch. Die Museumsarchitektur entspricht denn auch nicht dem von Brian O'Doherty beschriebenen traditionellen *white cube* und dessen geforderter Neutralität (vgl. O'Doherty 1996). Der Museumsbau bildet nicht nur die materielle Rahmung der Installationen, sondern er ist auch kommunikativer Bestandteil der Ausstellung.



Abb. 1b

Der gestaltete Ausstellungsraum: Die gestaltete Ausstellung besteht aus einem Konglomerat installativer Arbeiten. Diese sind mit der Museumsarchitektur verbunden und so in der Halle installiert, dass sie ein wahrnehmbares Bezugsganzes bilden. Das enge Architektur-Kunst-Verhältnis ist das verdauerte Ergebnis der Kommunikation des Künstlers mit dem Architekten bzw. mit dessen Museumsbau. Da wir sozialtopografisch damit vertraut sind, nehmen wir an, dass die mit Seilen zwischen Decken- und Bodenbereich in den gebauten Raum gespannten plastischen Kugelobjekte nicht dauerhaft zur Struktur der Museumsarchitektur gehören, sondern nur temporär für die Dauer der Wechselausstellung *Cloud Cities* zu sehen sind.

Die transparent-durchscheinenden Raumsphärenobjekte oder die stacheligen Pflanzenbälle wirken so, als würden sie im Ausstellungsraum schweben. Nur eine Kugelplastik im perspektivischen Fluchtpunkt am Ende des Raumes befindet sich auf dem Boden [⑰ *Observatory*[12]]. Die Ballon- und Pflanzenmodule sind für die Besucherinnen als »ästhetische Objekte« (Schwarte 2017b: 107) inszeniert. Sie sind so im Ausstellungsraum angeordnet, dass der Eindruck einer »Gesamtinszenierung« (Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990: 16) entsteht. Sie strukturieren den Raum durch zahlreiche Wahrnehmungszentren. Der Ausstellungsraum ist ein polyfokaler Raum. Die Anordnung der Objekte bricht die Symmetriewirkung und die formal-ästhetische Strenge der Museumsarchitektur auf und macht als Gliederungshinweis das Verhältnis von Installationskunst und Architektur wahrnehmbar und reflektierbar. Die verschiedenen großen und runden Objekte sowie deren ähnliche Farb-, Material- und Formgestaltung erschweren eine exakte räumliche Verortung. Auch die Größenverhältnisse und Distanzen zwischen den Objekten sind nur schwer einschätzbar. Es entsteht eine

12 Der in eckigen Klammern aufgeführte Name ist die Bezeichnung für das Kugelobjekt, wie es im Ausstellungskonzept des Künstlers beschrieben und auf dem Ausstellungsplan [*floorplan*] mit der entsprechenden Nummer eingezeichnet ist. Der Plan ist im Anhang einsehbar (vgl. Abb. 29, Ausstellungsplan zu *Cloud Cities* von Tomás Saraceno). Im Verlauf der Arbeit werden die Installationen stets mit den Bezeichnungen des Künstlers und mit jenen Nummern versehen, die sich auf den Ausstellungsplan beziehen. Darauf werde ich im Folgenden nicht mehr explizit verweisen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

optische Irritation, die als weiterer Hinweis die Attraktivität der Gesamtinszenierung in den Fokus rückt.

Die Bezogenheit der installativen Kunstwerke auf die unmittelbare architektonische Umgebung lässt sich mit Rückgriff auf Martin Heidegger als ein »Ineinanderspiel von Kunst und Raum« (Heidegger 1969: 11) fassen. Heidegger spricht auch von »Einräumen« (Heidegger 1969: 9), damit meint er »Zulassen« und »Einrichten« (Heidegger 1969: 9) gleichermaßen. Heideggers Verständnis von Einräumung geht nicht von der ästhetischen Qualität eines einzelnen Objekts aus, vielmehr betont er mit dem Begriff das räumliche Verhältnis der Kunstwerke zur architektonischen Umgebung (vgl. Rebentisch 2003: 253). Auf *Cloud Cities* übertragen, kommt mit Einräumen sowohl der zulassende Charakter der Museumsarchitektur als auch der einrichtende Charakter der Kunstinstallationen durch Saraceno zur Geltung. Es ist kaum zwischen ›Installationskunst‹ und der ›Installation von Kunst‹ (vgl. Bishop 2005: 6) zu unterscheiden. Klare Grenzen der einzelnen Arbeiten im Arrangement der Ausstellung sind zugunsten eines Raumganzen weitgehend aufgehoben. Die so eingeräumte Gesamtinszenierung übt eine starke Sogwirkung auf die visuelle Wahrnehmung aus und fordert als Betrachtbarkeitshinweis eine körperliche und blickliche Zuwendung. Die sichtbaren und absichtsvoll inszenierten Installationen ragen aus dem Kontext der alltäglichen instrumentellen Wahrnehmung heraus und sind offensichtlich nicht für den praktischen Gebrauch im Alltag hergestellt. Im Gegenteil, sie scheinen nur da zu sein, um betrachtet zu werden. Mit einigem Aufwand wurde vom Boden bis zur Decke und vom Vordergrund bis zum Hintergrund eine Fülle von optischen Attraktionen inszeniert. Die kommunikative Funktion des gestalteten Ausstellungsraumes ist, die visuelle Macht der eingeräumten Installationen zur Entfaltung zu bringen. Die Ausstellung wird auf dem Standbild als ein auf Distanz gerückter und inszenierter Schauraum (vgl. de Certeau 1988: 179-182) erkennbar. Sie wirkt einzigartig, originell, auffällig, ungewohnt, neuartig, fremd, artifiziell und komplex mit dem Ziel, Kunstverdacht zu erzeugen.



Abb. 1c

Der ausgestattete Ausstellungsraum: Auf dem Foto sind kaum Elemente sprachbasierter Ausstellungskommunikation erkennbar. Auf der Treppe ist lediglich ein Papierstapel zu sehen. Am linken Bildrand ist angeschnitten eine Tafel erkennbar, die neben dem Treppenabgang steht. Offenbar gibt es im gesamten Schauraum nur wenige Angebote zum Lesen. Das auffallende Fehlen von Angeboten der Wissensvermittlung kann als eine Relevanzrückstufung der Wissenskommunikation gedeutet werden. Dies erstaunt, hat doch Kesselheim die Wissenspräsentation und -vermittlung als ein zentrales Merkmal der Ausstellungskommunikation hervorgehoben (vgl. Kesselheim 2021: 31/32). Offensichtlich ist dies bei Installationskunst nicht gleichermaßen der Fall. Die Kunstausstellung zeigt sich vor allem als ein gebauter und ästhetisch gestalteter Raum, in dem die wissenskommunikative Ausstattung eine untergeordnete Rolle spielt.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Abb. 1d

Der soziale Ausstellungsraum: Der Blick in die Ausstellung wird auch durch die anwesenden Besuchenden mitgeprägt, die ebenso die materielle Vorstrukturierung mitbestimmen. Der Ausstellungsraum erweist sich nicht nur als ein gebauter, gestalteter und ausgestatteter Raum, er ist auch ein von den Besuchenden benutzter Raum. Im Sinne des konversationsanalytischen Konzeptes zeigt sich die Ausstellung »designed for the recipient« (Sacks/Jefferson/Schegloff 1992: 230). Die Anwesenheit von Besuchenden lässt zudem die Größenverhältnisse des gebauten und gestalteten Ausstellungsraumes erkennbar werden.

4.1.1.2 Besucherinnen als *Voyeurinnen*

Die Analyse der raumkommunikativen Angebote beim Eintreten in den Ausstellungsraum hat gezeigt, dass der Eingangsbereich mit freier Bodenfläche, mit der Begrenzung durch das Geländer und der erhöhten Lage den Blick auf den gesamten gebauten und gestalteten Ausstellungsraum freigibt. Verschiedene raumkommunikative Angebote legen durch die räumlich-materialisierte Vorstrukturierung die Rezeptionsaufgabe ORIENTIEREN nahe und *Überblicken* als eine mögliche Lösung. In einem nächsten Analyseschritt möchte ich die beiden Besucherinnen in den Blick nehmen und untersuchen, wie sie auf die Angebote reagieren und diese als Benutzbarkeits- und Betrachtbarkeitshinweise körperlich-räumlich beantworten. Die spezifischen situativen Lösungen werden in den jeweiligen bereits bearbeiteten Angebots-Standbildern mit zusätzlichen roten linearen Markierungen hervorgehoben.



Standb. 1.1-1f

Ruth und Anita nutzen als »Fortbewegungseinheiten« (Goffman [1971] 1982: 26-42) den begehbaren Freiraum im Vordergrund des Standbildes. Dieser Raumbereich wird als Gehzone erkennbar. Die Nähe zueinander und die gemeinsame Ausrichtung ihrer Bewegungen und Köpfe lassen erkennen, dass sie die Ausstellung gemeinsam besuchen. Ruth und Anita sind in diesem Standbild während des *walking-together* (vgl. Ryave/Schenkein 1974) dokumentiert. Im Moment des Bildes haben sie bereits eine gemeinsame Lösung für das Problem ihrer Zielorientierung gefunden und steuern nun mit ihren ko-ordinierten Körpern auf dieses Ziel zu.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-1g

Die beiden Besucherinnen reagieren nicht auf die Sogwirkung der Treppe und den architektonisch nahegelegten Benutzbarkeitshinweis der Betretbarkeit. Im Gegenteil, sie steuern die rechte Raumseite an. Dabei realisieren sie das, was zahlreiche Studien belegen: Besuchende einer Ausstellung steuern meistens zuerst nach rechts. Diesem Raumbereich sprechen auch Ruth und Anita eine höhere Bedeutung zu als jenem geradeaus oder dem links situierten (vgl. Waidacher 2005: 151; Flügel 2009: 126). Das direkte Zusteuern auf die rechte Raumseite lässt sichtbar werden, dass es Raumbereiche gibt, die mehr Aufmerksamkeit erhalten und als relevanter gelten als andere.



Standb. 1.1-1h

Ruth und Anita realisieren während der Bewegung die visuelle Orientierung auf den Gesamtraum, was sie durch ihre Kopfausrichtung anzeigen. Auffallend dabei ist, dass ihre Blickorientierungen nicht mit den Körperausrichtungen übereinstimmen. In der räumlichen Umgebung gibt es offenbar etwas, das die visuelle Aufmerksamkeit anzieht, und etwas anderes, das die Bewegung lenkt. Körperlich reagieren sie auf zwei verschiedene im Raum situierte Hinweise, die unterschiedliche Orientierungspunkte für Wahrnehmung und Bewegung anbieten. Der Körper wird als konstitutiver Brennpunkt der motorischen sowie der visuellen Aufmerksamkeit etabliert. Die Eröffnung des Ausstellungsbesuchs ist durch Bifokalität im Sinne einer Doppelorientierung mit je einem anderen Fokus geprägt, die Emanuel A. Schegloff als *body torque* beschrieben hat. Damit meint er »different or diverging orientations of the body segments above and below two major points of articulation« (Schegloff 1998: 540). So geartete körperliche Rezeptionshaltungen wurden bereits in anderen Ausstellungen beobachtet, in denen Besuchende im Gehen Kunstwerke an den Wänden betrachten. Die Realisierung von *body torque* ist eine Folge der wahrnehmungsbasierten Auswertung von vielfältigen Angeboten der räumlichen Umgebung (vgl. vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 197; Reitstätter 2015: 143/144). Diese Form der körperlichen bifokalen Aufmerksamkeitsstrukturierung auf zwei unterschiedliche kommunikative Angebote möchte ich im Folgenden mit dem Begriff *doppelte Angebotsorientierung* bezeichnen.



Standb. 1.1-1i

Die Blickausrichtungen der beiden Besucherinnen lassen eine »raumorientierte Wahrnehmung« (Schmitt 2017: 177) erkennen. Die körperliche Ausrichtung kann als *face-to-room*-orientiert bezeichnet werden. In der von beiden gemeinsam hergestellten Aufmerksamkeitsorientierung auf den Gesamtraum ist erkennbar, dass sie diesen als bedeutungsvoll evaluieren. Mit der Art des

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sehens beantworten Anita und Ruth den Sog des optischen Raumeindrucks, der seine Wirkung als ein auf die visuelle Wahrnehmung ausgerichteter Schauraum entfaltet. Dieser rückt in das Wahrnehmungsfeld der beiden. Durch die koordinierten Orientierungen während des gemeinsamen Gehens etablieren sie je individuell einen durch die Architektur begrenzten *Anschauungsraum*, der all das umfasst, was innerhalb der Museumsmauern als Raumganzes in ihren dynamischen Blick kommt.



Standb. 1.1-2a

Ruth und Anita bleiben schließlich etwas versetzt hintereinander aufrecht stehen und nutzen den Rand der Rampe als Verweilzone. Aufgrund ihrer Kopfausrichtungen, der verankerten und stabilen Körperhaltung und der auf der rechten Raumseite eingenommenen Position stellen sie nun andere *Anschauungsräume* her als während des Gehens. In der *face-to-room*-orientierten Körperhaltung ist durch die Privilegierung des Sehens die traditionelle Ausprägung eines ›Kunstbetrachters‹ erkennbar. Bei der Realisierung des ›bürgerlichen Blicks‹ (vgl. Bennett 2010) nehmen Ruth und Anita »einen optischen und epistemologischen Standpunkt« (Bennett 2010: 48) ein. Sie stellen je einen ortsstabilen *Anschauungsraum* her, der es ihnen von diesem erhöhten Standpunkt aus erlaubt, sich im Raum zu orientieren, die Ausstellung zu evaluieren, die Gegebenheiten zu sondieren (vgl. Reitstätter 2015: 142) oder die hinter der Ausstellung liegende Ordnung zu ergründen (vgl. Bennett 2010: 59). Die Sehpraxis, die sich durch die erhöhte Situierung, die für einen Moment erstarrte Bewegung, die frontale Körperausrichtung und die Distanziertheit zu den Wahrnehmungsobjekten ergibt, lässt die beiden als *Voyeurinnen* erscheinen. Michel de Certeau hat die spezifische Praxis der visuellen Wahrnehmung anhand des Ausblickes vom 110. Stock des World Trade Centers in New York mit einem »alles überschauende[n] Auge« (de Certeau 1988: 181) verglichen und daraus die Figur des *Voyeurs* entwickelt. Auch den beiden Besucherinnen ist durch die erhöhte und distanzwahrende Situierung der physische Zugriff auf die Ausstellung verunmöglicht, sie können aber den Ausstellungsraum in seiner Ganzheit optisch überschauen (vgl. de Certeau 1988: 179-182).

Während Ruths Körperhaltung klar zur Halle hin orientiert ist, ist in der Positionierung von Anita eine nur vorübergehende Stabilisierung erkennbar. Damit etabliert sie erneut eine doppelte Angebotsorientierung sowohl visuell zur Halle als auch körperlich zum bereits vorher anvisierten Bewegungsziel. Damit lässt sie erkennen, dass das Stehenbleiben nur vorübergehend und die Aufgabenlösung gleichsam spontan in die Bewegung eingeschoben ist.

4.1.1.3 Verschiedene *Überblick*-Situationen

Auf den Standbildern zu Beginn des Kapitels (Standb. 1.1-1; 1.1-2) ist zu sehen, wie Ruth und Anita den rechten Raumbereich anvisieren und auf dem Weg zu einem unbekannten Bewegungsziel die Aufgabe ORIENTIEREN bearbeiten, indem sie die Ausstellungshalle *überblicken*. Dabei realisieren sie *face-to-room*-Orientierungen. Sie etablieren zuerst einen ortsmobilen und dann einen ortsstabilen *Anschauungsraum*. Wenn ich weitere Daten aus dem Korpus beiziehe, ist der Ort des *Überblickens* auf der rechten Raumseite als Ausnahme zu werten. Fast alle anderen dokumentierten Besucherinnen und Be-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sucher steuern nach dem Eintreten in die Ausstellung direkt auf die Treppe zu (Videos A, B, C, G, F, K, T)[13]. Falls es der Besucherandrang erlaubt, bleiben die meisten vor der Treppe oder auf den ersten Stufen stehen und nutzen die frontale Aussichtsposition, um von da das Geschehen in der Halle (Videos B, C, G, K) zu beobachten. Die visuelle Attraktion der Gesamtinszenierung motiviert offenbar auch andere Besuchende, stehen zu bleiben. Der Treppenabsatz wird als relevanter raumbasierter Benutz- und Betrachtbarkeitshinweis beantwortet. Da die Besuchenden an einem Ort stehenbleiben, der einen optimalen Überblick garantiert, kommt dem *Überblicken* die Funktion der ersten Orientierung im Raum zu. Dabei wird die durch die Treppe nahegelegte Gehzone zum Verweilort. Der erhöhte Standort konfiguriert die Besuchenden als *Voyeure*, die dies zudem durch ihr raumorientiertes Wahrnehmungsverhalten sichtbar werden lassen. Mit frontaler *face-to room*-Ausrichtung der Körper stehen sie aufrecht und stabil verankert da und nehmen eine gewisse Distanz zur Ausstellung ein. Die Besucherduos bilden im Sinne Adam Kendons unterschiedliche Formationen: Nebeneinander [*side-by-side*] (Standb. 1.1-3), Hintereinander [*face-to-back*] (Standb. 1.1-4) oder Zueinander [*L-arrangement*] (Standb. 1.1-5) (vgl. Kendon 1990e: 251). Aufgrund der unterschiedlich realisierten Blickrichtungen bei den Aufstellungen Nebeneinander und Hintereinander (Standb. 1.1-3; 1.1-4) ist erkennbar, dass sie *Überblicken* auf individuelle Weise realisieren, diverse *Anschauungsräume* herstellen und dabei unterschiedliche Betrachtbarkeitshinweise des Ausstellungsraumes beantworten. In den Daten richten nur Willi (W) und Lilo (L) (Standb. 1.1-5) ihre Oberkörper sowohl zueinander als auch zur Halle so aus, dass eine *face-to-room*-ausgerichtete Ko-Orientierung der Blicke auf den Gesamtraum die Herstellung eines *gemeinsamen Anschauungsraumes* ermöglicht.

Der Zeitpunkt der auf den Standbildern dokumentierten Überblicks-Handlungen macht deutlich, dass die Besuchenden sofort nach dem Eintritt mit der ORIENTIERUNGS-Aufgabe konfrontiert sind. Insofern kann die pragmatische Funktion der Lösung *Überblicken* in diesen Beispielen als eine Art *Vorschau* auf den kommenden Ausstellungsgang interpretiert werden.

13 Diese Angaben entsprechen den unterschiedlichen Videodokumenten, siehe Abb. 3: Dokumentationsplan: Übersicht über die Videoaufnahmen, Abschnitt 3.1.2.1.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-3: K-0.00.04,01



Standb. 1.1-3a: K-0.00.04,01 (Ausschnitt)



Standb. 1.1-4: B-0.01.22,24



Standb. 1.1-4a: B-0.01.22,24 (Ausschnitt)



Standb. 1.1-5: C-0.00.18,17



Standb. 1.1-5a: C-0.00.18,17 (Ausschnitt)



Standb. 1.1-6: B-0.02.30,17



Standb. 1.1-6a: B-0.02.30,17 (Ausschnitt)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch beim Treppensteigen wird die Aufgabe ORIENTIEREN bearbeitet und eine weitere Form von *Überblicken* realisiert, wie das Bild oben (Standb. 1.1-6) zeigt. Susi (S) und Peter (P) steigen auf koordinierte Weise *side-by-side* mit frontaler Ausrichtung und synchronisierten Schrittbewegungen die Treppe hinunter. Während des *face-to-room*-ausgerichteten *walking together* richten sie ihre Blicke auf unterschiedliche Raumbereiche. Sie realisieren das *Überblicken* zwar mit ko-ordinierten Körper- und Bewegungsausrichtungen, stellen aber keine ko-orientierten *Anschauungsräume* her. Sie etablieren den Ausstellungsraum als einen Schauraum, fokussieren aber nicht dieselben Wahrnehmungszentren: Susi blickt geradeaus, Peter nach oben.

Das Raumprogramm legt eine spezifische Dramaturgie des Besuchs in Form eines Hin- und Zurückschreitens nahe. Die Besuchenden schreiten bis zur abschließenden Fensterwand, wenden und gehen zurück zum Ein- bzw. Ausgang. Die durch einen Hin- und Rückweg organisierte Bewegung ermöglicht es, die ORIENTIERUNGS-Aufgabe von zwei entgegengesetzten Seiten zu lösen. Durch das Zurückschreiten kann das bereits Gesehene erneut vergegenwärtigt oder das Erfahrene reflektiert werden (vgl. Reitstätter 2015: 132).

Die nächsten vier Dokumente zeigen, dass die Dramaturgie der Ausstellung einen architektonisch motivierten *Überblick* in der Funktion eines *Rückblicks* nahelegt. Dieser kann vom gegenüberliegenden Hallenende gleichsam von der ›Rückseite‹ her realisiert werden. Während des Zurückschreitens ist die Blickorientierung auf das Ausstellungsganze unumgänglich, was zum verweilenden Stehenbleiben (Standb. 1.1-7), Sitzen (Standb. 1.1-8) oder Fotografieren (Standb. 1.1-9) motiviert. Die Besucherpaare verweilen in den Konstellationen Nebeneinander [*side-by-side*] (Standb. 1.1-9) oder Zueinander [*L-arrangement*] (Standb. 1.1-7; 1.1-8). Dabei wird der Schauraum von den Besuchenden durch eine *face-to-room*-Ausrichtung vom Hallenende her in den Blick genommen. Während des so hergestellten *Anschauungsraumes* werden Betrachtbarkeitshinweise beantwortet, die beim *Überblicken* aus der *Vorschau* nicht sichtbar waren, wie beispielsweise die Begehbarkeit der hängenden Raumkapsel durch die Metalltreppe. Das *face-to-room*-ausgerichtete Sehen der Interaktionsteilnehmenden ist meistens nicht ko-orientiert (Standb. 1.1-9). Beide realisieren zur selben Zeit verschiedene ortsstabile *Anschauungsräume* im polyfokalen Schauraum. Wenn die *face-to-room*-Ausrichtung der Körper jedoch durch Nähe und Zugewandtheit geprägt ist, wie bei den Paaren am Ende der Halle (Standb. 1.1-7, 1.1-8), macht die so hergestellte Ko-Orientierung der Blicke zudem verbale Kommunikation wahrscheinlich. Die Duos stehen zwar nicht erhöht, doch vor ihnen gibt es viel freie Bodenfläche, welche die Sicht auf den Ausstellungsgesamtraum maximiert und einen privilegierten und distanzierten Blick auf den polyfokalen Schauraum vor ihnen aus der rückseitigen Perspektive zum Eingang hin ermöglicht. Solch gestaltete *Rückblicke* erlauben es den Paaren, Elemente wahrzunehmen und Betrachtbarkeitshinweise zu beantworten, die in der *Vorschau* zu Beginn des Ausstellungsbesuchs von der Treppe aus nicht gesehen werden konnten, wie beispielsweise die vor der Metalltreppe zur hängenden Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] versammelte Besucherschar, die den Hinweis erkennen lässt, dass die Raumkapsel betretbar ist. Die von dieser Hallenseite aus hergestellten *Anschauungsräume* ermöglichen ein Hinter-die-Dinge-Blicken. Im Vergleich zur *Vorschau* ist die Form des *Rückblicks* stärker künstlerisch motiviert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-7: C-0.12.38,02



Standb. 1.1-7a: C-0.12.38,02 (Ausschnitt)



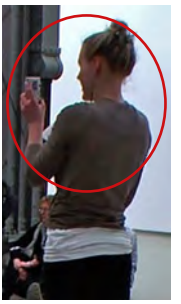
Standb. 1.1-8: B-0.34.11,07



Standb. 1.1-8a: B-0.34.11,07 (Ausschnitt)



Standb. 1.1-9: A-1.32.12,00



Standb. 1.1-9a

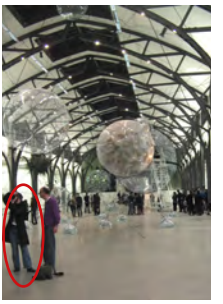


Abb. 4: Foto Rückblick

Die Aufgabe ORIENTIEREN wird aber auch medial mit der Fotokamera gelöst, wie das nächste Dokument (Standb. 1.1-9) zeigt. Anja (A) hat sich so hingestellt, dass sie einen optimalen *Überblick* mit der Kamera auf das Raumganze in Richtung Ausgang hat. Sie hält die Digitalkamera im Hochformat vor sich hin, blickt auf das Display und macht in dieser Position ein Foto (Abb. 4). Im Zentrum des fotografischen Bildes befindet sich ein vor der begehbaren kleinen Raumkapsel hängendes Objekt [⑮ *Biosphere 02, hanging garden*], am rechten Bildrand ist selbstverweisend auch eine fotografierende Besucherin abgebildet. Während Anja mit dem Bildermachen beschäftigt ist, nähert sich Martin (M). Kurz darauf senkt Anja die Kamera und das Duo setzt sich nebeneinander in Bewegung zum Ausgang hin.

Eine weitere empirisch realisierte Art der Aufgabenlösung konnte am Schluss des Besuchs im Eingangsbereich beobachtet werden, wie anhand der Zeitangabe des Standbildes (Standb. 1.1-10) erkennbar ist. Zu sehen sind Lilo (L) und Willi (W), wie sie Seite an Seite am Ende des Rampenaufgangs vor der Brüstung stehen. Willi stützt sich sogar mit beiden Händen darauf ab, was auf ein längeres Verweilen hinweist. Beide

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richten ihre Körpervorderseiten, ihre Köpfe und wohl auch die Blicke auf die offene Halle und scheinen durch die *face-to-room*-Aufstellungen *Anschauungsräume* zu etablieren. Diese Form von *Überblicken* ist sowohl architektonisch als auch vom Zeitpunkt der Realisierung motiviert. Im Vergleich zum vorschauenden *Überblicken* am Anfang des Besuchs ermöglicht der Zeitpunkt des *Überblickens* am Schluss, die Ausstellungsrezeption in Form einer *Rückschau* reflektierend abzuschließen.



Standb. 1.1-10: C-0.20.49,11



Standb. 1.1-10a: C-0.20.49,11 (Ausschnitt)

4.1.1.4 Interaktive Herstellung von *Überblicken*

Die Analyse der Standbilder hat deutlich gemacht, dass sich *Überblicken* als Lösung in drei verschiedenen pragmatischen *face-to-room*-orientierten Formen zeigt, die zeitlich oder räumlich motiviert sind. *Überblicken* wird beim Eintritt in den Raum als *Vorschau* rezeptionswirksam, als *Rückblick* nach dem Wenden und beim Zurückschreiten zum Ein- bzw. zum Ausgang oder als *Rückschau* am Schluss des Besuchs. Als Antworten auf die raumbasierten Kommunikationsangebote werden dabei *Anschauungsräume* etabliert, die den Ausstellungsraum als polyfokalen Schauraum erkennen lassen. Die folgenden drei Fallbeispiele sollen nun illustrieren, wie die Besuchenden zu Beginn des Besuchs die ORIENTIERUNGS-Aufgabe durch *Überblicken* im Sinne der *Vorschau* gemeinsam herstellen und wieder auflösen.

- Im ersten Fallbeispiel »*bubbles*« sind die beiden Standbilder zu Beginn des Kapitels (Standb. 1.1-1; 1.12) in einen zeitlichen Ablauf eingebettet. Ich werde zeigen, wie Anita und Ruth die Aufgabe zuerst im *Gehen* und dann im *Stehen* lösen. Dabei wird kaum gesprochen. (Fallbeispiel 4.1.1.4.1)
- Das zweite Fallbeispiel »*in dieser alten schÖ:nen bahnhofshalle*« illustriert, wie Susi und Peter das Raumganze durch eine auf architektonisch-künstlerische Strukturen ausgerichtete ko-orientierte Wahrnehmung interaktiv herstellen und sprachlich das Ineinandergreifen von Kunst und Architektur bearbeiten. (Fallbeispiel 4.1.1.4.2)
- Im dritten Fallbeispiel »*alle foto (.) FOtografieren schon*« ist die gesamtraumorientierte Wahrnehmung bereits beim Beginn der Aufnahme hergestellt, wird aber durch die Ticketkontrolle und durch das Fotografieren kurzzeitig unterbrochen. (Fallbeispiel 4.1.1.4.3)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.1.1.4.1 Fallbeispiel »bubbles«

Die Analyse der Interaktion beginne ich mit einem Transkript[14] zu einer rund 20 Sekunden dauernden Sequenz (L-0-00.00,18–L-0.00.20,22) zu Beginn der Videoaufnahme des Besuchs von Ruth (R) und Anita (A). Zwei Situationen (Standb. 1.1-13; 1.1-18) daraus sind bereits bekannt.



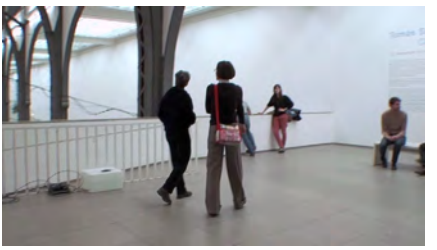
Standb. 1.1-11: L-0-00.00,18



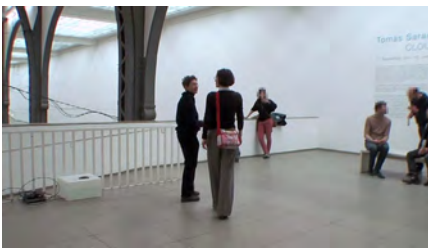
Standb. 1.1-12: L-0.00.02.21



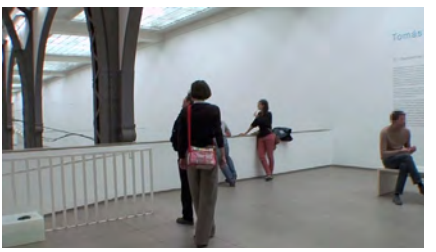
Standb. 1.1-13: L-0.00.03,23 (= Standb. 1.1-1)



Standb. 1.1-14: L-0.00.09.00



Standb. 1.1-15: L-0.00.10.06

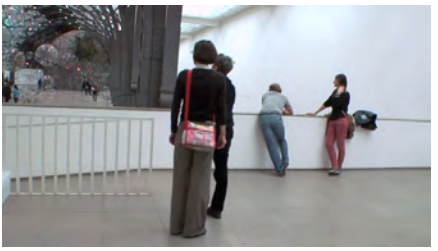


Standb. 1.1-16: L-0.00.12,08

01	Anita	jedenfalls sieht es (.) **ä:h:** (.) wie so KUgeln hier aus (.) ne?
02	Ruth	**ja:**

14 Um das Transkript besser lesbar zu machen, sind die Aktivitäten nicht verschriftlicht. Die Gesichter von weiteren Besuchenden sind anonymisiert. Der Zeitpunkt des Standbildes während der Rede ist im Verbaltranskript mit Fettschrift, jener während einer Pause mit # markiert. Die erste Markierung bezieht sich auf das erste Standbild, die zweite auf das zweite.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



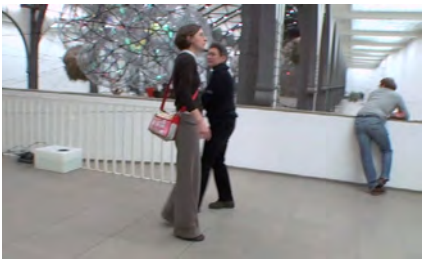
Standb. 1.1-17: L-0.00.14,23



Standb. 1.1-18: L-0.00.17,03 (=Standb. 1.1-2)

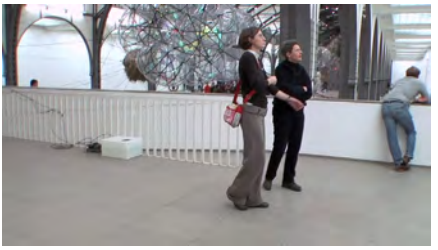


Standb. 1.1-19: L-0.00.18,17

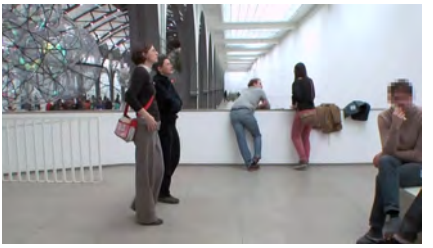


Standb. 1.1-20: L-0.00.19.04

03 Ruth **#** (--)bub**bles**



Standb. 1.1-21: L-0.00.19,22



Standb. 1.1-22: L-0.00.20,22

Herstellung der Überblickskonstellation: Das erste Standbild (1.1-11) zeigt, wie Ruth und Anita in den Eingangsbereich der Halle treten und wie sie sich mit ihren Blicken und bewegungsmäßig auf die rechte Raumseite ko-orientieren auf ein Bewegungsziel hin, das sich außerhalb des Standbildes befindet. Die Kamera folgt ihrer Gehbewegung. Kurz darauf wendet Anita aber den Blick ab und richtet ihn über ihre linke Schulter in die Ausstellungshalle (Standb. 1.1-12). Ruth reagiert auf Anitas veränderte Kopfhaltung und ko-orientiert ihre Blickausrichtung mit ihrer Begleiterin, während beide sich auf das gemeinsame Ziel zubewegen (Standb. 1.1-13). Im ko-orientierten Herstellen des gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus während des Gehens werden zwei Aktionsschritte erkennbar, auf die Dirk vom Lehn hingewiesen hat (vom Lehn 2013: 70): Anita macht durch die Neuausrichtung des Blickes ein Angebot [*proposal*], das Ruth annimmt [*acceptance*]. Sie stellen also gemeinsam eine *face-to-room*-Orientierung her, beantworten Betrachtbarkeitshinweise der Ausstellungshalle und bilden *Anschauungsräume*. Dabei stellen sie die Ausstellung als Gesamtes als eine kunstverdächtige Sehenswürdigkeit her.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vom Gehen zum Stehen: Die Kamera zoomt etwas weg und folgt noch immer den Bewegungen der beiden Frauen. Im nachfolgenden Still (Standb. 1.1-14) kommt der äußerste Teil des fokussierten Ziels in den Kamerablick: der Wandtext. Die Blickorientierungen der beiden sind jedoch weiterhin auf ko-orientierte Weise vom Hallengesamtraum angezogen. Anita verlangsamt das Gehtempo, während sie den *Anschauungsraum* zur Halle hin aufrechthält. Mit der verbalen Eröffnung rückt sie den Fokus ihrer raumorientierten Wahrnehmung in den Kommunikationsvordergrund »*jedenfalls sieht es (.) ä:h (.) wie so KUgeln hier aus (.)ne?*« (Z. 01). Die sprachlichen Markierungen von Unsicherheit sind als Ausdruck der Schwierigkeit zu verstehen, das Wahrgenommene in Sprache zu fassen. Im Moment der Wortmeldung dreht Ruth den Kopf und bejaht Anitas Kommentar (Z. 02), während sie den Blickkontakt zu ihrer Begleiterin sucht (Standb. 1.1-15). Doch Anita erwidert das Blickangebot nicht. Sie bleibt mit einer *face-to-room*-Orientierung stehen, was Ruth offenbar motiviert, den Blick erneut in die Halle zu richten. Anita stellt sich *face-to-back* hinter Ruth (Standb. 1.1-16) und lässt beim Stehenbleiben eine doppelte Angebotsorientierung sichtbar werden, was ein baldiges Weitergehen ankündet (Standb. 1.1-17).

Nachdem beide schweigend in den Raum eingetreten sind, räumliche Ressourcen in Anspruch genommen und sich nonverbal-körperlich ko-ordiniert haben, wirkt Anitas verbale Eröffnung wie eine Zäsur. Auffallend dabei ist, dass sie aus der Fülle von Wahrnehmbarem des räumlichen Gesamtzusammenhangs lediglich einen Aspekt auswählt und interaktiv relevant macht. Mit »*Kugeln*« wird einerseits ein ›syntaktisches Sehen‹ erkennbar, indem sie die ordnungsbildende Form benennt, andererseits aber auch ein ›semantisches Sehen‹ (vgl. Schürmann 2008: 67-75), denn die kugelartigen Elemente bilden ein eigenständiges, zentrales und bedeutungsvolles Wahrnehmungsangebot des gestalteten Raumes. Obwohl Anita nicht explizit thematisiert, dass es sich dabei um ein Element der Installationen handelt, scheint für Ruth klar zu sein, worum es ihr in diesem Ausstellungsraum geht. Die kunstkommunikative Aufgabe der Bezugnahme wird von Anita mit einem Frageformat bearbeitet, was durch eine gewisse sprachliche Unsicherheit die Absicht thematisiert, fokussierte Interaktion zu initiieren. Nach Ruths Bestätigung verstummt die verbale Initiierung jedoch wieder. Grund dafür mag die Hintereinander-Formation sein. Beide bleiben in den *face-to-room*-Posituren noch schweigend stehen und realisieren als *Voyeurinnen* die überschauende Begegnung mit der Ausstellung sprachlos in »stiller Zwiesprache« (Schneemann 2004: 29) (Standb. 1.1-17; 1.1-18).

Auflösung durch Weitergehen: Anita wendet als Erste den Blick ab, dreht sich nach rechts und richtet die visuelle Wahrnehmung zum Wandtext geradeaus (Standb. 1.1-19). Beim ersten Impuls von Anitas Drehbewegung, ihrer neuen Blickausrichtung und der angekündigten Bewegung durch Gewichtsverlagerung reagiert Ruth mit einem Schritt zurück und kommentiert den Abschluss der Betrachtungssituation mit »*bubbles*« (Z. 03). Sich mit Anita ko-ordinierend dreht auch sie sich nun um und richtet den Blick geradeaus zur Wand (Standb. 1.1-20). Während das Duo Seite an Seite auf den Text zuschreitet, stößt Anita den linken Ärmel ihres Pullovers nach hinten, was als prospektive Ankündigung der kommenden Lesearbeit interpretiert werden kann (Standb. 1.1-21). Kurz darauf bleiben die beiden nebeneinander in frontaler Ausrichtung zum applizierten Text stehen (Standb. 1.1-22) und widmen sich einer neuen Aufgabe: INFORMIEREN. Umgehend beginnen sie diese durch das *Lesen von Wandtexten* zu lösen (vgl. Unterkapitel 4.2.1).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Erkenntnisse aus dem ersten Fallbeispiel können wie folgt zusammengefasst werden:

- Ruth und Anita beantworten aus erhöhter Perspektive mit ihren ko-ordinierten Körperausrichtungen die Betrachtbarkeitshinweise des gestalteten Ausstellungsraumes durch *face-to-room*-orientiertes, selbstzweckhaftes Sehen zuerst im Gehen und dann im verweilenden Stehen. Durch die Bewegung von einer frontalen Positionierung zur Halle hin zu einer seitlichen Sichtweise verändert sich auch der dabei gemeinsam hergestellte *Anschauungsraum* während des *Überblickens* permanent.
- Ruth und Anita nehmen beim *Überblicken* eine distanzierte Betrachterhaltung zur Halle ein, was sie als *Voyeurinnen* erkennen lässt.
- Ruth und Anita bleiben auf ko-ordinierte Weise vor dem Geländer hintereinander stehen und beantworten während des *Überblickens* dessen Hinweis als Bewegungsbegrenzung.
- Ruth und Anita lösen die Aufgabe während der Bewegung auf ein Ziel. Der transitorische Charakter von *Überblicken* wird durch das schräge Hintereinander-Gehen und die doppelte Angebotsorientierung von Anita sichtbar.
- Ruth und Anita realisieren das *Überblicken* weitgehend sprachfrei. Sie beantworten die Betrachtbarkeitshinweise des gestalteten Ausstellungsraumes verbal lediglich mit »*KUgeln*« und »*bubbles*«. Die beiden Begriffe bezeichnen runde, blasen- und kugelartige Elemente. Damit beschreiben sie Form und Inhalt zugleich und stellen offenbar die Gesamtheit der eingeräumten runden Objekte des Schauraumes unter Kunstverdacht.

4.1.1.4.2 Fallbeispiel »in dieser alten schÖ:nen bahnhofshalle«

Das nächste Fallbeispiel stammt aus der Videoaufzeichnung des Ausstellungsbesuchs (Video B) von Susi (S) und Peter (P), aus der bereits das Standbild oben (Standb. 1.1-4) kommt. Im Mittelpunkt des halbminütigen Ausschnitts (B-0.01.10,15–B-0.01.45,09) steht das Schritt-für-Schritt-Herstellen eines Interaktionsraumes, der ein gemeinsames *Überblicken* ermöglicht.



Standb. 1.1-23: B-0.01.11,07



Standb. 1.1-24: B-0.01.13,11

01	Peter	aber erst mal (1.0) erst **mAl** (1.0)
02		pass**en** (1.0)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 1.1-25: B-0.01.14,13



Standb. 1.1-26: B-0.01.17,03

03 aber erst **mal** passen die objekte ja (.)WUNDerbar
04 in die HALle **hier** rein.



Standb. 1.1-27: B-0.01.19,17

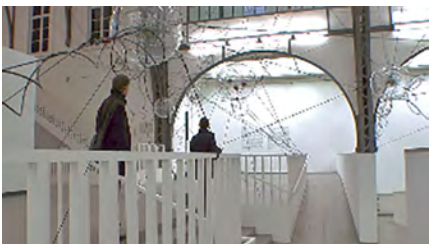


Standb. 1.1-28: B-0.01.29,22

05 Susi weißt du (.) was ich schÖ:n
06 fi[**nde**= ((unverständlich))]
07 Peter [ist ja wie: ne wie ne (.) wie ne fEINe ergänzung]=
08 Susi wie die (-)wie die mit spInn:enFÄ:den=
09 Peter =der Konstruktion=
10 Susi =ja=
11 Peter =ja
12 Susi ja und wenn die so wirklich da AN dIEsen äh äh äh strE:ben
13 e**nden** in dieser alten schÖ:nen bahnhofshalle.



Standb-1.1-29: B-0.01.38,02



Standb. 1.1-30: B-0.01.45,09

14 das ist toll (.)
15 also finde ich
16 bin richtig froh (.) dass wir gegangen sind (.)
17 ich komme soFOrt auf völlig andere **GEd**anken
18 Peter tja

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

19	Susi	((unverständlich))
20		(2.0)
21	Peter	ist das die ZUkunft? #

Herstellung im Stehen: Die Sequenz beginnt nach der Ticketkontrolle und einer kurzen Unterhaltung mit dem Aufseher, der sich soeben zurückzieht, wie am linken Rand des ersten Standbildes zu sehen ist (Standb. 1.1-23). Susi initiiert das Weitergehen und steigt die ersten Treppenstufen hinunter. Peter bleibt hinter ihr auf dem Treppenabsatz stehen. Individuell richten sie ihre Wahrnehmungsorientierungen in den Raum: Peter schaut nach links, Susi nach rechts. Peter eröffnet die verbale Interaktion mit »*aber erst mal (.) erst mAl passen*« (Z. 01). Auffallend ist, dass er mit »*aber*« beginnt. Als Erstposition scheint der Begriff unpassend für eine Situationseröffnung. Wird die Verwendung von »*aber*« jedoch auf dem Hintergrund der vorherigen verbalen Interaktion zwischen dem Aufseher und dem Paar zu Beginn der Aufnahme verstanden, dann markiert »*aber*« eine Zäsur und leitet einen Themawechsel ein. Koordiniert mit dem *face-to-room*-Blick initiiert Peter damit einen neuen thematischen Fokus. Mit der Formulierung »*erst mal*«, einer Verkürzung der Phrase ›zuerst einmal‹, weist Peter auf die Selektivität von Wahrnehmung hin und verbalisiert, was ihm als Erstes aufgefallen ist. Durch die Reformulierung dieser Phrase betont er zudem die thematische Relevanz dessen, was er zu sagen beabsichtigt. Susi ist nun schon weiter die Treppe hinuntergestiegen, während Peter noch einen Schritt auf die Kante des obersten Treppenabsatzes zugeht und da stehen bleibt (Standb. 1.1-24). Während Susi die Treppe als Gehzone nutzt, zeigt Peter an, hier verweilen zu wollen. Dabei nutzen sie die gebauten Strukturen der Treppenstufen als Angebote, um hintereinander einen für die gemeinsame Bearbeitung der Aufgabe angemessenen ›gestuften‹ Interaktionsraum herzustellen. Aus erhöhter Position lassen beide als *Voyeure* eine distanzierte Raumwahrnehmung und die Etablierung von unterschiedlichen ortsstabilen und dynamischen *Anschauungsräumen* erkennen. Mit ihren Blicken werten sie verschiedene Raumbereiche aus: Susi schaut nun geradeaus in die Tiefe des Raumes, während Peter auf die rechte Hallenseite blickt.

Verankerung im Interaktionsraum: Mit der dritten Reformulierung von »*erst mal*« adressiert Peter körperlich seine Partnerin vor ihm, indem er den Kopf leicht zu ihr vorneigt (Standb. 1.1-25). Die unterbrochene Formulierungsdynamik durch die Wiederholung etabliert eine Reaktionsverpflichtung, der Susi nachkommt. Sie steigt zwei Schritte die Treppe zurück und stellt sich vor Peter hin. Schritt für Schritt nutzen Susi und Peter die verzögerte Äußerungsproduktion durch Reformulierungen, um einen Interaktionsraum zu etablieren, der verbale Kommunikation ermöglicht. Die Dauer der Wiederholungen bildet den zeitlichen Rahmen dazu. Nun fährt Peter fort und sagt mit Blick auf seine Partnerin: »*passen die objekte ja WUNDerbar in die HALle hier rein*« (Z. 03). Nach der dritten Repetition haben sie sich im *face-to-room*-orientierten Interaktionsraum so hintereinander verankert und eine Konstellation etabliert, dass die interaktive Lösung *Überblicken* möglich wird (Standb. 1.1-26). Peter macht mit seinem Kommentar auf die raumorientierte Wahrnehmung aufmerksam. Sprachlich etabliert er einen architektonischen »Behälterraum«[15] (Löw 2001: 24), in dem die Objekte ein-

15 Einstein hat die Raumvorstellung eines »containers« verbildlicht, was in der deutschen Rezeption als »Behälterraum« übersetzt wird. Im Sinne von Newtons absolutistischer Raumvorstellung besteht die Idee der Leere eines Raumes und die Möglichkeit, diesen einzurichten (vgl. Löw 2001).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gepasst sind. Zudem thematisiert er ein Charakteristikum der Ausstellung, nämlich dass Objekte im Raum auf spezifische Weise angeordnet, präsentiert und ausgestellt werden. Warum die Objekte in den Raum passen, ob es sich dabei um ein räumliches Verhältnis handelt und die Objekte hinsichtlich der Größe in die Halle passen oder um ein ästhetisches hinsichtlich der Gestaltung, bleibt unbestimmt. Ohne dass Peter den Begriff der Installation verwendet, beschreibt er das Zusammenspiel von Architektur und Kunst und bewertet es mit »*WUNDerbar*« (Z. 03). Mit der situativen Deixis »*hier*« stellt er einen räumlichen Bezugsaspekt zwischen den Objekten und der eigenen Situierung im gemeinsamen Wahrnehmungsraum mit Susi her. Das Verhältnis zwischen gebautem und gestaltetem Raum wird zudem als »*fEINe ergänzung*« bewertet (Z. 07). Damit thematisiert er das Verhältnis von Installationskunst und Architektur. Susi bezieht sich hingegen auf die Funktion der Seile, die wie »*spInnenFÄ:den*« in den Raum gespannt sind, was sie positiv evaluiert (Z. 05-08). Auch sie spricht nicht von einem spezifischen Seil, sondern klassifiziert die Seile als »*spInnenFÄ:den*«. Zudem wird sie zu metaphernartigen Wortbildungen und »(Adhoc)Komposita« (Hausendorf 2005: 115) angeregt. Die »*strE:ben*« werden als binnenstrukturelle Elemente der Halle und als Seilbefestigungsorte thematisiert (Z. 13) (Standb. 1.1-27). Peter und Susi bleiben eine Weile in dieser Ausrichtung stehen (Standb. 1.1-28), bis Susi mit »*dieser alten schÖ:nen bahnhofshalle*« (Z. 12) Spuren des kunstkommunikativen Erläuterns und Bewertens hörbar werden lässt. Damit betont sie die mitgebrachten Wissensstrukturen und macht deutlich, dass sie etwas über die historische Dimension des Ausstellungsraumes als ehemaliger Bahnhof weiß.

Susi und Peter lösen auf der Treppe stehend die an diesem Ort nahegelegte Aufgabe ORIENTIEREN, indem sie von einem festen Standpunkt aus und in einiger Entfernung zu den Kunstwerken den Raum *überblicken* und das Zusammenspiel von Kunst und Architektur zum Thema machen. Sie sind als aufgabentypische *Voyeure* erkennbar. Im verbalen Austausch rückt die Verbindung zwischen dem architektonischen Rahmen und den Installationen in den Interaktionsvordergrund. Dabei scheinen sie die dahinterliegende Ordnung der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ zu ergründen. In der gemeinsamen Bearbeitung der *face-to-room*-Interaktion scheint sich eine »magische Umwandlung« der Erfahrungsgestaltung zu vollziehen, von welcher der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann spricht, wenn Resultate von Handlungen zu Resultaten von künstlerischen Tätigkeiten werden (vgl. Bätschmann 1997: 227) und so unter Kunstverdacht rücken. Die Kunsthaftigkeit der installativen Arbeiten wird nicht als eine geschlossene räumliche Struktur etabliert, sondern vielmehr als eine, welche die gesamte gebaute und gestaltete Halle umfasst. Dabei wird die Ausstellung als polyfokaler Schauraum erkennbar, in dem Peter die Objekte und die Architektur fokussiert, Susi hingegen die Seile und Vernetzungen in den Blick nimmt.

Auflösung durch Weitergehen: Mit der erneuten Positivevaluation leitet Susi einen Themawechsel ein. Sie kommt auf die persönliche Situation zu sprechen und auf ihre Erwartungen an den Museumsbesuch (Z. 16). Diese haben sich offenbar erfüllt (Standb. 1.1-29). Dann dreht sie sich ab, entfernt sich von Peter und steuert die Installationen zu ihrer linken Seite an. Ihr Begleiter bleibt noch einen Moment stehen und stellt laut denkend die Frage nach dem Sinn der Ausstellung, was (Z. 21) die Bearbeitung der kunstkommunikativen Aufgabe der Deutung impliziert. Mit dem Frageformat etabliert er sich als jemanden, der nicht nur sehen, sondern auch verstehen will (vgl. Hausendorf/Müller 2016b: 13). Die Frage bleibt interaktiv jedoch unbeantwortet,

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

denn Susi hat sich inzwischen entfernt und die so anvisierten Installationen erreicht (Standb. 1.1-30). Schließlich dreht sich Peter zu ihr um und steuert auf sie zu.

Während des *Überblickens* richten Susi und Peter ihre Körpervorderseiten auf die offene Halle, visuell aber realisieren sie unterschiedliche Raumorientierungen. Trotz der großen Kameradistanz lassen sich die raumorientierten Blicke annähernd rekonstruieren.[16] Dabei kann beobachtet werden, dass sich die Augen der beiden permanent in Bewegung befinden, sie in unterschiedliche Richtungen schauen und das Raumangebot je individuell blicklich ›abscannen‹.



Standb. 1.1-23a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-24a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-25a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-26a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-27a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-28a (Ausschnitt)



Standb. 1.1-29a (Ausschnitt)

Die vergrößerten Standbildausschnitte zeigen, wie Peter zuerst den Kopf dreht und damit seine visuelle Orientierung in den linken Raumbereich richtet (Standb. 1.1-23a), dann den Kopf nach rechts dreht und in den rechten Raumbereich blickt (Standb. 1.1-24a). Unterdessen blickt Susi zuerst nach rechts und richtet dann den Blick geradeaus in die Längsausrichtung der Ausstellung. Während Peter in der Folge Susi anschaut (Standb. 1.1-25a; 1.1-26a), richtet diese den Blick zuerst geradeaus (Standb. 1.1-25a), dann hebt sie den Kopf und scheint leicht schräg nach oben zu schauen (Standb. 1.1-26a). Im nächsten Standbild rückt, wie an Susis nach hinten geneigtem Kopf zu vermuten ist, der Raumbereich über ihr in den Wahrnehmungsfokus, während Peter den Kopf gerade hält und erneut in den offenen Raum vor sich zu schauen scheint (Standb. 1.1-27a). Aufgrund der Blickausrichtungen in den nächsten beiden Standbildern kann rekonstruiert werden, dass beide auf ko-ordinierte Weise die Längsausrichtung der

16 Die Rekonstruktion der Blickorientierungen kann und soll aufgrund der Datenlage nur als eine erste analytische Orientierung verstanden werden. Für eine Feinanalyse der Blicke würde sich die Eye-Tracking-Methode als sinnvoller erweisen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Halle im Blick haben (Standb. 1.1-28a), wobei aufgrund von Susis Kopfhaltung eher der untere Raumbereich in ihrem Blick zu sein scheint (Standb. 1.1-29a). Diese kurze spezifische Blickanalyse der empirischen Lösung *Überblicken* macht deutlich, dass *gemeinsames Überblicken* während der *face-to-room*-Interaktion durch ein dynamisches visuelles Orientierungsverhalten von den Besuchenden körperlich auf ko-ordinierte, blicklich aber auf individuelle Weise gelöst wird. Dabei wird der Ausstellungsraum als *polyfokaler Schauraum* erkennbar.

Die Erkenntnisse lassen sich wie folgt aus dem zweiten Fallbeispiel zusammenfassen: Bei der Fallanalyse wird deutlich, wie ORIENTIEREN durch *Überblicken* vom Duo interaktiv im Sinne einer »togetherness of visitors« (vom Lehn 2013: 86) bearbeitet wird.

- Susi und Peter beantworten Betrachtbarkeitshinweise des Ausstellungsraumes, indem sie die Treppe nutzen und auf den ersten Stufen eine visuelle *face-to-room*-Orientierung in die Halle etablieren, so dass der Gesamtraum in ihren Aufmerksamkeitsfokus kommt. *Überblicken* wird an einem Ort mit transitorischem Charakter realisiert, indem das Paar den Rand der Gehzone der Treppe temporär als Verweilort etabliert. An diesem Ort werden sie zudem als *Voyeure* konfiguriert.
- Susi und Peter stellen gemeinsam einen durch die Stufen der Treppe geprägten *face-to-back*-Interaktionsraum her, der ein gemeinsames *Überblicken* ermöglicht. Die Herstellung findet während der Dauer der verzögerten Äußerungsproduktion statt.
- Susi und Peter beantworten Betrachtbarkeitshinweise der Ausstellungshalle. Durch ein dynamisches, raumorientiertes Sehen etablieren sie vor Ort je individuelle *Anschauungs*räume. Kommunikativ wird durch selbstzweckhaftes Sehen eine von jedem Gebrauch freie Erscheinung des Gesamtraumes aus Kunst und Architektur etabliert. Während des *Überblickens* rücken Susi und Peter *face-to-room*-orientiert Wahrnehmbares des gesamten gebauten und gestalteten Ausstellungsraumes interaktiv in den kommunikativen Vordergrund. Klassifizierend benennen sie typische Erscheinungen und etablieren die Ausstellung als ein gesamträumliches Zusammenwirken von Museumsarchitektur und Installationskunst.

4.1.1.4.3 Fallbeispiel »alle foto (.) FOtografieren schon«

Die folgende Sequenz (G-0.00.00,00–G-0.00.37,16) zu Beginn des Ausstellungsbesuchs von Kin (K) und Isa (I) dauert rund 37 Sekunden. Sie zeigt, wie die Lösung *Überblicken* im Treppenbereich kurzzeitig durch die am selben Ort lokalisierte Ticketkontrolle unterbrochen und als Motiv zum Fotografieren genutzt wird.



Standb. 1.1-31: G-0.00.00,00



Standb. 1.1-32: G-0.00.01,07

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

01	Isa	**#** hm: (1.0)
02	Kin	**#** (1.5) SEHR schön



Standb. 1.1-33: G-0.00.05,04



Standb. 1.1-34: G-0.00.10,07

03	Isa	ok (.) gehen **wir**?
04	Kin	kann man HIER eigentlich fotografIERren?= JA (.)
05		<<lachend> alle foto (.) FOtografieren schon>
06	Isa	**=ja** ((nickt))
07	Kin	es ist tOLL



Standb. 1.1-35: G-0.00.13,14



Standb. 1.1-36: G-0.00.18,15

08	Kin	(2.0) **#** (3.0)
09		ich dachte [eigentlich] **#**
10		[(es piepst)]
11	Aufseher	[hallo]



Standb. 1.1-37: G-0.00.19,24



Standb. 1.1-38: G-0.00.21,55

12		(1.0)
13	Kin	ach so (-) wir müs**sen** die tIckets zeigen.
14	Aufseher	hallo (---)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

15	Isa	ha**llo**
16	Aufseher	((es piepst)) dankeschön



Standb. 1.1-39: G-0.00.24,14



Standb. 1.1-40: G-0.00.28,14

17		((es piepst**#**))
18	Aufseher	danke
19		(2.5)
20	Kin	warte **#**



Standb. 1.1-41: G-0.00.32,06



Standb. 1.1-42: G-0.00.37,16

Realisationsphase: Beim Beginn der Videoaufnahme stehen Kin und Isa nebeneinander und nutzen den obersten Treppenabsatz, um von der erhöhten Position aus synchron *face-to-room*-orientiert in die Halle zu blicken (Standb. 1.1-31). Aufgrund der Nähe zueinander, der ko-orientiert ausgerichteten Körpervorderseiten und der Köpfe sind sie als Interaktionsdyade erkennbar. Sie realisieren aber das überblickende Raumsehen auf je individuelle Weise: Kin schaut nach oben, Isa geradeaus. Noch bevor sie reden, zeigen sie mit körperlichen Ausdrucksressourcen an, dass sie den Museumsraum vor ihnen als *Anschauungsraum* etablieren.

Während beide in unveränderter Positur dastehen, bricht Isa das Schweigen und beginnt mit einem Verzögerungslaut (Z. 01), worauf Kin mit einer subjektiven Bewertung (Z. 02) reagiert (Standb. 1.1-32). Diese wird nach einer kurzen Pause von Isa bestätigt. Simultan mit einem kurzen Blick zu Kin fordert Isa Kin auf, den Ausstellungsbesuch fortzusetzen (Z. 03) (Standb. 1.1-33). Kin geht nicht darauf ein, sondern erkundigt sich im nächsten *turn*, ob in diesem Raum fotografiert werden kann (Z. 04). Offenbar regt die Situation den Wunsch an, fotografieren zu wollen, was sie mittels eines Frageformates in Sprache überführt. Mit dem Modalverb »*kann*« markiert Kin dabei sprachlich eine gewisse Unsicherheit über die normative Verfasstheit des Raumes in Bezug auf die Erlaubnis, fotografieren zu dürfen. Dass Kins Frage auf den *Anschauungsraum* bezogen ist, indiziert die proximale Lokaldeixis »*HIER*«. Isa richtet den Blick wieder

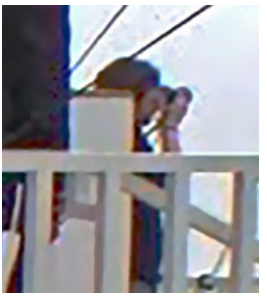
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zurück und scheint den Hallenraum auf die Beantwortung der Frage hin zu überprüfen. Offenbar will sie herausfinden, ob es im Ausstellungsraum Leute gibt, die bereits fotografieren.

John Dewey hat fünf ekphratische Artikulationen herausgearbeitet, wie visuelle Erfahrungen sprachlich thematisiert werden können (vgl. Dewey 1934 in Garoian 2001: 243-244). Kin realisiert diese hier auf exemplarische Weise: Die erste Artikulation zeigt sich darin, dass Kin die Wahrnehmung der problematischen Situation [*problematic situation*] thematisiert durch die Ausrichtung ihrer visuellen Orientierung auf den Raum. Während der überblickenden Wahrnehmung scheint sich der Wunsch zu fotografieren zu formieren, was sie verbalisiert. Mit der Verwendung des Indefinitpronomens »*man*« fragt Kin nach der institutionellen Regelung, ob überhaupt fotografiert werden darf, und expliziert so das Problem, das nach Dewey die zweite Artikulationsform [*articulation of the problem*] darstellt. Dabei wird Kins sozialtopografisches Wissen um das Fotografierverbot in Museen erkennbar. Dieses scheint offensichtlich außer Kraft gesetzt zu sein, denn sofort stellt sie selbst fest: »*alle foto (.) FOtografieren schon*« (Z. 05). Dieser *turn* verweist nach Dewey auf die dritte Phase, die der Hypothesenbildung [*hypothesis suggestion*]. Dabei wertet Kin Hinweise durch fotografierende Besucher aus, bildet eine Hypothese und stellt diese interaktiv zur Verfügung. Die erhöhte Sprecherposition verschafft ihr dabei nicht nur Orientierung über die gesamte gebaute und gestaltete Ausstellungssituation, sie erlaubt ihr zudem die Beobachtung des Publikums im sozial genutzten Ausstellungsraum (Standb. 1.1-34). Durch gezielte Beobachtung erhält Kin Informationen über die Nutzung der Ausstellung und die Art des Engagements von anderen anwesenden Besuchenden. So stellt sie fest, dass Fotografieren in *Cloud Cities* eine gängige Praxis ist.



Standb. 1.1-31a: G-0.00.00, 00 (Ausschnitte)



Standb. 1.1-31b



Standb. 1.1-31c

Dass Besuchende fotografieren, war schon auf dem ersten Standbild des Fallbeispiels zu erkennen: Jemand hinter Kin (verdeckt durch Isa) hält mit ausgestreckten Armen ein Smartphone (Standb. 1.1-31a). Vor der Mauerbrüstung hält zudem eine andere Frau mit beiden Händen eine Kamera direkt vor den Augen (Standb. 1.1-31b). Bereits diese beiden fotografierenden Personen widersprechen der sozialtopografisch etablierten und normativen Erwartung des Fotografierverbots in Ausstellungen, so dass angenommen werden kann, dass in *Cloud Cities* Fotografieren erlaubt zu sein scheint, denn es wird zudem vor den Augen des Aufsehers fotografiert (Standb. 1.1-31c). So kann Kin die ausbleibenden Konsequenzen des Fotografierens im Museum einschätzen [*deduction of consequences*], was sie lachend kommentiert (Z. 05). Isa bejaht Kins Beobachtung und bestätigt sie mit einem Nicken (Z. 06) (Standb. 1.1-34).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im folgenden *turn* sagt Kin: »*es ist tOLL*« (Z. 07). Es bleibt unbestimmt, ob sich die Positivevaluation auf die vorausgegangene Aussage zur Möglichkeit des Fotografierens oder auf die visuelle Raumwahrnehmung bezieht. Kurz darauf hebt sie das rechte Bein an und stellt die Tasche darauf (Standb. 1.1-35), greift mit der rechten Hand in den Beutel und holt eine digitale Kleinbildkamera hervor, was retrospektiv die Motivation zur Frage erklärt und die Absicht anzeigt, zu fotografieren (Standb. 1.1-36).

In diesem ersten Teil stellen Kin und Isa gemeinsam vor dem ersten Treppenabsatz *face-to-room*-Orientierungen her. Dabei wird der Ausstellungsraum vor allem als sozial genutzter Raum thematisiert und durch *Überblicken* die pragmatische Frage geklärt, ob Fotografieren erlaubt ist.

Unterbrechung durch Ticketkontrolle: Kin nimmt den Dialog nach einer kurzen Sprechpause mit der Äußerung »*ich dachte eigentlich*« wieder auf (Z. 09). Worauf sich ihre Erwartungen beziehen, bleibt unklar, denn ein akustisches Pieps-Signal, ein hörbares Grußwort (Z. 10/11) und eine Besucherin, deren Eintrittskarte soeben kontrolliert wurde und die nun die Treppe hinuntersteigt, lassen sich als sicht- und hörbare Gründe von Kins Formulierungsabbruch rekonstruieren (Standb. 1.1-36). Zudem beantwortet sie Hinweise der Ticketkontrolle, zu der sie sich nun aufgefordert sieht (Z. 13). Im Folgenden steht nicht mehr der optische Gesamteindruck der Ausstellung im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit, sondern das Ticketzeigen und die Kontrolle (Standb. 1.1-37; 1.1-38; 1.1-39). Kin und Isa werten die Anwesenheit des Aufsehers und seine sicht- und hörbaren Handlungen als relevanter ein als die Wahrnehmbarkeitshinweise der Ausstellung. Indem beide diesem unaufgefordert die Tickets hinstrecken, etablieren sie dessen Funktion als Ticketkontrolleur. Dabei reproduzieren sie sozialtopografisches Vorwissen über die normative Regelung der Ticketkontrolle zu Beginn eines Ausstellungsbesuchs. Die formelle Kleidung durch den dunklen Anzug, das weiße Hemd, die rote Krawatte und das Namensschild auf der Höhe der rechten Brust sowie seine Ausstattung mit einem Scangerät als »rollenindikative Statusrequisite« (Schmitt 2012b: 52) etablieren ihn als professionell Handelnden der Institution Museum (Standb. 1.1-39). Zudem fordern seine Positionierung vor der Treppe, die autoritär-wartende Haltung sowie die größere Sichtbarkeit zur Kontrolle auf, ohne dass darüber gesprochen werden muss. Der Aufseher ist durch seinen Habitus[17] als »Agent der sozialen Kontrolle« [*social control agent*] (Trondsen 1976: 113) erkennbar. Dass die Ticketkontrolle im Treppenbereich stattfindet, scheint nicht zufällig zu sein. Auf der erhöhten Plattform hat er in der Funktion sowohl als Aufsichtsperson als auch als Ticketkontrolleur unmittelbaren optischen und physischen Zugriff auf die ein- und austretenden Besucherinnen und Besucher. Durch *Überblicken* kann er also auch seine berufsbedingten Aufgaben ›kontrollieren‹ und ›bewachen‹, die offenbar zu seinem Tätigkeitsfeld zu zählen sind, problemlos lösen (vgl. auch *Herstellung von fokussierter Interaktion mit Aufsichtspersonen*, Fallbeispiel 4.2.3.3.3).

Unterbrechung durch die Realisation eines fotografischen Bildes: Kin hält noch immer die Fotokamera in den Händen, als sie Isa zum Warten auffordert (Z. 20) (Standb. 1.1-40) und bittet, vor dem Weitergehen noch einen Moment verstreichen

17 Pierre Bourdieu entwickelte den Begriff ›Habitus‹ in verschiedenen Schriften sowohl als »etwas Erworbenes, auch ein Haben, ein Kapital […] die inkorporierte, gleichsam haltungsmäßige Disposition« (Bourdieu 1997: 62) als auch als »ein System […], [das] alle vergangenen Erfahrungen integrierend, wie eine Handlungs-, Wahrnehmungs- und Denkmatrix funktioniert« (Bourdieu 2012: 169).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu lassen. Daraufhin macht Kin zwei Schritte zurück und hebt den Fotoapparat mit beiden Händen auf Augenhöhe. Auf der Suche nach einem optimalen Standort tritt sie für einen Moment aus dem Interaktionsraum aus, um eine bildkonstituierende Handlung zu realisieren (Standb. 1.1-41). Mit dem Ausrichten der Fotokamera zeigt sie an, dass spezifische Wahrnehmungswerte des überblickbaren Raumes vor ihr in den Fokus rücken. Mit der Positionierung in der Symmetrieachse der Halle beantwortet Kin zudem Gliederungshinweise der Museumsarchitektur. Mit der zusätzlich hergestellten Distanz zum Schauraum und der Veränderung ihres Standortes passt sie das Bild im Sucher der Bildintention an (vgl. Flusser 1994: 107). Durch die so realisierte Fotografierhandlung vom erhöhten Aussichtspunkt aus beantwortet sie die Betrachtbarkeitshinweise des eingeräumten Raumes vor ihr und stellt im Kamerablick einen zentralperspektivischen *Anschauungsraum* in »reflexive[r] Distanz« (Flusser 1994: 104) her. Sie zeigt damit an, was sie als fotografierwürdig qualifiziert. In seiner phänomenologischen Beschreibung in *Die Geste des Fotografierens* hebt Vilém Flusser das Fotografieren als eine »Geste des Sehens« (Flusser 1994: 106) hervor. Mit der Fotografierhandlung reflektiert Kin das überblickende Sehen. Sie tritt dem Raum als autonome, distanzierte Bildproduzentin entgegen. »Fotografieren heißt, sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt, sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht anmutet« (Sontag 1980: 10), sagt zudem die Fotografie-Theoretikerin Susan Sontag. Insofern kann Kins Fotografierhandlung als ein machtvolles Mittel der Aneignung des Überblicks rekonstruiert werden, mit der sie zudem Einfluss auf die Interaktion nimmt. Denn währenddessen dreht sich Isa um und schaut in den Deckenbereich der Halle, was als Ausdruck von Langeweile, Unbeteiligtsein und Unmotiviertheit interpretiert und als Verlegenheitshandlung gedeutet werden kann (Standb. 1.1-41).

Indem Kin in Anwesenheit des Aufsehers fotografiert, testet sie die zu Beginn gestellte Frage (Z. 04), nach Dewey die letzte Phase [*Testing of hypothesis*]. Da eine intervenierende Reaktion ausbleibt, ist für Kin die traditionelle Museumsregel »Fotografieren verboten« definitiv als außer Kraft gesetzt etabliert.

Auflösung: Nach der Fotografierhandlung setzt sich Kin in Bewegung, worauf Isa das Bewegungsangebot annimmt und mit ihr *side-by-side* die Treppe hinuntersteigt (Standb. 1.1-40).

Die Erkenntnisse aus dem dritten Fallbeispiel können wie folgt zusammengefasst werden: Bei der Rekonstruktion dieses Fallbeispiels wurde deutlich, wie bei der interaktiven Bewältigung der Rezeptionsaufgabe institutionelle Anforderungen sowie mitgebrachte Interessen eine konstitutive Rolle spielen und die kulturelle Praxis des gemeinsamen *Überblickens* prägen.

- Kin und Isa beantworten die freie Bodenfläche *vor* dem Treppenabgang als Benutzbarkeitshinweis und etablieren die Gehzone temporär als Verweilort. Sie werden durch die erhöhte Positionierung während des *Überblickens* als *Voyeurinnen* konfiguriert. Ihre frontale *face-to-room*-Situierung ermöglicht den Überblick über die Gesamtinszenierung des Ausstellungsraumes, dabei bilden sie individuelle *Anschauungsräume*.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Kin und Isa ko-ordinieren während der Bearbeitung der Aufgabe die Körper *side-by-side* so, dass beim *Überblicken* sowohl wechselseitige Wahrnehmung als auch interaktives Handeln mit dem Aufseher möglich ist.
- Die Bearbeitung von ORIENTIEREN im Treppenbereich durch *Überblicken* kollidiert sowohl mit der Ticketkontrolle als auch mit persönlichen fotografischen Interessen, die das Bildermachen in den Fokus rücken. Dabei wird das überblickende Sehen nicht primär als ein selbstzweckhaftes Sehen relevant, sondern als ein pragmatisches, zweckorientiertes mit sozialwirksamen Auswirkungen. Die Interaktion setzt für einen Moment aus.

4.1.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Überblicken*

Ausgehend von zwei Standbildern habe ich die Situationseröffnung des Ausstellungsbesuchs von Ruth und Anita rekonstruiert. Dabei erwiesen sich Bewegung und Wahrnehmung als konstitutiv für die Ausstellungsrezeption. Bereits beim Eintreten in die Ausstellungshalle sind die Besuchenden mit der ersten Aufgabe ORIENTIEREN konfrontiert. Diese wird durch eine spezifische Form von Wahrnehmung gelöst, die von den Besuchenden sowohl im Gehen als auch im Stehen und Verweilen realisiert wird. Diese wird, wie ich zeigen konnte, durch ein vielfältiges und attraktives Wahrnehmungs- und Betrachtungsangebot des Ausstellungsraumes nahegelegt. Der Vergleich der Aufgabenlösungen von verschiedenen Besuchenden hat sichtbar gemacht, dass *Überblicken* zu Beginn im Eingangsbereich, während des Besuchs und am Schluss an unterschiedlichen Orten realisiert wird. Die Rekonstruktion der Bewältigung der Aufgabe machte deutlich, dass sich die Besuchenden einen ersten Eindruck über die Ausstellung, über die Kunsthaftigkeit des im Raum Präsentierten oder die Nutzung verschaffen. Dabei realisieren sie das *Überblicken* interaktiv in Form eines ›Zwischenhaltes‹, was auch mit anderen Anforderungen wie der Ticketkontrolle oder dem Fotografieren kollidieren kann.

Wie beantworten die Besuchenden die Hinweise des gebauten, gestalteten, ausgestatteten sowie sozial genutzten Ausstellungsraumes und stellen durch *Überblicken* Kunsthaftigkeit von Installationskunst her? Im Folgenden fasse ich die Ergebnisse der Stand- und Sequenzanalyse zusammen, wie im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes das räumlich-körperliche Zusammenspiel von ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ und ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ mit Hilfe der Rezeptionslösung *Überblicken* bearbeitet wird.

Raumbasierte Kommunikation

- Im Eingangsbereich wird ORIENTIEREN durch eine podestartige und räumlich begrenzte Raumstruktur mit freier Bodenfläche und einer auf die Längsrichtung des Raumes ausgerichteten Treppe architektonisch und gestalterisch so vorstrukturiert, dass eine freie Sicht auf den Gesamtraum das *Überblicken* als eine Lösung nahelegt. Die gebauten Elemente Treppe, Brüstung oder Geländer rahmen die Überblick-Situation.
- Die Aufgabe ORIENTIEREN wird aber auch am Ende des Hallenraumes vorstrukturiert durch die Bereitstellung von viel freier Bodenfläche, die eine Sichtbarkeit auf das gesamte Architektur-Kunst-Raum-Verhältnis von der Rückseite ermöglicht. Dabei können Elemente des gestalteten Raumes in den Wahrnehmungsfokus gerückt werden, die vom Eingang her nicht zu sehen sind.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Der gebaute und gestaltete Ausstellungsraum zeichnet sich durch zahlreiche Wahrnehmungsangebote aus. Er ist ein spezifisch für den Standpunkt des Eingangsbereichs eingeräumter, überblickbarer und polyfokaler Schauraum mit zahlreichen Wahrnehmungszentren.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Aufgabe ORIENTIEREN wird weitgehend durch frontale Körper- und Blickausrichtungen auf den offenen Raum im Sinne einer *face-to-room*-Orientierung bearbeitet, so dass durch die Lösung *Überblicken* ein distanzierter Blick auf das Geschehen in der Halle etabliert werden kann.
- *Überblicken* wird im gehenden, stehenden oder sitzenden Präsenzmodus realisiert. Dabei sind auch doppelte Angebotsorientierungen zu beobachten, wenn die visuelle Wahrnehmungsausrichtung nicht dem Fokus der Bewegung entspricht.
- Die Überblicksperspektive ermöglicht die Etablierung eines den Sehsinn adressierenden, optischen und distanzierten *Anschauungsraums*. Dabei rückt der gesamte, von der Museumsarchitektur gerahmte Ausstellungsraum in den Fokus.
- *Überblicken* wird interaktiv *side-by-side*, *face-to-back* oder in einem *L-arrangement* bearbeitet.
- Die Lösung *Überblicken* wird nicht nur zu Beginn des Ausstellungsbesuchs beim Eintritt in die Ausstellung realisiert, sondern auch mittendrin, am Ende der Ausstellungshalle, sowie am Ende des Besuchs. Zu Beginn des Ausstellungsbesuchs fungiert *Überblicken* als *Vorschau* im Sinne der Vororientierung, in der die gesamte Einheit von Architektur, Kunst und Publikum in den Blick kommt. Am Hallenende fungiert *Überblicken* als *Rückblick*, bei dem Dinge in den Fokus gerückt werden, die vorausschauend nicht sichtbar sind. Zum Abschluss kann *Überblicken* am Ausgangsort als *Rückschau* auf den Ausstellungsbesuch fungieren.
- Aus herausgehobener, distanzierter und oft erhöhter Lage und Position wird in der körperlichen Antwort der Besuchenden die typische Figur *Voyeur* erkennbar.

Bevor die interaktiven und sprachlich hergestellten Bearbeitungen der Rezeptionsaufgabe ORIENTIEREN erläutert werden, möchte ich mit einer Skizze ein Modell der Lösung *Überblicken* vorschlagen, die auf vereinfachte und grafische Weise veranschaulicht, wie die raumbasierten Kommunikationsangebote von den Besuchenden beantwortet werden:

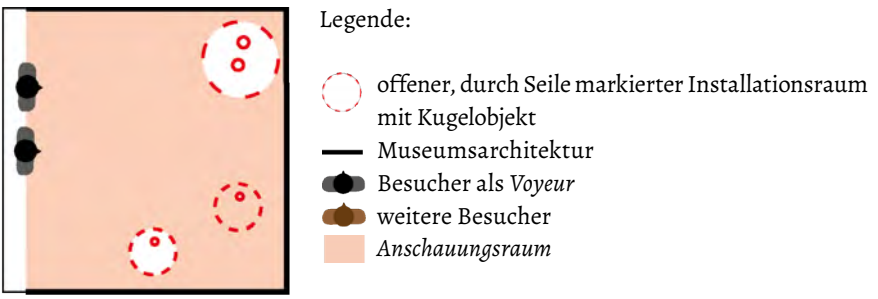


Abb. 5: *Überblicken* als mögliche Lösung der Aufgabe ORIENTIEREN

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Skizze zeigt zwei Besuchende, die nebeneinander in frontaler und distanzierter *face-to-room*-Ausrichtung zum durch die Museumsarchitektur gerahmten Ausstellungsraum stehen. In ihrem Wahrnehmungsfokus befindet sich der gesamte gebaute und gestaltete sowie sozial genutzte Ausstellungsraum als polyfokaler Schauraum. Sie etablieren als *Voyeure* in Distanz dazu einen *Anschauungsraum*.

Interaktive Realisierung von *Überblicken*

- Die Überblickbarkeit des gesamten Ausstellungsraumes bindet die visuell-körperliche Aufmerksamkeit der Besuchenden während einer gewissen zeitlichen Dauer der Aufgabenlösung. Die gemeinsamen Aufstellungen ermöglichen *face-to-room*-orientierte Wahrnehmungshandlungen und werden durch die Initiative eines und die Reaktion des anderen Partners realisiert oder in einem mehrschrittigen Verfahren hergestellt.
- *Überblicken* wird auf der rechten Raumseite auf dem Weg zum Wandtext oder auf dem Weg in die Ausstellung realisiert. Das heißt, verweilendes Überblicken wird während der Realisierung eines Bewegungsziels von den Besuchenden auf ko-ordinierte Weise eingeschoben. Die doppelte Angebotsorientierung während des gemeinsamen überblickenden Gehens oder des gemeinsamen überblickenden Verweilens kann ein Hinweis darauf sein, dass die Aufgabe gleichsam transitorisch im Vorbeigehen oder auf dem Weg gelöst wird. Auch der Ort der Realisierung in der Gehzone vor oder auf der Treppe sowie nach dem Wenden am Hallenende ist ein Hinweis auf den transitorisch geprägten Charakter der Aufgabenlösung.
- Während des gemeinsamen *Überblickens* wird zwar eine konstante Körperausrichtung aufrechterhalten, nicht aber ein ko-orientiertes Betrachtungsziel fixiert, das heißt, die Besuchenden realisieren durch verschiedene Blickbewegungen und durch ein dynamisches Im-Raum-Umherschauen je einen individuellen *Anschauungsraum*.
- *Überblicken* ist durch selbstzweckhaftes Sehen motiviert, um interaktiv das Verhältnis zwischen gebautem und gestaltetem Raum zu erkunden oder um Typisches der ästhetischen Gestaltung des Ausstellungsraumes zu erkennen. Andererseits wird es durch ein instrumentelles Sehen realisiert, um Informationsquellen des ausgestatteten Ausstellungsraumes zu eruieren oder um Verhaltensregeln in der Ausstellung zu erkunden.
- *Überblicken* im Eingangsbereich kann mit der Ticketkontrolle kollidieren oder auch medial mit Hilfe der Fotokamera realisiert werden.

Sprachliche Realisierung von *Überblicken*

- *Überblicken* bietet Anschlussmöglichkeiten für wahrnehmungsbegleitete Kommunikation. Es sind aber Verzögerungen in der Äußerungsproduktikon erkennbar, da die Körperausrichtungen und die sprachliche Tätigkeit situativ koordiniert werden. Dies macht sich auch in ausgedehnten Schweigephasen zwischen den einzelnen Äußerungen bemerkbar.
- Die sprachlichen Erstäußerungen setzen relativ spät ein. So wirken sie wie eine Zäsur. Sie fordern zur verbalen Interaktion auf oder leiten einen Themenwechsel ein.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Die Wahrnehmung des Raumganzen entzieht sich einer exakten begrifflichen Bestimmung. Inhaltlich werden vor allem die Bauweise der Museumsarchitektur, die Nennung der eingeräumten installativen Elemente sowie deren Vernetzung untereinander und mit dem Ausstellungsraum zum Thema gemacht.
- Nicht nur der architektonische und gestaltete Raum, sondern auch der institutionelle und soziale Raum wird thematisiert (»*kann man HIER eigentlich fotografIEren?*«, »*alle foto (.) FOtografieren schon*«, »*wir müssen die tIckets zeigen*«).
- Die Besuchenden knüpfen zudem an Erwartungen vor dem Museumsbesuch an (»*ich dachte eigentlich*«, »*bin richtig froh (.) dass wir gegangen sind*«).
- Durch die Sprache wird eine Selektion des Wahrnehmbaren interaktiv bearbeitet. Im Rahmen der Sprache der Kunstkommunikation werden vor allem die Aufgaben Benennen und Bewerten bearbeitet:
  - Benennen: Es werden Elemente des gebauten Raumes (»*HALle*«, »*bahnhofshalle*«) identifiziert und hervorgehoben. Zudem werden Elemente des gestalteten Raumes benannt, indem ähnliche Elemente zusammengefasst und klassifiziert werden (»*bubbles*«, »*KUgeln*«, »*spInn:enFÄ:den*«). Zudem werden räumliche Verhältnisse zwischen dem gebauten und gestalteten Ausstellungsraum, zwischen Kunst und Architektur benannt (»*fEINe ergänzung*«, »*konstruktion*«, »*AN diEsen* […] *strE:ben halten*«, »*passen die objekte ja (.) WUNderbar in die HALle*«). Mit verbaler Deixis (»*hier*«) oder Demonstrativpronomen (»*diesen*«, »*dieser*«, »*das*«) werden sie im Ausstellungsraum lokalisiert, mit *verba sentiendi* (»*es sieht* […] *aus*«) wird auf den visuellen Wahrnehmungsprozess aufmerksam gemacht.
  - Bewerten: Es gibt lediglich Spuren des Bewertens (»*SEHR schön*«, »*was ich schön finde*«, »*das ist toll*«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Überblicken*: Installationskunst als Gesamtrauminszenierung

Die Besuchenden treten in den Ausstellungsraum, bleiben stehen und verweilen einen Moment, indem sie in den Raum blicken und diesen als Ganzes wahrnehmen. Dabei etablieren sie Installationskunst als eine ortsspezifische Gesamtrauminszenierung. Dies tun sie nicht nur zu Beginn des Besuchs, sondern auch währenddessen und am Schluss. *Überblicken* als eine fallspezifische Lösung der Aufgabe ORIENTIEREN macht sich während des Ausstellungsbesuchs immer dann bemerkbar, wenn nicht einzelne Objekte, sondern der gesamte Ausstellungsraum in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Die einschlägige Lösung *Überblicken* wird einerseits durch die museumsarchitektonischen Bedingungen durch eine Erhöhung vorstrukturiert oder durch einen Wendepunkt, der ein Hin- und Zurückschreiten durch denselben Ausstellungsraum erfordert. Andererseits wird sie durch die künstlerische Einräumung relevant gemacht, indem sie beispielsweise gestalterisch auf den Augpunkt der Besuchenden beim Eintreten in die Ausstellung bezogen ist und von da aus eine Ausstellungsübersicht offenbart. Im Ausstellungsraum wird das *Überblicken* des Raumganzen auch durch das Freilassen von viel Bodenfläche ermöglicht. Die überblickende Bearbeitung der Aufgabe ORIENTIEREN hat zum Ziel, den Gesamtraum zu erkunden, sich in der Ausstellung zurechtzufinden und zu erfahren, wie sie organisiert ist. Dabei geht es nicht um die Betrachtung einzelner Kunstobjekte und Details, sondern um das Wahrnehmen von Verhältnissen zwischen der Architektur und der Kunst, zwi-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen unterschiedlichen Elementen der Installationen untereinander oder zwischen den Besuchenden und dem Eingeräumten im institutionellen Raum. Die Voraussetzung für das Herstellen von Kunsthaftigkeit und für die Konstitution von Sinn ist ein dynamisches Raumblickverhalten, das visuelle Erkenntnisse über die Ausstellung als Gesamtes ermöglicht. Durch permanente, auf den gesamten Raum ausgerichtete Augen- und Kopfbewegungen nehmen die Besuchenden Installationskunst während des Überblickens wahr. Dabei stellen sie Installationskunst als eine Form von Gesamtrauminszenierung her.

4.1.2 Resümee: Die Ausstellung als polyfokaler Orientierungsraum

Treten Besucherinnen und Besucher in eine zeitgenössische Installationskunstausstellung, sind sie mit der Aufgabe ORIENTIEREN konfrontiert, um deren Kunsthaftigkeit zu eruieren und Bedeutung herzustellen. In *Cloud Cities* erhalten sie auf die aufgabenspezifische Frage **Worum geht es in der Kunst/Ausstellung?** vorwiegend eine Antwort durch *Überblicken*. Dabei beziehen sie sich auf den gesamten gebauten, gestalteten und ausgestatteten Museums- und Ausstellungsraum, auf das Zusammenspiel aller Wahrnehmungs- und Nutzungsangebote und auf deren Nutzung durch die Besuchenden.

Im Zentrum stehen die dauerhaften architektonischen Strukturen des bestehenden Museumsbaus sowie die temporären Raumelemente der installativen Einräumung durch den Kunstschaffenden Tomás Saraceno. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn von einer »*schönen alten Bahnhofshalle*« oder von »*bubbles*« die Rede ist, wie Teilnehmeräußerungen bezeugen. In den Gesprächen sind zudem Kategorisierungen sowie Vergleiche des gestalteten mit dem gebauten Raum auszumachen.

Die ORIENTIERUNGS-Aufgabe wird vor allem dann relevant, wenn der installativ eingeräumte Ausstellungsraum kein ausgewiesenes Wahrnehmungszentrum mehr besitzt, sondern aus unzähligen kurzzeitigen Wahrnehmungs-, Handlungs- und Nutzungszentren besteht. Wird er rezeptiv bearbeitet, passiert dies auf einem distanzierten Blick auf das polyfokale Raumganze, dessen Merkmale erst wahrgenommen und als solche evaluiert werden müssen. Während sich die Besuchenden bei der Überforderung an Reizen zurechtzufinden haben, sind sie zudem herausgefordert zu ergründen, was es in diesem Raum zu sehen gibt, wie dies im Raum inszeniert ist und wie die Ausstellung zu nutzen ist. Auch evaluieren sie, was unter Kunstverdacht fallen könnte und was eher nicht. So etablieren sie den Ausstellungsraum als polyfokalen Orientierungsraum

Bei der zu lösenden Aufgabe ORIENTIEREN geht es aber nicht nur um den formalen und ästhetischen Charakter des gebauten und gestalteten Raumes, sondern die Ausstellung gerät auch durch das rezeptive Verhalten von weiteren Besuchenden unter Kunstverdacht. Im Hinblick auf die Konstitution von Kunsthaftigkeit sind die Anwesenden nicht neutral oder unsichtbar, sondern sie sind ein zentraler Bestandteil der eingeräumten Installationen und als solcher wahrnehmbar. So spielen sie auch mit bei der Herstellung von Bedeutung. Der polyfokale Orientierungsraum ist denn auch als sozial genutzter Raum sinnstiftend.

Die Standorte, an denen die Besuchenden die ORIENTIERUNGS-Aufgabe lösen, sind transitorisch und multifunktional geprägt. Sie ermöglichen einerseits das selbstgenügsame Wahrnehmen des gesamten Raumes; andererseits sind beispielsweise die

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

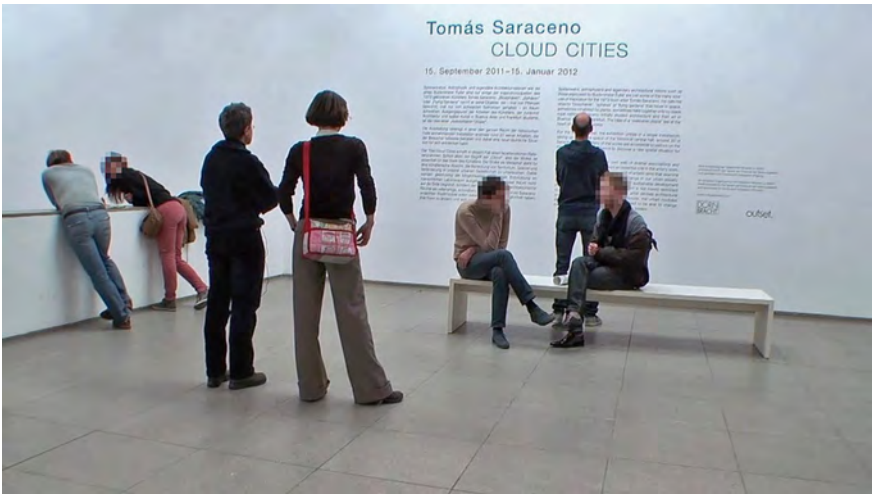
In diesem Sinne sieht die Aufgabe INFORMIEREN vor, den Besuchenden durch eine sprachlich kodierte Wissenskommunikation und -vermittlung (vgl. Kesselheim 2021: 70-74) eine Entscheidungshilfe bei der Konstitution von Kunsthaftigkeit zu er-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Körperposituren 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 Kunsthaftigkeit 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 verdauerter 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (Groys 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »aperitife[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 Künstlersubjekts 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

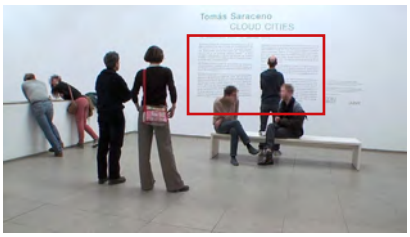
20 Sprachelemente der Wandtexte werden im Folgenden kursiv geschrieben.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Eigenname 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 indexikaler 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 Ausstellungsereignisses 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 Zeigeaufwand 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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/Woisetschläger/Vogel 2007: 409).

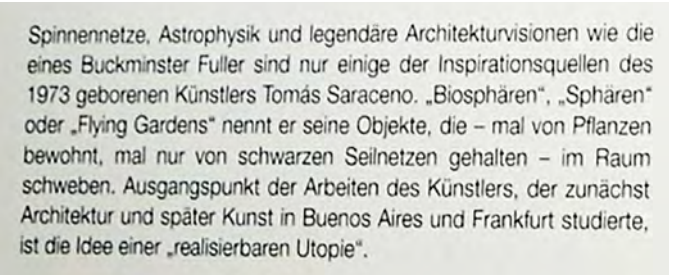

Spinnennetze, Astrophysik und legendäre Architekturvisionen wie die eines Buckminster Fuller sind nur einige der Inspirationsquellen des 1973 geborenen Künstlers Tomás Saraceno. „Biosphären", „Sphären" oder „Flying Gardens" nennt er seine Objekte, die – mal von Pflanzen bewohnt, mal nur von schwarzen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

In diesem ersten Textabschnitt werden die kunstkommunikativen 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 Kunstkommentar 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 Kunstkommentar 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Kontakten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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. »*JA: (.) 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*.

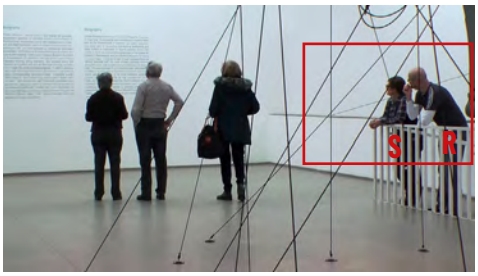
Im folgenden Abschnitt möchte ich noch eine weitere *Lesezone* auf der gegenüberliegenden Hallenseite diskutieren (Abschnitt 4.2.1.3). Danach rücken die interaktive Herstellung und Bearbeitung der Aufgabe in den Fokus (Abschnitt 4.2.1.4). In den Videoanalysen von drei Fallbeispielen gehe ich dann der 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Ausstellungsbesuchs. 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

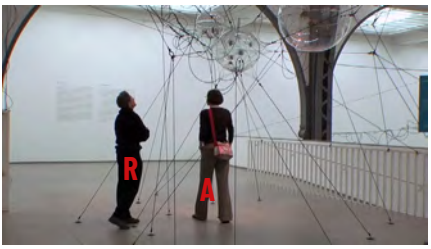
4.2.1.4 Interaktive Herstellung von *Lesen von Wandtexten*

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 Kunsthaftigkeit 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.

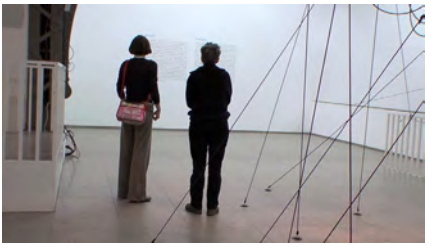


Standb. 2.1-3: L-0.02.32,02

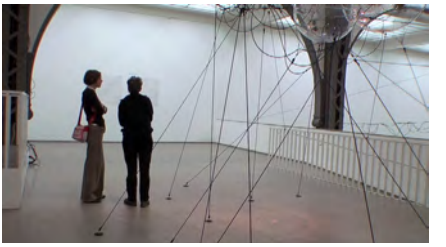


Standb. 2.1-4: L-0.02.38,20

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

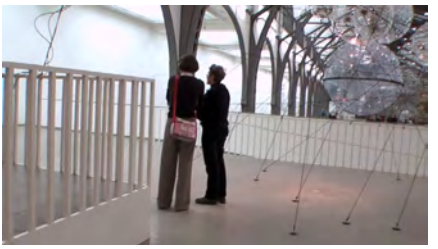


Standb. 2.1-5: L-0.02.48,11

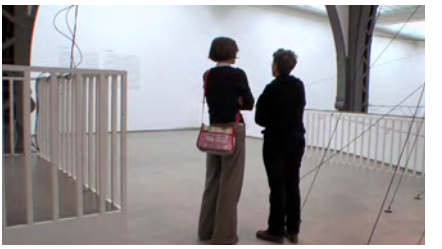


Standb. 2.1-6: L-0.03.10,02

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

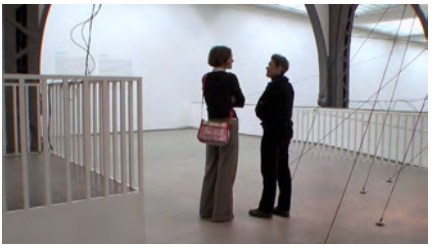


Standb. 2.1-7: L-0.03.21,09



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 die**ses** 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Leseprozess 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 Positivevaluation 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 Kontextuali-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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:

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

a) Herstellung der Lese-Konstellation



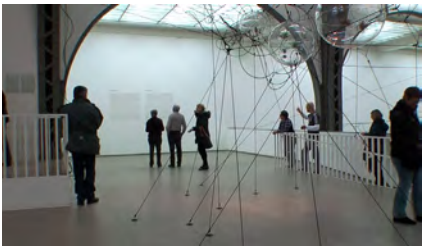
Standb. 2.1-11: K-0.34.56,23



Standb. 2.1-12: K-0.35.00,14



Standb. 2.1-13: K-0.35.01,14



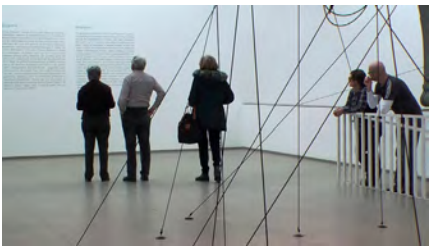
Standb. 2.1-14: K-0.35.10,21

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

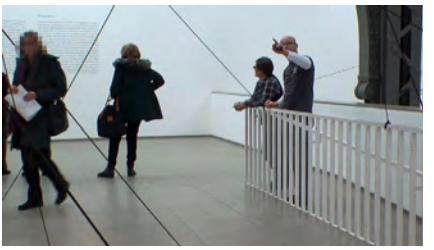
01	Sibylle	ah schau mal (.) **jetzt** erfahrn mer e bissl was
02		(6.0)
03	Roland	ja im grundegenommen ist es dies äh:: (-)
04		das muss ich **UN**bedingt no lesen (.)
05		weil das ist was (.) was ah (...)

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 Körperausrichtung 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)



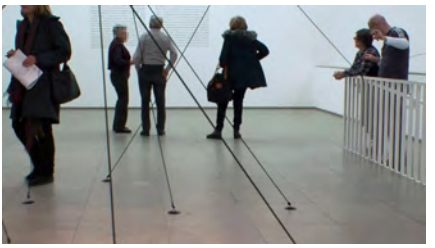
Standb. 2.1-16: K-0.35.22,01

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 EIGenen assoziationen nicht zu zu nehmen
10		aber was ich dazusagen **will** (.)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

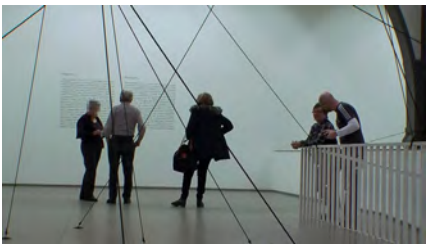


Standb. 2.1-17: K-0.35.24,09

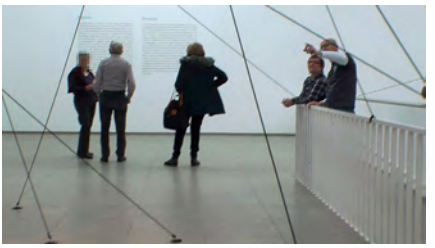


Standb. 2.1-18: K-0.35.27,15

11		im grundgnommen (.) ist es dies hi**er**
12		(1.0)
13		schau mal
14		(2.0)
15		BIst du anspr**echbar**

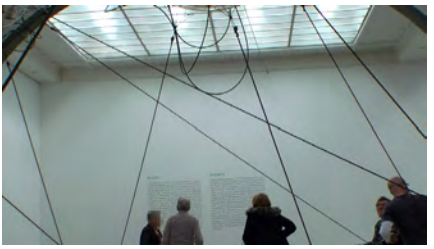


Standb. 2.1-19: K-0.35.29,16

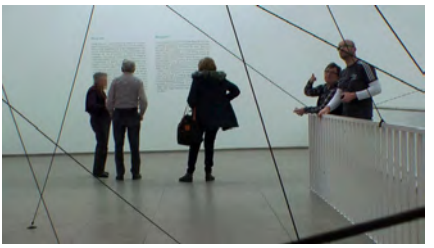


Standb. 2.1-20: K-0.35.33,24

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



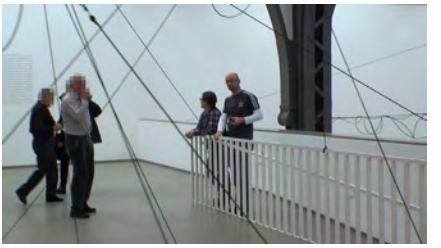
Standb. 2.1-22: K-0.35.39,15

23		was **da** im großen stattfindet.
24	Sibylle	ja da drin siehste nun **so** richtig wasser blubbern
25		(3.0)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 l**esen**
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 **CALD**erpreis 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		**intern**ational space hmm naSA. (1.0) in silicon valley.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Gesamtwahrnehmung durch *Überblicken*. Die Kamera schwenkt in diesem Moment nach links, so dass noch knapp

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

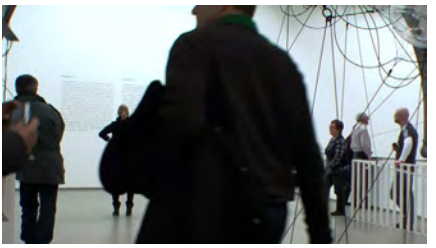
im rechten Bildrand erkennbar ist, wie Roland den Oberkörper zurück zur Halle dreht und mit ausgestrecktem Arm in ebendiese Richtung zeigt (Standb. 2.1-21). Nachdem Roland die Wahrnehmung des installativen Raumbereichs in ein ästhetisches Verhältnis mit der Gesamtinszenierung gesetzt hat, zeigt Sibylle 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 Symposien 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 ausste**llung** 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))]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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> **astr**o: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 RI:ke du?(.) << liest> CLOUD CITiES>
21	Ursula	=wolken::
22	Rike	[=stadt]
23	Hilda	**[cloud]** cities (...)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.1-45: D-0.05.23,18



Standb. 2.1-46: D-0.05.24,17

24		**cloud?** (.)
25		[weiß ich auch nicht](.) was
26	Ursula	[aber wofür IST **das**]

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 Broschüre[24] 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-

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-gedehnter 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 Künstlervornamen 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:univers*« (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 Wortpaares 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Sprachohnmacht 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; Ziethel 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 Kunsthaftigkeit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 kunstkommunikativen 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 aufwändigere 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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*.

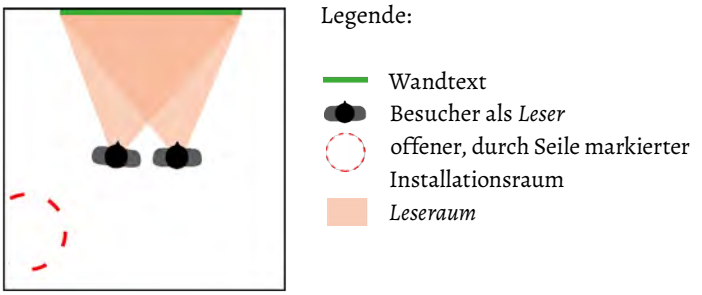


Abb. 8: *Lesen von Wandtexten* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 kunstkommunikativen Aufgaben bearbeitet:
  - Bezugnehmen (*»cloud«)* durch sprachliche Deixis (*»da«, »hier«)* und Zeigegesten
  - Beschreiben (*»dieses VERnetzen halt ne«)*
  - Erläutern durch Fachausdrücke und Fremdwörter (*»astro:phy:sisch«, »CALDerpreis«, »international space«, »silicon valley« etc.*).

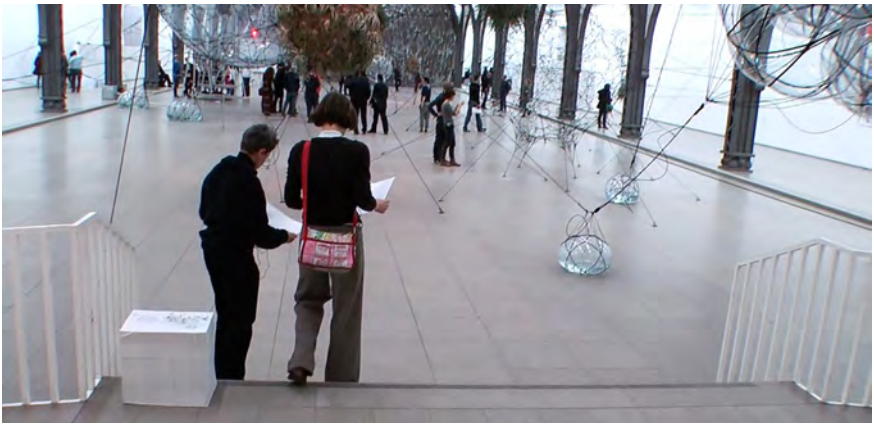
Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Lesen von Wandtexten*: Installationskunst als Wissensobjekt

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 ortsungebundenen 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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« (Ziethen 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 Kunsthaftigkeit 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Positionierung: Die freie Bodenfläche vor dem Block hebt seine Sichtbarkeit hervor. Auf dem Boden des Treppenabsatzes stehend wirkt er ohne einen zusätzlichen Zeigeaufwand wie ausgestellt. Als mobiles Objekt könnte er leicht verschoben werden. Die Handouts liegen griffbereit in jener Gehzone, die alle ein- und austretenden Besucherinnen und Besucher durchschreiten. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

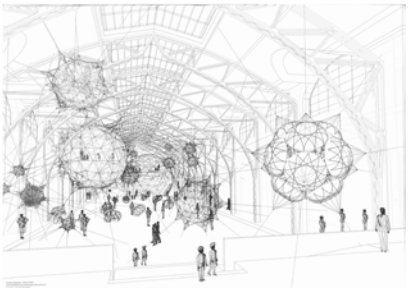


Abb. 9: Vorderseite Handout

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 kunstkommunikative 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 kunstkommunikativen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

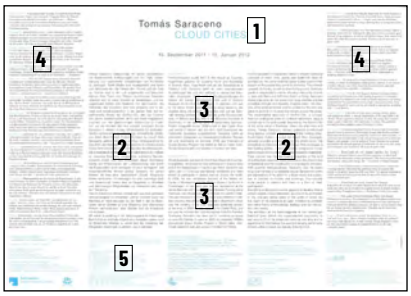


Abb. 10: Rückseite Handout

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 Benutzbarkeitshinweise 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.2-1e

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 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

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 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*-Orientierung[27] sprechen. Die umgehende 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, begehbare Raumkapsel eintreten zu können (Videos A, D, F). Die Mehrheit der dokumentierten Besucherpaare oder -trios nimmt gemeinsam ein Handout (Videos A,

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

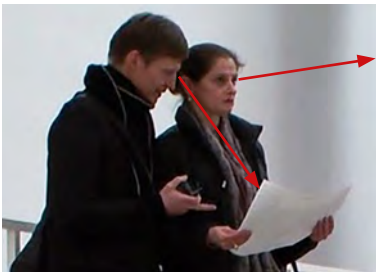
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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*.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbaren 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 begehbare kleine Raumkapsel [⑧ *Biosphere 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.



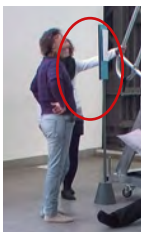
Standb. 2.2-4: D-1.07.39,03



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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbaren 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

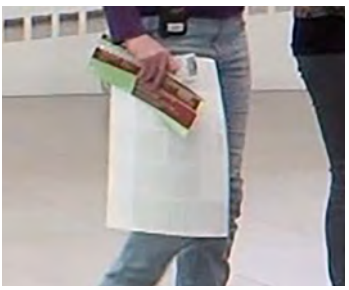
In den drei analysierten Beispielen wurde das Handout stets durch *Betrachten* und *Lesen* genutzt. Die meiste Zeit aber kommt es nicht dieser intendierten Rezeptionsweise entsprechend zum Einsatz, sondern es wird irgendwie mitgetragen, wie die folgenden Standbilder zeigen: offen (zusammen mit der Eintrittskarte)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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, TOmas*« 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 (.) FOtografieren 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.

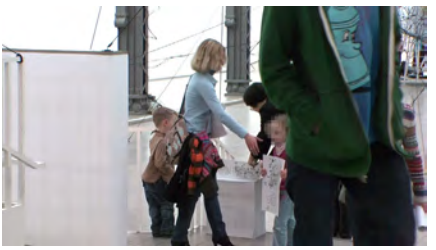


Standb. 2.2-8: G-0.01.01,12



Standb. 2.2-9: G-0.01.05,12

01	Kin	**#** (2.0) gibt es eigentlich keine bros**chÜRe**(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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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		k**Omm**
10	Mädchen	nein

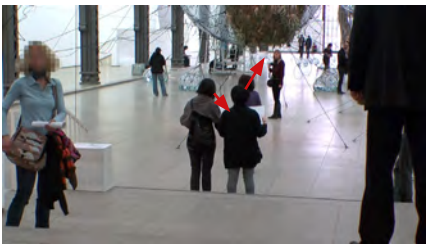


Standb. 2.2-12: G-0.01.23,22

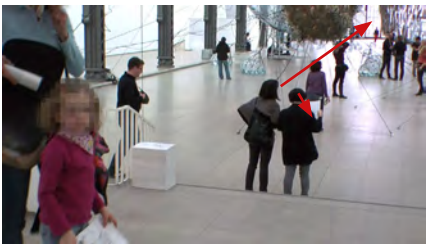


Standb. 2.2-13: G-0.01.28,13

11	Isa	<<leise> **#** oh danke> (3.5)
12	Kin	na diese ZEIchnung hab ich ges**ehen**
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 bissch**en**
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) **#**

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 beobachten 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Anschauungsraum*. 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 realitätsgetreue 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 aktivere Rolle zukommt und sie von Isas 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:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



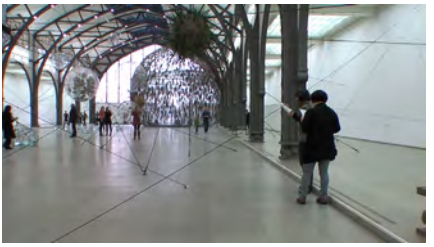
Standb. 2.2-21: G-0.04.47,18



Standb. 2.2-22: G-0.04.49,19



Standb. 2.2-23: G-0.04.54,20

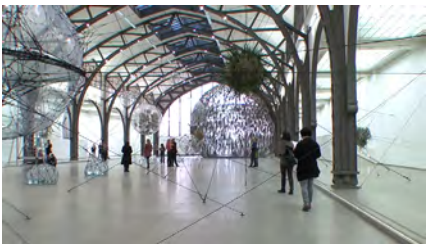


Standb. 2.2-24: G-0.05.00,06



Standb. 2.2-25: G-0.05.04,08

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Verlangsamen 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, begehbare Raumkapsel [⑧ *Biosphere 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lesens ohne Stolperzwischenfall durch den Hindernisparcours bewegen (vgl. BEGEHEN, Kapitel 4.4). Doch durch die stille Leseaktivität und das dadurch provozierte verlangsamte Gehen wird kein bilaterales »Gemeinsames Gehen« (Schmitt 2012a) hergestellt. Das verlangsamte 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 kö**nnten DA:(-)hingehen? **#**
02	Kin	(--)hmm?



Standb. 2.2-30: G-0.05.22,09



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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

05	Kin	so er möchte den raum (2.0) äh:: (--)von architEKTUR spr**engen**
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 begehbare 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 verlangsamt 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 HEIsst-
13		(2.0)
14	Isa	mei**nst 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

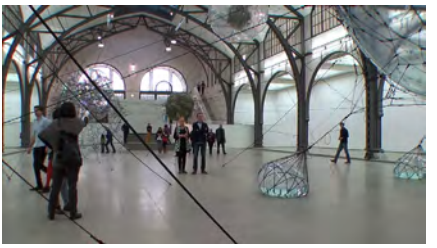
19	Kin	also (--)was wir über äh:(--)ähm (.) über architektur denken
20		(-)und **so** vorstellen
21	Isa	hm:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

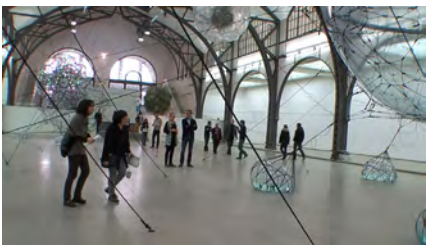


Standb. 2.2-38: G-0.06.26,11



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

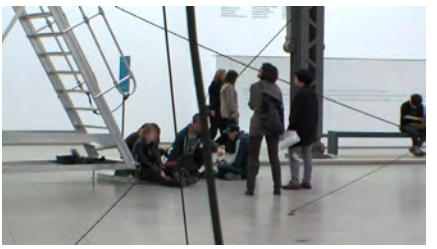


Standb. 2.2-41: G-0.06.38,18

31	Kin	ja: oder (.) oder h**alt**
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 (.)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 eruierbar, worauf Kins »*wir*« rekurriert, 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 adressatenorientiert 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:dte*« (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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 »*unn::atürliche[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 begehbaren, 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 Leseraum* 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 INFORMATIONS-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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 kunstkommunikativen 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 Elemente 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 Kunsthaftigkeit von Installationskunst im Kunstkommunikationsraum 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 herausarbeitet 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 Eyecatcher 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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:

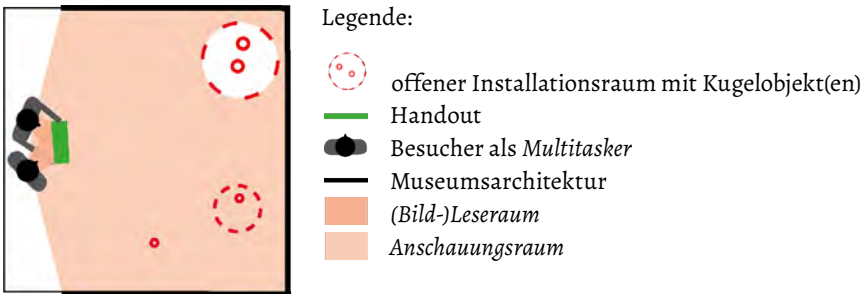


Abb. 11: *Benutzen von Handouts* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

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 verdauerte 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Institution unterworfen und so kommunikativ aktualisiert, dass interaktiv die Kunsthaftigkeit 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-Ordination 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 Leseverstehen 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 kunstkommunikativen 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 möcht er halt*«, »*dass er* […] *schafft*«)
  - Deuten (»*green Cities*« »*Räume im Raum*«)

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Benutzen von Handouts*: Installationskunst als verräumlichtes Wissen

Die Herstellung der Kunsthaftigkeit 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Museumsklappsessel 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunsthaftigkeit von Installationskunst bearbeiten können. Ruth und Anita haben im Gespräch mit der Livespeakerin[30] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Initiieren 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 intensivierte 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Klappsessel. Eine solche Form der Möblierung ist an sich nicht außergewöhnlich, denn in Museen ist immer wieder zu beobachten, dass Besuchende auf Klappsesseln 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 Klappsessel 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.3-1b mit Detail

T-Shirt: Die Livespeakerin fällt zudem durch die Sichtbarkeit des weißen, langärmligen 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 Erkennungsmarke 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 Selbstoffenbarung 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, begehbaren Raumkapsel [⑰ *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 begehbaren 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 Erkennungsmarke 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 widersprüchliche 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 begehbaren Kugelobjekten gewährt werden. So sind Gespräche mit den Besuchenden dokumentiert vor dem Schleuseneingang auf Bodenebene in das große, begehbare Kugelobjekt [⑰ *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, begehbare 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, begehbare 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 luftschleuse (.) das heißt erst eine tür
07	Adrian	=ja
08	Livespeaker	=zuma**chen**(.) 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> **gleich**zeitig 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 glei**ch**
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 begehbaren 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Luftschleusen 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 Eingangsraum 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,

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbaren 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 begehbare Raumkapsel als Museumsmitarbeiterin visuell verfüg- 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 Blickkontaktes, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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	hal**lo**
02		falls sie irgendwas wis**sen** möchten zur ausstellung
03		(.) dann würd ich mich gerne anbieten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.3-22: D-0.37.15,21



Standb. 2.3-23: D-0.37.23,12

04	Hilda	ja:? **#**
05		nah:: (.c) 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	**nein**neinnein (.) 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 nähernde 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbare, große Raumkapsel [⑰ *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 begehbaren 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, begehbare Raumplastik [⑰ *Observatory*] betreten und die Kunsthaftigkeit 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 schö:n*« (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,

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Stefani/Mondada lässt sich das »kategorielle Identifizieren« als Voraussetzung für das Initiieren 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 rezeptivnutzenden 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 Gegenteil, 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

klaration 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 kunstkommunikativen Aufgaben der Bewertung, Beschreibung und Deutung.
- Gemeinsam stellen die Livespeakerin und Hilda einen *Interaktionsraum* mit reziprokem 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 Hinstrecken 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

	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 begehbaren 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	Erkennungsmarke um den Hals	Namensschild auf Brusthöhe
Requisiten	Museumsklappstuhl	Scangerät
Erkennbare Aufgaben	- Zutrittskontrolle zu den Kunsträumen - Gesprächsangebot	- Zutrittskontrolle zur Ausstellung - Aufsicht
Gesprächsangebot	Zutrittskontrolle vor der Treppe oder dem Eingang in begehbare Installationen: visuell verfüg- 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 verfüg- 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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.

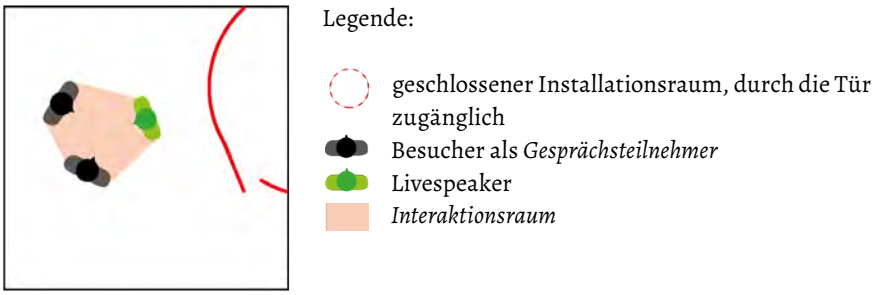


Abb. 12: *Reden mit Museumsmitarbeitenden* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN

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?*«).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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 begehbaren Installationen thematisiert und Wissensdefizite interaktiv bearbeitet. Installationskunst wird im Ausstellungsraum von den kommunikationsfreudigen Besuchenden als Gesprächsthema etabliert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbare 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 dauerkommunikative 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 Kunsthaftigkeit 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Bahnhof[37]).

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.).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Handlungsanweisen 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 intendierter 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 vielgestaltig, 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Begehbarkeit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.4-1c

Transparenz: Die mit Pflanzenbüscheln besetzte Membran bildet zwar die physikalische Grenze des Raumkörpers, fungiert aber nicht als Blickschranke. 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.



Standb. 2.4-1d

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).



Abb. 14. Hinweiskleber Observatory

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!

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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Nichteinhalten 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 handlungssauffordernde 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.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 Besuchende nicht. Damit werten alle den Betretbarkeitshinweis der Tür sowie den Raumbereich davor als Zugangsbereich aus.



Standb. 2.4-1i

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

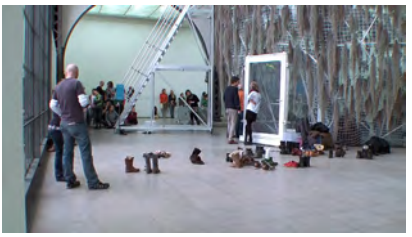
Ruth steht zu weit weg, um die Aufschrift lesen zu können. Sie scheint den Hinweischarakter der Schuhspuren zu beantworten. Anita und Ruth zeigen sich durch das *Lesen der Instruktionen* auf dem Hinweiskleber und vermutlich auch durch das *Reden mit der* Livespeakerin oder das Reagieren auf die herumliegenden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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, begehbare 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, begehbare Raumkapsel [⑰ *Observatory*]: Viele der dokumentierten Besucherpaare treten nicht in die begehbare 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).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 begehbaren 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 begehbaren 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



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



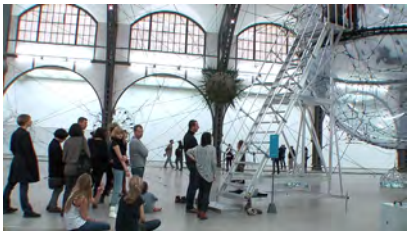
Standb. 2.4-2b



Abb. 15: Hinweistafel zu *Observatory*

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Informationsschild 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 Thurmair kann diese Textsorte als eine »präskriptiv reglementierende sprachliche Handlung« (Fandrych/Thurmair 2011: 194) verstanden werden, die zwar handlungsbeeinflussenden 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, begehbare 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



Standb. 2.4-3b



Standb. 2.4-3a



Abb. 16: Hinweistafel *Biosphere 01*, vor Treppe

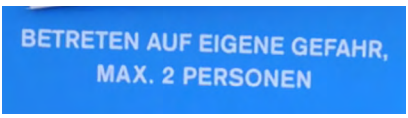


Abb. 16a: Hinweistafel, Ausschnitt mit deutschem Text zu *Biosphere 01*

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.

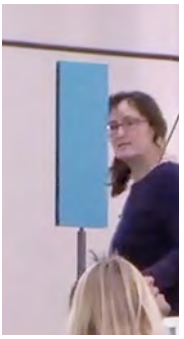


Standb. 2.4-4: D-0.00.40,19

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. 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)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 2.4-4a



Abb. 17: Hinweistafel im Eingangsbereich



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 grammatikalischen »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*.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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



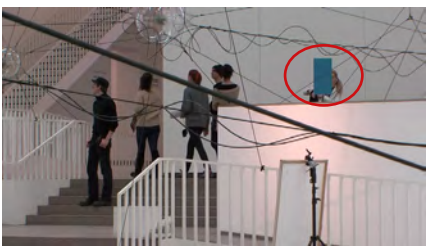
Standb. 2.4-9: F-0.00.34,05



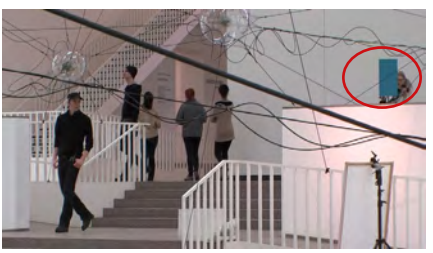
Standb. 2.4-10: F-0.00.36,17



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

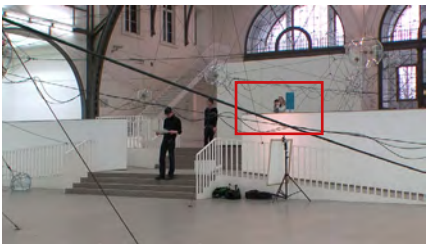


Standb. 2.4-14: F-0.00.53,01

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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 *Instruierter* 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Instruierte* 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



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.

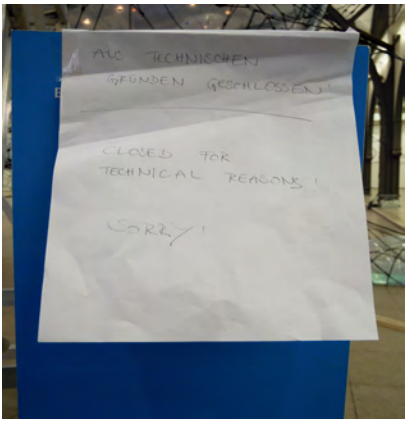


Abb. 18: Improvisierte Hinweistafel zu *Biosphere 01*

AUS TECHNISCHEN
GRÜNDEN GESCHLOSSEN!

CLOSED FOR
TECHNICAL REASONS!

SORRY!

Die Fotografie (Abb. 18) dokumentiert die improvisierte Situation. Die ansonsten begehbare 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-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Kunsthaftigkeit 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 begehbaren Installationen eintreten können, wie vor dem Schleuseneingang zur großen Raumkapsel [⑰ *Observatory*], vor der Treppe zur höheren Ebene oder neben der Treppe zur kleineren, begehbaren Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*].

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- 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 begehbaren 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 Installationen untersucht.
- Ansonsten ist das verweilende *Lesen von Handlungsanweisungen* nicht dokumentiert. Es ist vielmehr zu vermuten, dass die Tafeln oder Aufkleber wie Kunstwerkbeschriftungen 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.

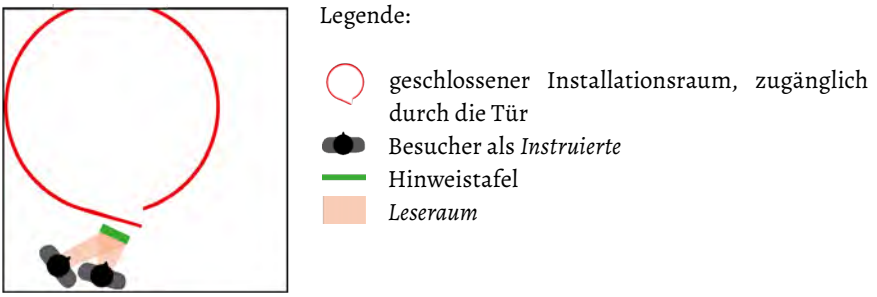


Abb. 19: *Lesen von Handlungsanweisungen* als mögliche Lösung von INFORMIEREN

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Instruierte* 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 Nichterwähnen 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 Kunsthaftigkeit 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 Kunstschaffenden 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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

4.3 BETRACHTEN

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

4.3.1 Hinschauen (und Zeigen)

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-1: L-0.01.31,14

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.1.1 Raumkommunikative Angebote der Hinschau-Situation

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



Standb. 3.1-1a

Eckbereich: Das mit Seilen in den Raum gespannte Kugelobjekt ist in einem Eckbereich lokalisiert. Dieser wird durch ein Geländer auf zwei Seiten architektonisch gerahmt. Der Zugang ist von der Rückseite her verunmöglicht und nur durch die freie Bodenzone vom Eingang her (im Vordergrund des Standbildes sichtbar) gewährleistet. Die so gebaute und gestaltete räumliche Situation suggeriert, dass es nicht nur möglich ist näherzutreten, stehenzubleiben und zu verweilen, sondern dass es sich vor allem auch lohnt. Der durch Geländer geschützte Eckbereich und seine periphere Lage sind Hinweise auf eine Verweilzone, die zum Betrachten der Ausstellungsobjekte einlädt.



Standb. 3.1-1b

Keine Distanzmarkierungen: Die architektonisch gerahmte Lage in der Verweilzone reicht jedoch noch nicht aus, um das Kugelobjekt als kommunikatives Angebot und Betrachtungsgegenstand zu etablieren. Es braucht zusätzlich einen begehbaren Bodenbereich. Obwohl dieser durch abgespannte Seile unterbrochen ist, motiviert er dennoch zum Nähertreten. Denn es gibt keine Hinweise in Form von Distanzmarkierungen und museumsspezifischen Hinweisen wie Barrieren, Markierungen auf dem Boden, Schilder etc., die dies unterbinden oder sogar verbieten würden. Das Fehlen der zu erwartenden institutionellen Abgrenzungshinweise erlaubt es, heranzutreten, den installierten Raumbereich für die Begehbarkeit zu nutzen und das Wahrnehmungsobjekt näher zu betrachten (vgl. *Eintreten*, Unterkapitel 4.5.1).



Standb. 3.1-1c

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



Standb. 3.1-1d

Höhe der Anbringung: Eine weitere Aufforderung, das Kugelobjekt als nahes Rezeptions- und Wahrnehmungsangebot zu nutzen, ist seine Positionierung. Die Präsentation auf Augenhöhe hebt die inszenierte Sichtbarkeit und Attraktion des Kugelobjekts hervor. Die Augenhöhe suggeriert eine Art Dialogbereitschaft zwischen Objekt und Besucherinnen und legt ein *Hinschauen* in ergonomisch angenehmer Betrachterpositur nahe. Die Höhe der Anbringung ist ein weiterer bedeutungsvoller Aspekt der Aufmerksamkeitslenkung, die eine optimale Sicht auf die Wahrnehmungsqualitäten des Kugelobjekts und die Realisation von detailfokussierter Wahrnehmung sicherstellt.



Standb. 3.1-1e

Transparenz: Das mit Seilen eingespannte Kugelobjekt wird als Wahrnehmungsding vorwiegend durch die transparente Hülle relevant. Die »Objektkonstitution« (Schmitt 2017: 170) geschieht im Vergleich beispielsweise mit Steinskulpturen nicht durch eine »verschlossene Dichte eines Volumens« (Boehm 2005: 36), sondern durch ein offenes und transparentes Volumen, so dass auch das Innenleben des Kugelvolumens in den visuellen Fokus rücken kann. Die Transparenz maximiert die Sichtbarkeit auf den gestalteten Binnenraum des Objekts und signalisiert die Bedeutsamkeit des Hineinblicken-Könnens. Sie ermöglicht die visuelle Verknüpfung von Oberflächen- und Binnenraumgestaltung durch einen pflanzenartigen Kern. Der Einblick in den Binnenraum, der durch die Vergrößerung des Standbildes erkennbar wird, verweist darauf, dass sich der pflanzenartige innere Kern vom ballonartigen Kugelvolumen unterscheidet. Dabei sind kontrastierende Eigenschaften hinsichtlich der Form (organisch-wuchernd vs. klar-geometrisch), der Farbe (grünlich vs. transparent) und der Materialität (Pflanzen vs. Plastik) bestimmbar. Durch die Transparenz der Hülle rücken Wahrnehmungsaspekte in den visuellen Fokus, die sich durch Gegensätzlichkeit auszeichnen, die aber ein gemeinsames ästhetisches und offenbar auch ökologisches Kugelganzes bilden.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-1f

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



Standb. 3.1-1g

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-1h

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



Standb. 3.1-1i

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



Standb. 3.1-1j

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

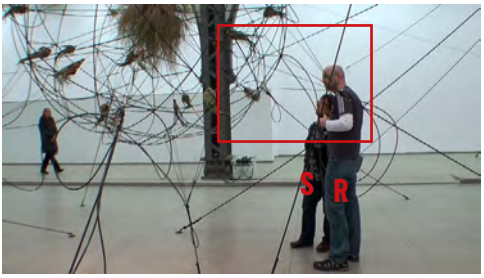
4.3.1.3 Weitere Situationen des *Hinschauens*

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

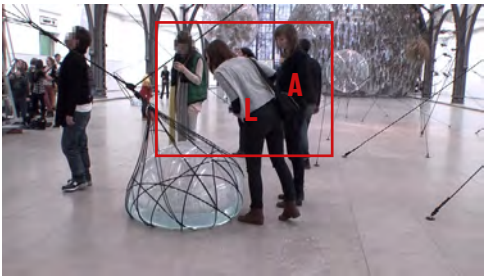
Ich beginne mit drei Standbildern, in denen Situationen von Besuchenden dokumentiert sind, die in gemeinsamer *face-to-object*-Aufstellung auf eine installative Arbeit blicken und die BETRACHTUNGS-Aufgabe durch *Hinschauen* ohne Zeigegesten bearbeiten.



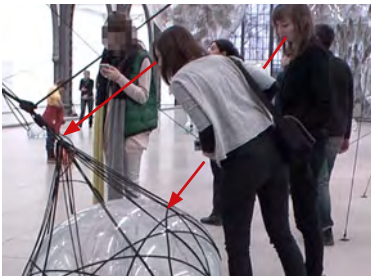
Standb. 3.1-2: K-0.24.30,22



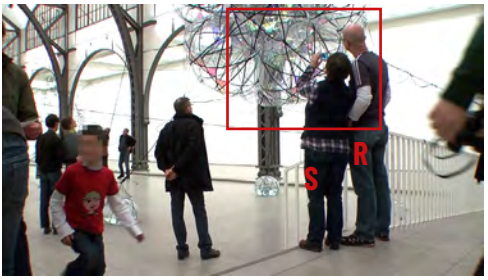
Standb. 3.1-2a: K-0.24.30,22 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-3: T-0.09.47,08



Standb. 3.1-3a: T-0.09.47,08 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-4: K-0.01.06,03



Standb. 3.1-4a: K-0.01.06,03 (Ausschnitt)

Sibylle (S) und Roland (R) (Standb. 3.1-2) sowie Lea (L) und Andrea (A) (Standb. 3.1-3) haben sich in einem *L-arrangement* im Installationsraum nahe vor dem Netz-Pflanzen-Objekt (⑫ *Biosphere 03, carton fibre)* bzw. vor einem Objekt auf dem Boden aufgestellt. Sibylle und Roland befinden sich je in einer nach Eduard Hall bezeichneten ›intimen Distanz‹ [*intimate distance – far phase*] (vgl. Hall 1966: 117-119) zueinander, Lea und Andrea sind eher als lose Einheit in einer *personal distance* (vgl. Hall 1966: 119-121) erkennbar. Dennoch markieren beide Paare, dass sie je eine Interaktionsdyade bilden

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

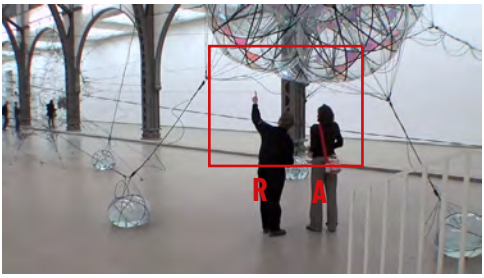
Die Lösungen von *Hinschauen* ohne *Zeigen* können folgendermaßen zusammengefasst werden:

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



Standb. 3.1-5: L-0.04.42,20



Standb. 3.1-5a: L-0.04.42,20 (Ausschnitt)



Standb. 3.1-6: L-0.07.06,05



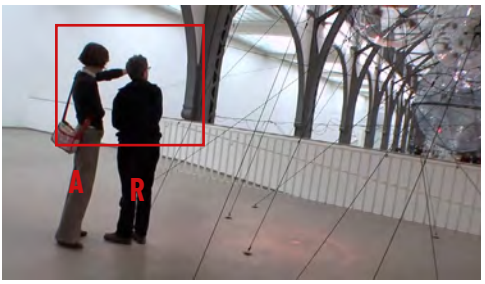
Standb. 3.1-6a: L-0.07.06,05 (Ausschnitt)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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



Standb. 3.1-7: L-0.03.39,07



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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-8: B-0.34.53,04



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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



Standb. 3.1-9: D-0.18.52,18

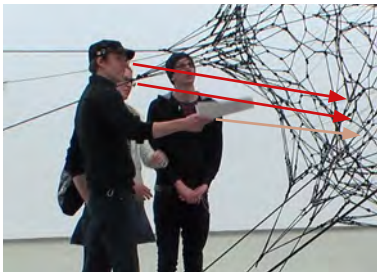


Standb. 3.1-9a: D-0.18.52,01 (Ausschnitt)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-10: F-0.58.02,05



Standb. 3.1-10a: F-0.58.02,05 (Ausschnitt)

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

4.3.1.4.1 Fallbeispiel »DAS sind diese sukkulEnten«

Die Datengrundlage des Fallbeispiels liefert das Video des Ausstellungsbesuchs von Ruth (R) und Anita (A), aus dem bereits das Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 3.1-1) stammte. Nun ist es Teil einer Sequenz, die rund eine halbe Minute (L0.01.12,02–L0.01.46,24) dauert.



Standb. 3.1-11: L-0.01.12,02



Standb. 3.1-12: L-0.01.14,20

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-13: L-0.01.17,19



Standb. 3.1-14: L-0.01.20,04

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



Standb. 3.1-15: L-0.01.27,19

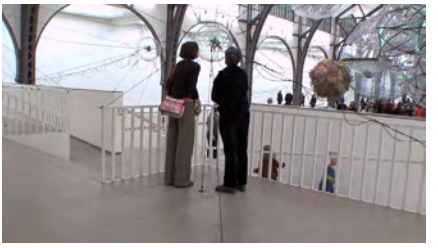


Standb. 3.1-16: L-0.01.30,21

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



Standb. 3.1-17: L-0.01.31,14 (=Standb. 3-1)



Standb. 3.1-18: L-0.01.33,09

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-19: L-0.01.45,02



Standb. 3.1-20: L-0.01.46,24

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

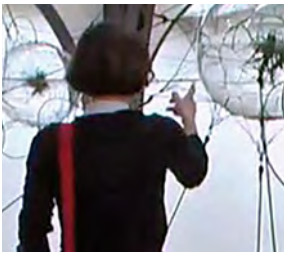
Simultan mit der Sprechpause beenden sie die detailfokussierten Betrachtungsposituren und richten sich wieder auf (Standb. 3.1-18). Aufgrund der Kopfhaltung scheint Anita die visuelle Aufmerksamkeit nun auf den mittleren Kugelbereich zu richten und Betrachtungshinweise im Binnenraum des Kugelobjekts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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.1-13a



Standb. 3.1-15a



Standb. 3.1-18a

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Raumbasierte Kommunikation

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

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

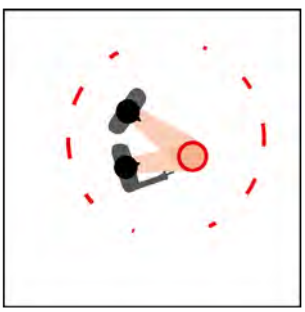


Abb. 20: *Hinschauen* (und *Zeigen*) als mögliche Lösung von BETRACHTEN

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

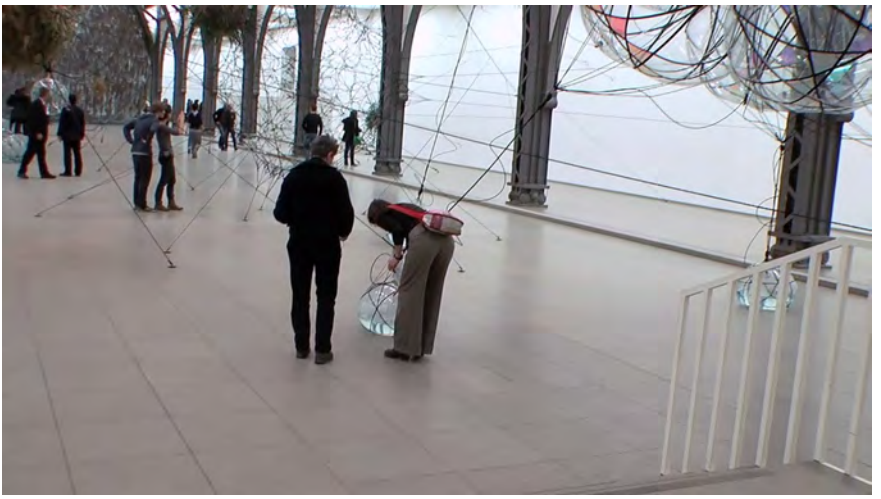
- Die interaktive Organisation von *Hinschauen* mit und ohne *Zeigen* wird mit und ohne Sprache realisiert.
- Mit dem kommunikativen Mittel des *Zeigens* wird sichergestellt, worauf in der ›Kommunikation über Kunst‹ genau Bezug genommen wird. Zeigen ist in der Kunstkommunikation synchronisiert
  - mit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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.2 Berühren



Standb. 3.2-1: L-0.04.27,24

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.2.1 Raumkommunikative Angebote der Berühr-Situation

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



Standb. 3.2-1a

Bodennähe: Das Objekt liegt so auf dem Boden, dass es beim Betreten der Halle aufgrund der prominenten Lage vor der Treppe und umgeben von freier Bodenfläche gut in Szene gesetzt sofort ins Auge sticht. Objekte unterhalb der Augenhöhe werden aufgrund der Bodenlage gerne als Teil des Grundes verstanden (vgl. Kesselheim 2021: 118) und fallen daher eher aus dem Sichtfeld. Das ist hier nicht der Fall. Die Seilverbindungen mit dem bunt schimmernden Kugelverbund [④ *iridescent*] weisen das Bodenobjekt als funktionalen Teil der Kunstinstallation aus. Die prominente und exponierte Setzung durch eine Umgebung von unmarkiertem und hindernisfreiem Bodenraum hebt die Sichtbarkeit und die materielle Erscheinung des Bodenobjekts hervor.



Standb. 3.2-1b

Fehlende Distanzmarkierungen: Die Präsentation auf dem Boden und die exponierte Schutzlosigkeit sind Einladungen, näher an die Bodenobjekte heranzutreten. Die Bodenobjekte sind von allen Seiten frei zugänglich. Es gibt keine distanzmarkierenden institutionellen Gesten, die ein *Berühren* unterbinden würden. Der Mangel an schützenden Hinweisen kann mit Peter J. Schneemann dahingehend verstanden werden, dass der damit implizierte Imperativ der Distanzwahrung aufgelöst wird und eine dadurch geschaffene erhöhte Zugänglichkeit das Bedürfnis stärkt, die Bodenobjekte auch tatsächlich zu berühren (vgl. Schneemann 2013a: 162).



Standb. 3.2-1c

Handhabung: Befinden sich Objekte auf dem Boden, sind sie für die Hände, Finger und Füße in unmittelbarer Nähe verfügund erreichbar. Das Bodenobjekt ist gemäß Martin Heidegger »zuhanden«, es ist nahe »zur Hand« und »jederzeit zugänglich« (Heidegger 1967: 102). Die Oberfläche des Objekts wird zu einem »Handhabungsbereich« (Mead, zit. in Kruse/Graumann 1978: 183). Auf den Handhabungsbereich kann unmittelbar mit der ausgestreckten Hand, den Fingern oder den Füßen eingewirkt werden. Er wirkt als Einladung, den Hinweis der Berührbarkeit zu beantworten.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-1d

Materialien: Die transparenten Objekte zeigen die Materialien Plastik, Wasser, Luft und Seil in ihren Produktions- und Nutzungsmöglichkeiten. Diese Materialien sind im Alltag omnipräsent. Sie kommen massenhaft vor, sind billig erwerbbar oder kostenlos zugänglich. Im Kunstkontext ist von »armen Materialien« (Wagner 2001: 169-269) die Rede. Plastik zum Beispiel ist ein industriell erzeugter und formbarer Kunststoff mit glatter Oberfläche, bruchfest und leicht. Er bildet die Hülle des ballonartigen Hohlkörpers, der zu rund einem Viertel mit Wasser und zu drei Vierteln mit Luft gefüllt in seiner geschlossenen Form sichtbar wird. Die Produktion dieses Objekts ist nicht zuletzt ein Werk der Hände, das mit handwerklich-technischen Fähig- und Fertigkeiten produziert wurde. So liegen die produzierenden Berührhandlungen der objekthaften Verdauerung noch zugrunde, auch wenn sie aktuell nicht mehr sichtbar sind. Der produktive Umgang mit den alltäglichen Materialien untergräbt zudem den Ewigkeitsanspruch, suggeriert eher eine alltagsweltliche als eine künstlerische Objekthaftigkeit und ›adelt‹ die Bodenobjekte nicht als etwas Wertvolles. Ist das Objekt funktionaler Teil der Installation des bunt schimmernden Kugelverbundes [④ *iridescent*] oder repräsentiert es ein bedeutungsvolles Ausstellungsstück? Die Verwendung von Alltagsmaterialien verunklärt den Status des Bodenobjekts als Exponat.



Standb. 3.2-1e

Wiederholung: Das Bodenobjekt ist kein Unikat. Es gibt noch weitere ähnliche Objekte, die in der Nähe auf dem Boden liegen und Zusammengehörigkeit markieren: Auf dem Standbild befindet sich eines hinter Anita, das durch deren Rücken beinahe vollständig verdeckt ist, und ein anderes am rechten Bildrand hinter dem Geländer. Alle besitzen eine identische Struktur, die gleiche Materialisierung und Größe. Alle sind mit Abspannungsseilen mit dem hängenden Kugelverbund darüber verbunden, so als würden sie diesen gemeinsam am Boden verankern. Das mehrfache Vorkommen eines Objekts in ähnlicher Form verunklärt erneut den Status als Kunstwerk und Exponat.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.2.2 Besucherinnen als *Anfasserinnen*

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



Standb. 3.2-1f

Anita tritt nahe an das Bodenobjekt heran und beantwortet durch die unmittelbare Situierung davor den Hinweis der fehlenden Distanzmarkierung. Auch Ruth wertet den Hinweis der Zugänglichkeit aus, tritt an das Objekt heran, bleibt aber mit etwas mehr Distanz als Anita zum Objekt stehen. Sie etablieren gemeinsam *face-to-object*-Ausrichtungen. Beide stehen zudem in einem *L-arrangement* um das Objekt herum und signalisieren so, dass sie einander auch für verbale Interaktion zur Verfügung stehen.



Standb. 3.2-1g

Um das Bodenobjekt berühren zu können, muss die Hand als Organ der Bezugnahme das Objekt erreichen. Anita neigt dazu den Oberkörper, streckt den Arm aus und beantwortet den Hinweis der Handhabbarkeit des Objekts. Das Absenken des Oberkörpers markiert eine auf die Dauer unbequeme Haltung, die anzeigt, dass die Handlung nur eine temporäre Aktivität sein kann und auf Kurzzeitigkeit angelegt ist. Ruth daneben bleibt aufrecht stehen. Mit ihrer distanzierten Positionierung und Körperhaltung beantwortet sie den Hinweis des Berührbarkeit nicht.



Standb. 3.2-1h

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



Standb. 3.2-1i

Anita streckt den rechten Finger aus und drückt vorsichtig auf die Oberfläche des mit Wasser gefüllten Objekts. Durch die taktil-haptische Erfahrung am Berührobjekt etabliert sie mit Eduard Hall einen individuellen *Berührraum* [*tactile space*] (vgl. Hall 1966: 60). Durch die Berührhandlung weist Anita zwar auf eine bestimmte Stelle des Bodenobjekts hin, anders als bei einer Zeigegeste fehlt jedoch der Mitteilungsaspekt beim *Berühren*. Im Moment des *Berührens* rücken Gestaltung und Materialität des Bodenobjekts in den kommunikativen Vordergrund, nicht dessen Bedeutung. Mit Ledermann und Klatzky kann das sanfte Drücken mit einem Finger als ein Eruieren der Druckverhältnisse interpretiert werden (vgl. Lederman/Klatky 1993, 2010). Durch das *Berühren* beantwortet Anita Hinweise der mit sinnlichen Reizen ausgestatteten Materialität des Gegenstandes und lässt ein Erkunden der sinnlichen Qualität des Objekts erkennen (vgl. Schwarte 2017b: 111).

4.3.2.3 Weitere Berühr-Situationen

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

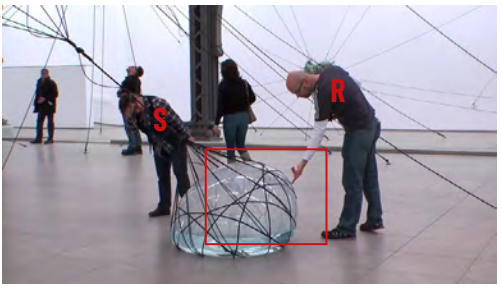
Bodenobjekte: Im Korpus sind unterschiedliche Arten dokumentiert, wie die Ballonobjekte taktil erkundet werden. Vier davon sollen im Folgenden näher untersucht werden:



Standb. 3.2-2: B-0.03.41,00



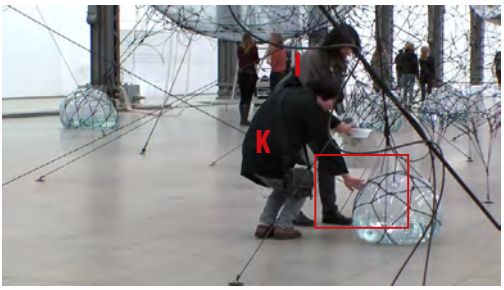
Standb. 3.2-2a: B-0.03.41,00 (Ausschnitt)



Standb. 3.2-3: K-0.04.56,23



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

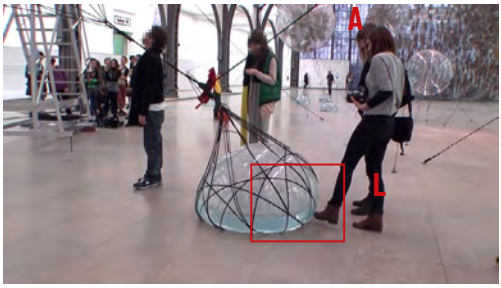


Standb. 3.2-4: G-0.02.50,00



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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-5: T-0.09.38,10



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

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

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

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

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

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

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

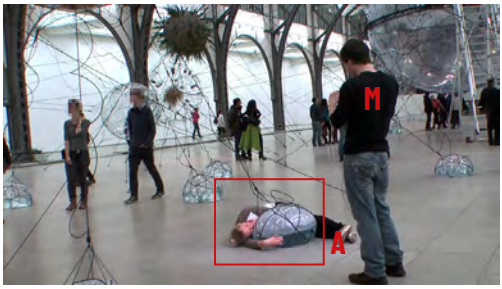
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Oft werden *Berührungen* durch direkten Körper- und Hautkontakt realisiert. Es sind aber auch Fälle dokumentiert (Videos K, T), in denen mit dem Schuh an das Bodenobjekt gestupst wird. Das nächste Standbild (3.2-5) zeigt eine solche Situation. Andrea (A) und Lea (L) stehen nebeneinander nahe an einem anderen Objekt, das die begehbare Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] am Boden verankert. Beide haben die visuelle Aufmerksamkeit in einer *face-to-object*-Ko-Orientierung auf das Bodenobjekt vor ihnen gerichtet und den Hinweis der Zugänglichkeit ausgewertet. Lea steht nahe am Bodenobjekt. Mit dem *body-to-object*-orientierten Schuhstupser beantwortet sie bewegungsökonomisch motiviert den Hinweis der Zuhandenheit ohne auffallende Positurveränderung. Sie ist weniger *Anfasserin*, sondern eher als *Treterin* erkennbar. Durch das leichte Treten mit dem Fuß wird der Exponatcharakter des Berührobjekts noch stärker als bei der Berührgeste mit dem Finger oder mit der Hand in Frage gestellt. Vertrautheitsabhängig gilt das ›Treten mit dem Schuh‹ als äußerst respektlos gegenüber dem Getretenen. Der punktuell realisierte *Berührraum* wird bodennah etabliert. Mit der Berührhandlung kann Lea Informationen über die Konsistenz des Objekts, über die Druckverhältnisse und über die Stabilität erfahren. Ob sich das Bodenobjekt bewegt, wenn sie es anstupst?

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



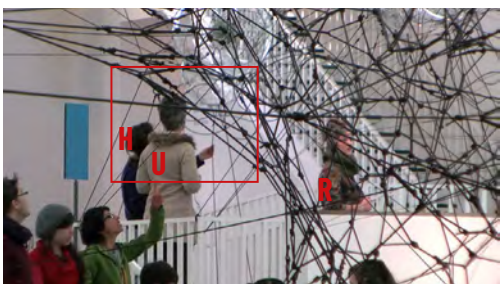
Standb. 3.2-6: A-1.33.43,10



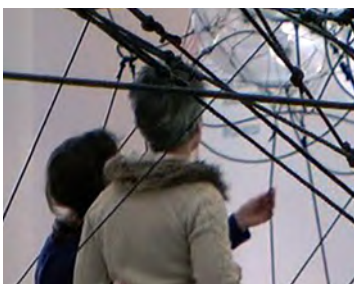
Standb. 3.2-6a: A-1.33.43,10 (Ausschnitt)

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

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



Standb. 3.2-7: D-0.00.16,10



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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-8: B-0.06.01,07



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



Standb. 3.2-9: B-0.10.11,12



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

Die erste dokumentierte Situation (Standb. 3.2-7) zeigt Ursula (U), Hilda (H) und Rike (R) kurz nachdem sie in die Ausstellung eingetreten sind. Die Kamera filmt von der Halle aus durch das Netzobjekt [⑦ *Biosphere, net*] hindurch. Ursula und Hilda stehen nebeneinander und sind in einer gemeinsam ko-ordinierten *face-to-object*-Aufstellung auf eine Seilabspannung der körperlich zugänglichen Installation [① *Biosphere 06 cluster*] im Eingangsbereich orientiert. Als *Anfasserin* greift Hilda mit der linken Hand zum Seil, indem sie das Berührobjekt zwischen Daumen und Finger klemmt und so einen *Berührraum* herstellt. Sie realisiert eine *Mehr-Finger-Berührhandlung*, mit der sie die Materialität und das Volumen durch eine *body-to-object*-fokussierte haptische Wahrnehmung erspüren kann. Aufgrund der vertikalen Abspannung kann sie das Seil auf Augenhöhe nach vorn ziehen und dessen Spannkraft testen. Dabei ist ihr Blick auf das eigene Handeln bezogen, was von Ursula als *Beobachterin* beantwortet wird.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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



Standb. 3.2-10: K-0.14.04,03



Standb. 3.2-10a: K-0.14.04,03 (Ausschnitt)

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

4.3.2.4 Interaktive Herstellung von *Berühren*

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

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

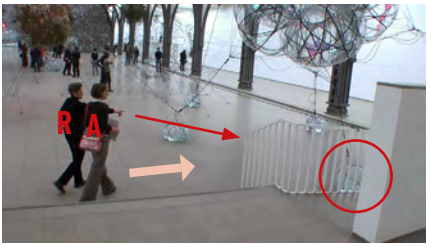
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

4.3.2.4.1 Fallbeispiel »ist das aber plAstik?«

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



Standb. 3.2-11: L-0.04.20,06

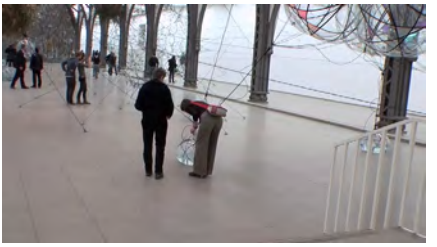


Standb. 3.2-12: L-0.04.21,24

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



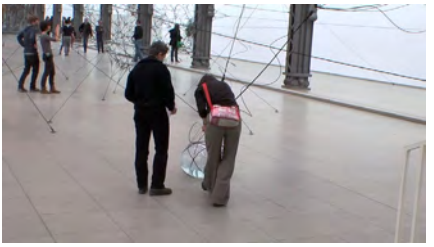
Standb. 3.2-13: L-0.04.24,05



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

04	Anita	ist das aber plAsti**k**?
05		gell das sieht eigentlich eher aus wie (--)
06		AH N**EE** (-)okay

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-15: L-0.04.29,18



Standb. 3.2-16: L-0.04.31,06

07	Anita	**bal**lonartige=
08	Ruth	=hmm=
09	Anita	(wassergefüllte) dinger **#**

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

Aus diesem Fallbeispiel lassen sich folgende Erkenntnisse gewinnen:

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.2.4.3 Fallbeispiel »sind die ALLE miteinander verbunden?«

In der nächsten kurzen, rund 22 Sekunden dauernden Sequenz (F-0.02.19,12–F-0.02.42,00) aus dem Ausstellungsbesuch von Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) wird nicht die haptische Erfahrung interaktiv ausgewertet, sondern die räumliche Wirkung, die durch die Berührgeste ausgelöst wird. Einzelne Standbilder werden in Form von vergrößerten Ausschnitten diskutiert, um die Berührhandlungen optisch sichtbar zu machen und hervorzuheben.



Standb. 3.2-17: F-0.02.19,12



Standb. 3.2-18: F-0.02.21,00



Standb. 3.2-19: F-0.02.26,00



Standb. 3.2-20: F-0.02.28,17



Standb. 3.2-21: F-0.02.30,11



Standb. 3.2-22: F-0.02.30,22



Standb. 3.2-23: F-0.02.32,03



Standb. 3.2-24: F-0.02.32,12

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-25: F-0.02.33,03

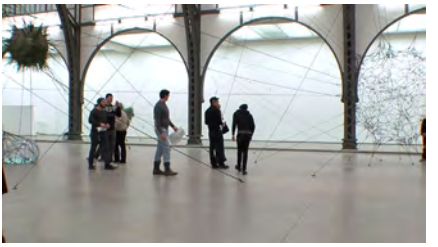


Standb. 3.2-26: F-0.02.34,03

01 **# #** <<laut> HALT>



Standb. 3.2-27: F-0.02.34,03



Standb. 3.2-28: F-0.02.37,10



Standb. 3.2-29: F-0.02.40,02



Standb. 3.2-30: F-0.02.41,22

02 Chris sind die ALLE miteinand**er** verbunden?
03 Adrian **si**eht fast so aus

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-19a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-20a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-21a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-22a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-23a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-24a (Ausschnitt)



Standb. 3.2-25a (Ausschnitt)

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



Standb. 3.2-26a



Standb. 3.2-27a

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Aus diesem Fallbeispiel sind folgende Erkenntnisse zu gewinnen:

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

4.3.2.4.3 Fallbeispiel »das berÜ:hren der figÜ:ren mit den pf0:ten«

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-31: D-0.02.35,06



Standb. 3.2-32: D-0.02.38,08

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



Standb. 3.2-33: D-0.02.40,40



Standb. 3.2-34: D-0.02.41,02

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



Standb. 3.2-35: D-0.02.43,09



Standb. 3.2-36: D-0.02.45,08

05		glaubst **du**?
06	Ursula	das berÜ::hren der figÜ:ren mit den pfO:t**en**

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



Standb. 3.2-37: D-0.02.47,14



Standb. 3.2-38: D-0.02.52,23

07	Aufsicht	<< aus dem Off> NICHT ANFASSEN>
08	Ursula	ist VERb**oten**
09	Hilda	ist verboten?
10	Ursula	da gibts einen spruch (.) das berühren der figüren (.)
11		mit den pfo**ten** (-·)



Standb. 3.2-39: D-0.02.54,01



Standb. 3.2-40: D-0.02.56,04

12	Ursula	ist ver**bo**ten
13	Hilda	glaubst du (.) es [**ist** (.)]
14	Aufsicht	<<aus dem Off> [NICHT anfassen]>

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 3.2-41: D-0.02.56,15



Standb. 3.2-42: D-0.02.57,13

15 Hilda =ver**bo**ten? (--)#

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



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



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



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



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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

c) Imagearbeit während der Anschlusskommunikation



Standb. 3.2-43: D-0.02.59,06



Standb. 3.2-44: D-0.03.02,00

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



Standb. 3.2-45: D-0.03.07,14



Standb. 3.2-46: D-0.03.09,06

25	Aufsicht	NEIN
26	Hilda	okay
27	Aufsicht	GAR NICHTS anfassen **bitte** (--)außer
28		da drinnen da (.) da können **sie** anfassen
29	Hilda	okay



Standb. 3.2-47: D-0.03.12,24



Standb: 3.2-48: D-0.03.16,13

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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



Standb. 3.2-49: D-0.03.18,18



Standb. 3.2-50: D-0.03.23,05

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Berühren*

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

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

Raumbasierte Kommunikation

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

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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



Legende:

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

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

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

Interaktive Realisierung von *Berühren*

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Sprachliche Realisierung von *Berühren*

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.3.3 Resümee: Die Ausstellung als ästhetischer Wahrnehmungsraum

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

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

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

4.4 BEGEHEN

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Gehen ist eine soziale Tätigkeit, bei der Zusammenstöße mit anderen im Raum anwesenden Besuchenden oder mit Elementen des gestalteten Raumes vermieden werden.
- Gehen im Ausstellungsraum kann als ein solitäres oder als ein gemeinsames Gehen realisiert werden. Letzteres verlangt nach interpersonellen Koordinationsleistungen.

In der Ausstellung *Cloud Cities* scheint sich das Gehen aber nicht darin zu erschöpfen, gemeinsam von einem Werk zum anderen ohne Zusammenstöße zu gelangen, sondern die Installationen steuern auf spezifische Weise das Gehverhalten und die Gestaltung des Gehweges. Wie die Besuchenden die Bewegung, den Gehweg und die Gehart aber realisieren, ist demnach durch die spezifische Art der »Erfahrungsgestaltung« (Bätschmann 1997) vom Künstler Tomás Saraceno bewusst choreografiert. Durch die Realisation der gehenden Bewegung können dabei die installativen Arbeiten unter Kunstverdacht geraten.

Gehen kann eine eigenständige Bedeutung haben und als sinnstiftendes Merkmal der ›Kommunikation durch und mit Kunst‹ in der bewegten Nutzung ausgewertet werden. Die Besuchenden sind dabei vor die Herausforderung gestellt, das eigene Gehen wahrzunehmen und entsprechend den Angeboten körperlich zu gestalten, dieses als bedeutungsvoll zu erkennen und als etwas Sinnstiftendes zu reflektieren. Wolfgang Kesselheim hat jene Form der Bewegung, die durch den Vollzug inhaltlich aufgeladen wird, »Bewegungsbedeutung« (Kesselheim 2021: 114-116) genannt. Damit meint er jene Besucherbewegung, die in der ›Kommunikation durch die Ausstellung‹ relevant wird und die es erlaubt, Sinn herzustellen. Bearbeiten die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN, dann etablieren sie in und durch Bewegung die Kunsthaftigkeit der installativen Arbeiten.

Lösen sie das BEGEH-Aufgabe, beantworten sie zudem die hinter der Aufgabenstellung liegende Frage: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Eine mögliche, datenspezifische Lösung dieser Aufgabenstellung soll als Nächstes bearbeitet werden:

- *Manövrieren* (Unterkapitel 4.4.1)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.1 Manövrieren



Standb. 4.1-1: L-0.01.49,19

Alle Besucherinnen und Besucher auf dem Standbild (Standb. 4.1-1) im Eingangsbereich sind in Bewegung: Ruth und Anita im Vordergrund wie auch der Vater mit den beiden Kindern dahinter. Alle bewegen sich in unterschiedliche Richtungen mit verschiedenen Bewegungszielen. Auch die Besuchenden in der Halle sind während des Gehens dokumentiert. Der Ausstellungsraum wird von Körpern-in-Bewegung genutzt. Wie sich dabei das Bewegungsverhalten von Ruth und Anita zeigt, soll nun genauer untersucht werden. Ruth steigt soeben über ein gespanntes Seil, Anita hat ihren Gehweg mit der sie kreuzenden Familie zu ko-ordinieren. Während des Gehens sind die Frauen mit Hindernissen unterschiedlicher Art konfrontiert. Das Gehen im Ausstellungsraum ist kein hindernisfreies Gehen, sondern Ruth und Anita sind mit der Frage konfrontiert: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Beide geben auf unterschiedliche Weise eine Antwort darauf: Ruth steigt über das Hindernis, Anita wird mit größter Wahrscheinlichkeit den Besuchenden ausweichen. Beide werden bemüht sein, ihre Körper ohne Kollision durch den Raum zu navigieren. Dabei werten sie Hinweise des gebauten, gestalteten und sozialen Raumes aus und machen auf eine bedeutungsvolle Aufgabe aufmerksam, die sich im Bewegen durch den Ausstellungsraum von Installationskunst auf besondere Weise stellt und die im Fokus dieses Kapitels stehen wird: BEGEHEN. *Cloud Cities* legt offensichtlich *Manövrieren* als eine spezialisierte, mit dem Körper die Aufgabe lösende Rezeptionshandlung nahe. Im Sinne Kesselheims wird daher die manövrierende Bewegung als eine Lösung der Aufgabe mit bedeutungsgenerierender Kraft behandelt.

In diesem Kapitel werden erneut erst die räumlich-materiellen und raumkommunikativen Angebote rekonstruiert, mit denen der Ausstellungsraum die Art des Gehens vorstrukturiert und die Lösung *Manövrieren* nahelegt (Abschnitt 4.4.1.1). Untersucht wird aber auch, wie die Besucherinnen und Besucher diese als Hinweise auf körperlich-räumlich Weise beantworten (Abschnitt 4.4.1.2). Dabei ist der Ausstellungsraum durch eine spezifische Angebotsstruktur als eine hindernisgeprägte Umgebung gestaltet, was besondere Aufmerksamkeit für die gehende Bewegung fordert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Kunst- und Ausstellungsrezeption ist nicht nur durch die visuelle Orientierung, sondern vor allem auch durch körperliche Orientierung im Sinne einer kinästhetische Bewegungsaneignung geprägt, die als ein sinnkonstituierendes Bewegungsverhalten etabliert wird. Aus den Daten lassen sich vier verschiedene Arten der *Manövrier*-Lösung bestimmen, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde: *Darübersteigen*, *Unterschreiten*[46], *Umgehen*, *Entlangschreiten*.

4.4.1.1 Raumkommunikative Angebote der Manövrier-Situationen

Wie auf dem Standbild (4.1-1) zu Beginn des Kapitels zu sehen ist, macht der Ausstellungsraum durch seine gebaute und gestaltete Erscheinungsweise folgende raumkommunikative Angebote an die gehend-manövrierenden Besucherinnen und Besucher, die diese körperlich auswerten können:



Standb. 4.1-1a

Bodenfläche: Voraussetzung für die Nutzung der Ausstellung ist, dass der Raum begehbar ist. Aus Erfahrung ist bekannt, dass freie Bodenflächen für die Begehbarkeit prädestiniert sind (vgl. Kesselheim 2012: 201). Der Bodenbereich im Vordergrund des Standbildes zeichnet sich weitgehend durch freie Bodenflächen aus, die auf den ersten Blick hindernisfreie Begehbarkeit suggerieren. Es sind ›lediglich‹ drei kleinflächige Verankerungsscheiben zu erkennen, von denen aus Seilabspannungen zu den Kugelobjekten und zu weiteren Anknüpfungspunkten der Architektur führen. Die Abspannungen strukturieren die Bodenfläche und behindern die freie Begehbarkeit. Es lässt sich also sagen, die Bodenfläche ist ›hindernisgeprägt‹. Die Hindernisse machen Angebote für die kinästhetische Wahrnehmung, lenken die Bewegungen und prägen die Laufwege. Wenn Gottfried Korff schreibt, »Aufmerksamkeit für den Weg ist immer zugleich Aufmerksamkeit für den Raum, der durch die Gestaltung in seiner orientierenden, informierenden und auch affektiven Wirkung akzentuiert werden kann« (Korff 2005: 102), dann liegt in der hindernisgeprägten Gestaltung der Ausstellung ein Potenzial für die gesteigerte Wahrnehmung des Raumes und des gehenden Körpers.



Standb. 4.1-1b

Grenzen: Gewohnheitsmäßig sind in einem Museum begehbare Flächen von nicht begehbaren Flächen dank Markierungen, Vitrinen oder Bänken klar zu unterscheiden (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; Kesselheim 2012). Die Besuchenden wissen, ohne darüber nachzudenken, wo sie sich ungeniert frei bewegen können und wo nicht, was als Verweil- und was als Gehzone zu nutzen ist (vgl. Kesselheim 2021: 110-114).

46 Ich werde den Begriff ›Unterschreiten‹ in der Arbeit nicht im übertragenen Sinn verwenden, sondern wörtlich.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die klare Unterscheidung von Geh- und Verweilzonen ist in der dokumentierten Situation außer Kraft gesetzt. Es ist nicht geklärt, wo sich die Grenzen der Installation befinden, wo diese räumlich beginnt und wo sie aufhört, welche Flächen für die Begehung zur Verfügung stehen und welche Verweilbarkeit implizieren. Es gibt zudem keine Distanzmarkierungen, welche die mangelnde Eindeutigkeit der Grenzen des installativen Angebots klären und die Geh- oder Verweilzonen definieren würden. Die räumliche Gestalt der Installation prägt die Logik des Ausstellungsraumes und strukturiert die Wahrnehmungs- und Bewegungsmöglichkeiten, indem sie klare Grenzen vermeidet und Offenheit impliziert.



Standb. 4.1-1c

Seil: Im gestalteten Ausstellungsraum sind die Kugelobjekte mit Seilen am Boden stabilisiert. Wegen der Stolpergefahr verlangen die Abspannungen gesteigerte visuelle und körperliche Aufmerksamkeit, um sich sicher durch den Ausstellungsraum bewegen zu können. Dazu müssen sie als Hindernisse identifiziert und als Ressourcen für die Gestaltung des eigenen Bewegungsverhaltens genutzt werden, damit das Gehen kollisionsfrei organisiert und der Laufweg entsprechend darauf abgestimmt werden kann. Die gespannten Seile gliedern daher die Sicht- und Begehbarkeit des Raumes.



Standb. 4.1-1d

Objekte: Gehen ist zentral, um die Ausstellung zu erkunden, von einem Kunstwerk zum anderen zu schreiten und die Betrachtungsangebote zu nutzen. Die im Raum eingespannten Kugelobjekte fungieren dabei als attraktive Wahrnehmungsziele der Bewegungssteuerung. Um sie als kommunikative Angebote nutzen und aus der Nähe betrachten zu können, muss man einen Weg durch einen hindernisgeprägten Raum zurückgelegen. *Manövrierendes* Gehen ist die Voraussetzung dafür, dass die visuellen Wahrnehmungsangebote der Ausstellung adäquat genutzt werden können.



Standb. 4.1-1e

Treppe: Die Treppe ermöglicht den Zugang zur Ausstellungshalle und organisiert auch den Austritt. Als eine durch Stufen geprägte Gehzone legt sie eine handlungspraktische Nutzung durch Treppensteigen nahe. Der Betretbarkeitshinweis kann in zwei Richtungen realisiert werden: durch Hinab- und Hinaufsteigen. Nicht nur die Treppenstufen sind ein Angebot der Bewegungsstrukturierung und -steuerung, auch die Bodenflächen vor und am Ende der Treppe sind durch eine gerichtete Bewegung bestimmt und als Gehzonen relevant. In-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sofern gibt nicht nur die Treppe eine Gehrichtung vor, sondern auch deren Zu- und Abgangsbereiche.

4.4.1.2 Besucherinnen als *Fußgängerinnen*

Ruth und Anita realisieren in ihrer mobilen Gegenwart die vom Ausstellungsraum suggerierten Möglichkeiten und werten durch die Art des Gehens dessen kommunikative Angebote als Hinweise aus. Um das anvisierte Bewegungsziel, auf die Wahrnehmungsobjekte der Installation auf der anderen Raumseite ausgerichtet, zu realisieren, sind Ruth und Anita mit unterschiedlichen Hindernisproblemen konfrontiert, die sie irgendwie lösen müssen:

- Das Hindernis, mit dem Ruth konfrontiert ist, ist durch den gestalteten Ausstellungsraum durch die Installationen vorstrukturiert und wird in der situativen Antwort auf materialisierte und objekthafte Hinweise der Installationskunst relevant.
- Das Hindernis, mit dem Anita konfrontiert ist, ist durch den gebauten Ausstellungsraum durch die Treppe vorstrukturiert und wird in der situativen Antwort auf die sich bewegenden Körper von weiteren Besuchenden des sozial genutzten Ausstellungsraumes relevant.



Standb. 4.1-1f

Ruth hat während des Gehens folgendes Hindernisproblem zu lösen: Die gespannten Seile bilden eine segmentale Struktur des Raumgefüges. Ruth steht mit ihrer rechten Körperseite zur gespannten Seillänge, die Arme hält sie vor dem Körper verschränkt, der Blick ist nach vorn zu einem Wahrnehmungs- und Bewegungsziel gerichtet. Der *Bewegungsraum* dahin aber ist aber hindernisgeprägt. Ohne den Blick auf das körperliche Tun der Füße zu richten, hebt sie das rechte Bein und kündigt damit an, dieses über das Seil zu bewegen. Bestimmt wird sie danach den Fuß auf der anderen Seite des Seiles abstellen und auch das linke Bein über das Seil führen. Indem sie das Seil überschreitet, wertet Ruth dessen Spannhöhe als Benutzbarkeitshinweis aus und etabliert das raumkommunikative Angebot durch *Darübersteigen* als Hürde. Dabei wird das ›Seil-Hindernis‹ erst sichtbar. Den auf die installierte Arbeit situationsbezogenen Vorgang lässt sich als eine situierte Praktik (vgl. Schmitt 2012a) begreifen. Ruth hätte das Hindernisproblem auch anders lösen und beispielsweise einen Bogen um die Seilabspannung machen können. Um sich sicher durch die hindernisgeprägte Ausstellungssituation bewegen zu können, ist das *Darübersteigen* eine mögliche handlungspraktische Antwort, die Ruth als Ergebnis ihrer interpretativen Auswertung der situativen Begebenheiten gelten lässt. Die Gefahr des Stolperns verlangt eine Handlungsentscheidung für ein spezifisches Manöver. Ruth entscheidet sich dafür, die Füße zu heben und darüberzusteigen. Die *body-to-object*-orientierte Bewegungslösung *Manövrieren* wird von den Beinen und Füßen realisiert.[47] Im Moment des *Darübersteigens* liegt der Fokus auf der körpereigenen manövrierenden

47 Zur Bedeutung der Lage der Füße als Fundament der Interaktion wurde bereits in Müller/Bohle 2007 hingewiesen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bewegung, die im Sinne der ›Bewegungsbedeutung‹ sinnstiftend für die Rezeption von Installationskunst wird. Der Zeitpunkt des Standbildes suggeriert, dass Ruth dies ohne »selbstbezogene Monitoring«-Aktivitäten (Schmitt 2013b: 17) tut. Doch ohne vororientierende visuelle Wahrnehmung ist das *Manövrieren* kaum realisierbar. Folgende Bewegungsdramaturgie ist vorstellbar: Entweder hat sich Ruth vorher blicklich über die Anwesenheit des Seiles und den räumlichen Verlauf der Abspannung vergewissert und kann nun abschätzen, wie die Bewegung auszuführen ist, oder sie nimmt im Moment des *Darübersteigens* am Rand des Sehfeldes wahr, wo sich das Seil und wo sich der Fuß befindet. Auf jeden Fall gelingt es ihr, den Gliederungshinweis des raumkommunikativen Angebots des abgespannten Seiles ohne Probleme zu bewältigen.



Standb. 4.1-1g

Anita hat ein anderes Hindernisproblem zu lösen: In ihrer Gehrichtung und ihrem anvisierten *Bewegungsraum* befinden sich Hindernisse anderer Art: der Vater mit den beiden kleinen Kindern, die von der Treppe herkommen und nun beabsichtigen, die Ausstellung zu verlassen. Der Bodenbereich vor der Treppe wird vom Vater und den beiden Kindern als gerichtete Gehzone genutzt. Anita nutzt diese freie Bodenfläche ebenfalls zum Gehen, jedoch in eine andere Richtung. Indem sie das visuelle Wahrnehmungsangebot auf der anderen Seite des Raumes als Bewegungsziel etabliert, verläuft ihr angedeuteter *Bewegungsraum* quer zur Treppe. In der vom Vater mit den Kindern genutzten Gehzone sowie dem von Anita vorgesehenen Gehweg manifestieren sich zwei sich kreuzende Gehrichtungen und *Bewegungsräume*. Der Ausstellungsraum gibt also keine einheitlich gerichtete Bewegungsnutzung vor, was zu Kollisionen zwischen ›Treppennutzenden‹ und ›Kunstrezipierenden‹ führen kann. Um dem Hindernis auszuweichen, hat Anita die Möglichkeit, das Bewegungstempo zu drosseln, auszuweichen oder stehen zu bleiben. Ihr Manövrierverhalten ist sowohl durch die Lage der Installationen des gestalteten Raumes als Bewegungs- und Betrachtungsziel motiviert als auch durch die Bewegungen von anderen Besucherinnen und Besuchern geprägt. In der Ko-Ordinierung des eigenen Bewegungsverhaltens mit jenem der Anwesenden wird das ›Museum als sozialer Raum‹ relevant.

Der Ausstellungsraum wird also sowohl von Anita als auch von Ruth genutzt, indem sie hindernisgeprägte *Bewegungsräume* herstellen. Um ein gemeinsames Bewegungsziel zu erreichen, sind die beiden herausgefordert, auf materielle Angebote sowie auf soziale Einflüsse der Umgebung zu reagieren, ihre Körper im Sinne einer aufmerksamen *body-to-object*-Orientierung durch eine hindernisreiche Wegstrecke zu lenken und das eigene körperliche Verhalten, die Wahl der Geschwindigkeit sowie die Route den materiellen und sozialen Begebenheiten anzupassen. Folgende Lösungsmöglichkeiten können imaginiert werden, um das jeweilige Hindernisproblem erfolgreich zu bewältigen:

- Ruth übersteigt das Seil, schließt zu Anita auf und sie erreichen das anvisierte Bewegungsziel gemeinsam. Oder sie umgeht die Seilabspannung, was mehr Zeit beansprucht, die Distanz zu Anita vergrößert und ein gemeinsames Weitergehen kurzzeitig außer Kraft setzt. Möglich ist auch, dass Ruth mit dem Bein am Seil hängen bleibt, einen Fehltritt produziert und stolpert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Anita drosselt das Tempo und verhindert einen Zusammenstoß mit dem Vater oder sie weicht ihm geschickt aus. Oder der Vater weicht aus oder verlangsamt das Tempo. Möglich ist auch, dass die Kinder plötzlich stehen bleiben und sich ihr in den Weg stellen, so dass Anita anhalten muss, um nicht mit ihnen zusammenzustoßen. Oder sie beachtet weder den Vater noch die Kinder, setzt ihren anvisierten Weg durch, riskiert einen Zusammenstoß oder geht davon aus, dass die anderen ausweichen.

Kollisionen, Zusammenstöße oder Fehltritte hätten in beiden Fällen mehr oder weniger unangenehme Folgen wie Verletzungen, Beschädigung der Installation oder öffentliches Ärgernis. Um dies zu verhindern, werden beide Besucherinnen besonders aufmerksam auf die räumlich-materiellen Ressourcen sowie auf den sozial genutzten Raum reagieren. Der hindernisgeprägte Ausstellungsraum provoziert sowohl eine gesteigerte Aufmerksamkeit für den gestalteten und sozial genutzten Raum als auch für den sich bewegenden Körper und seine Bewegungsmöglichkeiten. So beantworten Ruth und Anita durch ihr manövrierendes Verhalten die Angebote des Raumes, indem sie sich im Sinne von Michel de Certeau (de Certeau 1988) in den Ausstellungsraum einschreiben und als *Fußgänger* die situativen Signifikanten durch eine *body-to-object*-orientierte[48] Bewegung auswerten. Der jeweilige ›Raum der Äußerung‹ ist zugleich der individuell und körperlich realisierte sowie blicklich angedeutete *Bewegungsraum*. Durch den Akt der manövrierenden Bewegung eignen sich die Besucherinnen den Raum an, beantworten Hinweise des hindernisgeprägten Ausstellungsraumes und stellen so Bedeutung her.

In der bildenden Kunst wird die gehende Bewegung in ihrer ›Bewegungsbedeutung‹ seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eine besondere Form der Aneignung, als eine Schlüsselqualifikation zur Erkundung topografischer Systeme sowie als ein Mittel zur Erforschung des Zusammenspiels zwischen Zeit, Raum und Körper inszeniert (vgl. Adolphs 2008; Fischer 2011). Darunter sind beispielsweise Rauminstallationen zu fassen, die betreten, beschritten und physisch erkundet werden müssen, damit sie ihre Sinnhaftigkeit entfalten können. Als ein frühes Beispiel dazu gilt die Korridorarbeit *Live-Taped Video Corridor*, 1970, von Bruce Naumann (vgl. Bishop 2005: 71; Kemp 2015: 73). Der Korridor muss begangen werden, damit die Arbeit funktioniert.[49] Es gibt auch Arbeiten, welche die Begehbarkeit verhindern oder erschweren. Marcel Duchamp beispielsweise realisierte 1942 eine Arbeit unter dem Titel *Sixteen Miles of String*, in der er einen Ausstellungsraum, in dem an den Stellwänden Werke verschiedener Künstler präsentiert wurden, kreuz und quer mit Schnüren so durchzog, dass er nur teilweise betretbar war. Durch die Umdeutung der Ausstellung als Netz oder Labyrinth hat er die

48 In der Bezeichnung *body-to-object* sind materielle Objekte ebenso gemeint wie menschliche Körper als physisch-materielle Bewegungseinheiten.

49 Die Besuchenden werden dabei aufgefordert, durch einen engen Korridor zu gehen, während sie von hinten gefilmt werden. Diese Video-Aufnahme wird simultan auf einen von zwei Monitoren vor ihnen übertragen. In diesem sehen sie sich von hinten gefilmt. Auf dem Live-Monitor sind sie als Probanden, wie Kemp sie nennt, in der Rückenansicht zu sehen. Die Aufnahme zeigt, wie ein Proband sich von der Kamera entfernt. Dreht er sich zur Kamera um, wäre er zwar von der Vorderansicht dokumentiert, er sieht aber die Aufnahme hinter sich auf dem Monitor nicht. Auf dem zweiten Monitor flimmert währenddessen das Bild des leeren Ganges.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leibliche Erfahrung der Besucher als bedeutungsvollen Teil seines Werkes inszeniert (vgl. Bahtsetzis 2006: 238-240). Zur bedeutungsvollen Inszenierung der Bewegung durch Installationen ist bei Ann Ring Petersen Folgendes zu lesen:

> »In installations, this primarily occurs in the walking motion that the viewer is forced to make in order to establish connections between the elements that are spread across the installation space, and in order to view them from several angels and distances. This movement is not ›free‹ improvisation, but is partly choreographed movement where the artist has previously organised the space so that there is one or more possible routes through the work. It is thus predetermined, to some extent, what ›modes of walking‹ the audience should use along the way; confident advances, distrustful and anxious hesitation, centrifugal and searching sorties in different directions, a ritual movement through passages and over symbolic thresholds, or a struggling to overcome physical barriers […].« (Petersen 2015: 249)

> »[…] the walking activity is, in the case of the installation, the condition required for perception and interpretation of the work to take place. It thus differs from everyday walking activity as it is an integral part of the subject's conscious perception and interpretation process.« (Petersen 2015: 251)

4.4.1.3 Weitere Manövrier-Situationen

Nicht nur der Eingangsbereich ist durch Seil-Hindernisse geprägt, sondern der ganze Ausstellungsraum ist als hindernisgeprägter Raum erkennbar. In weiteren Situationen wird sichtbar, wie unterschiedlich die Seile als räumliche Gliederungshinweise durch das Manövrierverhalten von verschiedenen Besucherinnen und Besuchern beantwortet werden. Im Korpus zeigen sich insgesamt vier Gehvarianten, mit denen die Besuchenden die bewegungsstrukturierenden Hinweise der Seil-Hindernisse körperlich beantworten. Diese werden in den folgenden Standbildern zum Thema:

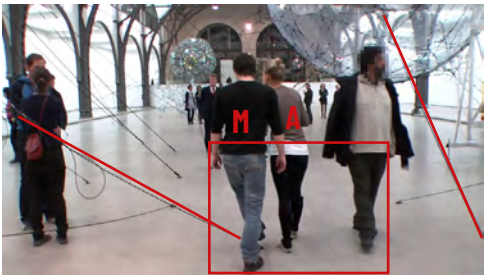
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Darübersteigen* als Hürden ausgewertet. (Standb. 4.1-2; 4.1-3; 4.1-4)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Unterschreiten* als Hindernisse ausgewertet. (Standb. 4.1-5; 4.1-6; 4.1-7)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Umgehen, Ausweichen* als Schranken ausgewertet. (Standb. 4.1-2)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch das *Entlangschreiten* als Leitplanken ausgewertet. (Standb. 4.1-2)

Ich möchte in diesem Abschnitt den Fokus auf zwei Manövrierformen richten, mit denen die Besuchenden die Hindernisse bewältigen: *Darübersteigen* und *Unterschreiten*. Wie sie eine Hindernissituation durch *Wenden, Umgehen* oder *Entlangschreiten* lösen, werde ich später in den Videoanalysen (Abschnitt 4.1.3.4) beleuchten.

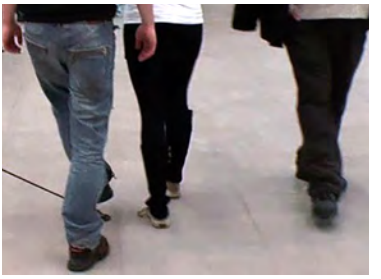
Darübersteigen: Die Enden der Abspannungen werden in zahlreichen Fällen mit Schrittbewegungen überstiegen und die Ränder der Installationen als Gehzone genutzt. In zwei Fällen werden sie sogar mit einer theatralischen Gehbewegung inszeniert (Videos A, D). Es gibt nur ein Paar (Video C), das konsequent alle verankerten Seilenden umgeht. Die Besucherinnen und Besucher steigen öfter über ein gespanntes

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Seil, wenn sie nebeneinander gehen. Sie realisieren die empirische Lösung *Darübersteigen* auch, wenn sie ohne Begleitung unterwegs sind. Dazu möchte ich drei Situationen näher betrachten:



Standb. 4.1-2: A-1.34.49,23



Standb. 4.1-2a: A-1.34.49,23 (Ausschnitt)



Standb. 4.1-3: K-0.14.24,04



Standb. 4.1-3a/4.1-3b: K-0.14.24,04 (Ausschnitte)



Standb. 4.1-4: A-0.06.57,17



Standb. 4.1-4a: A-0.06.57,17 (Ausschnitt)

Das erste Beispiel (Stand. 4.1-2) dokumentiert Anja (A) und Martin (M), wie sie leicht versetzt hintereinander durch den hindernisgeprägten Ausstellungsraum in ko-ordinierter Gehrichtung zum Ausgang schreiten. Im Moment des Standbildes befindet sich das Paar auf der Höhe eines entgegenkommenden Mannes rechts neben Anja. Die räumliche Situation der sich kreuzenden Besuchenden ist geprägt durch enge Platzverhältnisse mit wenig Bewegungsspielraum: Der Mann *schreitet* an einem gespannten Seil *entlang* und beantwortet dessen Hinweis als Leitplanke. Um Abstand zum Fremden zu halten, hat sich Anja vor Martin geschoben. So kann sie zudem das abgespannte Endstück links neben ihr *umgehen*. Martins Geh-Spur wird auf der linken Seite durch ein quer abgespanntes Seilende behindert und auf der rechten Seite durch

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anja begrenzt. Sein Kopf ist zum Boden geneigt, um den Bereich vor ihm blicklich auf Begehbarkeit zu überprüfen. Er hebt den linken Fuß, führt ihn knapp über das Endstück der Abspannung und wertet dieses als Hürde aus. Mit einem solchen »unilateralen Koordinationsverhalten« (Schmitt 2012a: 36) kann er den eigenen Körper um die Abspannungshindernisse herum *manövrieren* und dennoch das *walking-together* mit Anja aufrechterhalten. Er vermeidet eine Kollision sowohl mit dem Seil als auch mit Anja und dem Fremden. Die im anvisierten *Bewegungsraum* installierten gespannten Seile fordern alle hier involvierten *Fußgängerinnen und Fußgänger* auf, diese durch vorausschauendes Sehen als Hindernisse zu erkennen, durch *body-to-object*-orientierte Handlungen entsprechend körperlich zu beantworten und zudem das manövrierende Bewegungsverhalten mit den anderen Anwesenden zu ko-ordinieren.

Im Gegensatz dazu schreitet Roland (R) (Standb. 4.1-3) allein im Uhrzeigersinn an der großen Raumkapsel [⑰ *Observatory*] entlang. Ein weiterer Besucher schreitet etwas hinter ihm in die gleiche Richtung. Drei andere *Betrachtende* verweilen vor der großen, pflanzenbehangenen Raumplastik und scheinen entweder die Außenwand zu betrachten oder durch die transparente Haut ins Innere zu schauen. Auch Rolands Blick ist auf oder in die Raumkapsel gerichtet. Das Standbild zeigt den Moment, in dem er das linke Bein anhebt und die Seilabspannung zu überschreiten beabsichtigt (Standb. 4.1-3b). Als *Fußgänger* beantwortet er diese durch eine *body-to-object*-orientierte Bewegung. Er hätte ohne Weiteres zwei Schritte zur Seite treten und das Seilende *umgehen* können, Platz dazu ist vorhanden. Um weder die visuelle Blickfokussierung oder die Geh-Spur ändern zu müssen, zieht er es vor, den anvisierten Gehweg nahe der Kugelwand entlang weiter zu verfolgen. Er löst das Hindernisproblem durch *Darübersteigen* und etabliert einen hindernisgeprägten *Bewegungsraum*. Dass auch dieses riesige, auf dem Boden stehende und begehbare Raumobjekt mit Seilen abgespannt ist, wird erst in dem Moment sichtbar, in dem er den Gliederungshinweis körperlich beantwortet und als Hürde auswertet.

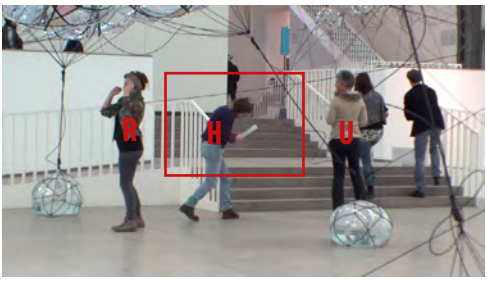
Es gibt weitere Beispiele im Korpus, in denen die knappen Platzverhältnisse oder die Einhaltung des eingeschlagenen Weges zum *Darübersteigen* motivieren. Es gibt aber auch Fälle, in denen die Lust am *Manövrieren* maßgeblich zu sein scheint, wie im nächsten Standbild (Standb. 4.1-4) illustriert ist. Anja (A) steht mit der Ausrichtung des Oberkörpers zwischen zwei abgespannten Seilen. Das Standbild macht jenen Moment sichtbar, in dem sie das Gewicht auf den linken Fuß verlagert und etwas umständlich das rechte Bein seitlich über das gespannte Hindernis führt. Dabei verfolgt sie mit selbstbezogenen Monitoring-Aktivitäten das eigene Tun. Es gibt keinen situativ nahegelegten Grund, warum sie ausgerechnet an dieser Stelle über das Seil steigen ›muss‹. Ihr Begleiter Martin (M) beispielsweise steht nicht in der anvisierten Gehrichtung. Es herrschen weder enge Platzverhältnisse noch sind entgegenkommende oder kreuzende Besuchende zu sehen. Dies legt die »Seh-Art« (Schmitt 2013b: 17) nahe, dass Anjas *body-to-object*-orientiertes Manövrierverhalten durch individuelle Vorlieben und Interessen begründet ist. Dieses inszenierte *Darübersteigen* lässt sowohl Anja als hindernisübersteigende *Fußgängerin* als auch die abgespannten Seile als Hindernisse offensichtlich werden.

Die folgenden Erkenntnisse aus den Standbildanalysen fassen zusammen, wie die Besuchenden die Lösung *Manövrieren* durch *Darübersteigen* realisieren:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Durch *Darübersteigen* werden abgespannte Randbereiche der installativen Arbeiten im hindernisgeprägten *Bewegungsraum* als Gehzonen ausgewertet.
- Durch *Darübersteigen* werden die abgespannten Seile bis auf Kniehöhe als Hinweise zum Übersteigen durch eine *body-to-object*-orientierte Fokussierung körperlich beantwortet und als Hürden etabliert.
- Durch *Darübersteigen* können bei hohem Publikumsaufkommen mit Gegenverkehr und engen Platzverhältnissen Kollisionen vermieden werden.
- Durch *Darübersteigen* kann die visuelle Wahrnehmungsausrichtung, die bereits etablierte visuelle Fokussierung und der anvisierte Gehweg während der gehenden Bewegung beibehalten werden.
- Durch *Darübersteigen* wird durch leichtes Beinanheben oder durch ein übertriebenes Bewegungsverhalten das Hindernis sichtbar oder sogar als solches inszeniert. Der Besucher löst als *Fußgänger* das Hindernisproblem.

Unterschreiten: Als Nächstes schaue ich zwei Situationen an, in denen die Besucherinnen und Besucher die Seil-Hindernisse durch *Unterschreiten* als eine weitere Form von *Manövrieren* auswerten. Solche Lösungen der Aufgabe BEGEHEN werden weniger häufig realisiert. Die Besuchenden weichen den auf Augenhöhe gespannten Seilen aus, indem sie den Kopf senken (Videos A, F, K) oder den Oberkörper nach vorn neigen (Videos A, D, F, G).



Standb. 4.1-5: D-1.21.40,12



Standb. 4.1-5a: D-1.21.40,12 (Ausschnitt)



Standb. 4.1-6: K-0.24.54,05



Standb. 4.1-6a: K-0.24.54,05 (Ausschnitt)

Das erste Standbild (4.1-5) dokumentiert Rike (R), Hilda (H) und Ursula (U) am Ende ihres Besuchs vor dem Treppenaufgang. Ursula steht bereits frontal vor der Treppe und blickt links zu Hilda, die auf sie zuschreitet. Rike befindet sich noch unter dem farbigen Kugelverbund und betrachtet diesen. Ein gespanntes Seil durchkreuzt den eingeschla-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genen *Bewegungsraum* von Hilda zu Ursula. Offenbar hat sie durch vorausschauendes Sehen die Existenz des gefährlichen Seiles auf der Höhe des Halses wahrgenommen und beantwortet den Gliederungshinweis auf körpersensitive Weise, indem sie beim Gehen den Oberkörper vorneigt und den Kopf einzieht. Als manövrierende *Fußgängerin* bewegt sie den Körper durch eine ausgeprägte *body-to-object*-Wahrnehmung kollisionsfrei unter dem Seil hindurch. Sie hätte auch einen weiten Bogen nach rechts machen können, um in aufrechter Haltung unter dem an dieser Stelle höher gespannten Seil gehen zu können. Doch sie wählt den kürzeren Weg und reagiert auf das Seil-Hindernis, indem sie die Körperhaltung dem *Manövrierverhalten* entsprechend anpasst.

Während Hilda das Hindernis allein unterschreitet, tun dies Roland (R) und Sibylle (S) während des gemeinsamen *side-by-side*-Gehens (Standb. 4.1-6). Das Paar befindet sich mitten in der hindernisgeprägten Ausstellungshalle und nutzt die freie Bodenfläche als Gehzone. Das Standbild dokumentiert jenen Moment, in dem Sibylle und Roland auf ko-ordinierte Weise in die Knie gehen, die Oberkörper beugen und die Köpfe unter dem Seil *body-to-object*-orientiert einziehen. Mit ihrem unterschreitenden Gehmanöver stellen die beiden *Fußgänger* gemeinsam einen hindernisgeprägten *Bewegungsraum* her und machen das gefährliche Seil-Hindernis auch für andere im Raum erkennbar. Der Verlauf des Seiles fällt nach rechts ab, so dass sich Sibylle als kleinere Person den situativen Gegebenheiten mit demselben situativen Engagement anpassen kann wie Roland als größere Person links neben ihr. Würden sie in vertauschten Positionen gehen, könnte Roland das Seilhindernis vermutlich nicht *unterschreiten*, da er sich sehr tief vorneigen müsste, während Sibylle in aufrechter Haltung weitergehen könnte. Die schwarze Farbe der Seile sowie die Anwesenheit von weiteren schwarzen Seilen im Raum irritieren die visuelle Wahrnehmung. Eine zum Raum kontrastierende Farbigkeit würde die Sichtbarkeit der Seil-Hindernisse erhöhen und die Sicherheit besser gewährleisten. Doch so fordern sie von den Besuchenden eine erhöhte Aufmerksamkeit während der Bewegung und eine verstärkte Raum- und situationssensitive Körperwahrnehmung.

Die folgenden Erkenntnisse aus den Standbildanalysen fassen zusammen, wie die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN durch ein manövrierendes *Unterschreiten* lösen:

- Durch *Unterschreiten* werden jene Seile beantwortet, die auf Kopfhöhe gespannt sind. Dabei wird sowohl die Wahrnehmung für die Umgebung, für den eigenen Körper und das eigene körperliche Verhalten geschärft.
- Durch *Unterschreiten* wird der kürzeste Weg zum Bewegungsziel realisiert. Der dabei hergestellte hindernisgeprägte *Bewegungsraum* ist durch ein ökonomisches Bewegungs- und Gehverhalten motiviert.
- Durch *Unterschreiten* werden durch Einziehen des Kopfes, Krümmen des Rückens und In-die-Knie-Gehens auffällige *body-to-object*-Orientierungen sichtbar, welche die wenig kontrastreichen Seil-Hindernisse auch für andere Besuchende in den Wahrnehmungsfokus geraten.

4.4.1.4 Interaktive Herstellung von *Manövrieren*

Die Analyse der vorherigen Standbilder hat gezeigt, dass das manövrierende Bewegungsverhalten grundsätzlich nicht an Interaktion gebunden ist. Bei der Durchsicht der Daten fällt aber auf, dass das *Darübersteigen* von gespannten Seilen öfter in Interaktionssituationen realisiert wird als das *Unterschreiten*. Besonders interessant ist auch die Tatsache, wie die Besucherkonstellationen die hindernisgeprägte Raumsitu-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ation gemeinsam auswerten. Es gibt Paare oder Trios, die ihr gemeinsames Gehen immer wieder so organisieren, dass der eine oder die andere über ein Seil steigt, während der oder die andere um das Hindernis herumgeht, um so Kollisionen mit den Seilabspannungen zu vermeiden (zum Beispiel Video A: 10-mal; Video D: 12-mal). Meistens wird das *Umgehen* als interaktives Ausweichmanöver gemeinsam realisiert. Wie die Besuchenden in Interaktionen die Hinweise der Seilabspannungen beantworten, soll im Folgenden anhand von zwei Fallbeispielen näher beleuchtet werden.

- Im ersten Fallbeispiel »*wie die schwarzen bänder in der galerie gestern*« wird die Manövrierlösung *Darübersteigen* dreimal nacheinander realisiert. (Fallbeispiel 4.4.1.4.1)
- Im zweiten Fallbeispiel »*da muss man ja auf*pASSen *hier*« wird *Manövrieren* durch *Entlangschreiten* explizit inszeniert und die Aufgabe selbstreflexiv und multimodal zum Thema gemacht. (Fallbeispiel 4.4.1.4.2)

4.4.1.4.1 Fallbeispiel »wie die schwarzen bänder in der galerie gestern«

Bis anhin stand das *Manövrieren* von Interaktionsdyaden im Vordergrund der Betrachtung, wie es *side-by-side* realisiert wird. Doch die Aufgabe BEGEHEN kann auch im Nacheinander gelöst werden, wie dies im Folgenden der Fall ist. Die kurze Sequenz (D-0.07.22,08–D-0.07.45,02) aus dem Ausstellungsbesuch von Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) dokumentiert, wie das gespannte Seil nacheinander dreimal überstiegen und als Hürde etabliert wird.



Standb. 4.1-7: D-0.07.22,08



Standb. 4.1-8: D-0.07.26,23



Standb. 4.1-9: D-0.07.28,05



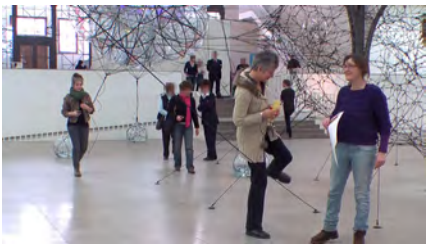
Standb. 4.1-10: D-0.07.31,06

01	Ursula	()
02	Hilda	Uhh: **#** (---)Ahh: Guck mal (1.0) **#**
03		DAS ist auch schön (.)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 4.1-11: D-0.07.34,21



Standb. 4.1-12: D-0.07.37,19

04	Ursula	()
05	Hilda	was
06	Ursula	du das ist ähnl**ich** wie die schwärzen bänder
07		in der galerie gestern
08	Hilda	ja
09	Ursula	you know
10	Hilda	**ja:** (--)<<leise> ja>



Standb. 4.1-13: D-0.07.39,10



Standb. 4.1-14: D-0.07.41,06

11	Hilda	**DAs** ist schön (--)**#**



Standb. 4.1-15: D-0.07.42,03



Standb. 4.1-16: D-0.07.45,02

12	Hilda	und hier muss man **ja** probieren (--)
13		ist viel spaß für rike **auch** #

Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Das erste Standbild (Standb. 4.1-7) zeigt den Blick von der in der Halle in Richtung Treppe positionierten Kamera. Hilda, Ursula und Rike stehen an unterschiedlichen Orten und realisieren individuelle *Betrachtungsräume* auf verschiedene Wahrnehmungsziele: Hilda im Vordergrund tritt mit dem offenen Handout in der rechten Hand zwischen die verspann-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten Seile einer installativen Arbeit und streckt den ganzen Körper etwas vor, um das Netzobjekt [⑦ *Biosphere, net*] detailfokussiert durch *Hinschauen* genau wahrnehmen zu können. Sie löst die Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN. Ursula steht aufrecht etwas hinter ihr, sie blickt schräg in den Raum zurück und scheint eher raum- als objektorientiert wahrzunehmen. Rike im Hintergrund steht unter dem bunten Kugelverbund [④ *iridescent*] und betrachtet im Display des Smartphones einen Ausschnitt der bunt schimmernden Arbeit über ihr.

Ursula wendet zuerst den Blick und dann den Körper nach rechts, setzt sich in Bewegung und geht auf Hilda zu (Standb. 4.1-8). Hilda hat unterdessen ihre Detailbetrachtung abgeschlossen, wendet sich nach rechts und senkt den Kopf kurz zum gespannten Seil in der Gehrichtung vor ihr, um dieses auf die Begehbarkeit zu prüfen. Ursula nähert sich von hinten und berührt Hilda mit der rechten Hand an der Schulter. Diese reagiert mit »*Ahh:*«, was als Ausdruck ihrer Überraschung interpretiert werden kann (Standb. 4.1-9). Unklar ist jedoch, ob die Überraschung von der Berührung herrührt oder sich auf das bezieht, was in ihrem Wahrnehmungsfeld vor ihr inzwischen aufgetaucht ist. Denn mit der nächsten Interjektion verknüpft sie die Überraschung mit der an Ursula adressierten Aufforderung, auch hinzuschauen (Z. 02). Unterdessen hebt Hilda ihr linkes Bein und führt es seitlich über das abgespannte Seil, ohne die Fußhandlung durch ›selbstbezogenes Monitoring‹ blicklich zu kontrollieren (Standb. 4.1-10). Ihre visuelle Orientierung ist vielmehr auf ein Wahrnehmungsziel über ihrem Kopf gerichtet, der Körper aber *body-to-object*-orientiert auf das Seil. Dabei wird sie vom Seil als eine das Hindernis überwindende *Fußgängerin* konfiguriert. Währenddessen rückt sie das Wahrnehmungsobjekt vor ihr durch ein akzentuiertes »*DAS*« in den interaktiven Vordergrund. Zudem bewertet sie es mit »*schön*« (Z. 03). Ursula koorientiert die Blick- und Körperausrichtung auf das deiktisch soeben verwiesene Objekt. Ein gemeinsamer *Betrachtungsraum* ist hergestellt. Hilda hat synchron zur Evaluierung eines neuen gemeinsamen Fokus-Objekts das Seil-Hindernis überstiegen, ohne darauf blicklich oder sprachlich Bezug zu nehmen.

Re-Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Kurz danach senkt Ursula den Blick zum abgespannten Seil vor ihr. Sie formuliert die Ähnlichkeit des Seiles mit den schwarzen Bändern, die sie in der Galerie am Vortag gesehen haben (Z. 06/07). Hilda wertet dies als Appell aus, die visuelle Wahrnehmungsausrichtung mit jener von Ursula auf die Seilabspannung hinter ihr zu ko-orientieren (Standb. 4.1-11). Der zurück gerichtete Blick und die nach vorn ausgerichtete Körpervorderseite lassen eine doppelte Angebotsorientierung erkennen, die nur von kurzer Dauer ist. Durch das Identifizieren der Seile wird der gemeinsame Wahrnehmungsfokus hergestellt, deren Farbe beschrieben und durch ein Erlebnis erläutert. Während Ursula noch spricht (Z. 06), verlagert sie das Gewicht auf das rechte Bein, neigt den Oberkörper nach vorn, hebt das linke Bein an und führt es mit auffallender Bewegung über das Seil (Standb. 4.1-12). Dann stellt sie es auf der anderen Seilseite ab und wiederholt das Prozedere mit dem anderen Bein (Standb. 4.1-13). Auch Ursula löst das Hindernisproblem als *Fußgängerin*, rekonfiguriert das Seil als Hürde durch *body-to-object*-orientiertes *Darübersteigen*. Durch Ursulas fein auf Hilda abgestimmtes Schritt-für-Schritt-Bewegungsverhalten wird auch ein bilateral orientiertes Koordinationsverhalten (vgl. Schmitt 2012a: 36) realisiert. So *manövriert* die Interaktionsdyade ihre Körper nacheinander durch den gemeinsamen *Bewegungsraum*. Hilda hat den Oberkörper inzwischen wieder nach vorn in die Gehrichtung gedreht. Während sie ihren individuellen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bewegungsraum herstellt, wandert ihr Blick auf die andere Raumseite (Standb. 4.1-14). Er bleibt an etwas hängen, das auf dem Standbild nicht dokumentiert ist, da es sich außerhalb des Bildrandes befindet. Hilda bewertet den Eindruck mit »*DAs ist schön*« (Z. 11). Dies ist für Ursula der Impuls, ihren Blick mit Hilda zu ko-orientieren. Im Hintergrund sehen wir, wie sich Rike vom Kugelverbund abgewandt hat und auf das Interaktionsduo im Vordergrund zukommt.

Re-Re-Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Rike nähert sich leichtfüßig und dynamisch den beiden Frauen von hinten. Kurz vor dem abgespannten Seil geht sie in die Knie, um zu einem Sprung ansetzen (Standb. 4.1-14). Im nächsten Moment ›fliegt‹ sie mit einem flachen Sprung über das abgespannte Seilende. Beide Füße befinden sich im Moment der Standbildaufnahme (Standb. 4.1-15) in der Luft. Rike realisiert das Darübersteigen auf eine *body-to-object*-orientierte Weise. Während sie das Seil zum dritten Mal als Hürde konfiguriert, ko-orientieren Ursula und Hilda ihre Blickausrichtungen immer noch auf dasselbe Fokus-Objekt zu ihrer Linken. Das sich im ko-ordinierten *Betrachtungsraum* befindende Objekt fordert offenbar zum »*probieren*« auf (Z. 12) (vgl. *Mitspielen*, Unterkapitel 4.5.3).

Rike hat die räumliche Distanz zu den beiden Frauen inzwischen aufgeholt und schließt sich hinter Ursula der Interaktionsdyade an (Standb. 4.1-16). Es ist gut möglich, dass sie Hilda sagen hört: »*ist viel spaß für rike auch*« (Z. 13). Hildas Aussage bezieht sich immer noch auf dasselbe zum Probieren einladende Objekt, indem sie dessen Benutzbarkeit anspricht. Damit zeigt sie an, dass sie das spielerisch realisierte Manövrierverhalten von Rike, das sich soeben hinter ihrem Rücken abspielte, offenbar nicht wahrgenommen hat. Dann wendet Hilda den Kopf zur anderen Raumseite und fokussiert ein neues Referenzobjekt, auf das sie ihre Gehrichtung lenkt.

Die Erkenntnisse aus diesem Fallbeispiel lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Dieses Fallbeispiel zeigt, wie die drei Frauen nacheinander das abgespannte Seil durch *Darübersteigen* als Hürde konfigurieren, zweimal sogar ohne dass sie es explizit verbalisieren. Reinhold Schmitt spricht in diesen Zusammenhang von »›sprachfreien‹ Ko-Konstruktionen« (Schmitt 2015: 48). Hildas Manövrierverhalten ist aufgrund seiner Sichtbarkeit Vorbild für die Nachahmungen und Wiederaufführungen von Ursula und Rike. Bewegungsweisen von Besuchenden sind auch für andere im Ausstellungsraum Anwesende wahrnehmbar, für Interaktionspartner in unmittelbarer Nähe ebenso wie für jene, die sich weiter weg befinden. Im Ausstellungsraum rücken nicht nur die im Raum installierten Kunstwerke in den Wahrnehmungsvordergrund, sondern durch dessen Offenheit und Überblickbarkeit auch der rezeptive körperliche Umgang mit ihnen und die Art und Weise, wie deren Wahrnehmungswerte von den Besuchenden lokomotorisch ausgewertet werden. Das gilt für das Manövrierverhalten in besonderem Maße, ist aber auch für alle anderen körperlich sichtbaren rezeptiven Aneignungsweisen relevant. So regt das für andere sichtbare körperliche Verhalten zu nachahmenden Handlungen an. Die besondere Bedeutung der Sichtbarkeit des Rezeptionsverhaltens im Ausstellungsraum war bereits bei der Lösung der Aufgabe BETRACHTEN durch *Berühren* Thema, als die Berührhandlungen von Aufsichtspersonen beobachtet wurden (vgl. *Berühren*, Unterkapitel 4.3.2).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.1.4.2 Fallbeispiel »da muss man ja aufpASSen hier«

Im nächsten kurzen Beispiel wird die Aufgabe nicht nur handlungspraktisch und raumsensitiv beantwortet, sondern auch interaktiv zum Thema gemacht. Der Ausschnitt (A-0.03.44,14–A0.03.52,00) stammt aus dem dokumentierten Besuch von Anja (A) und Martin (M).



Standb. 4.1-17: A-0.03.44,14



Standb. 4.1-18: A-0.03.46,22

01		# (1.0)
02	Martin	da muss man ja aufpASSen **hier-**



Standb. 4.1-19: A-0.03.48,07



Standb. 4.1-20: A-0.03.49,19

03	Anja	die ganzen BÄnder(.) **nicht**?
04	Martin	=ja:
05	Anja	Uh::Eh:: **#** Uh:::Eh::
06	Martin	((lacht))



Standb. 4.1-21: A-0.03.50,02



Standb. 4.1-22: A-0.03.52,24

Verbale Thematisierung: Auf dem Standbild (4.1-17) zu Beginn des Segments ist zu sehen, wie Martin und Anja *side-by-side* durch den Ausstellungsraum schreiten. Die Nähe zueinander, die ko-ordinierte Gehbewegung und die gemeinsame Bewegungs-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

richtung lassen sie als Interaktionsdyade erkennen, die einen ko-ordinierten *Bewegungsraum* herstellt. Ihre Blickausrichtungen sind jedoch nicht ko-orientiert: Martin scheint aufgrund der Kopfausrichtung den Blick eher in die Längsrichtung der Halle zu führen, Anja scheint eher in den linksseitigen Raumbereich zu schauen. Mit dem ersten Beitrag »*da muss man ja aufpASSen hier*« (Z. 02) kommentiert Martin die hindernisgeprägte Gestaltung des Ausstellungsraumes, die offensichtlich eine gesteigerte Aufmerksamkeit fordert. Damit spricht er die durch die Ausstellung nahegelegte Aufgabenlösung *Manövrieren* an und reflektiert deren Bedeutung. In seiner Äußerung ist zudem der Appell an alle Besucherinnen und Besucher impliziert, bei der Herstellung von *Bewegungsräumen* das Gehverhalten raumsensitiv zu organisieren. Mit der anschließenden Rückorientierung (Standb. 4.1-18) realisiert er eine temporäre doppelte Angebotsorientierung: Die visuelle Wahrnehmung ist auf den Hallenbereich hinter ihm gerichtet, die Bewegungsorientierung nach vorn. Damit lässt er erkennen, dass er die Aussage auch im Hallenbereich hinter sich zu verifizieren sucht.

Körperliche Thematisierung: Das Paar steuert nun frontal auf eine Bodenverankerung zu. Von dieser führt ein Seil in ihre Gehrichtung weg. Anja senkt kurz davor den Kopf, richtet den Blick zum Boden und fokussiert das schwarze Seilende (Standb. 4.1-19). Damit lässt sie die Realisation einer »strukturierte[n] Abtastung« (Goffman [1971] 1982: 39) des Bodenbereichs in ihrer Gehrichtung sichtbar werden, mit der sie diesen auf dessen Begehbarkeit überprüft. Die visuelle Wahrnehmung des Raum- und Bodenbereichs vor ihr ist relevant für das sichere Gehen und *Manövrieren* im anvisierten *Bewegungsraum*. Zudem benennt sie den Grund für die erhöhte Aufmerksamkeit mit »*die ganzen BÄnder (.) nicht?*« (Z. 03) in einem Frageformat, das eine Reaktion verlangt. Martin bejaht die Frage sofort (Z. 04) und ko-orientiert simultan zum Kommentar die Blickausrichtung mit jener von Anja (Standb. 4.1-20). Offenbar nimmt Anja die Wahrnehmungsfokussierung von Martin wahr, denn sofort stellt sie den rechten Fuß auf die rechte Seite des abgespannten Seiles, lässt den linken Fuß auf auffällige Weise auf der linken Seite des Seiles entlanggleiten, verlagert das Gewicht nach links und wiederholt das Prozedere mit dem rechten Bein. So schiebt sie ihren Körper in inszenierter *body-to-object*-orientierter Bewegung vorwärts. Das Seil befindet sich zwischen ihren Beinen. Es bildet den Vektor, das Zentrum und die Motivation des inszenierten *Bewegungsraumes*. Während sie so geht, wertet sie das abgespannte Seil in der Gehrichtung als Leitplanken-Hinweis aus. Das auffällig-komische und theatralisch wirkende Geh- und Bewegungsverhalten kommentiert sie zweimal bei jedem Schritt mit einem singenden »*Uh::Eh::*« (Z. 05). Mit dem Mittel der Übertreibung beantwortet sie Martins geäußertes »*aufpASSen*«. Sie macht auf das Seil als Wahrnehmungsobjekt, auf die Gefahr des Stolperns und auf das gespannte Seil als Hindernis und Leitplanke aufmerksam und verkörpert gleichzeitig dessen Sinn. Zudem inszeniert sie sich selbst als *Fußgänger*-Figur. Sie nutzt den materiellen Verlauf des Seiles als Anregung für eine im Museumskontext ungewohnte realisierte *in-situ*-Gehinszenierung, um sowohl die manövrierende Gehbewegung als auch das ›Aufpassen‹ vorzuführen, was zudem eine humorvolle Ressource für die Beziehungsarbeit zwischen Anja und Martin ist. Denn bereits während des Gehens richtet Martin die Aufmerksamkeit auf Anjas *body-to-object*-Inszenierung und kommentiert sie mit einem Lacher (Z. 06). Das gespannte Seil wird dabei als solches identifizier-, versteh-, beschreib- und erklärbar. Kurz: Es wird im Sinne von Harold Garfinkel für das aufmerksame Gehen *accountable* (Garfinkel 1967: VII) gemacht. Es geht in diesem Segment um einen *account*, in dem die Verhaltensre-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gel für das in der Ausstellung nahegelegte vorsichtige Bewegen verbal und handelnd selbstreflexiv thematisiert, interaktiv ausgewertet und von Anja verkörpert wird.

Auflösung: Nach zwei Schritten hebt Anja das rechte Bein über das gespannte Seil, stellt sich vor ihren Begleiter hin und beendet wortlos den inszenierten Gang (Standb. 4.1-21). Dabei fokussiert sie blicklich ein nächstes Wahrnehmungsziel außerhalb des Standbildes auf der rechten Hallenseite, während Martin noch auf das Seil auf seiner rechten Seite schaut und es mit der rechten Hand kurz anfasst, bevor auch er sich neuen Themen zuwendet (Standb. 4.1-22).

Ich fasse zusammen: Dieses Fallbeispiel illustriert auf anschauliche Weise, wie das manövrierende Gehen nicht wortlos vollzogen wird, sondern Anlass für Anschlusskommunikation bietet, in der die Aufgabe BEGEHEN thematisch als ein Spezifikum der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ multimodal, das heißt körperlich, sprachlich und auch interaktiv reflektiert wird. Das gespannte Seil wird durch den Kommentar von Martin und seine Aufforderung zum Aufpassen verbal eingeführt, als Gliederungshinweis durch die ko-orientierten Blickorientierungen und durch das Gehen multimodal beantwortet. Anja reagiert auf Martins Aufforderung einerseits mit einer Rückfrage, mit der sie die gespannten Seile als deren Grund identifiziert, und andererseits durch eine Sichtbarmachung der Aufmerksamkeitsstrukturierung durch die Bänder, indem sie diese durch ein körperlich-stimmlich inszeniertes *Manövrieren* interaktiv hervorhebt. Offensichtlich aktiviert das gespannte Seil Anjas Bewegungspotenzial. Gehen durch die Rauminstallationen wird in diesem Beispiel nicht als etwas vollzogen, um von einer künstlerischen Arbeit zur nächsten zu gelangen, um das Miteinander-Gehen zu organisieren oder um die manövrierende Bewegung von anderen zu imitieren. Das Beispiel veranschaulicht schön, wie *Manövrieren* zudem die Aufmerksamkeit beim Gehen sowohl auf die eingeräumten Hindernisse als auch auf das Verhalten des eigenen Körpers richtet. Es ist ein konstitutiver Bestandteil der rezeptiven Aneignung von Installationskunst. Im Sinne der ›Bewegungsbedeutung‹ wird die Sinnhaftigkeit von Installationskunst vor allem aber körperlich etabliert.

4.4.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Manövrieren*

Am Anfang des Kapitels stand die Beobachtung, dass die Besuchenden von *Cloud Cities* während des Gehens mit Hindernissen konfrontiert sind und dabei die Aufgabe BEGEHEN durch *Manövrieren* lösen, um Kollisionen zu vermeiden. Der Kunstkommunikationsraum legt also eine spezifische Art der Bewegung durch den Raum nahe, welche die Kunsthaftigkeit von Installationskunst durch den gehenden Körper erfahrbar werden lässt. Anhand unterschiedlicher Standbilder konnte festgestellt werden, dass die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN in unterschiedlichen Raumsituationen auf verschiedene Weise bearbeiten und Seil-Hindernisse durch *Darübersteigen*, *Unterschreiten*, *Umgehen* oder *Entlangschreiten* beantworten. Mit Hilfe von Videoanalysen konnte ich rekonstruieren, wie die manövrierende Nutzung des Ausstellungsraumes im gemeinsamen Gehen vollzogen wird, sich in unterschiedlichen Koordinationsweisen manifestiert oder selbst zum Thema wird.

Die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multimodal gelöste Rezeptionsaufgabe BEGEHEN durch *Manövrieren* soll nun anhand der raumbasierten ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ und der gehenden Antwort der Besuchenden auf die Hinweise des Raumes zusammengefasst und als eine verkörperlichte Form von ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ reflektiert werden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raumbasierte Kommunikation

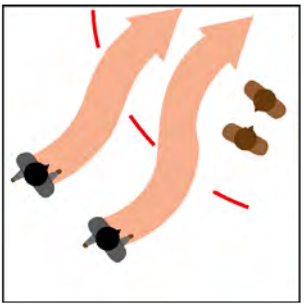
- Der gebaute und gestaltete Ausstellungsraum gibt keine einheitliche Gehrichtung vor. Er organisiert sowohl die Wahrnehmung als auch die Bewegung so, dass die Besuchenden diesen in unterschiedlichen Richtungen nutzen können.
- Die gespannten Seile und die eingespannten Objekte kommunizieren als Angebote für die Wahrnehmung, Bewegung und Handlung Unterschiedliches: Komm her und guck mich an, sagen die Objekte. Pass auf und sei vorsichtig, dass du nicht stolperst, sagen die Seile.
- Zudem sind auch die Geh- und Verweilzonen nicht klar markiert und voneinander abgegrenzt. Im Gegenteil: Der gestaltete Ausstellungsraum ist hindernisreich.

Körperlich-räumlich realisierte Antworten der Besuchenden

- Die Analyse hat gezeigt, dass durch das gehende Manövrierverhalten der Besucherinnen und Besucher ein physisch-korrelatives Verhältnis zwischen den sich bewegenden Körpern und der räumlichen Umgebung bedeutsam wird und dabei *body-to-object*-orientierte Verhaltensweisen gefordert werden.
- Die hindernisgeprägte Struktur der Rauminstallationen verlangt nach gesteigerter Aufmerksamkeit für Umgebung, für den eigenen Körper und die gehende Bewegung, um nicht zu kollidieren, zu stolpern oder etwas zu beschädigen.
- *Manövrieren* als eine spezifische Art des Gehens löst Hindernisprobleme, die durch die Gestaltung der Rauminstallationen insbesondere durch die gespannten Seile nahegelegt und von den Besuchenden körperlich als *Fußgänger* in Bewegung gelöst werden.
- Es konnte beobachtet werden, dass *Manövrieren* durch visuelle Vororientierung vorbereitet, vor allem aber körperlich durch *body-to-object*-orientierte Bewegungshandlungen realisiert wird.
- Die Lösungsart *Darübersteigen* lässt durch das Bewegen der Beine und Füße das Seil als Hürde sichtbar werden, *Unterschreiten* durch das Senken des Kopfes und Krümmen des Rückens das gespannte Seil-Hindernis auf Hals- und Kopfhöhe. *Umgehen* und *Entlangschreiten* verweisen auf die Seilabspannungen als Barrieren oder Leitplanken. Durch *Manövrieren* wird die hohe kommunikative Relevanz der kinästhetischen Wahrnehmung und des lokomotorischen Bewegungsverhaltens erkennbar, das durch die spezifischen Angebote der Ausstellung nahegelegt wird.
- Die Besuchenden sind zudem herausgefordert, sich mit im Raum Anwesenden kollisionsfrei zu ko-ordinieren. Das *Manövrieren* von anderen regt auch an, dieses nachzuahmen.

Bevor die interaktiv und sprachlich hergestellten Antworten zusammengefasst werden, soll auch hier mit Hilfe einer Skizze eine mögliche Lösung der Aufgabe BEGEHEN im Hinblick auf die körperlich-räumlichen Bearbeitungen als eine Art Modell visualisiert werden. Dieses soll erkennbar werden lassen, wie *Manövrieren* durch räumliche oder soziale Hindernisse vorstrukturiert ist und wie diese Aufgabe von den Besuchenden körperlich-situativ beantwortet wird:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Legende:

offener, durch Seile markierter Installationsraum
Besucher als *Fußgänger*
weitere Besucher
Bewegungsraum

Abb. 22: *Manövrieren* als mögliche Lösung von BEGEHEN

Die Skizze stellt wesentliche Strukturelemente des gestalteten und des sozial genutzten Ausstellungsraumes dar, die diesen in Form von Hindernissen (Seil, weitere Besuchende) vorstrukturieren. Zwei Besuchende gehen nebeneinander *side-by-side*. Die Aufgabenlösung wird visuell zwar vorbereitet und der anvisierte Gehweg auf Hindernisse überprüft, *Manövrieren* wird aber *body-to-object*-orientiert realisiert. Indem sie den Hindernissen ausweichen und so Kollisionen vermeiden, beantworten sie Hinweise des hindernisgeprägten Raumes. Die Besuchenden werden durch das manövrierende Gehen körperlich als *Fußgänger* konfiguriert, dabei etablieren sie ko-ordinierte *Bewegungsräume*.

Interaktive Realisierung von *Manövrieren*

- Installationskunst verlangt nach einem Rezipienten, der als multisensorische Fortbewegungseinheit vor allem mit dem Instrument der kinästhetischen Wahrnehmung auf die räumlich-materiellen Bedingungen Bezug nimmt und den Sinn der Installationskunst *per pedes* konstruiert.
- Die Installationen bestimmen das Bewegungsverhalten der Besuchenden mit. Sie grenzen zwar die Freiheit des Gehens ein, schaffen aber auch Möglichkeiten, die Hindernisse körperlich aktiv zu überwinden. Sie aktivieren das Bewegungspotenzial des gehenden Körpers.
- Als *Fußgänger* werden die Besuchenden zu kinästhetischen Wahrnehmungs- und manövrierenden Sinnproduzenten. Ihre Körper werden dabei als Instrumente einer pedestrischen Aneignungsweise relevant.
- Der hindernisgeprägte *Bewegungsraum* wird durch *Manövrieren* in zwei Schritten hergestellt: erstens durch vororientierende visuelle Aktivitäten, das heißt durch Überprüfen des unmittelbaren Bewegungsraumes davor oder durch Bodenabtastung, zweitens durch die manövrierende Bewegung über, unter, um oder entlang von Hindernissen, die körperlich realisiert wird.
- Der visuelle Aufmerksamkeitsfokus während der manövrierenden Bewegung kann, muss aber nicht auf den signifikanten Hinweisen des Hindernisses liegen. Das Manövrierverhalten ist auch für andere im Raum Anwesende sichtbar, was zudem auch die Seile als Hindernisse sichtbar werden lässt.
- Für das gemeinsame *Manövrieren* stellt die Installationskunst eine Herausforderung dar, die durch bilaterales oder unilaterales Koordinationsverhalten gelöst werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- *Manövrieren* kann in der Interaktion durch Übertreibung, Nachahmung oder bewusste Inszenierung modifiziert werden.
- *Manövrieren* wird selbstreflexiv in der Interaktion zum Thema gemacht und körperlich als bedeutungsvoll aufgeführt.

Sprachliche Realisierung von *Manövrieren*

- *Manövrieren* wird oft weitgehend sprachfrei realisiert. Die sprachlichen Aktivitäten werden zugunsten der gesteigerten körperlichen Aufmerksamkeit zurückgestuft und sind durch Verzögerungen im Redefluss geprägt.
- *Manövrieren* kann auch paraverbale Lacher provozieren.
- Es gibt Beispiele, in denen *Manövrieren* in der Anschlusskommunikation thematisiert und reflektiert wird. Dabei werden folgende Aufgaben der Kunstkommunikation gelöst:
  - Bezugnahme: Es gibt eine Aufforderung zur gesteigerten Aufmerksamkeit (*»da muss man ja aufpASSen hier«)* oder Kommentare zum Identifizieren der Seil-Hindernisse. Auch werden lokaldeiktische Ausdrücke (*»hier, da«)* und deiktische Demonstrativpronomen (*»der, die, das, diese«)* verwendet.
  - Beschreiben: Die Hindernisse werden beschrieben (*»die ganzen Bänder«, »die schwarzen bänder«*).
  - Erläutern: Zudem werden Assoziationen mit ähnlichen Geherfahrungen sprachlich thematisiert (*»wie die schwärzen bänder in der galerie gestern«).*

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Manövrieren*: Installationskunst als Hindernisparcours

Der Weg durch die Ausstellung wird durch das Bewegungsverhalten der Besuchenden als Weg voller Hindernisse bedeutsam. Das manövrierende Gehen ist eine Schlüsselqualifikation, mit der sich die Besucherinnen und Besucher *Cloud Cities* aneignen. Installationskunst wird dabei zu einem Hindernisparcours. Dieser fordert eine gesteigerte Wahrnehmung und aktiviert das Bewegungspotenzial der Besuchenden. Die Aneignung des gebauten, gestalteten und sozial genutzten Ausstellungsraumes verlangt nach einem raum- und interaktionssensitiven Gehen, das durch kinästhetische Wahrnehmung und lokomotorische Bewegung realisiert wird. In der Ausstellung gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Hindernisse erfolgreich zu bewältigen, wie durch *Darübersteigen, Unterschreiten, Umgehen* oder *Entlangschreiten*. So entsprechen die Besucherinnen und Besucher nicht den traditionellen Kunstbetrachtenden, die von Brian O'Doherty als ein »Auge ohne Körper« oder ein »Körper mit wenig Auge« (O'Doherty 1996: 61) beschrieben wurden. Vielmehr sind sie *Fußgängerinnen* und *Fußgänger,* deren Auge den Körper in Bewegung versetzt, um ihn erfolgreich und agil durch den Hindernisparcours zu manövrieren und von diesem kinästhetisch generierte Informationen zu erhalten. In der manövrierend-rezeptiven Aneignung von Installationskunst zeigt sich das Auge vor allem als »Datensammler« (O'Doherty 1996: 62), das durch pragmatisches Sehen den Körper gefahrlos durch den Hindernisparcours zum Wahrnehmungsziel führt. Voraussetzung dafür ist ein aufmerksamer, bewegter und sich bewegender Körper.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.4.2 Resümee: Die Ausstellung als sinnstiftender Bewegungsraum

Die bedeutungskonstituierende Kraft der Aufgabe BEGEHEN ist durch die Art und Weise der künstlerischen Einräumung der Installationen im gestalteten Ausstellungsraum vorstrukturiert. Treten die Besucherinnen und Besucher in die Ausstellung *Cloud Cities* ein, sind sie unweigerlich mit dem Problem der Bewegung im und durch den hindernisgeprägten Raum konfrontiert. Dieser fordert die Besuchenden heraus, sich folgende Frage zu stellen: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Die Aufgabe wird vor allem durch die Seile, welche die Kugelobjekte im gebauten Raum verspannen, materiell vorstrukturiert und durch *Manövrieren* so gelöst, dass die Ausstellung kollisionsfrei begangen und erkundet werden kann. Insofern ist die Ausstellung auch ein kinästhetischer Raum, der für die aufmerksamkeitssteigernde Bewegung des Publikums eingerichtet ist. Im Wahrnehmungsfokus stehen vor allem die Seile, die in der Aneignung *per pedes* zum Thema werden, indem sie umgangen oder überstiegen werden, ihnen entlang geschritten wird oder die unterschritten werden. Beim Bearbeiten des Bewegungsproblems ist es denn auch naheliegend, dass die Besuchenden die Kunsthaftigkeit von Installationen erfahren und deren Bedeutung leiblich beim Gehen konstituieren.

Der installativ eingeräumte Ausstellungsraum ist also nicht nur ein für den distanzierten Blick eines sehenden Auges eingeräumter Raum oder ein mit Informationen ausgestatteter Raum, sondern die Wahrnehmungs-, Handlungs- und Nutzungsangebote motivieren zu einer pedestrischen Aneignung. Das Raumganze enthält zahlreiche Hindernisse, welche die erhöhte Aufmerksamkeit auf den eigenen Körper lenken, um ihn zwischen den materiellen Hindernissen hindurch und an weiteren Besuchenden vorbei so zu manövrieren, dass ein kollisionsfreier Weg durch die Ausstellung möglich wird. Die Besuchenden werden durch die entsprechenden Angebote aufgefordert, das im Raum Installierte mit dem bewegten und sich bewegenden Körper wahrzunehmen, darauf körperlich zu reagieren und die Hindernisse entsprechend zu beantworten. Dabei sind sie grundsätzlich frei in ihren Bewegungsentscheidungen, sofern sich ihnen keine anderen Besuchenden in den Weg stellen.

Oft wird die Aufgabe unbewusst gelöst. Bedeutungskonstituierend wird das *Manövrieren* besonders dann, wenn es reflektiert wird. In den Teilnehmeräußerungen zeigt sich dies beispielsweise mit der Äußerung »*da muss man ja aufpASSen hier*« oder wenn das Rezeptionsverhalten der pedestrischen Aneignung zu neuen Gehformen führt, wenn beispielsweise das Gehen auffällig gestaltet oder das Manövrierverhalten von anderen Besuchenden nachgeahmt wird.

4.5 PARTIZIPIEREN

Aufgrund der empirisch beobachteten Verhaltensweisen und Aktivitäten der Besuchenden in *Cloud Cities* lässt sich eine weitere und letzte Aufgabe rekonstruieren, die das Publikum zu lösen hat, um sich der Kunsthaftigkeit von Installationskunst vergewissern zu können: PARTIZIPIEREN. Wenn die Besucherinnen und Besucher diese Aufgabe bearbeiten, nehmen sie das Angebot wahr, körperlich teilzuhaben, mitzuwirken und Teil der Installationen zu werden. Sie greifen mit ihrem Handeln in die installativen Werke ein. Wenn im Rahmen von PARTIZIPIEREN von körperlicher Teil-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

habe oder von aktiver Teilnahme die Rede ist, dann grenzen sich diese Formen der Beteiligung ab von der distanzierten, visuell-geistigen Teilhabe beim Lösen der Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen* (und *Zeigen*) oder von der kurzzeitigen physischen Kontaktaufnahme beim *Berühren*. Unter Partizipation verstehe ich daher verschiedene Formen der körperlichen Beteiligung und aktiven Einflussnahme.

PARTIZIPIEREN ist im prozessualen Verlauf der Konstitution von Kunsthaftigkeit von Installation eine zentrale Aufgabe (vgl. Feldhoff 2009a: 24/34). Sie basiert auf der Absicht des Kunstschaffenden, das Publikum an den bedeutungsgenerierenden Prozessen aktiv zu beteiligen oder sie zumindest daran teilhaben zu lassen. Dementsprechend hat er den Ausstellungsraum entsprechend vorstrukturiert. Die Aufgabe wird dann gelöst, wenn sich die Rezipierenden am Prozess der Herstellung der Kunstwerke beteiligen (vgl. Feldhoff 2009a: 21). Insofern gibt es raumkommunikative Angebote, die von den Besuchenden als Hinweise interpretiert werden, physischer Teil der installativen Arbeiten zu werden, bestimmte Handlungen auszuführen und aktiv an der Produktion der Kunstwerke mitzuwirken. Seit den 1960er Jahren sind partizipative Verfahren ein prägendes Merkmal zahlreicher Kunstströmungen, zu dem sich inzwischen ein eigener, umfassender Diskurs gebildet hat (vgl. Feldhoff 2009a, 2009b; Sternfeld 2012, 2017; Piontek 2017; vgl. zudem Abschnitt 2.1.2.4.

Die Frage, die hinter der Aufgabe PARTIZIPIEREN steht, könnte also wie folgt lauten: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** In der Ausstellung *Cloud Cities* konnten drei verschiedene Handlungsmöglichkeiten und Arten der Beteiligung beobachtet werden, die ich in den nächsten Kapiteln beleuchten werde. Ich nenne diese Lösungen wie folgt:

- *Eintreten* (Unterkapitel 4.5.1)
- *Eintauchen* (Unterkapitel 4.5.2)
- *Mitspielen* (Unterkapitel 4.5.3)

4.5.1 Eintreten



Standb. 5.1-1: L-0.02.28,21

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Standbild (Standb. 5.1-1) ist eine Raumsituation im Eingangsbereich dokumentiert. Ruth und Anita sind zwischen die gespannten Seile einer installierten Arbeit [① *Biosphere 06 cluster*] getreten. Von verschiedenen Standpunkten aus blicken sie auf unterschiedliche, über ihren Köpfen eingespannte Kugelobjekte. Ruth und Anita stehen *nicht vor* einem Kunstwerk und schauen aus einer gewissen Distanz darauf, sondern sie befinden sich *mittendrin* und erkunden und betrachten es als Teil davon. Offenbar werten die beiden die Rauminstallation als ein bedeutungsvolles Ganzes, indem sie einen durch Seile territorial markierten Raum als begehbar erkennen und betreten. Durch die Möglichkeit des *Eintretens* lässt sie der so installierte Raum Teil des Werkes werden. So geben die beiden Besucherinnen eine Antwort auf die Aufgabe PARTIZIPIEREN und auf die Frage: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Aufgrund der sichtbar gewordenen Lösung lässt sich die ästhetisch-rezeptive Spielregel von Installationskunst als ein *Eintreten* beschreiben und nicht, wie in traditionellen Kunstgattungen üblich, als ein »Gegenübertreten« oder »Davorbleiben« (Kudielka 2005: 53). Für Claire Bishop ist die Möglichkeit des *Eintretens* ein zentrales Merkmal der Installationskunst: »Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality« (Bishop 2005: 6). Mit den Worten von Peter J. Schneemann findet durch das *Eintreten* in den Raum der Installation im Vergleich mit der traditionellen Positionierung vor dem Kunstwerk »die körperliche Intensivierung als Kunsterfahrung ein neues Modell« (Schneemann 2013a: 164). Die Wahrnehmung von Installationskunst ist nicht in der distanziert-visuellen Wahrnehmung auf einen Raum oder ein spezifisches Exponat erschöpft, das heißt durch das Bearbeiten der Aufgaben ORIENTIEREN und BETRACHTEN durch *Überblicken* und *Hinschauen*, sondern auch an die körperliche Situierung innerhalb des Kunstwerks gebunden. Die Rezeption von Installationskunst bedingt daher durch *Eintreten* auch Teilhabe am Kunstwerk. Darum geht es, wenn die Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* gelöst wird.

Maurice Merleau-Ponty geht in seinem Buch *Phänomenologie der Wahrnehmung* davon aus, dass der Leib die Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung bildet (vgl. Merleau-Ponty 1966: V). Wahrnehmung ist nach Merleau-Ponty nicht nur eine Frage des Sehens, sondern bezieht im Vollzug den ganzen Körper ein. Er versteht Wahrnehmung als ein unmittelbares Erfassen von etwas Ganzem, als ein bewusstes Erleben der Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Sinneserfahrungen. Leibhafte Wahrnehmung findet nicht ortlos statt, sondern das Bewusstsein der eigenen Stellung in Bezug zur Welt ist von grundlegender Bedeutung. Die wahrgenommene Situierung des Körpers im Raum nennt er »Situationsräumlichkeit« (Merleau-Ponty 1966: 125), womit er die Verankerung des sich positionierenden Körpers in einer räumlichen Situation meint. Die *Situationsräumlichkeit* steht im Fokus, wenn die Besucherinnen und Besucher die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* bearbeiten und die raumkommunikativen Angebote beantworten, indem sie sich im Installationsraum körperlich-visuell organisieren. Die räumliche Situiert- und Orientiertheit des Körpers mitten im installativen Raum und als Teil davon bildet denn auch die Voraussetzung, um Installationskunst adäquat wahrnehmen und rezipieren sowie deren Kunsthaftigkeit herstellen zu können.

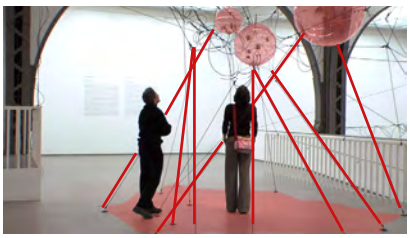
Weder Bishop noch Schneemann oder Merleau-Ponty äußern sich darüber, welche Angebote der gestaltete Ausstellungsraum zur Verfügung stellt, damit die Besuchenden überhaupt erkennen, dass sie in einen Raum der Installation eintreten und daran teilhaben können; wie sie eintreten und welche Hinweise des künstlerisch gestalteten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Raumes sie dabei wie auswerten; wie sie die körperliche Kunsterfahrung gestalten und wie sie die handlungspraktische Nutzung mit anderen beim *Eintreten* ko-ordinieren. Darauf soll im folgenden Kapitel eine empirische Antwort gegeben werden. In einem ersten Schritt rücken anhand des exemplarischen Standbildes (Standb. 5.1-1) zu Beginn des Kapitels die räumlich-kommunikativen Rahmenbedingungen in den Blick. Dabei werde ich die Angebotsstruktur der räumlichen Situation untersuchen und analysieren, wie die Rauminstallation die Aufgabenlösung *Eintreten* kommunikativ vorstrukturiert und nahelegt (Abschnitt 4.5.1.1). Daraufhin wird erörtert, wie Ruth und Anita diese Angebote als Hinweise räumlich-körperlich beantworten und wie sie die rezeptive Nutzung durch *Eintreten* sichtbar werden lassen (Abschnitt 4.5.1.2). Nach dieser ersten strukturellen Klärung werden die Ergebnisse mit weiteren Standbildanalysen ergänzt und daraus empirische Lösungsformen herausgearbeitet, mit denen die Aufgabe in *Cloud Cities* bewältigt wird (Abschnitt 4.5.1.3). In einer Feinanalyse rekonstruiere ich schließlich, wie die raumkommunikativen Angebote von den Besuchenden im Interaktionsgeschehen beantwortet werden (Abschnitt 4.5.1.4). Am Schluss werden die Ergebnisse wiederum zusammenfassend ausgewertet (Abschnitt 4.5.1.5).

4.5.1.1 Raumkommunikative Angebote der Situationen des *Eintretens*

Die kommunikative Vorstrukturierung des gestalteten Ausstellungsraumes motiviert Ruth und Anita, die dabei gestellte Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* zu bearbeiten.



Standb. 5.1-1a

Markierter Raum: Als Erstes muss überhaupt gewährleistet sein, dass die gesamte Rauminstallation als solche in den Blick kommt. Auf dem Standbild lässt sich eine lose, netzartige Struktur aus schräg gespannten Seilen und darin eingespannten sphärenartigen Ballonmodulen erkennen, die eine zusammengehörige Einheit bilden. Mit Niklas Luhmann ist dieser »markierte Raum« [*marked space*] (Luhmann 1995: 52) von freier Bodenfläche und freiem Raumvolumen umgeben, einem »unmarkierten Raum« [*unmarked space*] (Luhmann 1995: 52). Dieser hebt die exponierte Lage des durch die Seile markierten Raumes hervor und lässt ihn sichtbar werden. Obwohl der installative Raum visuell eine hohe Transparenz und Durchlässigkeit ausweist, ist er dennoch als Form erkennbar. Nicht nur die Unterscheidbarkeit zwischen markiertem und unmarkiertem Raum, auch die »Markierung von Neuheit« (Luhmann 1995: 56) im Vergleich mit alltäglichen Objekten ist ein visuell wahrnehmbarer Hinweis, der die Installation als eine künstlerische Intervention im Raum erkennen lässt.

Grenzen: Der markierte installative Raum befindet sich im gemeinsamen Raum mit den Besucherinnen und ermöglicht deren direkte Ansprache. Auf dem Standbild ist nicht genau erkennbar, wo die Installation beginnt und wo sie aufhört. Es gibt keine Trennung zwischen dem Präsentationsgegenstand des Kunstwerks und der Verweilzone, in der sich die Betrachtenden aufhalten können. Die Negation von klaren Grenzen (vgl. Kontrast zur Markierung der äußeren Grenze der Ausstellung

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



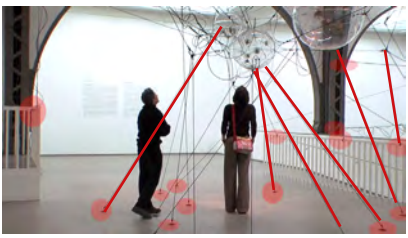
Standb. 5.1-1b

bei Kesselheim/Hausendorf 2007: 356) ist auch eine Negation des autonom-abgeschlossenen Kunstwerks. Es gibt zudem keine autoritär-institutionellen Gesten wie Distanzmarkierungen in Form von architektonisch-museologischen Instrumenten wie Absperrungen, Hinweis- oder Verbotsschildern, die das innerhalb des markierten Raumes Präsentierte als etwas Beachtenswertes, Wertvolles oder Kunstvolles hervorheben und als unnahbares Exponat ›adeln‹ würden. Die gespannten Seile fungieren nicht als Abgrenzungshinweise. Vielmehr sind sie funktionaler Teil der installierten Arbeit, welche die Kugelelemente in den Raum spannen. Als Gliederungshinweise strukturieren sie die visuelle, vor allem aber kinästhetische Aufmerksamkeit und gliedern die Zugänglichkeit in Bereiche, die ein *Eintreten* ermöglichen oder verhindern.



Standb. 5.1-1c

Kugelobjekte: Die drei eingespannten Ballonmodule sind so im Raum platziert, dass sie als Anziehungspunkte für die visuelle Wahrnehmung fungieren. Sie scheinen für den Blick der Besucherinnen als relevante und bedeutungsvolle Objekte präsentiert und inszeniert zu sein. Ihre transparenten Hüllen ermöglichen Einblicke in das Innere der Raumvolumen. In diesen sind büschel- und pflanzenartige Elemente erkennbar, deren genaue Identifikation jedoch Rätsel aufgibt. In den Raum eingespannt, offenbaren die Kugelobjekte durch die transparente Hülle ihr Binnenleben. Aufgrund der Transparenz jedoch fallen sie vor dem Weiß der Nischenwand nicht sonderlich auf. Traditionellerweise werden Objekte in einem Museum so inszeniert, dass sie durch eine kontrastreiche Trennung von Figur und Hintergrund optisch in den kommunikativen Vordergrund rücken (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007: 357/358). Dies ist hier nicht der Fall. Im Gegenteil, durch die Transparenz sind die Kugelobjekte optisch mit dem Weiß des architektonischen Hintergrundes verbunden (Standb. 5.1-1). Die Kugelformen, die Lage über den Köpfen, die Transparenz sowie die aus der Distanz rätselhaften Elemente im Binnenraum machen als Betrachtbarkeitshinweise neugierig und motivieren, näher zu treten, um sie zu erkunden und genauer zu betrachten.



Standb. 5.1-1d

Seile: Die Seile bilden ein spinnennetzartiges Raumgefüge, verbinden die Ballonmodule mit dem gebauten Ausstellungsraum und halten sie gleichsam gefangen. Auf dem Standbild sind die Befestigungsstellen der Seilenden am Boden sowie Knoten an den Geländern zu sehen. Aufgrund des sozialtopografischen Wissens kann davon ausgegangen werden, dass die Seile auch zu

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Bauteilen der Deckenstruktur führen und dort befestigt sein müssen, damit die Ballonmodule dazwischen in der Schwebe gehalten werden können. Die Seile machen auf ein »Ineinanderspiel von Kunst und Raum« (Heidegger 1969: 11) aufmerksam. Im Sinne von Martin Heidegger ist Installationskunst im Ausstellungsraum nicht ausgestellt, vielmehr ist sie durch die räumlich-materielle Gestaltung im Ausstellungsraum »eingeräumt« (Heidegger 1969: 9).



Standb. 5.1-1e

Leerraum: Der Installationsraum ist zudem gekennzeichnet durch ein immaterielles leeres Raumvolumen, das als Gestaltungsmittel den Raum zwischen den dünnen Seilen und den dreidimensionalen Kugelobjekten einnimmt. Die ›eingeräumte‹ Installation ist gemäß Heidegger gleichermaßen bestimmt durch das ›Einrichten‹ von materiellen Formen wie durch das ›Zulassen‹ von Leerraum. Letzteres resultiert nicht aus einem Mangel, der auf das Fehlen von etwas hindeutet, sondern das offene Dazwischen ist »mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen« (Heidegger 1969: 12). Erst die Leere bringt durch dessen Ausdehnung über die menschlichen Körpermaße hinaus den betret- und begehbaren installativen Raum als solchen hervor.



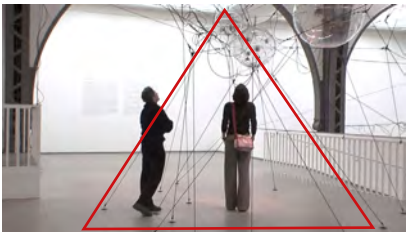
Standb. 5.1-1f

Bodenfläche: Die Installation bietet dem Körper durch die markierte Bodenfläche verschiedene Situierungsmöglichkeiten innerhalb des Kunstwerks. Im Vergleich zur herkömmlichen Rezeption von gerahmten Kunstwerken an den Wänden (vgl. vom Lehn 2006a) gibt es keinen optimalen Betrachtungsstandpunkt davor. Im installativen Raum gibt es keine vorgegebene Blickperspektive, keinen bestimmten Ort der Aufstellung und keinen Weg, der das Hinein- oder Hinausgehen festlegt. Die installative Arbeit kann auf verschiedene Weise aus unterschiedlichen Standpunkten in allen Richtungen wahrgenommen werden. Jede noch so kleine Bewegung und Verschiebung der Positionierung, der Körperhaltung und -ausrichtung generiert neue Sichtachsen und Wahrnehmungsoptionen und etabliert eine andere Sicht auf den Installationsraum. Die Rezeption von Installationskunst ist also in höchstem Maße körpergebunden im Sinne von »verkörperten Praktiken« (Garfinkel 2002, zit. in vom Lehn 2008: 169).

4.5.1.2 Besucherinnen als *dezentrierte Rezipientinnen*

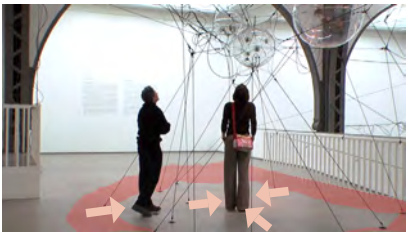
Wie Ruth und Anita die Angebote des Installationsraumes beantworten, welche Hinweise sie wie beim Bearbeiten von PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* auswerten, dies soll nun in den Blick kommen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



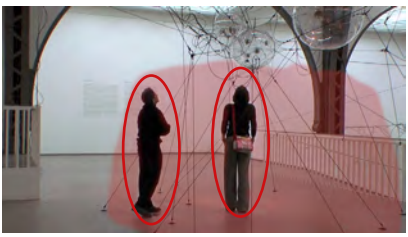
Standb. 5.1-1g

Ruth und Anita scheinen den markierten Raum als solchen wahrgenommen haben, denn sie sind zwischen die Seile in den freien Raum eingetreten und verweilen nun da. Ihre Situationsräumlichkeit inmitten des markierten Raumes zeigt an, dass sie diesen als einen künstlerisch inszenierten Raum erkannt haben und ihn durch *Eintreten* nun rezeptiv-körperlich nutzen. Mit der Auswertung der Betretbarkeitshinweise machen sie auf die spezifische Kunsthaftigkeit von Installationskunst aufmerksam.



Standb. 5.1-1h

Es ist zudem erkennbar, dass die beiden den Hinweis der Betretbarkeit auf unterschiedliche Weise beantwortet haben. Ruths Körperausrichtung weist darauf hin, dass sie sich von links herkommend in den installierten Raum bewegt. Zu Anitas Standpunkt mitten im installativen Raum lässt sich nicht sagen, ob sie von links, rechts oder von vorn in den Raum eingetreten ist. Unwahrscheinlich ist einzig, dass sie zu Beginn des Ausstellungsbesuchs um die ganze Arbeit herumgegangen und von hinten eingetreten ist.

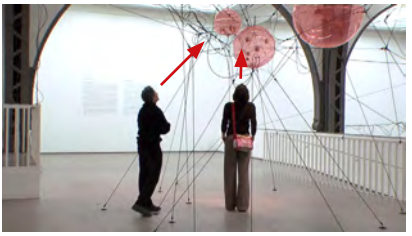


Standb. 5.1-1i

Der installierte Leerraum wird in dem Moment relevant, in dem Ruth und Anita zwischen die Seile treten, ihn mit ihren Körpern ›lesen‹ und ›beleben‹. Er ist ohne die körperliche Anwesenheit von Ruth und Anita gar nicht (mehr) wahrnehmbar. Ihre körperliche Teilhabe ist konstitutiver und sichtbarer Bestandteil der installativen Arbeit. Durch physisches Nutzen der Leere realisieren sie das Konzept der Rauminstallation. Der installierte Leerraum nimmt die Körper auf und wird durch sie verkörpert (vgl. Hartard 2010). Durch die beiden eingetretenen Besucherinnen werden zudem die Raum- und Größenverhältnisse der künstlerischen Arbeit, die Ausdehnung des Raumes und die Abstände zwischen den Seilen optisch geklärt. Der Leerraum im Dazwischen ist kein bedeutungsloser Zwischenraum mehr, sondern als Teil der installativen Einräumung wird er erst im Moment des *Eintretens* der Besucherinnen als räumliches Gestaltungselement relevant und als solches verstehbar.

Die beiden Frauen zeigen mit den nach oben gerichteten *face-to-object*-orientierten Blicken an, dass sie die Betrachtbarkeitshinweise der Kugelobjekte auswerten. Ruth hat die Arme vor dem Oberkörper verschränkt, Anitas Hände befinden sich in den Hosentaschen. Doch die von Anita und Ruth realisierten Rezeptionsweisen lassen kein gemeinsames Betrachtungsziel erkennen. Die hohe Hängung der Kugelobjekte ver-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



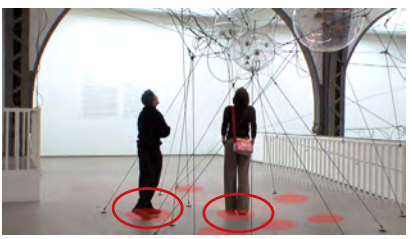
Standb. 5.1-1j

hindert eine frontale Positionierung und die übliche kontemplativ-bewundernde Anschauung des Vis-à-vis im Sinne eines Vorbilds (vgl. Lüth 2013). Es findet kein ergonomisch bequemes *Hinschauen* in der Rolle eines traditionellen ›Kunstbetrachters‹ vor dem Kunstwerk statt. Als in das Kunstwerk körperlich Involvierte mitten in der installativen Struktur betrachten sie Wahrnehmungsobjekte weit über ihren Köpfen. Die museumstypische distanzierte Rezeptionshaltung ist somit außer Kraft gesetzt.



Standb. 5.1-1k

Ruth und Anita haben durch das *Eintreten* in den installierten Raum die entsprechenden Hinweise raumsensitiv beantwortet. Anita ist in die leere Mitte eingetreten, Ruth steht eher im Randbereich. Die Bewegungsmöglichkeiten beider sind links und rechts durch Abspannungen erschwert oder gar begrenzt. Vor Ruths rechtem Fuß befindet sich eine Verankerungsscheibe, die ein Weitergehen in der eingeschlagenen Richtung behindert, Anita hat etwas mehr Bewegungsspielraum. Beim *Eintreten* realisieren beide einen eigenen *Begehungsraum*, der sie von Kopf bis Fuß involviert und auch vorn, seitlich und hinten umgibt. Er fordert sowohl eine *face-to-object*-ausgerichtete visuelle Orientierung zu den Wahrnehmungsobjekten über ihnen als auch eine kinästhetisch-lokomotorische *body-to-object*-Orientierung der Füße in Bezug zu den sie umgebenden Seilen. Insofern stellen Ruth und Anita einen *Begehungs-* und einen *Betrachtungsraum* her. Im Gegensatz zum *hindernisfreien Betrachtungsraum* beim Lösen der Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen*, in dessen visuellem Zentrum sich das Betrachtungsobjekt befindet, ist der *Betrachtungs- und Begehungsraum* nicht hindernisfrei und hat auch kein ausgewiesenes visuelles Zentrum. Vielmehr fordert er eine den gesamten Körper einbeziehende Wahrnehmung und multidirektionale kinästhetische, taktile sowie visuelle Orientierungen.



Standb. 5.1-1l

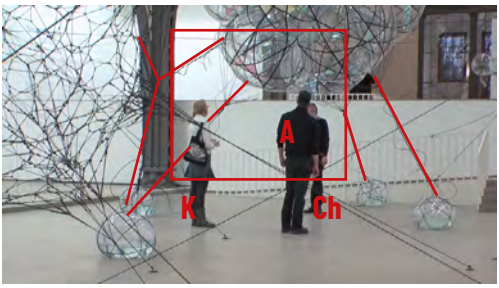
Durch die Möglichkeit des *Eintretens* gibt es keine ›richtige‹ Betrachtungsposition mehr, keine optimale Sichtachse, keinen idealen Standpunkt der Betrachtung wie ›vor dem Kunstwerk‹. Ruth und Anita befinden sich zwar gemeinsam im installativen Raum, doch sie stellen aus unterschiedlichen Standpunkten verschiedene Blickrichtungen zu den Wahrnehmungsobjekten her. Bestimmt nehmen sie auch je Unterschiedliches wahr und generieren unterschiedliche ästhetische Erfahrungen während des selbstgenügsamen Wahrnehmens (vgl. Bishop 2005: 11). Der offene installative Raum ermöglicht eine Vielzahl von potenziellen Wahrnehmungsweisen, Standpunkten oder Perspektiven. Mit Claire Bishop sind Ruth und

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

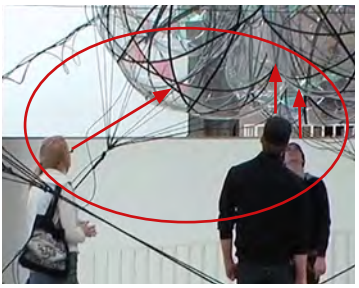
Anita als »dezentrierte Subjekte« [*decentred subjects*] (Bishop 2005: 11) zu verstehen, die je eigene Zugänge zur installativen Arbeit herstellen. In Anlehnung an Bishop möchte ich die spezifische Rezeptionsfigur, welche die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten löst*, ›*dezentrierten Rezipienten*‹ nennen. Als *dezentrierte Rezipientinnen* weisen die beiden Frauen darauf hin, dass die Bedeutungsgenerierung von Installationskunst nur mitten im installierten Raum durch visuell-körperliche Wahrnehmungsausrichtungen *face-to-object-* und *body-to-object-*orientiert geschehen kann. Insofern lässt sich der so hergestellte Raum als *dezentrierter Betrachtungs- und Begehungsraum* fassen.

4.5.1.3. Weitere Situationen von *Eintreten*

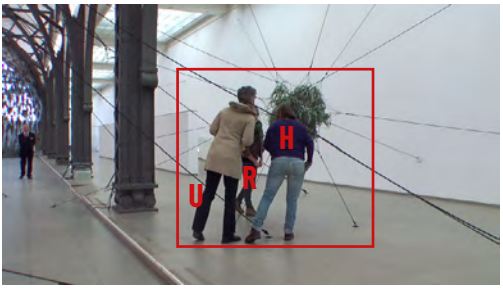
Nach dieser eingehenden raumkommunikativen Analyse sollen nun weitere dokumentierte Situationen im Ausstellungsraum in den Blick geraten, in denen die PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintreten* empirisch gelöst wird. Die Durchsicht der Videoaufnahmen hat ergeben, dass die Besuchenden das *Eintreten* in die installativ markierten Räume auf unterschiedliche Weise durch individuell hergestellte Situationsräumlichkeit lösen. Je nachdem, wo sich der visuelle Wahrnehmungsfokus in Bezug zum Körper der Besuchenden befindet, spreche ich von *Daruntertreten* (Standb. 5.1-2), *Davortreten* (Standb. 5.1-3), *Betreten* (Standb. 5.1-4) *und Dazwischentreten* (Standb. 5.1-5). Diese verschiedenen Realisierungen werden im Folgenden genauer angeschaut:



Standb. 5.1-2: F-0.58.54,00



Standb. 5.1-2a: F-0.58.54,00 (Ausschnitt)

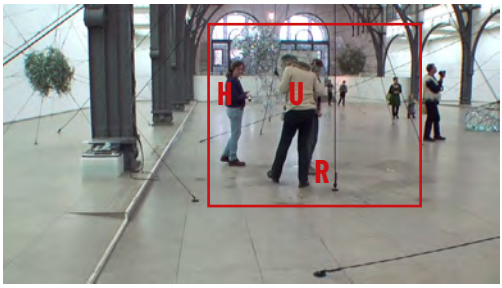


Standb. 5.1-3: D-0.08.17,11



Standb. 5.1-3a: D-0.08.17,11 (Ausschnitt)

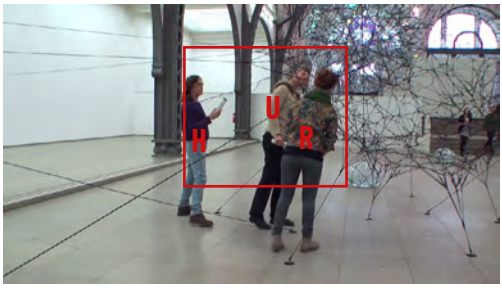
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.1-4: D-1.20.63,00



Standb. 5.1-4a: D-1.20.63,00 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-5: D-1.21.08,11



Standb. 5.1-5a: D-1.21.08,11 (Ausschnitt)

Daruntertreten: Mit Blick zurück zum Eingangsbereich ist auf dem ersten Standbild (Standb. 5.1-2) erkennbar, wie Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) an verschiedenen Standorten unter dem farbigen Kugelverbund [④ *iridescent*] in einer losen Dreiecksanordnung stehen. Nach oben *face-to-object*-orientiert stellen sie durch unterschiedliche Körperhaltungen je eigene *Betrachtungsräume* auf verschiedene Aspekte des Kugelobjekts her. Die durch Seile und Bodenobjekte markierte, platzähnliche Bodenfläche fordert zwar ihre *body-to-object*-orientierte Aufmerksamkeit, doch sie haben dabei viel Bewegungsspielraum, um unterschiedliche *Begehungsräume* herzustellen. Als *dezentrierte Rezipierende* eignen sich Adrian, Klaudia und Chris den Raum der Installation in unterschiedlichen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräumen* an.

Davortreten: Auf dem Standbild (Standb. 5.1-3) ist ein großes und pflanzenartiges Knäuel-Objekt [⑪ *Biosphere 12*] zu sehen, das mit Seilen ohne erkennbare institutionelle Distanzmarkierungen so in den Raum eingespannt ist, dass es als attraktives Wahrnehmungsobjekt Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) zum *Davortreten* einlädt. Doch die als Schranken fungierenden Seilabspannungen erlauben keine ergonomisch angenehme Annäherung, wie die körperlichen Verrenkungen von Hilda und Ursula zeigen. Rike bewegt sich von der Seite auf das Pflanzenzentrum zu. Alle drei richten ihre Körperhaltungen und Blicke auf das Pflanzenobjekt im gemeinsamen Wahrnehmungszentrum, stellen *face-to-object und body-to-object* verschiedene *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Auch sie werden als *dezentrierte Rezipientinnen* konfiguriert.

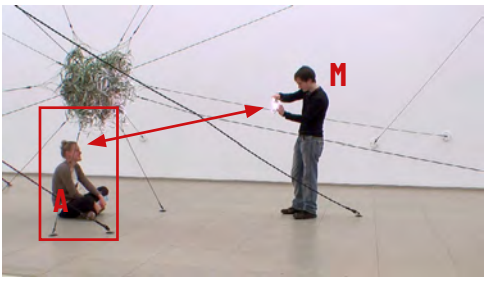
Betreten: Auf dem dritten Dokument (Standb. 5.1-4) sind dieselben drei Frauen auf dem Rückweg zum Ausgang zu sehen. In einer lockeren Dreiecksaufstellung richten alle ihre Blicke auf den Boden und lassen sichtbar werden, dass die dunklen Flecken auf den hellen Steinplatten in den Wahrnehmungsvordergrund gerückt sein müssen.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus dem Alltag ist bekannt, dass solche Verfärbungen auf Spuren von Flüssigkeiten hinweisen. In einem Ausstellungsraum, in dem Pflanzenobjekte ausgestellt und inszeniert sind, könnten Wasserflecken von einer sich außerhalb des Standbildes befindenden Bewässerungsvorrichtung stammen. Bestimmt werden die drei Frauen danach den Blick heben, um nach dem Grund der Wasserspuren zu suchen. Als *dezentrierte Rezipientinnen* rücken sie durch unterschiedlich realisierte *face-to-object-* und *body-to-object-*Orientierungen die ephemeren Hinweise auf Erscheinungen auf dem Boden in den Fokus. Die interaktiv hergestellten *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräume* beziehen sich zwar auf den Boden, verweisen aber auch auf die Anwesenheit von Objekten über ihnen.

Dazwischentreten: Ursula (U) und Rike (R) sind wegen fehlender Zugangsbeschränkungen in den Installationsraum eingetreten (Standb. 5.1-5) und haben ihre Köpfe in die Netzarbeit [⑦ *Biosphere, net*] hineingesteckt. *Body-to-object-*orientiert beantworten sie deren Leerraum. Dazu stellen sie sich auf die Zehenspitzen, strecken ihre Oberkörper weit aus und blicken sich durch das Netz hindurch gegenseitig an. In einem *face-to-object-* und *face-to-face-*motivierten Interaktionsraum stellen sie verschiedene Blickperspektiven her und etablieren unterschiedliche *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*. Ihr situatives Engagement konfiguriert sie als *dezentrierte Rezipientinnen*. Hilda beobachtet die Begleiterinnen und die interaktiv hergestellte Wahrnehmungskonstellation vom Rand der installativen Arbeit her.

Nebst den vier Realisierungen von *Eintreten* gibt es im Korpus weitere dokumentierte Beispiele, in denen die Besuchenden in den installativen Raum physisch zwar ›eintreten‹, jedoch keine *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräume* herstellen. Solche Situationen entstehen, wenn die Installationen entweder als *Szenerie* für die fotografische Bildproduktion genutzt oder Ausschnitte der installativen Arbeiten von den Besucherinnen und Besuchern als *fotografisches Motiv* ausgewählt werden. Dabei stehen eigene fotografische Interessen im Vordergrund und nicht die selbstzweckhafte Wahrnehmung. Im Zentrum steht die fotografische (Selbst-)Inszenierung. Die installierten Objekte werden als Foto-Motive benutzt. Dazu möchte ich zwei ausgewählte Beispiele diskutieren:



Standb. 5.1-6: A-0.06.18,22



Standb. 5.1-6a

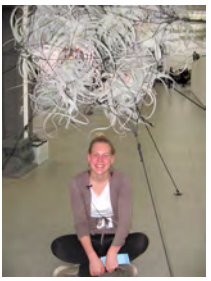
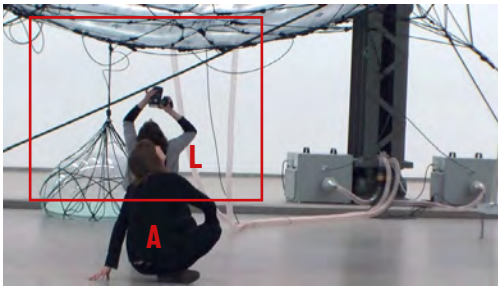


Abb. 23: Porträt von Anja

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.1-8: T-0.08.02,22



Standb. 5.1-8a: T-0.08.02,22 (Ausschnitt)

Anja beispielsweise (Standb. 5.1-6) wertet den Leerraum unter dem mit Seilen in den Raum eingespannten Pflanzenobjekt [⑪ *Biosphere 12*] sowie dessen Zugänglichkeit aus, indem sie sich im Schneidersitz daruntersetzt. Sie beantwortet die Hinweise nicht wie Hilda, Rike und Ursula bei der gleichen Arbeit (Standb. 5.1-3) durch selbstzweckorientierte Wahrnehmung. Ihre Körper- und Blickausrichtung ist auf Martin fokussiert, der mit der Kamera in der Hand gleichsam »aufs Fotografieren lauert« (Flusser 2011: 20). Im Moment des Standbildes löst er den Blitz aus. Die *face-to-face*-Situation ist durch das Blickregime der Kamera motiviert, denn »wer eine Pose einnimmt, stellt sich dar, will fotografiert werden« (Bourdieu, zit. in Thurner 1992: 29). Anja ignoriert das installierte Wahrnehmungsobjekt über ihr und nutzt den installativen Raum lediglich zur Selbstinszenierung für den Blick der Kamera, was eine heitere Stimmung erzeugt. Auf dem von Anja im Nachgang zur Verfügung gestellten Foto (Abb. 23) sitzt sie selbst im Zentrum des Bildes, die Hälfte der Pflanzenkugel ragt über ihrem Kopf ins Bild und ist durch den Blitz hell erleuchtet. Die Seilverankerungen sind angeschnitten. Die Installation wird als rahmende *Szenerie* und *Kulisse* in den kommunikativen Hintergrund gerückt (vgl. Lüth 2013), ähnlich einem Erinnerungsfoto vor einem touristischen Ausflugsziel. Es ist ein inszeniertes Ereignis des Ausstellungsbesuchs dokumentiert, das offensichtlich nur stattfindet, weil es fotografiert wird (vgl. Thurner 1992; Lüth 2013). Das für die Kamera motivierte *Eintreten* regt zur »medial vermittelten Ersatz-Konsumation« an (Thurner 1992: 33).

Im zweiten Beispiel (Standb. 5.1-8) wird die installative Arbeit als fotografisches Motiv ins Zentrum gerückt. Lea hat sich unter die kleine, begehbare Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] gekniet und beantwortet *body-to-object*-orientiert den Leerraum zwischen Boden und Raumkapsel, der kein aufrechtes Stehen und Verweilen erlaubt. Um ihren Blick aus der Froschperspektive nach oben zu richten, hat sie den Kopf in den Nacken gelegt. Mit beiden Händen hält sie die Spiegelreflexkamera und blickt auf das Display. Auch für andere im Raum Anwesende ist erkennbar, dass sie etwas Fotografierwürdiges im Kamerablick hat, für das es sich lohnt, diese unbequeme *face-to-object*-orientierte Körperhaltung einzunehmen. Dies scheint Andrea zu motivieren, sich mit ihrer Begleiterin Lea zu ko-ordinieren, sich ebenso unter das Kugelobjekt zu setzen und den Blick nach oben zu richten. Durch *Daruntertreten* stellt sie einen körperlich-visuellen und *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsraum her,* der selbstzweckhaft auf den Installationsraum bezogen ist. Lea hingegen etabliert einen objektbezogenen *Begehungsraum*; ihr *Betrachtungsraum* jedoch ist ›nur‹ auf das Display gerichtet, auf dem der fokussierte Ausschnitt zweidimensional und in x-facher Verkleinerung zu sehen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ich fasse zusammen: Die Beispiele illustrieren, wie die Anwesenheit der Kamera

- die Herstellung von selbstgenügsamen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräumen* außer Kraft setzt. Installationskunst wird für eigene Zwecke instrumentalisiert;
- und die damit implizierte Möglichkeit des Fotografierens das Nutzungsverhalten der Besucherinnen und Besucher beeinflusst. Installationskunst wird durch das Fotografieren für den Blick der Kamera zu einem Ort der Selbstinszenierung und präsentation;
- die eigene fotografische Bildproduktion legitimiert. Installationskunst wird als »Open-Source-Medium der visuellen Kommunikation« (Ullrich 2015b) etabliert, das interessante Motivvorlagen liefert. Sie wird durch das Fotografieren zu einem Ort, der bildproduktiven Zwecken unterworfen wird;
- das Museum als Ort des ›bürgerlichen Blicks‹ außer Kraft setzt. War früher Fotografieren in Museumsräumen verboten, weil darin eine Störung der konzentrierten, kontemplativen Kunstbetrachtung befürchtet wurde, zeigt sich nun ein Paradigmenwechsel. Installationskunst wird nicht rezipiert, um durch selbstgenügsame Wahrnehmung Sinn zu generieren, sondern auch durch die fotografische Aneignung;
- zu ungewohnten körperlichen Situierungen anregt. Die Kamera macht den Akt des Fotografierens und das, was sich im Fokus der Kamera befindet, auch für andere im Raum Anwesende wahrnehmbar. Installationskunst wird zur fotogenen Attraktion, die einlädt, den Blick mit der Kamera zu synchronisieren und eine ebensolche Sichtweise herzustellen.

4.5.1.4 Interaktive Herstellung von *Eintreten*

Bis dahin konnte herausgearbeitet werden, wie die Installationen die Aufgabe PARTIZIPIEREN räumlich vorstrukturieren und verschiedene handlungspraktische Realisierungen von *Eintreten* nahelegen. Es wurde zudem gezeigt, dass es Fälle gibt, in denen die Besuchenden Installationskunst für eigene fotografische Zwecke umnutzen und sie für die Selbstdarstellung als *Szenerie* oder als eigenständiges *Bildmotiv* instrumentalisieren.

In den Standbildanalysen konnte aber nicht gezeigt werden, wie das *Eintreten* in die materiell-räumlichen Bedingungen der Installation in der Zeit realisiert wird und wie die *dezentrierten Rezipierenden* unterschiedliche Perspektiven herstellen. Noch ist unklar, wie *Eintreten* interaktiv realisiert und gemeinsam hergestellt, aufrechterhalten und dann aufgelöst wird. Darum geht es im nächsten Fallbeispiel »*DA ist der BEweis*«.

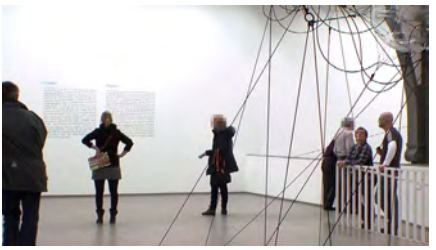
4.5.1.4.1 Fallbeispiel: »DA ist der BEweis«

Das Beispiel stammt aus dem Video von Sibylle (S) und Roland (R). Die beiden treten in dieselbe Arbeit [① *Biosphere 06 cluster*] ein, wie auf dem Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 5.1-1) dokumentiert ist. Die rund einminütige Sequenz (K-0.36.17,05–K-0.37.18,12) bildet den Abschluss des Ausstellungsbesuchs. Die Sequenz soll inhaltlich motiviert in drei Segmente aufgeteilt und nacheinander analysiert werden:

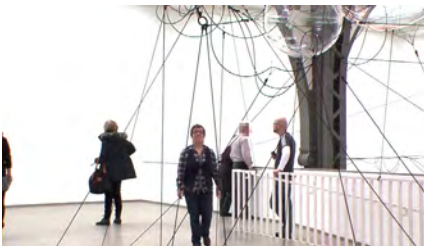
a) Das erste Segment zeigt, wie *Eintreten* von Sibylle solitär realisiert wird.
b) Im zweiten Segment wird *Eintreten* interaktiv hergestellt.
c) Im dritten Segment wird gezeigt, welchen Einfluss andere Besuchende auf die Wahrnehmung und die Dauer des *Eintretens* haben.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

a) Solitäres Erkunden



Standb. 5.1-9: K-0.36.17,05



Standb. 5.1-10: K-0.36.23,10



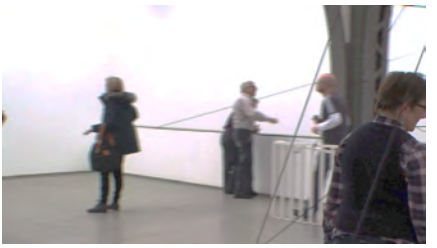
Standb. 5.1-11: K-0.36.25,08



Standb. 5.1-12: K-0.36.28,20



Standb. 5.1-13: K-0.36.30,18



Standb. 5.1-14: K-0.36.32,10



Standb. 5.1-15: K-0.36.38,22



Standb. 5.1-16: K-0.36.43,14

Auf dem Rückweg zum Ausgang haben sich Roland und Sibylle *side-by-side* am Ende der Rampe hingestellt und sich durch das *Lesen von Wandtexten* informiert (vgl. Fallbeispiel 4.2.1.4.2). Das erste Bild (Standb. 5.1-9) dokumentiert, wie Sibylle die visuelle Orientierung weg vom Text in die entgegengesetzte Richtung zur Installation [① *Biosphere 06 cluster*] im Vordergrund richtet. Kurz darauf löst sie sich aus der am Geländer

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verankerten Position und steuert in die anvisierte Richtung, also direkt auf die Installation und gleichzeitig auch frontal auf die Kamera zu (Standb. 5.1-10). Währenddessen ist Roland weiterhin mit Lesen beschäftigt. Kurz vor den ersten Seilabspannungen stoppt Sibylle, blickt zu Boden, dreht den Körper nach rechts und geht in diese Richtung weiter. Mit diesem körperlichen Verhalten rückt sie die Seilabspannung in den Wahrnehmungsfokus und beantwortet sie durch die realisierte *body-to-object*-Orientierung als Abgrenzungshinweis im Sinne einer Schranke. Nach ihrem *Umgeh-Manöver* (Standb. 5.1-11) begibt sie sich ein paar Schritte weiter dann doch zwischen die Seile und tritt in den installierten Raum ein (Standb. 5.1-12). Kurz darauf bleibt sie mitten im Installationsraum zwischen den Seilen stehen, legt den Kopf in den Nacken und richtet die visuelle Aufmerksamkeit steil nach oben. Über ihr muss sich ein Wahrnehmungsobjekt befinden, das sie als spannend, interessant und als sehenswert evaluiert und das sie motiviert, die PARTIZIPIEREN-Aufgabe durch *Daruntertreten* (Standb. 5.1-13) zu lösen. Nach einem Moment des Verweilens in dieser Betrachtungsposition senkt sie den Kopf wieder, wirft einen prüfenden Blick zum Boden und bewegt sich wenige Schritte nach rechts (Standb. 5.1-14), um sich kurz darauf an neuer Stelle wieder zu verankern, eine neue Betrachterposition zu etablieren und den Blick vertikal erneut nach oben zu richten. Sie stellt innerhalb des installativen Raumes von zwei Standpunkten aus unterschiedliche Sichtweisen auf das Wahrnehmungsobjekt her. Damit wird sie in der Rezeptionsfigur *dezentrierte Rezipientin* erkennbar. Auch wird offensichtlich, dass sie den territorial markierten Installationsraum als einen *dezentrierten Betrachtungsraum* und *Begehungsraum* etabliert, der einerseits ihre körperliche Aufmerksamkeit von Kopf bis Fuß fordert und andererseits Wahrnehmungsangebote macht, die sie als solche durch die Ausrichtung der visuellen *face-to-object*-Orientierung nach oben beantwortet. Breitbeinig steht sie zwischen den Seilen mit leichter Rückenlage (Standb. 5.1-15). Sie bleibt einige Sekunden in dieser ergonomisch unbequemen Haltung stehen. Die fokussierte Wahrnehmungsorientierung und das kontemplative Verweilen können als Ausdruck selbstgenügsamen *Hinschauens* verstanden werden. Dann löst sie die Haltung und die visuelle Fixierung wieder auf, senkt Kopf und Blick, setzt sich in Bewegung und schreitet zwischen den Abspannungen aus dem Installationsraum (Standb. 5.1-16) hinaus.

In diesem ersten Segment konnte Folgendes rekonstruiert werden:

- Sibylle hat den Installationsraum als einen spezifischen offenen und durch Seile markierten Raum erkannt. Sie hat die Hinweise der Bewegungsstrukturierung durch die Seilabspannungen beantwortet, den leeren Zwischenraum als Hinweis ausgewertet und ist nun körperlicher Teil der Installation. So hat sie die Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* empirisch gelöst.
- Durch die visuelle *face-to-object*-Wahrnehmungsausrichtung nach oben beantwortet Sibylle die Betrachtbarkeitshinweise des Kugelobjekts und evaluiert sie, angezeigt durch ein langes, selbstgenügsames Sehen, als betrachtungswürdig.
- Durch die wahrnehmungsmotivierte Evaluation des eingespannten Kugeldinges über ihr etabliert sie dieses als relevantes Objekt und realisiert *Eintreten* durch *Daruntertreten*.

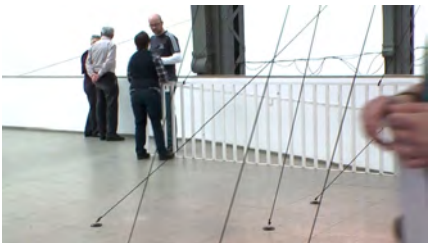
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Der installative Raum ist aufgrund der Seilabspannungen für Sibylle nicht an jeder Stelle zugänglich. Indem sie das *Manövrieren* durch *Umgehen* bearbeitet, beantwortet sie die Seilabspannung als Schranke und tritt so in den Raum.
- Sie bewegt sich im installierten Raum. Durch das Senken des Kopfes und des Blickes lässt Sibylle eine strukturelle Abtastung des Bodens erkennbar werden, die sie als Vororientierung vor dem Weitergehen realisiert, um den Körper sicher zwischen die Seile *manövrieren* und einen hindernisfreien Weg aus dem installativen Raum finden zu können.
- Die Lösung *Eintreten* in den hindernisreichen Installationsraum fordert die gesamte Aufmerksamkeit von Sibylle von den Füßen bis zum Kopf durch kinästhetische und *body-to-object*-orientierte Wahrnehmungs- und Bewegungshandlungen. Sie ist als *dezentrierte Rezipientin* erkennbar.
- Sibylle realisiert zwei verschiedene Betrachtungspositionen und etabliert verschiedene Sichtweisen aus ihrer Situierung im Raum des Kunstwerks. Dabei stellt sie einen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsraum* her.

b) Eintreten in Interaktion

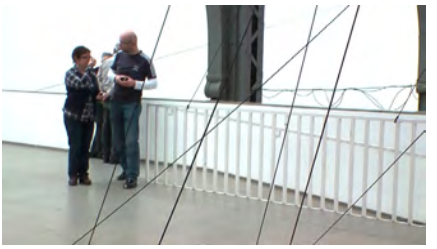


Standb. 5.1-17: K-0.36.45,00



Standb. 51.-18: K-0.36.52.01

01	Sibylle	**#** (--)DA ist der BEweis, (---)
02	Roland	was für ein be**weis**? (...)



Standb. 5.1-19: K-0.36.55,00



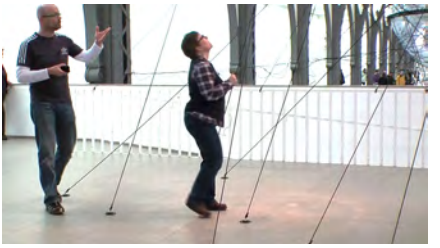
Standb. 5.1-20: K-0.36.58,22

03	Sibylle	=der BEweis (--) für deine THEse (--)**mit** den äh: (-)
04		schläuchen (--)und mit der befeuch**tung** (.) schAU (--)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

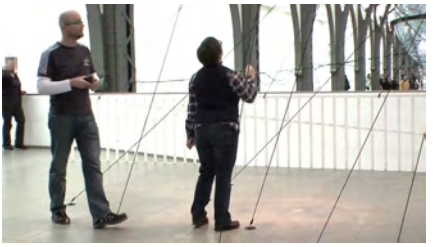


Standb. 5.1-21: K-0.36.59,24



Standb. 5.1-22: K-0.37.00,21

05 Roland **#** ja: DA VORrne **wars** DA auch schon



Standb. 5.1-23: K-0.37.01,10



Standb. 5.1-24: K-0.37.02,00

06 Sibylle **#** (---)h**ier**



Standb. 5.1-25: K-0.37.03,00



Standb. 5.1-26: K-0.37.11,10

07 Roland hm**jahh**: (.) DA::
08 (6.0)
09 Sibylle deshalb schauen DIE noch relativ frisch **aus** (.)
10 während bei den anderen (.) DIE:(.) sin:nd

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.1-27: K-0.37.15,03



Standb. 5.1-28: K-0.37.18,05

11	Roland	die erholen sich wie**der**
12		(3.0) **#**

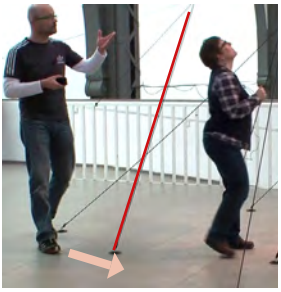
Roland ist noch immer mit Lesen beschäftigt. Noch bevor Sibylle bei ihm ankommt (Standb. 5.1-17), initiiert sie den ersten *turn* mit »*DA ist der BEweis*« (Z. 01). Sie nimmt dabei ein Thema auf, das die Interaktionsdyade bereits zuvor besprochen haben muss. Die direkte verbale Adressierung sowie die frontale *face-to-face*-Positionierung fordern Roland auf, zu reagieren. Der Angesprochene wendet einen kurzen Moment später seinen Blick vom Text ab und Sibylle zu (Standb. 5.1-18). Er antwortet seiner Begleiterin, indem er ihre Aussage als Frage umformuliert (Z. 02) und damit die Erwartung an eine Antwort impliziert. Sibylle beginnt mit der Reformulierung von »*BEweis*« und begründet dies mit »*für deine these*« (Z. 04). Während sie spricht, macht sie einen Schritt zurück, was Roland als Angebot interpretiert, neben sie zu treten und sich mit ihr zu ko-ordinieren. Seine Partnerin richtet sich währenddessen neben ihm neu aus, was simultan durch Verzögerungsmarkierungen im Redefluss wahrnehmbar ist (Z. 03). Dann setzt sich Sibylle in Bewegung und beginnt, von einer markanten Handgeste begleitet (Standb. 5.1-19), die These zu erläutern »*mit den äh: (-)schläuchen (--)und mit der befeuchtung*«. Gemeinsam etablieren sie das Zentrum des markierten Installationsraumes vor ihnen als ko-ordiniertes Bewegungsziel. Während das Paar nebeneinander geht, blickt es in unterschiedliche Richtungen (Standb. 5.1-20): Roland schaut nach vorn zum Wahrnehmungsziel über ihren Köpfen, Sibylle konzentriert sich auf den körperlich anvisierten *Bewegungsraum* unmittelbar vor ihr. Kurz vor dem Eintritt in den markierten Bereich der Installation fordert sie Roland zum Schauen auf (Z. 04) und verweist sowohl verbal als auch durch die angezeigte Blickausrichtung auf den Ort, an dem der Beweis der These offensichtlich zu sehen ist. Damit etabliert sie diesen als gemeinsames Bewegungsziel.

Sibylle tritt als Erste zwischen die Abspannungen. Roland folgt ihr, sein Blick ist aber noch immer auf denselben Ort vor und über ihm gerichtet. Während des Gehens beginnt Roland zu bemerken (Standb. 5.1-21), dass dies da vorn auch schon war (Z. 05), was er einerseits mit einer zeigenden Handgeste auf etwas vor ihm lokal verankert, andererseits verweist er mit deiktischen Elementen (»*DA*«, »*vorne*«) auf ein anderes Referenzobjekt im Raum, das in seiner Äußerung als solches jedoch unbenannt bleibt. Während seiner Rede folgt er zwar Sibylle, doch er nimmt einen anderen Weg durch den installativen Raum.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.1-22a: K-0.36.59,2 (Ausschnitt)



Standb. 51.-23a: K-0.37.00,21 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-24a: K-0.37.01,10 (Ausschnitt)

Sibylle geht hinter einem gespannten Seil durch (Standb. 5.1-22a), aufgrund der Körpergröße wählt Roland den Weg vorn herum (Standb. 5.1-23a; 5.1.-24a). Während Roland spricht, ist er interaktiv auf Sibylle bezogen, visuell auf etwas vor und über ihm fokussiert und simultan mit *body-to-object*-Koordinierungsleistungen mit der installativen Umgebung beschäftigt. Die gemeinsame Lösung der Eintrittsaufgabe ist geprägt von mehreren simultan zu koordinierenden Handlungen. Dieses sozial-interaktionale Phänomen hat unter dem Begriff ›Multiaktivität‹ [*multiactivity*] bereits in die Forschung Eingang gefunden (vgl. Haddington et al. 2014).

Sibylle bleibt mit paralleler Fußstellung unter einem Wahrnehmungsobjekt stehen (Standb. 5.1-23), weist mit dem Zeigefinger nach oben (Standb. 5.1-24) und lokalisiert etwas mit einer Lokaldeixis im installativen Raum über ihren Köpfen. Roland stellt sich neben sie und richtet den Blick ebenso auf das gezeigte Fokus-Objekt. Durch die ko-orientierten Blickausrichtungen, die Zeigegeste und den bejahenden Kommentar rückt dieses in den interaktiven Vordergrund. Es bildet das Zentrum des gemeinsamen *dezentriert* hergestellten *Betrachtungs- und Begehungsraumes* (Standb. 5.1-25). Noch ist unklar, worum es sich bei der Objektkonstitution handelt. Beide bleiben eine Weile (6 Sekunden) schweigsam in dieser Betrachtungshaltung und mit demselben visuellen Fokus stehen.

Dann unterbricht Sibylle die Stille und kündet eine Begründung an (Z. 09), weshalb der Zustand des fokussierten Objekts als »*relativ frisch*« zu bewerten ist. Damit kommuniziert sie implizit, dass das beobachtete Objekt zwar einem Veränderungsprozess unterworfen, aber noch immer in einem guten Zustand ist. Mit dieser Bewertung nimmt sie Bezug auf die von Roland aufgestellte These ›mit den Schläuchen‹. Die Kamera zoomt etwas zurück. Nun ist auf dem Standbild (Standb. 5.1-26) ein kleines, transparentes und bepflanztes Kugelobjekt zu erkennen. Während Roland weiterhin durch *face-to-object*-Orientierung darauf bezogen ist, dreht sich Sibylle plötzlich ab, wirft kurz einen prüfenden Blick zum Boden und setzt sich in Bewegung. Sie geht zwei Schritte zwischen die Abspannungen, um sich an neuer Stelle direkt unter einem anderen, etwas tiefer hängenden bepflanzten Ballonmodul zu verankern (Standb. 5.1-27). Unterwegs stellt sie einen Vergleich mit den »*anderen*« an (Z. 10), führt diesen aber nicht aus. Sibylles neue Körperausrichtung ist für Roland wiederum Anlass, die Bewegung mit ihr zu ko-ordinieren und den Blick zu ko-orientieren. Er geht auf sie zu und beschwichtigt, dass »*die*« sich schon wieder erholen (Z. 11). Bei Sibylle angekommen, bleibt er etwas hinter ihr stehen. Beide fokussieren das Kugelojekt, schweigen und verweilen in dieser Haltung (Standb. 5.1-28).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das zweite Segment zeigt, wie Sibylle und Roland die Bewegungen ko-ordinieren und die Wahrnehmungen ko-orientieren, während sie Hinweise des Installationsraumes beantworten. Durch Multiaktivität stellen sie mitten im installativen Raum gemeinsam *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Die Ko-Präsenz hat einen wesentlichen Einfluss darauf, was und wie sie Rauminstallationen erfahren. Wie bereits auch in anderen Studien über die Organisation von sozialer Interaktion in technischen oder naturhistorischen Ausstellungen gezeigt wurde (vgl. vom Lehn/Heath 2007; Kesselheim 2021), ist auch in der Kunstausstellung eine flexible und dynamische Auffassung erkennbar, wie die Konstitution von Installationskunst durch die gemeinsame Betrachtungs- und Bewegungsorganisation sowie handelnd durch Sprache hergestellt wird.

Im zweiten Segment wird Folgendes deutlich:

- Sibylle greift ein bisher gemeinsam bearbeitetes Thema auf und lässt erkennen, dass bereits ihre Wahl der installativen Arbeit und das, was in den *ko-orientierten Wahrnehmungsfokus* rückt, interaktiv motiviert ist.
- Das Verweilen im Raum der Installation ist durch eine interaktionale Dynamik geprägt, das heißt durch das Ko-Ordinieren von *body-to-object*-geprägten Bewegungen durch den installativen Raum sowie das Ko-Orientieren von *face-to-object*-motivierten Blickrichtungen auf die Kugelobjekte. Sibylle und Roland stellen dabei gemeinsam *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Sie ko-orientieren zwar die Wahrnehmung und ko-ordinieren die Bewegung, dennoch sind ihre eingenommenen Standpunkte, die Perspektiven und Sichtweisen sowie die hergestellten Räume verschieden.
- Sibylle und Roland nutzen den installativen Raum für den sprachlichen Austausch, indem sie einander auf Sehenswertes hinweisen und Wahrnehmungsobjekte durch Zeigegesten im Raum verankern. Als ko-operative *dezentrierte Rezipienten* stellen sie gemeinsam Bedeutung her.

c) Interaktion mit Fremden



Standb. 5.1-29: K-0.37.19,00



Standb. 5.1-30: K-0.37.21,14

13 Sibylle **#** (---)HOPpla: (...) **#**

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.1-31: K-0.37.25,25



Standb. 5.1-32: K-0.37.29,00

14	Roland	und gleich kommt beWEgung **rein und ( )**
15	Sibylle	((lacht))
16		(3.0)
17	Roland	GUT! (---**#**)gehn mer weiter



Standb. 5.1-33: K-0.37.32,00



Standb. 5.1-34: K-0.37.37,15

18	Sibylle	**ja**
19	Roland	fands eigentlich ganz gut (--)
10		vielleicht gehen wir da auch noch mal rein
21		schaun mer mal (...) also (.) o**kay**?
22	Sibylle	ja

Inzwischen ist ein verstärktes Besucheraufkommen bemerkbar (Standb. 5.1-29/29a). Plötzlich wendet Roland den Blick nach rechts. In seiner Blickrichtung taucht am rechten Standbildrand ein kleiner Junge auf. Es ist zu sehen, wie er sich zum Seilende zu seiner Rechten umdreht. Mit beiden Händen hält er ein Handout vor dem Körper. Von Sibylle ist simultan ein überraschtes »*HOPpla:*« (Z. 13) zu vernehmen. Dann schaut auch sie kurz zum Jungen zurück (Standb. 5.1-30/30a). Dieser hebt den Blick vom Seil hoch und schreitet an der Seilabspannung vorbei in Richtung Ausgang (Standb. 5.1-31). Nachdem sich plötzlich Roland zum Jungen umgedreht, Sibylle ihre Überraschung verbalisiert und sich auch zum Jungen umgedreht hat, stellen beide wieder eine *face-to-object*-Orientierung zum Kugelobjekt her. Nun benennt Roland die Nachwirkungen des Intermezzos: »*gleich kommt bewegung rein*«. Offensichtlich hat sich der Zustand der Wahrnehmungssituation vor ihnen dynamisch verändert (Z. 14). Tatsächlich ist im Video zu sehen, wie sich die Kugelobjekte und auch die Seile noch immer auf und ab bewegen. Dies lässt erahnen, dass der Junge so sehr mit dem Handout beschäftigt gewesen sein muss, dass er beim Gehen die Seilverankerung am Boden nicht beachtet hat und darüber gestolpert ist. Da das Seilhindernis offenbar mit weiteren Seilen und

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kugelobjekten verbunden ist, ist durch das Stolpern des Jungen die ganze installative Arbeit in Schwingung geraten. Dies nehmen Roland und Sibylle wahr. Mit dem Zurückblicken evaluieren sie die Ursache der bewegten Wahrnehmungssituation und beantworten sie so interaktiv auf multimodale Weise.



Standb. 5.1-29a: K-0.37.19,00 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-30a: K-0.37.21,14 (Ausschnitt)



5.1-32a: K-0.37.29,00 (Ausschnitt)

Ein älterer Mann mit brauner Umhängetasche hat sich inzwischen nahe hinter Sibylle gestellt. Dass Sibylle dessen Anwesenheit bemerkt hat, macht sie am quittierenden Blick über die rechte Schulter zu ihm zurück deutlich (Standb. 5.1-32/32a). Zeitgleich wird sie von Roland zum Weitergehen aufgefordert (Z. 17), was sie sofort akzeptiert (Z. 18). Roland hat offenbar wahrgenommen, dass Sibylle wahrgenommen hat, dass der Mann ihr zu nahe getreten ist. Sie wenden sich auf ko-ordinierte Weise ab. Der Blick zurück, die Aufforderung zum Weitergehen, die sofortige Bestätigung sowie die eingeleitete körperliche Auflösung der Betrachtungssituation durch Abwenden scheinen multimodale Antworten auf das *Eintreten* des Mannes in den territorial beengten Installationsraum zu sein. Mit einem Blick zurück auf die begehbare kleine Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] und einer Positivevaluation beendet Roland den Besuch mit der Bemerkung, dass sie vielleicht da auch noch mal reingehen (Z. 20) (Standb. 5.1-33), was Sibylle bestätigt (Z. 22). Dann schreiten sie auf den Ausgang bzw. auf die Kamera zu (Standb. 5.1-34).

In diesem dritten Segment der Interaktionsanalyse wird Folgendes deutlich:

- Durch das Stolpern des Jungen und das In-Schwingung-Versetzen der installativen Arbeit wird Bewegung als ein neuer Wahrnehmungsaspekt interaktiv relevant. Die Ko-Präsenz von weiteren Ausstellungsbesuchenden hat also zusätzlich Einfluss darauf, was in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus kommt.
- Durch das *Eintreten* eines weiteren Besuchers wird eine Verknappung des territorialen Begehungsraumes im installativen Raum bedeutsam, was zur interaktiven Auflösung der Wahrnehmungssituation führt. Offenbar ist *Eintreten* in den installativen Raum mit einem territorialen Besitzanspruch verbunden. Der *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsraum* wird als ein für ›Eindringlinge‹ sensibler Raum erkennbar.

4.5.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintreten*

Den Ausgangspunkt des Kapitels bildete die Beobachtung, dass die Besucherinnen nicht vor dem Kunstwerk stehen, sondern mittendrin und Teil der Installation werden. Durch *Eintreten* lösen sie die Aufgabe PARTIZIPIEREN. Ich habe anhand des Standbildes untersucht, wie die Installationen das *Eintreten* materiell nahelegen und wie die

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Besuchenden Hinweise des Raumes körperlich beantworten und so die spezifische Kunsthaftigkeit von Installationen herstellen. Anhand weiterer Situationen konnten unterschiedlich realisierte Formen des *Eintretens* wie *Daruntertreten*, *Betreten*, *Davortreten* und *Dazwischentreten* beschrieben werden. Es konnte aber auch festgestellt werden, dass *Eintreten* nicht nur zur selbstgenügsamen Wahrnehmung realisiert wird, sondern auch für den Blick auf die Installationen mit der Fotokamera. Die Videoanalysen haben gezeigt, wie der Prozess des *Eintretens* gemeinsam hergestellt wird und wie auch weitere Besucher auf die Lösung der Rezeptionsaufgabe Einfluss nehmen.

Die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multimodal gelöste PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintreten* soll nun abschließend anhand der raumbasierten ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ im Zusammenwirken mit der ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ zusammengefasst werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Die Seilabspannungen markieren einen offenen Installationsraum mit einem leeren Dazwischen. Dieser wird zudem durch Kugelobjekte strukturiert, die als Wahrnehmungsobjekte zum Nähertreten und *Hinschauen* motivieren.
- Das so markierte Raumgefüge ist als eine Einheit erkennbar, die sich vom Umgebungsraum abhebt, obwohl kontrastreiche Farben und klare Grenzen fehlen.
- Das *Eintreten* wird durch fehlende Distanzmarkierungen unterstützt.
- Der Installationsraum bietet genug Raum, damit die Körper zwischen die Abspannungen treten und verschiedene Situierungsmöglichkeiten realisieren können.
- Die territoriale Qualität der Kunstinstallation bietet ein Rezeptionsangebot für körperliche und visuelle Wahrnehmung durch einen offen gehaltenen Objekt- und Raumbezug.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Standbildanalysen haben gezeigt, dass durch die körperlich-räumlichen Realisierungen des *Eintretens* die traditionelle, distanzierte und visuelle Betrachterorientierung zum Kunstwerk aufgelöst wird. Die Besucherinnen und Besucher stehen nicht vor einem Kunstwerk, sondern mittendrin.
- Befinden sie sich im territorial markierten Installationsraum, sind sie von diesem in alle Richtungen umgeben.
- Sie lösen die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* je nach *face-to-object*-orientierte Fokussierung als *Daruntertreten,* indem sie visuelle Wahrnehmungsattraktionen über ihnen in den Fokus rücken; als *Davortreten,* indem sie die visuelle Wahrnehmung auf Augenhöhe vor ihnen richten; als *Betreten,* indem sie den Boden fokussieren, und als *Dazwischentreten*, indem sie sich so positionieren, dass sie durch die Arbeit hindurchblicken können.
- In den verschiedenen Lösungsmöglichkeiten ist die räumlich bezugnehmende Praxis des Körpers während des PARTIZIPIERENS zentral. Die Besuchenden nehmen individuelle Standpunkte im installativen Raum ein und realisieren von da aus auch individuell geprägte Sichtachsen auf Wahrnehmungs- und Betrachtungsobjekte.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Sie werden als *dezentrierte Rezipienten* erkennbar. Sie stellen visuelle *face-to-object*-orientierte Wahrnehmungen nach oben, unten oder nach vorn her sowie *body-to-object*-Orientierungen, indem sie beim Positionieren und Bewegen Bezug auf die Seile nehmen. So etablieren sie unterschiedliche *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*.
- Die Analyse hat zudem gezeigt, dass die räumlichen Angebote nicht nur mit dem Ziel der Rezeption beantwortet werden. Haben die Besuchenden eine Fotokamera dabei, werden die räumlichen Voraussetzungen als Ressource für die eigene bildproduktive Dokumentation als *Szenerie* für die Selbstinszenierung oder als *Motiv* genutzt. Dabei dominiert ein pragmatisches Sehen. Motiviert durch die Präsenz der Fotokamera wird *Eintreten* auch im sitzenden oder knienden Verweilen *body-to-object*-orientiert realisiert.

Bevor die sprachlich hergestellten Antworten auf die Rezeptionslösung *Eintreten* erläutert werden, soll wiederum mit einer einfachen Skizze versucht werden, eine modellhafte Lösung der Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* vorzuschlagen und zu visualisieren.

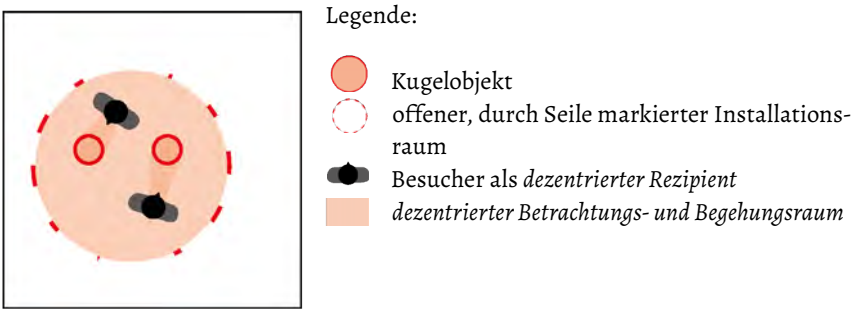


Abb. 24: *Eintreten* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Die Skizze illustriert, wie sich zwei Besuchende mitten im offenen, durch Seile markierten Installationsraum befinden und die Kugelobjekte als Betrachtungsobjekte durch *face-to-object*-Orientierung etablieren. Das *Eintreten* in den hindernisgeprägten Installationsraum fordert zudem *body-to-object*-Aufmerksamkeit, um den Körper zwischen die Seile hindurch manövrieren zu können. Es gibt keine ›richtige‹ Positionierung im Installationsraum. Im Gegenteil, der Installationsraum konfiguriert die Besuchenden als *dezentrierte Rezipierende*. Sie etablieren nach oben, unten, vorn und nach hinten ausgerichtete *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*.

Interaktive Realisierung von *Eintreten*

- Die Videoanalysen haben gezeigt, dass die räumlich gestaltete Situation die Besucherinnen und Besucher motiviert, in den durch Seile markierten Installationsraum einzutreten. Sie tun dies allein oder gemeinsam in Interaktion. Die Voraussetzung für das *Eintreten* in das territorial markierte Raumgefüge ist das *Manövrieren* als Lösung der Aufgabe BEGEHEN (vgl. Unterkapitel 4.4.1) zwischen die Seilabspannungen hindurch.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Dabei wurde klar, dass bereits die Wahl der installativen Arbeit nicht nur durch das räumliche Hinweisangebot vorstrukturiert ist, sondern auch durch den Verlauf des Interaktionsereignisses mitbestimmt ist. Die Herstellung der eigenen Situationsräumlichkeit ist zentraler Ausgangspunkt der empirischen Bearbeitung der Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten*.
- Durch je unterschiedliche Situierungen, Körper- und Blickausrichtungen wird das *Eintreten* stets individuell perspektiviert. Es gibt mehrere Standpunkte, von denen aus die installative Arbeit wahrgenommen werden kann.
- Die Besuchenden bearbeiten die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten*. Dabei werden sie in der installationstypischen Rezeptionsfigur *›dezentrierter Rezipient‹* erkennbar, indem sie sich innerhalb des installativen Raumes bewegen, verschiedene Standpunkte und damit verbunden auch unterschiedliche Sichtweisen einnehmen.
- Die Transition von einem Standpunkt zu einem anderen innerhalb des installativen Gefüges wird eingeleitet durch das Senken des Blickes zum Boden, das In-Gang-Setzen der Bewegung, das Anvisieren eines neuen Wahrnehmungsziels und das Einnehmen einer neuen Position mit einer neuen *face-to-object*-Blickausrichtung.
- Gemeinsames *Eintreten* fordert permanente Koordinierungs- und Modifizierungsleistungen intrapersonell von Kopf bis Fuß durch *body-to-object*-Orientierungen und interpersonell mit dem Partner. Die Besuchenden ko-orientieren sich dabei auf ein gemeinsam fokussiertes Wahrnehmungsziel, ko-ordinieren die Handlungen und stellen gemeinsam temporäre *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her.
- In Abhängigkeit von der eigenen körperlichen Situierung innerhalb des Installationsraumes machen die Besuchenden in der Anschlusskommunikation auf den räumlich-plastischen Charakter von Installationskunst aufmerksam, rücken Werkteile (Seile und Kugelobjekte) oder deren Relation zueinander auch in den Aufmerksamkeitsfokus der Interaktionsteilnehmer.
- Auch nicht-fokussierte Interaktionsereignisse mit anderen Besuchenden sind zentral bei der Bedeutungskonstitution. Die Ko-Präsenz von weiteren Besuchenden bestimmt das Rezeptionsereignis mit. Diese können durch physische Manipulationen die Wahrnehmung der installativen Arbeiten beeinflussen oder die zeitliche Dauer der Rezeption mitbestimmen, wenn sie beispielsweise auch *eintreten* und sich körperlich zu nahe an den bereits im Installationsraum Anwesenden positionieren, was zur Auflösung der Rezeptionssituation veranlassen kann.

Sprachliche Realisierung von *Eintreten*

- Die Bewegung beim *Eintreten* in den installativen Raum hinein wird weitgehend sprachfrei realisiert. Die sprachliche Aktivität wird zugunsten der Bewegung zurückgestuft.
- Das Verweilen beim *Eintreten* innerhalb des Installationsraumes hingegen regt zur Anschlusskommunikation über Wahrnehmbares an. Die Besuchenden bearbeiten vor allem die kunstkommunikative Aufgabe Bezugnehmen und Beschreiben:
  - Bezugnehmen. Sie wird mit *verba sentiendi* durch die Aufforderung zum Schauen (»*schau*«) oder der Thematisierung der optischen Wahrnehmung (»*schauen […] aus*«) realisiert. Wahrnehmbares wird identifiziert (»*schläuchen*«, »*befeuchtung*«). Wahrnehmungswerte werden mit Zeigegesten und deiktischen Verweisen (»*DA VORrne war DAS auch schon*«, »*vielleicht gehen wir da auch noch mal*

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rein«) im Installationsraum und aufgrund der visuellen Durchlässigkeit auch außerhalb lokal verankert.
– Beschreiben: Die Bewegung wird beschrieben (»*gehen*«, »*rein*«, »*bewegung*«), es gibt auch verbalisierte Hinweise auf Veränderungsprozesse (»*frisch*«, »*erholen sich wieder*«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Eintreten*: Installationskunst als vernetztes Territorium

Die Besucherinnen und Besucher machen durch *Eintreten* auf netzartige, vertikal gespannte Seil-Strukturen aufmerksam, die einen territorialen Raumbereich mit Kugel- und Sphärenobjekten im Zentrum markieren. Die installierten Territorien sind »geografisch festgelegt«, »ortsgebunden« und »situationell« (Goffman [1971] 1982: 54) verankert. Indem die Besucherinnen und Besucher in die Installationsgebiete *eintreten*, rücken sie durch *Daruntertreten, Davortreten, Betreten* und *Dazwischentreten* die transparenten oder die von Pflanzen bewohnten Kugel- und Sphärenobjekte in den Wahrnehmungsfokus. Sie etablieren Installationskunst als ein vernetztes Territorium, das zwar durch Seile eine gewisse Begrenzung markiert, aber dennoch offen ohne klare Grenzen ist und von ihren Körpern ›besetzt‹ werden kann. Die begehbaren Strukturen der Installationen und die Körper der Besuchenden bilden eine Art Einheit. Beim *Eintreten* beanspruchen die Besuchenden das Territorium des installativen Raumes für sich. Sie reagieren auf fremde »Missetäter«, die ihnen körperlich zu nahe treten oder die Seilgrenzen missachten. Sie reagieren, indem sie diese anblicken oder den installativen Raum verlassen. Umfangen von und gefangen in Netzstrukturen wird zudem der gemeinsame Aufenthaltsort mit der Pflanzenwelt und dadurch auch die Vernetzung von Kultur und Natur im Verhältnis zur eigenen sozialen Wirklichkeit erleb- und reflektierbar.

4.5.2 Eintauchen



Standb. 5.2-1: L-0.16.35,00

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ruth und Anita sind in die große, begehbare Raumkapsel [⑰ *Observatory*] am Ende der Ausstellungshalle eingetreten und befinden sich gemeinsam mit anderen Besuchenden in einem geschlossenen Raum, in dem eine andersartige, artifizielle Raumatmosphäre wahrzunehmen ist. Sie hocken auf dem Boden am Rand des Raumes entlang, beide lehnen mit dem Rücken an die gewölbte Membran. Das Standbild (Standb. 5.2-1) zeigt den Kamerablick durch die transparente Membran von außen in den Innenraum, was die Bildqualität etwas verzerrt, unscharf und verschwommen erscheinen lässt.[50] Der gespiegelte Boden und die an der Außenhaut hängenden Pflanzenbüschel prägen den visuellen Eindruck des Innenraumes. Über den Köpfen gibt es offensichtlich etwas Interessantes zu sehen, was aufgrund der nach oben orientierten Blickausrichtung einiger im Raum Anwesender rekonstruierbar ist. Der künstlerisch gestaltete (Innen-)Raum ist nicht nur die räumlich-materielle Umgebung von Ruth und Anita, das raumkommunikative Angebot legt offenbar auch eine spezifische Nutzung der Teilhabe nahe. Hier macht sich die Aufgabe PARTIZIPIEREN erneut bemerkbar und die Frage, die von den Besuchenden bearbeitet werden soll: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?**

Täglich betreten wir selbstverständlich Innenräume. Wir wohnen, arbeiten, essen und schlafen in ihnen. Wir erleben sie, indem wir uns in ein Verhältnis zwischen der eigenen Körpergröße und der Ausdehnung des Raumes setzen. Wir nehmen sie aber auch über optische Reize wahr. Das Erlebnis eines Raumes gehört zu den elementaren Erfahrungen des Menschen. Folgt man dem Architekturtheoretiker Achim Hahn, dann werden Räume gebaut, um darin zu wohnen. »Das Handeln des Architekten ›vollendet‹ sich im Gebrauch des Gebauten, ansonsten haben wir es mit Kunst zu tun.« (Hahn 2008: 31) Wenn Räume Erscheinungsformen der Architektur und zum Wohnen bestimmt sind, stellt sich in Anlehnung an Hahn nun die Frage, ob die Grenzen zum Bereich der Kunst immer klar zu ziehen sind. Denn tatsächlich avanciert die künstlerische Gestaltung von Räumen seit der Moderne kontinuierlich zu einer fortwährenden Gestaltungsaufgabe (vgl. u.a. Lammert/Diers et al. 2005; Boehm 2005; Kudielka 2005; Klonk 2009, 2010a; Hartard 2010). Auch in der Kunst der Gegenwart nimmt der Raum als Erscheinungsform eine zentrale Stellung ein. Insofern lässt sich der hier dokumentierte Innenraum als eine ästhetisch-künstlerische Erscheinungsform von Raum im Kontext der Kunst beschreiben, der zwar nicht zum Wohnen gebaut ist, aber dennoch dazu benutzt werden kann. Ich werde ihn im Verlauf der Arbeit daher als ›Kunstraum‹ bezeichnen. Darunter verstehe ich einen künstlerisch intendierten Raum, der durch das architektonische Handeln des Künstlers entstanden ist. Ein Kunstraum ist ein geschlossenes, containerartiges Gehäuse, das betret- und begehbar ist. Betretbarkeit ist denn auch eine zentrale Implikation des Kunstraumes. Das begehbare Kunstwerk ist ein spezifischer eigenständiger, künstlerisch gebauter und gestalteter, verdauerter Kunstkommunikationsraum, der innerhalb der Ausstellung die Besuchenden zu einer spezifischen Form der Teilhabe einlädt.

50 Die Entscheidung, von außen durch die Folienwand in den Innenraum zu filmen, rührt einerseits daher, nicht gemeinsam mit den anderen Besuchenden durch die Luftschleuse gehen zu ›müssen‹, was den Dokumentationsfluss unterbrochen hätte und auch dem distanzierten Beobachtungsstatus nicht mehr gerecht geworden wäre. Andererseits hätte die Kamera im geschlossenen Innenraum eine starke visuelle Aufmerksamkeit beansprucht. Um die Besuchenden bei ihren Erkundungen nicht zu stören oder zu beeinflussen, wurde von außen in den Innenraum gefilmt.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Kontext der Interaktionsarchitektur stellt sich die Frage, inwiefern die Architektur dieses Kunstraumes Interaktion nahelegt. In einem interaktionsarchitektonischen Sinn hat er offenbar eine eigene »strukturimplikative Kraft« (Schmitt/Hausendorf 2016: 18), welche die Wahrnehmungen, Bewegungen und Handlungen der Besuchenden vorstrukturiert. Die Sichtbarkeit spielt neben der Begehbarkeit eine weitere zentrale Rolle. Es ist anhand der ko-orientierten Blickausrichtungen der Besuchenden nach oben zu vermuten, dass der Raum die Herstellung eines einheitlichen Wahrnehmungsraumes über den Köpfen in Form einer »monodirektional gleichläufigen Sichtbarkeit« (Hausendorf/Schmitt 2016a: 37) ermöglicht. Der Kunstraum ist jedoch nicht durch entsprechende Sitzgelegenheiten baulich vorstrukturiert wie beispielsweise das Kino, in dem Sitze die Wahrnehmungsausrichtung zur Leinwand vorgeben. Nach oben gucken ist daher nicht die einzig mögliche Sichtweise. Ruth schaut denn auch geradeaus, der stehende Mann zum Boden. Im Sinne einer »de-fokussierten Sichtbarkeit« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 178) gibt es je nach individueller körperlicher Verortung im Raum offensichtlich in alle Richtungen etwas zu sehen.

Eine vom Körper abhängige Sicht auf den Raum ist bereits in der Visualität des Standbildes impliziert, denn die Kamera macht vom Ausstellungsraum außen Aufnahmen durch die Folie. Diese Aufnahmesituation sowie die Raumgestaltung, Farben und Materialien lassen eine spezifische atmosphärische Stimmungsqualität des Innenraumes sichtbar werden. Laut Gernot Böhme produziert Architektur in allem, was sie schafft, Atmosphäre. »Architektur ist gerade insofern ästhetische Arbeit, als damit immer auch Räume einer bestimmten Stimmungsqualität, als damit Atmosphären geschaffen werden« (Böhme 1995: 97). Eine atmosphärische Gestimmtheit des Raumes manifestiert sich laut Böhme in der Materialisierung des Raumes sowie in der körperlichen Wahrnehmung derselben. Die sinnlichen Eigenschaften des atmosphärischen Raumes werden erst in der multisensorischen Wahrnehmung durch »eigenleibliches Spüren« (Böhme 1995: 93) relevant. Inwiefern sich das Atmosphärische beim multimodalen und multisensorischen Bearbeiten der Rezeptionsaufgabe bemerkbar macht und wie PARTIZIPIEREN hier bearbeitet wird, werde ich in diesem Kapitel untersuchen. Ich möchte die handlungspraktische Form der Antwort, die durch die Möglichkeit der Begehbarkeit des Kunstraumes vorstrukturiert ist, als *Eintauchen* bezeichnen. In den folgenden beiden Abschnitten steht wiederum das Standbild zu Beginn des Kapitels im Analysefokus. Zuerst werden die raumkommunikativen Angebote des Kunstraumes (Abschnitt 4.5.2.1) untersucht, bevor es um die Art und Weise geht, wie die Besuchenden diese als Hinweise interpretieren und körperlich sichtbar beantworten (Abschnitt 4.5.2.2). Dabei etablieren sie den Kunstraum als ›soziales Gefäß‹ (Abschnitt 4.5.2.3). Die Rekonstruktion von zwei Fallbeispielen rückt weitere Wahrnehmungsqualitäten des Raumes in den kommunikativen Vordergrund (Abschnitt 4.5.2.4) und damit auch, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* unter Einbezug von mehreren Sinnen und durch eigenes Handeln lösen. Schlussbetrachtungen runden das Kapitel ab (Abschnitt 4.5.2.5).

4.5.2.1 Raumkommunikative Angebote des Kunstraumes

Ich beginne die Beschäftigung mit dem Nutzungs- und Kommunikationsangebot des Kunstraumes mit der Beschreibung von dessen Zugänglichkeit.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.2-1a

Tür: Zu sehen ist ein Innenraum, der Platz für mehrere Besucherinnen und Besucher bietet. Der geschlossene Raum (Kunstraum) im Raum (Ausstellungsraum) zeichnet sich durch eine leichte Bauweise aus und ist durch eine Tür zugänglich. Am linken Bildrand ist unscharf und etwas verzerrt der Ansatz eines Türrahmens zu erkennen. Die Regulierung des Zugangs in Form einer Schleuse war bereits Thema. Die Zugänglichkeit des Raumes ist nur möglich, wenn die entsprechenden Instruktionen eingehalten werden (vgl. *Reden mit Museumsmitarbeitenden*, Unterkapitel 4.2.3, *Lesen von Handlungsanweisungen*, Unterkapitel 4.2.4).



Standb. 5.2-1b

Bauweise: Die architektonische Form bestimmt das Wesen des Kunstraumes. Die Gliederung der Raumhülle prägt seine visuelle Erscheinung. Es sind zahlreiche Streben zu sehen, die zu einem Gerüst zusammengesetzt sind, das ein netzartiges, geometrisches Muster aus Dreiecken bildet. Wird der Verlauf der Verstrebungen über die drei Ränder des Standbildes hinaus gedacht, dann würde dies zu einem auf dem Boden stehenden kugelartigen Gebilde führen. Im architektonischen Fachdiskurs ist eine solche Baustruktur aus offener und »freitragender Raumfachwerkskonstruktion besonderer Geometrie« mit dem Begriff »geodätische Kuppel-Konstruktion« (Krausse 2011: 16) in die Architekturgeschichte eingegangen. Als Patentinhaber ist der Architekt Richard Buckminster Fuller verbrieft. Die technische Struktur ist mit transparenter Plastikfolie überzogen und nach außen hin mit zottelartigen Pflanzenbüscheln behängt. Das organische Material steht in einem Kontrast zur geometrischen Strenge der Konstruktionsweise und verleiht dem Raum eine artifizielle Optik. Die geometrisch-organische Struktur der Hülle entfaltet ein spezifisches, milchig-grau-grünliches Licht, das die Raumatmosphäre im Innern prägt.



Standb. 5.2-1c

Transparenz: Die geschlossene, physische Grenze des Raumes wird durch die visuelle Durchlässigkeit der Folie aufgebrochen. Die transparente Raumhülle ermöglicht ›Einsicht‹ in den Raum und von innen eine ›Aussicht‹ auf den Ausstellungsraum außen. Sie gewährt visuelle Kommunikation und löst die physische, räumliche und soziale Trennung zwischen Innen und Außen auf. Sie ist konstitutiver Bestandteil auch der Analysesituation. Der Kunstraum macht sich in Form eines in sich geschlossenen und anders gestalteten Referenzsystems bemerkbar. Dennoch schottet er sich nicht ›total‹ ab und negiert den musealen Kontext. Im Gegenteil, die transparente Folie fungiert als Verknüpfungshinweis, der den begeh-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

baren Kunstraum mit dem Ausstellungsraum verbindet und die Wand als »Kommunikationsschranke« (Goffman [1963] 2009: 161) optisch aufbricht.



Standb. 5.2-1d

Spiegel: Auf dem glatten Boden spiegelt sich die behangene Hülle fleckenartig. Der Spiegelboden bietet der Wahrnehmung eine optische Erweiterung des Raumes. Mit der Spiegelfläche impliziert ist der Hinweis der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der das Angebot macht, sich und andere darin gespiegelt und gleichsam im Raum eingeschrieben zu sehen. Der Spiegel fordert die reflexive Wahrnehmung heraus und schafft optische Reize. In diesem Sinne kann die installierte Einrichtung mit Oskar Bätschmann als einen »Erfahrungsraum« gefasst werden, der die Ausstellungsbesuchenden mit einer ungewohnten Situation der Selbst- und Fremdreflexion konfrontiert (vgl. Bätschmann 1997: 232). Zudem ermöglicht die Spiegelfläche eine optische Erweiterung des Halbkugelraumes zu einem Ganzkugelraum, was den visuellen Raumeindruck steigert.



Standb. 5.2-1e

Bodenfläche: Die gespiegelte Bodenfläche steht ungehindert für die Nutzung zur Verfügung. Die offene Ausdehnung suggeriert freie Begeh- und Verweilbarkeit und bietet mehreren Besuchenden Aufenthalt und die Möglichkeit, sich zu situieren. Die gemeinsame Anwesenheit auf einem runden Raumboden ermöglicht zudem Sicht- und Beobachtbarkeit der anderen im Raum Anwesenden.



Standb. 5.2-2

Bewegte Körper:[51] Um im weiteren Verlauf der Analyse nachvollziehen zu können, was die Aufmerksamkeit der Besuchenden bindet, soll hier ein weiteres Standbild eingefügt werden, das einen Eindruck dessen vermittelt, was über den Köpfen der Anwesenden zu sehen ist. Es wurde bereits anhand von Standbildern rekonstruiert, dass die Raumkapsel auf einer höheren Ebene zugänglich ist. Tatsächlich ist auf rund acht Metern Höhe eine transparente Folie gespannt, die begangen werden kann (vgl. *Mitspielen*, Unterkapitel 4.5.3). Die Folie wird zum Schauplatz von sich bewegenden Menschen in der Gestalt von dunklen, schattenhaften Figuren (hier rot eingefärbt). Diese grenzen sich vom fleckig-hellen Hintergrund ab und rücken ihre Körperhaltungen und -formungen in den kommunikativen Vordergrund. Durch die Transparenz der Folie ist eine ungewohnte Untersicht auf

51 Das Standbild stammt aus dem ersten Ausstellungsbesuch und gilt als ein anschaulicher Beleg dessen, was aus der Perspektive der Besuchenden im Raum in ähnlicher Weise wahrgenommen werden kann.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vielfältige Körperzeichen gewährt, die in luftiger Höhe realisiert werden und als visuelle Attraktion die Aufmerksamkeit binden. Der begehbare Kunstraum heißt nicht nur *Observatory*, er ist auch ein museumsspezifischer *space of observation* (vgl. Bennett 1995: 24), der die Voraussetzungen für die Beobachtung auch von anderen Besuchenden liefert.

4.5.2.2 Besucherinnen als *Prosumentinnen*

Der Kunstraum bietet räumlich-kommunikative Angebote, die von den Besuchenden auf unterschiedliche Weise körperlich genutzt werden. Daher geht es im Folgenden um weitere dokumentierte Lösungen des *Eintauchens* und wie die Anwesenden Hinweise des Raumes beantworten.



Standb. 5.2-1f

Ruth und Anita befinden sich in Anwesenheit von anderen Besuchenden im Innenraum. Alle haben den Benutzbarkeitshinweis der Zugänglichkeit beantwortet und sind in Socken in den begehbaren Kunstraum eingetreten (vgl. *Lesen von Handlungsanweisungen*, Unterkapitel 4.2.4). Sie scheinen den Raum als *Verweilraum* zu nutzen. Anders als die Besuchenden außerhalb (grün) bilden jene im geschlossenen Kunstinnenraum eine Art Zusammenkunft (rot). Durch das Verweilen mehrerer Besuchender zur gleichen Zeit wird der Kunstraum als sozial genutzter Raum etabliert.



Standb. 5.2-1g

Die Wände rahmen die Situierung der sich im Kunstraum aufhaltenden Besucherinnen und Besucher. Ihre Blicke führen nach oben, geradeaus oder zum Spiegelboden. *Face-to-room*-orientiert scheint jeder individuell den Raum auf eine andere Art und Weise visuell zu erkunden. Es gibt offenbar in alle Richtungen etwas wahrzunehmen. Der Kunstraum ermöglicht die Herstellung von materiell nicht eindeutig vorstrukturierten *dezentrierten Wahrnehmungsräumen*.



Standb. 5.2-1h

Ruth und Anita sowie die anderen Besuchenden sitzen, stehen oder liegen auf dem spiegelnden Bodenbelag. Um die Spiegelwirkung vor mechanischen Belastungen zu schützen und Kratzspuren zu vermeiden, ergibt die physische Vorbereitung durch das Ausziehen der Schuhe durchaus Sinn. Mit dem schuhlosen Betreten rückt die taktile Wahrnehmung des Bodenbelags in den Wahrnehmungsfokus. Auch wird der Hin-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weis der spiegelnden Bodenfläche durch die visuelle Wahrnehmungsorientierung aktiviert, wie der stehende Mann mit dem Blick zum Boden erkennen lässt. Auf dem Boden sind die anwesenden Körper der Besuchenden gespiegelt, aber auch die Struktur der Hülle ist als Spiegelbild sichtbar. Die Nutzung des Kunstraumes aktiviert mehrere Sinne, die Wahrnehmungen der Besuchenden sind daher *multisensorisch* orientiert.



Standb. 5.2-1i

Ruth und Anita hocken mit stark angewinkelten Beinen am Rand des Kunstraumes auf dem Boden. Dokumentiert sind auch weitere Besuchende, die diesen Raum im Sitzen oder sogar im Liegen benutzen. Nur ein Mann steht. Obwohl keine Sitz- oder Liegegelegenheiten wie Stühle oder Matratzen vorhanden sind, die auf solche Nutzungsweisen mit spezifischem Mobiliar hinweisen würden (vgl. Hausendorf 2012c; Reitstätter 2015: 148), interpretieren vier der Anwesenden diesen Raum als einen *Sitzraum*, zwei als einen *Liegeraum* und einer als *Stehraum*.

Das Auf-dem-Boden-Sitzen oder Liegen wird im westlichen Kulturkreis öffentlich meist nur auf Wiesen, in Parks, während Picknicks in der Freizeit oder in der Jugend- oder Universitätscampuskultur realisiert. Angelika Linke hat das Auf-dem-Boden-Sitzen in öffentlichen und halböffentlichen Räumen als eine »Körpergeste der Raumbesetzung« (Linke 2012: 212) beschrieben, die u.a. aus dem Mangel an Sitzgelegenheiten oder aus Protest resultiert, sich kritisch gegen bestehende Körperordnungen wendet und Ungezwungenheit markiert. Im Gegensatz zum Sitzen ist das Liegen außerhalb von entsprechend definierten Räumen wie beispielsweise dem Strandbad keine »öffentlichkeitstaugliche Körperhaltung«, grenzt an »Unhöflichkeit« und gilt in Gegenwart anderer als »informell« (Linke 2012: 216).

Auch in Ausstellungsräumen ist das Sitzen oder Liegen auf dem Boden als Rezeptionsverhalten nicht üblich. Denn üblicherweise sind Kunstwerke an den Wänden so angebracht, dass sie auf Augenhöhe in der traditionell stehenden Rezeptionshaltung des ›bürgerlichen Blicks‹ betrachtet werden können (vgl. vom Lehn/Heath 2007, 2016; Hausendorf 2011). Die sitzenden und liegenden Rezeptionsweisen im Kunstraum werden hingegen in der Körperhaltung eines ›antibürgerlichen Blicks‹ vollzogen. Die entspannten Sitz- und Liegepositionen lassen die Vermutung zu, dass die Besuchenden das, was über ihnen die Aufmerksamkeit strukturiert und was sie als wahrnehmbar interpretieren, eine längere Verweildauer impliziert und nach einer bequemen Verweilposition verlangt. Durch ihre *body-to-room*-orientierten Körperhaltungen beantworten sie die Hinweise der räumlichen Qualität des Kunstraumes durch Rezeptionsformen des *easy viewing* und chilligen Aufgehobenseins (vgl. Kemp 2015: 182). In der rezeptiven Nutzung dieses öffentlichen, musealen Raumes scheint die sinnliche Nutzung von privaten Räumen implementiert (vgl. Diaconu 2012: 141). In dieser körperlich geprägten Form der rezeptiven Aneignung wird mit der Statusmarkierung des traditionellen Kunstbetrachters gebrochen und eine aufgabenspezifische Figur etabliert, die ich in Anlehnung an Wolfang Kemp als *Prosument* [*prosumer*] bezeichnen möchte. Kemp hat den Begriff in den deutschsprachigen Diskurs eingeführt (vgl. Kemp 2015: 170). Er setzt sich zusammen aus *proactive* und *consumer*. Auf den Kunstraum übertragen, haben die Besuchenden ›proaktiv‹ die Instruktionen befolgt, sind durch einen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schleusenraum gegangen, sind in den Kunstraum getreten und in einen andersartig atmosphärisch gestimmten Raum eingetaucht. Diesen erleben und ›konsumieren‹ sie nun gemeinsam mit anderen. Die Abkehr vom bürgerlichen Körperprogramm der Kunstbetrachtung und die Hinwendung zur rezeptiven Aneignung durch ›chillige Konsumation‹ zusammen mit anderen lässt eine neue Freiheit des rezipierenden Körpers sichtbar werden, die im musealen Kontext sozialtopografisch ungewohnt ist.

4.5.2.3 Der Kunstraum als ›soziales Gefäß‹

In sechs der dokumentierten Museumsbesuche treten die Besucherpaare und -trios in den Kunstraum ein (Videos B, D, F, G, L, T). Auffallend dabei ist, dass sie alle lange darin verweilen. Die kürzeste Aufenthaltsdauer beträgt 3 Minuten 43 Sekunden (Video F), etwas länger mit rund 7 Minuten 21 Sekunden bleiben die beiden Kolleginnen (Video G) im Kunstraum. Am längsten verweilen die beiden Frauen mit über 19 Minuten (Video T). Bei zwei Besuchen verlässt jemand den Raum vor der anderen Person (Videos D, T). Peter besucht den Kunstraum ohne seine Begleitung und bleibt allein während 4 Minuten 13 Sekunden drin (Video B). Aus den Ergebnissen von Besucherstudien ist zu entnehmen, dass je nach Studie die durchschnittliche Verweildauer vor einem Kunstwerk unabhängig von der Art des Objekts, dem Geschlecht oder dem Alter der Besucher 5-15 Sekunden (Terlutter 2000: 180) dauert, im Durchschnitt sind dies rund 11 Sekunden pro Wirkraum eines Kunstwerks (Tröndle et al. 2012: 97) oder gemäß einer anderen Studie auch 25-41 Sekunden (Carbon 2017: 10). Ralf Terlutter wünscht sich, dass die Besuchenden bei der Kunstbetrachtung länger verweilen und sich intensiver mit den präsentierten Objekten auseinandersetzen (vgl. Terlutter 2000: 180). Andere Studien haben zudem gezeigt, dass Eindrücke, die mehrere Sinne zum gleichen Inhalt ansprechen, besser haften bleiben und dass Abweichungen von der Norm leichter behalten werden als normierte Gleichförmigkeit (vgl. Waidacher 2005: 163). Die Verweildauer im begehbaren Kunstraum ist um ein Vielfaches länger, wie die Daten in *Cloud Cities* nahelegen. Wie dabei die Auseinandersetzung realisiert wird, werde ich später in der Videoanalyse des Fallbeispiels erörtern.

Vorerst aber wird anhand eines Panorama-Standbildes auf die Frage fokussiert, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN lösen und wie sie dies auf körperlich-räumliche Weise durch *Eintauchen* tun. Dabei interessiert besonders, welche Hinweise des Raumes sie beantworten und wie sie *Verweilräume* herstellen.



Standb. 5.2-3: Panorama-Standbild aus den Standbildern L-0.16.47,22; L-0.16.52,00; L-0.16.52,17

Das folgende Panorama-Standbild ist aus drei verschiedenen Standbildern während eines Kameraschwenks zusammengesetzt (Standb. 5.2-3). Es ermöglicht einen Einblick in den halben Kunstraum während eines rund 5 Sekunden dauernden Kameraschwenks. In der dokumentierten Hälfte des Kunstraumes befinden sich vierzehn Besuchende. Sie alle nutzen den Raum als *Sitz- und Liegeraum* und beantworten die Aufgabe

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* mit unterschiedlichen Sitz- und Liegeformen. Die *face-to-room*-Wahrnehmungsorientierungen der meisten Besuchenden ist nach oben gerichtet, was auf sich bewegende Figuren auf der Folienhaut hinzuweisen scheint (vgl. Standb. 5.2-2). Eine Ausnahme bildet Ruth, sie beantwortet während des Hockens den Hinweis der transparenten Folienwand, die eine Aussicht auf Besuchende außerhalb ermöglicht. Sie hat ein Handout in den Händen. Gut möglich, dass sie sich während des Sitzens auch darin vertiefen wird. Von zwei Besuchern wird das Sichtbare als fotografierwürdig evaluiert, was an der Nutzung einer Fotokamera oder eines Smartphones erkennbar ist (markiert durch rote Kreise). Es ist anzunehmen, dass die andere Hälfte des Kunstraumes in ähnlicher Weise genutzt wird. Die Besuchenden sitzen oder liegen also am Rand des Kunstraumes entlang mit frontaler Ausrichtung oder ausgestreckten Beinen in die Raummitte. Durch ihre *body-to-room*-orientierten Körperhaltungen und ausrichtungen beantworten sie den Hinweis des kreisförmigen Grundrisses. Die eingenommenen Sitzplätze ermöglichen gegenseitige Wahrnehmbarkeit. Als *Prosumentinnen und Prosumenten* sind die Anwesenden für wechselseitige Blickkontakte verfügbar, nur beim Liegen (markiert durch grüne Kreise) ist diese Verfügbarkeit nicht gleichermaßen gegeben. Anita und zwei weitere Besucher (markiert durch orange Kreise) schmiegen sich mit dem Oberkörper an die gewölbte Form der Raumkapsel-Wandung an und lassen diese sichtbar werden, indem sie die Außenwandform des Kunstraumes verkörpern. Sie alle bilden eine räumlich und zeitlich begrenzte Gemeinschaft. Nach Eduard Hall, dem Begründer der Proxemik, lassen sich Interaktionsdyaden daran erkennen, dass sie eine *intimate distance* zueinander einnehmen und sich durch die Nähe zueinander von den anderen abgrenzen. Die traditionelle soziale Distanzmarkierung durch eine *personal distance* (vgl. Hall 1966: 119-121), die eine »höflich distanzierte und gesittete Umgangsform« (Reitstätter 2015: 187) ermöglicht, scheint im Innern des Kunstraumes außer Kraft gesetzt zu sein. Einzelne Interaktionsdyaden oder -ensembles sind kaum mehr bestimmbar. Der runde Grundriss verbindet die im Raum Anwesenden vielmehr in einer Art ›soziales Gefäß‹. Die Anordnung der Teilnehmenden und die Nähe zueinander suggerieren, dass sie einander jederzeit für Interaktion zur Verfügung stehen könnten (vgl. Goffman [1963] 2009: 246), aber nicht müssen. Die Wahrnehmung von Ko-Präsenz wird durch die runde Grundrissform des Kunstraumes gefördert und etabliert ein alle involvierendes gemeinschaftsbildendes Kommunikationsereignis. Die geschlossene Kugelform der begehbaren Rauminstallation rahmt nicht nur den Ort der Zusammenkunft und die gemeinsame Rezeptionssituation, sie impliziert zudem Zusammengehörigkeit, wirkt kontaktfördernd und ermöglicht Interaktionsereignisse auch zwischen sich fremden Menschen als *Prosumierende*.



Standb. 5.2-4: G-0.18.44,13


Standb. 5.2-4a


Standb. 5.2-4b

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In diesem zweiten Standbild (Standb. 5.2-4) wird offensichtlich, dass beim *Eintauchen* im Sinne von »Einwohnen«, von dem Merleau-Ponty spricht (Merleau-Ponty 1966: 169), die kollektive Wahrnehmungsorientierung nach oben durch den Kunstraum nicht permanent nahegelegt wird. Die Besuchenden im Raum beschäftigen sich auch mit anderen Wahrnehmungswerten. Zu sehen sind auch Isa und Kin. Isa sitzt mit ausgestreckten Beinen und dem Smartphone in der Hand, Kin sitzt im Schneidersitz und ist mit dem *Lesen des Handouts* beschäftigt. Isa zeigt mit dem Blick nach oben eine gewisse Bereitschaft zum Fotografieren an. Auch die kauernde Frau (F) neben Kin ist mit einem Fotoapparat beschäftigt, beugt sich nahe zum Boden und hält diesen so vor die Augen, dass sie ein Spiegelbild im Blick haben muss. Beachtenswert ist zudem der kniende Junge (B) hinter Kin. Seine Körperausrichtung ist zur Hülle gerichtet. Im Video kann an demselben Ort ein Loch gesehen werden, aus dem ein dicker Schlauch in den Raum führt und der an die technische Realisierung einer Belüftung erinnert. Der Junge ist offenbar an dieser Öffnung in den Raum interessiert. Neben der Fotografierenden (F) befindet sich eine weitere Frau (A), die angeschmiegt liegt (markiert durch orangen Kreis), ihr Blick ist auf die Fotografin gerichtet. Im Vergleich mit dem Panorama-Standbild ist Isa die Einzige, die nach oben schaut. Die Besuchenden sind also mit unterschiedlichen Handlungen körperlich involviert und beschäftigen sich mit Lesen, Fotografieren, technischen Apparaturen und beobachten das Tun von weiteren im Raum Anwesenden. Aufgrund dieser Vielfalt an Realisierungen ist zu vermuten, dass im Moment des Standbildes über den Köpfen der Anwesenden kein Bewegungsereignis stattfindet, das heißt, dass sich keine Personen auf der Folie befinden.

Auf den Standbildern lässt sich sehen, wie die Besuchenden unterschiedliche *dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume* in den Präsenzmodi Stehen, Hocken, Sitzen, Kauern oder Liegen auf verschiedene Weise realisieren:

Stehen	–	gerade aufgerichtet und mit Blick zum Boden
Hocken	–	mit angewinkelten Beinen und Aufstützen der Hände auf dem Boden
	–	mit angewinkelten Beinen und Umschließen der Knie mit den Armen
	–	mit angewinkelten Beinen und Fotografieren
Sitzen	–	mit ausgestreckten Beinen
	–	im Schneidersitz
	–	im Schneidersitz und Lesen
Kauern	–	locker und Fotografieren
	–	eng und Fotografieren
Liegen	–	flach auf dem Rücken mit ausgestreckten Beinen
	–	flach auf dem Rücken mit angewinkelten Beinen
	–	flach auf dem Rücken und Fotografieren
	–	aufgestützt mit beiden Armen
	–	angeschmiegt an der Folienwand

Die Vielfalt an räumlich-körperlichen Realisierungen verweist auf die körperlichen Gestaltungsmöglichkeiten beim *Eintauchen*. Im Vergleich mit der bürgerlichen Rezeptionshaltung ist keine ›richtige‹ Rezeptionspositur mehr auszumachen. Die Rezeptionsfigur *Prosument* zeichnet sich zudem dadurch aus, dass jegliche ästhetische Distanz zum Kunstwerk aufgehoben ist. Die Körper versinken im Raum und verweisen auf eine Kunst des »In-Seins« (Kemp 2015: 178), die teilhaben lässt. Die Besucherinnen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Besucher antworten darauf mit *body-to-room-* sowie mit *face-to-room*-orientierten Aufmerksamkeitsfokussierungen.

4.5.2.4 Interaktive Herstellung von *Eintauchen*

Wenn die atmosphärische Wirkung von begehbaren Kunsträumen untersucht werden soll, reichen Standbildanalysen nicht aus. Es bedarf der sprachlichen Realisierungen, um weitere sinnliche Zugänge rekonstruieren zu können, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* in der Interaktion lösen. Ich ziehe dazu zwei Fallbeispiele »*wie im schlAfsack*« (Fallbeispiel 4.5.2.4.1) und »*UE:: (.) was war das?*« (Fallbeispiel 4.5.2.4.2) heran, die zeigen, wie die Besucherinnen und Besucher beim *Eintauchen* in den Raum multisensorische Wahrnehmungswerte dieses Raumes interaktiv bearbeiten und dabei den installativen Kunstraum als immersiven Raum der Teilhabe etablieren.

4.5.2.4.1 Fallbeispiel »wie im schlAfsack«

Die interaktive Herstellung von Eintauch-Konstellationen soll zunächst anhand eines Fallbeispiel rekonstruiert werden, das die atmosphärische Wirkung multimodal zum Ausdruck bringt. Neben unterschiedlichen Arten der visuellen Orientierung rücken auch olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen in den Fokus der Interaktion. Die Besuchenden beantworten durch ihr körperliches und sprachliches Handeln zahlreiche Hinweise des Raumes, die nicht sichtbar sind. Die rund zweiminütige Sequenz (F-0.06.23,12–F-0.08.39,12) ist dem Ausstellungsbesuch von Chris (Ch), Klaudia (K) und Adrian (A) entnommen und folgt unmittelbar auf das bereits analysierte Fallbeispiel »*BITte nicht die tür aufmachen*« (vgl. Fallbeispiel 4.2.3.3.1). Handlungsstrukturell kann die Sequenz in thematische Segmente gegliedert werden, in denen sich beim *Eintauchen* verschiedene Wahrnehmungsorientierungen zeigen und die interaktiv auf verschiedene Weise gelöst werden. Ich werde diese wie folgt nacheinander beschreiben und analysieren:

a) Olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmung als interaktive Ressource
b) Visuelle Wahrnehmung durch solitäres Fotografieren als Thema der Interaktion
c) Visuelle Wahrnehmung durch Ko-Orientierung
d) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operiertes Fotografieren
e) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Selbst- und Fremdspiegelung

a) Olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmung als interaktive Ressource



Standb. 5.2-5: F-0.06.23,12



Standb. 5.2-6: F-0.06.28,17

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

01 ((Pfeifgeräusch und Lachansätze))



Standb. 5.2-7: F-0.06.32,17



Standb. 5.2-8: F-0.06.36,12

02 Klaudia **Ii::**: ( )
03 Adrian ah=also (--)es riecht (.) es **riecht** ein bisschen
04 wie: äh (.) wie im schlAfsack (.) ähm ne (.) ähm (.) wie
05 Chris =in nem zelt



Standb. 5.2-9: F-0.06.41,23



Standb. 5.2-10: F-0.06.47,21

06 Adrian jA **ZElt** (.) genau. oder
07 Klaudia (ne (.) ich dachte wie in [sone ku:])
08 Adrian [oder wie so ne] (...) ne lUftmAtratze
09 Chris wie cool
10 Klaudia (ich stell mer die milch ab)
11 Chris das stimmt (.) man kommt sich vor wie in einer EIzelle
12 ((lacht)) im MUTTERkuchen
13 Adrian ((lacht)) **#**

Das Trio befindet sich zu Beginn der Sequenz im Schleusenraum. Die Kamera filmt von außen durch die Folienwand ins Innere des Kunstraumes. Im ersten Dokument (Standb. 5.2-5) ist nur verschwommen zu erkennen, dass die Schleusentür noch geschlossen ist. Kurz darauf öffnet sie sich und als Erstes tritt ein Kind und eine Frau ein (Standb. 5.2-6), dann folgen Chris, Klaudia und Adrian (Standb. 5.2-7) – alle in Socken. Kaum haben sie den Kunstraum betreten, lassen Chris, Klaudia und Adrian die Blicke auf je individuelle Weise im Raum umherschweifen, während sie die Bewegungsrichtung nach rechts ko-ordinieren (Standb. 5.2-8). Adrian richtet den Blick eher nach oben, Chris blickt zum Eingang zurück und Klaudia wendet sich seitlich ab. Mit der linken Hand hält sie sich die Nase zu. Es ist denn auch die olfaktorische Wahrnehmungsorientierung, die den Impuls für ihre abwertende Interjektion *»iih«* gibt, mit

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der sie eindeutiges Missfallen der Geruchssensation anzeigt (Z. 02). Mit multimodalen Mitteln macht sie bemerkbar, dass sie den Raumgeruch als unangenehm bewertet. Daran anschließend eröffnet Adrian mit »*es riecht*« (Z. 03) das Gespräch. Damit bestätigt er Klaudias ersten Geruchseindruck. Nicht visuelle, taktile oder kinästhetische Angebote, sondern ein olfaktorisches Angebot wird als erster Hinweis interaktiv relevant. Der Geruch im geschlossenen Kunstraum wird zum Wahrnehmungsgegenstand. Er tritt durch sprachliches und körperliches Handeln als Primärorientierung in den interaktiven Vordergrund. Adrian führt den olfaktorischen Wahrnehmungswert weiter aus und beschreibt den Geruch mit Hilfe eines Vergleichs: »*es riecht ein bisschen wie: äh wie im schlAfsack*« (Z. 03/04). Damit rückt er die Qualität des Geruchs »*wie im schlAfsack*« in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus, den Chris mit »*zelt*« ergänzt (Z. 05), was Adrian wiederholt und bestätigt (Z. 06). Im nächsten *turn* differenziert er den Geruch neu mit »*lUftmAtratze*« (Z. 08). Dies wird wiederum von Chris positiv evaluiert (Z. 09). *Turn-by-turn* bearbeiten die beiden gemeinsam die Geruchsqualitäten, stets mit der Verwendung der Vergleichspartikel »*wie*«. Während des Beschreibens des olfaktorisch Wahrnehmbaren ko-ordinieren Adrian, Chris und Klaudia ihre Körper so, dass sie einen Interaktionsraum bilden, in dem sie für wechselseitige Blicke verfügbar sind (Standb. 5.2-9).

Die Rekonstruktion dieses ersten Segments zeigt, dass der Geruch die Atmosphäre des Kunstraumes unweigerlich mitbestimmt und das *Eintauchen* in einen Raum prägt. Er wird als interaktive Ressource beim Bearbeiten der Aufgabe PARTIZIPIEREN relevant, kaum sind die drei Besuchenden in diesen Raum eingetreten. Trotz unterschiedlicher visueller und körperlicher Orientierungen haben sie gemeinsam einen olfaktorischen Wahrnehmungswert etabliert. Mit dem Wahrnehmungsverb ›riechen‹ und mit den Begriffen »*schlAfsack*«, »*zelt*« oder »*lUftmAtratze*« machen sie Geruchsempfindungen interaktiv durch Vergleiche verfügbar. Beim *Eintauchen* in den geschlossenen Raum werden offenbar olfaktorische Erinnerungsprozesse an Zelt, Schlafsack oder Luftmatratze geweckt. Das Trio etabliert im Interaktionsgeschehen einen gemeinsam geteilten Geruchsraum. Edward Hall begründet die Eigenschaften des Geruchsraumes [*olfactory space*] mit »because smell evokes much deeper memories than either vision or sound« (Hall 1966: 45).

Im Interaktionsverlauf wird zudem das thematisiert, was Martina Löw als eine Gleichzeitigkeit von »Spacing« und »Syntheseleistung« (Löw 2001: 158/159) beschrieben hat, das heißt das gleichzeitige Anordnen im Raum und das synthetisierende Verknüpfen von Wahrnehmung. Im Gegensatz zum traditionellen Primat des Visuellen in der Rezeption der bildenden Künste wird hier das Olfaktorische als ein bedeutsamer Wahrnehmungsaspekt der ›Kommunikation über Kunst‹ und damit auch der ›Kommunikation durch Kunst‹ interaktiv relevant. Ob der atmosphärische Charakter durch diese olfaktorische Sensation vom Künstler intendiert ist oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Sie ist eine Realität der Rezeptionssituation, die körperlich durch eine olfaktorisch geprägte *body-to-room*-Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsorientierung gemeinsam etabliert wird. Im Rahmen der Architekturtheorie ist der olfaktorische Beitrag zur Ästhetik von Räumen selten ein ausdrückliches Thema (vgl. Schönhammer 2009: 102). Auch in der Kunst- und Ausstellungspraxis werden der Geruch und die damit einhergehenden Rezeptionsgewohnheiten nur am Rand bearbeitet (vgl. King 2016).

In dem Moment, in dem sich Adrian abwendet, gilt der von ihm initiierte interaktive Austausch über den Raumgeruch als beendet. Er bewegt sich auf die andere Raum-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seite. Klaudia und Chris bleiben hingegen noch einen Moment sich gegenüberstehend zurück (Standb. 5.2-10). Das olfaktorische Wahrnehmungsangebot scheint die Aufmerksamkeit verstärkt auf den Körper zu lenken. Denn nun nimmt Chris Bezug auf die eigene Situierung und die gefühlte Lage seines Körpers, wenn er sagt, man kommt sich vor wie in einer »*EIzelle*« (Z. 11) oder in einem »*MUTTERkuchen*« (Z. 12). Gemäss der Wahrnehmungspsychologie kann die Wahrnehmung der eigenen Situierung und Lage des Körpers über die Sinnesleistung der vestibulären Wahrnehmung ermittelt werden. Mit der vestibulären Wahrnehmung kann sich der Mensch in der ihn umgebenden Welt zurechtfinden und sich über die eigene Lage im Raum orientieren (vgl. Schönhammer 2009: 67-84). Mit der Formulierung »*man*« bemüht sich Chris in der kommunikativen Bearbeitung der Wahrnehmung seiner Situationsräumlichkeit um Objektivität und Allgemeingültigkeit (vgl. Karich 2016: 341). Er verwendet die Begriffe »*EIzelle*« (Z. 11) oder »*MUTTERkuchen*« als Metaphern, indem er sie vom wörtlichen organischen Bedeutungszusammenhang in den künstlerischen überträgt und damit kommunikativ ein körperliches Präsenzempfinden des Umhülltseins, des pränatalen Geborgenseins oder der Situationsräumlichkeit in einer Kugel zum Ausdruck bringt. Sprachlich etabliert Chris mit diesen situationssensitiven Verweisen nicht nur den involvierenden Charakter des Kunstraumes, der ihn zu umschließen scheint, er verweist auch auf die gefühlte Auflösung der Schwerkraft, auf eine bestimmte Atmosphäre des Raumes sowie auf eine imaginäre Dimension, die das Raumempfinden bei ihm auslöst. Der Kunstraum wird durch die *body-to-room*-Wahrnehmung im Sinne von Elisabeth Ströker als ein ›gestimmter Raum‹ (vgl. Ströker 1977) etabliert. In der mentalen Vorstellung wird die Situierung in diesem Raum von den imaginierten Räumen (Eizelle, Mutterkuchen) überlagert. Mit Laura Bieger konstituiert Chris mit den Metaphern je einen »Projektionsraum, der zwischen seiner Vorstellungswelt und der Welt vermittelt, in der die Objekte seiner Wahrnehmung« (Bieger 2007: 10) liegen. Laut Bieger ist die Bildung von Projektionsräumen konstitutiver Teil der Wahrnehmung des immersiven, involvierenden und gestimmten Raumes. Daher sind auch die Geruchsvergleiche mit Zelt, Schlafsack oder Luftmatratze als Projektionsräume zu verstehen. Die Besuchenden stellen durch *Eintauchen* eine gemeinsam geteilte Immersionserfahrung her, welche die körperliche Präsenz umgreift und eine mentale und sinnliche Verschmelzung provoziert (vgl. Kemp 2015: 178).

In der Interaktion werden sowohl olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen als auch die Imagination von Projektionsräumen im Sinne von Immersionserfahrungen interaktiv produktiv gemacht. Durch die Art der ›Erfahrungsgestaltung‹ wird die Kunsthaftigkeit des Kunstraumes hergestellt. Die interaktive Erfahrung und Sinnproduktion wird nicht primär durch visuelles Wahrnehmen etabliert, sondern durch weitere Sinnestätigkeiten. Die Freunde stellen einen gemeinsam geteilten *multisensorischen Wahrnehmungsraum* her. Im Kontext von Museen war davon schon unter *multisensority experience* die Rede (vgl. vom Lehn 2006c: 17).

b) Visuelle Wahrnehmung durch solitäres Fotografieren als Thema der Interaktion

Nun setzen sich auch Chris und Klaudia nebeneinander in Bewegung (Standb. 5.2-11). Chris steuert auf Adrian zu (Standb. 5.2-12). Klaudia bleibt im selben Raumbereich stehen, hebt den Fotoapparat und zeigt an, dass sie beabsichtigt zu fotografieren (Standb. 5.2-14; 5.2-15). Ich möchte einen Moment bei Klaudia und ihrem solitär realisierten Fotografierverhalten bleiben und beobachten, wie sie den Raum durch die Kamera etabliert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.2-11: F-0.06.51,22



Standb. 5.2-12: F-0.06.56,00



Standb. 5.2-13: F-0.06.58,05



Standb. 5.2-14: F-0.07.02.19

14		**#**
15	Chris	das ist **geil** (.) klaudia
16		DA KANNst du sicher geile bilder machen



Standb. 5.2-15: F-0.07.05.03



Standb. 5.2-16: F-0.07.07,22

17	Klaudia	**hä?**
18	Chris	da kannst du sicher geile bilder machen jetzt (--)**#**

Die ganze Zeit trug Klaudia ihre Fotokamera in der rechten Hand. Die Kamera kann mit Erving Goffman als »egozentrisches Reservat« bezeichnet werden, das sich »mit dem Anspruchserhebenden« fortbewegt, »wobei dieser das Zentrum bildet«, der das Reservat »langfristig beansprucht« (Goffman [1971] 1982: 55). Auf den Standbildern (Standb. 5.2-13; 5.2-14) ist sichtbar, wie Klaudia aufrecht steht, den Kopf in den Nacken gelegt hat und die Spiegelreflexkamera mit beiden Händen vor den Augen hält. Sie lässt sichtbar werden, dass sie den eigenen visuell präferierten Interessen nachgeht.[52] Ihre Körperhaltung und die Fokussierung der Kamera lassen erkennen, dass etwas über ihr im Raum ihre

52 Vom Akt des Fotografierens war bereits oben die Rede (vgl. »*Alle foto (.) FOtografieren schon*«, Fallbeispiel 4.1.1.4.3).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufmerksamkeit anzieht. Durch die Priorisierung des Sehsinns, die Einschränkung des Blickfeldes, die distanzierte und medial vermittelte Form der Bezugnahme durch die Kamera entzieht sich Klaudia den multisensorischen Angeboten des Raumes. Sie wertet die immersive und den ganzen Körper einbeziehende Erfahrungsgestaltung gleichsam »kontrafaktisch« (Blunck 2003: 234) aus, indem sie sich lediglich auf eine Sinnesaktivität konzentriert. In dem Moment, in dem sich Klaudia den beiden Freunden nähert, wird sie von Chris adressiert und im gestalterischen Umgang mit der Fotokamera bestätigt »*DA KANNst du sicher geile bilder machen*« (Z. 16). Auf Klaudias »*hä?*« wiederholt dieser seinen Kommentar (Z. 18) (Standb. 5.2-15). Doch Klaudia lässt die Kontaktaufnahme von Chris kommentarlos und unbeantwortet stehen und schreitet an ihm vorbei (Standb. 5.2-16).

Klaudia, Chris und Adrian nutzen den Raum auf unterschiedliche Weise und stellen in ihm verschiedene Standpunkte her, von denen aus sie den Raum wahrnehmen. Es gibt keinen ›richtigen‹ Ort der Wahrnehmung. Sie nutzen den Raum durch gehende Bewegung, verweilen und stellen verschiedene je individuelle *dezentrierte Wahrnehmungsräume* her.

c) Visuelle Wahrnehmung durch Ko-Orientierung



Standb. 5.2-17: F-0.07.10,22



Standb. 5.2-18: F-0.07.17,15

19	Adrian	also (.) also es ist schon cool
20	Adrian	so ne klEtterburg von unten so (.) **zu:** zu gucken
21	Chris	UAh:: (...) müssen wir UNBEbedingt machen ((Kamera klickt))
22		(3.0)
23	Chris	<< pfeifend **#** >>

Adrian bewertet erneut die subjektive Wahrnehmungserfahrung in Form einer positiven Evaluation: »*also es ist schon cool*« (Z. 19), was von Chris und Klaudia als Aufforderung interpretiert wird, die Blickausrichtung mit ihm zu ko-orientieren (Standb. 5.2-17). Erst jetzt wird die Wirkung der visuellen Attraktion über ihnen thematisiert, welche die Aufmerksamkeit aller zu binden vermag, indem Adrian die kunstkommunikative Aufgabe des Beschreibens durch einen Vergleich bearbeitet: »*wie ne klEtterburg von unten*« (Z. 20). Erst jetzt kann annähernd rekonstruiert werden, was das Interaktionsensemble tatsächlich sieht: eine Art Spielplatz zur Bewegungsentfaltung. Ob aber Adrian tatsächlich eine Kletterburg oder nicht eher eine Hüpfburg meinte? Auf jeden Fall greifen weder Chris noch Klaudia korrigierend ein. Mit »*müssen wir UNBEbedingt machen*« (Z. 21) kündet Chris den Wunsch an, das Angebot zum *Mitspielen* (vgl. Unterkapitel 4.5.3) anzunehmen. Hier lassen sich zudem Spuren des Deutens finden. Der Sinn des Sichtbaren liegt offenbar darin, zum Selbermachen und erleben zu motivieren.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

d) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operiertes Fotografieren



Standb. 5.2-19: F-0.07.19,12



Standb. 5.2-20: F-0.07.26,24



Standb. 5.2-19a: F-0.07.19,12 (Ausschnitt)



Standb. 5.2-20a: F-0.07.26,24 (Ausschnitt)

24	Chris	klaudia (.) kannst du **DIE** mal fotografieren?
25	Klaudia	hmm:ja ((lacht))
26		(6.0) **((es klickt))**

Adrian wendet sich ab. Chris steht noch eine Weile neben Klaudia, die weiterhin mit Fotografieren beschäftigt ist. Die Erscheinungen über ihr scheinen sie zum Fotografieren zu motivieren, was sie aber auch von der Interaktion absondert. Denn offensichtlich gewinnt Chris Klaudias Aufmerksamkeit nur durch das akustische Signal des Pfeifens, mit dem er sich von der Dyade mit Adrian löst und auf sie zugeht. Rechts neben ihr bleibt er stehen, blickt zum Boden und zeigt mit dem Finger auf eine etwas entferntere Stelle. Simultan dazu fordert er seine Kollegin leise auf, während er sich zu ihr dreht: »*klaudia (.) kannst du DIE mal fotografieren?*« (Z. 24) (Standb. 5.2-19/19a). Klaudia ko-orientiert die visuelle Ausrichtung mit Chris, hebt die Fotokamera und ›zielt‹ mit dem Apparat auf das Zeigeziel vor ihnen. Die Zeigegeste, der deiktische Ausdruck »*DIE*« und die ko-orientierte Ausrichtung der Kamera rücken ein Phänomen in den Aufmerksamkeitsfokus, das bis anhin interaktiv noch nicht thematisiert wurde: andere Besuchende. In der Zeigerichtung sind auf dem Standbild die ausgestreckten Beine eines auf dem Rücken liegenden Mannes[53] zu sehen, der in dieser Rezeptionshaltung nach oben zu schauen scheint. Chris tritt einen Schritt zurück, stellt sich hinter Klaudia, macht den Oberkörper lang und beobachtet Klaudia beim Einstellen des Fotobildes (Standb. 5.2-20/20a). Er bestätigt sie dabei. Es klickt. Im Gegensatz zum

53 Zum Zeitpunkt des Standbildes ist nur der Mann sichtbar. Der kleine Junge neben ihm rückt erst später (Standb. 5.2-25; 5.2-26) in den Blick der Kamera.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solitären Fotografieren wird diese Art von Fotografieren von Chris und Klaudia gemeinsam hervorgebracht:

- durch ein deiktisch etabliertes Motiv,
- durch die Formation des Hintereinanderstehens,
- durch den ko-orientierten Blick auf das Display der Kamera,
- durch Bestätigungssignale.

e) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Selbst- und Fremdspiegelung



Standb. 5.2-21: F-0.07.31,00



Standb. 5.2-22: F-0.07.35,04

27	Adrian	**#** (---)also wwwwenn es hier drInnen auch nicht so: (-)
28		stark **nach** (.) n:ach (.) gUmmi eben riechen würde (.)



Standb. 5.2-23: F-0.07.41,00



Standb. 5.2-24: F-0.07.44,21

29	Adrian	wär das schon so: (.) cOOl so (.)
30		so **zum** entspAnnen und reinsetzen- (1.0) **#**



Standb. 5.2-25: F-0.07.53,14



Standb. 5.2-26: F-0.08.01,15

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

31	Klaudia	das stimmt
32	Chris	das stimmt ja (.)
33		(4.00) **#**
34		das ist schon cool (.) wenn du auf den boden guckst
35		und da hat es noch andere FIguren rum **#** (--)
36	Klaudia	das stimmt ((es klickt))

Nachdem Klaudia ein Bild gemacht hat, senkt sie die Kamera. Beide setzen sich koordiniert nach links in Bewegung, die Blicke sind weiterhin mit vorgeneigter Körperhaltung zum verspiegelten Boden gerichtet (Standb. 5.2-21; 5.2-22). Adrian hat sich unterdessen auf den Boden gesetzt. Er schaut nach oben und beschreibt erneut die olfaktorische Wahrnehmung, diesmal mit »*na:ch (.) gUmmi eben riechen*« (Z. 28). Offenbar übt der Geruch noch immer einen entscheidenden Einfluss auf die gesamte Wahrnehmung und Beurteilung des Kunstraumes durch das Im-Raum-Sein aus, wie aus seinem nächsten *turn* zu rekonstruieren ist: »*wär das schon so: (.) cOOl so (.) so noch zum entspAnnen und reinsetzen*« (Z. 30). Der Raumgeruch und die unangenehme Be- und Durchlüftung des Raumes scheinen sich als ein Mangel an Behaglichkeit bemerkbar zu machen (Standb. 5.2-23; 5.2-24). Adrian scheint als *Prosument* nicht auf angenehme Weise auf seine Kosten zu kommen. Er etabliert den Geruch kommunikativ als eine Art ›Rezeptionsverhinderer‹, der darüber entscheidet, ob der Kunstraum in Anlehnung an Elisabeth Ströker als ›gestimmter Wohlfühlraum‹ konstituiert werden kann oder eben nicht.

Klaudia und Chris stimmen ihm zu, während sie sich immer noch den gespiegelten Bildern auf dem Boden widmen (Standb. 5.2-25). Chris neigt dabei seinen Oberkörper nach vorn und lässt so eine Blickausrichtung zum Boden erkennen. Im nächsten *turn* kommentiert er selbstreflexiv die visuelle Wahrnehmung dessen, was er auf dem Spiegelboden sieht: »*wenn du auf den boden guckst und da hat es noch andere FIguren rum*« (Z. 34/35). Aus seinem Kommentar lässt sich schließen, dass das Spiegelbild für ihn eine ungewohnte Raumwahrnehmung etabliert. Auf das deiktisch verwiesene Spiegelbild »*da*« erkennt er weitere, ko-existente »*FIguren rum*«. Im Sinne von Wolfgang Kemps Rezeptionsästhetik ist er offenbar zusammen mit anderen »*FIguren*« als ›Betrachter selbst im Bild‹ (vgl. Kemp 1992). Auf multimodale Weise wird der verspiegelte Boden zum Medium der Teilhabe sowie der Selbst- und Fremdwahrnehmung interaktiv aktualisiert. Mit dieser Beschreibung thematisiert Chris verschiedene Möglichkeiten der Raumwahrnehmung, die in der reflektierten Fläche optisch zusammenfallen: Er schaut auf den Boden und etabliert den Boden als Spiegel. Im Spiegelbild erkennt er Figuren, die sich real über ihm befinden und nun auf dem Boden reflektiert erscheinen. Zudem sieht er sich im Spiegelbild umgeben von Figuren, die in der Realität nicht auf derselben Ebene im Kunstraum mit ihm anwesend sind. Klaudia richtet die Kamera auf den Bereich vor den Füßen von Chris und hält das Spiegelbild fotografisch fest (Standb. 5.2-26). Gleichzeitig stimmt sie Chris zu (Z. 36).

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

f) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Reflexion der Selbstverortung

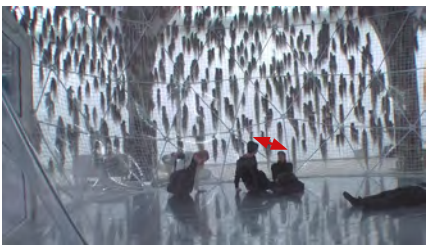


Standb. 5.2-27: F-0.08.07,15

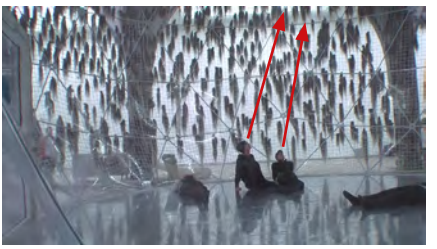


Standb. 5.2-28: F-0.08.18,12

37		(14.0 #) ((es klickt))
38	Chris	ich glaub ich glaube die JUngs da haben ein erlebnis #
39		((Chris und Adrian lachen))
40		(7.0)

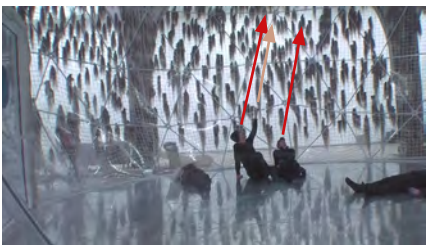


Standb. 5.2-29: F-0.08.26,23

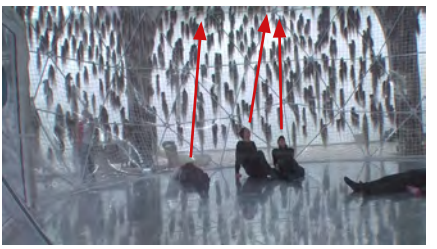


Standb. 5.2-30: F-0.08.35,02

41	Adrian	h° das hat ein bi**sschen** so was wie soo:: (-)eh: tAUche:r=
42	Chris	ja
43	Adrian	die irgendwie so: n:ach oben
44	Chris	=stimmt
45	Adrian	=gucken und den schwimmenden leuten zuschaun ( )
46	Chris	das stimmt ( ) #



Standb. 5.2-31: F-0.08.36,09



Standb. 5.2-32: F-0.08.39,12

47	Chris	das stimmt ja (.) das sind die Fl**sche**
48	Adrian	ja
49		(2.0) #

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die knappe verbale und repetitive Aktivität von Klaudia fällt auf. Ob das Fotografierhandeln die interaktive Beteiligung schwinden lässt, kann vermutet, nicht aber abschließend beantwortet werden. Chris löst die Interaktionsdyade mit Klaudia auf und steuert auf Adrian zu, der mit aufgestütztem Oberkörper auf dem Spiegelboden liegt. Er setzt sich mit ausgestreckten Beinen rechts neben ihn (Standb. 5.2-27). Kurz darauf legt er sich flach hin (Standb. 5.2-28), was Klaudia wiederum motiviert, die Situation zuerst aus der Nähe und dann aus einer gewissen Distanz fotografisch festzuhalten. Chris liegt ausgestreckt auf dem Boden und richtet den Blick nach oben. Chris und Adrian verweilen einige Sekunden in diesen Positionen. Als *Prosumenten* scheinen sie es zu genießen. Dann beginnt Chris zu deuten: »*ich glaube die JUngs da haben ein erlebnis*« (Z. 38), was beide mit einem Lacher kommentieren. Daraufhin beginnt Adrian seine Wahrnehmung der Situationsräumlichkeit sprachlich zu reflektieren. Seine Wortmeldung regt Chris an, sich aufzurichten, den Oberkörper mit den Händen hinter dem Rücken aufzustützen und den Blickkontakt mit ihm zu suchen (Standb. 5.2-29). Angelika Linke hat diese den Oberkörper aufstützende Form des Liegens als ein »aktives Liegen« (Linke 2012: 219) bezeichnet. Dieses macht eine Frontalorientierung mit einem Kommunikationspartner möglich. Adrian vergleicht die *Prosumenten*-Situation assoziativ mit einem »*tAuche:r*«, der den »*oben schwimmenden leuten*« zuguckt (Z. 41-45). Daraufhin schauen beide wieder ko-orientiert nach oben, als ob sie die Aussage verifizieren wollten (Standb. 5.2-30). Chris reagiert darauf, indem er auf die sich auf der Folie bewegenden Leute zeigt und diese als »*FIsche*« (Z. 47) bezeichnet (Standb. 5.2-31), was Adrian bejaht. Beide schauen weiterhin nach oben (Standb. 5.2-32).

Erneut bilden Chris und Adrian sprachlich einen Projektionsraum und konstituieren gemeinsam eine immersive Wahrnehmungssituation eines gestimmten Raumes, in dem sie sich als »*tAuche:r*« mittendrin und als ›eingetaucht‹ konstituieren. Während des gemeinsamen und ko-ordinierten *face-to-room*-Nach-oben-Blickens beantworten sie den Hinweis der visuellen Attraktion im Deckenbereich, der wie ein visueller Sog wirksam wird. Die in der Interaktion thematisierte Figur des Tauchers korrespondiert mit der *body-to-room*-Nutzung des Liegens. Interaktiv etablieren sie den Kunstraum erneut als eine räumlich-involvierende Rezeptionssituation und als einen Ort des Umfangenseins. So bearbeiten sie die Aufgabe des PARTIZIPIERENS. Gemeinsam stellen sie einen gemeinsam geteilten *multisensorischen und dezentrierten Wahrnehmungs- und Verweilraum* her. Als *Prosumenten* genießen und ›konsumieren‹ sie im liegenden Präsenzmodus auf bequeme Weise und ohne körperliche Anstrengung das, was sich über ihren Köpfen abspielt. Damit wird eine Absage an die traditionelle, distanzierte Rolle des ›Kunstbetrachters‹ deutlich.

Die Besuchenden beantworten die räumlich-materiellen Hinweise des atmosphärisch gestimmten Raumes im Interaktionsgeschehen zusammenfassend wie folgt:

- Die Besucherinnen und Besucher beantworten die Hinweise der Zugänglichkeit, indem sie den Schleusenraum gemeinsam mit weiteren Besuchenden betreten und diesen dann der Reihe nach verlassen und nacheinander in den Kunstraum treten.
- Es gibt keine ›richtige‹ Betrachterposition, von der aus der Kunstraum wahrgenommen und die Aufgabe des PARTIZIPIERENS durch *Eintauchen* gelöst werden kann. Die Besuchenden beantworten die Hinweise der freien Bodenfläche des Raumes, indem sie verschiedene *body-to-room-orientierte* Situierungsmöglichkeiten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in den Modi Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen realisieren. Sie stellen dabei unterschiedliche *dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume* her.
- Auch beantworten sie die visuellen, olfaktorischen, taktilen und vestibulären Wahrnehmbarkeitshinweise der atmosphärisch-involvierenden Qualität der Rauminstallation und stellen gemeinsam *multisensorische Wahrnehmungs- und Verweilräume* her.
- Während der Rezeption des Kunstraumes etablieren sie die sinnliche Figur des *Prosumenten*, welche in Ko-Präsenz mit anderen die kommunikativen Angebote des atmosphärisch gestimmten Raumes körperlich ›konsumiert‹, lange verweilt und dabei sich und auch andere im Raum Anwesende wahrnimmt.
- Sie realisieren unterschiedliche Formen von visuellen *face-to-room*-orientierten Wahrnehmungshandlungen und beantworten eine Vielfalt von Betrachtbarkeitshinweisen
  - durch die ko-orientierte visuelle Wahrnehmung von materiellen Erscheinungen,
  - durch ko-operierte visuelle Wahrnehmung durch gemeinsames Fotografieren,
  - durch ko-operierte visuelle Wahrnehmung durch Selbst- und Fremdwahrnehmen von Spiegelreflexionen,
  - durch ko-orientierte visuelle Wahrnehmung von weiteren Rezipierenden.

Claire Bishop hat die Möglichkeit des physischen Eintretens und die Immersivität (lat. immersio = Eintauchen) als charakteristische Merkmale von Installationskunst betont (vgl. Bishop 2005: 6). Und für Wolfgang Kemp löst Immersion im Sinne des Versenkens und der »mentale[n] und sinnliche[n] Verschmelzung« (Kemp 2015: 178) mit der Umgebung die körperliche Distanz zum Kunstwerk auf. In der Nutzung des Kunstraumes durch Chris, Adrian und Klaudia macht sich auch das bemerkbar, was Laura Bieger wie folgt beschrieben hat:

> »Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung der Distanz. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht« (Bieger 2007: 9).

Abschließend möchte ich noch auf die Dokumentenlage dieses Falles Bezug nehmen. Bei der Rekonstruktion des Beispiels bin ich an Grenzen gestoßen, da im Video bzw. auf den Standbildern nicht dasselbe zu sehen ist wie das, was Adrian, Chris und Klaudia im Kunstraum vor Ort wahrnehmen. Es ist weder sichtbar, was sich über ihnen im Deckenbereich abspielt, noch sind die Spiegelbilder auf dem Boden visuell zugänglich. Auch das Riechen und die Wahrnehmung der Situationsräumlichkeit können nicht adäquat nachvollzogen werden. Durch die zweidimensionalen Bilddokumente kann nur ansatzweise die multisensorische und dezentrierte Wahrnehmungssituation, in der sich das Trio befindet, rekonstruiert werden. Eine solche Raumsituation ist für Claire Bishop konstitutiv für Installationen, wenn sie schreibt:

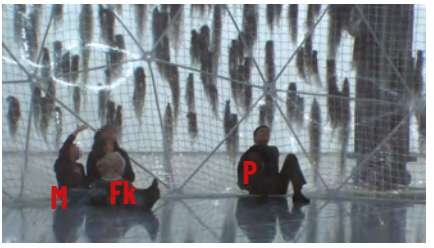
> »The way in which installation art structures such a particular and direct relationship with the viewer is reflected in the process of writing about such work. It becomes apparent that it is difficult to discuss pieces that one hat not experienced first – hand. In most cases, you had to be there.« (Bishop 2005: 10)

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Um analytisch nachvollziehen zu können, was genau die Atmosphäre des Raumes auszeichnet und was genau sich im jeweiligen Wahrnehmungsfokus der Besuchenden befindet, wäre der Einsatz von weiteren Kameras methodisch sinnvoll gewesen, die simultan nach oben und in den Raum gefilmt hätten. Die Anbringung solcher Kameras hätte aber die Wahrnehmungssituation für die Besuchenden entscheidend mitgeprägt. Eine andere Möglichkeit wäre der Einsatz einer Actionkamera gewesen, wie Reinhold Schmitt vorschlägt (vgl. Schmitt 2017), die simultan dokumentiert, was die Besuchenden sehen. Vielleicht wäre auch das fotografische Bildmaterial von Klaudia aufschlussreich gewesen, um zu rekonstruieren, auf welche visuellen Attraktionen sich die multimodalen Handlungen beziehen. Im Moment der Datenerhebung standen diese Dokumentationsmöglichkeiten jedoch nicht zur Disposition.

4.5.2.4.2 Fallbeispiel »UE:: (.) was war das?«

Das nächste Fallbeispiel soll noch auf einen anderen Aspekt des Kunstraumes und die Art, wie die Besuchenden PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* bearbeiten, aufmerksam machen. Die Sequenz dauert rund 50 Sekunden (B-0.27.40,10–B-0.28.30,12) und illustriert, wie durch den Kunstraum überraschende Ereignisse generiert werden. Wiederum filmt die Kamera von außen ins Innere des Raumes. Peter (P) hockt auf dem Boden mit stark angewinkelten Beinen, schmiegt sich an die Folienwand und schaut nach oben (Standb. 5.2-33). In sozialer Distanz (vgl. Hall 1966: 121/122) zu ihm befinden sich eine Frau mit einem Kleinkind (FK) auf dem Schoß und rechts neben ihr ein Mädchen (M), das mit der rechten Hand auf etwas über ihnen zeigt, worauf auch beide schauen. Peter und das benachbarte Trio sind in ›chilligen‹ Rezeptionshaltungen zu sehen. Sie werden durch den Kunstraum als *Prosumierende* konfiguriert. Dann senkt Peter den Kopf und schaut im Raum umher (Standb. 5.2-34).



Standb. 5.2-33: B-0.27.40,10



Standb. 5.2-34: B-0.27.46,08



Standb. 5.2-35: B-0.28.02,17



Standb. 5.2-36: B-0.28.05,16

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

01	Peter	**#** (1.0) UE:: (.) was war **das**? ((lacht))
02		dabei sind wir sO: leicht
03		((lacht)) **#**

Erste Überraschung: Plötzlich ist ein überraschtes »*UE:: (.) was war das?*« (Z. 01) zu hören. Peter hebt unvermittelt sein rechtes Bein an und rudert mit beiden Armen so in der Luft, als würde er das Gleichgewicht suchen (Standb. 5.2-35). Diese Reaktion lässt vermuten, dass etwas geschehen sein muss. Peter wirft kurz einen Blick neben sich, als ob er dort die Ursache der Destabilisierung vermuten würde. Während die Kamera etwas wegzoomt, rückt die Frau mit ihrem Kind im Arm ins Bild (Standb. 5.2-36). Sie schaut zu Peter, der den Blickkontakt erwidert und das Erlebnis lachend kommentiert: »*dabei sind wir sO: leicht*« (Z. 02).



Standb. 5.2-37: B-0.28.11,07



Standb. 5.2-38: B-0.28.21,18

04	Peter	**U::F::**
05		[((lacht))]
06		[((Gelächter))]
07	Mädchen	weil (.) wenn die da oben weggeht und dann wieder nach unten
08		( )
09	Peter	alles **klar**
10		wenn es gewicht hat (.) das von oben kommt (.)
11		dann (-)rutschen wir wieder hoch (.) oder?
12	Mädchen	**( )**
13	Peter	na gut (.) dann warten wir erst mal

Zweite Überraschung: Nach rund 15 Sekunden passiert die erneute Überraschung, die Peter nun völlig aus dem körperlichen Gleichgewicht bringt: Plötzlich streckt er beide Beine in die Luft und rudert noch heftiger mit den Armen (Standb. 5.2-37). Der körperliche Kontrollverlust lässt ihn etwas ungeschickt aussehen, was er jedoch wiederum mit einem Lacher kommentiert. Auch im Raum ist Gelächter zu hören. Was ist passiert? Das Standbild ermöglicht nur eine eingeschränkte Sichtweise auf die Situation: Noch ist unklar, was Peter sieht und was der Auslöser seiner heftigen Destabilisierung ist. Offenbar hat das Mädchen dasselbe im Blick, wenn es mit Gesten zu erklären versucht: »*weil (.) wenn die da oben weggeht und dann wieder nach unten*« (Z. 07).

Aufgrund der Erkenntnisse bisheriger Analysen lässt sich aber rekonstruieren, dass die gespannte Folie über ihnen von Personen begangen werden kann. Verlässt nun die letzte Person die Folie im Sinne des Kommentars des Mädchens »*weil (.) wenn die da oben weggeht*«, verändert sich die Spannung der Membran und diese schnellt nach

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oben, was Auswirkungen auf die Spannung der Außenwandhaut hat, an der Peter anlehnt. Die Druckbedingungen verändern sich erneut, wenn Besuchende auf die Folie steigen. Dann drücken sie die Folie, wie das Mädchen sagt, »*wieder nach unten*«. Peter folgert daraus und antwortet mit Blickkontakt zum Mädchen, »*wenn es gewicht hat (.) das von oben kommt (.) dann (-)rutschen wir wieder hoch (.) oder?*« (Z. 10/11). Das Mädchen gibt eine Antwort, die leider nicht verständlich ist. Aufgrund der Reaktion von Peter kann aber vermutet werden, dass es nur einen Moment dauern wird, bis die nächsten Besucherinnen und Besucher wieder auf die Folie steigen. Das Fallbeispiel macht deutlich, dass die Benutzung der Folie Einfluss auf die Druckverhältnisse im Raum darunter hat. Dieser Einfluss wird in einer *body-to-room*-orientierten Wahrnehmungsweise relevant, wie anhand von Peters destabilisierter körperlicher Reaktion rekonstruiert werden kann. Wird die Folie verlassen, dann spüren das die im Kunstraum Anwesenden durch plötzlich veränderte Druckverhältnisse, die sie gleichsam ›nach oben‹ ziehen und so destabilisieren.

Ich fasse zusammen: Die Lösung der PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintauchen* ist durch den Kunstraum raumkommunikativ so vorstrukturiert, dass es in alle Richtungen etwas zu sehen gibt. Durch seine verschiedenen *face-to-room*-Orientierungen beantwortet Peter unterschiedliche Wahrnehmbarkeitshinweise. Zudem setzt der Kunstraum die *Prosumentinnen* und *Prosumenten* durch die im Raum herrschenden Druckverhältnisse in ein räumlich-körperlich involvierendes Verhältnis. Die Druckverhältnisse werden von weiteren Besucherinnen und Besuchern mitbestimmt, wenn diese auf die gespannte Folie treten oder sie verlassen. Im Kunstraum ist der Auf- bzw. Abtritt von anderen Besuchenden über den Köpfen nicht nur sichtbar, sondern offensichtlich auch durch eine *body-to-room*-orientierte Wahrnehmung als destabilisierend erfahrbar, vor allem dann, wenn mit dem Körper an der Folienwand angelehnt wird. Die Herstellung eines *multisensorischen und dezentrierten Wahrnehmungs- und Verweilraumes* fördert zudem die Aufmerksamkeit für andere Anwesende im Raum und motiviert zur Kommunikation auch zwischen sich fremden Besuchenden. Als *Prosument* wird Peter durch das Medium des Kunstraumes gleichsam von anderen Anwesenden ›sozial‹ und ›interaktiv bewegt‹. So sind in dieser kurzen Sequenz unterschiedliche Interaktionsformen und -ereignisse zu rekonstruieren:

- Peter tritt in *fokussierte Interaktion* mit dem benachbarten Mädchen und der Frau, um interaktiv die Gründe für dieses Ereignis zu bearbeiten.
- Peter nutzt den runden Grundriss als Ressource, um durch das Beobachten von anderen Anwesenden eine *nicht-fokussierte Interaktion* herzustellen.
- Peter reagiert auf veränderte Druckverhältnisse, die als spürbare Folge des *Interaktionsereignisses* des genutzten Folienraumes über ihm resultieren.
- Peter lacht gemeinsam mit anderen im Raum Anwesenden. Auch das gemeinsame Lachen ist als ein verbindender Effekt dieses Ereignisses zu werten. Es lässt sich als gruppendynamisches Resultat einer temporären Vergemeinschaftung interpretieren.

Installationskunst tritt beim *Eintauchen* als ein kontaktfördernder, sozialer Raum in Erscheinung, was in einem gesteigerten Bewusstsein für andere Besucherinnen und Besucher augenfällig wird. Hier zeigt sich das, was bereits Claire Bishop wie folgt beschrieben hat:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »This introduces an emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a hightened awareness of other visitors who become part of the piece. […] This activation is, morever, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewer's engagement in the world.« (Bishop 2005: 11)

4.5.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintauchen*

Ausgangspunkt war eine dokumentierte Situation, in der Ruth und Anita gemeinsam mit anderen in einem begehbaren Kunstraum verweilen und mit einer weiteren Lösung der PARTIZIPATIONS-Aufgabe konfrontiert sind, die ich als *Eintauchen* bezeichnet habe. Ich habe rekonstruiert, dass die Ausstellung einen begehbaren Raum mit spezifischer immersiver Atmosphäre zur Verfügung stellt, den die Besuchenden auf vielfältige Weise nutzen und dessen Hinweise in unterschiedlichen Körperhaltungen und -posituren auf eine im Kunstmuseum ungewohnte Art und Weise beantworten. Erst mit Hilfe der Videoanalysen konnte gezeigt werden, wie die Besuchenden die zahlreichen multisensorischen Wahrnehmungsangebote im Raumganzen durch ihre Teilhabe multimodal beantworten.

Ich fasse nun zusammen, wie *Eintauchen* durch die raumbasierte Kommunikation des Kunstraumes vorstrukturiert ist und wie sie von den Besuchenden multimodal beantwortet wird und wie diese in *Cloud Cities* die Kunsthaftigkeit von Installationskunst herstellen.

Raumbasierte Kommunikation

- Die Analysen haben gezeigt, dass der architektonische Kunstraum ein in sich geschlossener, kugelartiger Installationsraum ist. Als ein ›Raum im Raum‹ zeichnet er sich durch eigene räumliche Gestaltung sowie durch eigene Geruchs- und Druckverhältnisse aus. Er besteht aus einem verspiegelten Boden, einer transparenten und mit Pflanzen behangenen Außenhaut und einer gespannten Folie über den Köpfen, die auf spezifische Betrachtbarkeitshinweise während der Anwesenheit von sich bewegenden Besuchenden aufmerksam machen.
- Die Zugänglichkeit durch die Schleusentür ist nur durch das Einhalten von Instruktionen, das heißt ohne Schuhe möglich.
- Die Gestaltung dieses begehbaren Kunstraumes kommuniziert eine eigene sinnliche Atmosphäre, eine alternative Realität innerhalb des Ausstellungsraumes und legt andere Nutzungs- und Rezeptionsweisen nahe als der Ausstellungsraum.
- Zudem bietet er für mehrere Besuchende Zugang und Raum zum Verweilen.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Der Kunstraum wird von mehreren Besuchenden simultan als Verweilraum genutzt.
- In unterschiedlichen Präsenzformen wie Sitzen, Hocken, Kauern und Liegen halten sie sich am Rand entlang auf dem Boden auf. Sie nutzen den Raum durch unterschiedliche *body-to-room*-orientierte Körperhaltungen und erleben dabei den Kunstraum als einen *multisensorischen Verweilraum*.
- Dabei ist durch die gegenseitige Sichtbarkeit die gemeinsame Anwesenheit erfahrbar. Der runde Halbkugelinnenraum wird zu einem sozialen Gefäß.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- Durch die Blickorientierungen nach oben zum Deckenbereich und nach unten zum Boden werden diese Bereiche von den Besuchenden *face-to-room*-orientiert erkundet. Darin eingeschlossen ist auch das Beobachten von anderen Anwesenden.
- Der Kunstraum bildet die räumliche Umgebung, in der die Besuchenden *dezentrierte Wahrnehmungsräume* in ungezwungenen, chilligen Rezeptionsweisen herstellen und in der Rezeptionsfigur *Prosument* in Erscheinung treten.

Mit Hilfe einer Skizze visualisiere ich *Eintauchen* als eine weitere Lösung von PARTIZIPIEREN, welche die Verbindung zwischen der Raumkommunikation und den situativen Antworten der Besuchenden sicht- und nachvollziehbar zu veranschaulichen versucht.

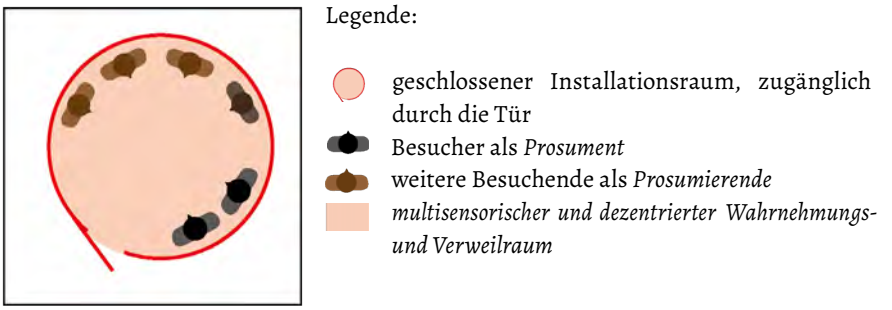


Abb. 25: *Eintauchen* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Die Skizze zeigt, wie sich zahlreiche Besuchende nebeneinander am Rand entlang des durch eine Tür zugänglichen geschlossenen Installationsraumes befinden. Sie etablieren den Kunstraum als ›soziales Gefäß‹, das aufgrund ihrer Nähe zueinander und ihrer Anordnung Interaktionsereignisse nahegelegt. Die Besucherinnen und Besucher sind *face-to-room* und *body-to-room* auf den Kunstraum und auf die in ihm Anwesenden bezogen. Die Besuchenden eignen sich den Raum als *Prosumierende* an und etablieren *multisensorische und dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume*.

Interaktive Realisierung von *Eintauchen*

- Die Interaktionsanalysen haben deutlich gemacht, dass mit dem Eintritt in den geschlossenen Kunstraum nicht nur visuelle und kinästhetische, sondern vor allem auch olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen interaktiv ausgewertet werden. Dies zeichnet die Bildung von *multisensorischen Wahrnehmungs- und Verweilräumen* aus.
- Der Spiegelboden fördert die interaktive Reflexion der Teilhabe, der Selbst- und Fremdwahrnehmung und der eigenen Verortung im Kunstraum.
- Zudem fördern die runde Grundrissform, die sich verändernden Druckverhältnisse sowie die transparente Bühnensituation über den Köpfen die Aufmerksamkeit auch für die Bereitschaft zur Kommunikation mit anderen, fremden Besucherinnen und Besuchern. Dies geschieht durch die gemeinsame visuelle Herstellung von Beobachtungssituationen von interaktiven Bewegungsereignissen über den

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Köpfen der Besuchenden, von nicht-fokussierten Interaktionsereignissen durch das Beobachten von anderen im Raum Anwesenden oder das gemeinsame Lachen.
- Die räumliche Nähe zueinander und die immersive Raumsituation lassen zudem auch fokussierte Interaktionsereignisse mit einander sich fremden Besuchenden entstehen. Als *Prosumenten* erscheinen die Besuchenden kontaktfreudig.

Sprachliche Realisierung von *Eintauchen*

- Die multisensorischen Erfahrungen der Teilhabe und das Beobachten von anderen Anwesenden regen zur Anschlusskommunikation an, aber auch zu paraverbalem (lautes Lachen) und nonverbalem Kommunizieren (Nase zuhalten).
- *Eintauchen* motiviert die Besuchenden, sprachlich auf die unterschiedlichen sinnlichen Wahrnehmungsangebote durch Bezugnehmen, Beschreiben und Bewerten wie folgt zu reagieren:
  - Bezugnehmen: Deiktische Ausdrücke lokalisieren die Erscheinungen vor Ort (»*von so unten*«, »*nach oben*«, »*DA*«, »*hier drinnen*«).
  - Beschreiben: *verba sentiendi* benennen nicht nur Wahrnehmungswerte durch das Sehen (»*boden gucken*«, »*zugucken*«), sondern auch durch das Riechen (»*es riecht*«) und das Fühlen der Lage des eigenen Körpers (»*man kommt sich vor*«, »*dabei sind wir sO: leicht*«). Mit der Vergleichspartikel »*wie*« werden Wahrnehmungswerte vergleichend veranschaulicht (»*wie im schlAfsack*«, »*zelt*«, »*lUftmAtratze*«).
  - Bewerten: Bewertet wird vor allem das Seherlebnis (»*das ist schon cool (.) wenn du auf den boden guckst und da hat es noch andere FIguren rum*«; »*also es ist schon cool so ne klEtterburg von unten so (.) zu: zu gucken*«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Eintauchen*: Installationskunst als soziales Immersionsmedium

Die Besucherinnen und Besucher werden im architektonisch geschlossenen Kunstraum mit dem ganzen Körper in einen intensivierten Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum involviert. Sie konstituieren Installationskunst als eine Kunst des ›Involvements‹ und als einen Immersionsraum. Durch die Betretbarkeit wird die ästhetische Distanz zu einem objekthaften Kunstwerk aufgehoben, das gesamte visuelle und körperliche Wahrnehmungsfeld wird von einer veränderten Atmosphäre dominiert und prägt das Erlebnisangebot. Dieses hat nicht nur einen die Besuchenden inkludierenden, sondern auch einen immersiven und alle Sinne ansprechenden Charakter, den die Besuchenden mit dem Körper auf phänomenologische Weise in den Präsenzmodi Stehen, Sitzen und Liegen beantworten. Die Erfahrung der Immersivität des Raumes aktiviert alltägliche Erinnerungen, individuelle Vorstellungen und Projektionen. Der Raum motiviert so zur chilligen, vergnügten und unbeschwerten körperlichen Nutzung. In der multisensorischen Rezeption des Kunstraumes äußern die Besuchenden eine Art sinnlicher »Verzauberung« [*enchantments*] (Rosenthal 2003: 33). In diesem Sinne könnte das soziale Immersionsmedium Installationskunst auch als eine »Kunst des In-Seins« (Kemp 2015: 178) bezeichnet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.5.3 Mitspielen



Standb. 5.3-1: 1Gro-01.23,02

Die Kamera befindet sich auf der höheren Zugangsebene zur großen, begehbaren Raumkapsel [⑰ *Observatory*] und dokumentiert das, was nach dem Begehen der Steiltreppe von der oberen Plattform aus zu sehen ist: Auf dem Dokument (Standb. 5.3-1) ist eine Art Luftkissen zu sehen, darüber ein Ausschnitt der transparenten und mit Pflanzen behangenen Kuppel der Raumkapsel. Darauf befinden sich drei Besuchende, die in unterschiedlichen Präsenzformen verweilen oder sich bewegen.[54] Die Frau im Vordergrund, ich nenne sie Viola, liegt auf dem Bauch. Ihren Oberkörper stützt sie mit den beiden Unterarmen auf der Folie auf. Das rechte Bein hat sie so angewinkelt, als ob sie robben würde. Max steht in der Mitte auf allen vieren, das heißt, er kniet und stützt sich mit beiden Armen auf den Folienuntergrund ab. Die Stirn hat er auf die Folie gelegt, so dass er durch diese hindurch nach unten schauen kann. Florian dahinter liegt auf dem Rücken. Sein linkes Bein hat er angewinkelt. Die Körperhaltungen und die Situierungen der Besuchenden sind durch die Materialität der Folie und die Druckverhältnisse des Luftkissens motiviert, aber auch von den Handlungen und Bewegungen der auf der Folie Anwesenden abhängig. Ohne dass klar ist, was im nächsten Moment passieren wird, kann doch mit Sicherheit vorausgesagt werden, dass das Luftkissen seine Form verändern wird, sobald sich jemand bewegt.

Wenn sich die Besuchenden auf die Folie wagen, sind sie in der Auswertung der raumkommunikativen Ressource unweigerlich mit den Bewegungsmöglichkeiten konfrontiert, die ihnen das Luftkissen nahelegt. Aber auch die Bewegungen der anderen Besuchenden, die sich darauf befinden, fordern sie zur Ko-Ordination auf. Kurz: Das Kunstwerk stellt an die Besuchenden die Aufgabe, aktiv zu PARTIZIPIEREN. Sie lösen diese, indem sie *mitspielen* und dabei Teil der künstlerischen Arbeit werden. Die

54 Die Videoaufnahme des Ausstellungsbesuchs von Ruth und Anita dokumentiert deren Aktivitäten aus der *Eintauch*-Perspektive von unten. Daher wird das Kapitel mit einem Standbild eines anderen dokumentierten Falles eingeführt, das die Perspektive der Nutzenden zeigt.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lösung *Mitspielen* ist denn auch eine weitere handlungspraktische Antwort auf die Frage: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Die Besuchenden beantworten die Hinweise des künstlerisch gestalteten Kunstraumes und konstituieren durch eine aktive Teilnahme die Kunsthaftigkeit von Installationskunst mit.

Im Diskurs der Kunst sind die Begriffe ›Mitwirken‹, ›Mitmachen‹ oder ›Mitgestalten‹ als Formen von Partizipation bereits etabliert. Wie im letzten Kapitel (vgl. *Eintauchen*, Unterkapitel 4.5.2) gezeigt wurde, befindet sich unter der Folie ein Zuschauerraum, in dem das *Mitspielen* beobachtet werden kann. Mit der auf dem Standbild dokumentierten Situation kommt somit der »Theater«-Frame zum Tragen, der durch die kategorischen Identitäten »performer/audience« (Sacks/Schegloff/Jefferson 1992: 110) geprägt wird. Die transparente Haut bindet die Anwesenden in ein räumliches Setting ein, das für ›Bewegungsspiele‹ genutzt und in Anwesenheit von *Prosumentinnen und Prosumenten* darunter aufgeführt wird. Die Folie markiert eine »Grenzlinie« zwischen »einer Bühnenzone, wo die Aufführung stattfindet, und einem Zuschauerraum, in dem sich die Zuschauer befinden« (Goffman [1974] 1977: 143). Wie die Rolle der auf der Bühne Agierenden gehört auch die Zuschauerrolle zum Theaterrahmen – »kein Publikum, keine Aufführung«, so Erving Goffman (Goffman [1974] 1977: 144). Insofern sind die *Prosumierenden* bei der Aufgabenlösung von PARTIZIPIEREN als konstitutiver Bestandteil des raumkommunikativen Settings mitzudenken.

In der Art und Weise, wie die Besucherinnen und Besucher das Luftkissen nutzen, wie sie mit ihren Bewegungen und Handlungen den Auftritt auf der Folien-Bühne gestalten und wie sie die Aufgabe durch *Mitspielen* empirisch lösen, prägen sie die Erscheinungsweise der Installation für die *Prosumententinnen und Prosumenten*. Darum wird es in diesem Kapitel gehen. Wiederum wird zuerst der Aufforderungscharakter der Installation analysiert (Abschnitt 4.5.3.1), dann werden jene Hinweise herausgearbeitet, die von den Besuchenden auf körperliche Weise beantwortet werden (Abschnitt 4.5.3.2). Dann wird die Perspektive gewechselt und die Körperfigurationen aus der Untersicht fokussiert (Abschnitt 4.5.3.3), bevor mit Hilfe der Videoanalyse das interaktive Spiel der sich auf der Folie Bewegenden näher beleuchtet wird (Abschnitt 4.5.3.4) und die Ergebnisse zusammenfassend reflektiert werden (Abschnitt 4.5.3.5).

4.5.3.1 Raumkommunikative Angebote der Bühnensituation

Bei der kommunikativen Vorstrukturierung dieser Situation spielen vor allem Angebote des Kunstraumes als Teil des vom Künstler gestalteten Ausstellungsraumes eine relevante Rolle.



Standb. 5.3-1b

Folie: Das zentrale Angebot zur Nutzung ist die gespannte Folie. Diese muss die Eigenschaft einer gewissen Strapazier- und Tragfähigkeit sowie Festigkeit kommunizieren, um als materielle Bedingung für die Begehbarkeit überhaupt wahrgenommen, akzeptiert und genutzt zu werden. Als Kontaktzone fungiert sie zudem als Handlungs- und Bewegungsgrundlage, die auf die Auslieferung der Körper sowie auf die Aktivierung von Bewegung angelegt ist. Als räumliche Grundlage kann die Folie mit dem in der Kunstwissenschaft etab-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lierten Begriff des *body display* (vgl. Stalder 2003) gefasst werden. Als Körperdisplay ist sie ein sinnstiftendes Element, das die Schnittstelle zwischen den Besuchenden und dem Kunstraum bildet. Sobald sie betreten wird, tritt sie kommunikativ in Erscheinung. Als bewegliches Bauteil wirkt sie prägend bei der Aktivierung und Visualisierung von Bewegungen der Besuchenden mit.



Standb. 5.3-1b

Luftkissen: Das Luftkissen kann definiert werden als ein raumgreifendes Objekt, das einen großen Teil des Kunstraumes ausmacht und in dem die *Prosumentinnen* und *Prosumenten* darunter ›eingeschleust‹ sind. Zu erkennen ist eine leichte Wölbung der gespannten Folie, die von der Luft des Kunstraumes darunter herrührt. Das Luftkissen ist vom Künstler wie eine Versuchsanordnung für Bewegung und Handlung gebaut, gestaltet, inszeniert und vorstrukturiert worden. Es etabliert eine kommunikative Situation, indem es von den Besuchenden betreten werden kann, was für andere Anwesende darunter sichtbare »Ereignisse […] auslöst« (Gronau 2010: 126). Als Bewegungs- und Handlungsträger prägt es die räumliche Umgebung der Besuchenden auf der Folie und prägt die Wahrnehmbarkeits- und Betrachtbarkeitshinweis für jene darunter. In diesem Sinne lässt sich das Luftkissen als ein Objekt fassen, das eine zentrale Ressource der Kommunikation und Interaktion zwischen den auf der Folie Agierenden untereinander und zwischen ihnen und den *Prosumierenden* darunter bildet. Mit Stefan Hirschauer ist es sogar als materieller »Partizipand« zu verstehen, der darunter alle »Entitäten, die auf eine für sie spezifische Weise in den Vollzug von [körperlichen] Praktiken involviert sind«, fasst (Hirschauer 2004: 74). Möglich ist auch, dem Begriffsvorschlag von Bruno Latour zu folgen. Latour hat in der materiell-semiotisch orientierten Akteur-Netzwerk-Theorie den Begriff ›Aktant‹ geprägt. Der Aktant tritt als eigendynamischer Mitspieler in Erscheinung und verschiebt dabei die Handlungsziele der Akteure auf eine Entität in materialisierter Gestalt (vgl. Latour 2000: 372). Wendet man Latours Begriffsvorschlag auf die dokumentierte Situation an, dann nutzen die handelnden Besuchenden das Luftkissen nicht nur, sondern sie verändern die Form durch ihre Bewegungen und Handlungen auch. Die durch die Besuchenden geformte, räumlich-materielle Form des Kissens kann gemäß Latour als *Aktant* bezeichnet werden, da sie wiederum auf das Handeln der Besuchenden wirkt. Denn einerseits bildet das Luftkissen als *Aktant* die materielle Bewegungsgrundlage, andererseits ist er ein ›Mitspieler‹ und materialisierter Ko-Produzent von Interaktion.



Standb. 5.3-1c

Transparenz: Ein weiteres zentrales kommunikatives Angebot ist die Transparenz der Folie. Obwohl diese aufgrund ihrer Erscheinung als Kontaktzone die eigene Materialität kaum in den kommunikativen Vordergrund treten lässt, ist sie dennoch als Schauplatz von bewegten Körpern und als »ästhetische Grenze« (Janecke 2004: 17) relevant. Die Transparenz der Folie ermög-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

licht Durch- und Einblicke. An der durchsichtigen Grenze werden die Bewegungen der aktiven Körper darüber und die verweilenden Körper darunter wahrnehmbar. Es entfaltet sich ein »Gravitationsfeld […], das alles ästhetisiert, was in seinen Sog hineingerät« (Hartard 2010: 6). Als Hinweis für Betrachtbarkeit fordert die transparente Folie eine erhöhte Aufmerksamkeit für visuelle Wahrnehmung. Sie legt eine Art Komplizenschaft zwischen den Teilnehmenden auf der Folie und jenen der *Prosumierenden* darunter nahe.



Standb. 5.3-1d

Bühne: Die körperlichen Handlungen und Bewegungen in luftiger Höhe sind durch die Ausdehnung des Luftkissens innerhalb der begehbaren Raumkapsel begrenzt. Barbara Gronau qualifiziert Installationen mit der intendierten Involvierung von Besuchern in ihrem gleichnamigen Buch als »Theaterinstallationen« (Gronau 2010). Die Theatralität ermöglicht es den Besuchenden, sich als wahrnehmende und handelnde *Akteure* zu zeigen. Silke Feldhoff beschreibt die Beteiligungsweise des Publikums wie folgt: »Akteur ist der Rezipient bei den Arbeiten, bei denen seine Reaktionen oder Handlungen notwendiger konstitutiver Teil der künstlerischen Arbeit sind.« (Feldhoff 2009a: 44) Mit dem Bühnenmodell lässt sich somit ein Zusammenhang zwischen Kunstrezeption und -produktion herstellen. Der Folien-Bühnenraum ist dabei ein »Zwischenraum des Zeigens«, der sich mit Nora Sternfeld zwischen Ereignis und Repräsentation, zwischen Präsenz und Repräsentation (vgl. Sternfeld 2017) und explizit als »designed for the recipient« (Sacks/Schegloff/Jefferson 1992: 230) manifestiert.

4.5.3.2 Besuchende als *Akteure*



Standb. 5.3-1e

Die gespannte Folienhaut fordert als kommunikatives Display die körperliche Nutzung des Bühnenraumes. In dem Moment, in dem sich die Besuchenden auf die instabile Unterlage begeben, beantworten sie den Hinweis der Begehbarkeit des Luftkissens und etablieren dieses als *Aktionsraum*. Sie befinden sich nicht mehr in körperlicher Distanz zum oder vor einem Kunstwerk, sondern sie liefern sich mit ihrer ganzen körperlichen Existenz dem Kunstwerk aus und werden Teil davon. Wie wir vertrautheitsabhängig vom Trampolin wissen, verlangt das Sich-Bewegen auf gespannter Folie als materiellem Untergrund aufgrund der Instabilität andere und bisweilen auch neue Bewegungsabläufe und formen, bei denen sich das Körperzentrum in Foliennähe befindet. Dies verlangt nach einem horizontal orientierten Handeln und Bewegen. Viola versucht zu robben, Florian verweilt auf dem Rücken und Max kniet auf allen vieren. Die Besuchenden werden von der räumlichen Umgebung als Bewegende, Mitmachende oder Mitspielende, kurz: als *Akteure* konfiguriert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.3-1f

Die Besuchenden nutzen das Luftkissen auf unterschiedliche Weise. Viola liegt auf dem Bauch. Der Hüftbereich bildet jene Stelle, die das Luftkissen am stärksten belastet und hinunterdrückt. Max kniet und stützt sich mit den Unterarmen auf der Folie auf. Sein Körpergewicht lagert vor allem auf dem linken Knie des Standbeines, das die Folie am stärksten nach unten drückt, da das rechte Bein nach hinten gestreckt und entlastet ist. Florian liegt mit angezogenen Beinen auf dem Rücken, das Gewicht seines Oberkörpers ist gleichmäßig auf der Folie verteilt. Die drei *Akteure* bestimmen mit dem Körpergewicht, den entsprechenden Posituren und Körperhaltungen die Verteilung des Luftdrucks und formen das Luftkissen. Dieses bildet die räumliche Ressource von weiteren körperlichen Bewegungsmöglichkeiten. Denn wir wissen aus Erfahrung, dass das Folienkissen bei jeder Bewegung und Positionsveränderung die Spannungsstruktur und damit auch die Form verändert. Wenn sich jemand auf eine Seite bewegt, steigt das Luftkissen auf der anderen Seite hoch. Die gesamte Folienstruktur wird durch die körperliche Anwesenheit, durch Bewegungen und Handlungen der Besuchenden *body-to-object*-orientiert dynamisch verändert. Als *Akteure* sind sie also permanent herausgefordert, den eigenen Körper mit dem raumkommunikativen Angebot des Luftkissen-*Aktanten* zu ko-ordinieren. Sie formen ihn und werden von ihm geformt.



Standb. 5.3-1g

Das Standbild zeigt, wie Max seinen Kopf auf der Folie abstützt und offensichtlich durch die Folie nach unten schaut. Er beantwortet den Hinweis der Transparenz und nutzt die Folie zum Hindurchsehen. Aus einer Beobachtungssituation von einem erhöhten Aussichtspunkt aus hat er eine privilegierte und distanzierte Perspektive auf das Geschehen unter ihm. Dabei kommt das »alles überschauende Auge« (de Certeau 1988: 181) zum Einsatz. Als *Akteur* beobachtet er entweder die Besuchenden unter sich oder seine visuelle Wahrnehmung ist auf das (eigene) Spiegelbild des verspiegelten Bodens des Kunstraumes gerichtet. In Anlehnung an die Erkenntnissen des letzten Kapitels *Eintauchen* (vgl. Unterkapitel 4.5.2), ist seine Körperpositur und -figuration auch für den Blick des Publikums darunter sichtbar. Max ist als Betrachter sowie auch als Betrachteter in Szene gesetzt. Er etabliert eine Rezeptionshaltung, die der Kunsthistoriker Peter J. Schneemann als »Beobachtung der Fremdrezeption« (Schneemann 2011: 282) qualifiziert hat. Diese findet in Situationen statt, in denen nicht Kunstwerke, sondern die Betrachtung des Publikums im Wahrnehmungsfokus steht. Im Anschluss an Niklas Luhmann wird Max durch das »Betrachten anderer Beobachter« (Luhmann 1995: 97) zum Beobachter zweiter Ordnung. Schneemann streicht diese Form der Besucherbeobachtung als ein zentrales Merkmal von Gegenwartskunst heraus:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Der Besuch vieler zeitgenössischer Ausstellungen […] vermag den Blick auf unterschiedliche Gruppierungen innerhalb des Publikums lenken, die in unterschiedlicher Weise den Raum der Kunst und die existierenden Regieanweisungen für ihren eigenen Auftritt nutzen. Andere schauen distanziert zu […].« (Schneemann 2013b: 132)

Anders als der traditionelle Schauspieler auf der Bühne, der das Publikum während seines Spiels nicht direkt anschaut, nimmt Max als *Akteur* seine ›Zuschauer‹ in den Blick. Durch sein Handeln wird der Bühnencharakter der Situation in Form von Sehen und Gesehen-Werden relevant (vgl. Gronau 2010: 26/27). Die transparente Folie ermöglicht demnach ein wechselseitiges Wahrnehmen zwischen *Akteuren* und zuschauenden *Prosumentinnen* und *Prosumenten*.



Standb. 5.3-1h

Die Besuchenden beantworten das vorstrukturierte Tätigkeitsangebot des Künstlers und die kommunikativ zur Verfügung gestellte bühnenartige Versuchsanordnung als erfahrungsgestaltende *Akteure*. Die installierte Situation fordert aktive, physische Bewegung und bezieht sie körperlich in den Raum des Kunstwerks ein. Ohne das *Mitspielen* der Besuchenden ist Saracenos Kunstwerk unvollendet. Als *Akteure*, Mitspieler und Ko-Produzierende sind sie nach dessen Intention integraler und sinnstiftender Bestandteil des Kunstwerks. In Form von »Werkgemeinschaften« (Kemp 2015: 94), in denen sie das Luftkissen als einen sie verbindenden und in der Interaktion hergestellten *Aktanten* formen, fungieren sie als Bestandteil der Bedeutungskonstruktion von Kunst. Die Kunsthaftigkeit von Installationskunst wird hier nicht durch die Betrachtung eines autonomen und objekthaften Kunstwerks aus der Distanz konstituiert, sondern als ein interaktives Ereignis, das durch das Handeln von aktiven, mitspielenden Besucherinnen und Besuchern verkörpert und für Zuschauende darunter aufgeführt wird.

4.5.3.3 Körperfigurationen aus der Zuschauerperspektive

Das Angebot zum *Mitspielen* haben drei Paare angenommen (Video A, F, L) und dabei lange Wartezeiten in Kauf genommen. Um diese zu umgehen, haben sich Ruth und Anita aufgeteilt und die obere Plattform je mit zwei weiteren, ihnen fremden Besuchern betreten. Die folgende Zusammenstellung von Standbildern stellt eine Reihe ihrer ›Bühnenaktivitäten‹ dar. Sie werden aus der Froschperspektive vom Raum darunter betrachtet. Die visuelle Attraktivität der Körper ist in den kommunikativen Vordergrund gehoben, indem sich die Körper optisch vor dem Hintergrund der mit Pflanzen behangenen Kuppel abgrenzen. Wie im letzten Kapitel *Eintauchen* (vgl. Unterkapitel 4.5.2) festgestellt werden konnte, üben sie eine Sogwirkung auf die wahrnehmende Aufmerksamkeit der *Prosumierenden* im Kunstraum darunter aus.

Die auf den folgenden Standbildern dokumentierten Körperfigurationen lassen unterschiedliche Bewegungs- und Verweilarten identifizieren. Sie sind mit Nummern markiert:

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

- zusammenkauern (3)
- seitlich liegen (2, 8, 9)
- auf dem Bauch liegen (5, 13, 27)
- auf dem Rücken liegen (1, 11, 19, 22, 23)
- krabbeln (14, 16)
- berühren (physischer Kontakt) (4, 10, 15)
- sitzen mit aufgestützten Armen (18, 21)
- einen Purzelbaum schlagen (17, 20)
- robben und kriechen (25, 26)
- auf allen vieren stehen (6)
- knien (12, 24)
- in der Hocke stehen (7)
- durch die Folie nach unten blicken (5, 6, 13, 26, 27)



Standb. 5.3-2: L-0.31.51,13



Standb. 5.3-3: L-0.32.13,12



Standb. 5.3-4: L-0.32.38,22



Standb. 5.3-5: L-0.33.18,17



Standb. 5.3-6: L-0.34.08,11

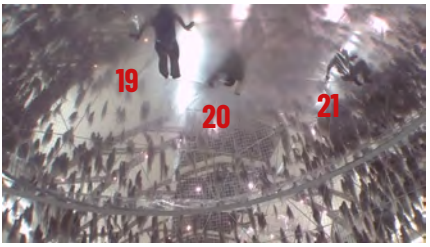


Standb. 5.3-7: L-0.34.37,23

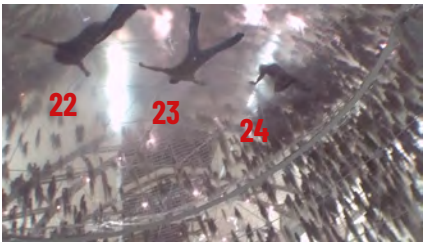
https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.3-8: L-0.38.33,14



Standb. 5.3-9: L-0.39.04,06



Standb. 5.3-10: L-0.39.11,21



Standb. 5.3-11: L-0.39.32,00

Als zur Schau gestellte Kommunikationsmedien (vgl. Hirschauer 2004) kommunizieren die Körper durch ihre Haltungen, Posituren und Präsenzmodi ein reiches Spektrum an Bewegungsmöglichkeiten und Körperformen, die sich im Prozess des *Mitspielens* laufend verändern. Sie werden für den Blick der *Prosumentinnen* und *Prosumenten* vorgeführt und »ausgestellt« (Schneemann 2013b: 131). Das »Publikum als Exponat« (Kemp 2015: 75) wird im Gegenlicht inszeniert. Die Körper sind als kriechende, robbende oder krabbelnde Fortbewegungseinheiten oder als spielende, Purzelbaum schlagende Figuren zu erkennen. Bisweilen bilden sie rätselhafte Körperfigurationen, wenn sich beispielsweise zwei *Akteure* berühren (Standb. 5.3-3; 5.3-5; 5.3-7). Offensichtlich motiviert der Folienuntergrund zu regressiven und auch spielerischen Bewegungs- und Verweilarten. Sie lösen Assoziationen an Spinnen, Fische oder auch Reptilien aus. Für Wolfgang Isler ist Spiel und Inszenierung identisch mit *staging*. »Staging *überschreitet* die Assoziation mit Theater und beschreibt auch das Unverfügbare, Mögliche, Alternative, Unabschließbare oder Plastische« (Isler, zit. in Kemp 2015: 82). Was aber die *Akteure* zu ihrem *staging* motiviert und welche Rolle dabei die offene materielle Umgebung spielt, das lässt sich aus der Kameraperspektive der ›Zuschauer‹ nicht rekonstruieren. Durch die Transparenz tritt der Folien-*Aktant* als Mit-Konstituent der Körperfigurationen nicht in Erscheinung, zu sehen sind lediglich die körperlich realisierten Antworten. Daher wird im Folgenden die Perspektive auf die Bühnenebene gerichtet, um das Zusammenspiel von *Akteuren* und *Aktant* zu rekonstruieren.

4.5.3.4 Interaktive Herstellung von *Mitspielen*

Der vorstrukturierte und künstlerisch intendierte Raum bestimmt einerseits die Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten der *Akteure* mit, andererseits wird dieser von den präsenten, sich bewegenden und interagierenden Körpern mitgestaltet. Ob bewusst oder unbewusst haben die *Akteure* dabei ihre Aktivitäten stets mit weiteren *Akteuren* auf der Folie zu koordinieren. Dies wird im nächsten Fallbeispiel »*TIme is OVER*« näher beleuchtet.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.5.3.4.1 Fallbeispiel »TIme is OVER«

Das Fallbeispiel ist aus der Perspektive der oberen Plattform der kleinen Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] mit unmittelbarem Blick auf die Handlungen der *Akteure* auf dem Luftkissen gewählt und mit dem integrierten Mikrofon dokumentiert. Von der Kameraposition aus lässt sich die interaktive Lösung *Mitspielen* der PARTIZIPATIONS-Aufgabe besser nachvollziehen als vom Kamerablick aus der Zuschauerposition heraus. Die Betretbarkeit der Folie ist hier, wie bereits gezeigt wurde (vgl. *Lesen von Handlungsanweisungen*, Abschnitt 4.2.4.3), auf zwei Interaktionsteilnehmende beschränkt. Die Datengrundlage bildet eine rund zweiminütige Videoaufnahme, wobei die letzten 25 Sekunden genauer betrachtet werden (Klo8-0.1.22,11–Klo8-0.01.47,16). Die Sequenz startet in dem Moment, in dem Olivier (O) und Lea (L) sich auf der Folie schon eine Weile bewegt haben.



Standb. 5.3-12: Klo8-0.01.22,11



Standb. 5.3-13: Klo8-0.01.23,18



Standb. 5.3-14: Klo8-0.01.25,10



Standb. 5.3-15: Klo8-0.01.26,15

02 Lea # allez (.) toi



Standb. 5.3-16: Klo8-0.01.28,21



Standb. 5.3-17: Klo8-0.01.29,16

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Standb. 5.3-18: Klo8-0.01.32,03



Standb. 5.3-19: Klo8-0.01.34,06

03	Livespeaker	TIme is OVER
04	Lea	**okay**
05		(2.0)**#**



Standb. 5.3-20: Klo8-0.01.36,0



Standb. 5.3-21: Klo8-0.01.37,03



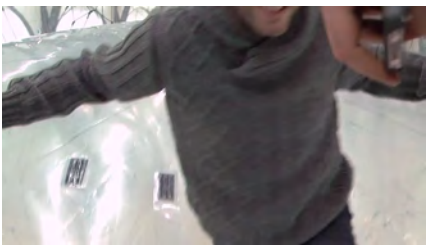
Standb. 5.3-22: Klo8-0.01.39,05



Standb. 5.3-23: Klo8-0.01.41,20



Standb. 5.3-24: Klo8-0.01.45,07



Standb. 5.3-25: Klo8-0.01.47,16

Ich beginne mit der Beschreibung des ersten Standbildes (Standb. 5.3-12). Olivier (O) und Lea (L) befinden sich nebeneinander und auf allen vieren im Innern der begehbaren kleinen Raumkapsel, das heißt, sie knien und stützen sich mit den Händen auf dem Luftkissen ab. Man kann erkennen, wie die Folie an einem Kreisring der Kapsel

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

befestigt ist, von unten aufgeblasen wird und stark nach oben gewölbt ist. An dem Ort, an dem sich Olivier und Lea befinden, drücken sie die Folie in eine Vertiefung, um sie herum wölbt sich das Folienluftkissen. Lea versucht, das zu einem Berg aufgebauschte Luftkissen vor sich durch Vorwärtskrabbeln zu bewältigen (Standb. 5.3-13), indem sie mit beiden Armen weit nach vorn greift. Auch Olivier hat seine Arme nach vorn geschoben. Mit einem Blick zu Lea orientiert er sich über ihr Vorhaben. Diese zieht ihren Körper im nächsten Moment zurück. Offenbar ist der Widerstand des Folienluftberges stärker als sie. Nun ist es Olivier, der sich an ihrer Stelle dem Widerstand des Untergrundes stellt (Standb. 5.3-14). Lea unterstützt das von Olivier signalisierte Vorhaben mit »*allez (.) toi*«. Mit dem ganzen Körpergewicht wirft sich dieser nun auf den Folienluftberg (Standb. 5.3-15). Lea wendet sich unterdessen nach rechts ab. Die Kamera fokussiert Olivier, wie er zwischen den Folienluftbergen mit dem Kopf voran abtaucht (Standb. 5.3-16). Er ist zwischen den Luftkissenbergen abgetaucht und nicht mehr hör- und sichtbar, nur noch seine linke Hand ragt heraus, was ein Hinweis darauf ist, dass er sich zwischenzeitlich von der Bauch- auf die Rückenlage umgedreht haben muss (Standb. 5.3-17). Zu hören eine Stimme, die in englischer Sprache den Ablauf der Zeit ankündigt: »*TIme is OVER*«. Dies muss auch Lea gehört haben, denn sie bestätigt die Stimme aus dem Off mit »*okay*«. Lea bahnt sich auf allen vieren einen Weg durch den um sie herum aufgebauschten Untergrund und auf die Plattform zu (Standb. 5.3-18). Plötzlich jedoch verliert sie das Gleichgewicht, fällt nach hinten, taucht rückwärts ein ins Luftkissen und wird von neuen Luftkissenbergen umgeben (Standb. 5.3-19). Gleichzeitig sind Oliviers ausgestreckte Beine und Arme im Bild sichtbar. Er liegt auf dem Rücken und streckt alle viere von sich. Seine Bewegungsinitiierung hat offenbar die Druckverhältnisse des Kissens so verändert, dass sie destabilisierend auf Leas Fortbewegen wirkten. Lea stützt sich mit beiden Händen auf die Folie hinter ihrem Rücken, stößt sich ab und kommt von der Rückenlage in eine Sitzposition, in der sie sich weiterhin mit den Händen auf den Folienuntergrund aufstützt. Sie produziert in dieser Sitzposition eine große Delle in der Folie. Olivier dreht sich ebenso um (Standb. 5.3-20) und kommt ins Sitzen. Die Vertiefung, die seine körperliche Anwesenheit auf der Folie bildet, verbindet sich mit jener von Lea, so dass sich eine Art Tal bildet. Dieses macht den Weg frei, so dass Olivier nun auf dem Gesäß in ihre Richtung rutschen könnte (Standb. 5.3-21). Er bleibt jedoch einen Moment lang sitzen und wartet, bis sich Lea aus der Hockposition gelöst hat und nach vorn zur Ein- und Ausstiegsplattform rutschen kann (Standb. 5.3-22). In dem Moment, in dem der Handlauf zum Greifen nah ist, streckt sie den rechten Arm aus, greift zum Holm und zieht sich zur Plattform hoch. Nun ist ihre Vertiefung im Luftkissen aufgelöst. Olivier bildet nun mit seinem Körpergewicht eine eigene Delle, in der er sich vom Sitzen auf die Knie bewegt und von da seinen Oberkörper so aufrichtet und ausstreckt (Standb. 5.3-23), dass er nach zwei Schritten die Hand ausstrecken, sich von der Folie abstoßen, das Geländer greifen und sich daran auf die Plattform hochziehen kann (Standb. 5.3-24; 5.3-25).

Auch wenn ich hier nur eine sehr kurze Sequenz näher analysiert habe, wird dennoch klar, wie die beiden *Akteure* durch ihre körperliche Präsenz Einfluss haben auf die Druckverhältnisse des Luftkissens. Mit ihrem Körpergewicht, ihrer Körperhaltung und ihren Bewegungen formen Olivier und Lea das Luftkissen und verändern permanent die räumliche Situation mit jeder Lageveränderung ihrer Körper. Da, wo sich ein Körper befindet, bildet dessen Gewicht eine große Vertiefung. Um ihn herum wölbt sich das Luftkissen und bauscht sich auf. Bewegt sich der Körper an einen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderen Ort, verändert sich die Druckverteilung des Luftkissens so, dass es da sinkt, wo er sich befindet, um ihn herum aber wölbt und aufsteigt. Die Bewegung eines Körpers beeinflusst auch die Bewegungsmöglichkeiten des anderen, denn das Luftkissen kann sich dazwischen aufbauschen und zum Widerstand werden.

Das Beispiel macht die dynamische Relation zwischen der Struktur des Luftkissens und den *Akteuren* Olivier und Lea nachvollziehbar. Olivier und Lea werten ko-operierend die räumlichen Eigenschaften des Luftkissens aus. Dieses wird als interaktive Ressource etabliert. Es befindet sich in einem kontinuierlichen Prozess der Ausgestaltung durch die beiden. Mit Bezug auf Latour scheint das Luftkissen als *Aktant* in der Lage zu sein, Olivier und Lea als Subjekte zu aktivieren. Es wird von ihnen durch direkten *body-to-object*-Kontakt geformt und bestimmt als materialisierter und so geformter Mitspieler die Interaktion zwischen ihnen mit (vgl. Latour 2000: 230). Das Luftkissen macht Nähe und Distanz körperlich erfahrbar. Wenn sich die beiden nahe beieinander befinden, wie zum Beispiel zu Beginn der Sequenz, dann bilden sie zusammen eine Art ›gemeinsame Vertiefung‹, die durch Nähe erzeugt wird, die sie aber auch gefangen hält. Aus dieser Vertiefung gibt es nur mit einem erhöhten Kraftaufwand von Olivier ein Herauskommen, Lea schafft es allein nicht. Die Bewegungen der *Akteure* sind also nicht nur durch die Druckverhältnisse motiviert, sondern auch durch die Handlungen und Bewegungen der Anwesenden auf der Folie. Das Luftkissen macht im interaktiven Gebrauch Ko-Aktivierung physisch erfahrbar. Dabei hat der körperlich stärkere *Akteur* (Olivier) einen größeren Einfluss auf die Gestaltung des *Aktanten* als die körperlich leichtere *Akteurin* (Lea). Er kann ihr die Bewegung durch Ko-Operation erleichtern oder durch Nicht-Ko-Operation auch erschweren.

Das Folienkissen ist auf eine interaktive Nutzung angelegt und an der Herstellung von »Gemeinschaftssinn« (Kemp 2015: 95) beteiligt. Als *Aktant* aktiviert es die *Akteure* und prägt die Interaktion zwischen ihnen mit. Im Zusammenspiel mit dem *Aktanten* stellen Olivier und Lea mit ihren Körpern einen gemeinsamen und sich permanent verändernden *Aktionsraum* her. Was tatsächlich passieren wird und wie der *Aktionsraum* aussehen wird, ist kaum im Voraus bestimmbar. In Anlehnung an Angela Nollerts Text *Performative Installation* (Nollert 2003) wird durch die kommunikative Situation des benutzbaren Luftkissens eine Versuchsanordnung etabliert, die das Erleben und Erfahren sozialer Zusammenhänge physisch erfahrbar macht. Offensichtlich wecken die räumlichen Ressourcen die spielerische Neugier auch von Erwachsenen. Olivier und Lea haben Spaß dabei. *Mitspielen* scheinen sie im Sinne von Roland Barthes als »Subjekte des Vergnügens« (Barthes 1998, zit. in Hausendorf 2012b: 98) zu realisieren.

Wenn Nora Sternfeld die Form der Partizipation in künstlerischen und kulturellen Projekten als »eine Form der Teilnahme und Teilhabe, welche die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt«, definiert, wenn sie also Partizipation so versteht, dass um die »Spielregeln gespielt wird« (Sternfeld 2012: 121), dann geht sie von einem Partizipationsverständnis aus, in dem die *Akteure* in bestehende Verhältnisse eingreifen und gegebene Strukturen verändern können. Ein solcher Grad der Beteiligung manifestiert sich hier nicht. Vielmehr zeigt sich eine Kunstpraxis, die das Publikum als Mitspieler adressiert. Die Möglichkeiten des Mitwirkens und die Spielregeln sind vorbestimmt, geplant und kontrolliert, die Aufsichtsstimme beendet die Nutzungsdauer mit »*TIme is OVER*«. Als *Akteure* sind Olivier und Lea auch als Mitspieler und aktive Erfahrungsgestalter vom künstlerisch gestalteten Raum in Szene gesetzt (Umathum 2011). Etwas kritischer können sie auch als »Erfüllungsgehilfen« (Janecke

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2004: 37) oder »Statisten« verstanden werden, die »eifrig die von ihm [des Künstlers, Anm. d. Verf.] erwartete Reaktion demonstrieren« (Schneemann 2008: 84), das vom Künstler intendierte sowie von der Institution beaufsichtigte Kunstwerk auf situativ-interaktive Weise aufführen und damit zu Ende bringen. Silke Feldhoff nennt solche Inszenierungen »operative Settings« (Feldhoff 2009a: 54). Die Art der Partizipation, die bei der rekonstruierten Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN wirksam wird, lässt sich mit Feldhoff als »systemische Partizipation« (Feldhoff 2017: 31) klassifizieren. Darunter fasst die Kunsthistorikerin begehbare Situationen mit Angeboten zur mitgestaltenden Teilhabe, die vor allem auf eine Öffnung des Kunstbegriffs zielen, die aber nicht wesentlich in das Kunstwerk eingreifen und dieses nachhaltig sowie strukturell verändern können.

4.5.3.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Mitspielen*

Mit dem Dokument (Standb. 5.3-1) zu Beginn des Kapitels ist eine Situation dokumentiert, in der sich drei Besuchende auf einem Luftkissen befinden und der Aufforderung der installativen Arbeit nachkommen, indem sie mitmachen und Teil des Kunstwerks werden. Mit der Möglichkeit zum *Mitspielen* wird eine weitere Aufgabenlösung relevant, mit der das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst bearbeitet werden kann. *Mitspielen* ist konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Es lässt Interaktion erfahrbar werden sowohl für jene auf der Folie als auch für Anwesende unterhalb der Folie.

Nicht alle Besucherinnen und Besucher nehmen die vom Künstler inszenierte Einladung an, sich auf die begehbare Plastikfolie zu begeben. Nicht nur die Zugangsbedingungen (Wartezeiten, Schuhe ausziehen, Steiltreppe etc.), sondern auch das physische und visuelle Ausgeliefertsein auf der Folie könnten Gründe sein, welche die Motivation zum *Mitspielen* beeinträchtigen. Dennoch ist *Mitspielen* in *Cloud Cities* eine relevante Rezeptionslösung, die von den Besuchenden im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes multimodal bearbeitet wird. Diese soll nun anhand des Zusammenwirkens von raumbasierter ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ und der Antworten der Besuchenden zusammengefasst werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Die beiden begehbaren Kunsträume [⑧ *Biosphere 01* und ⑰ *Observatory*] machen Angebote zur aktiven Teilhabe und zum *Mitspielen*.
- Die gespannte Folie in luftiger Höhe bildet die Kontaktstelle des beweglichen Luftkissens, das die Körper der Besuchenden trägt und zum Begehen einlädt. Das Rezipientendesign des Raumes kommuniziert instabile Begeh- und Benutzbarkeit.
- Das Luftkissen ist in Form eines sich verändernden und interagierenden Objekts fassbar. Als eigendynamischer Gegenstand und Mitspieler macht der *Aktant* Angebote zur körperlichen Nutzung und wird durch die Handlungen und Bewegungen der Besuchenden entsprechend verändert, was wiederum auf ihr Handeln wirkt.
- Durch die Transparenz der Folie wird auf luftiger Höhe eine Bühnensituation etabliert, die für jene auf der Folie die Sicht auf die Spiegelungen oder die Zuschauenden darunter ermöglicht und die es den *Prosumierenden* erlaubt, die sich bewegenden *Akteure* aus der Untersicht beobachten zu können.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Durch die Möglichkeit der Partizipation wird das Luftkissen als interaktive Bühne relevant. Es lädt zum körperlichen Ausprobieren ein und provoziert ko-ordinierende Bewegungen mit den anderen auf der Folie Anwesenden.
- Die bewegliche Folie ermöglicht auch das Beobachten oder Wahrnehmen des Raumes darunter, in dem sich das Publikum befindet oder auf dessen Boden Spiegelungen zu sehen sind. Sie setzt die stabile Positionierung außer Kraft und fordert während der *body-to-object*-Nutzung foliennahe Fortbewegungsarten.
- Das Luftkissen wird als eine Versuchsanordnung etabliert, die ungewohnte Bewegungsmöglichkeiten auf dem instabilen und sich verändernden Grund provoziert.
- Die Besucherinnen und Besucher beantworten die Hinweise des transparenten Luftkissen-Bühnenraumes durch körperliche Präsenz- und Bewegungsformen, die experimenteller und spielerischer Natur sind. Dabei werden regressive Bewegungsarten sichtbar wie Robben, Kriechen, Krabbeln, Gehen auf allen vieren oder spielerische Formen wie Purzelbaum-Schlagen. Es werden aber auch verweilende Präsenzformen erkennbar wie Sitzen, zusammengekauertes Hocken, Stehen auf allen vieren oder Liegen.

Nach diesen zusammenfassenden Ausführungen soll erneut versucht werden, die Lösung mit Hilfe einer Skizze grafisch zu veranschaulichen und damit auch zu verallgemeinern. Diese zeigt, wie die Aufgabe PARTIZIPIEREN das *Mitspielen* kommunikativ vorstrukturiert und es entsprechend von den Besuchenden multimodal beantwortet wird.

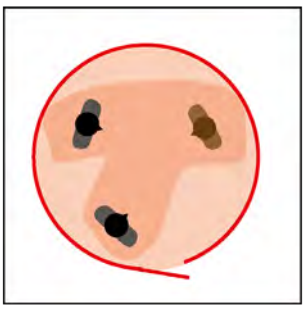


Abb. 26: *Mitspielen* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Auf der Skizze sind drei Besuchende in einem geschlossenen Installationsraum auf der oberen Zugangsebene zu sehen. Sie befinden sich auf einer Folie, die den ganzen Durchmesser des Kunstraumes einnimmt. Als objekthafter *Aktant* bildet es den Handlungs- und Bewegungsuntergrund. Im Zusammenspiel mit anderen Akteuren sowie mit dem *Aktanten* stellen die Besucherinnen und Besucher interaktiv einen *Aktionsraum* her. Die *body-to-object*-Wahrnehmungsorientierung ist dabei auf den Luftkissen-Aktanten gerichtet, den sie mit ihren Körpern formen und von ihm geformt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Interaktive Realisierung von *Mitspielen*

- Die Zugangsbedingungen des Kunstraumes legen eine Nutzung zu zweit oder zu dritt nahe. Das Luftkissen ist eine dynamische Bewegungsgrundlage, die auf Druckveränderungen der Körper reagiert.
- Die Lage und Bewegung eines Körpers hat Einfluss auf die Gestalt des Folienuntergrundes und damit auch auf die Bewegungen des anderen anwesenden Körpers, indem das Luftkissen Bewegungen nahelegt oder verhindert.
- Als *Akteure* sind die Besuchenden durch das Luftkissen herausgefordert, sich im Interaktionsgeschehen mit den anderen Anwesenden gemäß den durch den mitspielenden *Aktanten* materiell vorstrukturierten Spielregeln ko-aktivierend zu bewegen.
- Durch das Zusammenspiel der *Akteure* mit dem Luftkissen-*Aktanten* wird ein gemeinsamer und sich permanent verändernder *Aktionsraum* etabliert. Die interaktive Nutzung des Luftkissens verweist auf die performative und ereignishafte Qualität der installativ-architektonischen Sphärenstruktur und macht die soziale Relationalität der interagierenden Akteure physisch erfahrbar.

Sprachliche Realisierung von *Mitspielen*

- Während des *Mitspielens* wird kaum gesprochen. Offenbar beanspruchen die körperlichen Handlungen die ganze Aufmerksamkeit, so dass das sprachliche Kommunizieren zurückgestuft wird.
- Es sind aber parasprachliche Lautäußerungen hörbar wie Atemgeräusche oder Stöhnen als Ausdruck der körperlichen Kraftanstrengungen oder des lustvollen Handelns durch die erhöhten körperlichen Herausforderungen. Diese werden höchstens durch Lacher kommentiert.

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Mitspielen*: Installationskunst als interaktive Bühne

Die Besucherinnen und Besucher rezipieren Installationskunst vorwiegend auf körperlicher Ebene, indem sie das Luftkissen als räumliche Ressource nutzen und gemeinsam mit anderen auf der Folie Anwesenden ihre Bewegungen und Handlungen für weitere Besuchende unter ihnen aufführen. Die Möglichkeit des *Mitspielens* ist ein integraler Bestandteil der Kunst und kommunikativ durch den Künstler vorbestimmt. Dabei wird das begehbare Luftkissen als Bühnen- und Spielraum relevant. Dieses aktiviert zu ungewohnten körperlichen Bewegungsformen und prägt als materialisierter Mitspieler die Möglichkeiten der Wahrnehmung, Bewegung und Handlung mit. Installationskunst wird zum »Raum für (Sprach- und Interaktions-)Spiele, ein Spielfeld, […], das die Beteiligten durch ihre Spielzüge (›moves‹ im Sinne von Goffman 1974) aktivieren müssen« (Hausendorf 2010: 192). Eine entscheidende Dimension des Spiel- und Bühnenraumes ist dessen Situierung über den Köpfen der Zuschauenden. Durch die transparente Folienbodenfläche wird gegenseitige Beobachtbarkeit von *Akteuren* und zuschauenden *Prosumierenden* darunter kommunikativ hergestellt. Die *Akteure* führen auf dem transparenten Bühnengrund ein interaktiv motiviertes Bewegungsereignis während einer institutionell festgelegten Zeitdauer auf. Ihre ko-aktivierten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Körperbewegungen und -ausdrucksformen prägen die Ereignishaftigkeit der Installationskunst. Das installative und bühnenartige Rezipientendesign macht soziale Zusammenhänge physisch erleb- und visuell beobachtbar. Durch *Mitspielen* etablieren die Besucherinnen und Besucher Installationskunst als eine interaktive Bühne. Dabei wird »das Museum als sozialer Raum« (vom Lehn/Heath 1998) hervorgebracht.

4.5.4 Resümee: Die Ausstellung als multisensorischer Handlungsraum

Die bedeutungskonstituierende Kraft der Aufgabe PARTIZIPIEREN ist vorwiegend durch die Bauweise der Installationen des gestalteten Ausstellungsraumes vorstrukturiert. Die möglichen Lösungen *Eintreten*, *Eintauchen* und *Mitmachen* werden durch unterschiedliche künstlerische Realisierungen von offenen (*Eintreten*) und geschlossenen Räumen (*Eintauchen* und *Mitmachen*) materiell nahegelegt. Die Besuchenden werden beim Rezipieren unweigerlich mit der Frage konfrontiert: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Insofern ist die Ausstellung auch ein handlungsgenerierender Raum, in dem verschiedene Formen von Partizipation, die von Teilhabe bis Teilnahme und aktiver Mitwirkung reichen, möglich sind.

Die Besuchenden werden durch künstlerisch gestaltete Angebote aufgefordert, sich in die offenen oder geschlossenen Räume zu begeben und die Distanz ihrer Körper zu den materiellen Bedingungen der Kunstwerke aufzulösen. Sie betreten dabei ungewohnte offene, mit vertikalen Seilen markierte oder geschlossene, kugelförmige Räume mit transparenten und bepflanzten Wänden, Spiegelboden oder transparenter Foliendecke hoch über den Köpfen. Die Installationen werden sowohl von Kopf bis Fuß, von hinten und vorn als auch mit verschiedenen Sinnesaktivitäten wahrgenommen und so deren Kunsthaftigkeit ergründet. Bei einer solch multisensorischen Rezeptionsweise werden mehrere Sinne simultan angesprochen – nebst den visuellen und taktilen vor allem auch olfaktorische, kinästhetische oder vestibuläre. Die Besuchenden stehen nicht mehr vor Kunstwerken und nehmen sie aus der Distanz wahr, sondern sie befinden sich mittendrin, handeln als Involvierte und sind wahrnehmbarer und relevanter Teil davon. Die Ausstellung wird in der Interaktion als multisensorischer Handlungsraum konstituiert.

Die Aufgabe PARTIZIPIEREN wird von Seiten der Institution mit Anweisungen zur ›richtigen‹ Nutzung vorbereitet, was sich in schriftlichen Handlungsanweisungen äußert oder in einem zusätzlichen personellen Betreuungsaufwand. Um das Partizipationsproblem zu bearbeiten, braucht es von Seiten der Besuchenden Neugierde und Mitmachbereitschaft und eine entsprechende körperliche Konstitution. Es bedarf aber auch eine Portion Risikobereitschaft, Flexibilität und bisweilen auch Geduld und Zeit zum Warten, da durch die institutionell regulierten Zugangsbedingungen der Zeitpunkt des Eintritts und die Dauer der Nutzung vor allem der geschlossenen Räume nicht frei gewählt werden kann. Beim Bearbeiten der Aufgabe haben die Besuchenden zwar die Möglichkeit zur aktiven Mitgestaltung, aber trotz der Absicht des Künstlers zur Partizipation sind dennoch einige ausgeschlossen, da sie die entsprechenden Voraussetzungen nicht mitbringen. Einige Besuchende haben daher gar nicht erst die Chance, die Angebote entsprechend nutzen und die Aufgabe lösen zu können.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5. Zusammenfassung und Diskussion: Multimodale Ausstellungsrezeption von Installationskunst

Ich beschäftigte mich in meinem Dissertationsprojekt mit der Analyse der rezeptiven Aneignung von Installationskunst in der Ausstellung *Cloud Cities* von Tomás Saraceno im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin. Die Grundlagen dazu bilden Videodokumente, die ich für die Untersuchung erhoben habe und die das soziale Ereignis von neun unterschiedlichen Ausstellungsbesuchen festhalten. Sie dokumentieren, wie Besucherinnen und Besucher gemeinsam zu zweit oder zu dritt die Ausstellung besuchen. Der empirischen Fallstudie zugrunde liegt die Frage, wie die Besucherinnen und Besucher die raumbasierten Erscheinungsformen der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ rezipieren, das heißt, wie sie die kommunikativen Angebote des architektonisch gebauten, künstlerisch gestalteten und kommunikativ ausgestatteten Ausstellungsraumes nutzen und im Rahmen der ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ als Hinweise auf die Kunsthaftigkeit von Installationskunst beantworten.

Um das Zusammenspiel von raumbasierter Kunstkommunikation und Rezeption durch die Besucherinnen und Besucher während des Ausstellungsbesuchs zu untersuchen, habe ich drei methodische Verfahren angewendet, die im Rahmen der neueren multimodal orientierten Gesprächsanalyse entwickelt wurden: die visuelle Erstanalyse, die Standbild- und die Videoanalyse. So stellt sich rückblickend die Frage: Zu welchen Einsichten führt die Wahl dieser raum- und interaktionslinguistischen Analysemethoden?

Die Herstellung von Standbildern im Rahmen der visuellen Erstanalyse ist eine sinnvolle Möglichkeit, sich der Fülle der Daten und der Komplexität der sichtbaren Phänomene anzunähern. Der analytische Zugang über die Extraktion von Standbildern und die methodisch motivierte Ausklammerung der Verbalität erlaubt es auf produktive Weise, den Fokus auf die sichtbaren Erscheinungen zu richten. Dadurch ist es möglich, die materielle Beschaffenheit des Raumes in den Blick zu nehmen und einen ersten Einblick in die Rezeptionspraxis zu erhalten. Dabei wird sichtbar, wie sich die Besuchenden in der Ausstellung Installationskunst aneignen und wie sie dies auf multimodale Weise tun. Das auf Sichtbarkeit basierende Vorgehen richtet den analytischen Blick auf körperlich hergestellte Verfahren und stuft die gesprochene Sprache der Kunstkommunikation in deren Relevanz vorerst zurück. Die Extraktion von Standbildern erlaubt es zudem, die Handlungs- und Aktivitätsmöglichkeiten, mit denen sich die Besuchenden zu dem im Raum Vorgefundenen in Beziehung setzen, zu systematisieren. Die dabei entstandenen Kollektionen zu den verschiedenen beobach-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teten Rezeptionsverfahren bilden eine wichtige Grundlage für die Standbild- und Videoanalysen danach. Erst aufgrund der durch die visuelle Erstanalyse sichtbar gewordenen Rezeptionspraxis ist es möglich geworden, spezifische Handlungsweisen im Ausstellungsraum zu identifizieren, mit denen die Kunst und die Ausstellung rezipiert werden. Davon ausgehend können schließlich die verschiedenen Aufgaben rekonstruiert werden, mit denen die Besucherinnen und Besucher während ihres Ausstellungsbesuchs konfrontiert sind und mit denen sie das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst empirisch lösen.

Um die Vorstrukturierung der Aufgaben durch die verdauerte kommunikative Angebotsstruktur des Raumes sowie den Aufforderungscharakter der materiellen Erscheinungen im Ausstellungsraum detailliert analysieren und beschreiben zu können, erweist sich die Standbildanalyse als ein geeignetes methodisches Verfahren. Sie sensibilisiert den Blick für raumkommunikative Strukturen. Durch die Stillstellung der Videos durch Standbilder kann zudem präzise beschrieben werden, wie die Besuchenden mit körpergebundenen multimodalen Modi wie Körperposition und -haltung, Blickausrichtung, Aufstellung, Gestik etc. auf die materialisierten Angebote reagieren, diese als Hinweise auswerten und körperlich-räumlich beantworten. Der Zeitpunkt des Einfrierens des Standbildes erweist sich für die Analyse als ein entscheidendes Kriterium, denn er prägt die Resultate weitgehend mit. Das Vorher und Nachher des Standbildes kann aufgrund von sichtbaren Hinweisen zwar vermutet, aber nicht immer mit Bestimmtheit rekonstruiert werden. Auch wenn grundsätzlich die Standbilder als eigenständige Analysegrundlagen behandelt werden, ist es bisweilen sinnvoll, das Wissen um die zeitliche Einbettung im Videodokument oder um räumliche Zusammenhänge einzubeziehen, wenn beispielsweise die Datenkonstruktion einen zu engen Blick auf eine räumlich viel umfassendere Situation vermittelt und der Kamerablick die Situation nicht adäquat dokumentieren konnte. Dies ist beispielsweise im Innenraum des Kunstraumes der Fall. Auch kann es sinnvoll sein, bereits generierte Erkenntnisse aus anderen Standbildanalysen einzubeziehen, um Verortungsprobleme zu klären.

Die Frage, wie die Besucherinnen und Besucher die Kunsthaftigkeit von Installationskunst im zeitlichen Verlauf des Interaktionsgeschehens auch unter Einbezug der Sprache herstellen, habe ich mittels der multimodalen gesprächsanalytisch orientierten Sequenzanalyse untersucht. Ziel der Videoanalyse ist die Rekonstruktion der interaktiven Lösungen der Aufgaben. Die aus den Standbildanalysen generierten Beobachtungen zur Raum- und Körpergebundenheit von Kunstkommunikation bilden zentrale Beschreibungsgrundlagen für die Rekonstruktion. Die Videoanalyse ermöglicht Einsichten in die Art und Weise, wie die Besuchenden die räumlich-materiellen Erscheinungen als interaktive Ressourcen nutzen, wie sie gemeinsam Interaktionsräume, Wahrnehmungs- und temporäre Rezeptionsräume herstellen, die Bewegungen ko-ordinieren, die Aufmerksamkeit auf den jeweiligen Wahrnehmungsfokus ko-orientieren und in der Anschlusskommunikation die Sinnhaftigkeit von Installationskunst ko-operativ bearbeiten.

Ausgehend vom Hausendorf'schen Modell der Praxis der Kunstkommunikation habe ich in der Arbeit ein Modell der Praxis der multimodalen Kunstkommunikation im Rahmen des ›Kunstkommunikationsraumes‹ entwickelt, in dem Rezeptionsaufgaben durch die raumbasierten, dauerkommunikativen Angebote des gebauten, gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraumes vorstrukturiert und von den Besuchenden körperlich-räumlich vor Ort beantwortet werden. Jeder Aufgabe liegt eine

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

typische Fragestellung zugrunde, die von den Besuchenden auf unterschiedliche Art und Weise beantwortet wird. Die Besuchenden etablieren beim Beantworten jeder Aufgabe einen für die Ausstellung charakteristischen Raumtyp. Die fünf Aufgaben, die dahinterliegenden Fragen und die durch die verschiedenen Lösungsansätze etablierten Raumtypen lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Bei der Aufgabe ORIENTIEREN geht es um die Frage: **Worum geht es in der Kunst/Ausstellung?** Wenn die Aufgabe bearbeitet wird, dann wird der Ausstellungsraum interaktiv als *polyfokaler Orientierungsraum* etabliert. Die Aufgabe wird vor allem durch Überblicken gelöst.
- Im Zentrum der Aufgabe INFORMIEREN steht die Frage: **Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?** Dabei zeigt sich der Ausstellungsraum als ein institutionell reglementierter Wissensraum. In *Cloud Cities* sind die Lösungen *Lesen von Wandtexten, Benutzen von Handouts, Reden mit Museumsmitarbeitenden* und *Lesen von Handlungsanweisungen* zu beobachten.
- Anders bei der Aufgabe BETRACHTEN, bei der auf die Frage **Wie soll die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden?** eine Antwort zu finden ist. Der Raum ist ein *ästhetischer Wahrnehmungsraum*, der durch *Hinschauen* und *Berühren* bearbeitet wird.
- Bei der Aufgabe BEGEHEN rückt die sinnstiftende Bewegung durch die Ausstellung in den Fokus. Die Besuchenden haben eine Antwort auf folgende Frage zu finden: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Der Ausstellungsraum ist dabei als *sinnstiftender Bewegungsraum* relevant. In *Cloud Cities* können verschiedene Formen von Manövrieren empirisch beschrieben werden.
- PARTIZIPIEREN als fünfte Aufgabe fokussiert die aktive Beteiligung und stellt an die Besuchenden die Herausforderung, eine Antwort auf folgende Frage zu finden: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Sie tun dies *durch Eintreten, Eintauchen* und *Mitspielen*. Der Ausstellungsraum wird von den Besuchenden als ein *multisensorischer Handlungsraum* konstruiert.

Die Aufgaben sind in erster Linie fallspezifisch für die Rezeption der Ausstellung von *Cloud Cities* begründet. Sie können aber auch in anderen musealen oder künstlerischen Kontexten grundlegend sein. Beim Besuch von *Cloud Cities* zeigt sich wie bei der Analyse von Situationseröffnungen und Gesprächsanfängen (vgl. Mondada/Schmitt 2010) ein bekanntes Phänomen: Bereits in den ersten Minuten des Ausstellungsbesuchs ist eine Verdichtung von Anforderungen und Aufgaben zu beobachten. Die fünf Aufgaben machen sich bei allen Besucherduos und -trios bereits kurz nach dem Eintreten in den Ausstellungsraum in den ersten Momenten des Ausstellungsbesuchs noch im architektonisch überhöhten Eingangsbereich durch folgende handlungsorientierte Aufgabenlösungen bemerkbar: *Überblicken* (ORIENTIEREN), *Lesen von Wandtexten* (INFORMIEREN), *Hinschauen* (BETRACHTEN), *Manövrieren* (BEGEHEN) und *Eintreten* (PARTIZIPIEREN). Dennoch würde es nicht genügen, nur die Anfänge von Ausstellungsbesuchen zu rekonstruieren, da damit der künstlerischen Gestaltung des Ausstellungsraumes zu wenig Rechnung getragen würde. Vor allem die Lösungen *Eintauchen* und *Mitspielen* für die in *Cloud Cities* konstitutive PARTIZIPATIONS-Aufgabe werden ausstellungsdramaturgisch erst am Ende des gestalteten Ausstellungsraumes relevant.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Tatsache, dass die rekonstruierten Aufgaben in der Fallstudie analytisch getrennt voneinander behandelt wurden, ist kein Indiz dafür, dass sie auch von den Besuchenden getrennt und nacheinander beantwortet werden. Vor allem die Interaktionsanalysen haben gezeigt, dass im Verlauf weder die Aufgaben noch die Lösungen klar zu trennen sind, dass sie sich bisweilen auch überlappen. Es kann sein, dass sich während der Bearbeitung einer Aufgabe eine andere Aufgabe kurzzeitig bemerkbar macht. Ein solch dazwischengeschobenes Problem will dann prioritär gelöst werden. Beispielsweise kann die Anschlusskommunikation an die gelöste Aufgabe INFORMIEREN durch *Lesen von Wandtexten* mit der Lösung von ORIENTIEREN durch *Überblicken* verbunden werden. Oder beim *Eintreten* wird zwar die Aufgabe PARTIZIPIEREN gelöst, die Lösung kann aber durch die Aufgabe BETRACHTEN und das *Hinschauen* auf ein spezifisches Wahrnehmungsobjekt motiviert sein. Auch spielt BEGEHEN eine zentrale Rolle, wenn die Besuchenden ihre Körper durch den Installationsraum *manövrieren*. Der Übergang von *Überblicken* zu *Hinschauen* kann sehr fließend sein. Er zeigt sich vor allem dann, wenn zuerst die Aufgabe ORIENTIEREN angegangen wird, dann aber der Blick bei einem spezifischen Wahrnehmungsobjekt hängen bleibt, dieses beispielsweise durch adressatenorientiertes Zeigen fokussiert und in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus gerückt wird. In *Cloud Cities* wird die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* oft in Verbindung mit BETRACHTEN durch *Hinschauen* bearbeitet, wenn Wahrnehmungsobjekte im installativen Raum in den visuellen Fokus rücken. Während die Besuchenden in die künstlerisch gestalteten Räume *eintauchen* und so PARTIZIPIEREN, werden sie auf die Lösungsmöglichkeit des *Mitspielens* aufmerksam. Das *Lesen von Handlungsanweisungen* ist eine Möglichkeit, INFORMIEREN zu lösen; sie wird meist unauffällig realisiert oder sie ist bereits durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* vorweggenommen und bearbeitet worden.

Nicht alle Aufgaben werden von allen Besuchenden bearbeitet. Während ORIENTIEREN zu Beginn des Ausstellungsbesuchs von allen durch mehr oder weniger ausgeprägtes *Überblicken* gelöst wird, nehmen nur wenige Besucherinnen und Besucher am Ende der Halle die Aufgabe PARTIZIPIEREN wahr und bearbeiten sie durch *Eintauchen* oder *Mitspielen*. Vielmehr bleiben die meisten vor den begehbaren Ballonmodulen stehen und rezipieren diese durch das Bearbeiten der Aufgabe BETRACHTEN aus der Distanz. Dabei rücken sie weniger die Benutzbarkeitshinweise, die ein *Eintauchen* oder *Mitspielen* nahelegen, in den Fokus, vielmehr werten sie die Betrachtbarkeitshinweise des gestalteten und sozial genutzten Raumes aus, indem sie genau *hinschauen* und so die begehbaren Strukturen unter Kunstverdacht stellen.

Wie lösen die Besuchenden die verschiedenen Aufgaben? Wie konstituieren sie die Kunsthaftigkeit von Installationskunst? Welche Verfahren wenden sie an? Welche Ergebnisse hat die empirische Untersuchung zutage gefördert? Ich habe die fünf Aufgaben, die der Kunstkommunikationsraum an die Besuchenden stellt, und deren Lösungen und Ergebnisse in zwei verschiedenen Tabellen (Abb. 27/28) zusammengefasst und dargestellt. Im Folgenden werde ich zuerst die körperlich-räumlichen Realisierungen und dann die pragmatisch-semantischen Aspekte der multimodalen Lösungen einzelner Aufgaben erläutern und diskutieren.

Ich beginne mit den körperlich-räumlichen Realisierungen der Aufgabenlösungen, wie sie vor allem durch die Standbildanalysen sichtbar werden (Abb. 27): Beim Bearbeiten der Aufgaben richtet sich der *Fokus der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung* auf unterschiedliche materielle und dauerkommunikative Erscheinungen der Aus-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stellung. Dabei zeigen die Besuchenden an, was sie unter Kunst- und Ausstellungsverdacht stellen. Bei der Bearbeitung der Aufgabe ORIENTIEREN rückt der gesamte gebaute und gestaltete Ausstellungraum als *polyfokaler Schauraum* in den Wahrnehmungsfokus der Besuchenden. Bei den Lösungen der Aufgabe BETRACHTEN werden Elemente des gestalteten Ausstellungsraumes durch die visuelle und taktile Aufmerksamkeit fokussiert. Die durch Seile in den Raum gespannten Kugelobjekte können als *Wahrnehmungsobjekte* oder *Berührobjekte* fungieren. Die gespannten Seile können aber die Begehbarkeit des Raumes prägen, zu *Hindernissen werden* und die Besuchenden herausfordern, die Aufgabe BEGEHEN entsprechend aufmerksam zu lösen. Die *offenen Installationsräume* und der geschlossene, nur durch eine Tür zugängliche *Kunstraum* geraten beim PARTIZIPIEREN unter Kunstverdacht, indem die künstlerisch gestalteten Räume von den Körpern betreten werden können. Die Besuchenden treten dabei zwischen die Seile und werden beim *Eintreten* gleichsam von den Leerräumen ›aufgenommen‹. Oder sie nehmen das Prozedere der spezifischen Vorkehrungen auf sich, um in den geschlossenen Kunstraum und in eine andersartige Raumatmosphäre *eintauchen* zu können. Beim Betreten des Kunstraumes in luftiger Höhe wird die gespannte Folie beim *Mitspielen* als gegenständlicher Bühnen-*Aktant* wirksam, indem dieser die Körper formt und ebenso von ihnen geformt wird. Für die Bearbeitung der Aufgabe INFORMIEREN stehen schriftbasierte Kommunikationsmedien des ausgestatteten Raumes zur Verfügung, die lokostatisch in Form von *Wandtexten*, semi-lokostatisch als *Instruktionen* auf Hinweistafeln oder Aufkleber und lokomobil in Form von *Handouts* genutzt werden können. Sie kommunizieren ›über die Kunst‹ und vermitteln Wissen zur Ausstellung. Sie informieren auch über die Nutzungsweisen. Es gibt im Ausstellungsraum zudem institutionelle *Museumsmitarbeitende*, mit denen die Besuchenden im Gespräch die Kunsthaftigkeit von Installationskunst interaktiv herstellen können.

Während der Bearbeitung der fünf Aufgaben stellen die Besuchenden temporäre *Aneignungs- und Rezeptionsräume* unterschiedlicher Art und Ausdehnung her, die sich zwischen ihren Körpern und ihrem jeweiligen Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitsfokus aufspannen. Mit der visuell-körperlichen Orientierung auf den Schauraum stellen die Besuchenden während des ORIENTIERENS einen *Anschauungsraum* her. *Leseräume* werden sowohl in Bezug zum Wandtext als auch zur Hinweistafel beim Lösen der Aufgabe INFORMIEREN etabliert. Beim Benutzen der Handouts kann abwechselnd ein *(Bild-)Lese- und Anschauungsraum* zum Schauraum hin entstehen. In den Gesprächen mit den Mitarbeitenden werden *Interaktionsräume* zwischen den Gesprächsteilnehmenden hergestellt und auch wieder aufgelöst. Befinden sich die Besucherinnen und Besucher vor oder unter einem Wahrnehmungsobjekt und bearbeiten die Aufgabe BETRACHTEN, stellen sie einen hindernisfreien *Betrachtungsraum* her. Die Kontaktzone der Finger, Hände oder Füße auf verschiedenen Oberflächen, Volumen oder Objekten während des ›taktilen Betrachtens‹ durch *Berühren* bildet den *Berührraum*, der oft nur eine Fläche mit geringer Ausdehnung ist. Wenn die Besuchenden in geschlossene, atmosphärisch gestimmte Installationsräume eintreten, entstehen *dezentrierte multisensorische Wahrnehmungs- und Verweil*räume. Nutzen sie die Raumangebote zum Handeln und Spielen, agieren sie im *Aktionsraum*.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufgaben	Frage	Raumtyp der Ausstellung	Lösungsansatz	Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsfokus	Aneignungs- und Rezeptionsraum der Installationskunst	Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsorientierung	Aufgabentypische Figur
ORIENTIEREN	Worum geht es in der Kunst/Ausstellung?	Polyfokaler Orientierungsraum	Überblicken	Polyfokaler Schauraum (gesamter Ausstellungsraum)	Anschauungsraum	face-to-room	Voyeur
INFORMIEREN	Was gibt es über die Kunst/Ausstellung zu wissen?	Reglementierter Wissensraum	Lesen von Wandtexten	Wandtext (Saaltext, Wandtext Biografie)	Leseraum	face-to-text	Leser
			Benutzen von Handouts	Handouts und Schauraum (Zeichnung und Texte)	(Bild-)Leseraum und Anschauungsraum	face-to-text face-to-room	Multitasker
			Reden mit Museumsmitarbeitenden	Mitarbeitende des Museums (Livespeaker, Aufsichtspersonen)	Interaktionsraum	face-to-face	Gesprächsteilnehmer
			Lesen von Instruktionen	Instruktionen (Aufkleber, Hinweistafeln)	Leseraum	face-to-text	Instruierter
BETRACHTEN	Wie soll in der Kuns/Ausstellung Bezug genommen werden?	Ästhetischer Wahrnehmungsraum	Hinschauen (und Zeigen)	Wahrnehmungsobjekt (Kugelobjekte)	Betrachtungsraum	face-to-object	Betrachter (Vermittler Adressat)
			Berühren	Berührobjekt (Bodenobjekte, Seile, Netze, Pflanzen, Verankerungsscheiben)	Berührraum	body-to-object face-to-object	Anfasser (Beobachter)
BEGEHEN	Wie ist die Kunst/Ausstellung zu begehen?	Sinnstiftender Bewegungsraum	Manövrieren	Hindernisse (Seile, Besucher)	Bewegungsraum	body-to-object	Fußgänger
PARTIZIPIEREN	Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?	Multisensorischer Handlungsraum	Eintreten	Installationsraum (offener, durch Seile markierter Raum mit Wahrnehmungsobjekt)	Multidimensionaler Wahrnehmungs- und Begehungsraum	face-to-object body-to-object	Dezentrierter Rezipient
			Eintauchen	Kunstraum (geschlossener Installationsraum, durch Tür zugänglich)	Multisensorischer und dezentrierter Wahrnehmungs- und Verweilraum	body-to-room face-to-room	Prosument
			Mitspielen	Aktant (Luftkissen als Bühne)	Aktionsraum	body-to-object	Akteur

Abb. 27: Aufgaben des Kunstkommunikationsraumes: Körperlich-räumliche Realisierungen der Lösungen der Besuchenden

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufgaben	Lösungs-ansatz	multimodale Lösungen (Handlungsformate, Strategien, Verfahren)	Funktion der Lösungen	Bedeutung und Status von Installationskunst
ORIENTIEREN	Überblicken	Raumorientiertes, dynamisches visuelles Wahrnehmen durch: Gehen, Verweilen	Ausstellungsorientierung als Vorschau, Rückblick oder Rückschau auf den Ausstellungsbesuch	Gesamtraum-inszenierung
INFORMIEREN	Lesen von Wandtexten	Stilles, solitäres Lesen oder lautes, gemeinsames Lesen durch: Paraphrasieren, lautes Vorlesen, Zusammenfassen	Wissenskommunikation der Institution, als Vorwort oder Nachwort zur Ausstellung	Wissensobjekt
	Benutzen von Handouts	Solitäres oder gemeinsames Betrachten und Lesen durch: vergleichendes, befragendes Wahrnehmen, Lesen beim Warten etc.	Medial vermittelte Anregung zur Sinnkonstitution während der situativen Nutzung im Ausstellungsraum	Verräumlichtes Wissen
	Reden mit Museumsmitarbeitenden	Normative oder informelle Gespräche durch: Kontrolle zur Ausstellung zu Kunsträumen, Regeln durchsetzen, Gesprächsangebot etc.	Klärung des Gesprächsrahmens und der Frage: Was geht hier eigentlich vor?	Gesprächsthema
	Lesen von Handlungsanweisungen	Schnelles lesendes Erfassen	Befolgung und Ausführung der Handlungsanweisungen	Disziplinierungsort
BETRACHTEN	Hinschauen (und Zeigen)	Objekt- und detailfokussiert, visuelles Wahrnehmen durch: Zeigen mit Zeigefinger, mit Papierobjekten, adressatenorientiert	Fokussierung der Wahrnehmung, der Bewegung und des kommunikativen Handelns, Erkenntnisgewinnung und Bedeutungsgenerierung	Exponat
	Berühren	Wiederholtes taktil-haptisches Wahrnehmen von Oberflächen, Druck, Stabilitäts, Spannungsverhältnissen durch: Drücken, Zupfen, Umfassen, Tippen, Stupsen, Ziehen etc.	Überprüfung einer visuell generierten These und Aktivierung der Bedeutungsproduktion durch den Tastsinn	Profanes Produkt
BEGEHEN	Manövrieren	Darübersteigen, Unterschreiten, Umgehen, Entlangschreiten, Wenden durch: Übertreiben, Nachahmen, Inszenieren, bilaterales/unilaterales Gehen, visuelles Abtasten	Aufmerksamkeitssteigerung in Bezug auf den gestalteten und sozial genutzten Raum sowie auf den gehenden Körper, Aktivierung des Bewegungspotenzials	Hindernisparcours
PARTIZIPIEREN	Eintreten	Daruntertreten, Davortreten, Betreten, Dazwischentreten	Bewusstwerdung der eigenen Situationsräumlichkeit innerhalb eines vernetzten Raumes, Aktivierung des Bewegungspotenzials	Vernetztes Territorium
	Eintauchen	Multisensorisches und dimensionales Wahrnehmen, Bildung von Projektionsräumen durch: Sitzen, Liegen, Hocken, Stehen	Erlebbarkeit und Bewusstwerdung der immersiven Wirkung des Raumes, Sensibilisierung für die Ko-Präsenz von Besuchenden	Soziales Immersionsmedium
	Mitspielen	Regressiv-spielerisches Bewegen sowie Verweilen durch: Krabbeln, Robben, Kriechen, Sitzen, Liegen, Kauern, Hocken etc.	Aktivierung des Bewegungspotenzials, Erlebbarkeit von sozialer Relationalität, Etablierung von sichtbarer Teilhabe	Interaktive Bühne

Abb. 28: Aufgaben des Kunstkommunikationsraumes: Pragmatisch-semantische Aspekte der multimodalen Lösungen

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die so gebildeten Rezeptionsräume sind nicht statisch, auch die Dauer der Realisation kann unterschiedlich lang sein. Besonders die *Berührräume* sind augenblickshaft geprägt, während die *multisensorischen und dezentrierten Rezeptionsräume* eine gewisse Zeit aufrechterhalten werden. Die Bildung von Aneignungs- und Rezeptionsräumen ist nicht an Interaktion gebunden. Sie können individuell, mit anderen Besuchenden ko-ordiniert oder in geteilter Aufmerksamkeit hergestellt werden. Auch kann deren Ausdehnung die gesamte Halle umfassen (*Anschauungsraum*) oder nur auf einen Punkt (*Berührraum*) bezogen sein.

Installationskunst weist zudem den Besucherinnen und Besuchern neue aufgabenspezifische Rollen zu, die in der Arbeit als ›Figuren‹ bezeichnet werden. Bei der Rezeption von Installationskunst agieren sie nicht mehr als traditionelle ›Kunstbetrachter‹, welche die Kunst kontemplativ, still und aus der Distanz mit »bürgerliche[m] Blick« (Bennett 2010) wahrnehmen. Auch sind sie weder »passive Empfänger eines durch künstlerische Medien repräsentierten Inhalts« (Bahtsetzis 2006: 13) noch ein wanderndes und gesichtsloses Phänomen (vgl. O'Doherty 1996: 39). Wenn die Besuchenden in die Installationen eintreten, eintauchen oder sie sogar spielerisch nutzen, werden sie vom künstlerischen Setting in Szene gesetzt. Im Kunstkommunikationsraum werden sie so sichtbarer Teil der Installationskunst. Während sie entsprechende Lesbarkeits-, Benutzbarkeits- oder Betrachtbarkeitshinweise beantworten, werden sie vom Ausstellungsraum in den folgenden *aufgabentypischen Figuren* konfiguriert: als *Voyeur* durch ORIENTIEREN, als *Betrachter (Vermittler, Adressat) und Anfasser (Beobachter)* durch BETRACHTEN, als *Multitasker, Leser, Gesprächsteilnehmer* und *Instruierter* durch INFORMIEREN, als *Fußgänger* durch BEGEHEN und als *dezentrierter Rezipient, Prosument* oder als *Akteur* durch PARTIZIPIEREN.

Die visuellen und körperlichen Ausrichtungen *der Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsorientierungen* sind relevant bei der Herstellung von Bedeutung. Sie sind grundsätzlich nicht auf Interaktion angewiesen. Sie werden stets individuell realisiert, können aber ko-orientiert, ko-ordiniert oder ko-operiert hergestellt werden. Bei der Bearbeitung der Aufgabe BETRACHTEN ist die visuelle Wahrnehmung *face-to-object*-orientiert und beim *Berühren* ist die taktile Wahrnehmung *body-to-object* auf ein Objekt gerichtet. *Face-to-object*-Wahrnehmungsausrichtungen können auch beim Lösen der Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* beobachtet werden. Bei den *face-to-room*-Orientierungen sind die Besuchenden nicht auf ein spezifisches Objekt fokussiert, sondern auf die Wirkung des gesamten Raumes, wie dies beim ORIENTIEREN durch *Überblicken*, beim INFORMIEREN durch das *Benutzen von Handouts* und bei der Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* der Fall ist. Texte und Bilder der Handouts werden während des INFORMIERENS in *face-to-text*-Orientierungen rezipiert. Dies geschieht beim *Lesen von Wandtexten, Lesen von Handlungsanweisungen* und *Benutzen von Handouts*. Und schließlich werden *face-to-face*-Interaktionssituationen hergestellt, wenn sich die Besuchenden durch das *Reden mit Museumsmitarbeitenden* in Gesprächen informieren. Es gibt aber auch Aufgaben, bei denen nicht das Lesen von Texten oder die visuelle Wahrnehmung im Fokus der Rezeption steht, sondern die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung des Körpers gelenkt ist. Wenn die Besuchenden Objekte durch *Berühren* erkunden und mit dem Finger, der Hand oder dem Fuß die Oberfläche eines Objekts oder dessen Materialität erspüren, werden die Erkenntnisse durch den direkten körperlichen Kontakt *body-to-object* generiert.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Besucherinnen und Besucher sind mit dem ganzen Körper auf den gegenständlichen Aktanten bezogen und formen diesen, wenn sie die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Mitspielen* lösen. Auch beim BEGEHEN durch *Manövrieren* und PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* sind sie körperlich auf die Hindernisse orientiert, meistens aber berühren sie sie nicht. *Body-to-room*-Orientierungen sind bedeutungsvoll, wenn der gesamte sinnlich wahrnehmende Körper in die Rezeption des Raumes einbezogen ist. Dies ist vor allem beim *Eintauchen* der Fall, was aus der Begehbarkeit eines atmosphärisch besonders gestimmten Installationsraumes resultiert.

Nun sollen die multimodalen Lösungen fokussiert werden (Abb. 28). Zusammenfassend kann man festhalten, dass in der Ausstellung von Tomás Saraceno zwei semantisch aufgeladene Grundformen von *Cloud Cities* von den Besuchenden als bedeutungsvoll etabliert werden: die gespannten Seile, die alles miteinander verbinden, sowie die Kugelobjekte oder die begehbaren Raumkapseln, die als Wahrnehmungsobjekte oder als begehbare Kunsträume in den Hallenraum eingespannt sind. Die semantische Qualität der Seile wird von den Besuchenden als Vernetzung oder Spinnfäden, die bepflanzten Kugelobjekte als belebte Strukturen thematisiert oder als Verkleinerungen des Universums gedeutet. Saracenos Installationskunst wird von ihnen als etwas imaginiert, das sich mit der Architektur verbindet. Sie scheint Großes und Kleines, Organisches und Anorganisches, Flora und Mensch, die eigene Existenz und das Universum, Funktionales und Künstlerisches zusammenzubringen sowie ökologische und soziale Zusammenhänge erfahrbar zu machen. Die Besuchenden lösen die einzelnen Aufgaben auf multimodale Weise. Ich fasse zusammen, wie sie diese auch im Hinblick auf pragmatisch-semantische Aspekte lösen:

Treten die Besucherinnen und Besucher in die Ausstellung ein, motiviert die gebaute und künstlerisch eingeräumte Ausstellungshalle des Hamburger Bahnhofs nicht nur zum gehenden, sondern vor allem zum verweilenden, raumorientierten visuellen Wahrnehmen. ORIENTIEREN ist eine Aufgabe, die auch im Alltag beim Eintreten in unbekannte Räume relevant wird. In Cloud Cities wird die Lösung *Überblicken* durch den gebauten (balkonartige Erhöhung, Treppe, offene Ausstellungshalle, freie Bodenfläche) und gestalteten Ausstellungsraum (Ballonmodule, Seile) raumkommunikativ nahegelegt. Sie ist ein intendierter Teil der Kommunikationsbemühungen des Künstlers. Saraceno hat die Ausstellung für das im Eingangsbereich der Ausstellung lokalisierte, überblickende Auge entworfen. Dies wird auch medial durch die für das Publikum zugängliche Zeichnung des Handouts vermittelt. Die Kugelobjekte scheinen für die Realisation eines Überblicks von dieser Position aus im Raum inszeniert worden zu sein. *Überblicken* wird in einem raumorientierten und dynamischen Blickverhalten realisiert, das nicht auf ein einzelnes Objekt, sondern auf den ganzen Raum bezogen ist. In pragmatischer Hinsicht ermöglicht das *Überblicken* den Besuchenden eine erste Orientierung über die Ausstellung vor Ort. Im Eingangsbereich fungiert es zu Beginn des Besuchs im Sinne einer Vorschau oder als Rückschau an dessen Ende. Nach dem Wenden am Hallenende wird architektonisch ein Rückblick auf die Rückseite der Ausstellung ermöglicht. Die Sinnhaftigkeit von Installationskunst wird von den Besuchenden dabei als eine ortsspezifische *Gesamtrauminszenierung* etabliert.

Die Aufgabe BETRACHTEN ist eine zentrale kunst- und ausstellungsspezifische Aufgabe, die das Museum sozialtopografisch nahelegt, indem es Objekte für den Blick des Publikums ausstellt. Die visuelle und selbstzweckhafte Wahrnehmung spielt in der Ausstellung von Installationskunst eine zentrale Rolle. Gemeinsames *Hinschauen*

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(und *Zeigen*) ist eine beliebte soziale Praxis im Ausstellungsraum. Um Wahrnehmungsobjekte während der Interaktion in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus zu rücken, wird das *Hinschauen* durch Zeigegesten mit dem Zeigefinger oder mit Papierobjekten (wie Eintrittskarten, Handouts) organisiert. Im *Hinschauen* auf Sehenswertes wird der Zugzwang sowohl zum Wahrnehmen als auch jener zum Zeigen relevant. Die Aufgabe BETRACHTEN wird meistens durch objekt- oder detailfokussiertes Wahrnehmen auf ko-orientierte Weise gelöst. *Hinschauen* (und *Zeigen*) motiviert zudem zum ko-ordinierten Bewegen auf das Wahrnehmungsobjekt hin und zum ko-operativen kommunikativen Handeln, um während des Verweilens vor dem Objekt gemeinsam Sinn zu erzeugen. In pragmatischer Hinsicht werden beim *Hinschauen* die Wahrnehmung, die Bewegung und das kommunikative Handeln auf das Wahrnehmungsobjekt fokussiert mit dem Ziel der Erkenntnisgewinnung und der Bedeutungsproduktion. Dabei wird die Kunsthaftigkeit von Installationskunst und deren Status als *Exponat* etabliert. *Hinschauen* impliziert Nähe. Die Offenheit und Überblickbarkeit des Ausstellungsraumes legt es jedoch nahe, den Blick auch auf Dinge in der Ferne des Raumes zu lenken, was in der Interaktion durch adressatenorientiertes *Zeigen* realisiert wird.

Im Gegenzug zu *Hinschauen* ist *Berühren* eine handlungspraktische Lösung, die zu den Grundbedürfnissen des Menschen zählt. Sie ist nicht ausstellungs- und kunstspezifisch konnotiert. Durch das Befühlen, Betasten und Begreifen physischer Objekte und das taktile Wahrnehmen von Materialisierungen wird das Denken beeinflusst. Dass die Besuchenden die Ausstellung auch haptisch entdecken wollen, wird in den empirischen Daten offensichtlich. Sie erkunden Oberflächenstrukturen, Druck, Stabilitäts- und Spannungsverhältnisse der installativen Arbeiten oder deren Machart durch exploratives Wahrnehmen mit den Fingern, Händen, Schuhen oder dem ganzen Körper. Explizit oder implizit sind Berührungen von der Absicht motiviert, eine visuell generierte These haptisch zu überprüfen und die Bedeutungsproduktion durch den Tastsinn zu aktivieren. Die Besuchenden drücken oder tippen mehrmals auf die Objekte, zupfen, umfassen, umgreifen oder stupsen sie. Dabei rückt Installationskunst nicht als ein wertvolles Exponat, sondern vielmehr *profan* als hergestelltes *Produkt* ins Zentrum. Berührhandlungen werden meist vom Interaktionspartner oder von der -partnerin (oder von der Aufsichtsperson) beobachtet. Mit *Berühren* zeigt sich die multimodal verstandene Kunstkommunikation als eine »riskante Kommunikationspraxis« (Hausendorf 2005). Denn das Realisieren von haptischen Erfahrungen hat im Museum schon lange einen schlechten Ruf. *Berühren* stellt eine Aufgabenlösung dar, in der die Machtverhältnisse im Sinne von Bourdieu offen zutage treten, wenn das Museum die Berührverbot-Regel durchsetzt. Es stellt sich aber die Frage, ob diese traditionelle Regelung in einer Ausstellung von benutz- und begehbaren Werken der Installationskunst sinnvoll ist. Denn bei allen Besuchenden ist zu beobachten, dass nach erfolgter institutioneller Sanktion das *Berühren* nicht eingestellt wird, im Gegenteil: Die Möglichkeit, erwischt zu werden, regt zu weiteren Berührungen an, was durch vorgängige raumorientierte Blicke offensichtlich wird. Zudem wird das Berühren-Wollen und das Dabei-nicht-erwischt-Werden kommunikativ auffallend oft thematisiert. Auch der Künstler zeigte sich bei meinem Besuch in seinem Studio und im persönlichen Gespräch erstaunt über die sanktionierenden Maßnahmen von Seiten der Institution. Tatsächlich war beispielsweise in der Ausstellung *On Air* im Palais de Tokyo in Paris (17.10.2018-06.01.2019) das *Berühren* intendierter Teil der rezeptiven Aneignung einer Netzinstallation, in der die gezupften Seilabspannungen akustisch

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

übersetzt den Raum sogar erklingen ließen. Es gab institutionelle Kommunikatoren vor Ort, welche die Berührhandlungen nicht maßregelten, sondern über die Herstellungsweise der Installation informierten und zum sorgfältigen Umgang mit den Seilabspannungen anregten. Dort erlebte ich das Potenzial realisiert, das ›Berührverbot‹ in ein ›Berührangebot‹ und das Museum von einem ›objektorientierten‹ in ein ›besucherorientiertes‹ zu transformieren, indem die Institution zum vorsichtigen und verantwortungsvollen Umgang mit der materiellen Umwelt anregte.

Traditionellerweise organisiert ein Museum im *white cube* die Ausstellungen so, dass alles ferngehalten wird, was die Wahrnehmung von Kunst stören könnte. Das Publikum wird so durch den Ausstellungsraum geführt, dass es sich ohne Hindernisse und Störfaktoren den optischen Phänomenen in distanzierter Betrachterhaltung widmen kann. Der Ausstellungsraum von *Cloud Cities* ist hinsichtlich der Begeh- und Betretbarkeit vor allem ein durch gespannte Seile hindernisgeprägter Raum. Die Besucherinnen und Besucher sind herausgefordert, den Körper so durch den Raum zu manövrieren, dass sie nicht mit den Seil-Hindernissen oder anderen Besuchenden kollidieren. Die Bedeutungsgenerierung beim Lösen der Aufgabe BEGEHEN geschieht durch *Manövrieren*, genauer gesagt durch *Darübersteigen*, *Unterschreiten* oder *Entlangschreiten* und wird körperlich hergestellt. *Manövrieren* regt zur Aufmerksamkeitssteigerung des sich bewegenden Körpers in Bezug zum Raum an und aktiviert das Bewegungspotenzial. *Manövrieren* wird im Ausstellungsraum durch nachahmendes Bewegen, durch Übertreiben oder durch bewusstes Inszenieren als ein spezifisches Bewegungsereignis hervorgehoben. Das visuelle Abtasten des Bodens oder des Raumbereichs in der Gehrichtung ist die Voraussetzung, damit *Manövrieren* kollisionsfrei gelingt. Das gemeinsame *Manövrieren* wird durch ein bilaterales oder unilaterales Koordinationsverhalten gelöst. Installationskunst wird dabei von den Besuchenden als *Hindernisparcours* etabliert.

Der Kunstkommunikationsraum *Cloud Cities* verspricht eine partizipative Aneignungsweise, wie im Saaltext zu lesen ist: »Die Ausstellung vereinigt in einer den ganzen Raum der historischen Halle einnehmenden Installation erstmal rund 20 seiner Arbeiten, die der Besucher teilweise betreten und damit eine räumliche Situation für sich entdecken kann.« (Abb. 6, im Anhang) Die Aufgabe PARTIZIPIEREN wird denn auch durch *Eintreten*, *Eintauchen* und *Mitspielen* gelöst. Der durch begehbare Installationen künstlerisch gestaltete Ausstellungsraum legt diese Lösungen nahe und rückt so die Kunsthaftigkeit durch Teilhabe und Teilnahme in den Fokus. Die Ausstellung bietet also die Möglichkeit, die Werke nicht nur aus der Distanz zu betrachten, sondern mitten in die installativen Arbeiten treten zu können. Beim *Eintreten* in einen durch gespannte Seile territorial markierten und die Besuchenden umgebenden Raum liegt der Wahrnehmungsfokus auf der Verortung des Körpers in Bezug zu den Abspannungen und den im Raum eingespannten Objekten. Es gibt mehrere Möglichkeiten, sich im Installationsraum zu positionieren. Je nachdem, wo sich das Wahrnehmungsobjekt befindet, lösen die Besuchenden die Aufgabe durch *Daruntertreten*, *Davortreten*, *Betreten* oder *Dazwischentreten*. Beim *Eintreten* geht es also um das Bewusstwerden der eigenen Situationsräumlichkeit sowie um die Reflexion der eigenen körperlichen Positionierung innerhalb eines *vernetzten Territoriums*.

Die Ausstellung stellt einen großen, geschlossenen und immersiv gestimmten Installationsraum zur Verfügung, der durch eine Schleuse betreten werden kann. Beim *Eintauchen* in den geschlossenen Kunstraum wird der Körper zum dezentrierten

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahrnehmen nach oben, nach unten oder zur Seite multisensorisch aktiviert. Die Besuchenden nutzen den Kunstraum in den verschiedenen Präsenzmodi Stehen, Sitzen oder Liegen und zelebrieren in zahlreichen Nutzungsformen die Freiheit des multisensorisch wahrnehmenden Körpers. Dabei geht es bei der realisierten Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* um das Bewusstwerden der immersiven Wirkung des Raumes, was u.a. durch das Bilden von Projektionsräumen geschieht. Installationskunst wird dabei als ein *soziales Immersionsmedium* etabliert. Die Besucherinnen und Besucher werden in den Kunsträumen zudem für die körperliche Ko-Präsenz von weiteren Anwesenden sensibilisiert, was zu spontan initiierten Kommunikationsanlässen führen kann.

Der Kunstraum bietet sich zudem zum Ausprobieren von Bewegungsmöglichkeiten und zum *Mitspielen* an. Beim spielerischen Benutzen der räumlich-vorstrukturierten Versuchsanordnung wird der gesamte Körper aktiviert. Durch regressive Bewegungsformen wie Krabbeln, Robben, Kriechen, Purzelbaum-Schlagen oder durch Verweilen im Liegen, Hocken, Sitzen etc. wird die Teilhabe am Kunstwerk realisiert und die Aufgabe PARTIZIPIEREN gelöst. Dabei werden die Mitspielenden auf der Bühne über den Köpfen der Zuschauenden so inszeniert, dass sie die Aufgabe auch für deren Blick lösen. Das *Mitspielen* lässt sie soziale und interaktive Verhältnisse erleben. Installationskunst wird als *interaktive Bühne* für Bewegungsspiele relevant.

Beim Lösen der installationsspezifischen Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten, Eintauchen* und *Mitspielen* werden die Besuchenden nicht als kognitive Kunstkonsumenten angesprochen, sondern sie werden vor allem körperlich aktiviert und in ein partizipierendes Verhältnis zu den Installationen gesetzt. Die Distanz zu den Kunstwerken ist aufgelöst. Die Aufmerksamkeit bei der Lösung dieser Aufgabe wird auf den Körper, seine Wahrnehmungs, Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten sowie auf die Sinnestätigkeiten gelenkt. Die Kunsthaftigkeit der Installationen wird multimodal im körperlichen Tun hergestellt. Die Lösungen *Eintreten, Eintauchen* und *Mitspielen* lassen die Besuchenden vor allem an der kommunikativen Produktion von Sichtbarkeit des Kunsthaften körperlich teilhaben und mitgestalten. Während *Eintreten* in die installierten territorial geprägten Räume von den Besuchenden ohne Weiteres realisiert werden kann, verlangen die Lösungen *Eintauchen* und *Mitspielen* einen Zusatzaufwand wie das Ausziehen und Deponieren der Schuhe, das Ablegen der Taschen, das Begehen der Treppen oder lange Wartezeiten. Dieser Aufwand wird vorgängig nicht kommuniziert. Die Partizipierbarkeit an den Kunsträumen stellt daher ein Problem dar, das die Institution durch die Bereitstellung kommunikativer Maßnahmen zu bearbeiten hat. In *Cloud Cities* wird dieses durch einen spezifischen, hinterbühnenartigen Raumbereich kommunikativ gelöst mittels einer steilen Zugangstreppe und eines Schleuseneingangs. Es gibt Instruktionstafeln mit Hinweisen zur Regelung der Benutzbarkeit, der rechtlichen Verantwortung und Haftung sowie zusätzliches Personal. Die Begehbarkeit von Installationskunst transformiert diesen Ausstellungsraumbereich in eine funktional geprägte, zweckorientierte Zugangszone, in der kaum mehr etwas unter Ausstellungs- und Kunstverdacht steht.

Der Ausstellungsraum ist auch ein mit Kommunikationsmedien ausgestatteter Raum, in dem zur Kunst und zur Ausstellung kommuniziert wird. Er bietet verschiedene Möglichkeiten, die Aufgabe INFORMIEREN zu bearbeiten, wie durch das *Lesen von Wandtexten, Benutzen von Handouts, Lesen von Handlungsanweisungen* und *Reden mit Museumsmitarbeitenden.* Dazu ist der Ausstellungsraum räumlich und sozial mit schrift-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichen und mündlichen Kommunikationsangeboten vorstrukturiert. Die Besuchenden verstehen die Wandtexte als ein ›Gespräch mit dem Künstler‹ oder als ein Angebot der Institution, das Wissen fach- und fremdsprachlich zur Ausstellung vermittelt. Installationskunst wird durch diese Form der ›Kommunikation über Kunst‹ als elitäres *Wissensobjek*t etabliert, zu der nicht alle Besucherinnen und Besucher Zugang haben. Das *Lesen von Wandtexten* fungiert als ›Vorwort‹ vor oder als ›Nachwort‹ nach dem Ausstellungsbesuch. INFORMIEREN markiert keine Kernaufgabe von *Cloud Cities*, denn durch die periphere Lage der Lesezonen wird diese Aufgabe nicht prioritär behandelt. Das *Lesen von Wandtexten* wird vor allem durch solitäres, stilles Lesen realisiert. In der Anschlusskommunikation wird es durch Paraphrasieren, Zitieren und Zusammenfassen verarbeitet – durchaus verbunden mit einem Blick in die Ausstellungshalle.

Handouts haben das Potenzial, nicht nur schriftlich zu kommunizieren, sondern durch ein Bildangebot auch Kinder anzusprechen, die nicht mit fach- und fremdsprachlicher Expertise ausgestattet sind, um die Texte zu lesen. Handouts können im Ausstellungsraum genutzt werden, die Zeit beim Warten überbrücken oder mit nach Hause genommen und ausgemalt werden. Das *Benutzen von Handouts* wird sowohl solitär durch stilles Lesen als auch durch lautes Lesen gelöst, um in der Interaktion gemeinsam Sinn zu generieren. Mitten im Ausstellungsraum regen die Handouts zum vergleichenden oder befragenden Wahrnehmen der Ausstellung während oder nach der Bild- oder Textlektüre durch einen Vergleich von Bild und Ausstellungsraum oder von Text und Ausstellungsraum an. Dabei wird Installationskunst als *verräumlichtes Wissen* etabliert.

Instruktionen informieren, wie die Installationen zu nutzen sind und wie nicht. Das *Lesen von Handlungsanweisungen* wird meistens still und wenig auffällig realisiert. Meistens werden die Instruktionstafeln jedoch kaum explizit gelesen, denn auch die Folgen wie beispielsweise herumliegende Schuhe, Taschen oder Warteschlangen wirken instruierend. Oder die Besuchenden haben die Aufgabe bereits im Gespräch mit den Museumsmitarbeitenden in *face-to-face*-Situationen mündlich gelöst. Die Instruktionen geraten vor allem dann in den Fokus, wenn Mitarbeitende abwesend sind oder die Installationen nicht benutzt werden dürfen. Sie werden nicht immer gemäß der Intention des Museums umgesetzt. Installationskunst wird dabei als *Ort der Disziplinierung* bedeutsam.

Die Museumsmitarbeitenden sind es auch, die das Befolgen und Ausführen der Handlungsanweisungen kontrollieren. In den Interaktionssituationen mit den Mitarbeitenden wird der inhaltliche oder der institutionelle Rahmen der Ausstellung bearbeitet. Die Livespeaker tun dies, indem sie in informellen Gesprächen über die Funktionsweise der Kunsträume Auskunft geben, deren adäquate Begeh- und Benutzbarkeit garantieren und kontrollieren. Die Aufsichtspersonen ermöglichen eher in formellen Gesprächen den Zugang in die Ausstellung und setzen die Einhaltung der institutionellen Regeln durch. Installationskunst wird dabei als *Gesprächsthema* etabliert. Die Untersuchung hat zudem gezeigt, dass in den Gesprächen die Livespeakerinnen von den Besuchenden als Sprechende bestätigt werden; andererseits werden auch die Besuchenden von den Livespeakerinnen als Sinn generierende und kompetente Sprechende etabliert. Durch die Aufgabenlösung *Reden mit Museumsmitarbeitenden* hat das Museum die Möglichkeit, mit den Besuchenden in Kontakt zu treten und individuelle Fragen zu bearbeiten.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nach dieser Rückschau stellt sich nun die Frage: Worin liegt der Beitrag dieser Arbeit zur Erforschung einer multimodalen Kunstkommunikationspraxis im Rahmen einer Ausstellung von Installationskunst?

Die vorliegende Studie liefert einen ersten fallspezifischen Beitrag zur Art und Weise, wie die Besuchenden auf die gebauten, gestalteten und ausgestatteten Bedingungen eines Ausstellungsraumes mit präsentierter Installationskunst reagieren. Dabei gelang es, die Probleme und Aufgaben, die sich ihnen dabei stellen, zu identifizieren und am Beispiel von *Cloud Cities* mögliche Lösungen zu beschreiben. Mit dieser Arbeit ist nun eine Basis gelegt, um raumbasierte Kommunikation von Ausstellungsräumen im zeitgenössischen Kunstkontext sowie deren Rezeption durch Besuchende analysieren und beschreiben zu können. Ich habe versucht, die aus der Fallanalyse generierten Aufgaben so zu fassen und zu beschreiben, dass sie nicht nur für Ausstellungen von Installationskunst anwendbar sind, sondern auch auf andere Formen von Kunstausstellungen übertragen werden können, zum Beispiel auf die Präsentation von Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen, Videos oder Plastiken. Ich kann jedoch (noch) nicht behaupten, dass es sich bei all den rekonstruierten Aufgaben um solche handelt, welche die Besuchenden immer zu lösen haben, wenn sie eine Kunstausstellung besuchen. Dennoch bilden die fünf Aufgaben eine Basis, auf der weitere vergleichende Fallstudien aufbauen können.

Vor allem ORIENTIEREN, INFORMIEREN und BETRACHTEN sind Aufgaben, mit denen die Besuchenden auch in traditionellen Kunstausstellungen beispielsweise mit Gemälden an den Wänden konfrontiert sind. Sie zeigen sich dann, wenn die Besuchenden in die Ausstellungsräume eintreten, im Raum umherschauen und sich über die Art der Kunstwerke und die Form der Hängung oder der Präsentation ORIENTIEREN. Kunstausstellungen ohne Wandtexte, Werkbeschriftungen oder Saalblätter sind kaum denkbar. Daher sind die Museumsbesuchenden stets auch aufgefordert, die Aufgabe INFORMIEREN durch Lesen zu lösen. BETRACHTEN ist eine Kernaufgabe bei der Rezeption von bildender Kunst. Sie zeigt sich dann, wenn in den Ausstellungen die Kunstwerke in stiller Versenkung und während einer gewissen Zeit beschaut werden wollen. In traditionellen Kunstausstellungen spielt zudem die Aufgabe BEGEHEN eine Rolle, wenn die Art der Hängung zum Beispiel einer chronologischen Erzählweise entspricht oder wenn Skulpturen und Plastiken gezeigt werden, um die sich die Besuchenden zu bewegen haben, um sie von allen Seiten wahrnehmen und rezipieren zu können. Die Aufgabe PARTIZIPIEREN stellt sich in Ausstellungen von Installationskunst in spezifischer Weise. Die Besuchenden haben beim Lösen der Aufgabe die Möglichkeit, Teil der Kunst zu werden und an der Produktion der Kunstwerke mitzuwirken. In Gemäldeausstellungen sind die Besuchenden kaum mit diesem Problem konfrontiert. Installationskunst ist in besonderem Maß von der Raum- und Körpergebundenheit ihrer Kommunikation geprägt. Um mehr über die Rezeption von Kunstausstellungen verschiedenster Ausprägung zu wissen, braucht es nach dieser ersten fallspezifischen Auslegeordnung am Beispiel von Installationskunst weitere Studien, in denen die hier rekonstruierten Aufgaben mit jenen in Ausstellungen von Werken beispielsweise der Malerei, Bildhauerei oder von anderen raumbezogenen Arbeiten verglichen und möglicherweise revidiert sowie deren Lösungen differenziert, modifiziert und ergänzt werden.

Die rekonstruierten Aufgaben resultieren zwar aus der Fallspezifik der Ausstellung *Cloud Cities*, verweisen aber auch auf alltagsweltliche Aneignungsweisen in ande-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren Lebensbereichen und Kontexten. Im Unterschied zu den alltäglichen Realisierungen werden die Aufgaben im Museum nicht zweckorientiert gelöst, sondern sie regen zur Aufmerksamkeitssteigerung, zur Reflexion und zur Bedeutungsgenerierung von Installationskunst an. Die Alltagsweltlichkeit kann jedoch ein Ausdruck dafür sein, die Trennung zwischen Kunst und Leben sowie Kunst und Publikum aufzuheben, wie das Kunstschaffende seit den 1960er Jahren vor allem auch in ihren installativen Werken vermehrt versuchen. Die Vorstellung der Aufhebung der Distanz zwischen Besuchenden und Kunstwerken und die vermehrte Publikumsorientierung der Kunst birgt aber auch die Gefahr des Ausschlusses. Denn einigen Menschen mit Gehbeeinträchtigungen oder gewissen Ängsten fehlen die körperlichen Voraussetzungen, um an den Kunstwerken Saracenos im intendierten Sinn teilhaben und partizipieren zu können. Auch scheint es einigen Besuchenden unangenehm zu sein, sich in der Rolle von Akteuren körperlich und visuell dem Blick der anderen auszusetzen.

Mit der vorliegenden Studie kann zudem gezeigt werden, dass die Ausstellungsrezeption von Installationskunst kein solitärer und singulärer Akt ist, sondern dass die Rezeption von den Besucherinnen und Besuchern in einem sozialen Prozess gemeinsam hergestellt wird. Dabei zeigen die Besuchenden einander laufend an, was sie wie wahrnehmen und was sie als einen möglichen Beitrag zur Konstitution von Kunst auswerten. In der Studie wird deutlich, dass die Anwesenheit von anderen auch fremden Besuchenden die Art der rezeptiven Nutzung und die Wahrnehmung von Kunst beeinflusst. Und es zeigt sich, dass Installationskunst durch die Art der kommunikativen Gestaltung des Raumes und durch die künstlerischen Strukturen verschiedene Formen von Interaktion nahelegt. Die offene Halle, die Transparenz der Objekte und die hindernisgeprägte Gestaltung des Raumes sensibilisieren für die Anwesenheit auch von anderen Besuchenden. Das kommunikative Angebot, Kunsträume betreten, im Kollektiv nutzen und darin aktiv mitspielen zu können, ermöglicht Rezeptionsweisen, die in spezifischen Interaktionsereignissen hervorgebracht werden. Auch die Institution Museum hat die Möglichkeit, Kommunikationsanlässe zu initiieren, wahrgenommen, indem sie spezifische Vermittlungspersonen für die Interaktion mit den Besuchenden zur Verfügung stellt. Inwiefern auch andere Formen von Installationskunst Interaktionsereignisse vorstrukturieren und provozieren, müsste in weiteren vergleichenden Studien untersucht werden.

Während der Künstler durch die Kunstform der Installation in den Raum der Besucher drängt und raumkommunikative, multisensorische und multidimensionale Angebote macht, sie körperlich involviert und zur Partizipation einlädt, distanzieren sich die Besuchenden, indem sie eine Fotokamera in den Wahrnehmungsraum schieben und den körperlich-sinnlichen Eindruck optisch fragmentieren, einen Ausschnitt konstruieren, den Kunsteindruck auf eine Fläche bannen und ihn medial vermittelt in x-facher Verkleinerung rezipieren. Der Blick auf das Pixeldisplay bedeutet eine Distanzierung ästhetischer und emotionaler Art. In diesem Sinne ist in dem medial vermittelten ›fotografischen Blick‹ eine Rückkehr zum ›bürgerlichen Blicks‹ zu erkennen, jedoch mit den individuellen Möglichkeiten der Selbstkontrolle und -inszenierung. Das Fotografieren in *Cloud Cities* ist ein allgegenwärtiges Phänomen. Es gibt kaum eine Videokameraeinstellung, in der nicht fotografierende Besuchende dokumentiert sind. Das Fotografierverbot ist denn auch heute in den Museen nicht mehr durchsetzbar. Die Studie macht darauf aufmerksam, dass die Anwesenheit der Kamera oder des Smartphones das Rezeptionsverhalten beeinflusst und motiviert, durch besonders

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›mutige‹ und ›originelle‹ Annäherungs- und Inszenierungsweisen die eigenen Interessen ins Zentrum zu stellen. Auch beeinflusst sie die interaktive Auseinandersetzung und setzt diese bisweilen außer Kraft. Es ist aber erst wenig über die kommunikativen Auswirkungen des Fotografierens in Kunstausstellungen bekannt; auch dies müsste in weiteren Studien näher beleuchtet werden.

Noch unbeantwortet bleibt die Frage, wie die Interaktionsarchitektur der Ausstellung *Cloud Cities* zu beschreiben ist. Der Ausstellungsraum zeichnet sich dadurch aus, dass er die Herstellung unbegrenzter Möglichkeiten sowohl isolierter individueller als auch interaktiver Wahrnehmungs-, Betrachtungs-, Bewegungs- und Benutzungsräume bietet. So ermöglicht die mit Installationen eingeräumte Ausstellungshalle des Hamburger Bahnhofs Anschlüsse für Wahrnehmung, Bewegung und Handlung, indem sie durch ihre gebauten, künstlerisch gestalteten und sprachlich ausgestatteten »Markierungen« (Hausendorf 2010: 186) visuelle, körperliche oder taktile Tätigkeiten steuert. Diese können interaktiv genutzt und ausgewertet werden, aber müssen es nicht. Die Blickorientierungen der Besuchenden und Interaktionsteilnehmenden sind während ihres Aufenthaltes im Museumsraum architektonisch nicht festgelegt. Einzig beim Eintreten in die Halle wird der Blick zum Fenster am anderen Ende und somit auf den großen Kunstraum gesteuert. Doch diese Blickachse ist nur temporär, denn sie wird architektonisch nicht durch spezifische Möbel fixiert. Die Besuchenden bewegen sich weiter und richten dabei ihre Blicke auch auf andere Attraktionen im Raum. Im gestalteten und ausgestatteten Ausstellungsraum von *Cloud Cities* gibt es »kein offizielles Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit« (Goffman [1963] 2009: 50). Die Interaktionsarchitektur des Ausstellungsraumes legt daher eine polyfokale Sichtbarkeit und eine »interaktionsarchitektonische De-Fokussierung« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 178) nahe. In *Cloud Cities* aber gibt es Kunstwerke, die durch eine spezifische künstlerische Bauweise die Besuchenden involvieren und sie durch *Eintreten*, *Eintauchen* und *Mitspielen* teilhaben lassen. Im Gegensatz zur multifokalen interaktionsräumlichen Struktur der Ausstellung können die offenen und geschlossenen Installationsräume unter einer weitgehend monofokal geprägten interaktionsarchitektonischen Perspektive gefasst werden. Dies gilt vor allem für die begehbaren Raumskulpturen, in denen die gespannte und transparente Folie als Bühne für Bewegungsaktivitäten genutzt wird und so die Blicke anzieht. Befinden sich zuschauende *Prosumenten* im unteren Teil der Raumkapsel, werden ihre Blicke so nach oben gelenkt, dass eine für die Interaktionsarchitektur des Kunstraumes dominante monofokale Blickrichtung etabliert wird. Befinden sich die Besuchenden als *Akteure* auf der Folie, dann ist ihre Aufmerksamkeit sowohl auf die anderen auf der Folie Anwesenden gerichtet als auch auf die *Prosumierenden* darunter. Im Sinne einer künstlerisch vorstrukturierten »gegenläufigen Sichtbarkeit« (Hausendorf/Schmitt 2013: 46) zielen die temporär inszenierten Interaktionsereignisse auf die Wahrnehmungswahrnehmung der Besuchenden. Sowohl die *Prosumierenden* als auch die *Akteure* nehmen wahr, dass sie wahrgenommen werden. Sie sind sowohl als Betrachtende als auch als Betrachtete vom Künstler in Szene gesetzt.

Zum Schluss möchte ich noch auf eine Frage eingehen, die aus der Perspektive meiner beruflichen Tätigkeit als Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin relevant ist: Welchen Beitrag liefert die Studie für die Kunstwissenschaft und die Vermittlungspraxis im Museum?

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Untersuchung rückt die bislang vernachlässigte wissenschaftliche Beschäftigung mit authentischen Besucherinnen und Besuchern in den Fokus der kommunikativen Prozesse durch, mit und über Kunst, die im Rahmen einer Installationsausstellung im Museum stattfinden. Dass der Kunstkommunikationsraum seine Wirkung erst durch das Kommunikationsereignis ›Ausstellungsbesuch‹ vor Ort während der Zeit der Rezeption von realen Rezipientinnen und Rezipienten im Museumsalltag entfaltet, dieser Tatsache wird in der kunstwissenschaftlichen Forschung bis heute zu wenig Rechnung getragen. Auch dass die Rezeption von Installationskunst nur vor Ort in Raum und Zeit stattfinden kann und eine solch ortsspezifische Ausstellungskunst nur als eine im musealen Kontext eingebettete Praxis reflektiert werden kann, wird noch immer zu wenig berücksichtigt. In der Studie wird deutlich, dass die Kunsthaftigkeit von Installationskunst in einem kommunikativen Prozess zwischen dem Künstler, der Institution und den Besucherinnen und Besuchern hergestellt wird. Wenn die Besuchenden von den Kunstschaffenden als Bestandteil der Installationskunst konzipiert werden, so sind sie auch als eine reale Größe bei der Auseinandersetzung mit deren Arbeiten in den Blick zu nehmen und zu reflektieren. Auch ist die räumlich-körperliche Seite der Bedeutungsproduktion von Installationskunst mit ebensolcher Sorgfalt zu analysieren wie die kognitive – auch dieser Tatsache wird in der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung oft zu wenig Rechnung getragen. Zudem wird in der Arbeit deutlich, dass die Bedeutungskonstitution kein solitärer, sondern ein interaktiver Prozess ist. Die Besuchenden und ihr Verhalten im Museum sind ebenso sichtbar wie die materiellen Erscheinungen der Kunstwerke. Auch dies wird bis heute in der kunstwissenschaftlichen Praxis noch zu wenig thematisiert.

Die Arbeit schärft das Bewusstsein für kommunikative Prozesse, die durch die Vorstrukturierung des Ausstellungsraumes ermöglicht und im Ausstellungsraum realisiert werden, die aber auch durch, mit und über Kunst in Gang kommen. Sie rückt die Rezipientenseite in den Fokus und macht deutlich, wie die verdauerten Kommunikationsbemühungen des Architekten, des Künstlers und der Institution beantwortet werden – nicht immer in deren intendiertem Sinn. Dies lässt jedoch Rückschlüsse zu, wo die Kommunikationsangebote zu unpräzise sind und Mehrdeutigkeiten provozieren. Für die Ausstellungsrezeption bringen die Besuchenden viel weniger Zeit mit, als für die Produktion der Ausstellung zur Verfügung stand. Insofern können sie lediglich Aspekte der Komplexität der implizierten Botschaft erfassen. Die Rezeption von Installationskunst ist zudem nicht primär ein kognitiver Akt, sondern eine körperlich geprägte, multimodale und interaktive Praxis. Es sollte in den medial zur Verfügung gestellten Kommunikationsformen also nicht nur darum gehen, Kunst durch Fachsprachlichkeit zu behaupten, sondern vor allem auch darum, zur Wahrnehmung und zur Reflexion von Kunst anzuregen und diese zu ermöglichen. Statt lediglich Fachwissen zu vermitteln, das Verhalten des Publikums zu kontrollieren und zu disziplinieren, liegt das Potenzial für Museen auch darin, die Besucherinnen und Besucher mit entsprechenden kommunikativen Angeboten sowie personellen Hilfeleistungen durch dafür ausgebildetes Personal zu unterstützen und interaktiv zu begleiten, damit sie Installationskunst rezipieren und deren Bedeutung gemeinsam generieren können. Dann werden Ausstellungen von Installationskunst jenseits eines ›Vergnügungsparks‹ zu einem Ort des gemeinsamen Erlebens, der in Interaktion reflektierten Erfahrung, des achtsamen Umgangs mit den materiellen Angeboten und des kommunikativen Austausches mit der Institution. Erst wenn der kommunikative Aspekt nicht nur bei

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Produktion, sondern vor allem auch bei der Rezeption von Kunst gleichwertig wahrgenommen und entsprechend ernst genommen wird und als zwei Seiten einer Medaille in den Fokus der musealen Vermittlungsarbeit rückt, erst dann greift die Besucherorientierung des Museums auf sinnvolle Weise. So wird das Museum zu einem nachhaltigen und sozialen Ort der Vermittlung von Kunst.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6. Literaturverzeichnis

Ackermann, Felix/Boroffka, Anna/Lersch, Georg H. (Hg.) (2013): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag.

Ackermann, Marion/Birnbaum, Daniel/Kittelmann, Udo/Obrist, Hans Ulrich (Hg.) (2011): Cloud Cities. Tomás Saraceno, Berlin: Distanz Verlag.

Adolphs, Volker (2007): »Gehen Bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart«, in: Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn (Hg.) (2007): Gehen Bleiben. Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart. Movement, Body, Place in Contemporary Art, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Ansorge, Ulrich/Leder, Helmut (2011): Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Ahlert, Dieter/Woisetschläger, David/Vogel, Verena (Hg.) (2007): Exzellentes Sponsoring. Innovative Ansätze und Best Practices für das Markenmanagement, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

ARGE schnittpunkt (Hg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Auer, Peter (1999): Sprachliche Interaktion: Eine Einführung in 22 Klassikern, Tübingen: Niemeyer.

Auer, Peter (2010): »Sprachliche Landschaften«, in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton, Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009, Berlin/New York: De Gruyter, 271-297.

Augé, Marc (2010): Nicht-Orte, Nördlingen: Becksche Reihe.

Aumann, Philipp/Duerr, Frank (2014): Ausstellungen machen, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Bahtsetzis, Sotirios (2006): Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, Dissertation, Technische Universität Berlin, Berlin, auf: https://d-nb.info/ 980868491/34. [Zugriff: 02.07.2019]

Barchet, Michael/Koch-Haag, Donata/Sierek, Karl (Hg.) (2003): Ausstellen. Der Raum der Oberfläche, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Barthes, Roland [1985] (1988): »Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe«, in: Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 266-298.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Barthes, Roland (2000): »Der Tod des Autors«, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matis/Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam Verlag, 184-193.

Bätschmann, Oskar (1997): Ausstellungskünstler. Kultur und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln: DuMont Verlag.

Baur, Joachim (2010a): Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld: transcript Verlag.

Baur, Joachim (2010b): »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstandes«, in: Baur, Joachim: Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld: transcript Verlag, 14-48.

Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/van den Berg, Karen/Höhne, Steffen/Keller, Rolf/Mandel, Birgit/Tröndle, Martin/Zembylas, Tasos (Hg.) (2012): zukunft publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Bielefeld: transcript Verlag.

Belting, Hans (2001): »Orte der Reflexion oder Orte der Sensation«, in: Noever, Peter (Hg.): Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 82-94.

Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (1996): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Bennett, Tony (1995): The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, London: Routledge.

Bennett, Tony (2010): »Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens«, in: von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich: diaphanes, 47-77.

Benjamin, Walter (2010): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Berlin: Suhrkamp Verlag.

Bergmann, Jörg (2001): »Das Konzept der Konversationslehre«, in: Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang/Sager, Sven (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik, 2. Halbband, Berlin/Boston: De Gruyter, 919-927.

Bianchi, Paolo (2007): »Das ›Medium Ausstellung‹ als experimentelle Probebühne«, in: *Kunstforum International: Das neue Ausstellen*, 6/7, Band 186, 44-55.

Bieger, Laura (2007): Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City, Bielefeld: transcript Verlag.

Billig, Volkmar/Roth, Martin/Fabritius, Julia (Hg.) (2012): Im Sog der Kunst: Museen neu denken, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Bishop, Claire (2005): Installation Art. A Critical History, London: Tate.

Blank, Melanie/Debells, Julia (2002): Was ist ein Museum? » …eine metaphorische Complication…«, Wien: Turia + Kant Verlag.

Blunck, Lars (2003): Werke im Wandel. Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, München: Verlag Silke Schreiber.

Boehm, Gottfried (2005): »Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur«, in: Lammert, Angela/Diers, Michael/Kudielka, Robert/Mattenklott, Gert, hg. von der Akademie der Künste: Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 31-41.

Boehm, Gottfried (2007a): »Die Hintergründigkeit des Zeigens«, in: Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen: Wallstein Verlag, 144-155.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Boehm, Gottfried (2007b): »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press, 34-53.

Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.) (2010): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München: Wilhelm Fink Verlag.

Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Boroffka, Anna (2013): »Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung. Theoretische Diskursfelder und die Praxis in Museen und Ausstellungen«, in: Ackermann, Felix/Boroffka, Anna/Lersch, Georg H. (Hg.): Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag, 33-50.

Bourdieu, Pierre [1980] (1987): Sozialer Sinn. Kritik der kritischen Vernunft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Bourdieu, Pierre (1997): Der Tote packt den Lebenden, Hamburg VSA-Verlag.

Bourdieu, Pierre (2012): Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain [1966] (2006): Die Liebe zur Kunst, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Bourriaud, Nicolas (2002): Relational Aesthetics, Dijon-Quetigny: Les Presses du réel.

Bracht, Christian (2002): Kunstkommentare der sechziger Jahre: Funktionen und Fundierungsprogramme, Weimar: VDG.

Brandstätter, Ursula (2008): Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Brassat, Wolfgang/Kohle, Hubertus (2003): Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln: Deubner.

Brieber, David/Nadal, Macos/Leder, Helmut (2015): »In the white cube. Museum context enhances the valuation and memory of art«, in: *Acta Psychologica*, 154, 36-42.

Brinker, Klaus/Sager, Sven F. (2010): Linguistische Gesprächsanalyse, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bruhn, Manfred/Dahlhoff H., Dieter (1989): Kulturförderung – Kultursponsoring, Wiesbaden: Gabler.

Buchschartner, Helga (1998): Kunstbetrachtung zwischen Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.

Bühler, Karl [1934] (1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion von Sprache, Jena: Fischer.

Candlin, Fiona (2010): Art, Museums and Touch, Manchester: Manchester University Press.

Carbon, Claus-Christian (2017): »Art Perception in the Museum: How we Spend Time and Space in Art Exhibitions«, in: *i-Perception*, 1-15, auf: https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/20416695 17694184 [Zugriff: 01.06.2019].

Carbonell, Bettina Messias (2004): Museum Studies: An Anthology of Contexts, Malden/Oxford: Blackwell Publishing.

Ching, Frank (1999): Handbuch der Architekturzeichnung, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Christmeier, Martina (2009): Besucher am authentischen Ort: eine empirische Studie im Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Idstein: Schulz-Kirchner-Verlag.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Commandeur, Beatrix/Dennert, Dorothee (2004): Event zieht – Inhalt bindet. Besucherorientierung von Museen auf neuen Wegen, Bielefeld: transcript.

Crary, Jonathan (2002): Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Dausendschön-Gay, Ulrich/Gülich, Elisabeth/Krafft Ulrich (2015): »Zu einem Konzept von Ko-Konstruktion«, in: Dausendschön-Gay, Ulrich/Gülich, Elisabeth/Krafft Ulrich (Hg.): Ko-Konstruktionen in der Interaktion. Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen, Bielefeld: transcript, 21-36.

Dausendschön-Gay, Ulrich/Schmitt, Reinhold (2016): »Warten im Klassenraum als institutionelle Praktik«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 263-302.

Dawid, Evelyn/Schlesinger, Robert (Hg.) (2012): Texte in Museen und Ausstellungen: ein Praxisleitfaden, Bielefeld: transcript Verlag.

de Certeau, Michel (1988): Kunst des Handelns, Berlin: Merve.

Danto, Arthur Coleman (1984): Die Verklärung des gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

De Stefani, Elwys/Mondada, Lorenza (2010): »Die Eröffnung sozialer Begegnungen im öffentlichen Raum: Die emergente Koordination räumlicher, visueller und verbaler Handlungsweisen«, in: Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 47), Tübingen: Narr Verlag, 103-170.

Decristoforo, Bernadette et al. (2016): Hands-On im Technischen Museum Wien. Konzeption und Evaluation der Mitmachausstellung in Bewegung, Wien: new academic press, aufhttps://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:725874/diss/Content/get [Zugriff: 06.06.2021].

Deppermann, Arnulf (2007): Grammatik und Semantik aus gesprächsanalytischer Sicht, Berlin: De Gruyter.

Deppermann, Arnulf (2008): Gespräche analysieren. Eine Einführung, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2007): »Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes«, in: Schmitt, Reinhold (Hg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag, 15-93.

Deutscher Museumsbund (Hg.) (2010): Museen und lebenslanges Lernen: ein europäisches Handbuch, Berlin: Deutscher Museumsverbund.

Deutscher Museumsbund/ICOM Deutschland/ICTOP-International Committee for the Training of Personnel (Hg.) (2008): Museumsberufe – Eine europäische Empfehlung, Berlin: Deutscher Museumsverbund.

Diaconu, Madalina (2012): Sinnesraum Stadt. Eine multisensorische Anthropologie, Wien, Berlin: LIT Verlag.

Dimroth, Sinda (2011): »Illuminations«, in: *Artletter,* Ausgabe 01/2011 auf: http://www.kunstkreis-graefelfing.de/pdf/artletter_2011_01_venedig_biennale.pdf [Zugriff: 18.12.2018].

Dolenc, Julien (2010): »Bild-Körper-Raum: Zur Theatralität aktueller Museumsarchitektur«, in: Filk, Christian/Simon, Holger (Hg.): Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?«, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 297-312.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Domke, Christine (2014): »Die Texte der Stadt. Wie Beschriftungen als Be-Wertungen von Innenstädten fungieren«, in: Warnke, Ingo H./Busse, Beatrix (Hg.): Place-Making in urbanen Diskursen, Berlin: De Gruyter, 59-90.

Donnerstag, Joachim (1996): Der engagierte Mediennutzer: Das Involvement-Konzept in der Massenkommunikationsforschung, Reihe Medien-Skripten, Bd. 26, Berlin: Verlag Reinhard Fischer.

Donsbach, Wolfgang (1992): »Die Selektivität der Rezipienten. Faktoren, die die Zuwendung zu Zeitungsinhalten beeinflussen«, in: Schulz, Winfried (Hg.): Medienwirkungen. Einflüsse von Presse, Radio, Fernsehen auf Individuum und Gesellschaft, Weinheim: VCH, 25-70.

Duden (Hg.) (2013): Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Ideomatik, Berlin: Dudenverlag.

Duden (Hg.) (2014): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Berlin: Dudenverlag.

Duden (Hg.) (2015): Das Fremdwörterbuch, Berlin: Dudenverlag.

Duncan, Carol (1995): Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums, London: Routlegde.

Dürr, Franziska/Röck, Nicole (2010): Kunst erleben, Baden: Hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte.

Eco, Umberto (1973): Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Ehlich, Konrad (1994): »Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation«, in: Günther, Hartmut/Ludwig, Otto (Hg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung, 1. Halbband, Berlin: De Gruyter, 18-41.

Ehlich, Konrad/Rehbein, Jochen (1977): »Wissen, kommunikatives Handeln und die Schule«, in: Goeppert, Herma C. (Hg.): Sprachverhalten im Unterricht. Zur Kommunikation von Lehrer und Schüler in der Unterrichtssituation, München: Fink, 36-114.

Eiböck, Christoph/Hildebrand, Heidrose/Sturm, Eva (Hg.) (2007): Das Palmenbuch, Zürich: Pestalozzianum.

Emch, Rita (2008): Begeisterung für Pipilotti Rist im MoMA in New York, auf: http://www.swissinfo.ch/ger/begeisterung-fuer-pipilotti-rist-im-moma-in-new-york/941132. [Zugriff: 18.12.2018]

Eroms, Hans-Werner (2016): »Sprache in den Kunstwissenschaften«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 455-478.

Esche, Charles/Barbara, Steiner (Hg.) (2007): Mögliche Museen. Jahrbuch für moderne Kunst. Jahresring 54, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Falk, John Howard/Dierking, Lynn Diane (2000): Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning, Lanham, Md.: AltaMira Press.

Fandrych, Christian/Thurmair, Maria (2011): Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht, Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Fandrych, Christian/Thurmair, Maria (2016): »Audioguides. Die Inszenierung von Kunst im Hörtext«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 380-400.

Fehr, Michael (Hg.) (1998): Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln: Wienand.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fehrmann, Gisela/Linz, Erika (2010): »Shifting Gestures. Deiktische Verfahren in sprachlicher und visueller Kommunikation«, in: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München: Fink Verlag, 387-408.

Fehse, Beatrix (2013): »Kunstwerke ›lesen‹ und verstehen – ja, geht denn das? Ein Modell zur Identifikation und Analyse von Metaphern in Text-Bild-Gefügen«, in: Roll, Heike/Spiess, Constanze (Hg.): Kunst durch Sprache – Sprache durch Kunst, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie (OBST), Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 75-98.

Felder, Ekkehard/Gardt, Andreas (Hg.) (2015): Handbuch Sprache und Wissen, Berlin: De Gruyter.

Feldhoff, Silke (2009a): Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst. (= Dissertation an der Universität der Künste Berlin), auf: https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

Feldhoff, Silke (2009b): »Formen partizipatorischer Praxis in der Kunst. Begriffe, Entwicklungen, Typen – eine Standortbestimmung«, in: van den Berg, Jörg (Hg.): Frank Bölter. Katalog, Leipzig: Revolver Verlag, 157-173.

Feldhoff, Silke (2017): »Wozu das Ganze? Absichten, Zwecke und Wirkungen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte«, in: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten*, hg. von Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarateum 7, 30-38.

Filk, Christian/Simon, Holger (Hg.): (2010a): Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?«, Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Filk, Christian/Simon, Holger (2010b): »Wie ist Kunst möglich? Zur Konstitution von Kunstkommunikation«, in: Filk, Christian/Simon, Holger (Hg.): Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?«, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 17-35.

Fischer, Ralph (2011): Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, Bielefeld: transcript Verlag.

Fliedl, Gottfried (1996): Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution, Wien: Turia + Kant Verlag.

Flügel, Katharina (2009): Einführung in die Museologie, Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Flusser, Vilém (1993): Dinge und Undinge: phänomenologische Skizzen, München: Carl Hanser Verlag.

Flusser, Vilém (1994): »Die Geste des Fotografierens«, in: Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 100-118.

Flusser, Vilém (2011): Für eine Philosophie der Fotografie. Edition Flusser, hg. von Andreas Müller-Pohle, Berlin: Verlag European Photography.

Fuchs, Max (2005): »Kulturvermittlung und kulturelle Teilhabe – ein Menschenrecht«, in: Mandel, Brigit (Hg.): Kulturvermittlung zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft, Bielefeld: transcript Verlag, 31-39.

Fuchs, Thomas (2000): Leib, Raum, Person: Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.

Fürstenberg, Stephan (2013): »Geordnete Körper, verkörperte Ordnungen – über visuelle und sprachliche Repräsentationsmuster von Kunstvermittlung«, in: *Art Education Research, Jg. 4 (7), ISSN 1664-2805*, 1-8, auf: https://blog.zhdk.ch/iaejournal/files/2017/11/Stephan-Fürstenberg-Text-dt._n°7.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gander, Robert/Rudigier, Andreas/Winkler, Bruno (2015): Museum und Gegenwart. Verhandlungsorte und Aktionsfelder für soziale Verantwortung und gesellschaftlichen Wandel, Bielefeld: transcript Verlag.

Garfinkel, Harold (1967): Studies in Ethnomethodology, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Garfinkel, Harold/Sacks, Harvey (1976): »Über formale Strukturen praktischer Handlungen«, in: Weingarten, Elmar/Sack, Fritz/Schenkein, Jim (Hg.): Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 130-176.

Garoian, Charles R. (2001): »Performing the Museum«, in: *Studies in Art Education*, 42/3, 234-248.

Gebauer, Gunter (2011): »Die Hand«, in: Schmidt, Robert/Stoeck, Wiebke-Marie/Volbers, Jörg (Hg.): Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 15-31.

Gehlen, Anton (1965): Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum Verlag.

Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.) (2012): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Bielefeld: transcript Verlag.

Gibson, James [1979] (1982): Wahrnehmung und Umwelt: der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung, München: Urban & Schwarzenbach.

Giddens, Anthony [1984] (1995): Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.) (2007): Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen: Wallstein Verlag.

Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S. (2011): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S. (Hg.) (2016): Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde, Wiesbaden: Springer-Verlag.

Goffman, Erving [1959] (2003): Wir alle spielen Theater, München: Piper Verlag.

Goffman, Erving [1963] (2009): Interaktion im öffentlichen Austausch, Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Goffman, Erving [1967] (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Goffman, Erving [1971] (1982): Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien im öffentlichen Austausch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Goffman, Erving [1974] (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Goffman, Erving [1983] (2001): »Die Interaktionsordnung«, in: Goffman, Erving: Interaktion und Geschlecht, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 50-104.

Goldbach, Ines (2004): Das Museum für Gegenwart im ehemaligen Hamburger Bahnhof in Berlin – Studien zu Architektur und Museumskonzept, Magisterarbeit, Freiburg, auf: https://freidok.uni-freiburg.de/data/1141 [Zugriff: 01.07.2019].

Goodwin, Charles (2000): »Action and Embodiment within Situated Human Interaction«, in: *Journal of Pragmatics* 32, 1489-1522.

Goodwin, Charles (2018): Co-Operative Action, New York: Cambridge University Press.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Görner, Veit (2005): Der Betrachter als Akteur. Partizipationsmodelle in der frühen Kunst des 20. Jahrhunderts. Dissertation von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, auf: http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Braunschweig/Goerner2006.pdf. [Zugriff:15.05.2019]

Graf, Bernhard (1985): »Texte und Beschriftungen in Museumsausstellungen – zur Information des Besuchers oder zum Ruhm des Curators?«, in: Graf, Bernhard/Knerr, Günter (Hg.): Museumsausstellungen. Planung – Design – Evaluation, München: Deutsches Museum, 66-73.

Graf, Bernhard (2013): Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2012, hg. von Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Institut für Museumsforschung, auf: http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat67.pdf. [Zugriff: 01.06.2019]

Graf, Bernhard/Müller, Astrid B. (Hg.) (2005): Sichtweisen. Zur veränderten Wahrnehmung von Objekten in Museen, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Grasskamp, Walter (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Museums, München: C.H. Beck.

Grasskamp, Walter (2011): »Die Welt als Museum?«, in: Blühm, Andreas/Ebert, Anja (Hg.): Welt – Bild – Museum. Topografien der Kreativität, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 291-300.

Greub, Suzanne/Greub, Thierry (2006): Museen im 21. Jahrhundert: Ideen, Projekte, Bauten, München: Prestel Verlag.

Gronau, Barbara (2010): Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München: Wilhelm Fink Verlag.

Groys, Boris (1997): »Über die heutige Lage des Kunstkommentators«, in: Groys, Boris: Kunst-Kommentare, Wien: Passagen Verlag, 11-26.

Groys, Boris (2017): »Die Wahrheit der Kunst«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, hg. von Schwarte, Ludger und vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin 26/1, 17-27.

Grütjen, Jörg (2013): Kunstkommunikation mit der »Bronzefrau Nr. 6«. Qualitativ empirische Unterrichtsforschung zum Sprechen über zeitgenössische Kunst am Beispiel einer Plastik von Thomas Schütte, München: kopaed.

Gülich, Elisabeth (1981): »Dialogkonstitution in institutionell geregelter Kommunikation«, in: Steger, Hugo/Schröder, Peter (Hg.): Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache, Düsseldorf: Schwann, 418-456.

Gülich, Elisabeth/Mondada, Lorenza (2008): Konversationsanalyse. Eine Einführung am Beispiel des Französischen, Tübingen: Niemeyer.

Haddington, Pentti/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (Eds.) (2013a): Interaction and Mobility. Language and the Body in Motion, Berlin/Boston: De Gruyter.

Haddington, Pentti/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (2013b): »Being mobile: Interaction on the move«, in: Haddington, Pentti/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (Eds.): Interaction and Mobility. Language and the Body in Motion, Berlin/Boston: De Gruyter, 3-61.

Haddington, Pentti/Keisanen, Tiina/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (2014): »Multiactivity as a social and interactional phenomen«, in: Haddington, Pentti/Keisanen, Tiina/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (Eds.): Multiactivity in Social

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Interaction. Beyond Multitasking, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 3-32.
Hahn, Achim (2008): Architekturtheorie, Konstanz: UVK Verlag.
Hahn, Achim (2017): Architektur und Lebenspraxis: Für eine phänomenologisch-hermeneutische Architekturtheorie, Bielefeld: transcript Verlag.
Hall, Edward T. (1966): The Hidden Dimension, New York: Anchor Books.
Hartard, Christian (2010): »Der Raum der Kunst. Geschichte und Theorie des plastischen Raums«, auf: www.hartard.com/texts/raumderkunst.pdf. [Zugriff: 12.07.2017]
Hausendorf, Heiko (2001): »Gesprächsanalyse im deutschsprachigen Raum«, in: Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang/Sager, Sven (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik, 2. Halbband, Berlin: De Gruyter, 971-979.
Hausendorf, Heiko (2003): »Deixis und speech situation revisited. The mechanism of perceived perception«, in: Lenz, Friedrich (Ed.): Deictic Conceptualization of Space, Time and Person, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 249-269.
Hausendorf, Heiko (2005): »Die Kunst des Sprechens über Kunst – Zur Linguistik einer riskanten Kommunikationspraxis«, in: Klotz, Peter/Lubkoll, Christine (Hg.): Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse, Freiburg: Rombach Litterae, 99-134.
Hausendorf, Heiko (2006): »Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 15, 65-98.
Hausendorf, Heiko (Hg.) (2007a): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag.
Hausendorf, Heiko (2007b): »Die Sprache der Kunstkommunikation und ihre interdisziplinäre Relevanz«, in: Hausendorf, Heiko: Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 17-49.
Hausendorf, Heiko (2010): »Interaktion im Raum. Interaktionstheoretische Bemerkungen zu einem vernachlässigten Aspekt von Anwesenheit«, in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009, Berlin/New York: De Gruyter, 163-198.
Hausendorf, Heiko (2011): »Kunstkommunikation«, in: Habscheid, Stephan: Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation, Berlin: De Gruyter, 509-535.
Hausendorf, Heiko (2012a): »Der Hörsaal als Interaktionsraum. Ein exemplarischer Beitrag zur Archäologie der Vorlesung«, in: Der Raum in der sozialen Interaktion. *Bulletin suisse de linguistique appliquée*, No 96, 43-88.
Hausendorf, Heiko (2012b): »Soziale Positionierungen im Kunstbetrieb. Linguistische Aspekte einer Soziologie der Kunstkommunikation«, in: Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (Hg.): Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation. Studien zur Praxis der sprachlichen und multimodalen Positionierungen im Interaktionsraum ›Kunst‹, Berlin: De Gruyter, 93-123.
Hausendorf, Heiko (2012c): »Über Tische und Bänke. Eine Fallstudie zur interaktiven Aneignung mobiliarer Benutzbarkeitshinweise an der Universität«, in: Hausendorf/Heiko; Mondada/Lorenza; Schmitt/Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource (=Studien zur Deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag, 139-186.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hausendorf, Heiko (2013): »Bewerten als Fluchtpunkt der Kunstkommunikation«, in: *Kunstrecht und Urheberrecht* 15 (1), 5-9.

Hausendorf, Heiko (2014): »je länger man hinschaut – Der Betrachter ist im Audioguide«, in: Roll, Heike/Spieß, Constanze (Hg.): Kunst durch Sprache – Sprache durch Kunst, Duisburg: Gilles & Francke Verlag, 37-56.

Hausendorf, Heiko (2015): »Interaktionslinguistik«, in: Eichinger, Ludwig M.: Sprachwissenschaft im Fokus. Positionsbestimmungen und Perspektive. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2014, Berlin/München/Boston: de Gruyter, 43-70.

Hausendorf, Heiko (2016): »Kunst«, in: Jäger, Ludwig/Holly, Werner/Krapp, Peter/Weber, Samuel/Heekeren, Simone (Hg.): Sprache – Kultur – Kommunikation, Berlin: De Gruyter, 496-505.

Hausendorf, Heiko/Kesselheim, Wolfgang (2008): Textlinguistik fürs Examen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hausendorf, Heiko/Kesselheim, Wolfgang (2016): »Die Lesbarkeit des Textes und die Benutzbarkeit der Architektur. Text- und Interaktionslinguistische Überlegungen zur Raumanalyse«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 55-85.

Hausendorf, Heiko/Kesselheim, Wolfgang (2013): Können Räume Texte sein? Linguistische Überlegungen zur Unterscheidung von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen, Arbeitspapier des UFSP Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 02, auf: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/84555/1/SpuR_Arbeitspapiere_Nr02_Aug2013.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza (2017): Becoming the current client: Study of openings at Swiss railway station counters, Arbeitspapier des UFSP Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 05, auf: https://www.spur.uzh.ch/dam/jcr:80bcc09e-f588-45d6-8c27-cd59edd6157f/SpuR_Arbeitspapier_Nr05-1.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.) (2012): Raum als interaktive Ressource (= Studien zur Deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag.

Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (2015): »Sprache in der Kunstkommunikation«, in: Felder, Ekkehard/Gardt, Andreas (Hg.): Handbuch Sprache und Wissen, Berlin: De Gruyter, 435-454.

Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.) (2016a): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter.

Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (2016b): »Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 3-48.

Hausendorf, Heiko/Lindemann, Katrin/Ruoss, Emanuel/Weinzinger, Caroline (2015): »Ko-Konstruktionen in der Schrift? Zur Unterscheidung von face-to-face Interaktion und Textkommunikation am Beispiel des Editierens fremder Beiträge in einem Online-Lernforum«, in: Dausendschön-Gay, Ulrich/Gülich, Elisabeth/Krafft, Ulrich (Hg:): Ko-Konstruktionen in der Interaktion: Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen, Bielefeld: transcript Verlag, 118-138.

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2013): Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie. Umrisse einer raumlinguistischen Pragmatik, Arbeitspapier des UFSP

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 01, auf: https://www.spur.uzh.ch/research/SpuR_Arbeitspapiere_Nr01_Mai2013.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2014): Vier Stühle vor dem Altar: Eine interaktionslinguistische Fallstudie zur Raumnutzung in einem »Alpha-Gottesdienst«, Arbeitspapier des UFSP Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 03, auf: https://www.spur.uzh.ch/dam/jcr:8312b11f-07d7-4756-afa1-55a767d5632e/SpuR_Arbeitspapier_Nr03_2014_6.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2016a): »Interaktionsarchitektur und Sozialtopografie: Basiskonzepte einer interaktionistischen Raumanalyse«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 27-54.

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2016b): »Standbildanalyse als Interaktionsanalyse: Implikationen und Perspektiven«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 161-188.

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2016c): »Vier Stühle vor dem Altar. Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum in einem »Alpha«-Gottesdienst«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 227-262.

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2017): Räume besetzen im Gottesdienst: Interaktionsanalytische Argumente für ein Konzept sozial-räumlicher Positionierung, Arbeitspapier des UFSP Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 06, auf: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/169545/1/Hausendorf_Schmitt_Raeume_besetzen_2017.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.) (2016): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag.

Haverkamp, Anselm (2005): »Schauplatz der Darstellung. Über ›Der Betrachter ist im Bild‹ von Wolfgang Kemp«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 58, Berlin: Texte zu Kunst Verlag, 112-115.

Heath, Christian (1986): Body, Movement and Speech in Medical Interaction, Cambridge: Cambridge University Press.

Heath, Christian/vom Lehn, Dirk (2001): »Configuring ›Interactivity‹: Enhancing Engagement in Science Centres and Museums«, in: *Social Studies of Science*, 38-63, auf: https://www.researchgate.net/publication/229432096_Configuring_%27Interactivity%27_Enhancing_Engagement_in_Science_Centres_and_Museums. [Zugriff: 01.07.2021]

Heath, Christian/vom Lehn, Dirk (2002): »Misconstruing interaction«, in: Hinton, Mona (Hg.): The Proceedings of Interactive Learning in Museums of Art and Design, London. Victoria and Albert Museum, auf: https://www.researchgate.net/publication/229432107_Misconstruing_Interaction/link/0c96051b0c40b94760000000/download. [Zugriff: 01.07.2021]

Heath, Christian/vom Lehn, Dirk (2004): »Configuring Reception. (Dis-)Regarding the ›Spectator‹ in Museums and Galleries«, in: *Theory, Culture and Society*, 21/6, 63-65, auf: https://www.researchgate.net/publication/229432096_Configuring_%27In-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teractivity%27_Enhancing_Engagement_in_Science_Centres_and_Museums. [Zugriff: 01.07.2021]
Heidegger, Martin (1967): Sein und Zeit, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Heidegger, Martin (1969): Die Kunst und der Raum, St. Gallen: Erker.
Hein, Georg E. (1998): Learning in the Museum, London: Routledge.
Hirschauer, Stefan (2004): »Praktiken und ihre Körper. Über materielle Partizipanden des Tuns«, in: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.): Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag, 73-91.
Hemken, Kai-Uwe (Hg.) (2014): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript Verlag.
Hoffrichter, Horst (1996): »Möglichkeiten, Perspektiven und Grenzen der Besucherforschung an Museen«, in: Zimmer, Annette (Hg.): Das Museum als Nonprofit-Organisation. Management und Marketing, Frankfurt a.M.: Camous Verlag.
Hofmann, Fabian (2015): Pädagogische Kunstkommunikation zwischen Kunst-Aneignung und Kunst-Vermittlung, München: kopaed.
Hölzl, Christian/Pichorner, Franz/Seipel, Wilfried (2014): Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution: Festschrift für Wilfried Seipel zum 70. Geburtstag, Wien: Brandstätter.
Hooper-Greenhill, Eilean (2007): Museums and Education, New York: Routledge.
Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.) (2004): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld: transcript Verlag.
Hornuff, Daniel (2018): »Der Tod des Kurators lässt sich locker verschmerzen. Ein Debattenbeitrag zum Superkunstjahr 2017«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, vom 03.02.2018, 46.
Huber, Hans Dieter et al. (Hg.) (2002): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
Imdahl, Max (1994): »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München: Wilhelm Fink Verlag, 300-324.
Janecke, Christian (2004): »Performance und Bild/Performance als Bild«, in: Janecke, Christian (Hg.): Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin: Philo & Philo Fine Arts, Belin, 11-113.
Janhsen, Angeli (2008): Was tun? Künstler machen Vorschläge, Freiburg i.Br.: modo Verlag.
Jannelli, Angela (2008): »Warning: perception requires involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum«, in: Museums.ch, hg. vom Verband der Museen der Schweiz (VMS) und vom Internationalen Museumsrat (ICOM Schweiz), Baden: Hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 21-25.
Jannelli, Angela (2012): Wilde Museen, Bielefeld: transcript Verlag.
Jannelli, Angela/Hammacher, Thomas (2008): »Warum Ausstellungsanalyse«, in: *VOKUS. Heft 1/2008 auf*: https://www.fbkultur.uni-hamburg.de/vk/forschung/publikationen/vokus/vokus200801/media/7-10-vokus2008-1.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]
Jodidio, Philip (2010): »Museums: architecture now!: Architektur heute!: architecture d'aujourd'hui = Museen = Musées«, Köln: Taschen Verlag.
John, Hartmut/Dauschek, Anja (Hg.) (2008): Museen neu denken: Perspektiven der Kulturvermittlung und Zielgruppenarbeit, Bielefeld: transcript Verlag.
John, Hartmut/Thinesse-Demel, Jutta (2004): Lernort Museum – neu verortet! Ressourcen für soziale Integration und individuelle Entwicklung. Ein europäisches Praxishandbuch, Bielefeld: transcript Verlag.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kabakov, Ilya (1995): O »total'noj« installjacii. Über die »totale« Installation. On the »total« Installation. Übers. v. Gabriele Leupold, Berlin, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Kaiser, Brigitte (2006): Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag.

Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz (1976): »Konversationsanalyse«, in: Wunderlich, Dieter (Hg.): Studium Linguistik 1, 1-28.

Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz (1977): »Zur Konstitution von Kommunikationsschemata der Sachverhaltsdarstellung«, in: Wegner, Dirk (Hg): Gesprächsanalysen. Vorträge, gehalten anläßlich des 5. Kolloquiums des Instituts für Kommunikationsforschung und Phonetik, Bonn, 14.–16. Oktober 1976, Hamburg: Buske, 159-274.

Kambartel, Walter (1996): »Zwischen geflügeltem Rad und Pegasos. Der Ausbau des Hamburger Bahnhofs in Berlin zum Museum für zeitgenössische Kunst«, in: Mesecke, Andrea/Scheer, Thorsten (Hg.): Josef Paul Kleihues. Themen und Projekte, Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser-Verlag für Architektur, 217-244.

Karich, Swantje (2016): »Die Kunstvermittlung im Feuilleton«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 336-360.

Kemp, Wolfgang (1983): Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München: Mäander.

Kemp, Wolfgang (1992): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Kemp, Wolfgang (1996): »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 241-258.

Kemp, Wolfgang (2015): Der explizite Betrachter, Konstanz: University Press.

Kendon, Adam (1984): »Die Rolle sichtbaren Verhaltens in der Organisation sozialer Interaktion«, in: Scherrer, Klaus/Wallbott, Harald (Hg.): Nonverbale Kommunikation. Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten, Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 202-235.

Kendon, Adam (1990a): Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters, Cambridge: Cambridge University Press.

Kendon, Adam (1990b): »Some context for context analysis: a view of the origins of structural studies of face-to-face interaction«, in: Kendon Adam: Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters, Cambridge: Cambridge University Press, 15-49.

Kendon, Adam (1990c): »Movement coordination in social interaction«, in: Kendon Adam: Conducting interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters, Cambridge: Cambridge University Press, 91-115.

Kendon, Adam (1990d): »Spatial organisation in social encounters: the F-formation system«, in: Kendon, Adam: Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters, Cambridge: University Press, 209-237.

Kendon, Adam (1990e): »Behavioral foundations for the process of frame-attunement in face-to-face interaction«, in: Kendon, Adam: Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters, Cambridge: University Press, 239-262.

Kendon, Adam (2004): »On pointing«, in: Kendon, Adam: Gesture. Visible as Utterance, Cambridge: Cambridge University Press, 199-224.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kendon, Adam (2013): »How the body relates to language and communication: Outlining the subject matter«, in: Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen Fricke/Ladewig, Silvia H./McNeill, David/Tessendorf, Sedinha (Eds.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Volume 1, Berlin/Boston: De Gruyter, 7-28.

Kesselheim, Wolfgang (2009): »Wissensvermittlung in der Museumsausstellung als Herausforderung für die Linguistik«, in: Stenschke, Oliver/Wichter, Sigrud (Hg.): Wissenstransfer und Diskurs, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 245-266.

Kesselheim, Wolfgang (2010a): »Wechselspiele von ›Text‹ und ›Kontext‹ in multimodaler Kommunikation«, in: Klotz, Peter/Portmann-Tselikas/Paul R./Weidacher, Georg (Hg.): Kontexte und Texte. Soziokulturelle Konstellationen literarischen Handelns, Tübingen: Narr Verlag, 327-343.

Kesselheim, Wolfgang (2010b): »Wissenskommunikation multimodal: Wie Museumsbesucher sich über eine Museumsvitrine verständigen«, in: *Fachsprache – International Journal of Specialized Communication* 32, 3-4, 122-144.

Kesselheim, Wolfgang (2010c): »›Zeigen, erzählen und dazu gehen‹: Die Stadtführung als raumbasierte kommunikative Gattung«, in: Costa, Marcella/Müller-Jacquier, Bernd (Hg.): Deutschland als fremde Kultur: Vermittlungsverfahren in Touristenführungen, München: Iudicium, 244-271.

Kesselheim, Wolfgang (2011a): »Sprachliche Oberflächen. Musterhinweise, in: Habscheid, Stephan: Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation, Berlin: De Gruyter, 227-366.

Kesselheim, Wolfgang (2011b): »Wie kann man Ausstellungskommunikation analysieren? Ein Vorschlag aus der Sprachwissenschaft«, in: *Standbein-Spielbein. Museumspädagogik aktuell* Nr. 89, 51-55.

Kesselheim, Wolfgang (2012): »Gemeinsam im Museum: Materielle Umwelt und interaktive Ordnung«, in: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource (=Studien zur deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag, 187-231.

Kesselheim, Wolfgang (2016a): »Videobasierte Raumforschung als interdisziplinäres Forschungsfeld: Ein exemplarischer Einblick in unterschiedliche methodische Zugänge«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 89-110.

Kesselheim, Wolfgang (2016b): »Schauraum/Spielraum: Eine standbildbasierte Fallstudie zur Rolle des gebauten Raumes in der Interaktion«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum. (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 335-360.

Kesselheim, Wolfgang (2021): Ausstellungskommunikation. Eine linguistische Untersuchung multimodaler Wissenskommunikation im Raum. (= Reihe Germanistische Linguistik 312; Habilitationsschrift, Philosophische Fakultät, Universität Zürich, 2015), Berlin/Boston: De Gruyter.

Kesselheim, Wolfgang/Hausendorf, Heiko (2007): »Die Multimodalität der Ausstellungskommunikation«, in: Schmitt, Reinhold (Hg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag, 339-376.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kindt, Walther (1982): »Social Functions of Communication about Works of Art«, in: *Poetics* 11(4-6), 393-418.

Kindt, Walther (2007): »Probleme in der Kommunikation über Kunst«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 55-76.

Kindt, Walther (2016): »Kunstkommunikation und Linguistische Rhetorik«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 198-222.

King, Dorothée (2016): Kunst riechen. Duftproben zur Vermittlung olfaktorisch bildender Werke, Oberhausen.

Kirschenmann, Johannes/Richter, Christoph/Spinner, Kaspar H. (Hg.) (2011): Reden über Kunst, München: kopaed.

Kirschenmann, Johannes/Schulz, Frank (1999): Bilder erleben und verstehen. Einführung in die Kunstrezeption, Leipzig: Klett-Schulbuchverlag.

Kittlausz, Viktor/Pauleit, Winfried (Hg.) (2006): Kunst, Museum, Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld: transcript Verlag.

Klein, Armin (2008): »Besucherorientierung als Basis des exzellenten Kulturbetriebes«, in: Mandel, Birgit (Hg.): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder, München: kopaed, 88-94.

Klein, Hans Joachim (1990): Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft, Berlin: Mann.

Klein, Hans Joachim (1991): »Evaluation für Museen, Grundfragen – Ansätze – Aussagemöglichkeiten«, in: *Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, Heft 1*, S. 1-24.

Klein, Hans Joachim/Bock, Julia/Trinca, Monica (2002): Aus der Sicht der Besucher: Die Kunsthalle Würth, Karlsruhe: Widmann.

Klein, Hans-Joachim Klein/Wüsthoff-Schäfer, Barbara (Hg.) (1990): »Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher«, in: *Materialien aus dem Institut für Museumskunde*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, *Heft 32*.

Klonk, Charlotte (2009): Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000, New Haven/London: Yale University Press.

Klonk, Charlotte (2010a): »Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe«, in: von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin: diaphanes, 131-160.

Klonk, Charlotte (2010b): »Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum«, in: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München: Wilhelm Fink Verlag, 290-311.

Klotz, Peter (2007): »Ekphratische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Werner Fink, 77-98.

Klotz, Peter (2010): »Das Verhältnis Text-Kontext am Beispiel von Beschreiben. Sprachliche, sozіopragmatische und kulturelle Aspekte«, in: Klotz, Peter/Portmann-Tselikas/Paul R./Weidacher, Georg (Hg.): Kontexte und Texte. Soziokulturelle Konstellationen literarischen Handelns, Tübingen: Narr Verlag, 203-224.

Klotz, Peter (2016): »Ekphrasis *und* Kunstbetrachtung«: in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 198-222.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Knape, Joachim (2007): »Situative Kunstkommunikation. Die Tübinger Kunstgespräche des Jahres 2003 in historischer und systematischer Sicht«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 317-362.

Knape, Joachim (2016): »Rhetorik des Kunstgesprächs«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 153-175.

Knoblauch, Hubert (1997): »Die kommunikative Konstruktion postmoderner Organisationen. Institutionen, Aktivitätssysteme und kontextuelles Handeln«, in: *österreichische Zeitschrift für Soziologie* 2, 6-23.

Knoblauch, Hubert/Heath, Christian (1999): »Technologie, Interaktion und Organisation: Die Workplace Studies«, in: *Schweiz. Z. Soziol./Rev. suisse sociol./Swiss Journ. Sociol.*, 25 (2), 163-181.

Kobi, Valérie/Schmutz, Thomas (Hg.) (2013): »Les lieux d'exposition et leurs publics/Ausstellungsorte und ihr Publikum«, Bern: Peter Lang Verlag.

Korff, Gottfried (2005): »Betörung durch Reflexion. Sechs um Diskurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen«, in: te Heesen, Anke/Lutz Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erlebnisort, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 89-108.

Korff, Gottfried (2011): »Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung«, in: Hartmann, Andreas/Höher, Peter/Cantauw, Christian/Meiners, Uwe/Meyer, Silke (Hg.): Die Macht der Dinge, Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, Münster/NewYork/München/Berlin: Waymann Verlag, 11-26.

Krämer, Harald/John, Hartmut (1997): Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen: Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung. Serie: Publikationen der Abteilung Museumsberatung Landschaftsverband Rheinland. Rheinisches Archiv- und Museumsamt; 4, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Krausse, Joachim (2011): »Denken, Bauen und Leben. Buckminster Fullers Lightful Houses und die Entstehung von Schlüsselkompetenzen seines Entwerfens«, in: Nachtigäller, Roland (Hg.), Ausst. Kat. Marta Herford (2011): Universum Buckminster Fuller im Spiegel zeitgenössischer Kunst, Bielefeld/Leipzig/Berlin: Kerber Verlag, 15-27.

Kreplak, Yaël/Mondémé, Chloé (2014): »Artwork as touchable objects«, in: Nevile, Maurice/Haddington, Pentti/Heinemann, Trine/Rauniomaa, Mirka (Eds.): Interacting with Objects. Language, Materiality and Social Activity, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 297-317.

Kruse, Lenelis/Graumann, Carl F. (1978): »Sozialpsychologie des Raums und der Bewegung«, in: Hammerich, Kurt/Klein, Michael (Hg.): Materialien zur Soziologie des Alltags, Sonderheft 20, Opladen: Westdeutscher Verlag, 177-219.

Kudielka, Robert (2005): »Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung«, in: Lammert, Angela/Diers, Michael/Kudielka, Robert/Mattenklott, Gert, hg. von der Akademie der Künste: Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 44-57.

Kunz-Ott, Hannelore (2009): Kulturelle Bildung im Museum: Aneignungsprozesse – Vermittlungsformen – Praxisbeispiele, Bielefeld: transcript Verlag.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lammert, Angela/Diers, Michael/Kudielka, Robert/Mattenklott, Gert, hg. von der Akademie der Künste (2005): Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.

Lampugnani, Vittorio Magnago/von Moos, Stanislaus/Achleitner, Antwerpen, Friedrich (Hg.), Ausst. Kat. Hessenhuis (1999): Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten, München: Prestel Verlag.

Lang, Siglinde (2015): Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit, Bielefeld: transcript Verlag.

Lapaire, Claude (1983): Kleines Handbuch der Museumskunde, Bern: Haupt.

Latour, Bruno (2000): Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Laukner, Tanja (2008): Besucherbindung im Museumsmanagement: die Bindungs-»Klebstoffe« bei Kunstmuseen, Marburg: Tectum-Verlag.

Leder, Helmut et al. (2004): »A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments«, in: *British Journal of Psychology*, 95, 489-508, auf: https://www.dagankenaz.com/cogmap/Leder_British_Journal_of_Psychology_2004.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Ledermann, Susan J./Klatzky, Roberta L. (1993): »An introduction to human haptic exploration and recognition of objects for neuroscience and Al«, in: Rudomin, Paolo/Arbib, Michael/Cervantes-Perez, Francesco (Eds.): Neuroscience: From Neural Networks to Artificals intelligence (Research notes to beural computing, Vol 4), Heidelberg: Springer-Verlag, 171-188.

Lederman, Susan J./Klatzky, Roberta L. (2010): »Hand movements: a window into haptic object recognition«, in: Troscianko, Tom/Smith Alastair D. (Eds.): Perception, Los Angeles/London/New Delhi/Singapure/Washington DC: Sage, 257-283.

Leinhardt, Gaea/Crowley, Kevin/Knutson, Karen (Eds.) (2002): Learning Conversations in Museums, Mahway, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates.

Lepik, Andres (2017): »Im Dialog mit den Besuchern. Die Ausstellung AFRITECTURE und ihr interaktives Vermittlungskonzept«, in: Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag, 47-55.

Lichtwark, Alfred (1917): »Museum als Bildungsstätten«, in: Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften; besorgt von Wolf Mannhardt, 2. Band, Berlin: Cassirer, 185-195.

Lichtwark, Alfred (1922): »Einleitung«, in: Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, nach Versuchen mit einer Schulklasse, hg. von der Lehrervereinigung zur Pflege der Künstlerischen Bildung, Berlin: Cassirer, 17-34.

Linke, Angelika (2012): »Unordentlich, langhaarig und mit der Matratze auf dem Boden: Zur Protestsemiotik von Körper und Raum in den 1968er-Jahren«, in: Kämper, Heidrun/Scharloth, Joachim/Wengeler, Martin (Hg.): 1968: Eine sprachwissenschaftliche Zwischenbilanz, Berlin: De Gruyter, 201-226.

Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (2004): »Gesprächsanalyse«, in: Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R. (Hg.): Studienbuch Linguistik, 5., erweiterte Auflage, Tübingen: Niemeyer, 293-334.

Litz, Christine (2003): »Das Versprechen von Lesbarkeit«, in: Nollert, Angelika: Performative Installation, Köln: Snoek, 72-87.

Lobin, Henning (1998): Handlungsanweisungen: sprachliche Spezifikation teilautonomer Aktivität, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Locher, Hubert (2002): »Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs«, in: Huber, Hans-Dieter et al. (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 15-30.

Locher, Hubert (2006): »Das Museum als Schauplatz der Kritik«, in: Bogen, Manfred/Kuck, Roland (Hg.): Virtuelle Welten als Basistechnologie für Kunst und Kultur?, Berlin: Reimer, 307-321.

Locher, Hubert (2007): »Worte und Bilder. Visuelle und verbale Deixis im Museum und seinen Vorläufern«, in: Gfrereis, Heike/Lepper, Marcel (Hg.): Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen: Wallstein Verlag, 9-37.

Locher, Hubert (2016): »Geschichte der kunsthistorischen Literatur«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 479-496.

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lüddemann, Stefan (2007a): Mit Kunst kommunizieren. Theorien, Strategien, Fallbeispiele, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Lüddemann, Stefan (2007b): »Wie Kunst zur Sprache kommt. Anmerkungen aus der Sicht der Kunstkritik«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 243-264.

Lüddemann, Stefan (2016): »Kunstkritik und Kunstbetrieb«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 225-241.

Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Lüth, Nanna (2013): »Zwischen Unterweisung und Selbstbildung. Didaktische Musteranalyse von Kunst aus«, in: *Art Education Research*, Jg. 4 (7), 1-11, auf: https://sfkp.ch/resources/files/2017/11/Nanna-Lüth-Text-dt._n°7.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

Lüthy, Michael (2011): »›Ausstieg aus dem Bild‹. Ein Paradigmenwechsel und seine Folgen«, Bewerbungsvortrag Zürich, 7.1.2011.

Lüthy, Michael (2014): »Paradigmenwechsel wohin? *Artistic Research* bei Tomás Saraceno und Robert Smithson«, in: Sakoparnig, Andrea/Wolfsteiner, Andreas/Bohm, Jürgen (Hg.): Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften, Berlin/Boston: De Gruyter, 223-245.

Mai, Ekkehard (2002): »Ausgestellt – Funktionen von Museum und Ausstellung im Vergleich«, in: Huber, Hans-Dieter et al. (Hg.): Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 59-70.

Maier-Solgk, Frank (2008): Neue Museen in Europa: Kultorte für das 21. Jahrhundert, München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Mandel, Birgit (2005): Kulturvermittlung – zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing, Bielefeld: transcript Verlag.

Mandel, Birgit (Hg.) (2008): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung. Konzeptionen und Handlungsfelder der Kulturvermittlung, München: kopaed.

Marchart, Oliver (2005): »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinez-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien: Turia + Kant, 34-58.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Marin, Louis (2001): Über das Kunstgespräch. Übersetzt und mit einem Nachwort von Bernhard Nessler, Freiburg i.Br..

Maul, Bärbel/Röhlke, Cornelia (2019): Museum und Inklusion: kreative Wege zur kulturellen Teilhabe. Serie: Edition Museum: Band 34, Bielefeld: transcript Verlag.

McNeill, David (1992): Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought, Chicago: The University of Chicago Press

Meier, Thomas Dominik/Reust, Hans Rudolf (2000): Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt Verlag.

Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin: De Gruyter.

Mesecke, Andrea/Scheer, Thorsten (1996a): Josef Paul Kleihues. Themen und Projekte, Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser-Verlag für Architektur.

Mesecke, Andrea/Scheer, Thorsten (1996b): »Hamburger Bahnhof, Museum für zeitgenössische Kunst Berlin«, in: Mesecke, Andrea/Scheer, Thorsten (Hg.): Josef Paul Kleihues. Themen und Projekte, Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser-Verlag für Architektur, 245-252.

Mikos, Lothar (2001): »Rezeption und Aneignung – eine handlungstheoretische Perspektive«, in: Rössler, Patrick/Hasebrink, Uwe/Jackel, Michael (Hg.): Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung, München: Verlag Reinhard Fischer, 59-71.

Mondada, Lorenza (2007): »Interaktionsraum und Koordinierung«, in: Schmitt, Reinhold (Hg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag, 55-93.

Mondada, Lorenza (2013a): »Conversation analysis: Talk and bodily resources for the organization of social interaction«, in: Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen Fricke/Ladewig, Silvia H./McNeill, David/Tessendorf, Sedinha (Eds.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Volume 1, Berlin/Boston: De Gruyter, 218-227.

Mondada, Lorenza (2013b): »Multimodal interaction«, in: Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen Fricke/Ladewig, Silvia H./McNeill, David/Tessendorf, Sedinha (Eds.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Volume 1, Berlin/Boston: De Gruyter, 577-589.

Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.) (2010a): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 47), Tübingen: Narr Verlag.

Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (2010b): »Zur Multimodalität von Situationseröffnungen«, in: Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 47), Tübingen: Narr Verlag, 7-52.

Mörsch, Carmen et al. (2013): »Zeit für Vermittlung«, hg. vom Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), im Auftrag von Pro Helvetia, als Resultat der Begleitforschung des »Programms Kulturvermittlung« (2009-2012); Eine online Publikation zur Kulturvermittlung auf: https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/ [Zugriff: 15.05.2019]

Mörsch, Carmen/Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.) (2009): Kunstvermittlung. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes, Berlin: diaphanes.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (2017): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag.

Mörsch, Carmen/Schade, Sigrid/Vögele, Sophie (2018): Kunstvermittlung zeigen, Wien: Zaglossus.

Mottaz-Baran, Arlette (2006): Publikum und Museen in der Schweiz. Emblematische Vorstellungen und soziales Ritual, Bern: Peter Lang Verlag.

Müller, Cornelia/Bohle, Ulrike (2007): »Das Fundament fokussierter Interaktion. Zur Vorbereitung und Herstellung von Interaktionsräumen durch körperliche Koordination«, in: Schmitt, Reinhold (Hg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag, 129-165.

Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (Hg.) (2012a): Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation. Studien zur Praxis der sprachlichen und multimodalen Positionierungen im ›Interaktionsraum Kunst‹, Berlin/Boston: De Gruyter.

Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (2012b): Kunstkommunikation und Identität, in: Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (Hg.): Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation. Studien zur Praxis der sprachlichen und multimodalen Positionierungen im ›Interaktionsraum Kunst‹, Berlin/Boston: De Gruyter, 1-22.

Müller, Marcus (2016): »Erzählen im kunstwissenschaftlichen Diskurs«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 497-516.

Müller, Stefan/Gelbrich, Katja (2013): Interkulturelle Kommunikation, München: Verlag Franz Vahlen.

Müller-Jentsch, Walther (2012): Die Kunst in der Gesellschaft, Wiesbaden: Springer-Verlag.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2013): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen., Bielefeld: transcript Verlag.

Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.) (2012): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer, Bielefeld: transcript Verlag.

Neumann, Antje (2010): »›Was ihr wollt!‹ Partizipatorisches Ausstellen aus der Perspektive der Kunstvermittlung«, in: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited: Transdisziplinäre Perspektiven Im Wandel, Bielefeld: transcript Verlag, 81-95.

Noever, Peter (2001): Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Nollert, Angelika (2003): Performative Installation. Köln: Snoek.

Norris, Sigrid (2004): Analyzing Multimodal Interaction. A methodological framework, New York: Routledge.

Norris, Sigrid (2013): »Multimodal (inter)action analysis: An integrative methodology«, in: Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen Fricke/Ladewig, Silvia H./McNeill, David/Tessendorf, Sedinha (Eds.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction, Volume 1, Berlin/Boston: De Gruyter, 275-286.

Noschka-Roos, Annette (1994): Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer, Opladen: Leske + Budrich.

Noschka-Roos, Annette (2003): Besucherforschung in Museen: Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation, München: Deutsches Museum.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Noschka-Roos, Annette (2017): »Besucherorientierung in Museen: Vielfalt als Prinzip«, auf: https://www.kubi-online.de/artikel/besucherorientierung-museen-vielfalt-prinzip. [Zugriff: 15.05.2019]

Nowotny, Stefan (2005): »Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten«, in: Jaschke, Beatrice/Martinez-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien: Turia + Kant, 72-92.

Nuissl, Ekkehard (1987): Bildung im Museum: zum Bildungsauftrag von Museen und Kunstvereinen, Heidelberg.

O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle/Inside the white cube, Berlin: Merve.

O'Neill, Paul/Doherty, Claire (Hg.) (2011): Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art, Amsterdam: Valiz.

Oevermann, Ulrich (1996): »Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht«, Vortrag am 19.6.1996 in der Städelschule, Frankfurt a.M., auf: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/4953/Krise-und-Musse-1996.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

Parmentier, Michael (2001): »Der Bildungswert der Dinge oder: Die Chancen des Museums«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, Schwerpunkt: Ästhetik und Bildung* 1, 39-50, auf: https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11618-001-0004-4. [Zugriff: 15.05.2019]

Parmentier, Michael (2007): »Was die Hülle erzählt und was der Bau vorschreibt. Der Bildungssinn der Museumsarchitektur«, in: Westphal, Kristin (Hg.): Orte des Lernens. Beiträge zu einer Pädagogik des Raumes, Weinheim und München: Juventa Verlag, 49-78.

Parmentier, Michael (2009): »Der Einbruch der Bildungsidee in die Sammlungsgeschichte. Auf der Suche nach den Ursprüngen des modernen Museums«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 1, 45-63.

Paul, Ingwer (2001): »Interaktionsforschung/Sozialpsychologie und ihre Bedeutung für die Gesprächsanalyse«, in: Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang/Sager, Sven (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik, 2. Halbband, Berlin/Boston: De Gruyter, 896-908.

Penzel, Joachim (2007): Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914, Münster/Hamburg/Berlin/London: Lit Verlag.

Petersen, Anne Ring (2015): Installation Art. Between Image and Stage, Copenhagen: Museum Tusculanum Press.

Piontek, Anja (2017): Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote, Bielefeld: transcript Verlag.

Pitsch, Carola (2012): »Exponat – Alltagsgegenstand – Turngerät: zur interaktiven Konstitution von Objekten in einer Museumsausstellung«, in: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource (=Studien zur Deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag, 233-273.

Pomian, Krzysztof (1988): Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.

Preuss, Kristine/Hofmann, Fabian (Hg.) (2017): Kunstvermittlung im Museum. Ein Erfahrungsraum, Münster: Waxmann.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Putnam, James (2001): Art and Artifact: the Museum as Medium, London: Thames & Hudson.

Putzier, Eva-Maria (2012): »Der Demonstrationsraum als Form der Wahrnehmungsstrukturierung«, in: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Raum als interaktive Ressource (=Studien zur Deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag, 275-315.

Putzier, Eva-Maria (2016): Wissen – Sprache – Raum. Zur Multimodalität der Interaktion im Chemieunterricht (=Studien zur Deutschen Sprache 71), Tübingen: Narr Verlag.

Rath, Gabriele (1998): Museen für BesucherInnen, Wien: Universitätsverlag.

Raveto, Miriam (2010): »Sehen Sie das?« – Zur verbalen Raumreferenz in Touristenführungen, in: Costa, Marcella/Müller-Jacquier, Bernd (Hg.): Deutschland als fremde Kultur: Vermittlungsverfahren in Touristenführungen, München: Iudicium, 189-213.

Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Reisinger, Barbara (2015): »Die instabile Konvergenz und das altmodische Saalblatt. Ein Gespräch mit Søren Grammel über das Format und die Bedingungen der Ausstellung«, auf: https://allover-magazin.com/?p=2185. [Zugriff: 15.05.2019]

Reitstätter, Luise (2015): Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum, Bielefeld: transcript Verlag.

Reitstätter, Luise/Fineder, Martina (2021): Der Ausstellungsinterviewrundgang (AIR) als Methode. Experimentelles Forschen mit Objekten am Beispiel der Wahrnehmung von Commons-Logiken, in: Forum Qualitative Sozialforschung, Volume 22, No. 1, Art. 6, Januar 2021, auf: https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/3438/4663 [Zugriff: 2.6.2024]

Reitstätter, Luise/Galter, Karolin/Bakondi, Flora (2022): »Looking to Read: How Visitors Use Exhibit

Labels in the Art Museum«, in: *Visitor studies*, 2022, VoL. 25, No. 2, 127-15, auf: https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10645578.2021.2018251?needAccess=true [Zugriff: 2.6.2024]

Resch, Christine/Steinert, Heinz (2003): Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Reussner, Eva (2010): Publikumsforschung für Museen: internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld: transcript Verlag.

Riegl, Alois (1901): Spätrömische Kunstindustrie, Wien: Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei.

Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.) (2002): Dürfen die das?, Wien: Verlag Turia + Kant.

Rolshoven, Johanna (2001): »Gehen in der Stadt«, in: Becker, Siegfried/Bimmer, Andrea C./Braun, Karl/Buchner-Fuhs, Jutta/Gieske, Sabine/Köhle-Hezinger, Christel (Hg.): Volkskundliche Tableaus. Eine Festschrift für Martin Scharfe zum 65. Geburtstag von Weggefährten, Freunde und Schülern, Münster/New York/München/Berlin: Waxmann, 11-27.

Rosenberg, Raphael (2010): »Dem Auge auf der Spur: Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch«, in: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2010, 76-89, auf: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1801/1/Rosenberg_Dem_Auge_auf_der_Spur_2010.pdf. [Zugriff: 01.07.2021]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rosenthal, Mark (2003): Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer, München: Prestel Verlag.

Ryave, A., Lincoln/Schenkein, James N. (1974): »Notes on the art of walking«, in: Turner, Roy (Hg.): Ethnomethodology, Middlesex: Penguin, 265-278.

Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel A./Jefferson, Gail (1974): »A Simplest Systematics for the Organisation of Turn Taking for Conversation«, in: *Language* 50/4, Part 1 (dec.), 696-735.

Sacks, Harvey (1992): Lectures on conversation, edited by Gail Jefferson, with an introduction from Emanuel A Schegloff, Malden/Oxford: Blackwell Publishing.

Sauter, Beatrix (1994): Museum und Bildung: eine historisch-systematische Untersuchung zu Formen der Überlieferung und der Identitätsfindung, Battmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.

Schärer, Martin R. (2003): Die Ausstellung: Theorie und Exempel, München: Müller-Straten.

Scheer, Thorsten (1996): Museum Hamburger Bahnhof Berlin. Josef Paul Kleihues, Köln: Walther König.

Scheflen, Albert E. (1976): Körpersprache und soziale Ordnung: Kommunikation als Verhaltenskontrolle, Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Schegloff, Emanuel A. (1984): »One some gestures' relation to talk«, in: Atkinson, J. Maxwell/Heritage, John (Hg.): Structures of Social Action, Cambridge: Cambridge University Press, 266-296.

Schegloff, Emanuel. A (1998): »Body Torque«, in: *Social Research* 65, No. 3, 535-596.

Schegloff, Emanuel A. (2007): Sequence Organisation in Interaction. A primer in Conversation Analysis I, Cambridge: Universitiy Press.

Schegloff, Emanuel A./Sacks, Harvey (1973): Opening up Closings, in: *Semiotica* 8, 289-327.

Schmidt, Annika (2016): Ästhetische Erfahrung in Gesprächen über Kunst. Eine empirische Studie mit Fünft- und Sechstklässlern, München: kopaed.

Schmitt, Reinhold (2004): »Bericht über das 1. Arbeitstreffen zu Fragen der »Multimodalität« am Institut für Deutsche Sprache in Mannheim«, in: Deppermann, Arnulf/Hartung, Martin (Hg.): Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion (ISSN 1617-1837) Ausgabe 5, 1-5, auf: www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2004/tb-schmitt.pdf. [Zugriff: 12.06.2019]

Schmitt, Reinhold (2005): »Zur multimodalen Struktur von turn-taking«, in: Deppermann, Arnulf/Hartung, Martin (Hg.): Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion (ISSN 1617-1837), Ausgabe 6, 17-61, auf: http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2005/ga-schmitt.pdf. [Zugriff: 12.06.2019]

Schmitt, Reinhold (2007): Koordination (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag.

Schmitt, Reinhold (2012a): »Gehen als situierte Praktik: ›Gemeinsam gehen‹ und ›hinter jemandem herlaufen'«, in: Deppermann, Arnulf/Hartung, Martin (Hg.): Gesprächsforschung – Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion (ISSN 1617-1837), Ausgabe 13, 1-44, auf: http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2012/ga-schmitt.pdf. [Zugriff: 12.06.2019]

Schmitt, Reinhold (2012b): »Körperlich-räumliche Grundlagen interaktiver Beteiligung am Filmset«, in: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(Hg.): Raum als interaktive Ressource (= Studien zur Deutschen Sprache 62), Tübingen: Narr Verlag, 36-87.

Schmitt, Reinhold (2013a): Körperlich-räumliche Aspekte der Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 64), Tübingen: Narr Verlag.

Schmitt, Reinhold (2013b): »Zum ›Be-Greifen‹ relevanter Aspekte der räumlichen Umgebung«, in: Raum in der Sprache. Raum der Sprache. Raum der Interaktionen. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Instituts für Philologie und interkulturelle Kommunikation der Universität Wolgograd, Wolgograd: Verlag der Universität Wolgograd, 14-27.

Schmitt, Reinhold (2014): »Instruieren unter erschwerten Bedingungen. Die Sporthalle als Hindernis der Wissensvermittlung«, 1. Version des Beitrages für das DS-Sonderheft *Räumliche Grundlage professionellen Handelns*, unveröffentlicht.

Schmitt, Reinhold (2015): »Positionspapier: Multimodale Interaktionsanalyse«, in: Dausendschön-Gay, Ulrich/Gülich, Elisabeth/Krafft, Ulrich (Hg.): Ko-Konstruktionen in der Interaktion. Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen, Bielefeld: transcript Verlag, 43-51.

Schmitt, Reinhold (2016): »Der ›Frame-Comic‹ als Dokument multimodaler Interaktionsanalyse«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 189-224.

Schmitt, Reinhold (2017): »Multimodale Objektkonstitution: Wie eine Kirchenbesichtigung funktioniert«, in: *Science Journal of VolSU. Linguistics*. 16/No. 1, 163-183.

Schmitt, Reinhold/Dausendschön-Gay, Ulrich (2015): Freiraum schaffen im Klassenzimmer: Fallbasierte methodologische Überlegungen zur Raumanalyse, Arbeitspapier des UFSP Sprache und Raum (SpuR), Universität Zürich, Nr. 04, auf: https://www.spur.uzh.ch/dam/jcr:f331d7b4-79cc-4692-b86f-f2a003af7c17/SpuR_Arbeitspapier_Nr04_2015_7.pdf. [Zugriff: 06.06.2021]

Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2007): »Monitoring und Koordination als Voraussetzung der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen«, in: Schmitt, Reinhold (Hg.): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion (= Studien zur Deutschen Sprache 38), Tübingen: Narr Verlag, 95-128.

Schmitt, Reinhold/Hausendorf, Heiko (2016): »Sprache und Raum: Eine neue Forschungsperspektive, ihre Ursprünge und ihr aktueller Forschungsstand«, in: Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum (= Studien zur Deutschen Sprache 72), Tübingen: Narr Verlag, 9-22.

Schmitt, Reinhold/Knöbl, Ralf (2013): »Recipient design aus multimodaler Sicht«, in: Eichinger, Ludwig M./Linke, Angelika (Hg.): Deutsche Sprache 3/13, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 242-276.

Schneemann, Peter J. (2004): »Das ausgestellte Wort. Zum Umgang mit Texten im Museum«, in: Locher, Hubert (Hg.): Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie, München: Dr. C. Müller-Straten, 28-43.

Schneemann, Peter J. (2007a): »Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst. Polemik oder Apotheose?«, in: Bianchi, Paolo (Hg.): Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens 1, 186, 65-81.

Schneemann, Peter J. (2007b): »Zeugen gesucht. Die Wirkung eines Kunstwerkes als Anektote«, in: Arni, Caroline/Glauser, Andrea et al. (Hg.): Der Eigensinn des Ma-

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

terials. Erkundungen sozialer Wirklichkeit. Festschrift für Claudia Honegger zum 60. Geburtstag., Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 395-409.

Schneemann, Peter J. (2008): »Ich bin keine Zielgruppe! Zur Konstellation von Produktions- und Rezeptionstypologien in der Gegenwart«, in: Locher, Hubert/Schneemann, Peter J. (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im »Bild-Diskurs«; Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 79-91.

Schneemann, Peter J. (2011): »Anweisung, Beobachtung und Nachricht. Rollenspiele für eine neue Rezeptionsästhetik«, in: Blühm, Andreas/Ebert, Anja (Hg.): Welt – Bild – Museum. Topografien der Kreativität, 277-290.

Schneemann, Peter J. (2013a): »Sockel, Wand und Anweisung. Die Installationskunst als Umstülpung des Sockels«, in: Myssok, Johannes/Reuter, Guido (Hg.): Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 159-173.

Schneemann, Peter J. (2013b): »Spielräume: Die Ausstellung als Bühne für das Publikum zwischen Entmündigung und Ermächtigung«, in: Kobi, Valérie/Schmutz, Thomas (Hg.): Les lieux d'exposition et leurs publics/Ausstellungsorte und ihr Publikum, Bern: Peter Lang, 120-144.

Scholze, Jana (2004): Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld: transcript Verlag.

Schönhammer, Rainer (2009): Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung, Wien: facults wuw.

Schuck-Wersig, Petra (1993): Expeditionen zum Bild: Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern, Bern: Peter Lang.

Schürmann, Eva (2008): Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Schwarte, Ludger (2010): »Politik des Ausstellens«, in: van den Berg, Karin/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens, München: Wilhelm Fink Verlag, 129-141.

Schwarte, Ludger (2017a): »Ausstellungswert und Musealisierung«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 26, hg. von Schwarte, Ludger und vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin, Berlin: De Gruyter, 9-16.

Schwarte, Ludger (2017b): »Ausstellungsverwertung – Kunst zwischen Konserve und Kapital«, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, 26, hg. von Schwarte, Ludger und vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie, Freie Universität Berlin, Berlin: De Gruyter, 100-114.

Schwitalla, Johannes (2001): »Gesprochene-Sprache -Forschung und ihre Entwicklung zu einer Gesprächsanalyse«, in: Brinker, Klaus/Antos, Gerd/Heinemann, Wolfgang/Sager, Sven (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik, 2. Halbband, Berlin/Boston: De Gruyter, 896-903.

Schwitalla, Johannes (2012): Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Seel, Martin (2004): »Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – fünf Thesen«, Mattenklott, Gert (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 73-81.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Selting, Margret/Auer, Peter et al. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2), in: Deppermann, Arnulf/Hartung, Martin (Hg.): Gesprächsforschung – Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion (ISSN 1617-1837), Ausgabe 10, 353-402, auf: http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2009/px-gat2.pdf. [Zugriff: 12.06.2019]

Seiter, Josef (2003): Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kulturvermittlung, Wien: Schulhefte.

Settele, Bernadette/Mörsch, Carmen (Hg.) (2012): Kunstvermittlung in Transformation, Zürich: Scheidegger&Spiess.

Seumel, Ines (2012): »Rezeptionskompetenzen oder: Die Kunst, das Kunstaufnehmen zu erlernen«, auf: http://www.kunstundaktion.de/wp-content/uploads/rezeptionskompetenz.pdf. [Zugriff: 12.06.2019]

Sieber, Thomas/Maurer, Salome (2006): »Das Museum als Ort der Bildung, Unterhaltung und Begegnung: Profil einer zukunftsorientierten Bildungs- und Vermittlungsarbeit«, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 63-64/Heft 1, 81-90.

Simon, Nina (2010): The Participatory Museum, Santa Gruz, California: Museum.

Smith, Jeffrey K./Smith, Lisa F. (2001): »Spending Time on Art«, in: *Empirical Studies of the Arts*, 19, 229-236.

Sontag, Susan (1980): »In Platos Höhle«, in: Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 9-30.

Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hg.) (1976): Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen: Anabas Verlag.

Stainton, Catherine (2002): »Voices and Images: Making Connections Between Identity and Art«, in: Leinhardt, Gaea/Crowley, Kevin/Knutson, Karen (Eds.): Learning Conversations in Museums, Mahway, New Jersey: Laurence Erlbaum Associates, 213-257.

Stalder, Eva Maria (2003): »Body display«, in: Nollert, Angela (2003): Performative Installation, Köln: Snoek, 146-177.

Staupe, Gisela (2012): Das Museum als Lern – und Erfahrungsraum, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Sternfeld, Nora (2012): »Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum«, in: Gesser, Susanne et al. (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content, Bielefeld: transcript Verlag, 119-126.

Sternfeld, Nora (2017): »PARA-MUSEUM DER 100 TAGE. Die documenta zwischen Ereignis und Institution«, https://www.youtube.com/watch?v=DS9f61Wcjsc). [Zugriff: 15.05.2019]

Stiller, Jürgen (Hg.) (2007): Bildräume – Bildungsräume. Kulturvermittlung und Kommunikation im Museum. Dortmunder Schriften zur Kunst. Studien zur Kunstdidaktik, Band 5, Norderstedt.

Stock, Wiebke-Marie/Volbers, Jörg (2011): »Einleitung«, in: Schmidt, Robert/Stoeck, Wiebke-Marie/Volbers, Jörg (Hg.): Zeigen. Dimensionen einer Grundtätigkeit, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 9-14.

Streeck, Jürgen/Goodwin, Charles/LeBaron, Curtis (Eds.) (2011): Embodied Interaction. Language and Body in the Material World, Cambridge: University Press.

Ströker, Elisabeth (1977): Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt a.M.: Klostermann.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stukenbrock, Anja (2015): Deixis in der face-to-face-Interaktion, Berlin: De Gruyter.
Stukenbrock, Anja/Birkner, Karin (2010): »Multimodale Ressourcen für Stadtführungen«, in: Costa, Marcella/Müller-Jacquier, Bernd (Hg.): Deutschland als fremde Kultur: Vermittlungsverfahren in Touristenführungen, München: Iudicium, 214-243.
Sturm, Eva (1996): Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
Sturm, Eva (Hg.) (2004): Wo kommen wir da hin?, Wien: Mensch und Buch Verlag.
Suchman, Lucy A. (1985): Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication. (Learning in Doing: Social, Cognitive, Computational Perspectives), Palo Alto: Xerox Corporation.
te Heesen, Anke (2012): Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag.
te Heesen, Anke (2015): »Exponat«, in: Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen: Wallstein Verlag, 33-44.
Terlutter, Ralf (2000): Lebensstilorientiertes Kulturmarketing: Besucherorientierung bei Ausstellungen und Museen, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
Thim-Mabrey, Christiane (2007): »Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 99-121.
Thim-Mabrey, Christiane (2016): »Formen der Kunstkritik«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 242-264.
Thurner, Ingrid (1992): »Tourismus und Fotografie«, in: *Fotogeschichte: Beiträge und Ästhetik der Fotografie*, 12/44, 23-42.
Tomasello, Michael (2009): Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
Tröndle, Martin et al. (2008): »Innovative Museums- und Besucherforschung am Beispiel des Schweizerischen Nationalforschungsprojektes eMotion«, in: *Kultur und Management im Dialog*, Kulturmama.
Tröndle, Martin et al. (2012): »Ein Museum für das 21. Jahrhundert. Wie Sozialität die Kunstrezeption beeinflusst und welche Herausforderungen dies für die kuratorische Praxis mit sich bringt«, in: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid/van den Berg, Karen/Höhne, Steffen/Keller, Rolf/Mandel, Birgit/Tröndle, Martin/Zembylas, Tasos (Hg.): zukunft publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012, Bielefeld: transcript Verlag, 75-105.
Tröndle, Martin et al. (2014): »An Integrative and Comprehensive Methodology for Studying Aesthetic Experience in the Field: Merging Movement Tracking, Physiology, and Psychological Data«, in: *Environment and Behavior,* 46(1), 102-135, auf: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.974.6739&rep=rep1&type=pdf. [Zugriff: 15.05.2019]
Trondsen, Norman (1976): »Social Control in the Art Museum«, in: *Urban Life*, 5, No 1, 105-119.
Tschofen, Bernhard (2013): »Vom Gehen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf eine elementare Raumpraxis«, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskun*de. Halbjahresschrift im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, hg. von Ueli Gyr, Bd. 109, 58-79.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ullrich, Wolfgang (2007): »›Ein bisschen dumm‹ – Die Rollen des Kunstrezipienten«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk, München: Wilhelm Fink, 197-222.

Ullrich, Wolfgang (2015a): »Besitzen, rezipieren – sammeln, vermitteln. Formen der Aneignung von Kunst«, auf: https://ideenfreiheit.files.wordpress.com/2015/05/aneignungsprsaktiken-der-kunst.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

Ullrich, Wolfgang (2015b): »Museen und die Sozialen Medien«, auf: https://www.deutschlandfunk.de/kommunizieren-mit-kunst-museen-und-die-sozialen-medien.1184.de.html?dram:article_id=333796. [Zugriff: 15.05.2019]

Umathum, Sandra (2011): Kunst als Aufführungserfahrung, Bielefeld: transcript Verlag.

Umathum, Sandra/Rentsch, Stefanie (2006): »Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung«, in: *Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, auf: https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/umathum_rentsch.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

van den Berg, Karen (2010): »Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums«, in: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens, München: Wilhelm Fink Verlag, 143-168.

van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.) (2010): Politik des Zeigens, München: Wilhelm Fink Verlag.

van Uffelen, Chris (2010): Museumsarchitektur=Musées architecture=Museos arquitectura, Potsdam: Ullmann.

Vieregg, Hildegard (2006): Museumswissenschaften, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Vogt, Tobias (2016): »Sprache am Kunstwerk«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 69-87.

vom Lehn, Dirk (2006a): »Die Kunst der Kunstbetrachtung: Aspekte einer Pragmatischen Ästhetik in Kunstausstellungen«, in: *Soziale Welt, Zeitschrift für sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis*, 57. Jahrgang, hg. von der Arbeitsgemeinschaft Sozialwissenschaftlicher Institute, Bonn 1, 83-99, auf: http://www.jstor.org/discover/10.2307/40878518?uid=3737760&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102823825343. [Zugriff: 15.05.2019]

vom Lehn, Dirk (2006b): »The Body as Interactive Display: examining bodies in a public exhibition«, in: *Sociology of health & illness*, 28/2, 223-251.

vom Lehn, Dirk (2006c): »Embodying Experience. A video-based examination of visitors' conduct and interaction in museums«, in: *European Journal of Marketing*, 40 (11/12), 1340-1359.

vom Lehn, Dirk (2008): »Körper(welten) in Interaktion: eine video-basierte Untersuchung zur interaktiven Produktion von Erlebniswelten«, in: *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 9 (1-2), 165-188, auf: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/26980/ssoar-zqf-2008-1-2-lehn-korperwelten_in_interaktion.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-zqf-2008-1-2-lehn-korperwelten_in_interaktion.pdf. [Zugriff: 06.06.2021]

vom Lehn, Dirk (2010): »Examining ›Response‹: Video-based Studies in Museums and Galleries«, in: *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 4/1, 33-43, auf: https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/5037940/vom_Lehn_Examining_Response_April2008_final.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vom Lehn, Dirk (2012): »Configuring Standpoints: Aligning Perspectives in Art Exhibition«, in: *Bulletin suisse de linguistique appliquée, No 96, Neuchâtel*, 69-90, auf: http://doc.rero.ch/record/31808/files/Vom_Lehn_Dirk_-_Configuring_standpoints_20130417.pdf [Zugriff: 15.05.2019]

vom Lehn, Dirk (2013): »Withdrawing from Exhibits: The interactional organisation of museum visits«, in: Haddington, Pentti/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (Eds.): Interaction and Mobility. Language and the Body in Motion, Berlin/Boston: De Gruyter, 65-90.

vom Lehn, Dirk (2017): »Vorschläge für ein interaktivierendes Museum«, in: Preuss, Kristine/Hofmann, Fabian (Hg.): Kunstvermittlung im Museum. Ein Erfahrungsraum, Münster: Waxmann, 113-119.

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (1998): »Das Museum als sozialer Raum«, auf: https://www.vom-lehn.net/Dirk_vom_Lehn/Museums_&_Mobility_files/lehnheat.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2002): »Das Museum als Lern- und Erlebnisraum«, auf: https://www.academia.edu/193808/Das_Museum_als_Lern-_und_Erlebnisraum. [Zugriff: 15.05.2019]

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2007): »Perspektiven der Kunst – Kunst der Perspektiven«, in: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag, 147-170.

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2016): »Kunst und Kunstinteraktion«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 361-379.

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian/Hindmarsh, Jon (2001): »Exhibiting interaction: Conduct and Collaboration in Museums and Galleries«, in: *Symbolic Interaction*, Volume 24, 189-216.

vom Lehn, Dirk/Heath, Christian/Hindmarsh, Jon (2005): »Rethinking Interactivity: design for participation in museums and galleries«, auf: https://www.researchgate.net/publication/228769033Rethinking_interactivity_design_for_participation_in_museums_and_galleries. [Zugriff: 15.05.2019]

von Bismarck, Beatrice (2015): »The exposition as collective«, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript Verlag, 185-199.

von Frankenberg, Pablo (2013): Die Internationalisierung der Museumsarchitektur, Berlin: G+H Verlag Berlin.

von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (2010a): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin: diaphanes.

von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (2010b): »Einleitung«, in: von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich/Berlin: diaphanes, 7-18.

von Herz, Juliane (2010): Rossmarkt 2010: Cloud Cities/Air Port City von Tomás Saraceno, Bielefeld/Leipzig/Berlin: Kerber Verlag.

von Naredi-Rainer, Paul (2004): Entwurfsatlas Museumsbau, Basel: Birkhäuser-Verlag für Architektur.

Wagner, Ernst/Dreykorn, Monika (Hg.) (2007): Museum-Schule-Bildung. Aktuelle Diskurse, innovative Modelle, erprobte Methoden, München: kopaed.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München: C.H. Beck Verlag.
Waidacher, Friedrich (1996): Handbuch der allgemeinen Museologie, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
Waidacher, Friedrich (2005): Museologie – knapp gefasst, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
Wall, Tobias (2006): Das unmögliche Museum: zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag.
Walz, Markus (Hg.) (2016): Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: Metzler Verlag.
Wegner, Nora (2011): »Besucherforschung und Evaluation in Museen: Forschungsstand, Befunde und Perspektiven«, in: Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S. (Hg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden: Verlag für moderne Kunst, 127-181.
Wegner, Nora (2016): »Museumsbesucher im Fokus. Befunde und Perspektiven zu Besucherforschung und Evaluation in Museen«, in: Glogner-Pilz, Patrick/Föhl, Patrick S. (Hg.): Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde, Wiesbaden: Springer-Verlag, 255-284.
Welsch, Wolfgang (1998): Ästhetisches Denken, Stuttgart: Reclam.
Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang (1981): Handbuch Museumspädagogik, Düsseldorf: Verlag Schwann.
Winderlich, Kirsten (2010): »Sich ein Bild machen. Zum Fotografieren im Hinblick auf die Beobachtung und Beschreibung leiblicher Dimensionen von Bildung«, in: *Zeitschrift für ästhetische Bildung*, 2/1, auf: http://zaeb.net/wordpress/wp-content/uploads/2021/01/Text_3_Winderlich.pdf. [Zugriff: 15.05.2019]
Wittgenstein, Ludwig [1964] (1994): Wiener Ausgabe, Band l, Philosophische Bemerkungen und Band ll, hg. von Michael Nedo, Wien/New York. Springer Verlag.
Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem, Köln: Walther König.
Zangwill, Nick (2013): »Kunst und Publikum«, in: Deines, Stefan/Liptow, Jasper/Seel, Martin (Hg.): Kunst und Erfahrung, Berlin: Suhrkamp Verlag, 316 – 358.
Ziese, Maren (2010): Kuratoren und Besucher. Modell kuratorischer Praxis in Kunstausstellungen, Bielefeld: transcript Verlag.
Ziethen, Rahel (2016): »Textsorte ›Ausstellungskatalog‹«, in: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (Hg.): Handbuch der Sprache in der Kunstkommunikation, Berlin/Boston: De Gruyter, 401-424.
Zschokke, Nina (2006): Der irritierte Blick, München: Wilhelm Fink Verlag.

Webseiten

Webseite Mapping Museum: https://www.mapping-museum-experience.com
Webseite Visitor Studies: https://www.visitorstudies.org
Webseite ICOM: https://icom.museum/en/
Webseite ICOM Deutschland: https://icom-deutschland.de/de/
Webseite IDS: https://www.ids-mannheim.de
Webseite UFSP SpuR: https://www.spur.uzh.ch
Webseite Hamburger Bahnhof: https://www.smb.museum/home/

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anhang

Vergrößerung Wandtexte[1]



Tomás Saraceno

CLOUD CITIES

15. September 2011–15. Januar 2012

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".

Die Ausstellung vereinigt in einer den ganzen Raum der historischen Halle einnehmenden Installation erstmals rund 20 seiner Arbeiten, die der Besucher teilweise betreten und dabei eine neue räumliche Situation für sich entdecken kann.

Der Titel *Cloud Cities* schafft in diesem Fall einen facettenreichen Referenzrahmen. Schon allein der Begriff der „Cloud", also der Wolke, ist essentiell für das Werk des Künstlers. Die Wolke als Metapher steht für eine künstlerische Absicht, die Bedeutung von Territorium, Grenze und Veränderung in unserer urbanen Gesellschaft zu untersuchen. Dabei werden gleichzeitig die Möglichkeiten nachhaltiger Entwicklung im menschlichen Lebensraum ausgelotet. Hierbei ist dieser Raum nicht auf die Erde begrenzt, sondern der Künstler entwickelt architektonische Räume als zellenartige, schwebende Städte. Die von Tomás Saraceno erdachten Stadtmodule sollen dabei wie Wolken die Möglichkeit haben, ihre Form zu ändern und sich miteinander zu verbinden.

Spiderwebs, astrophysics and legendary architectural visions such as those espoused by Buckminster Fuller are just some of the many sources of inspiration for the 1973-born artist Tomás Saraceno. He calls his objects 'biospheres', 'spheres' or 'flying gardens' that hover in space, sometimes inhabited by plants, sometimes held together only by black rope netting. Saraceno initially studied architecture and then art in Buenos Aires and Frankfurt. The idea of a 'realizable utopia' lies at the heart of each of his works.

For the first time ever, the exhibition unites in a single installation, taking up the entire space of the historical central hall, around 20 of Saraceno's works. Many of the works are accessible to visitors on the inside, giving them the chance to discover a new spatial situation for themselves.

The title *Cloud Cities* casts its own web of diverse associations and the term 'cloud' in particular plays an essential role in the artist's work. The cloud stands as a metaphor for a set of artistic aims that examine the meaning of territory, boundary and change in our urban society. Saraceno's art also tests the possibilities for sustainable development in the human environment. This environment is not merely restricted to the land – quite the opposite – for the artist devises architectural spaces as cell-like, floating cities. Like clouds, the urban modules dreamt up by Tomás Saraceno are supposed to be able to change their form and merge together to form greater bodies.

Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, ermöglicht durch den Verein der Freunde der Nationalgalerie und gefördert von Dornbracht Installation Projects.

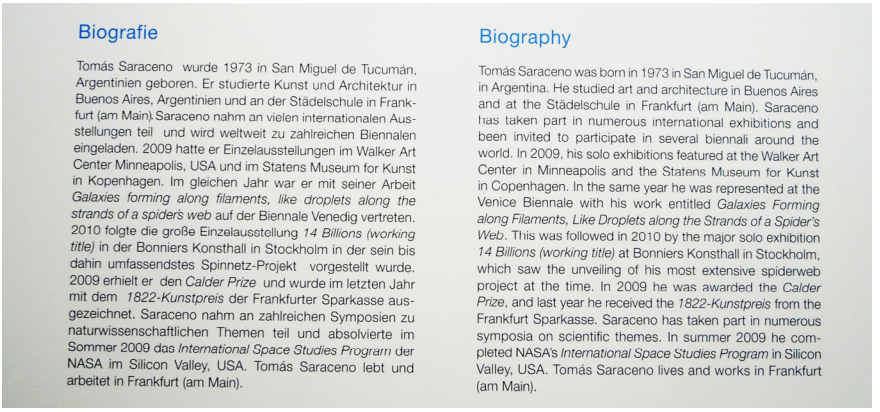
An exhibition organized by the Staatliche Museen zu Berlin, made possible by the Verein der Freunde der Nationalgalerie and sponsored by Dornbracht Installation Projects.

www.cultureprojects.com

DORN BRACHT

outset.

Abb. 6: Saaltext zur Ausstellung



Biografie

Tomás Saraceno wurde 1973 in San Miguel de Tucumán, Argentinien geboren. Er studierte Kunst und Architektur in Buenos Aires, Argentinien und an der Städelschule in Frankfurt (am Main). Saraceno nahm an vielen internationalen Ausstellungen teil und wird weltweit zu zahlreichen Biennalen eingeladen. 2009 hatte er Einzelausstellungen im Walker Art Center Minneapolis, USA und im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen. Im gleichen Jahr war er mit seiner Arbeit *Galaxies forming along filaments, like droplets along the strands of a spider's web* auf der Biennale Venedig vertreten. 2010 folgte die große Einzelausstellung *14 Billions (working title)* in der Bonniers Konsthall in Stockholm in der sein bis dahin umfassendstes Spinnetz-Projekt vorgestellt wurde. 2009 erhielt er den *Calder Prize* und wurde im letzten Jahr mit dem *1822-Kunstpreis* der Frankfurter Sparkasse ausgezeichnet. Saraceno nahm an zahlreichen Symposien zu naturwissenschaftlichen Themen teil und absolvierte im Sommer 2009 das *International Space Studies Program* der NASA im Silicon Valley, USA. Tomás Saraceno lebt und arbeitet in Frankfurt (am Main).

Biography

Tomás Saraceno was born in 1973 in San Miguel de Tucumán, in Argentina. He studied art and architecture in Buenos Aires and at the Städelschule in Frankfurt (am Main). Saraceno has taken part in numerous international exhibitions and been invited to participate in several biennali around the world. In 2009, his solo exhibitions featured at the Walker Art Center in Minneapolis and the Statens Museum for Kunst in Copenhagen. In the same year he was represented at the Venice Biennale with his work entitled *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web*. This was followed in 2010 by the major solo exhibition *14 Billions (working title)* at Bonniers Konsthall in Stockholm, which saw the unveiling of his most extensive spiderweb project at the time. In 2009 he was awarded the *Calder Prize*, and last year he received the *1822-Kunstpreis* from the Frankfurt Sparkasse. Saraceno has taken part in numerous symposia on scientific themes. In summer 2009 he completed NASA's *International Space Studies Program* in Silicon Valley, USA. Tomás Saraceno lives and works in Frankfurt (am Main).

Abb. 7: Wandtext zur Biografie

1 Im e-Book können die Abb. 6, 7, 10, 11 und 29 vergrößert und die Texte besser gelesen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergrößerung Handout

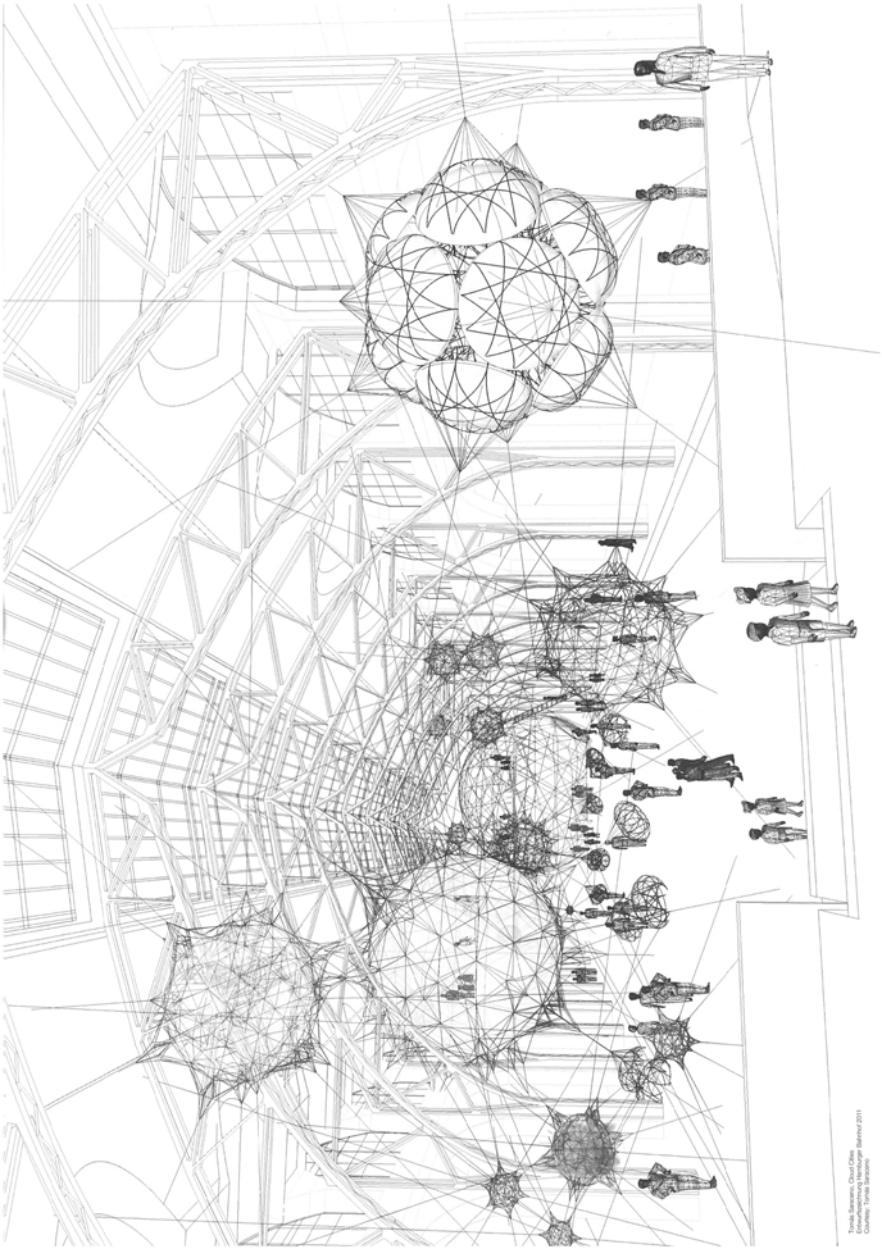


Abb. 9: Vorderseite Handout

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839427569 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Air-Port-City: Flug-Hafen-Stadt. Konzept, in dessen Rahmen Tomás Saraceno seine *Cloud Cities* entwickelt. Fliegende Städte der Zukunft, deren Strukturen, ähnlich dem Aufbau von Zellen oder –> *Waben*, es erlauben, dass sich die bewohnbaren Plattformen teilen und wieder verbinden; dies ermöglicht eine konstante Veränderung ihrer Form und Zusammensetzung.

Biosphäre: (griechisch *βίος, bíos* = Leben und *σφαῖρα, sphaíra* = Kugel), bedeutet „Raum mit Leben". Innerhalb eines abgegrenzten Raumes finden Wechselwirkungen zwischen Lebewesen wie auch mit physikalischen Kräften statt. Diese Wechselwirkungen ermöglichen das Leben innerhalb der *Biosphäre*. Die Erde ist die größte bisher bekannte *Biosphäre*.

Fuller, Richard Buckminster: (auch Bucky Fuller genannt; * 12.07.1895 Milton, Massachusetts; † 01.07.1983 Los Angeles). US-Amerikanischer Erfinder, Ingenieur und Philosoph; visionärer Wegbereiter für die moderne Architektur; holistischer Ansatz. Bekannt sind seine geodätischen Kuppeln. Wie –> *Frei Otto* gebührt Fuller zu den Personen, die Saracenos Arbeiten inspirieren.

Interaktion: Das wechselseitige Aufeinanderwirken zwischen zwei oder mehreren Akteuren oder Systemen, wobei die aufeinander bezogenen Handlungen, Tätigkeiten oder Bewegungen gegenseitig beeinflusst werden. Wichtiger Funktionsbegriff vor allem in den betreffenden –> *Biosphären*.

Otto, Frei Paul: (* 31.05.1925 Siegmar, heute Chemnitz). Deutscher Architekt und Architekturtheoretiker; einer der führenden Vertreter biomorpher Architektur. Seine Arbeiten basieren auf zugleichsprachten Konstruktionen, sowie Seilnetzen und Gitterschalen. Die optimale Form dieser Leichtbauten basiert auf Konstruktionsprinzipien der Natur und wurde u. a. in Experimenten mit –> *Seifenblasen* entwickelt.

Seifenblase: Ein dünner Film Seifenwasser, der eine hohle Kugel mit schließender Oberfläche bildet. Besonderes Charakteristik der Seifenblase ist ihre „Weaire-Phelan"-Geometrie. Das heißt, dass sie ein Höchstmaß an Volumen bei einem Minimum an Oberfläche hat. Diese Geometrie wurde für einige Werke Saracenos verwendet.

Spinnennetz: Von Webspinnen hergestellte Konstruktion, die vorwiegend dem Beutefang dient. Dreimal so fest wie die derzeit besten synthetischen Fasern ist die Spinnenseide, durch die spezielle Anordnung ihrer Molekülle, extrem reißfest. Trotzdem kann sie gedehnt werden. Die Charakteristiken von Spinnennetzen hat Saraceno für seine eigenen Werke untersucht sowie imitiert und dabei eine wissenschaftlich anerkannte Methode zur dreidimensionalen Visualisierung eines Spinnennetzes entwickelt.

Symbiose: (griechisch *σύν, sýn* „zusammen" sowie *βίος, bíos* „Leben") Lebensgemeinschaft von Organismen zweier unterschiedlicher Arten, bei der beide, zumindest zeitweise, von der Gemeinschaft profitieren. Diese Existenzmöglichkeit inspiriert u. a. die –> *Biosphären* von Tomás Saraceno.

Synergie: (griechisch *συνεργία, synergía,* oder *συνεργασμός, synergismós*, „die Zusammenarbeit") Bezeichnet das Zusammenwirken von Elementen, wobei sie in Wechselwirkung miteinander treten. Die optimale Kombination ihrer Gemeinschaftswirkung geht über die Summe der Leistungen der Einzelteile hinaus.

Tensegrity: Wortschöpfung aus „tension" (deut. Zugspannung) und „integrity" (deut. Ganzheit, Zusammenhalt). Sie bezeichnet die Erfindung eines stabilen Stabwerks, in dem sich die Stäbe nicht untereinander berühren, sondern lediglich durch Zugelemente miteinander verbunden sind. Prinzip nach dem –> *Buckminster Fuller* gearbeitet hat.

Tillandsia: Pflanzengattung aus der Familie der Bromeliaceae. Es gibt rund 500 Arten. Sie leben vornehmlich auf anderen Pflanzen (hauptsächlich Bäumen oder Kakteen). Die Tillandsie zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie keine Wurzeln hat und die zu ihrem Überleben notwendigen Stoffe durch spezielll ausgeputzte Schuppen unmittelbar aus der Luft aufnimmt. Tillansien sind vom südlichen Nordamerika bis nach Argentinien verbreitet.

Utopie: (*οὐτοπία utopía* „der Nicht-Ort"; aus altgriechisch *οὐ-, ou-* „nicht-" und *τόπος, tópos* „Ort") Eine auf die Zukunft gerichtete Vorstellung einer politischen und sozialen Ordnung, die noch nicht realisiert wurde. Tomás Saracenos Werke werden oft als utopisch bezeichnet; er selber bevorzugt den Begriff der „realisierbaren Utopie".

Wolke: Konzentration von sehr feinen Wassertröpfchen (Nebel) oder Eiskristallen, die sich um einen Kondensationskern herum sammeln, wenn die relative Feuchtigkeit der Luft geringfügig überschritten wird. Eine ähnliche Struktur findet sich, um ein Vielfaches vergrößert, im Aufbau der *Cloud Cities*.

Tomás Saraceno
CLOUD CITIES

15. September 2011 – 15. Januar 2012

Tomás Saraceno beabsichtigt mit seinen Installationen die traditionellen Auffassungen von Ort, Zeit, Erdanziehung und traditioneller Vorstellungen von Architektur zu sprengen. Seine Werke sind raumgreifend und laden zum Mitwirken ein. Sie nähern den Himmel und die Erde an, Gärten sind in der Luft angesiedelt und Besucher können ihren Traum vom Fliegen verwirklichen. Saraceno orientiert sich für seine Arbeiten an Seifenblasen und der ungeheuren Stärke und Flexibilität von Spinnweben. Die Interessen des Künstlers sind weit gespannt und er bewegt sich selbstverständlich in der ganzen Welt. Der experimentelle Ansatz der *Air-Port-City*, den der Künstler seit Jahren weiterentwickelt, ist für sein Werk maßgebend. Inspiriert von der gleichnamigen *Airport-City* in Frankfurt, wo der Künstler lebt und arbeitet, konzipiert Tomás Saraceno in diesem Ansatz Möglichkeiten für architektonische Lebensräume als zellenartige, schwebende Städte. Vor allem Buckminster Fullers Konzept zu *Cloud Nine* (tensegrity sphere) bildet eine wichtige Hintergrundfolie für das Werk des Künstlers. Die fantastische Architekturutopie *Cloud Nine* beschreibt eine 1,6 Kilometer durchmessende, frei schwebende Sphäre, die einen Lebensraum für mehrere, tausende Bewohner umfassende, autonome Gemeinschaften bietet. Das freie Schweben dieser Architektur würde von Phänomenen der Lufterwärmung und durch die Konstruktion einer *tensegrity*-Struktur ermöglicht. Voll wissenschaftlicher Akribie verfolgt Saraceno mit seinen Werken die Idee einer *realisierbaren Utopie*. Saracenos Werke formulieren Vorstellungen für eine zukünftige Welt und Gesellschaft, bieten aber im Gegensatz zu Modellen und Zeichnungen Möglichkeiten zur Interaktion und „realen" Teilnahme.
Alles in Saracenos Werken scheint sich aus einer gewissen Grenzenlosigkeit zu entwickeln und ist motiviert durch ein Interesse an Veränderungen an der Welt in der wir leben. Jedes seiner Objekte ist eine Einladung über alternatives Wissen nachzudenken, über Gefühle und die Interaktion mit Anderen.
Mit seiner Ausstellung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof ist es erstmals möglich eine Installation seiner rund 20 Biosphären-Arbeiten zu sehen und die Interaktion der hängenden Siedlungen zu erleben und zu betreten.

BIOGRAFIE

Tomás Saraceno wurde 1973 in San Miguel de Tucumán, Argentinien geboren. Er studierte Kunst und Architektur in Buenos Aires, Argentinien und an der Städelschule in Frankfurt a.M. Saraceno nahm an vielen internationalen Ausstellungen teil und wird weltweit zu zahlreichen Biennalen eingeladen. 2009 hatte er Einzelausstellungen im Walker Art Center Minneapolis, USA und im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen. Im gleichen Jahr war er mit seiner Arbeit *Galaxies forming along filaments, like droplets along the strands of a spiders web* auf der Biennale Venedig vertreten. 2010 folgte die große Einzelausstellung *14 Billions (working title)* in der Bonniers Konsthall in Stockholm, in der sein bis dahin umfassendstes Spinnetz-Projekt vorgestellt wurde. 2009 erhielt er den *Calder Prize* und wurde im letzten Jahr mit dem *1822-Kunstpreis* der Frankfurter Sparkasse ausgezeichnet. Saraceno nahm an zahlreichen Symposien zu naturwissenschaftlichen Themen teil und absolvierte im Sommer 2009 das *International Space Studies Program* der NASA im Silicon Valley, USA. Tomás Saraceno lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

BIOGRAPHY

Tomás Saraceno was born in 1973 in San Miguel de Tucumán, in Argentina. He studied art and architecture in Buenos Aires and at the Städelschule in Frankfurt (am Main). Saraceno has taken part in numerous international exhibitions and been invited to participate in several biennali around the world. In 2009, his solo exhibitions featured at the Walker Art Center in Minneapolis and the Statens Museum for Kunst in Copenhagen. In the same year he was represented at the Venice Biennale with his work entitled *Galaxies Forming along Filaments, Like Droplets along the Strands of a Spider's Web*. This was followed in 2010 by the major solo exhibition *14 Billions (working title)* at Bonniers Konsthall in Stockholm, which saw the unveiling of his most extensive spiderweb project at the time. In 2009 he was awarded the *Calder Prize*, and last year he received the *1822-Kunstpreis* from the Frankfurt Sparkasse. Saraceno has taken part in numerous symposia on scientific themes. In summer 2009 he completed NASA's *International Space Studies Program* in Silicon Valley, USA. Tomás Saraceno lives and works in Frankfurt (am Main).

Tomás Saraceno's installations intend to shatter traditional concepts of place, time, gravity and traditional ideas on architecture. His works invite the viewer to play a part in their impact on the spaces they come to dominate. They stretch upwards, to the sky, as well as down to the ground. Some are gardens, suspended in mid-air, affording visitors the chance to step into them and fulfil their dream of flying. Saraceno draws inspiration for his works from soap bubbles and the incredible strength and flexibility of spider webs. The interests of the artist are broad, and he confidently flits from one place to another in his extensive travels around the globe. The experimental approach of *Air-Port-City*, a concept that has undergone years of continual refinement, plays a pivotal role in his work overall. Inspired by the *Airport-City* of the same name in Frankfurt, where the artist lives and works, Tomás Saraceno devises potential architectural living spaces, similarly designed as cell-like, floating cities. Buckminster Fuller's concept for *Cloud Nine* (tensegrity spheres) provides a vital context for the artist's work. The fantastical architectural utopia of *Cloud Nine* envisages a free-floating sphere, 1 mile in diameter, designed to house autonomous communities of several thousand inhabitants. Fuller claimed that the free-floating properties of this kind of architecture would be made possible by the phenomena of heated air and the construction of a *tensegrity* structure. With scientific meticulousness, Saraceno uses his works to pursue the idea of a *realizable utopia*. Saraceno's works are expressions of his vision for a future world and society, but, in contrast to models and drawings, they actually invite people to interact with them in a form of 'real' participation.
Everything in Saraceno's works appears to develop from a certain degree of boundlessness, spurred on by an interest in the changes taking place in the world in which we live. Each of his objects is an open invitation to consider alternative forms of knowledge, feelings and our interaction with others.
The exhibition at the Nationalgalerie in the Hamburger Bahnhof gives visitors the unprecedented opportunity to see around 20 of his biosphere works at one time and to experience for themselves the ways the hanging settlements interact within a space, by actually entering them.

HAMBURGER BAHNHOF
– MUSEUM FÜR GEGENWART – BERLIN

Invalidenstr. 50–51, D-10557 Berlin

E-Mail: hbf@smb.spk-berlin.de
www.smb.museum/hbf
www.hamburgerbahnhof.de
www.facebook.com/StaatlicheMuseenzuBerlin

EINTRITTSPREISE / ADMISSION
Tomás Saraceno: Cloud Cities 8 Euro / 4 Euro
Sammlungen / collections & Tomás Saraceno 12 Euro / 6 Euro
Handyticket / handy barcode: www.tomassaraceno.org/handy

Nationalgalerie
Staatliche Museen zu Berlin

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING HOURS
Di–Fr 10–18 Uhr / Sa 11–20 Uhr / So 11–18 Uhr. Mo geschlossen
Tue–Fri 10 a.m. – 6 p.m. / Sat 11 a.m. – 8 p.m. / Sun 11 a.m. – 6 p.m.
Mon closed

FEIERTAGE / HOLIDAYS
03. Oktober 2011: 11 – 18 Uhr / 11 a.m. – 6 p.m.
24. Dezember 2011: geschlossen / closed
25. Dezember 2011: 11 – 18 Uhr / 11 a.m. – 6 p.m.
26. Dezember 2011: 10 – 18 Uhr / 10 a.m. – 6 p.m.
31. Dezember 2011: geschlossen / closed
01. Januar 2012: 12 – 18 Uhr / 12 a.m. – 6 p.m.

ÖFFENTLICHE VERKEHRSMITTEL / PUBLIC TRANSPORT
U-Bahn: U55 Hauptbahnhof, U6 Naturkundemuseum
S-Bahn: S3, S5, S7, S75 Hauptbahnhof
Tram: M5, M8, M12 Naturkundemuseum
Bus: 120, 123, 147, 240, 245, M41, M85, TXL Hauptbahnhof

KATALOG / CATALOGUE
Es erscheint ein Katalog mit 256 Seiten und ca. 180 farbige Abbildungen, Deutsch/Engl., 25 Euro im Distanz Verlag.
Catalogue of 256 pages and 180 illustrations, german + engl. 25 Euro by Distanz Verlag

SYMPOSIUM ZU / SYMPOSIUM WITH TOMÁS SARACENO
13. Dez / 13 Dec 2011 19–22:30 Uhr / 7–10:30 p.m.
In Zusammenarbeit mit / in cooperation with
Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und / and Hanse-Wissenschaftskolleg. Diskussion zum experimentellen künstlerischen Ansatz / Talk to the experimental artistic approach.

Hanse-Wissenschaftskolleg
Institute for Advanced Study

berlin-brandenburgische
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

LIVE SPEAKER. Studierende aus Berlin geben Auskünfte zur Ausstellung und laden zu Gesprächen über die Kunst ein.

Eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin,
ermöglicht durch den Verein der Freunde der Nationalgalerie.
An exhibition of the Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin,
made possible by the Verein der Freunde der Nationalgalerie

www.freunde-der-nationalgalerie.de
www.tomassaraceno.org

Gefördert von Dornbracht Installation Projects
Supported by Dornbracht Installation Projects
www.culturepro jects.com

DORN BRACHT

Air-Port-City: Concept providing the framework for Tomás Saraceno in developing his *Cloud Cities*. Floating cities of the future, whose structures, similar in construction to cells or –> *clouds*, mean that the inhabitable platforms can subdivide and re-merge, allowing them to change their form and composition constantly.

Biosphere: (From Greek *βίος, bíos*: 'life' and *σφαῖρα, sphaíra*: 'sphere'), meaning 'space with life'. Interactivity takes place within a contained space between living organisms, as well as with physical forces. Such interactivity makes life within the *biosphere* possible. *Biosphere* can be seen only on planet earth.

Cloud: Concentration of very fine water particles or ice crystals that coalesce around condensation nuclei when the relative air humidity is minimally exceeded. A similar structure is found, greatly magnified, in the formation of the *Cloud Cities*.

Fuller, Richard Buckminster: (also known as Bucky Fuller; * 12.07.1895 Milton, Massachusetts; † 01.07.1983 Los Angeles) US American inventor, engineer and philosopher, visionary pioneer of modern architecture. Known for his geodesic domes; holistic approach. Like –> *Frei Otto*, Fuller is someone who has been instrumental in inspiring Saraceno's works.

Interaction: The reciprocal exchange between two or more actors or systems, in which the subsequent related actions, activities or movements mutually influence each other. Important functional term, especially in the context of the accessible –> *biospheres*.

Otto, Frei Paul: (* 31.05.1925 Siegmar, Sachsen). German architect and architectural theorist; one of the leading proponents of bionorphic architecture. Key elements in his works are tensile structures, rope netting and gridshells. The optimal form of these light constructions draws from building principles in nature and was developed in experiments, including with –> *soap bubbles*.

Soap bubbles: A thin film of soapy water, forming a hollow sphere with opalescent surface. A special characteristic of the soap bubble is its 'Weaire–Phelan' geometric structure. In short, this means that it encompasses a great volume but with a minimum of surface. This geometric principle has been applied to some of Saraceno's works.

Spiderweb: Construction produced by the *Araneae* order of arachnids, primarily used to catch prey. Three times stronger than the best synthetic fibres currently known to man, spider silk, from which webs are made, is extremely tear-resistant thanks to the special arrangement of its molecules. Despite such strength, it can be stretched. Tomás Saraceno has explored and imitated the inherent qualities of spiderwebs for use in his own works and developed a new method for 3D scans of spider webs.

Symbiosis: (From Greek: *σύν, sýn*: 'together' and *βίος, bíos*: 'living') Habitative interaction between two different organisms, in which both profit from the interaction, at least periodically. This form of possible existence inspires, among other things, the –> *biospheres* of Tomás Saraceno.

Synergy: (From Greek *συνεργία, synergía* or *συνεργασμός, synergismós*: "working together") Describes the combined effect of elements that operate in reciprocal interaction with each other. The optimal combination of their pooled activities is greater than the sum of the actions of each of the constituent parts.

Tensegrity: Coined from the words 'tension' and 'integrity'. It describes the invention of a stable framework in which the struts do not touch each other and are instead held together merely by tensile members, usually cables. Principle pursued by –> *Buckminster Fuller* in his work.

Tillandsia: Plant genus of the Bromeliaceae family, with around 500 species in existence. They primarily live on other plants (mainly trees or cacti). A characteristic feature of tillandsia species is that they have no roots and absorb the substances necessary for them to survive directly from the air, through specially adapted scales. Tillandsia can be found from southern North America to Argentina.

Utopia: (From Greek *οὐτοπία, utopía* 'the non-place'; from *οὐ-, ou-*: 'not' and *τόπος, tópos*: 'place') A future-orientated vision of a political and social order that has not yet been realized. Tomás Saraceno's works are often described as utopian; he himself prefers to use the term 'realizable utopia'.

Dank an Outset Contemporary Art Fund, London
für die großzügige Schenkung der Arbeit „Observatory"
für die Sammlung der Nationalgalerie.
Thanks go to the Outset Contemporary Art Fund, London
for the generous donation of the work "Observatory"
to the Nationalgalerie's collection.

outset.

Ab dem 11.02.2012 präsentiert die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen im K21 Ständehaus in Düsseldorf Tomás Saracenos neue und monumentale Installation „In den Umlaufbahnen". / From February 11, 2012 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen im K21 Ständehaus in Düsseldorf presents a new monumental installation "In Orbit".

Ausstellungsplan *Cloud Cities*

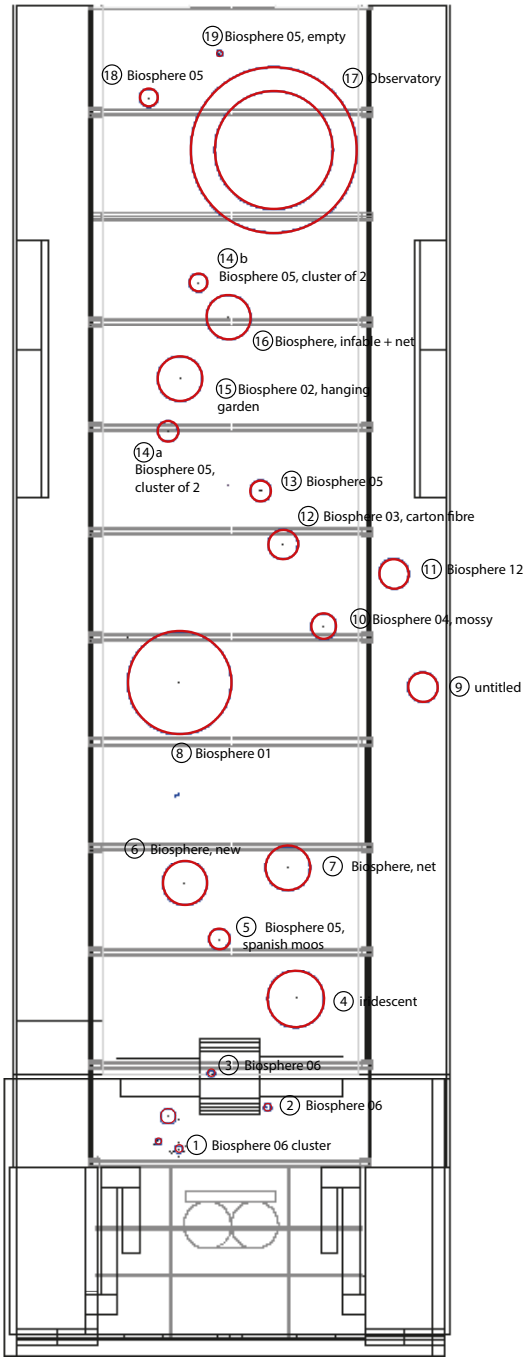


Abb. 29: Ausstellungsplan zu Cloud Cities von Tomás Saraceno

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Tomás Saraceno: *Cloud Cities*, Ausstellungsansicht im Hamburger Bahnhof, Berlin, 2012; Foto auf: http://curatedwares.com/wpcontent/uploads/2011/12/tomassaraceno_cloudcities_1_small
Abb. 2: Linguistisches Modell zur Praxis der Kunstkommunikation nach Hausendorf; Tabelle: nach Heiko Hausendorf, ergänzt von Sandra Winiger
Abb. 3: Dokumentationsplan: Übersicht über die Videoaufnahmen; Tabelle: Sandra Winiger
Abb. 4: Rückblick; Foto: Besucherin
Abb. 5: *Überblicken* als mögliche Lösung der Aufgabe ORIENTIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 6 Saaltext zur Ausstellung; Foto: Sandra Winiger
Abb. 7: Wandtext Biografie; Foto: Sandra Winiger
Abb. 8: *Lesen von Wandtexten* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 9: Vorderseite Handout; Entwurfszeichnung: Tomás Saraceno
Abb. 10: Rückseite Handout; Texte: Hamburger Bahnhof
Abb. 11: *Benutzen von Handouts* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 12: *Reden mit Musemsmitarbeitenden* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 13: Vergleich: *Livespeaker*/Aufsichtspersonen; Tabelle: Sandra Winiger
Abb. 14: Hinweiskleber *Observatory*; Foto: Sandra Winiger
Abb. 15: Hinweistafel zu *Observatory,* vor Treppe; Foto: Sandra Winiger
Abb. 16: Hinweistafel zu *Biosphere 01,* vor Treppe; Foto: Sandra Winiger
Abb. 17: Hinweistafel im Eingangsbereich; Foto: Sandra Winiger
Abb. 18: Improvisierte Hinweistafel zu *Biosphere 01*; Foto: Sandra Winiger
Abb. 19: *Lesen von Handlungsanweisungen* als mögliche Lösung der Aufgabe INFORMIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 20: *Hinschauen* (*und Zeigen*) als mögliche Lösung der Aufgabe BETRACHTEN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 21: *Berühren* als mögliche Lösung der Aufgabe BETRACHTEN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 22: *Manövrieren* als mögliche Lösung der Aufgabe BEGEHEN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 23: Porträt Anja; Foto: Besucherin
Abb. 24: *Eintreten* als mögliche Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 25: *Eintauchen* als mögliche Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 26: *Mitspielen* als mögliche Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN; Skizze: Sandra Winiger, Grafik: Anja Mayer
Abb. 27: Aufgaben des Kunstkommunikationsraumes: Körperlich-räumliche Realisierungen der Lösungen der Besuchenden; Tabelle: Sandra Winiger
Abb. 28: Aufgaben des Kunstkommunikationsraumes: Pragmatisch-semantische Aspekte der multimodalen Lösungen; Tabelle: Sandra Winiger

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 29: Ausstellungsplan zu *Cloud Cities von* Tomás Saraceno; Plan: Tomás Saraceno, grafisch vereinfacht von Anja Mayer

Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem GAT II (Selting et al. 2009)

Basistranskript

Sequenzielle Struktur/Verlaufsstruktur

[]	Überlappungen und Simultansprechen
[]	
=	schneller, unmittelbarer Anschluss neuer Beiträge/Einheiten

Pausen

(.)	Mikropause
(-), (--), (---)	kurze, mittlere, längere Pausen (bis ca. 1 Sek.)
(2.0)	Pause mit mehr als 1 Sek. Dauer

Sonstige segmentale Konventionen

un=äh	Verschleifungen innerhalb von Einheiten
:, ::, :::	Dehnung, Längung, je nach Dauer
Äh, öh etc.	Verzögerungssignale, sog. »gefüllte Pausen«
›	Abbruch durch Glottalverschluss

Lachen

Soho	Lachpartikel beim Reden
Haha hehe, hihi	silbisches Lachen
((lacht))	Beschreibung des Lachens

Rezeptionssignale

hm, ja, nein, nee	einsilbige Signale
h=hm, ja=a, nei=ein	zweisilbige Signale
,hm'hm	mit Glottalverschlüssen, meistens verneinend

Akzentuierung

akZENT	Primär- bzw. Hauptakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent

Tonhöhenbewegung am Einheitenende

?	hochsteigend
c	mittelsteigend
-	gleichbleibend
;	mittel fallend
.	tief fallend

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonstige Konventionen

((hustet))	para-/außersprachliche Handlungen/Ereignisse
<<hustend>>	sprachbegleitende para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse mit Reichweite
<<erstaunt>>	interpretierende Kommentare mit Reichweite
( )	unverständliche Passage je nach Länge
(solche)	vermuteter Wortlaut
als(s)o	vermuteter Laut oder Silbe
(solche/welche)	Alternative Vermutungen
((....))	Auslassungen im Transkript

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839472590 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -