

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]

in stiller Versenkung zu betrachten, sondern dass wir vielmehr dazu angeregt werden, die traditionelle Rolle des kontemplativen ›Kunstbetrachters² 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).

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 Kunstrichtenden 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

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 Kunstschauffende 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 *ausgestatteten 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, dauer kommunikative 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.

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 Kunstaftigkeit des Ausgestellten zu lösen. Damit lassen sie sichtbar werden, was zur Disposition steht, als Kunstwerk ausgewertet zu werden. Wenn während des Ausstellungsbesuchs die Kunstaftigkeit 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,

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 multimodale 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 Kunsthistorik 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 Kunstaftigkeit 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 Kunstaftigkeit 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-

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 Kunstaustellung 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 *Kunstkomunikationsraum* sprechen. Im multimodal verfassten Kunstkomunikationsraum 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 Kunstkomunikationsraum 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 Kunstkomunikationsraum 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 Kunstkomunikationsraumes 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

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 Kunsthistorie, 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 *Manövriieren* und PARTIZIPIEREN (Kapitel 4.5) durch *Eintreten, Eintauchen und Mitspielen*. In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst und abschließend diskutiert.