

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 Kunstaftigkeit des im Raum Wahrnehmbaren zu reagieren. Sie tun dies aber nicht voraussetzungslos. Denn zuvor haben sie bereits einige Rahmungen durchlaufen, die das soziale Kommunikationseignis »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 Kunstkomunikation, 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

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-0.00.03,23⁴

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.

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 erfassst 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 Kunsthistorik (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).

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 Raumeignung 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 Gehwege⁷ (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).



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. Haussendorf 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

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 Körpераusrichtungen 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 Kunswissenschaft Crary (2002) und Zschokke (2006) oder in der Pädagogik Brandstätter (2008) und andere.

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 Wahrnehmungs-handlungen 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-

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.



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

sierte Erhöhung ist maßgeblich für die Lösung der Aufgabenstellung ORIENTIEREN in Form von *Überblicken* verantwortlich.



Standb. 1.1-1e

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.

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

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 McCall¹⁰, 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 Einleitung¹¹). 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 verzögert 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.de/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.

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 so-

zialtopografisch 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« (Schwarze 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.

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 Kunstillustrationen 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 einem 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.



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 raukommunikativen 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 raukommunikative 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 begehbar 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.



Standb. 1.1-1g

auch Ruth und Anita eine höhere Bedeutung zu als jenem geradeaus oder dem links situierteren (vgl. Waidacher 2005: 151; Flügel 2009: 126). Das direkte Zusteuren 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

gung 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 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

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 Bewe-

gung 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.

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

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

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 ergreifen (vgl. Bennett 2010: 59). Die Sehpraxis, die sich durch die erhöhte Situierung, die für einen Moment erstarrte Bewegung, die frontale Körpersichtung 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 distanzwährende 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 beziehe, ist der Ort des *Überblickens* auf der rechten Raumseite als Ausnahme zu werten. Fast alle anderen dokumentierten Besucherinnen und Be-

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

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 Be- trachtbarkeitshinweis 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 Betrachbarkeitshinweise 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.



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)

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 frontalier 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 Bewegungs-ausrichtungen, 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 *Anschauungsräumes* 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.



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 begehbarer 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

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 schÖnen bahnhofshalle*« illustriert, wie Susi und Peter das Raumganze durch eine auf architektonisch-künstlerische Strukturen ausgerichtete ko-orientierte Wahrnehmung interaktiv herstellen und sprachlich das Ineinander greifen 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)

4.1.1.4.1 Fallbeispiel »bubbles«

Die Analyse der Interaktion beginne ich mit einem Transkript¹⁴ 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.



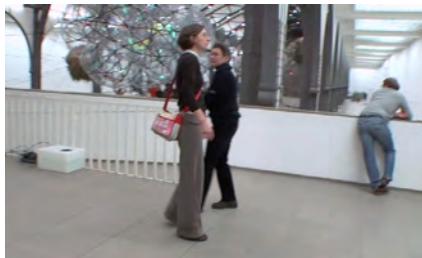
Standb. 1.1-17: L-0.00.14,23



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 # (-)bubbles



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 Neuaustrichtung 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.

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 Geh tempo, 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 kunstkomunikative 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*-Positionen 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).

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

- Ruth und Anita beantworten aus erhöhter Perspektive mit ihren ko-ordinierten Körperrausrichtungen 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 schönen 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 passen (1.0)



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
in die HALLe **hier** rein.

04



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 splInn: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 strE:ben
enden in dieser alten schÖ:nen bahnhofshalle.

13



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 **GEDanken**

18 Peter

tja

- 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).

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 »*fEIN 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 metaphorartigen 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 kunstkomunikativen 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 ›Kunstkomunikation 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 Kunstaftigkeit 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 kunstkomunikativen 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,

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.

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 *Anschauungsräume*. 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

- 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 müssen die tickets zeigen.
 14 Aufseher hallo (---)

- 15 Isa hallo
 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

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-o.oo.oo, oo (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).

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 Wahrnehmbarkeithinweise 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 Habitus¹⁷ 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).

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 Symmetriearchse 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*.

- Kin und Isa ko-ordinieren während der Bearbeitung der Aufgabe die Körper *si-de-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* Kunstaftigkeit 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

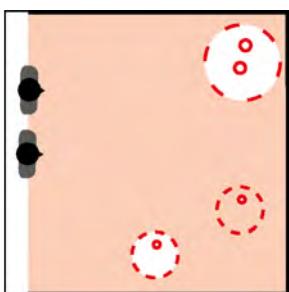
- Im Eingangsbereich wird ORIENTIEREN durch eine podiumartige und räumlich begrenzte Raumstruktur mit freier Bodenfläche und einer auf die Längsrichtung des Raumes ausgerichteten Treppe architektonisch und gestalterisch so vorstrukturiert, dass eine freie Sicht auf den Gesamtraum das *Überblicken* als 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.

- 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 Hallende 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:



Legende:

- offen, durch Seile markierter Installationsraum mit Kugelobjekt
- Museumsarchitektur
- Besucher als *Voyeur*
- weitere Besucher
- Anschauungsraum

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

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 Äußerungsproduktion erkennbar, da die Körperausrichtungen und die sprachliche Tätigkeit situativ koordiniert werden. Dies macht sich auch in ausgedehnten Schweigphasen 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.

- 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*«, »*bahnhofshal-le*«) 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-

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 Gesamt- rauminszenierung 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

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 Kunskommentare »zum Wesen der Sache selbst«, denn sie sind

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

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

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