

4.3.3 Resümee: Die Ausstellung als ästhetischer Wahrnehmungsraum

Die Aufgabe BETRACHTEN ist zentral bei der Rezeption von bildender Kunst. Grundvoraussetzung dazu ist die selbstgenügsame Wahrnehmungsfähigkeit. Die beiden in *Cloud Cities* beobachteten Lösungen *Hinschauen* (und *Zeigen*) und *Berühren* werden durch die materiellen Bedingungen der installierten Arbeiten im gesamten installativ eingeräumten Raumvolumen der Halle nahegelegt. Die Installationen sind dabei für das sehende Auge, die tastende Hand und bisweilen für den erkundenden Fuß inszeniert. So gibt es über den Köpfen, auf Augen- oder Körperhöhe oder auf dem Boden nicht nur etwas zu sehen, bisweilen sind die materiellen Erscheinungen auch taktil zugänglich, so dass es für die Hand oder den Fuß auch etwas zu befühlen gibt. Insofern ist die Ausstellung *Cloud Cities* ein ästhetischer Wahrnehmungsraum, in dem alles auch für die visuelle und taktile Wahrnehmung des Publikums eingerichtet ist. *Hinschauen* (und *Zeigen*) sowie *Berühren* sind beobachtete Antworten auf die Frage: **Wie soll die Kunst/Ausstellung ästhetisch untersucht werden?**

Die Besuchenden werden aufgefordert, das Betrachtungsproblem so zu lösen, dass sie die Kunsthaftigkeit der verschiedenen ästhetischen Wahrnehmungsangebote erkennen und sich mit ihnen eine gewisse Zeit lang auseinandersetzen, sei dies in unmittelbarer Nähe oder auf Distanz zu ihnen. Durch distanziertes *Hinschauen* (und *Zeigen*) oder direktes *Berühren* sowie durch die Reflexion der dabei gemachten Erfahrungen konstituieren sie die Bedeutung der Ausstellung. Im visuellen oder taktilen Fokus stehen einzelne Objekte, Details davon oder spezifische alltägliche Materialien wie Pflanzen, Plastikfolien oder Seile. Die mit ausgeklügeltem technischem Aufwand in installativen Formen und ungewohnten Konstellationen im Ausstellungsraum eingeräumten Arbeiten beziehen ihre Existenz vor allem daraus, dass sie von den Besuchenden wahrgenommen und interpretiert werden.

Während das *Hinschauen* (und *Zeigen*) eine von der Institution erwartete Lösung ist, können dem *Berühren* institutionelle Sanktionen folgen. In den Teilnehmeräußerungen zeigt sich dies, indem die visuellen und taktilen Wahrnehmungswerte ausführlich kommunikativ bearbeitet werden, um deren Bedeutung in der Interaktion zu ergründen. Oft ist auch das institutionelle Berührverbot oder mögliche Sanktionen durch das *Berühren* ein Thema der Kunstkommunikation oder ein beobachtbarer Teil des Rezeptionsverhaltens.

4.4 BEGEHEN

Wie bereits festgestellt wurde, ist die Bewegung in Form von Gehen eine Grundvoraussetzung der Ausstellungskommunikation (vgl. *Überblicken*, Unterkapitel 4.1.1). Hier nochmals die zentralen Eigenschaften des Gehens im Museumsraum:

- Gehen ist eine Form der Aneignung von Raum durch das Anvisieren von Bewegungszielen und das Auswerten von räumlichen und materiellen Ressourcen.
- Gehen ist eine Voraussetzung der Ausstellungskommunikation. Die Besuchenden navigieren von einem Objekt zum nächsten durch den Ausstellungsraum und stellen währenddessen Sinn und Bedeutung her. Im Gehen transformieren sie die raumgebundenen kommunikativen Ressourcen in ein prozessuales Geschehen.

- Gehen ist eine soziale Tätigkeit, bei der Zusammenstöße mit anderen im Raum anwesenden Besuchenden oder mit Elementen des gestalteten Raumes vermieden werden.
- Gehen im Ausstellungsraum kann als ein solitäres oder als ein gemeinsames Gehen realisiert werden. Letzteres verlangt nach interpersonellen Koordinationsleistungen.

In der Ausstellung *Cloud Cities* scheint sich das Gehen aber nicht darin zu erschöpfen, gemeinsam von einem Werk zum anderen ohne Zusammenstöße zu gelangen, sondern die Installationen steuern auf spezifische Weise das Gehverhalten und die Gestaltung des Gehweges. Wie die Besuchenden die Bewegung, den Gehweg und die Gehart aber realisieren, ist demnach durch die spezifische Art der »Erfahrungsgestaltung« (Bätschmann 1997) vom Künstler Tomás Saraceno bewusst choreografiert. Durch die Realisation der gehenden Bewegung können dabei die installativen Arbeiten unter Kunstverdacht geraten.

Gehen kann eine eigenständige Bedeutung haben und als sinnstiftendes Merkmal der »Kommunikation durch und mit Kunst« in der bewegten Nutzung ausgewertet werden. Die Besuchenden sind dabei vor die Herausforderung gestellt, das eigene Gehen wahrzunehmen und entsprechend den Angeboten körperlich zu gestalten, dieses als bedeutungsvoll zu erkennen und als etwas Sinnstiftendes zu reflektieren. Wolfgang Kesselheim hat jene Form der Bewegung, die durch den Vollzug inhaltlich aufgeladen wird, »Bewegungsbedeutung« (Kesselheim 2021: 114-116) genannt. Damit meint er jene Besucherbewegung, die in der »Kommunikation durch die Ausstellung« relevant wird und die es erlaubt, Sinn herzustellen. Bearbeiten die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN, dann etablieren sie in und durch Bewegung die Kunsthaftigkeit der installativen Arbeiten.

Lösen sie das BEGEH-Aufgabe, beantworten sie zudem die hinter der Aufgabenstellung liegende Frage: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Eine mögliche, datenspezifische Lösung dieser Aufgabenstellung soll als Nächstes bearbeitet werden:

- *Manövrieren* (Unterkapitel 4.4.1)

4.4.1 Manövrieren



Standb. 4.1-1: L-O.01.49,19

Alle Besucherinnen und Besucher auf dem Standbild (Standb. 4.1-1) im Eingangs-
bereich sind in Bewegung: Ruth und Anita im Vordergrund wie auch der Vater mit den
beiden Kindern dahinter. Alle bewegen sich in unterschiedliche Richtungen mit ver-
schiedenen Bewegungszielen. Auch die Besuchenden in der Halle sind während des
Gehens dokumentiert. Der Ausstellungsraum wird von Körpern-in-Bewegung ge-
nutzt. Wie sich dabei das Bewegungsverhalten von Ruth und Anita zeigt, soll nun ge-
nauer untersucht werden. Ruth steigt soeben über ein gespanntes Seil, Anita hat ihren
Gehweg mit der sie kreuzenden Familie zu ko-ordinieren. Während des Gehens sind
die Frauen mit Hindernissen unterschiedlicher Art konfrontiert. Das Gehen im Aus-
stellungsraum ist kein hindernisfreies Gehen, sondern Ruth und Anita sind mit der
Frage konfrontiert: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Beide
geben auf unterschiedliche Weise eine Antwort darauf: Ruth steigt über das Hinder-
nis, Anita wird mit größter Wahrscheinlichkeit den Besuchenden ausweichen. Beide
werden bemüht sein, ihre Körper ohne Kollision durch den Raum zu navigieren. Dabei
werten sie Hinweise des gebauten, gestalteten und sozialen Raumes aus und machen
auf eine bedeutungsvolle Aufgabe aufmerksam, die sich im Bewegen durch den Aus-
stellungsraum von Installationskunst auf besondere Weise stellt und die im Fokus
dieses Kapitels stehen wird: BEGEHEN. *Cloud Cities* legt offensichtlich *Manövrieren* als
eine spezialisierte, mit dem Körper die Aufgabe lösende Rezeptionshandlung nahe.
Im Sinne Kesselheims wird daher die manövrierende Bewegung als eine Lösung der
Aufgabe mit bedeutungsgenerierender Kraft behandelt.

In diesem Kapitel werden erneut erst die räumlich-materiellen und raumkom-
munikativen Angebote rekonstruiert, mit denen der Ausstellungsraum die Art des
Gehens vorstrukturiert und die Lösung *Manövrieren* nahelegt (Abschnitt 4.4.1.1).
Untersucht wird aber auch, wie die Besucherinnen und Besucher diese als Hinweise
auf körperlich-räumlich Weise beantworten (Abschnitt 4.4.1.2). Dabei ist der Ausstel-
lungsraum durch eine spezifische Angebotsstruktur als eine hindernisgeprägte Um-
gebung gestaltet, was besondere Aufmerksamkeit für die gehende Bewegung fordert.

Die Kunst- und Ausstellungsrezeption ist nicht nur durch die visuelle Orientierung, sondern vor allem auch durch körperliche Orientierung im Sinne einer kinästhetische Bewegungsaneignung geprägt, die als ein sinnkonstituierendes Bewegungsverhalten etabliert wird. Aus den Daten lassen sich vier verschiedene Arten der *Manövrier-Lösung* bestimmen, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde: *Darübersteigen*, *Unterschreiten*⁴⁶, *Umgehen*, *Entlangschreiten*.

4.4.1.1 Raumkommunikative Angebote der Manövrier-Situationen

Wie auf dem Standbild (4.1-1) zu Beginn des Kapitels zu sehen ist, macht der Ausstellungsraum durch seine gebaute und gestaltete Erscheinungsweise folgende raumkommunikative Angebote an die gehend-manövrierenden Besucherinnen und Besucher, die diese körperlich auswerten können:



Standb. 4.1-1a

Bodenfläche: Voraussetzung für die Nutzung der Ausstellung ist, dass der Raum begehbar ist. Aus Erfahrung ist bekannt, dass freie Bodenflächen für die Begehbarkeit prädestiniert sind (vgl. Kesselheim 2012: 201). Der Bodenbereich im Vordergrund des Standbildes zeichnet sich weitgehend durch freie Bodenflächen aus, die auf den ersten Blick hindernisfreie Begehbarkeit suggerieren. Es sind ›lediglich‹ drei kleinflächige Verankerungsscheiben zu erkennen, von denen aus Seilabspannungen zu den Kugelobjekten und zu weiteren Anknüpfungspunkten der Architektur führen. Die Abspannungen strukturieren die Bodenfläche und behindern die freie Begehbarkeit. Es lässt sich also sagen, die Bodenfläche ist ›hindernisgeprägt‹. Die Hindernisse machen Angebote für die kinästhetische Wahrnehmung, lenken die Bewegungen und prägen die Laufwege. Wenn Gottfried Korff schreibt, »Aufmerksamkeit für den Weg ist immer zugleich Aufmerksamkeit für den Raum, der durch die Gestaltung in seiner orientierenden, informierenden und auch affektiven Wirkung akzentuiert werden kann« (Korff 2005: 102), dann liegt in der hindernisgeprägten Gestaltung der Ausstellung ein Potenzial für die gesteigerte Wahrnehmung des Raumes und des gehenden Körpers.



Standb. 4.1-1b

Grenzen: Gewohnheitsmäßig sind in einem Museum begehbare Flächen von nicht begehbaren Flächen dank Markierungen, Vitrinen oder Bänken klar zu unterscheiden (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007; Kesselheim 2012). Die Besuchenden wissen, ohne darüber nachzudenken, wo sie sich ungeniert frei bewegen können und wo nicht, was als Verweil- und was als Gehzone zu nutzen ist (vgl. Kesselheim 2021: 110-114).

46 Ich werde den Begriff ›Unterschreiten‹ in der Arbeit nicht im übertragenen Sinn verwenden, sondern wörtlich.

Die klare Unterscheidung von Geh- und Verweilzonen ist in der dokumentierten Situation außer Kraft gesetzt. Es ist nicht geklärt, wo sich die Grenzen der Installation befinden, wo diese räumlich beginnt und wo sie aufhört, welche Flächen für die Begehung zur Verfügung stehen und welche Verweilbarkeit implizieren. Es gibt zudem keine Distanzmarkierungen, welche die mangelnde Eindeutigkeit der Grenzen des installativen Angebots klären und die Geh- oder Verweilzonen definieren würden. Die räumliche Gestalt der Installation prägt die Logik des Ausstellungsraumes und strukturiert die Wahrnehmungs- und Bewegungsmöglichkeiten, indem sie klare Grenzen vermeidet und Offenheit impliziert.



Standb. 4.1-1c

verhaltens genutzt werden, damit das Gehen kollisionsfrei organisiert und der Laufweg entsprechend darauf abgestimmt werden kann. Die gespannten Seile gliedern daher die Sicht- und Begehrbarkeit des Raumes.

Seil: Im gestalteten Ausstellungsraum sind die Kugelobjekte mit Seilen am Boden stabilisiert. Wegen der Stolpergefahr verlangen die Abspannungen gesteigerte visuelle und körperliche Aufmerksamkeit, um sich sicher durch den Ausstellungsraum bewegen zu können. Dazu müssen sie als Hindernisse identifiziert und als Ressourcen für die Gestaltung des eigenen Bewegungsverhaltens genutzt werden, damit das Gehen kollisionsfrei organisiert und der Laufweg entsprechend darauf abgestimmt werden kann. Die gespannten Seile gliedern daher die Sicht- und Begehrbarkeit des Raumes.



Standb. 4.1-1d

einen Weg durch einen hindernisgeprägten Raum zurückgelegt. *Manövrierendes Gehen* ist die Voraussetzung dafür, dass die visuellen Wahrnehmungsangebote der Ausstellung adäquat genutzt werden können.

Objekte: Gehen ist zentral, um die Ausstellung zu erkunden, von einem Kunstwerk zum anderen zu schreiten und die Betrachtungsangebote zu nutzen. Die im Raum eingespannten Kugelobjekte fungieren dabei als attraktive Wahrnehmungsziele der Bewegungssteuerung. Um sie als kommunikative Angebote nutzen und aus der Nähe betrachten zu können, muss man



Standb. 4.1-1e

Die Treppe ermöglicht den Zugang zur Ausstellungshalle und organisiert auch den Austritt. Als eine durch Stufen geprägte Gehzone legt sie eine handlungspraktische Nutzung durch Treppensteigen nahe. Der Betretbarkeitshinweis kann in zwei Richtungen realisiert werden: durch Hinab- und Hinaufsteigen. Nicht nur die Treppenstufen sind ein Angebot der Bewegungsstrukturierung und -steuerung, auch die Bodenflächen vor und am Ende der Treppe sind durch eine gerichtete Bewegung bestimmt und als Gehzonen relevant. In

Treppe: Die Treppe ermöglicht den Zugang zur Ausstellungshalle und organisiert auch den Austritt. Als eine durch Stufen geprägte Gehzone legt sie eine handlungspraktische Nutzung durch Treppensteigen nahe. Der Betretbarkeitshinweis kann in zwei Richtungen realisiert werden: durch Hinab- und Hinaufsteigen. Nicht nur die Treppenstufen sind ein Angebot der Bewegungsstrukturierung und -steuerung, auch die Bodenflächen vor und am Ende der Treppe sind durch eine gerichtete Bewegung bestimmt und als Gehzonen relevant. In

sofern gibt nicht nur die Treppe eine Gehrichtung vor, sondern auch deren Zu- und Abgangsbereiche.

4.4.1.2 Besucherinnen als Fußgängerinnen

Ruth und Anita realisieren in ihrer mobilen Gegenwart die vom Ausstellungsraum suggerierten Möglichkeiten und werten durch die Art des Gehens dessen kommunikative Angebote als Hinweise aus. Um das anvisierte Bewegungsziel, auf die Wahrnehmungsobjekte der Installation auf der anderen Raumseite ausgerichtet, zu realisieren, sind Ruth und Anita mit unterschiedlichen Hindernisproblemen konfrontiert, die sie irgendwie lösen müssen:

- Das Hindernis, mit dem Ruth konfrontiert ist, ist durch den gestalteten Ausstellungsraum durch die Installationen vorstrukturiert und wird in der situativen Antwort auf materialisierte und objekthafte Hinweise der Installationskunst relevant.
- Das Hindernis, mit dem Anita konfrontiert ist, ist durch den gebauten Ausstellungsraum durch die Treppe vorstrukturiert und wird in der situativen Antwort auf die sich bewegenden Körper von weiteren Besuchenden des sozial genutzten Ausstellungsraumes relevant.



Standb. 4.1-1f

aber hindernisgeprägt. Ohne den Blick auf das körperliche Tun der Füße zu richten, hebt sie das rechte Bein und kündigt damit an, dieses über das Seil zu bewegen. Bestimmt wird sie danach den Fuß auf der anderen Seite des Seiles abstellen und auch das linke Bein über das Seil führen. Indem sie das Seil überschreitet, wertet Ruth dessen Spannhöhe als Benutzbarkeitshinweis aus und etabliert das raumkommunikative Angebot durch *Darübersteigen* als Hürde. Dabei wird das ›Seil-Hindernis‹ erst sichtbar. Den auf die installierte Arbeit situationsbezogenen Vorgang lässt sich als eine situierte Praktik (vgl. Schmitt 2012a) begreifen. Ruth hätte das Hindernisproblem auch anders lösen und beispielsweise einen Bogen um die Seilabspannung machen können. Um sich sicher durch die hindernisgeprägte Ausstellungssituation bewegen zu können, ist das *Darübersteigen* eine mögliche handlungspraktische Antwort, die Ruth als Ergebnis ihrer interpretativen Auswertung der situativen Begebenheiten gelten lässt. Die Gefahr des Stolperns verlangt eine Handlungsentscheidung für ein spezifisches Manöver. Ruth entscheidet sich dafür, die Füße zu heben und darüberzusteigen. Die *body-to-object*-orientierte Bewegungslösung *Manövrieren* wird von den Beinen und Füßen realisiert.⁴⁷ Im Moment des *Darübersteigens* liegt der Fokus auf der körpereigenen manövrierenden

Ruth hat während des Gehens folgendes Hindernisproblem zu lösen:

Die gespannten Seile bilden eine segmentale Struktur des Raumgefüges. Ruth steht mit ihrer rechten Körperseite zur gespannten Seillänge, die Arme hält sie vor dem Körper verschränkt, der Blick ist nach vorn zu einem Wahrnehmungs- und Bewegungsziel gerichtet. Der *Bewegungsraum* dahin aber ist

47 Zur Bedeutung der Lage der Füße als Fundament der Interaktion wurde bereits in Müller/Bohle 2007 hingewiesen.

Bewegung, die im Sinne der ›Bewegungsbedeutung‹ sinnstiftend für die Rezeption von Installationskunst wird. Der Zeitpunkt des Standbildes suggeriert, dass Ruth dies ohne »selbstbezogene Monitoring«-Aktivitäten (Schmitt 2013b: 17) tut. Doch ohne vororientierende visuelle Wahrnehmung ist das *Manövrieren* kaum realisierbar. Folgende Bewegungs-dramaturgie ist vorstellbar: Entweder hat sich Ruth vorher blicklich über die Anwesenheit des Seiles und den räumlichen Verlauf der Abspannung vergewissert und kann nun abschätzen, wie die Bewegung auszuführen ist, oder sie nimmt im Moment des *Darübersteigens* am Rand des Sehfeldes wahr, wo sich das Seil und wo sich der Fuß befindet. Auf jeden Fall gelingt es ihr, den Gliederungshinweis des raumkommunikativen Angebots des abgespannten Seiles ohne Probleme zu bewältigen.



Standb. 4.1-1g

Anita hat ein anderes Hindernisproblem zu lösen: In ihrer Gehrichtung und ihrem anvisierten *Bewegungsraum* befinden sich Hindernisse anderer Art: der Vater mit den beiden kleinen Kindern, die von der Treppe herkommen und nun beabsichtigen, die Ausstellung zu verlassen. Der Bodenbereich vor der Treppe wird vom Vater und den beiden Kindern als gerichtete Gehzone genutzt.

Anita nutzt diese freie Bodenfläche ebenfalls zum Gehen, jedoch in eine andere Richtung. Indem sie das visuelle Wahrnehmungsangebot auf der anderen Seite des Raumes als Bewegungsziel etabliert, verläuft ihr angedeuteter *Bewegungsraum* quer zur Treppe. In der vom Vater mit den Kindern genutzten Gehzone sowie dem von Anita vorgesehenen Gehweg manifestieren sich zwei sich kreuzende Gehrichtungen und *Bewegungsräume*. Der Ausstellungsraum gibt also keine einheitlich gerichtete Bewegungsnutzung vor, was zu Kollisionen zwischen ›Treppennutzenden‹ und ›Kunstrezipierenden‹ führen kann. Um dem Hindernis auszuweichen, hat Anita die Möglichkeit, das Bewegungstempo zu drosseln, auszuweichen oder stehen zu bleiben. Ihr Manövrierverhalten ist sowohl durch die Lage der Installationen des gestalteten Raumes als Bewegungs- und Betrachtungsziel motiviert als auch durch die Bewegungen von anderen Besucherinnen und Besuchern geprägt. In der Ko-Ordinierung des eigenen Bewegungsverhaltens mit jenem der Anwesenden wird das ›Museum als sozialer Raum‹ relevant.

Der Ausstellungsraum wird also sowohl von Anita als auch von Ruth genutzt, indem sie hindernisgeprägte *Bewegungsräume* herstellen. Um ein gemeinsames Bewegungsziel zu erreichen, sind die beiden herausgefordert, auf materielle Angebote sowie auf soziale Einflüsse der Umgebung zu reagieren, ihre Körper im Sinne einer aufmerksamen *body-to-object*-Orientierung durch eine hindernisreiche Wegstrecke zu lenken und das eigene körperliche Verhalten, die Wahl der Geschwindigkeit sowie die Route den materiellen und sozialen Begebenheiten anzupassen. Folgende Lösungsmöglichkeiten können imaginiert werden, um das jeweilige Hindernisproblem erfolgreich zu bewältigen:

- Ruth übersteigt das Seil, schließt zu Anita auf und sie erreichen das anvisierte Bewegungsziel gemeinsam. Oder sie umgeht die Seilabspannung, was mehr Zeit beansprucht, die Distanz zu Anita vergrößert und ein gemeinsames Weitergehen kurzzeitig außer Kraft setzt. Möglich ist auch, dass Ruth mit dem Bein am Seil hängen bleibt, einen Fehltritt produziert und stolpert.

- Anita drosselt das Tempo und verhindert einen Zusammenstoß mit dem Vater oder sie weicht ihm geschickt aus. Oder der Vater weicht aus oder verlangsamt das Tempo. Möglich ist auch, dass die Kinder plötzlich stehen bleiben und sich ihr in den Weg stellen, so dass Anita anhalten muss, um nicht mit ihnen zusammenzustößen. Oder sie beachtet weder den Vater noch die Kinder, setzt ihren anvisierten Weg durch, riskiert einen Zusammenstoß oder geht davon aus, dass die anderen ausweichen.

Kollisionen, Zusammenstöße oder Fehlritte hätten in beiden Fällen mehr oder weniger unangenehme Folgen wie Verletzungen, Beschädigung der Installation oder öffentliches Ärgernis. Um dies zu verhindern, werden beide Besucherinnen besonders aufmerksam auf die räumlich-materiellen Ressourcen sowie auf den sozial genutzten Raum reagieren. Der hindernisgeprägte Ausstellungsraum provoziert sowohl eine gesteigerte Aufmerksamkeit für den gestalteten und sozial genutzten Raum als auch für den sich bewegenden Körper und seine Bewegungsmöglichkeiten. So beantworten Ruth und Anita durch ihr manövrierendes Verhalten die Angebote des Raumes, indem sie sich im Sinne von Michel de Certeau (de Certeau 1988) in den Ausstellungsraum einschreiben und als *Fußgänger* die situativen Signifikanten durch eine *body-to-object*-orientierte⁴⁸ Bewegung auswerten. Der jeweilige ›Raum der Äußerung‹ ist zugleich der individuell und körperlich realisierte sowie blicklich angedeutete *Bewegungsraum*. Durch den Akt der manövrierenden Bewegung eignen sich die Besucherinnen den Raum an, beantworten Hinweise des hindernisgeprägten Ausstellungsraumes und stellen so Bedeutung her.

In der bildenden Kunst wird die gehende Bewegung in ihrer ›Bewegungsbedeutung‹ seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eine besondere Form der Aneignung, als eine Schlüsselqualifikation zur Erkundung topografischer Systeme sowie als ein Mittel zur Erforschung des Zusammenspiels zwischen Zeit, Raum und Körper inszeniert (vgl. Adolphs 2008; Fischer 2011). Darunter sind beispielsweise Rauminstallationen zu fassen, die betreten, beschritten und physisch erkundet werden müssen, damit sie ihre Sinnhaftigkeit entfalten können. Als ein frühes Beispiel dazu gilt die Korridorarbeit *Live-Taped Video Corridor*, 1970, von Bruce Naumann (vgl. Bishop 2005: 71; Kemp 2015: 73). Der Korridor muss begangen werden, damit die Arbeit funktioniert.⁴⁹ Es gibt auch Arbeiten, welche die Begehbarkeit verhindern oder erschweren. Marcel Duchamp beispielsweise realisierte 1942 eine Arbeit unter dem Titel *Sixteen Miles of String*, in der er einen Ausstellungsraum, in dem an den Stellwänden Werke verschiedener Künstler präsentiert wurden, kreuz und quer mit Schnüren so durchzog, dass er nur teilweise betretbar war. Durch die Umdeutung der Ausstellung als Netz oder Labyrinth hat er die

48 In der Bezeichnung *body-to-object* sind materielle Objekte ebenso gemeint wie menschliche Körper als physisch-materielle Bewegungseinheiten.

49 Die Besuchenden werden dabei aufgefordert, durch einen engen Korridor zu gehen, während sie von hinten gefilmt werden. Diese Video-Aufnahme wird simultan auf einen von zwei Monitoren vor ihnen übertragen. In diesem sehen sie sich von hinten gefilmt. Auf dem Live-Monitor sind sie als Probanden, wie Kemp sie nennt, in der Rückenansicht zu sehen. Die Aufnahme zeigt, wie ein Proband sich von der Kamera entfernt. Dreht er sich zur Kamera um, wäre er zwar von der Vorderansicht dokumentiert, er sieht aber die Aufnahme hinter sich auf dem Monitor nicht. Auf dem zweiten Monitor flimmert währenddessen das Bild des leeren Ganges.

leibliche Erfahrung der Besucher als bedeutungsvollen Teil seines Werkes inszeniert (vgl. Bahtsetzis 2006: 238-240). Zur bedeutungsvollen Inszenierung der Bewegung durch Installationen ist bei Ann Ring Petersen Folgendes zu lesen:

»In installations, this primarily occurs in the walking motion that the viewer is forced to make in order to establish connections between the elements that are spread across the installation space, and in order to view them from several angles and distances. This movement is not ›free‹ improvisation, but is partly choreographed movement where the artist has previously organised the space so that there is one or more possible routes through the work. It is thus predetermined, to some extent, what ›modes of walking‹ the audience should use along the way; confident advances, distrustful and anxious hesitation, centrifugal and searching sorties in different directions, a ritual movement through passages and over symbolic thresholds, or a struggling to overcome physical barriers [...].« (Petersen 2015: 249)

»[...] the walking activity is, in the case of the installation, the condition required for perception and interpretation of the work to take place. It thus differs from everyday walking activity as it is an integral part of the subject's conscious perception and interpretation process.« (Petersen 2015: 251)

4.4.1.3 Weitere Manövriert-Situationen

Nicht nur der Eingangsbereich ist durch Seil-Hindernisse geprägt, sondern der ganze Ausstellungsraum ist als hindernisgeprägter Raum erkennbar. In weiteren Situationen wird sichtbar, wie unterschiedlich die Seile als räumliche Gliederungshinweise durch das Manövrierverhalten von verschiedenen Besucherinnen und Besuchern beantwortet werden. Im Korpus zeigen sich insgesamt vier Gehvarianten, mit denen die Besuchenden die bewegungsstrukturierenden Hinweise der Seil-Hindernisse körperlich beantworten. Diese werden in den folgenden Standbildern zum Thema:

- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Darübersteigen* als Hürden ausgewertet. (Standb. 4.1-2; 4.1-3; 4.1-4)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Unterschreiten* als Hindernisse ausgewertet. (Standb. 4.1-5; 4.1-6; 4.1-7)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch *Umgehen, Ausweichen* als Schranken ausgewertet. (Standb. 4.1-2)
- Die abgespannten Seile werden von den Besucherinnen und Besuchern durch das *Entlangschreiten* als Leitplanken ausgewertet. (Standb. 4.1-2)

Ich möchte in diesem Abschnitt den Fokus auf zwei Manövriertformen richten, mit denen die Besuchenden die Hindernisse bewältigen: *Darübersteigen* und *Unterschreiten*. Wie sie eine Hindernissituation durch *Wenden, Umgehen* oder *Entlangschreiten* lösen, werde ich später in den Videoanalysen (Abschnitt 4.1.3.4) beleuchten.

Darübersteigen: Die Enden der Abspannungen werden in zahlreichen Fällen mit Schrittbewegungen überstiegen und die Ränder der Installationen als Gehzone genutzt. In zwei Fällen werden sie sogar mit einer theatralischen Gehbewegung inszeniert (Videos A, D). Es gibt nur ein Paar (Video C), das konsequent alle verankerten Seilenden umgeht. Die Besucherinnen und Besucher steigen öfter über ein gespanntes

Seil, wenn sie nebeneinander gehen. Sie realisieren die empirische Lösung *Darübersteigen* auch, wenn sie ohne Begleitung unterwegs sind. Dazu möchte ich drei Situationen näher betrachten:



Standb. 4.1-2: A-1.34.49,23



Standb. 4.1-2a: A-1.34.49,23 (Ausschnitt)



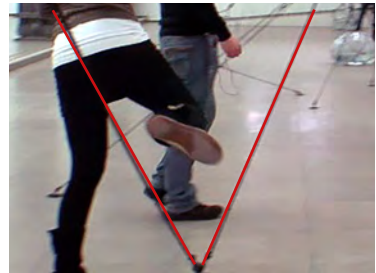
Standb. 4.1-3: K-0.14.24,04



Standb. 4.1-3a/4.1-3b: K-0.14.24,04 (Ausschnitte)



Standb. 4.1-4: A-0.06.57,17



Standb. 4.1-4a: A-0.06.57,17 (Ausschnitt)

Das erste Beispiel (Stand. 4.1-2) dokumentiert Anja (A) und Martin (M), wie sie leicht versetzt hintereinander durch den hindernisgeprägten Ausstellungsraum in koordinierter Gehrichtung zum Ausgang schreiten. Im Moment des Standbildes befindet sich das Paar auf der Höhe eines entgegenkommenden Mannes rechts neben Anja. Die räumliche Situation der sich kreuzenden Besuchenden ist geprägt durch enge Platzverhältnisse mit wenig Bewegungsspielraum: Der Mann *schreitet* an einem gespannten Seil *entlang* und beantwortet dessen Hinweis als Leitplanke. Um Abstand zum Fremden zu halten, hat sich Anja vor Martin geschoben. So kann sie zudem das abgespannte Endstück links neben ihr *umgehen*. Martins Geh-Spur wird auf der linken Seite durch ein quer abgespanntes Seilende behindert und auf der rechten Seite durch

Anja begrenzt. Sein Kopf ist zum Boden geneigt, um den Bereich vor ihm blicklich auf Begebarkeit zu überprüfen. Er hebt den linken Fuß, führt ihn knapp über das Endstück der Abspannung und wertet dieses als Hürde aus. Mit einem solchen »unilateralen Koordinationsverhalten« (Schmitt 2012a: 36) kann er den eigenen Körper um die Abspannungshindernisse herum *manövrieren* und dennoch das *walking-together* mit Anja aufrechterhalten. Er vermeidet eine Kollision sowohl mit dem Seil als auch mit Anja und dem Fremden. Die im anvisierten *Bewegungsraum* installierten gespannten Seile fordern alle hier involvierten *Fußgängerinnen und Fußgänger* auf, diese durch vorausschauendes Sehen als Hindernisse zu erkennen, durch *body-to-object*-orientierte Handlungen entsprechend körperlich zu beantworten und zudem das manövrierende Bewegungsverhalten mit den anderen Anwesenden zu ko-ordinieren.

Im Gegensatz dazu schreitet Roland (R) (Standb. 4.1-3) allein im Uhrzeigersinn an der großen Raumkapsel [17] *Observatory*] entlang. Ein weiterer Besucher schreitet etwas hinter ihm in die gleiche Richtung. Drei andere *Betrachtende* verweilen vor der großen, pflanzenbehangenen Raumplastik und scheinen entweder die Außenwand zu betrachten oder durch die transparente Haut ins Innere zu schauen. Auch Rolands Blick ist auf oder in die Raumkapsel gerichtet. Das Standbild zeigt den Moment, in dem er das linke Bein anhebt und die Seilabspannung zu überschreiten beabsichtigt (Standb. 4.1-3b). Als *Fußgänger* beantwortet er diese durch eine *body-to-object*-orientierte Bewegung. Er hätte ohne Weiteres zwei Schritte zur Seite treten und das Seilende *umgehen* können, Platz dazu ist vorhanden. Um weder die visuelle Blickfokussierung oder die Geh-Spur ändern zu müssen, zieht er es vor, den anvisierten Gehweg nahe der Kugelwand entlang weiter zu verfolgen. Er löst das Hindernisproblem durch *Darübersteigen* und etabliert einen hindernisgeprägten *Bewegungsraum*. Dass auch dieses riesige, auf dem Boden stehende und begehbare Raumobjekt mit Seilen abgespannt ist, wird erst in dem Moment sichtbar, in dem er den Gliederungshinweis körperlich beantwortet und als Hürde auswertet.

Es gibt weitere Beispiele im Korpus, in denen die knappen Platzverhältnisse oder die Einhaltung des eingeschlagenen Weges zum *Darübersteigen* motivieren. Es gibt aber auch Fälle, in denen die Lust am *Manövrieren* maßgeblich zu sein scheint, wie im nächsten Standbild (Standb. 4.1-4) illustriert ist. Anja (A) steht mit der Ausrichtung des Oberkörpers zwischen zwei abgespannten Seilen. Das Standbild macht jenen Moment sichtbar, in dem sie das Gewicht auf den linken Fuß verlagert und etwas umständlich das rechte Bein seitlich über das gespannte Hindernis führt. Dabei verfolgt sie mit selbstbezogenen Monitoring-Aktivitäten das eigene Tun. Es gibt keinen situativ nahegelegten Grund, warum sie ausgerechnet an dieser Stelle über das Seil steigen »muss«. Ihr Begleiter Martin (M) beispielsweise steht nicht in der anvisierten Gehrichtung. Es herrschen weder enge Platzverhältnisse noch sind entgegenkommende oder kreuzende Besuchende zu sehen. Dies legt die »Seh-Art« (Schmitt 2013b: 17) nahe, dass Anjas *body-to-object*-orientiertes Manövrierverhalten durch individuelle Vorlieben und Interessen begründet ist. Dieses inszenierte *Darübersteigen* lässt sowohl Anja als hindernisübersteigende *Fußgängerin* als auch die abgespannten Seile als Hindernisse offensichtlich werden.

Die folgenden Erkenntnisse aus den Standbildanalysen fassen zusammen, wie die Besuchenden die Lösung *Manövrieren* durch *Darübersteigen* realisieren:

- Durch *Darübersteigen* werden abgespannte Randbereiche der installativen Arbeiten im hindernisgeprägten *Bewegungsraum* als Gehzonen ausgewertet.
- Durch *Darübersteigen* werden die abgespannten Seile bis auf Kniehöhe als Hinweise zum Übersteigen durch eine *body-to-object-orientierte* Fokussierung körperlich beantwortet und als Hürden etabliert.
- Durch *Darübersteigen* können bei hohem Publikumsaufkommen mit Gegenverkehr und engen Platzverhältnissen Kollisionen vermieden werden.
- Durch *Darübersteigen* kann die visuelle Wahrnehmungsausrichtung, die bereits etablierte visuelle Fokussierung und der anvisierte Gehweg während der gehenden Bewegung beibehalten werden.
- Durch *Darübersteigen* wird durch leichtes Beinanheben oder durch ein übertriebenes Bewegungsverhalten das Hindernis sichtbar oder sogar als solches inszeniert. Der Besucher löst als *Fußgänger* das Hindernisproblem.

Unterschreiten: Als Nächstes schaue ich zwei Situationen an, in denen die Besucherinnen und Besucher die Seil-Hindernisse durch *Unterschreiten* als eine weitere Form von *Manövrieren* auswerten. Solche Lösungen der Aufgabe BEGEHEN werden weniger häufig realisiert. Die Besuchenden weichen den auf Augenhöhe gespannten Seilen aus, indem sie den Kopf senken (Videos A, F, K) oder den Oberkörper nach vorn neigen (Videos A, D, F, G).



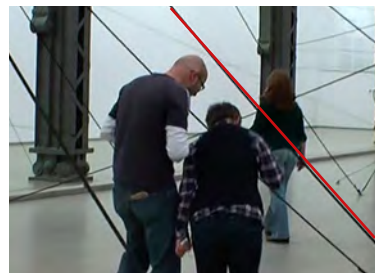
Standb. 4.1-5: D-1.21.40,12



Standb. 4.1-5a: D-1.21.40,12 (Ausschnitt)



Standb. 4.1-6: K-O.24.54,05



Standb. 4.1-6a: K-O.24.54,05 (Ausschnitt)

Das erste Standbild (4.1-5) dokumentiert Rike (R), Hilda (H) und Ursula (U) am Ende ihres Besuchs vor dem Treppenaufgang. Ursula steht bereits frontal vor der Treppe und blickt links zu Hilda, die auf sie zuschreitet. Rike befindet sich noch unter dem farbigen Kugelverbund und betrachtet diesen. Ein gespanntes Seil durchkreuzt den eingeschla-

genen *Bewegungsraum* von Hilda zu Ursula. Offenbar hat sie durch vorausschauendes Sehen die Existenz des gefährlichen Seiles auf der Höhe des Halses wahrgenommen und beantwortet den Gliederungshinweis auf körpersensitive Weise, indem sie beim Gehen den Oberkörper vorneigt und den Kopf einzieht. Als manövrierende *Fußgängerin* bewegt sie den Körper durch eine ausgeprägte *body-to-object*-Wahrnehmung kollisionsfrei unter dem Seil hindurch. Sie hätte auch einen weiten Bogen nach rechts machen können, um in aufrechter Haltung unter dem an dieser Stelle höher gespannten Seil gehen zu können. Doch sie wählt den kürzeren Weg und reagiert auf das Seil-Hindernis, indem sie die Körperhaltung dem *Manövrierverhalten* entsprechend anpasst.

Während Hilda das Hindernis allein unterschreitet, tun dies Roland (R) und Sibylle (S) während des gemeinsamen *side-by-side*-Gehens (Standb. 4.1-6). Das Paar befindet sich mitten in der hindernisgeprägten Ausstellungshalle und nutzt die freie Bodenfläche als Gehzone. Das Standbild dokumentiert jenen Moment, in dem Sibylle und Roland auf ko-ordinierte Weise in die Knie gehen, die Oberkörper beugen und die Köpfe unter dem Seil *body-to-object*-orientiert einziehen. Mit ihrem unterschreitenden Gehmanöver stellen die beiden *Fußgänger* gemeinsam einen hindernisgeprägten *Bewegungsraum* her und machen das gefährliche Seil-Hindernis auch für andere im Raum erkennbar. Der Verlauf des Seiles fällt nach rechts ab, so dass sich Sibylle als kleinere Person den situativen Gegebenheiten mit demselben situativen Engagement anpassen kann wie Roland als größere Person links neben ihr. Würden sie in vertauschten Positionen gehen, könnte Roland das Seilhindernis vermutlich nicht *unterschreiten*, da er sich sehr tief vorneigen müsste, während Sibylle in aufrechter Haltung weitergehen könnte. Die schwarze Farbe der Seile sowie die Anwesenheit von weiteren schwarzen Seilen im Raum irritieren die visuelle Wahrnehmung. Eine zum Raum kontrastierende Farbigkeit würde die Sichtbarkeit der Seil-Hindernisse erhöhen und die Sicherheit besser gewährleisten. Doch so fordern sie von den Besuchenden eine erhöhte Aufmerksamkeit während der Bewegung und eine verstärkte Raum- und situationssensitive Körperwahrnehmung.

Die folgenden Erkenntnisse aus den Standbildanalysen fassen zusammen, wie die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN durch ein manövrierendes *Unterschreiten* lösen:

- Durch *Unterschreiten* werden jene Seile beantwortet, die auf Kopfhöhe gespannt sind. Dabei wird sowohl die Wahrnehmung für die Umgebung, für den eigenen Körper und das eigene körperliche Verhalten geschärft.
- Durch *Unterschreiten* wird der kürzeste Weg zum Bewegungsziel realisiert. Der dabei hergestellte hindernisgeprägte *Bewegungsraum* ist durch ein ökonomisches Bewegungs- und Gehverhalten motiviert.
- Durch *Unterschreiten* werden durch Einziehen des Kopfes, Krümmen des Rückens und In-die-Knie-Gehens auffällige *body-to-object*-Orientierungen sichtbar, welche die wenig kontrastreichen Seil-Hindernisse auch für andere Besuchende in den Wahrnehmungsfokus geraten.

4.4.1.4 Interaktive Herstellung von *Manövrieren*

Die Analyse der vorherigen Standbilder hat gezeigt, dass das manövrierende Bewegungsverhalten grundsätzlich nicht an Interaktion gebunden ist. Bei der Durchsicht der Daten fällt aber auf, dass das *Darübersteigen* von gespannten Seilen öfter in Interaktionssituationen realisiert wird als das *Unterschreiten*. Besonders interessant ist auch die Tatsache, wie die Besucherkonstellationen die hindernisgeprägte Raumsitu-

ation gemeinsam auswerten. Es gibt Paare oder Trios, die ihr gemeinsames Gehen immer wieder so organisieren, dass der eine oder die andere über ein Seil steigt, während der oder die andere um das Hindernis herumgeht, um so Kollisionen mit den Seilabspannungen zu vermeiden (zum Beispiel Video A: 10-mal; Video D: 12-mal). Meistens wird das *Umgehen* als interaktives Ausweichmanöver gemeinsam realisiert. Wie die Besuchenden in Interaktionen die Hinweise der Seilabspannungen beantworten, soll im Folgenden anhand von zwei Fallbeispielen näher beleuchtet werden.

- Im ersten Fallbeispiel »wie die schwarzen bänder in der galerie gestern« wird die Manövrierlösung *Darübersteigen* dreimal nacheinander realisiert. (Fallbeispiel 4.4.1.4.1)
- Im zweiten Fallbeispiel »da muss man ja aufpASSen hier« wird *Manövrieren* durch *Entlangschreiten* explizit inszeniert und die Aufgabe selbstreflexiv und multimodal zum Thema gemacht. (Fallbeispiel 4.4.1.4.2)

4.4.1.4.1 Fallbeispiel »wie die schwarzen bänder in der galerie gestern«

Bis anhin stand das *Manövrieren* von Interaktionsdyaden im Vordergrund der Betrachtung, wie es *side-by-side* realisiert wird. Doch die Aufgabe BEGEHEN kann auch im Nacheinander gelöst werden, wie dies im Folgenden der Fall ist. Die kurze Sequenz (D-o.07.22,08–D-o.07.45,02) aus dem Ausstellungsbesuch von Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) dokumentiert, wie das gespannte Seil nacheinander dreimal überstiegen und als Hürde etabliert wird.



Standb. 4.1-7: D-o.07.22,08



Standb. 4.1-8: D-o.07.26,23



Standb. 4.1-9: D-o.07.28,05



Standb. 4.1-10: D-o.07.31,06

- | | | |
|----|--------|-----------------------------------|
| 01 | Ursula | () |
| 02 | Hilda | Uhh: # (---)Ahh: Guck mal (1.0) # |
| 03 | | DAS ist auch schön (.) |



Standb. 4.1-11: D-0.07.34,21



Standb. 4.1-12: D-0.07.37,19

- | | | |
|----|--------|--|
| 04 | Ursula | () |
| 05 | Hilda | was |
| 06 | Ursula | du das ist ähnlich wie die schwärzen bänder |
| 07 | | in der galerie gestern |
| 08 | Hilda | ja |
| 09 | Ursula | you know |
| 10 | Hilda | ja: (--)<<leise> ja> |



Standb. 4.1-13: D-0.07.39,10



Standb. 4.1-14: D-0.07.41,06

- | | | |
|----|-------|----------------------------|
| 11 | Hilda | DAs ist schön (--)# |
|----|-------|----------------------------|



Standb. 4.1-15: D-0.07.42,03



Standb. 4.1-16: D-0.07.45,02

- | | | |
|----|-------|--|
| 12 | Hilda | und hier muss man ja probieren (--) |
| 13 | | ist viel spaß für rike auch # |

Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Das erste Standbild (Standb. 4.1-7) zeigt den Blick von der in der Halle in Richtung Treppe positionierten Kamera. Hilda, Ursula und Rike stehen an unterschiedlichen Orten und realisieren individuelle *Betrachtungsräume* auf verschiedene Wahrnehmungsziele: Hilda im Vordergrund tritt mit dem offenen Handout in der rechten Hand zwischen die verspann-

ten Seile einer installativen Arbeit und streckt den ganzen Körper etwas vor, um das Netzobjekt [⑦ *Biosphere, net*] detailfokussiert durch *Hinschauen* genau wahrnehmen zu können. Sie löst die Rezeptionsaufgabe BETRACHTEN. Ursula steht aufrecht etwas hinter ihr, sie blickt schräg in den Raum zurück und scheint eher raum- als objekt-orientiert wahrzunehmen. Rike im Hintergrund steht unter dem bunten Kugelverbund [④ *iridescent*] und betrachtet im Display des Smartphones einen Ausschnitt der bunt schimmernden Arbeit über ihr.

Ursula wendet zuerst den Blick und dann den Körper nach rechts, setzt sich in Bewegung und geht auf Hilda zu (Standb. 4.1-8). Hilda hat unterdessen ihre Detailbetrachtung abgeschlossen, wendet sich nach rechts und senkt den Kopf kurz zum gespannten Seil in der Gehrichtung vor ihr, um dieses auf die Begehbarkeit zu prüfen. Ursula nähert sich von hinten und berührt Hilda mit der rechten Hand an der Schulter. Diese reagiert mit »Ahh:«, was als Ausdruck ihrer Überraschung interpretiert werden kann (Standb. 4.1-9). Unklar ist jedoch, ob die Überraschung von der Berührung herührt oder sich auf das bezieht, was in ihrem Wahrnehmungsfeld vor ihr inzwischen aufgetaucht ist. Denn mit der nächsten Interjektion verknüpft sie die Überraschung mit der an Ursula adressierten Aufforderung, auch hinzuschauen (Z. 02). Unterdessen hebt Hilda ihr linkes Bein und führt es seitlich über das abgespannte Seil, ohne die Fußhandlung durch »selbstbezogenes Monitoring« blicklich zu kontrollieren (Standb. 4.1-10). Ihre visuelle Orientierung ist vielmehr auf ein Wahrnehmungsziel über ihrem Kopf gerichtet, der Körper aber *body-to-object*-orientiert auf das Seil. Dabei wird sie vom Seil als eine das Hindernis überwindende *Fußgängerin* konfiguriert. Währenddessen rückt sie das Wahrnehmungsobjekt vor ihr durch ein akzentuiertes »DAS« in den interaktiven Vordergrund. Zudem bewertet sie es mit »schön« (Z. 03). Ursula ko-orientiert die Blick- und Körperausrichtung auf das deiktisch soeben verwiesene Objekt. Ein gemeinsamer *Betrachtungsraum* ist hergestellt. Hilda hat synchron zur Evaluierung eines neuen gemeinsamen Fokus-Objekts das Seil-Hindernis überstiegen, ohne darauf blicklich oder sprachlich Bezug zu nehmen.

Re-Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Kurz danach senkt Ursula den Blick zum abgespannten Seil vor ihr. Sie formuliert die Ähnlichkeit des Seiles mit den schwarzen Bändern, die sie in der Galerie am Vortag gesehen haben (Z. 06/07). Hilda wertet dies als Appell aus, die visuelle Wahrnehmungsausrichtung mit jener von Ursula auf die Seilabspannung hinter ihr zu ko-orientieren (Standb. 4.1-11). Der zurück gerichtete Blick und die nach vorn ausgerichtete Körpervorderseite lassen eine doppelte Angebotsorientierung erkennen, die nur von kurzer Dauer ist. Durch das Identifizieren der Seile wird der gemeinsame Wahrnehmungsfokus hergestellt, deren Farbe beschrieben und durch ein Erlebnis erläutert. Während Ursula noch spricht (Z. 06), verlagert sie das Gewicht auf das rechte Bein, neigt den Oberkörper nach vorn, hebt das linke Bein an und führt es mit auffallender Bewegung über das Seil (Standb. 4.1-12). Dann stellt sie es auf der anderen Seilseite ab und wiederholt das Prozedere mit dem anderen Bein (Standb. 4.1-13). Auch Ursula löst das Hindernisproblem als *Fußgängerin*, rekonfiguriert das Seil als Hürde durch *body-to-object*-orientiertes *Darübersteigen*. Durch Ursulas fein auf Hilda abgestimmtes Schritt-für-Schritt-Bewegungsverhalten wird auch ein bilateral orientiertes Koordinationsverhalten (vgl. Schmitt 2012a: 36) realisiert. So *manövriert* die Interaktionsdyade ihre Körper nacheinander durch den gemeinsamen *Bewegungsraum*. Hilda hat den Oberkörper inzwischen wieder nach vorn in die Gehrichtung gedreht. Während sie ihren individuellen

Bewegungsraum herstellt, wandert ihr Blick auf die andere Raumseite (Standb. 4.1-14). Er bleibt an etwas hängen, das auf dem Standbild nicht dokumentiert ist, da es sich außerhalb des Bildrandes befindet. Hilda bewertet den Eindruck mit »Das ist schön« (Z. 11). Dies ist für Ursula der Impuls, ihren Blick mit Hilda zu ko-orientieren. Im Hintergrund sehen wir, wie sich Rike vom Kugelverbund abgewandt hat und auf das Interaktionsduo im Vordergrund zukommt.

Re-Re-Konfigurierung des Hindernisses durch Darübersteigen: Rike nähert sich leichtfüßig und dynamisch den beiden Frauen von hinten. Kurz vor dem abgespannten Seil geht sie in die Knie, um zu einem Sprung ansetzen (Standb. 4.1-14). Im nächsten Moment »fliegt« sie mit einem flachen Sprung über das abgespannte Seilende. Beide Füße befinden sich im Moment der Standbildaufnahme (Standb. 4.1-15) in der Luft. Rike realisiert das Darübersteigen auf eine *body-to-object*-orientierte Weise. Während sie das Seil zum dritten Mal als Hürde konfiguriert, ko-orientieren Ursula und Hilda ihre Blickausrichtungen immer noch auf dasselbe Fokus-Objekt zu ihrer Linken. Das sich im ko-ordinierten *Betrachtungsraum* befindende Objekt fordert offenbar zum »probieren« auf (Z. 12) (vgl. *Mitspielen*, Unterkapitel 4.5.3).

Rike hat die räumliche Distanz zu den beiden Frauen inzwischen aufgeholt und schließt sich hinter Ursula der Interaktionsdyade an (Standb. 4.1-16). Es ist gut möglich, dass sie Hilda sagen hört: »ist viel spaß für rike auch« (Z. 13). Hildas Aussage bezieht sich immer noch auf dasselbe zum Probieren einladende Objekt, indem sie dessen Benutzbarkeit anspricht. Damit zeigt sie an, dass sie das spielerisch realisierte Manövrierverhalten von Rike, das sich soeben hinter ihrem Rücken abspielte, offenbar nicht wahrgenommen hat. Dann wendet Hilda den Kopf zur anderen Raumseite und fokussiert ein neues Referenzobjekt, auf das sie ihre Gehrichtung lenkt.

Die Erkenntnisse aus diesem Fallbeispiel lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Dieses Fallbeispiel zeigt, wie die drei Frauen nacheinander das abgespannte Seil durch *Darübersteigen* als Hürde konfigurieren, zweimal sogar ohne dass sie es explizit verbalisieren. Reinhold Schmitt spricht in diesen Zusammenhang von »sprachfreien« Ko-Konstruktionen« (Schmitt 2015: 48). Hildas Manövrierverhalten ist aufgrund seiner Sichtbarkeit Vorbild für die Nachahmungen und Wiederaufführungen von Ursula und Rike. Bewegungsweisen von Besuchenden sind auch für andere im Ausstellungsraum Anwesende wahrnehmbar, für Interaktionspartner in unmittelbarer Nähe ebenso wie für jene, die sich weiter weg befinden. Im Ausstellungsraum rücken nicht nur die im Raum installierten Kunstwerke in den Wahrnehmungsvordergrund, sondern durch dessen Offenheit und Überblickbarkeit auch der rezeptive körperliche Umgang mit ihnen und die Art und Weise, wie deren Wahrnehmungswerte von den Besuchenden lokomotorisch ausgewertet werden. Das gilt für das Manövrierverhalten in besonderem Maße, ist aber auch für alle anderen körperlich sichtbaren rezeptiven Aneignungsweisen relevant. So regt das für andere sichtbare körperliche Verhalten zu nachahmenden Handlungen an. Die besondere Bedeutung der Sichtbarkeit des Rezeptionsverhaltens im Ausstellungsraum war bereits bei der Lösung der Aufgabe BETRACHTEN durch *Berühren* Thema, als die Berührhandlungen von Aufsichtspersonen beobachtet wurden (vgl. *Berühren*, Unterkapitel 4.3.2).

4.4.1.4.2 Fallbeispiel »da muss man ja aufpASSen hier«

Im nächsten kurzen Beispiel wird die Aufgabe nicht nur handlungspraktisch und raumsensitiv beantwortet, sondern auch interaktiv zum Thema gemacht. Der Ausschnitt (A-o.03.44,14–Ao.03.52,00) stammt aus dem dokumentierten Besuch von Anja (A) und Martin (M).



Standb. 4.1-17: A-O.03.44,14



Standb. 4.1-18: A-O.03.46,22

- | | | |
|----|--------|---------------------------------------|
| 01 | | # (1.0) |
| 02 | Martin | da muss man ja aufpASSen hier- |



Standb. 4.1-19: A-O.03.48,07



Standb. 4.1-20: A-O.03.49,19

- | | | |
|----|--------|------------------------------------|
| 03 | Anja | die ganzen BÄnder(.) nicht? |
| 04 | Martin | =ja: |
| 05 | Anja | Uh::Eh:: # Uh::Eh:: |
| 06 | Martin | ((lacht)) |



Standb. 4.1-21: A-O.03.50,02



Standb. 4.1-22: A-O.03.52,24

Verbale Thematisierung: Auf dem Standbild (4.1-17) zu Beginn des Segments ist zu sehen, wie Martin und Anja *side-by-side* durch den Ausstellungsraum schreiten. Die Nähe zueinander, die ko-ordinierte Gehbewegung und die gemeinsame Bewegungs-

richtung lassen sie als Interaktionsdyade erkennen, die einen ko-ordinierten *Bewegungsraum* herstellt. Ihre Blickausrichtungen sind jedoch nicht ko-orientiert: Martin scheint aufgrund der Kopfausrichtung den Blick eher in die Längsrichtung der Halle zu führen, Anja scheint eher in den linksseitigen Raumbereich zu schauen. Mit dem ersten Beitrag »da muss man ja aufpASsen hier« (Z. 02) kommentiert Martin die hindernisgeprägte Gestaltung des Ausstellungsraumes, die offensichtlich eine gesteigerte Aufmerksamkeit fordert. Damit spricht er die durch die Ausstellung nahegelegte Aufgabenlösung *Manövrieren* an und reflektiert deren Bedeutung. In seiner Äußerung ist zudem der Appell an alle Besucherinnen und Besucher impliziert, bei der Herstellung von *Bewegungsräumen* das Gehverhalten raumsensitiv zu organisieren. Mit der anschließenden Rückorientierung (Standb. 4.1-18) realisiert er eine temporäre doppelte Angebotsorientierung: Die visuelle Wahrnehmung ist auf den Hallenbereich hinter ihm gerichtet, die Bewegungsorientierung nach vorn. Damit lässt er erkennen, dass er die Aussage auch im Hallenbereich hinter sich zu verifizieren sucht.

Körperliche Thematisierung: Das Paar steuert nun frontal auf eine Bodenverankerung zu. Von dieser führt ein Seil in ihre Gehrichtung weg. Anja senkt kurz davor den Kopf, richtet den Blick zum Boden und fokussiert das schwarze Seilende (Standb. 4.1-19). Damit lässt sie die Realisation einer »strukturierte[n] Abtastung« (Goffman [1971] 1982: 39) des Bodenbereichs in ihrer Gehrichtung sichtbar werden, mit der sie diesen auf dessen Begehrbarkeit überprüft. Die visuelle Wahrnehmung des Raum- und Bodenbereichs vor ihr ist relevant für das sichere Gehen und *Manövrieren* im anvisierten *Bewegungsraum*. Zudem benennt sie den Grund für die erhöhte Aufmerksamkeit mit »die ganzen BÄnder (.) nicht?« (Z. 03) in einem Frageformat, das eine Reaktion verlangt. Martin bejaht die Frage sofort (Z. 04) und ko-orientiert simultan zum Kommentar die Blickausrichtung mit jener von Anja (Standb. 4.1-20). Offenbar nimmt Anja die Wahrnehmungsfokussierung von Martin wahr, denn sofort stellt sie den rechten Fuß auf die rechte Seite des abgespannten Seiles, lässt den linken Fuß auf auffällige Weise auf der linken Seite des Seiles entlanggleiten, verlagert das Gewicht nach links und wiederholt das Prozedere mit dem rechten Bein. So schiebt sie ihren Körper in inszenierter *body-to-object*-orientierter Bewegung vorwärts. Das Seil befindet sich zwischen ihren Beinen. Es bildet den Vektor, das Zentrum und die Motivation des inszenierten *Bewegungsraumes*. Während sie so geht, wertet sie das abgespannte Seil in der Gehrichtung als Leitplanken-Hinweis aus. Das auffällig-komische und theatralisch wirkende Geh- und Bewegungsverhalten kommentiert sie zweimal bei jedem Schritt mit einem singenden »Uh::Eh::« (Z. 05). Mit dem Mittel der Übertreibung beantwortet sie Martins geäußertes »aufpASsen«. Sie macht auf das Seil als Wahrnehmungsobjekt, auf die Gefahr des Stolperns und auf das gespannte Seil als Hindernis und Leitplanke aufmerksam und verkörpert gleichzeitig dessen Sinn. Zudem inszeniert sie sich selbst als *Fußgänger*-Figur. Sie nutzt den materiellen Verlauf des Seiles als Anregung für eine im Museumskontext ungewohnte realisierte *in-situ*-Gehinszenierung, um sowohl die manövrierende Gehbewegung als auch das »Aufpassen« vorzuführen, was zudem eine humorvolle Ressource für die Beziehungsarbeit zwischen Anja und Martin ist. Denn bereits während des Gehens richtet Martin die Aufmerksamkeit auf Anjas *body-to-object*-Inszenierung und kommentiert sie mit einem Lacher (Z. 06). Das gespannte Seil wird dabei als solches identifiziert-, verstanden-, beschrieben- und erklärbar. Kurz: Es wird im Sinne von Harold Garfinkel für das aufmerksame Gehen *accountable* (Garfinkel 1967: VII) gemacht. Es geht in diesem Segment um einen *account*, in dem die Verhaltensre-

gel für das in der Ausstellung nahegelegte vorsichtige Bewegen verbal und handelnd selbstreflexiv thematisiert, interaktiv ausgewertet und von Anja verkörpert wird.

Auflösung: Nach zwei Schritten hebt Anja das rechte Bein über das gespannte Seil, stellt sich vor ihren Begleiter hin und beendet wortlos den inszenierten Gang (Standb. 4.1-21). Dabei fokussiert sie blicklich ein nächstes Wahrnehmungsziel außerhalb des Standbildes auf der rechten Hallenseite, während Martin noch auf das Seil auf seiner rechten Seite schaut und es mit der rechten Hand kurz anfasst, bevor auch er sich neuen Themen zuwendet (Standb. 4.1-22).

Ich fasse zusammen: Dieses Fallbeispiel illustriert auf anschauliche Weise, wie das manövrierende Gehen nicht wortlos vollzogen wird, sondern Anlass für Anschlusskommunikation bietet, in der die Aufgabe BEGEHEN thematisch als ein Spezifikum der ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ multimodal, das heißt körperlich, sprachlich und auch interaktiv reflektiert wird. Das gespannte Seil wird durch den Kommentar von Martin und seine Aufforderung zum Aufpassen verbal eingeführt, als Gliederungshinweis durch die ko-orientierten Blickorientierungen und durch das Gehen multimodal beantwortet. Anja reagiert auf Martins Aufforderung einerseits mit einer Rückfrage, mit der sie die gespannten Seile als deren Grund identifiziert, und andererseits durch eine Sichtbarmachung der Aufmerksamkeitsstrukturierung durch die Bänder, indem sie diese durch ein körperlich-stimmlich inszeniertes *Manövrieren* interaktiv hervorhebt. Offensichtlich aktiviert das gespannte Seil Anjas Bewegungspotenzial. Gehen durch die Rauminstallationen wird in diesem Beispiel nicht als etwas vollzogen, um von einer künstlerischen Arbeit zur nächsten zu gelangen, um das Miteinander-Gehen zu organisieren oder um die manövrierende Bewegung von anderen zu imitieren. Das Beispiel veranschaulicht schön, wie *Manövrieren* zudem die Aufmerksamkeit beim Gehen sowohl auf die eingeräumten Hindernisse als auch auf das Verhalten des eigenen Körpers richtet. Es ist ein konstitutiver Bestandteil der rezeptiven Aneignung von Installationskunst. Im Sinne der ›Bewegungsbedeutung‹ wird die Sinnhaftigkeit von Installationskunst vor allem aber körperlich etabliert.

4.4.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Manövrieren*

Am Anfang des Kapitels stand die Beobachtung, dass die Besuchenden von *Cloud Cities* während des Gehens mit Hindernissen konfrontiert sind und dabei die Aufgabe BEGEHEN durch *Manövrieren* lösen, um Kollisionen zu vermeiden. Der Kunstkommunikationsraum legt also eine spezifische Art der Bewegung durch den Raum nahe, welche die Kunsthaftigkeit von Installationskunst durch den gehenden Körper erfahrbar werden lässt. Anhand unterschiedlicher Standbilder konnte festgestellt werden, dass die Besuchenden die Aufgabe BEGEHEN in unterschiedlichen Raumsituationen auf verschiedene Weise bearbeiten und Seil-Hindernisse durch *Darübersteigen*, *Unterschreiten*, *Umgehen* oder *Entlangschreiten* beantworten. Mit Hilfe von Videoanalysen konnte ich rekonstruieren, wie die manövrierende Nutzung des Ausstellungsraumes im gemeinsamen Gehen vollzogen wird, sich in unterschiedlichen Koordinationsweisen manifestiert oder selbst zum Thema wird.

Die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multimodal gelöste Rezeptionsaufgabe BEGEHEN durch *Manövrieren* soll nun anhand der raumbasierten ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ und der gehenden Antwort der Besuchenden auf die Hinweise des Raumes zusammengefasst und als eine verkörperte Form von ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ reflektiert werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Der gebaute und gestaltete Ausstellungsraum gibt keine einheitliche Gehrichtung vor. Er organisiert sowohl die Wahrnehmung als auch die Bewegung so, dass die Besuchenden diesen in unterschiedlichen Richtungen nutzen können.
- Die gespannten Seile und die eingespannten Objekte kommunizieren als Angebote für die Wahrnehmung, Bewegung und Handlung Unterschiedliches: Komm her und guck mich an, sagen die Objekte. Pass auf und sei vorsichtig, dass du nicht stolperst, sagen die Seile.
- Zudem sind auch die Geh- und Verweilzonen nicht klar markiert und voneinander abgegrenzt. Im Gegenteil: Der gestaltete Ausstellungsraum ist hindernisreich.

Körperlich-räumlich realisierte Antworten der Besuchenden

- Die Analyse hat gezeigt, dass durch das gehende Manövrierverhalten der Besucherinnen und Besucher ein physisch-korrelatives Verhältnis zwischen den sich bewegenden Körpern und der räumlichen Umgebung bedeutsam wird und dabei *body-to-object*-orientierte Verhaltensweisen gefordert werden.
- Die hindernisgeprägte Struktur der Rauminstallationen verlangt nach gesteigerter Aufmerksamkeit für Umgebung, für den eigenen Körper und die gehende Bewegung, um nicht zu kollidieren, zu stolpern oder etwas zu beschädigen.
- *Manövrieren* als eine spezifische Art des Gehens löst Hindernisprobleme, die durch die Gestaltung der Rauminstallationen insbesondere durch die gespannten Seile nahegelegt und von den Besuchenden körperlich als *Fußgänger* in Bewegung gelöst werden.
- Es konnte beobachtet werden, dass *Manövrieren* durch visuelle Vororientierung vorbereitet, vor allem aber körperlich durch *body-to-object*-orientierte Bewegungshandlungen realisiert wird.
- Die Lösungsart *Darübersteigen* lässt durch das Bewegen der Beine und Füße das Seil als Hürde sichtbar werden, *Unterschreiten* durch das Senken des Kopfes und Krümmen des Rückens das gespannte Seil-Hindernis auf Hals- und Kopfhöhe. *Umgehen* und *Entlangschreiten* verweisen auf die Seilabspannungen als Barrieren oder Leitplanken. Durch *Manövrieren* wird die hohe kommunikative Relevanz der kinästhetischen Wahrnehmung und des lokomotorischen Bewegungsverhaltens erkennbar, das durch die spezifischen Angebote der Ausstellung nahegelegt wird.
- Die Besuchenden sind zudem herausgefordert, sich mit im Raum Anwesenden kollisionsfrei zu ko-ordinieren. Das *Manövrieren* von anderen regt auch an, dieses nachzuahmen.

Bevor die interaktiv und sprachlich hergestellten Antworten zusammengefasst werden, soll auch hier mit Hilfe einer Skizze eine mögliche Lösung der Aufgabe BEGEHEN im Hinblick auf die körperlich-räumlichen Bearbeitungen als eine Art Modell visualisiert werden. Dieses soll erkennbar werden lassen, wie *Manövrieren* durch räumliche oder soziale Hindernisse vorstrukturiert ist und wie diese Aufgabe von den Besuchenden körperlich-situativ beantwortet wird:

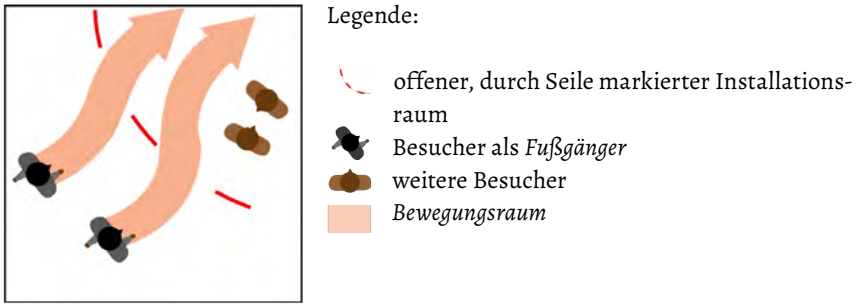


Abb. 22: *Manövrieren* als mögliche Lösung von BEGEHEN

Die Skizze stellt wesentliche Strukturelemente des gestalteten und des sozial genutzten Ausstellungsraumes dar, die diesen in Form von Hindernissen (Seil, weitere Besuchende) vorstrukturieren. Zwei Besuchende gehen nebeneinander *side-by-side*. Die Aufgabenlösung wird visuell zwar vorbereitet und der anvisierte Gehweg auf Hindernisse überprüft, *Manövrieren* wird aber *body-to-object*-orientiert realisiert. Indem sie den Hindernissen ausweichen und so Kollisionen vermeiden, beantworten sie Hinweise des hindernisgeprägten Raumes. Die Besuchenden werden durch das manövrierende Gehen körperlich als *Fußgänger* konfiguriert, dabei etablieren sie ko-ordinierte *Bewegungsräume*.

Interaktive Realisierung von *Manövrieren*

- Installationskunst verlangt nach einem Rezipienten, der als multisensorische Fortbewegungseinheit vor allem mit dem Instrument der kinästhetischen Wahrnehmung auf die räumlich-materiellen Bedingungen Bezug nimmt und den Sinn der Installationskunst *per pedes* konstruiert.
- Die Installationen bestimmen das Bewegungsverhalten der Besuchenden mit. Sie grenzen zwar die Freiheit des Gehens ein, schaffen aber auch Möglichkeiten, die Hindernisse körperlich aktiv zu überwinden. Sie aktivieren das Bewegungspotenzial des gehenden Körpers.
- Als *Fußgänger* werden die Besuchenden zu kinästhetischen Wahrnehmungs- und manövrierenden Sinnproduzenten. Ihre Körper werden dabei als Instrumente einer pedestrischen Aneignungsweise relevant.
- Der hindernisgeprägte *Bewegungsraum* wird durch *Manövrieren* in zwei Schritten hergestellt: erstens durch vororientierende visuelle Aktivitäten, das heißt durch Überprüfen des unmittelbaren Bewegungsraumes davor oder durch Bodenabtastung, zweitens durch die manövrierende Bewegung über, unter, um oder entlang von Hindernissen, die körperlich realisiert wird.
- Der visuelle Aufmerksamkeitsfokus während der manövrierenden Bewegung kann, muss aber nicht auf den signifikanten Hinweisen des Hindernisses liegen. Das Manövrierverhalten ist auch für andere im Raum Anwesende sichtbar, was zudem auch die Seile als Hindernisse sichtbar werden lässt.
- Für das gemeinsame *Manövrieren* stellt die Installationskunst eine Herausforderung dar, die durch bilaterales oder unilaterales Koordinationsverhalten gelöst werden kann.

- *Manövrieren* kann in der Interaktion durch Übertreibung, Nachahmung oder bewusste Inszenierung modifiziert werden.
- *Manövrieren* wird selbstreflexiv in der Interaktion zum Thema gemacht und körperlich als bedeutungsvoll aufgeführt.

Sprachliche Realisierung von *Manövrieren*

- *Manövrieren* wird oft weitgehend sprachfrei realisiert. Die sprachlichen Aktivitäten werden zugunsten der gesteigerten körperlichen Aufmerksamkeit zurückgestuft und sind durch Verzögerungen im Redefluss geprägt.
- *Manövrieren* kann auch paraverbale Lacher provozieren.
- Es gibt Beispiele, in denen *Manövrieren* in der Anschlusskommunikation thematisiert und reflektiert wird. Dabei werden folgende Aufgaben der Kunstkommunikation gelöst:
 - Bezugnahme: Es gibt eine Aufforderung zur gesteigerten Aufmerksamkeit (*»da muss man ja aufpassen hier«*) oder Kommentare zum Identifizieren der Seil-Hindernisse. Auch werden lokaldeiktische Ausdrücke (*»hier, da«*) und deiktische Demonstrativpronomen (*»der, die, das, diese«*) verwendet.
 - Beschreiben: Die Hindernisse werden beschrieben (*»die ganzen Bänder«, »die schwarzen bänder«*).
 - Erläutern: Zudem werden Assoziationen mit ähnlichen Geherfahrungen sprachlich thematisiert (*»wie die schwärzen bänder in der galerie gestern«*).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch *Manövrieren*: Installationskunst als Hindernisparcours

Der Weg durch die Ausstellung wird durch das Bewegungsverhalten der Besuchenden als Weg voller Hindernisse bedeutsam. Das manövrierende Gehen ist eine Schlüsselqualifikation, mit der sich die Besucherinnen und Besucher *Cloud Cities* aneignen. Installationskunst wird dabei zu einem Hindernisparcours. Dieser fordert eine gesteigerte Wahrnehmung und aktiviert das Bewegungspotenzial der Besuchenden. Die Aneignung des gebauten, gestalteten und sozial genutzten Ausstellungsraumes verlangt nach einem raum- und interaktionssensitiven Gehen, das durch kinästhetische Wahrnehmung und lokomotorische Bewegung realisiert wird. In der Ausstellung gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Hindernisse erfolgreich zu bewältigen, wie durch *Darübersteigen*, *Unterschreiten*, *Umgehen* oder *Entlangschreiten*. So entsprechen die Besucherinnen und Besucher nicht den traditionellen Kunstbetrachtenden, die von Brian O'Doherty als ein »Auge ohne Körper« oder ein »Körper mit wenig Auge« (O'Doherty 1996: 61) beschrieben wurden. Vielmehr sind sie *Fußgängerinnen* und *Fußgänger*, deren Auge den Körper in Bewegung versetzt, um ihn erfolgreich und agil durch den Hindernisparcours zu manövrieren und von diesem kinästhetisch generierte Informationen zu erhalten. In der manövrierend-rezeptiven Aneignung von Installationskunst zeigt sich das Auge vor allem als »Datensammler« (O'Doherty 1996: 62), das durch pragmatisches Sehen den Körper gefahrlos durch den Hindernisparcours zum Wahrnehmungsziel führt. Voraussetzung dafür ist ein aufmerksamer, bewegter und sich bewegender Körper.

4.4.2 Resümee: Die Ausstellung als sinnstiftender Bewegungsraum

Die bedeutungskonstituierende Kraft der Aufgabe BEGEHEN ist durch die Art und Weise der künstlerischen Einräumung der Installationen im gestalteten Ausstellungsraum vorstrukturiert. Treten die Besucherinnen und Besucher in die Ausstellung *Cloud Cities* ein, sind sie unweigerlich mit dem Problem der Bewegung im und durch den hindernisgeprägten Raum konfrontiert. Dieser fordert die Besuchenden heraus, sich folgende Frage zu stellen: **Wie ist die Kunst/Ausstellung sinnstiftend zu begehen?** Die Aufgabe wird vor allem durch die Seile, welche die Kugelobjekte im gebauten Raum verspannen, materiell vorstrukturiert und durch *Manövrieren* so gelöst, dass die Ausstellung kollisionsfrei begangen und erkundet werden kann. Insofern ist die Ausstellung auch ein kinästhetischer Raum, der für die aufmerksamkeitssteigernde Bewegung des Publikums eingerichtet ist. Im Wahrnehmungsfokus stehen vor allem die Seile, die in der Aneignung *per pedes* zum Thema werden, indem sie umgangen oder überstiegen werden, ihnen entlang geschritten wird oder die unterschritten werden. Beim Bearbeiten des Bewegungsproblems ist es denn auch naheliegend, dass die Besuchenden die Kunsthaftigkeit von Installationen erfahren und deren Bedeutung leiblich beim Gehen konstituieren.

Der installativ eingeräumte Ausstellungsraum ist also nicht nur ein für den distanzierten Blick eines sehenden Auges eingeräumter Raum oder ein mit Informationen ausgestatteter Raum, sondern die Wahrnehmungs-, Handlungs- und Nutzungsangebote motivieren zu einer pedestrischen Aneignung. Das Raumganze enthält zahlreiche Hindernisse, welche die erhöhte Aufmerksamkeit auf den eigenen Körper lenken, um ihn zwischen den materiellen Hindernissen hindurch und an weiteren Besuchenden vorbei so zu manövrieren, dass ein kollisionsfreier Weg durch die Ausstellung möglich wird. Die Besuchenden werden durch die entsprechenden Angebote aufgefordert, das im Raum Installierte mit dem bewegten und sich bewegenden Körper wahrzunehmen, darauf körperlich zu reagieren und die Hindernisse entsprechend zu beantworten. Dabei sind sie grundsätzlich frei in ihren Bewegungsentscheidungen, sofern sich ihnen keine anderen Besuchenden in den Weg stellen.

Oft wird die Aufgabe unbewusst gelöst. Bedeutungskonstituierend wird das *Manövrieren* besonders dann, wenn es reflektiert wird. In den Teilnehmeräußerungen zeigt sich dies beispielsweise mit der Äußerung »da muss man ja aufpassen hier« oder wenn das Rezeptionsverhalten der pedestrischen Aneignung zu neuen Gehformen führt, wenn beispielsweise das Gehen auffällig gestaltet oder das Manöviervverhalten von anderen Besuchenden nachgeahmt wird.

4.5 PARTIZIPIEREN

Aufgrund der empirisch beobachteten Verhaltensweisen und Aktivitäten der Besuchenden in *Cloud Cities* lässt sich eine weitere und letzte Aufgabe rekonstruieren, die das Publikum zu lösen hat, um sich der Kunsthaftigkeit von Installationskunst vergewissern zu können: PARTIZIPIEREN. Wenn die Besucherinnen und Besucher diese Aufgabe bearbeiten, nehmen sie das Angebot wahr, körperlich teilzuhaben, mitzuwirken und Teil der Installationen zu werden. Sie greifen mit ihrem Handeln in die installativen Werke ein. Wenn im Rahmen von PARTIZIPIEREN von körperlicher Teil-

habe oder von aktiver Teilnahme die Rede ist, dann grenzen sich diese Formen der Beteiligung ab von der distanzierten, visuell-geistigen Teilhabe beim Lösen der Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen* (und *Zeigen*) oder von der kurzzeitigen physischen Kontaktaufnahme beim *Berühren*. Unter Partizipation verstehe ich daher verschiedene Formen der körperlichen Beteiligung und aktiven Einflussnahme.

PARTIZIPIEREN ist im prozessualen Verlauf der Konstitution von Kunsthaftigkeit von Installation eine zentrale Aufgabe (vgl. Feldhoff 2009a: 24/34). Sie basiert auf der Absicht des Kunschtschaffenden, das Publikum an den bedeutungsgenerierenden Prozessen aktiv zu beteiligen oder sie zumindest daran teilhaben zu lassen. Dementsprechend hat er den Ausstellungsraum entsprechend vorstrukturiert. Die Aufgabe wird dann gelöst, wenn sich die Rezipierenden am Prozess der Herstellung der Kunstwerke beteiligen (vgl. Feldhoff 2009a: 21). Insofern gibt es raumkommunikative Angebote, die von den Besuchenden als Hinweise interpretiert werden, physischer Teil der installativen Arbeiten zu werden, bestimmte Handlungen auszuführen und aktiv an der Produktion der Kunstwerke mitzuwirken. Seit den 1960er Jahren sind partizipative Verfahren ein prägendes Merkmal zahlreicher Kunstströmungen, zu dem sich inzwischen ein eigener, umfassender Diskurs gebildet hat (vgl. Feldhoff 2009a, 2009b; Sternfeld 2012, 2017; Piontek 2017; vgl. zudem Abschnitt 2.1.2.4).

Die Frage, die hinter der Aufgabe PARTIZIPIEREN steht, könnte also wie folgt lauten: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** In der Ausstellung *Cloud Cities* konnten drei verschiedene Handlungsmöglichkeiten und Arten der Beteiligung beobachtet werden, die ich in den nächsten Kapiteln beleuchten werde. Ich nenne diese Lösungen wie folgt:

- *Eintreten* (Unterkapitel 4.5.1)
- *Eintauchen* (Unterkapitel 4.5.2)
- *Mitspielen* (Unterkapitel 4.5.3)

4.5.1 Eintreten



Standb. 5.1-1: L-O.02.28,21

Auf dem Standbild (Standb. 5.1-1) ist eine Raumsituation im Eingangsbereich dokumentiert. Ruth und Anita sind zwischen die gespannten Seile einer installierten Arbeit [① *Biosphere 06 cluster*] getreten. Von verschiedenen Standpunkten aus blicken sie auf unterschiedliche, über ihren Köpfen eingespannte Kugelobjekte. Ruth und Anita stehen *nicht vor* einem Kunstwerk und schauen aus einer gewissen Distanz darauf, sondern sie befinden sich *mittendrin* und erkunden und betrachten es als Teil davon. Offenbar werten die beiden die Rauminstallation als ein bedeutungsvolles Ganzes, indem sie einen durch Seile territorial markierten Raum als begehbar erkennen und betreten. Durch die Möglichkeit des *Eintretens* lässt sie der so installierte Raum Teil des Werkes werden. So geben die beiden Besucherinnen eine Antwort auf die Aufgabe PARTIZIPIEREN und auf die Frage: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Aufgrund der sichtbar gewordenen Lösung lässt sich die ästhetisch-rezeptive Spielregel von Installationskunst als ein *Eintreten* beschreiben und nicht, wie in traditionellen Kunstgattungen üblich, als ein »Gegenübertreten« oder »Davorbleiben« (Kudielka 2005: 53). Für Claire Bishop ist die Möglichkeit des *Eintretens* ein zentrales Merkmal der Installationskunst: »Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality« (Bishop 2005: 6). Mit den Worten von Peter J. Schneemann findet durch das *Eintreten* in den Raum der Installation im Vergleich mit der traditionellen Positionierung vor dem Kunstwerk »die körperliche Intensivierung als Kunsterfahrung ein neues Modell« (Schneemann 2013a: 164). Die Wahrnehmung von Installationskunst ist nicht in der distanziert-visuellen Wahrnehmung auf einen Raum oder ein spezifisches Exponat erschöpft, das heißt durch das Bearbeiten der Aufgaben ORIENTIEREN und BETRACHTEN durch *Überblicken* und *Hinschauen*, sondern auch an die körperliche Situierung innerhalb des Kunstwerks gebunden. Die Rezeption von Installationskunst bedingt daher durch *Eintreten* auch Teilhabe am Kunstwerk. Darum geht es, wenn die Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* gelöst wird.

Maurice Merleau-Ponty geht in seinem Buch *Phänomenologie der Wahrnehmung* davon aus, dass der Leib die Bedingung der Möglichkeit der Wahrnehmung bildet (vgl. Merleau-Ponty 1966: V). Wahrnehmung ist nach Merleau-Ponty nicht nur eine Frage des Sehens, sondern bezieht im Vollzug den ganzen Körper ein. Er versteht Wahrnehmung als ein unmittelbares Erfassen von etwas Ganzem, als ein bewusstes Erleben der Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Sinneserfahrungen. Leibhafte Wahrnehmung findet nicht ortlos statt, sondern das Bewusstsein der eigenen Stellung in Bezug zur Welt ist von grundlegender Bedeutung. Die wahrgenommene Situierung des Körpers im Raum nennt er »Situationsräumlichkeit« (Merleau-Ponty 1966: 125), womit er die Verankerung des sich positionierenden Körpers in einer räumlichen Situation meint. Die *Situationsräumlichkeit* steht im Fokus, wenn die Besucherinnen und Besucher die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* bearbeiten und die raumkommunikativen Angebote beantworten, indem sie sich im Installationsraum körperlich-visuell organisieren. Die räumliche Situierung und Orientiertheit des Körpers mitten im installativen Raum und als Teil davon bildet denn auch die Voraussetzung, um Installationskunst adäquat wahrnehmen und rezipieren sowie deren Kunsthaftigkeit herstellen zu können.

Weder Bishop noch Schneemann oder Merleau-Ponty äußern sich darüber, welche Angebote der gestaltete Ausstellungsraum zur Verfügung stellt, damit die Besuchenden überhaupt erkennen, dass sie in einen Raum der Installation eintreten und daran teilhaben können; wie sie eintreten und welche Hinweise des künstlerisch gestalteten

Raumes sie dabei wie auswerten; wie sie die körperliche Kunsterfahrung gestalten und wie sie die handlungspraktische Nutzung mit anderen beim *Eintreten* ko-ordinieren. Darauf soll im folgenden Kapitel eine empirische Antwort gegeben werden. In einem ersten Schritt rücken anhand des exemplarischen Standbildes (Standb. 5.1-1) zu Beginn des Kapitels die räumlich-kommunikativen Rahmenbedingungen in den Blick. Dabei werde ich die Angebotsstruktur der räumlichen Situation untersuchen und analysieren, wie die Rauminstallation die Aufgabenlösung *Eintreten* kommunikativ vorstrukturiert und nahelegt (Abschnitt 4.5.1.1). Daraufhin wird erörtert, wie Ruth und Anita diese Angebote als Hinweise räumlich-körperlich beantworten und wie sie die rezeptive Nutzung durch *Eintreten* sichtbar werden lassen (Abschnitt 4.5.1.2). Nach dieser ersten strukturellen Klärung werden die Ergebnisse mit weiteren Standbildanalysen ergänzt und daraus empirische Lösungsformen herausgearbeitet, mit denen die Aufgabe in *Cloud Cities* bewältigt wird (Abschnitt 4.5.1.3). In einer Feinanalyse rekonstruiere ich schließlich, wie die raumkommunikativen Angebote von den Besuchenden im Interaktionsgeschehen beantwortet werden (Abschnitt 4.5.1.4). Am Schluss werden die Ergebnisse wiederum zusammenfassend ausgewertet (Abschnitt 4.5.1.5).

4.5.1.1 Raumkommunikative Angebote der Situationen des *Eintretens*

Die kommunikative Vorstrukturierung des gestalteten Ausstellungsraumes motiviert Ruth und Anita, die dabei gestellte Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* zu bearbeiten.



Standb. 5.1-1a

Markierter Raum: Als Erstes muss überhaupt gewährleistet sein, dass die gesamte Rauminstallation als solche in den Blick kommt. Auf dem Standbild lässt sich eine lose, netzartige Struktur aus schräg gespannten Seilen und darin eingespannten sphärenartigen Ballonmodulen erkennen, die eine zusammengehörige Einheit bilden.

Mit Niklas Luhmann ist dieser »markierte

Raum« [*marked space*] (Luhmann 1995: 52) von freier Bodenfläche und freiem Raumvolumen umgeben, einem »unmarkierten Raum« [*unmarked space*] (Luhmann 1995: 52). Dieser hebt die exponierte Lage des durch die Seile markierten Raumes hervor und lässt ihn sichtbar werden. Obwohl der installative Raum visuell eine hohe Transparenz und Durchlässigkeit ausweist, ist er dennoch als Form erkennbar. Nicht nur die Unterscheidbarkeit zwischen markiertem und unmarkiertem Raum, auch die »Markierung von Neuheit« (Luhmann 1995: 56) im Vergleich mit alltäglichen Objekten ist ein visuell wahrnehmbarer Hinweis, der die Installation als eine künstlerische Intervention im Raum erkennen lässt.

Grenzen: Der markierte installative Raum befindet sich im gemeinsamen Raum mit den Besucherinnen und ermöglicht deren direkte Ansprache. Auf dem Standbild ist nicht genau erkennbar, wo die Installation beginnt und wo sie aufhört. Es gibt keine Trennung zwischen dem Präsentationsgegenstand des Kunstwerks und der Verweilzone, in der sich die Betrachtenden aufhalten können. Die Negation von klaren Grenzen (vgl. Kontrast zur Markierung der äußeren Grenze der Ausstellung



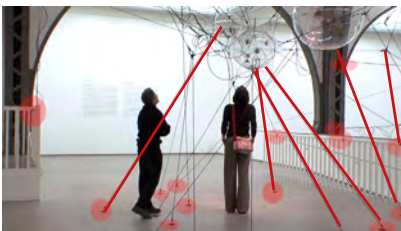
Standb. 5.1-1b

würden. Die gespannten Seile fungieren nicht als Abgrenzungshinweise. Vielmehr sind sie funktionaler Teil der installierten Arbeit, welche die Kugелеlemente in den Raum spannen. Als Gliederungshinweise strukturieren sie die visuelle, vor allem aber kinästhetische Aufmerksamkeit und gliedern die Zugänglichkeit in Bereiche, die ein *Eintreten* ermöglichen oder verhindern.



Standb. 5.1-1c

und pflanzenartige Elemente erkennbar, deren genaue Identifikation jedoch Rätsel aufgibt. In den Raum eingespannt, offenbaren die Kugelobjekte durch die transparente Hülle ihr Binnenleben. Aufgrund der Transparenz jedoch fallen sie vor dem Weiß der Nischenwand nicht sonderlich auf. Traditionellerweise werden Objekte in einem Museum so inszeniert, dass sie durch eine kontrastreiche Trennung von Figur und Hintergrund optisch in den kommunikativen Vordergrund rücken (vgl. Kesselheim/Hausendorf 2007: 357/358). Dies ist hier nicht der Fall. Im Gegenteil, durch die Transparenz sind die Kugelobjekte optisch mit dem Weiß des architektonischen Hintergrundes verbunden (Standb. 5.1-1). Die Kugelformen, die Lage über den Köpfen, die Transparenz sowie die aus der Distanz rätselhaften Elemente im Binnenraum machen als Betrachtbarkeitshinweise neugierig und motivieren, näher zu treten, um sie zu erkunden und genauer zu betrachten.



Standb. 5.1-1d

bei Kesselheim/Hausendorf 2007: 356) ist auch eine Negation des autonom-abgeschlossenen Kunstwerks. Es gibt zudem keine autoritär-institutionellen Gesten wie Distanzmarkierungen in Form von architektonisch-museologischen Instrumenten wie Absperrungen, Hinweis- oder Verbotsschildern, die das innerhalb des markierten Raumes Präsenzierte als etwas Beachtenswertes, Wertvolles oder Kunstvolles hervorheben und als unnahbares Exponat »adeln«.

Kugelobjekte: Die drei eingespannten Ballonmodule sind so im Raum platziert, dass sie als Anziehungspunkte für die visuelle Wahrnehmung fungieren. Sie scheinen für den Blick der Besucherinnen als relevante und bedeutungsvolle Objekte präsentiert und inszeniert zu sein. Ihre transparenten Hüllen ermöglichen Einblicke in das Innere der Raumvolumen. In diesen sind büschel-

Seile: Die Seile bilden ein spinnennetzartiges Raumgefüge, verbinden die Ballonmodule mit dem gebauten Ausstellungsraum und halten sie gleichsam gefangen. Auf dem Standbild sind die Befestigungsstellen der Seilenden am Boden sowie Knoten an den Geländern zu sehen. Aufgrund des sozialtopografischen Wissens kann davon ausgegangen werden, dass die Seile auch zu

den Bauteilen der Deckenstruktur führen und dort befestigt sein müssen, damit die Ballonmodule dazwischen in der Schwebelage gehalten werden können. Die Seile machen auf ein »Ineinanderspiel von Kunst und Raum« (Heidegger 1969: 11) aufmerksam. Im Sinne von Martin Heidegger ist Installationskunst im Ausstellungsraum nicht ausgestellt, vielmehr ist sie durch die räumlich-materielle Gestaltung im Ausstellungsraum »eingerräumt« (Heidegger 1969: 9).



Standb. 5.1-1e

Letzteres resultiert nicht aus einem Mangel, der auf das Fehlen von etwas hindeutet, sondern das offene Dazwischen ist »mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen« (Heidegger 1969: 12). Erst die Leere bringt durch dessen Ausdehnung über die menschlichen Körpermaße hinaus den betret- und begehbaren installativen Raum als solchen hervor.

Leerraum: Der Installationsraum ist zudem gekennzeichnet durch ein immaterielles leeres Raumvolumen, das als Gestaltungsmittel den Raum zwischen den dünnen Seilen und den dreidimensionalen Kugelobjekten einnimmt. Die »eingerräumte« Installation ist gemäß Heidegger gleichermaßen bestimmt durch das »Einrichten« von materiellen Formen wie durch das »Zulassen« von Leerraum.



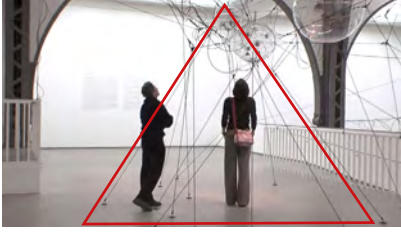
Standb. 5.1-1f

Blickperspektive, keinen bestimmten Ort der Aufstellung und keinen Weg, der das Hinein- oder Hinausgehen festlegt. Die installative Arbeit kann auf verschiedene Weise aus unterschiedlichen Standpunkten in allen Richtungen wahrgenommen werden. Jede noch so kleine Bewegung und Verschiebung der Positionierung, der Körperhaltung und -ausrichtung generiert neue Sichtachsen und Wahrnehmungsoptionen und etabliert eine andere Sicht auf den Installationsraum. Die Rezeption von Installationskunst ist also in höchstem Maße körpergebunden im Sinne von »verkörperten Praktiken« (Garfinkel 2002, zit. in vom Lehn 2008: 169).

Bodenfläche: Die Installation bietet dem Körper durch die markierte Bodenfläche verschiedene Situierungsmöglichkeiten innerhalb des Kunstwerks. Im Vergleich zur herkömmlichen Rezeption von gerahmten Kunstwerken an den Wänden (vgl. vom Lehn 2006a) gibt es keinen optimalen Betrachtungsstandpunkt davor. Im installativen Raum gibt es keine vorgegebene

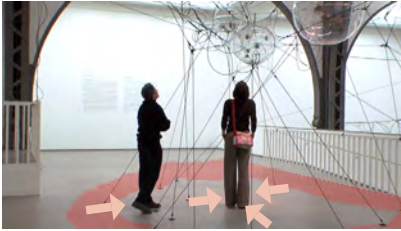
4.5.1.2 Besucherinnen als dezentrierte Rezipientinnen

Wie Ruth und Anita die Angebote des Installationsraumes beantworten, welche Hinweise sie wie beim Bearbeiten von PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* auswerten, dies soll nun in den Blick kommen.



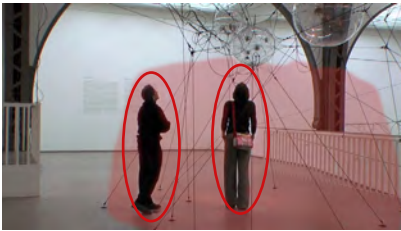
Standb. 5.1-1g

Auswertung der Betretbarkeitshinweise machen sie auf die spezifische Kunsthaftigkeit von Installationskunst aufmerksam.



Standb. 5.1-1h

Unwahrscheinlich ist einzig, dass sie zu Beginn des Ausstellungsbesuchs um die ganze Arbeit herumgegangen und von hinten eingetreten ist.



Standb. 5.1-1i

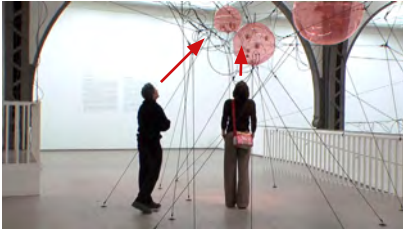
realisieren sie das Konzept der Rauminstallation. Der installierte Leerraum nimmt die Körper auf und wird durch sie verkörpert (vgl. Hartard 2010). Durch die beiden eingetretenen Besucherinnen werden zudem die Raum- und Größenverhältnisse der künstlerischen Arbeit, die Ausdehnung des Raumes und die Abstände zwischen den Seilen optisch geklärt. Der Leerraum im Dazwischen ist kein bedeutungsloser Zwischenraum mehr, sondern als Teil der installativen Einräumung wird er erst im Moment des *Eintretens* der Besucherinnen als räumliches Gestaltungselement relevant und als solches verstehbar.

Die beiden Frauen zeigen mit den nach oben gerichteten *face-to-object*-orientierten Blicken an, dass sie die Betrachtbarkeitshinweise der Kugelobjekte auswerten. Ruth hat die Arme vor dem Oberkörper verschränkt, Anitas Hände befinden sich in den Hosentaschen. Doch die von Anita und Ruth realisierten Rezeptionsweisen lassen kein gemeinsames Betrachtungsziel erkennen. Die hohe Hängung der Kugelobjekte ver-

Ruth und Anita scheinen den markierten Raum als solchen wahrgenommen haben, denn sie sind zwischen die Seile in den freien Raum eingetreten und verweilen nun da. Ihre Situationsräumlichkeit inmitten des markierten Raumes zeigt an, dass sie diesen als einen künstlerisch inszenierten Raum erkannt haben und ihn durch *Eintreten* nun rezeptiv-körperlich nutzen. Mit der

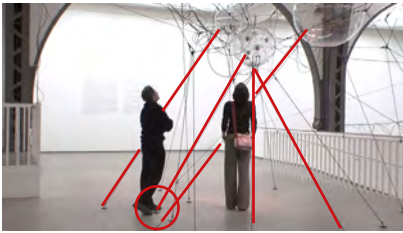
Es ist zudem erkennbar, dass die beiden den Hinweis der Betretbarkeit auf unterschiedliche Weise beantwortet haben. Ruths Körperausrichtung weist darauf hin, dass sie sich von links herkommend in den installierten Raum bewegt. Zu Anitas Standpunkt mitten im installativen Raum lässt sich nicht sagen, ob sie von links, rechts oder von vorn in den Raum eingetreten ist.

Der installierte Leerraum wird in dem Moment relevant, in dem Ruth und Anita zwischen die Seile treten, ihn mit ihren Körpern »lesen« und »beleben«. Er ist ohne die körperliche Anwesenheit von Ruth und Anita gar nicht (mehr) wahrnehmbar. Ihre körperliche Teilhabe ist konstitutiver und sichtbarer Bestandteil der installativen Arbeit. Durch physisches Nutzen der Leere



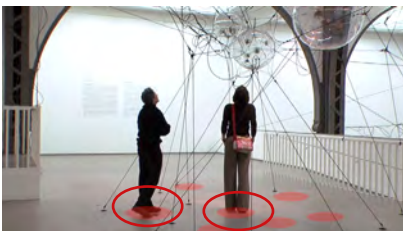
Standb. 5.1-1j

Wahrnehmungsobjekte weit über ihren Köpfen. Die museumstypische distanzierte Rezeptionshaltung ist somit außer Kraft gesetzt.



Standb. 5.1-1k

in der eingeschlagenen Richtung behindert, Anita hat etwas mehr Bewegungsspielraum. Beim *Eintreten* realisieren beide einen eigenen *Begehungsraum*, der sie von Kopf bis Fuß involviert und auch vorn, seitlich und hinten umgibt. Er fordert sowohl eine *face-to-object*-ausgerichtete visuelle Orientierung zu den Wahrnehmungsobjekten über ihnen als auch eine kinästhetisch-lokomotorische *body-to-object*-Orientierung der Füße in Bezug zu den sie umgebenden Seilen. Insofern stellen Ruth und Anita einen *Begehungs-* und einen *Betrachtungsraum* her. Im Gegensatz zum *hindernisfreien Betrachtungsraum* beim Lösen der Aufgabe BETRACHTEN durch *Hinschauen*, in dessen visuellem Zentrum sich das Betrachtungsobjekt befindet, ist der *Betrachtungs- und Begehungsraum* nicht hindernisfrei und hat auch kein ausgewiesenes visuelles Zentrum. Vielmehr fordert er eine den gesamten Körper einbeziehende Wahrnehmung und multidirektionale kinästhetische, taktile sowie visuelle Orientierungen.



Standb. 5.1-1l

Bestimmt nehmen sie auch je Unterschiedliches wahr und generieren unterschiedliche ästhetische Erfahrungen während des selbstgenügsamen Wahrnehmens (vgl. Bishop 2005: 11). Der offene installative Raum ermöglicht eine Vielzahl von potenziellen Wahrnehmungsweisen, Standpunkten oder Perspektiven. Mit Claire Bishop sind Ruth und

hindert eine frontale Positionierung und die übliche kontemplativ-bewundernde Anschauung des Vis-à-vis im Sinne eines Vorbilds (vgl. Lüth 2013). Es findet kein ergonomisch bequemes *Hinschauen* in der Rolle eines traditionellen ›Kunsthinsehers‹ vor dem Kunstwerk statt. Als in das Kunstwerk körperlich Involvierte mitten in der installativen Struktur betrachten sie Wahrnehmungsobjekte weit über ihren Köpfen. Die museumstypische distanzierte Rezeptionshaltung ist somit außer Kraft gesetzt.

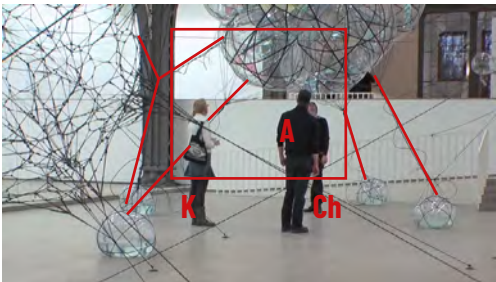
Ruth und Anita haben durch das *Eintreten* in den installierten Raum die entsprechenden Hinweise raumsensitiv beantwortet. Anita ist in die leere Mitte eingetreten, Ruth steht eher im Randbereich. Die Bewegungsmöglichkeiten beider sind links und rechts durch Abspannungen erschwert oder gar begrenzt. Vor Ruths rechtem Fuß befindet sich eine Verankerungsscheibe, die ein Weitergehen

Durch die Möglichkeit des *Eintretens* gibt es keine ›richtige‹ Betrachtungsposition mehr, keine optimale Sichtachse, keinen idealen Standpunkt der Betrachtung wie ›vor dem Kunstwerk‹. Ruth und Anita befinden sich zwar gemeinsam im installativen Raum, doch sie stellen aus unterschiedlichen Standpunkten verschiedene Blickrichtungen zu den Wahrnehmungsobjekten her.

Anita als »dezentrierte Subjekte« [*decentred subjects*] (Bishop 2005: 11) zu verstehen, die je eigene Zugänge zur installativen Arbeit herstellen. In Anlehnung an Bishop möchte ich die spezifische Rezeptionsfigur, welche die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* löst, »dezentrierten Rezipienten« nennen. Als *dezentrierte Rezipientinnen* weisen die beiden Frauen darauf hin, dass die Bedeutungsgenerierung von Installationskunst nur mitten im installierten Raum durch visuell-körperliche Wahrnehmungsausrichtungen *face-to-object*- und *body-to-object*-orientiert geschehen kann. Insofern lässt sich der so hergestellte Raum als *dezentrierter Betrachtungs- und Begehungsraum* fassen.

4.5.1.3. Weitere Situationen von *Eintreten*

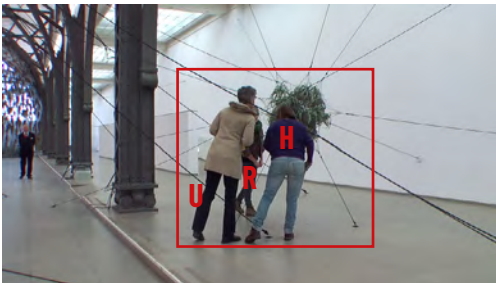
Nach dieser eingehenden raumkommunikativen Analyse sollen nun weitere dokumentierte Situationen im Ausstellungsraum in den Blick geraten, in denen die PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintreten* empirisch gelöst wird. Die Durchsicht der Videoaufnahmen hat ergeben, dass die Besuchenden das *Eintreten* in die installativ markierten Räume auf unterschiedliche Weise durch individuell hergestellte Situationsräumlichkeit lösen. Je nachdem, wo sich der visuelle Wahrnehmungsfokus in Bezug zum Körper der Besuchenden befindet, spreche ich von *Daruntertreten* (Standb. 5.1-2), *Davortreten* (Standb. 5.1-3), *Betreten* (Standb. 5.1-4) und *Dazwischentreten* (Standb. 5.1-5). Diese verschiedenen Realisierungen werden im Folgenden genauer angeschaut:



Standb. 5.1-2: F-0.58.54,00



Standb. 5.1-2a: F-0.58.54,00 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-3: D-0.08.17,11



Standb. 5.1-3a: D-0.08.17,11 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-4: D-1.20.63,00



Standb. 5.1-4a: D-1.20.63,00 (Ausschnitt)



Standb. 5.1-5: D-1.21.08,11



Standb. 5.1-5a: D-1.21.08,11 (Ausschnitt)

Daruntertreten: Mit Blick zurück zum Eingangsbereich ist auf dem ersten Standbild (Standb. 5.1-2) erkennbar, wie Adrian (A), Chris (Ch) und Klaudia (K) an verschiedenen Standorten unter dem farbigen Kugelverbund [④ *iridescent*] in einer losen Dreiecksanordnung stehen. Nach oben *face-to-object*-orientiert stellen sie durch unterschiedliche Körperhaltungen je eigene *Betrachtungsräume* auf verschiedene Aspekte des Kugelobjekts her. Die durch Seile und Bodenobjekte markierte, platzähnliche Bodenfläche fordert zwar ihre *body-to-object*-orientierte Aufmerksamkeit, doch sie haben dabei viel Bewegungsspielraum, um unterschiedliche *Begehungsräume* herzustellen. Als *dezentrierte Rezipierende* eignen sich Adrian, Klaudia und Chris den Raum der Installation in unterschiedlichen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräumen* an.

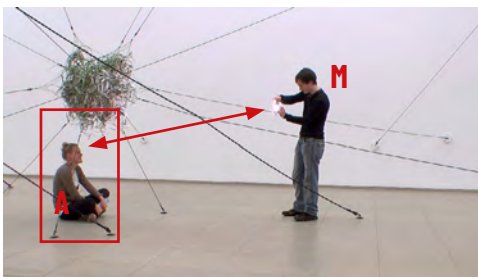
Davortreten: Auf dem Standbild (Standb. 5.1-3) ist ein großes und pflanzenartiges Knäuel-Objekt [⑪ *Biosphere 12*] zu sehen, das mit Seilen ohne erkennbare institutionelle Distanzmarkierungen so in den Raum eingespannt ist, dass es als attraktives Wahrnehmungsobjekt Hilda (H), Ursula (U) und Rike (R) zum *Davortreten* einlädt. Doch die als Schranken fungierenden Seilabspannungen erlauben keine ergonomisch angenehme Annäherung, wie die körperlichen Verrenkungen von Hilda und Ursula zeigen. Rike bewegt sich von der Seite auf das Pflanzenzentrum zu. Alle drei richten ihre Körperhaltungen und Blicke auf das Pflanzenobjekt im gemeinsamen Wahrnehmungszentrum, stellen *face-to-object* und *body-to-object* verschiedene *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Auch sie werden als *dezentrierte Rezipientinnen* konfiguriert.

Betreten: Auf dem dritten Dokument (Standb. 5.1-4) sind dieselben drei Frauen auf dem Rückweg zum Ausgang zu sehen. In einer lockeren Dreiecksaufstellung richten alle ihre Blicke auf den Boden und lassen sichtbar werden, dass die dunklen Flecken auf den hellen Steinplatten in den Wahrnehmungsvordergrund gerückt sein müssen.

Aus dem Alltag ist bekannt, dass solche Verfärbungen auf Spuren von Flüssigkeiten hinweisen. In einem Ausstellungsraum, in dem Pflanzenobjekte ausgestellt und inszeniert sind, könnten Wasserflecken von einer sich außerhalb des Standbildes befindenden Bewässerungsvorrichtung stammen. Bestimmt werden die drei Frauen danach den Blick heben, um nach dem Grund der Wasserspuren zu suchen. Als *dezentrierte Rezipientinnen* rücken sie durch unterschiedlich realisierte *face-to-object*- und *body-to-object*-Orientierungen die ephemeren Hinweise auf Erscheinungen auf dem Boden in den Fokus. Die interaktiv hergestellten *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräume* beziehen sich zwar auf den Boden, verweisen aber auch auf die Anwesenheit von Objekten über ihnen.

Dazwischentreten: Ursula (U) und Rike (R) sind wegen fehlender Zugangsbeschränkungen in den Installationsraum eingetreten (Standb. 5.1-5) und haben ihre Köpfe in die Netzarbeit [⑦ *Biosphere, net*] hineingesteckt. *Body-to-object*-orientiert beantworten sie deren Leerraum. Dazu stellen sie sich auf die Zehenspitzen, strecken ihre Oberkörper weit aus und blicken sich durch das Netz hindurch gegenseitig an. In einem *face-to-object*- und *face-to-face*-motivierten Interaktionsraum stellen sie verschiedene Blickperspektiven her und etablieren unterschiedliche *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*. Ihr situatives Engagement konfiguriert sie als *dezentrierte Rezipientinnen*. Hilda beobachtet die Begleiterinnen und die interaktiv hergestellte Wahrnehmungskonstellation vom Rand der installativen Arbeit her.

Nebst den vier Realisierungen von *Eintreten* gibt es im Korpus weitere dokumentierte Beispiele, in denen die Besuchenden in den installativen Raum physisch zwar »eintreten«, jedoch keine *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräume* herstellen. Solche Situationen entstehen, wenn die Installationen entweder als *Szenerie* für die fotografische Bildproduktion genutzt oder Ausschnitte der installativen Arbeiten von den Besucherinnen und Besuchern als *fotografisches Motiv* ausgewählt werden. Dabei stehen eigene fotografische Interessen im Vordergrund und nicht die selbstzweckhafte Wahrnehmung. Im Zentrum steht die fotografische (Selbst-)Inszenierung. Die installierten Objekte werden als Foto-Motive benutzt. Dazu möchte ich zwei ausgewählte Beispiele diskutieren:



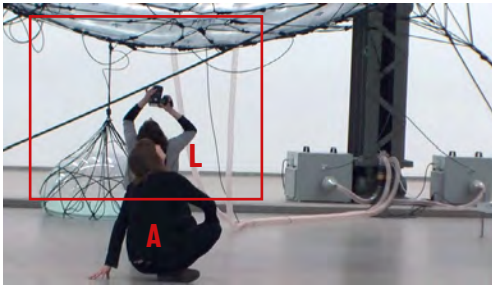
Standb. 5.1-6: A-O.06.18,22



Standb. 5.1-6a



Abb. 23: Porträt von Anja



Standb. 5.1-8: T-o.08.02,22



Standb. 5.1-8a: T-o.08.02,22 (Ausschnitt)

Anja beispielsweise (Standb. 5.1-6) wertet den Leerraum unter dem mit Seilen in den Raum eingespannten Pflanzenobjekt [(11) *Biosphere 12*] sowie dessen Zugänglichkeit aus, indem sie sich im Schneidersitz daruntersetzt. Sie beantwortet die Hinweise nicht wie Hilda, Rike und Ursula bei der gleichen Arbeit (Standb. 5.1-3) durch selbstzweckorientierte Wahrnehmung. Ihre Körper- und Blickausrichtung ist auf Martin fokussiert, der mit der Kamera in der Hand gleichsam »aufs Fotografieren lauert« (Flusser 2011: 20). Im Moment des Standbildes löst er den Blitz aus. Die *face-to-face*-Situation ist durch das Blickregime der Kamera motiviert, denn »wer eine Pose einnimmt, stellt sich dar, will fotografiert werden« (Bourdieu, zit. in Thurner 1992: 29). Anja ignoriert das installierte Wahrnehmungsobjekt über ihr und nutzt den installativen Raum lediglich zur Selbstinszenierung für den Blick der Kamera, was eine heitere Stimmung erzeugt. Auf dem von Anja im Nachgang zur Verfügung gestellten Foto (Abb. 23) sitzt sie selbst im Zentrum des Bildes, die Hälfte der Pflanzenkugel ragt über ihrem Kopf ins Bild und ist durch den Blitz hell erleuchtet. Die Seilverankerungen sind angeschnitten. Die Installation wird als rahmende *Szenerie* und *Kulisse* in den kommunikativen Hintergrund gerückt (vgl. Lüth 2013), ähnlich einem Erinnerungsfoto vor einem touristischen Ausflugsziel. Es ist ein inszeniertes Ereignis des Ausstellungsbesuchs dokumentiert, das offensichtlich nur stattfindet, weil es fotografiert wird (vgl. Thurner 1992; Lüth 2013). Das für die Kamera motivierte *Eintreten* regt zur »medial vermittelten Ersatz-Konsumation« an (Thurner 1992: 33).

Im zweiten Beispiel (Standb. 5.1-8) wird die installative Arbeit als fotografisches Motiv ins Zentrum gerückt. Lea hat sich unter die kleine, begehbare Raumkapsel [(8) *Biosphere 01*] gekniet und beantwortet *body-to-object*-orientiert den Leerraum zwischen Boden und Raumkapsel, der kein aufrechtes Stehen und Verweilen erlaubt. Um ihren Blick aus der Froschperspektive nach oben zu richten, hat sie den Kopf in den Nacken gelegt. Mit beiden Händen hält sie die Spiegelreflexkamera und blickt auf das Display. Auch für andere im Raum Anwesende ist erkennbar, dass sie etwas Fotografierwürdiges im Kamerablick hat, für das es sich lohnt, diese unbequeme *face-to-object*-orientierte Körperhaltung einzunehmen. Dies scheint Andrea zu motivieren, sich mit ihrer Begleiterin Lea zu ko-ordinieren, sich ebenso unter das Kugelobjekt zu setzen und den Blick nach oben zu richten. Durch *Daruntertreten* stellt sie einen körperlich-visuellen und *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsraum* her, der selbstzweckhaft auf den Installationsraum bezogen ist. Lea hingegen etabliert einen objektbezogenen *Begehungsraum*; ihr *Betrachtungsraum* jedoch ist »nur« auf das Display gerichtet, auf dem der fokussierte Ausschnitt zweidimensional und in x-facher Verkleinerung zu sehen ist.

Ich fasse zusammen: Die Beispiele illustrieren, wie die Anwesenheit der Kamera

- die Herstellung von selbstgenügsamen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsräumen* außer Kraft setzt. Installationskunst wird für eigene Zwecke instrumentalisiert;
- und die damit implizierte Möglichkeit des Fotografierens das Nutzungsverhalten der Besucherinnen und Besucher beeinflusst. Installationskunst wird durch das Fotografieren für den Blick der Kamera zu einem Ort der Selbstinszenierung und Präsentation;
- die eigene fotografische Bildproduktion legitimiert. Installationskunst wird als »Open-Source-Medium der visuellen Kommunikation« (Ullrich 2015b) etabliert, das interessante Motivvorlagen liefert. Sie wird durch das Fotografieren zu einem Ort, der bildproduktiven Zwecken unterworfen wird;
- das Museum als Ort des »bürgerlichen Blicks« außer Kraft setzt. War früher Fotografieren in Museumsräumen verboten, weil darin eine Störung der konzentrierten, kontemplativen Kunstbetrachtung befürchtet wurde, zeigt sich nun ein Paradigmenwechsel. Installationskunst wird nicht rezipiert, um durch selbstgenügsame Wahrnehmung Sinn zu generieren, sondern auch durch die fotografische Aneignung;
- zu ungewohnten körperlichen Situierungen anregt. Die Kamera macht den Akt des Fotografierens und das, was sich im Fokus der Kamera befindet, auch für andere im Raum Anwesende wahrnehmbar. Installationskunst wird zur fotogenen Attraktion, die einlädt, den Blick mit der Kamera zu synchronisieren und eine ebensolche Sichtweise herzustellen.

4.5.1.4 Interaktive Herstellung von *Eintreten*

Bis dahin konnte herausgearbeitet werden, wie die Installationen die Aufgabe PARTIZIPIEREN räumlich vorstrukturieren und verschiedene handlungspraktische Realisierungen von *Eintreten* nahelegen. Es wurde zudem gezeigt, dass es Fälle gibt, in denen die Besuchenden Installationskunst für eigene fotografische Zwecke umnutzen und sie für die Selbstdarstellung als *Szenerie* oder als eigenständiges *Bildmotiv* instrumentalisieren.

In den Standbildanalysen konnte aber nicht gezeigt werden, wie das *Eintreten* in die materiell-räumlichen Bedingungen der Installation in der Zeit realisiert wird und wie die *dezentrierten Rezipierenden* unterschiedliche Perspektiven herstellen. Noch ist unklar, wie *Eintreten* interaktiv realisiert und gemeinsam hergestellt, aufrechterhalten und dann aufgelöst wird. Darum geht es im nächsten Fallbeispiel »DA ist der BEweis«.

4.5.1.4.1 Fallbeispiel: »DA ist der BEweis«

Das Beispiel stammt aus dem Video von Sibylle (S) und Roland (R). Die beiden treten in dieselbe Arbeit [① *Biosphere 06 cluster*] ein, wie auf dem Standbild zu Beginn des Kapitels (Standb. 5.1-1) dokumentiert ist. Die rund einminütige Sequenz (K-o.36.17,05–K-o.37.18,12) bildet den Abschluss des Ausstellungsbesuchs. Die Sequenz soll inhaltlich motiviert in drei Segmente aufgeteilt und nacheinander analysiert werden:

- a) Das erste Segment zeigt, wie *Eintreten* von Sibylle solitär realisiert wird.
- b) Im zweiten Segment wird *Eintreten* interaktiv hergestellt.
- c) Im dritten Segment wird gezeigt, welchen Einfluss andere Besuchende auf die Wahrnehmung und die Dauer des *Eintretens* haben.

a) Solitäres Erkunden



Standb. 5.1-9: K-O.36.17,05



Standb. 5.1-10: K-O.36.23,10



Standb. 5.1-11: K-O.36.25,08



Standb. 5.1-12: K-O.36.28,20



Standb. 5.1-13: K-O.36.30,18



Standb. 5.1-14: K-O.36.32,10



Standb. 5.1-15: K-O.36.38,22



Standb. 5.1-16: K-O.36.43,14

Auf dem Rückweg zum Ausgang haben sich Roland und Sibylle *side-by-side* am Ende der Rampe hingestellt und sich durch das *Lesen von Wandtexten* informiert (vgl. Fallbeispiel 4.2.1.4.2). Das erste Bild (Standb. 5.1-9) dokumentiert, wie Sibylle die visuelle Orientierung weg vom Text in die entgegengesetzte Richtung zur Installation [(1) Biosphere 06 cluster] im Vordergrund richtet. Kurz darauf löst sie sich aus der am Geländer

verankerten Position und steuert in die anvisierte Richtung, also direkt auf die Installation und gleichzeitig auch frontal auf die Kamera zu (Standb. 5.1-10). Währenddessen ist Roland weiterhin mit Lesen beschäftigt. Kurz vor den ersten Seilabspannungen stoppt Sibylle, blickt zu Boden, dreht den Körper nach rechts und geht in diese Richtung weiter. Mit diesem körperlichen Verhalten rückt sie die Seilabspannung in den Wahrnehmungsfokus und beantwortet sie durch die realisierte *body-to-object*-Orientierung als Abgrenzungshinweis im Sinne einer Schranke. Nach ihrem *Umgeh-Manöver* (Standb. 5.1-11) begibt sie sich ein paar Schritte weiter dann doch zwischen die Seile und tritt in den installierten Raum ein (Standb. 5.1-12). Kurz darauf bleibt sie mitten im Installationsraum zwischen den Seilen stehen, legt den Kopf in den Nacken und richtet die visuelle Aufmerksamkeit steil nach oben. Über ihr muss sich ein Wahrnehmungsobjekt befinden, das sie als spannend, interessant und als sehenswert evaluiert und das sie motiviert, die PARTIZIPIEREN-Aufgabe durch *Daruntertreten* (Standb. 5.1-13) zu lösen. Nach einem Moment des Verweilens in dieser Betrachtungsposition senkt sie den Kopf wieder, wirft einen prüfenden Blick zum Boden und bewegt sich wenige Schritte nach rechts (Standb. 5.1-14), um sich kurz darauf an neuer Stelle wieder zu verankern, eine neue Betrachterposition zu etablieren und den Blick vertikal erneut nach oben zu richten. Sie stellt innerhalb des installativen Raumes von zwei Standpunkten aus unterschiedliche Sichtweisen auf das Wahrnehmungsobjekt her. Damit wird sie in der Rezeptionsfigur *dezentrierte Rezipientin* erkennbar. Auch wird offensichtlich, dass sie den territorial markierten Installationsraum als einen *dezentrierten Betrachtungsraum* und *Begehungsraum* etabliert, der einerseits ihre körperliche Aufmerksamkeit von Kopf bis Fuß fordert und andererseits Wahrnehmungsangebote macht, die sie als solche durch die Ausrichtung der visuellen *face-to-object*-Orientierung nach oben beantwortet. Breitbeinig steht sie zwischen den Seilen mit leichter Rückenlage (Standb. 5.1-15). Sie bleibt einige Sekunden in dieser ergonomisch unbequemen Haltung stehen. Die fokussierte Wahrnehmungsorientierung und das kontemplative Verweilen können als Ausdruck selbstgenügsamen *Hinschauens* verstanden werden. Dann löst sie die Haltung und die visuelle Fixierung wieder auf, senkt Kopf und Blick, setzt sich in Bewegung und schreitet zwischen den Abspannungen aus dem Installationsraum (Standb. 5.1-16) hinaus.

In diesem ersten Segment konnte Folgendes rekonstruiert werden:

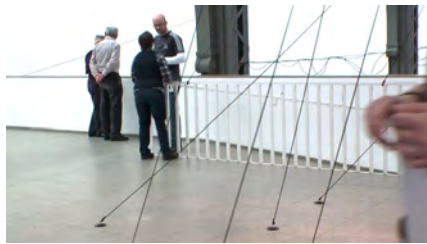
- Sibylle hat den Installationsraum als einen spezifischen offenen und durch Seile markierten Raum erkannt. Sie hat die Hinweise der Bewegungsstrukturierung durch die Seilabspannungen beantwortet, den leeren Zwischenraum als Hinweis ausgewertet und ist nun körperlicher Teil der Installation. So hat sie die Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* empirisch gelöst.
- Durch die visuelle *face-to-object*-Wahrnehmungsausrichtung nach oben beantwortet Sibylle die Betrachtbarkeitshinweise des Kugelobjekts und evaluiert sie, angezeigt durch ein langes, selbstgenügsames Sehen, als betrachtungswürdig.
- Durch die wahrnehmungsmotivierte Evaluation des eingespannten Kugeldinges über ihr etabliert sie dieses als relevantes Objekt und realisiert *Eintreten* durch *Daruntertreten*.

- Der installative Raum ist aufgrund der Seilabspannungen für Sibylle nicht an jeder Stelle zugänglich. Indem sie das *Manövrieren* durch *Umgehen* bearbeitet, beantwortet sie die Seilabspannung als Schranke und tritt so in den Raum.
- Sie bewegt sich im installierten Raum. Durch das Senken des Kopfes und des Blickes lässt Sibylle eine strukturelle Abtastung des Bodens erkennbar werden, die sie als Vororientierung vor dem Weitergehen realisiert, um den Körper sicher zwischen die Seile *manövrieren* und einen hindernisfreien Weg aus dem installativen Raum finden zu können.
- Die Lösung *Eintreten* in den hindernisreichen Installationsraum fordert die gesamte Aufmerksamkeit von Sibylle von den Füßen bis zum Kopf durch kinästhetische und *body-to-object*-orientierte Wahrnehmungs- und Bewegungshandlungen. Sie ist als *dezentrierte Rezipientin* erkennbar.
- Sibylle realisiert zwei verschiedene Betrachtungspositionen und etabliert verschiedene Sichtweisen aus ihrer Situierung im Raum des Kunstwerks. Dabei stellt sie einen *dezentrierten Betrachtungs- und Begehungsraum* her.

b) Eintreten in Interaktion



Standb. 5.1-17: K-0.36.45,00



Standb. 5.1-18: K-0.36.52.01

- | | | |
|----|---------|--------------------------------|
| 01 | Sibylle | # (--)DA ist der BEweis, (---) |
| 02 | Roland | was für ein beweis? (...) |

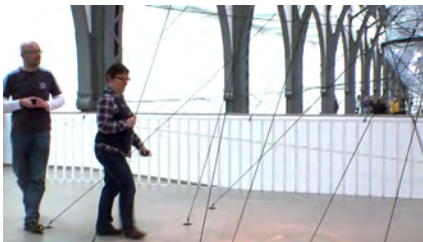


Standb. 5.1-19: K-0.36.55,00

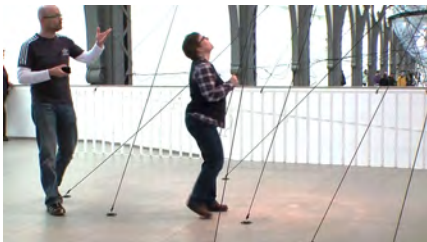


Standb. 5.1-20: K-0.36.58,22

- | | | |
|----|---------|---|
| 03 | Sibylle | =der BEweis (--) für deine THESE (--)mit den äh: (-) |
| 04 | | schläuchen (--)und mit der befeuchtung (.) schAU (--) |

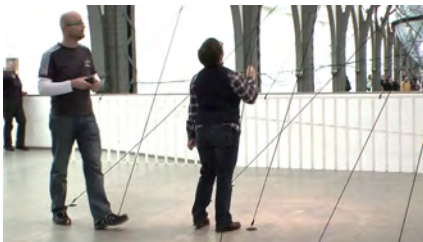


Standb. 5.1-21: K-0.36.59,24



Standb. 5.1-22: K-0.37.00,21

05 Roland # ja: DA VORrne wars DA auch schon



Standb. 5.1-23: K-0.37.01,10



Standb. 5.1-24: K-0.37.02,00

06 Sibylle # (---)hier



Standb. 5.1-25: K-0.37.03,00



Standb. 5.1-26: K-0.37.11,10

07 Roland hmj^{ahh}: (.) DA::
08 (6.0)
09 Sibylle deshalb schauen DIE noch relativ frisch aus (.)
10 während bei den anderen (.) DIE:(.) sin:nd



Standb. 5.1-27: K-0.37.15,03



Standb. 5.1-28: K-0.37.18,05

- 11 Roland die erholen sich **wieder**
 12 (3.0) #

Roland ist noch immer mit Lesen beschäftigt. Noch bevor Sibylle bei ihm ankommt (Standb. 5.1-17), initiiert sie den ersten *turn* mit »DA ist der BEweis« (Z. 01). Sie nimmt dabei ein Thema auf, das die Interaktionsdyade bereits zuvor besprochen haben muss. Die direkte verbale Adressierung sowie die frontale *face-to-face*-Positionierung fordern Roland auf, zu reagieren. Der Angesprochene wendet einen kurzen Moment später seinen Blick vom Text ab und Sibylle zu (Standb. 5.1-18). Er antwortet seiner Begleiterin, indem er ihre Aussage als Frage umformuliert (Z. 02) und damit die Erwartung an eine Antwort impliziert. Sibylle beginnt mit der Reformulierung von »BEweis« und begründet dies mit »für deine these« (Z. 04). Während sie spricht, macht sie einen Schritt zurück, was Roland als Angebot interpretiert, neben sie zu treten und sich mit ihr zu ko-ordinieren. Seine Partnerin richtet sich währenddessen neben ihm neu aus, was simultan durch Verzögerungsmarkierungen im Redefluss wahrnehmbar ist (Z. 03). Dann setzt sich Sibylle in Bewegung und beginnt, von einer markanten Handgeste begleitet (Standb. 5.1-19), die These zu erläutern »mit den äh: (-)schläuchen (-)und mit der befeuchtung«. Gemeinsam etablieren sie das Zentrum des markierten Installationsraumes vor ihnen als ko-ordiniertes Bewegungsziel. Während das Paar nebeneinander geht, blickt es in unterschiedliche Richtungen (Standb. 5.1-20): Roland schaut nach vorn zum Wahrnehmungsziel über ihren Köpfen, Sibylle konzentriert sich auf den körperlich anvisierten *Bewegungsraum* unmittelbar vor ihr. Kurz vor dem Eintritt in den markierten Bereich der Installation fordert sie Roland zum Schauen auf (Z. 04) und verweist sowohl verbal als auch durch die angezeigte Blickausrichtung auf den Ort, an dem der Beweis der These offensichtlich zu sehen ist. Damit etabliert sie diesen als gemeinsames Bewegungsziel.

Sibylle tritt als Erste zwischen die Abspannungen. Roland folgt ihr, sein Blick ist aber noch immer auf denselben Ort vor und über ihm gerichtet. Während des Gehens beginnt Roland zu bemerken (Standb. 5.1-21), dass dies da vorn auch schon war (Z. 05), was er einerseits mit einer zeigenden Handgeste auf etwas vor ihm lokal verankert, andererseits verweist er mit deiktischen Elementen (»DA«, »vorne«) auf ein anderes Referenzobjekt im Raum, das in seiner Äußerung als solches jedoch unbenannt bleibt. Während seiner Rede folgt er zwar Sibylle, doch er nimmt einen anderen Weg durch den installativen Raum.



Standb. 5.1-22a: K-O.36.59,2
(Ausschnitt)



Standb. 5.1-23a: K-O.37.00,21
(Ausschnitt)



Standb. 5.1-24a: K-O.37.01,10
(Ausschnitt)

Sibylle geht hinter einem gespannten Seil durch (Standb. 5.1-22a), aufgrund der Körpergröße wählt Roland den Weg vorn herum (Standb. 5.1-23a; 5.1-24a). Während Roland spricht, ist er interaktiv auf Sibylle bezogen, visuell auf etwas vor und über ihm fokussiert und simultan mit *body-to-object*-Koordinierungsleistungen mit der installativen Umgebung beschäftigt. Die gemeinsame Lösung der Eintrittsaufgabe ist geprägt von mehreren simultan zu koordinierenden Handlungen. Dieses sozial-interaktionale Phänomen hat unter dem Begriff ›Multiaktivität‹ [*multiactivity*] bereits in die Forschung Eingang gefunden (vgl. Haddington et al. 2014).

Sibylle bleibt mit paralleler Fußstellung unter einem Wahrnehmungsobjekt stehen (Standb. 5.1-23), weist mit dem Zeigefinger nach oben (Standb. 5.1-24) und lokalisiert etwas mit einer Lokaldeixis im installativen Raum über ihren Köpfen. Roland stellt sich neben sie und richtet den Blick ebenso auf das gezeigte Fokus-Objekt. Durch die ko-orientierten Blickausrichtungen, die Zeigegeste und den bejahenden Kommentar rückt dieses in den interaktiven Vordergrund. Es bildet das Zentrum des gemeinsamen *dezentriert* hergestellten *Betrachtungs- und Begehungsraumes* (Standb. 5.1-25). Noch ist unklar, worum es sich bei der Objektkonstitution handelt. Beide bleiben eine Weile (6 Sekunden) schweigsam in dieser Betrachtungshaltung und mit demselben visuellen Fokus stehen.

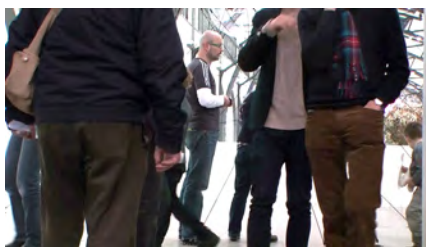
Dann unterbricht Sibylle die Stille und kündigt eine Begründung an (Z. 09), weshalb der Zustand des fokussierten Objekts als »*relativ frisch*« zu bewerten ist. Damit kommuniziert sie implizit, dass das beobachtete Objekt zwar einem Veränderungsprozess unterworfen, aber noch immer in einem guten Zustand ist. Mit dieser Bewertung nimmt sie Bezug auf die von Roland aufgestellte These »mit den Schläuchen«. Die Kamera zoomt etwas zurück. Nun ist auf dem Standbild (Standb. 5.1-26) ein kleines, transparentes und bepflanztes Kugelobjekt zu erkennen. Während Roland weiterhin durch *face-to-object*-Orientierung darauf bezogen ist, dreht sich Sibylle plötzlich ab, wirft kurz einen prüfenden Blick zum Boden und setzt sich in Bewegung. Sie geht zwei Schritte zwischen die Abspannungen, um sich an neuer Stelle direkt unter einem anderen, etwas tiefer hängenden bepflanzten Ballonmodul zu verankern (Standb. 5.1-27). Unterwegs stellt sie einen Vergleich mit den »*anderen*« an (Z. 10), führt diesen aber nicht aus. Sibylles neue Körperausrichtung ist für Roland wiederum Anlass, die Bewegung mit ihr zu ko-ordinieren und den Blick zu ko-orientieren. Er geht auf sie zu und beschwichtigt, dass »*die*« sich schon wieder erholen (Z. 11). Bei Sibylle angekommen, bleibt er etwas hinter ihr stehen. Beide fokussieren das Kugelobjekt, schweigen und verweilen in dieser Haltung (Standb. 5.1-28).

Das zweite Segment zeigt, wie Sibylle und Roland die Bewegungen ko-ordinieren und die Wahrnehmungen ko-orientieren, während sie Hinweise des Installationsraumes beantworten. Durch Multiaktivität stellen sie mitten im installativen Raum gemeinsam *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Die Ko-Präsenz hat einen wesentlichen Einfluss darauf, was und wie sie Rauminstallationen erfahren. Wie bereits auch in anderen Studien über die Organisation von sozialer Interaktion in technischen oder naturhistorischen Ausstellungen gezeigt wurde (vgl. vom Lehn/Heath 2007; Kesselheim 2021), ist auch in der Kunstaussstellung eine flexible und dynamische Auffassung erkennbar, wie die Konstitution von Installationskunst durch die gemeinsame Betrachtungs- und Bewegungsorganisation sowie handelnd durch Sprache hergestellt wird.

Im zweiten Segment wird Folgendes deutlich:

- Sibylle greift ein bisher gemeinsam bearbeitetes Thema auf und lässt erkennen, dass bereits ihre Wahl der installativen Arbeit und das, was in den *ko-orientierten Wahrnehmungsfokus* rückt, interaktiv motiviert ist.
- Das Verweilen im Raum der Installation ist durch eine interaktionale Dynamik geprägt, das heißt durch das Ko-Ordinieren von *body-to-object*-geprägten Bewegungen durch den installativen Raum sowie das Ko-Orientieren von *face-to-object*-motivierten Blickrichtungen auf die Kugelobjekte. Sibylle und Roland stellen dabei gemeinsam *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her. Sie ko-orientieren zwar die Wahrnehmung und ko-ordinieren die Bewegung, dennoch sind ihre eingenommenen Standpunkte, die Perspektiven und Sichtweisen sowie die hergestellten Räume verschieden.
- Sibylle und Roland nutzen den installativen Raum für den sprachlichen Austausch, indem sie einander auf Sehenswertes hinweisen und Wahrnehmungsobjekte durch Zeigegesten im Raum verankern. Als ko-operative *dezentrierte Rezipienten* stellen sie gemeinsam Bedeutung her.

c) Interaktion mit Fremden



Standb. 5.1-29: K-O.37.19,00



Standb. 5.1-30: K-O.37.21,14



Standb. 5.1-31: K-O.37.25,25



Standb. 5.1-32: K-O.37.29,00

- | | | |
|----|---------|---|
| 14 | Roland | und gleich kommt beWegung rein und () |
| 15 | Sibylle | ((lacht)) |
| 16 | | (3.0) |
| 17 | Roland | GUT! (---#)gehn mer weiter |



Standb. 5.1-33: K-O.37.32,00



Standb. 5.1-34: K-O.37.37,15

- | | | |
|----|---------|--|
| 18 | Sibylle | ja |
| 19 | Roland | fands eigentlich ganz gut (--) |
| 20 | | vielleicht gehen wir da auch noch mal rein |
| 21 | | schaun mer mal (...) also (.) okay? |
| 22 | Sibylle | ja |

Inzwischen ist ein verstärktes Besucheraufkommen bemerkbar (Standb. 5.1-29/29a). Plötzlich wendet Roland den Blick nach rechts. In seiner Blickrichtung taucht am rechten Standbildrand ein kleiner Junge auf. Es ist zu sehen, wie er sich zum Seilende zu seiner Rechten umdreht. Mit beiden Händen hält er ein Handout vor dem Körper. Von Sibylle ist simultan ein überraschtes »HOPpla:« (Z. 13) zu vernehmen. Dann schaut auch sie kurz zum Jungen zurück (Standb. 5.1-30/30a). Dieser hebt den Blick vom Seil hoch und schreitet an der Seilabspannung vorbei in Richtung Ausgang (Standb. 5.1-31). Nachdem sich plötzlich Roland zum Jungen umgedreht, Sibylle ihre Überraschung verbalisiert und sich auch zum Jungen umgedreht hat, stellen beide wieder eine *face-to-object*-Orientierung zum Kugelobjekt her. Nun benennt Roland die Nachwirkungen des Intermezzos: »gleich kommt bewegung rein«. Offensichtlich hat sich der Zustand der Wahrnehmungssituation vor ihnen dynamisch verändert (Z. 14). Tatsächlich ist im Video zu sehen, wie sich die Kugelobjekte und auch die Seile noch immer auf und ab bewegen. Dies lässt erahnen, dass der Junge so sehr mit dem Handout beschäftigt gewesen sein muss, dass er beim Gehen die Seilverankerung am Boden nicht beachtet hat und darüber gestolpert ist. Da das Seilhindernis offenbar mit weiteren Seilen und

Kugelobjekten verbunden ist, ist durch das Stolpern des Jungen die ganze installative Arbeit in Schwingung geraten. Dies nehmen Roland und Sibylle wahr. Mit dem Zurückblicken evaluieren sie die Ursache der bewegten Wahrnehmungssituation und beantworten sie so interaktiv auf multimodale Weise.



Standb. 5.1-29a: K-O.37.19,00
(Ausschnitt)



Standb. 5.1-30a: K-O.37.21,14
(Ausschnitt)



5.1-32a: K-O.37.29,00
(Ausschnitt)

Ein älterer Mann mit brauner Umhängetasche hat sich inzwischen nahe hinter Sibylle gestellt. Dass Sibylle dessen Anwesenheit bemerkt hat, macht sie am quittierenden Blick über die rechte Schulter zu ihm zurück deutlich (Standb. 5.1-32/32a). Zeitgleich wird sie von Roland zum Weitergehen aufgefordert (Z. 17), was sie sofort akzeptiert (Z. 18). Roland hat offenbar wahrgenommen, dass Sibylle wahrgenommen hat, dass der Mann ihr zu nahe getreten ist. Sie wenden sich auf ko-ordinierte Weise ab. Der Blick zurück, die Aufforderung zum Weitergehen, die sofortige Bestätigung sowie die eingeleitete körperliche Auflösung der Betrachtungssituation durch Abwenden scheinen multimodale Antworten auf das *Eintreten* des Mannes in den territorial beengten Installationsraum zu sein. Mit einem Blick zurück auf die begehbare kleine Raumkapsel [(8) Biosphere 01] und einer Positivevaluation beendet Roland den Besuch mit der Bemerkung, dass sie vielleicht da auch noch mal reingehen (Z. 20) (Standb. 5.1-33), was Sibylle bestätigt (Z. 22). Dann schreiten sie auf den Ausgang bzw. auf die Kamera zu (Standb. 5.1-34).

In diesem dritten Segment der Interaktionsanalyse wird Folgendes deutlich:

- Durch das Stolpern des Jungen und das In-Schwingung-Versetzen der installativen Arbeit wird Bewegung als ein neuer Wahrnehmungsaspekt interaktiv relevant. Die Ko-Präsenz von weiteren Ausstellungsbesuchenden hat also zusätzlich Einfluss darauf, was in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus kommt.
- Durch das *Eintreten* eines weiteren Besuchers wird eine Verknappung des territorialen Begehungsraumes im installativen Raum bedeutsam, was zur interaktiven Auflösung der Wahrnehmungssituation führt. Offenbar ist *Eintreten* in den installativen Raum mit einem territorialen Besitzanspruch verbunden. Der *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsraum* wird als ein für ›Eindringlinge‹ sensibler Raum erkennbar.

4.5.1.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintreten*

Den Ausgangspunkt des Kapitels bildete die Beobachtung, dass die Besucherinnen nicht vor dem Kunstwerk stehen, sondern mittendrin und Teil der Installation werden. Durch *Eintreten* lösen sie die Aufgabe PARTIZIPIEREN. Ich habe anhand des Standbildes untersucht, wie die Installationen das *Eintreten* materiell nahelegen und wie die

Besuchenden Hinweise des Raumes körperlich beantworten und so die spezifische Kunsthaftigkeit von Installationen herstellen. Anhand weiterer Situationen konnten unterschiedlich realisierte Formen des *Eintretens* wie *Daruntertreten*, *Betreten*, *Davortreten* und *Dazwischentreten* beschrieben werden. Es konnte aber auch festgestellt werden, dass *Eintreten* nicht nur zur selbstgenügsamen Wahrnehmung realisiert wird, sondern auch für den Blick auf die Installationen mit der Fotokamera. Die Videoanalysen haben gezeigt, wie der Prozess des *Eintretens* gemeinsam hergestellt wird und wie auch weitere Besucher auf die Lösung der Rezeptionsaufgabe Einfluss nehmen.

Die im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes von den Besuchenden multi-modal gelöste PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintreten* soll nun abschließend anhand der raumbasierten ›Kunstkommunikation durch die Ausstellung‹ im Zusammenwirken mit der ›Kunstkommunikation in der Ausstellung‹ zusammengefasst werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Die Seilabspannungen markieren einen offenen Installationsraum mit einem leeren Dazwischen. Dieser wird zudem durch Kugelobjekte strukturiert, die als Wahrnehmungsobjekte zum Nähertreten und *Hinschauen* motivieren.
- Das so markierte Raumgefüge ist als eine Einheit erkennbar, die sich vom Umgebungsraum abhebt, obwohl kontrastreiche Farben und klare Grenzen fehlen.
- Das *Eintreten* wird durch fehlende Distanzmarkierungen unterstützt.
- Der Installationsraum bietet genug Raum, damit die Körper zwischen die Abspannungen treten und verschiedene Situierungsmöglichkeiten realisieren können.
- Die territoriale Qualität der Kunstinstallation bietet ein Rezeptionsangebot für körperliche und visuelle Wahrnehmung durch einen offen gehaltenen Objekt- und Raumbezug.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Die Standbildanalysen haben gezeigt, dass durch die körperlich-räumlichen Realisierungen des *Eintretens* die traditionelle, distanzierte und visuelle Betrachterorientierung zum Kunstwerk aufgelöst wird. Die Besucherinnen und Besucher stehen nicht vor einem Kunstwerk, sondern mittendrin.
- Befinden sie sich im territorial markierten Installationsraum, sind sie von diesem in alle Richtungen umgeben.
- Sie lösen die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* je nach *face-to-object*-orientierte Fokussierung als *Daruntertreten*, indem sie visuelle Wahrnehmungsattraktionen über ihnen in den Fokus rücken; als *Davortreten*, indem sie die visuelle Wahrnehmung auf Augenhöhe vor ihnen richten; als *Betreten*, indem sie den Boden fokussieren, und als *Dazwischentreten*, indem sie sich so positionieren, dass sie durch die Arbeit hindurchblicken können.
- In den verschiedenen Lösungsmöglichkeiten ist die räumlich bezugnehmende Praxis des Körpers während des PARTIZIPIERENS zentral. Die Besuchenden nehmen individuelle Standpunkte im installativen Raum ein und realisieren von da aus auch individuell geprägte Sichtachsen auf Wahrnehmungs- und Betrachtungsobjekte.

- Sie werden als *dezentrierte Rezipienten* erkennbar. Sie stellen visuelle *face-to-object*-orientierte Wahrnehmungen nach oben, unten oder nach vorn her sowie *body-to-object*-Orientierungen, indem sie beim Positionieren und Bewegen Bezug auf die Seile nehmen. So etablieren sie unterschiedliche *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*.
- Die Analyse hat zudem gezeigt, dass die räumlichen Angebote nicht nur mit dem Ziel der Rezeption beantwortet werden. Haben die Besuchenden eine Fotokamera dabei, werden die räumlichen Voraussetzungen als Ressource für die eigene bildproduktive Dokumentation als *Szenerie* für die Selbstinszenierung oder als *Motiv* genutzt. Dabei dominiert ein pragmatisches Sehen. Motiviert durch die Präsenz der Fotokamera wird *Eintreten* auch im sitzenden oder knienden Verweilen *body-to-object*-orientiert realisiert.

Bevor die sprachlich hergestellten Antworten auf die Rezeptionslösung *Eintreten* erläutert werden, soll wiederum mit einer einfachen Skizze versucht werden, eine modellhafte Lösung der Rezeptionsaufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten* vorzuschlagen und zu visualisieren.

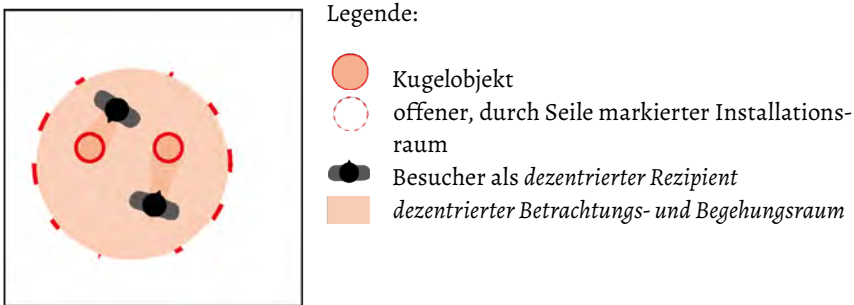


Abb. 24: *Eintreten* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Die Skizze illustriert, wie sich zwei Besuchende mitten im offenen, durch Seile markierten Installationsraum befinden und die Kugelobjekte als Betrachtungsobjekte durch *face-to-object*-Orientierung etablieren. Das *Eintreten* in den hindernisgeprägten Installationsraum fordert zudem *body-to-object*-Aufmerksamkeit, um den Körper zwischen die Seile hindurch manövrieren zu können. Es gibt keine ›richtige‹ Positionierung im Installationsraum. Im Gegenteil, der Installationsraum konfiguriert die Besuchenden als *dezentrierte Rezipierende*. Sie etablieren nach oben, unten, vorn und nach hinten ausgerichtete *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume*.

Interaktive Realisierung von *Eintreten*

- Die Videoanalysen haben gezeigt, dass die räumlich gestaltete Situation die Besucherinnen und Besucher motiviert, in den durch Seile markierten Installationsraum einzutreten. Sie tun dies allein oder gemeinsam in Interaktion. Die Voraussetzung für das *Eintreten* in das territorial markierte Raumgefüge ist das *Manövrieren* als Lösung der Aufgabe BEGEHEN (vgl. Unterkapitel 4.4.1) zwischen die Seilabspannungen hindurch.

- Dabei wurde klar, dass bereits die Wahl der installativen Arbeit nicht nur durch das räumliche Hinweisangebot vorstrukturiert ist, sondern auch durch den Verlauf des Interaktionsereignisses mitbestimmt ist. Die Herstellung der eigenen Situationsräumlichkeit ist zentraler Ausgangspunkt der empirischen Bearbeitung der Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten*.
- Durch je unterschiedliche Situierungen, Körper- und Blickausrichtungen wird das *Eintreten* stets individuell perspektiviert. Es gibt mehrere Standpunkte, von denen aus die installative Arbeit wahrgenommen werden kann.
- Die Besuchenden bearbeiten die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintreten*. Dabei werden sie in der installationstypischen Rezeptionsfigur »dezentrierter Rezipient« erkennbar, indem sie sich innerhalb des installativen Raumes bewegen, verschiedene Standpunkte und damit verbunden auch unterschiedliche Sichtweisen einnehmen.
- Die Transition von einem Standpunkt zu einem anderen innerhalb des installativen Gefüges wird eingeleitet durch das Senken des Blickes zum Boden, das In-Gang-Setzen der Bewegung, das Anvisieren eines neuen Wahrnehmungsziels und das Einnehmen einer neuen Position mit einer neuen *face-to-object*-Blickausrichtung.
- Gemeinsames *Eintreten* fordert permanente Koordinierungs- und Modifizierungsleistungen intrapersonell von Kopf bis Fuß durch *body-to-object*-Orientierungen und interpersonell mit dem Partner. Die Besuchenden ko-orientieren sich dabei auf ein gemeinsam fokussiertes Wahrnehmungsziel, ko-ordinieren die Handlungen und stellen gemeinsam temporäre *dezentrierte Betrachtungs- und Begehungsräume* her.
- In Abhängigkeit von der eigenen körperlichen Situierung innerhalb des Installationsraumes machen die Besuchenden in der Anschlusskommunikation auf den räumlich-plastischen Charakter von Installationskunst aufmerksam, rücken Werkteile (Seile und Kugelobjekte) oder deren Relation zueinander auch in den Aufmerksamkeitsfokus der Interaktionsteilnehmer.
- Auch nicht-fokussierte Interaktionsereignisse mit anderen Besuchenden sind zentral bei der Bedeutungskonstitution. Die Ko-Präsenz von weiteren Besuchenden bestimmt das Rezeptionsergebnis mit. Diese können durch physische Manipulationen die Wahrnehmung der installativen Arbeiten beeinflussen oder die zeitliche Dauer der Rezeption mitbestimmen, wenn sie beispielsweise auch *eintreten* und sich körperlich zu nahe an den bereits im Installationsraum Anwesenden positionieren, was zur Auflösung der Rezeptionssituation veranlassen kann.

Sprachliche Realisierung von *Eintreten*

- Die Bewegung beim *Eintreten* in den installativen Raum hinein wird weitgehend sprachfrei realisiert. Die sprachliche Aktivität wird zugunsten der Bewegung zurückgestuft.
- Das Verweilen beim *Eintreten* innerhalb des Installationsraumes hingegen regt zur Anschlusskommunikation über Wahrnehmbares an. Die Besuchenden bearbeiten vor allem die kommunikative Aufgabe Bezugnehmen und Beschreiben:
 - Bezugnehmen. Sie wird mit *verba sentiendi* durch die Aufforderung zum Schauen (»schau«) oder der Thematisierung der optischen Wahrnehmung (»schauen [...] aus«) realisiert. Wahrnehmbares wird identifiziert (»schlängeln«, »befeuchtung«). Wahrnehmungswerte werden mit Zeigegesten und deiktischen Verweisen (»DA VORNE war DAS auch schon«, »vielleicht gehen wir da auch noch mal

rein«) im Installationsraum und aufgrund der visuellen Durchlässigkeit auch außerhalb lokal verankert.

- Beschreiben: Die Bewegung wird beschrieben (»gehen«, »rein«, »bewegung«), es gibt auch verbalisierte Hinweise auf Veränderungsprozesse (»frisch«, »erholen sich wieder«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch Eintreten: Installationskunst als vernetztes Territorium

Die Besucherinnen und Besucher machen durch *Eintreten* auf netzartige, vertikal gespannte Seil-Strukturen aufmerksam, die einen territorialen Raumbereich mit Kugel- und Sphärenobjekten im Zentrum markieren. Die installierten Territorien sind »geografisch festgelegt«, »ortsgebunden« und »situationell« (Goffman [1971] 1982:54) verankert. Indem die Besucherinnen und Besucher in die Installationsgebiete *eintreten*, rücken sie durch *Daruntertreten*, *Davortreten*, *Betreten* und *Dazwischentreten* die transparenten oder die von Pflanzen bewohnten Kugel- und Sphärenobjekte in den Wahrnehmungsfokus. Sie etablieren Installationskunst als ein vernetztes Territorium, das zwar durch Seile eine gewisse Begrenzung markiert, aber dennoch offen ohne klare Grenzen ist und von ihren Körpern »besetzt« werden kann. Die begehbaren Strukturen der Installationen und die Körper der Besuchenden bilden eine Art Einheit. Beim *Eintreten* beanspruchen die Besuchenden das Territorium des installativen Raumes für sich. Sie reagieren auf fremde »Missetäter«, die ihnen körperlich zu nahe treten oder die Seilgrenzen missachten. Sie reagieren, indem sie diese anblicken oder den installativen Raum verlassen. Umfängen von und gefangen in Netzstrukturen wird zudem der gemeinsame Aufenthaltsort mit der Pflanzenwelt und dadurch auch die Vernetzung von Kultur und Natur im Verhältnis zur eigenen sozialen Wirklichkeit erlebt- und reflektierbar.

4.5.2 Eintauchen



Standb. 5.2-1: L-O.16.35,00

Ruth und Anita sind in die große, begehbare Raumkapsel [(17) *Observatory*] am Ende der Ausstellungshalle eingetreten und befinden sich gemeinsam mit anderen Besuchenden in einem geschlossenen Raum, in dem eine andersartige, artifizielle Raumatmosphäre wahrzunehmen ist. Sie hocken auf dem Boden am Rand des Raumes entlang, beide lehnen mit dem Rücken an die gewölbte Membran. Das Standbild (Standb. 5.2-1) zeigt den Kamerablick durch die transparente Membran von außen in den Innenraum, was die Bildqualität etwas verzerrt, unscharf und verschwommen erscheinen lässt.⁵⁰ Der gespiegelte Boden und die an der Außenhaut hängenden Pflanzenbüschel prägen den visuellen Eindruck des Innenraumes. Über den Köpfen gibt es offensichtlich etwas Interessantes zu sehen, was aufgrund der nach oben orientierten Blickausrichtung einiger im Raum Anwesender rekonstruierbar ist. Der künstlerisch gestaltete (Innen-)Raum ist nicht nur die räumlich-materielle Umgebung von Ruth und Anita, das raumkommunikative Angebot legt offenbar auch eine spezifische Nutzung der Teilhabe nahe. Hier macht sich die Aufgabe PARTIZIPIEREN erneut bemerkbar und die Frage, die von den Besuchenden bearbeitet werden soll: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?**

Täglich betreten wir selbstverständlich Innenräume. Wir wohnen, arbeiten, essen und schlafen in ihnen. Wir erleben sie, indem wir uns in ein Verhältnis zwischen der eigenen Körpergröße und der Ausdehnung des Raumes setzen. Wir nehmen sie aber auch über optische Reize wahr. Das Erlebnis eines Raumes gehört zu den elementaren Erfahrungen des Menschen. Folgt man dem Architekturtheoretiker Achim Hahn, dann werden Räume gebaut, um darin zu wohnen. »Das Handeln des Architekten ›vollendet sich im Gebrauch des Gebauten, ansonsten haben wir es mit Kunst zu tun.« (Hahn 2008: 31) Wenn Räume Erscheinungsformen der Architektur und zum Wohnen bestimmt sind, stellt sich in Anlehnung an Hahn nun die Frage, ob die Grenzen zum Bereich der Kunst immer klar zu ziehen sind. Denn tatsächlich avanciert die künstlerische Gestaltung von Räumen seit der Moderne kontinuierlich zu einer fortwährenden Gestaltungsaufgabe (vgl. u.a. Lammert/Diers et al. 2005; Boehm 2005; Kudielka 2005; Klonk 2009, 2010a; Hartard 2010). Auch in der Kunst der Gegenwart nimmt der Raum als Erscheinungsform eine zentrale Stellung ein. Insofern lässt sich der hier dokumentierte Innenraum als eine ästhetisch-künstlerische Erscheinungsform von Raum im Kontext der Kunst beschreiben, der zwar nicht zum Wohnen gebaut ist, aber dennoch dazu benutzt werden kann. Ich werde ihn im Verlauf der Arbeit daher als »Kunstraum« bezeichnen. Darunter verstehe ich einen künstlerisch intendierten Raum, der durch das architektonische Handeln des Künstlers entstanden ist. Ein Kunstraum ist ein geschlossenes, containerartiges Gehäuse, das betret- und begehrbar ist. Betretbarkeit ist denn auch eine zentrale Implikation des Kunstraumes. Das begehbare Kunstwerk ist ein spezifischer eigenständiger, künstlerisch gebauter und gestalteter, verdauerter Kunstkommunikationsraum, der innerhalb der Ausstellung die Besuchenden zu einer spezifischen Form der Teilhabe einlädt.

50 Die Entscheidung, von außen durch die Folienwand in den Innenraum zu filmen, rührt einerseits daher, nicht gemeinsam mit den anderen Besuchenden durch die Luftschleuse gehen zu ›müssen‹, was den Dokumentationsfluss unterbrochen hätte und auch dem distanzierten Beobachtungsstatus nicht mehr gerecht geworden wäre. Andererseits hätte die Kamera im geschlossenen Innenraum eine starke visuelle Aufmerksamkeit beansprucht. Um die Besuchenden bei ihren Erkundungen nicht zu stören oder zu beeinflussen, wurde von außen in den Innenraum gefilmt.

Im Kontext der Interaktionsarchitektur stellt sich die Frage, inwiefern die Architektur dieses Kunstraumes Interaktion nahelegt. In einem interaktionsarchitektonischen Sinn hat er offenbar eine eigene »strukturimplikative Kraft« (Schmitt/Hausendorf 2016: 18), welche die Wahrnehmungen, Bewegungen und Handlungen der Besuchenden vorstrukturiert. Die Sichtbarkeit spielt neben der Begehrbarkeit eine weitere zentrale Rolle. Es ist anhand der ko-orientierten Blickausrichtungen der Besuchenden nach oben zu vermuten, dass der Raum die Herstellung eines einheitlichen Wahrnehmungsraumes über den Köpfen in Form einer »monodirektional gleichläufigen Sichtbarkeit« (Hausendorf/Schmitt 2016a: 37) ermöglicht. Der Kunstraum ist jedoch nicht durch entsprechende Sitzgelegenheiten baulich vorstrukturiert wie beispielsweise das Kino, in dem Sitze die Wahrnehmungsausrichtung zur Leinwand vorgeben. Nach oben gucken ist daher nicht die einzig mögliche Sichtweise. Ruth schaut denn auch geradeaus, der stehende Mann zum Boden. Im Sinne einer »de-fokussierten Sichtbarkeit« (Hausendorf/Schmitt 2016b: 178) gibt es je nach individueller körperlicher Verortung im Raum offensichtlich in alle Richtungen etwas zu sehen.

Eine vom Körper abhängige Sicht auf den Raum ist bereits in der Visualität des Standbildes impliziert, denn die Kamera macht vom Ausstellungsraum außen Aufnahmen durch die Folie. Diese Aufnahmesituation sowie die Raumgestaltung, Farben und Materialien lassen eine spezifische atmosphärische Stimmungsqualität des Innenraumes sichtbar werden. Laut Gernot Böhme produziert Architektur in allem, was sie schafft, Atmosphäre. »Architektur ist gerade insofern ästhetische Arbeit, als damit immer auch Räume einer bestimmten Stimmungsqualität, als damit Atmosphären geschaffen werden« (Böhme 1995: 97). Eine atmosphärische Gestimmtheit des Raumes manifestiert sich laut Böhme in der Materialisierung des Raumes sowie in der körperlichen Wahrnehmung derselben. Die sinnlichen Eigenschaften des atmosphärischen Raumes werden erst in der multisensorischen Wahrnehmung durch »eigenleibliches Spüren« (Böhme 1995: 93) relevant. Inwiefern sich das Atmosphärische beim multimodalen und multisensorischen Bearbeiten der Rezeptionsaufgabe bemerkbar macht und wie PARTIZIPIEREN hier bearbeitet wird, werde ich in diesem Kapitel untersuchen. Ich möchte die handlungspraktische Form der Antwort, die durch die Möglichkeit der Begehrbarkeit des Kunstraumes vorstrukturiert ist, als *Eintauchen* bezeichnen. In den folgenden beiden Abschnitten steht wiederum das Standbild zu Beginn des Kapitels im Analysefokus. Zuerst werden die raumkommunikativen Angebote des Kunstraumes (Abschnitt 4.5.2.1) untersucht, bevor es um die Art und Weise geht, wie die Besuchenden diese als Hinweise interpretieren und körperlich sichtbar beantworten (Abschnitt 4.5.2.2). Dabei etablieren sie den Kunstraum als »soziales Gefäß« (Abschnitt 4.5.2.3). Die Rekonstruktion von zwei Fallbeispielen rückt weitere Wahrnehmungsqualitäten des Raumes in den kommunikativen Vordergrund (Abschnitt 4.5.2.4) und damit auch, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* unter Einbezug von mehreren Sinnen und durch eigenes Handeln lösen. Schlussbetrachtungen runden das Kapitel ab (Abschnitt 4.5.2.5).

4.5.2.1 Raumkommunikative Angebote des Kunstraumes

Ich beginne die Beschäftigung mit dem Nutzungs- und Kommunikationsangebot des Kunstraumes mit der Beschreibung von dessen Zugänglichkeit.



Standb. 5.2-1a

Die Regulierung des Zugangs in Form einer Schleuse war bereits Thema. Die Zugänglichkeit des Raumes ist nur möglich, wenn die entsprechenden Instruktionen eingehalten werden (vgl. *Reden mit Museumsmitarbeitenden*, Unterkapitel 4.2.3, *Lesen von Handlungsanweisungen*, Unterkapitel 4.2.4).



Standb. 5.2-1b

dann würde dies zu einem auf dem Boden stehenden kugelartigen Gebilde führen. Im architektonischen Fachdiskurs ist eine solche Baustruktur aus offener und »frei-tragender Raumfachwerkskonstruktion besonderer Geometrie« mit dem Begriff »geodätische Kuppel-Konstruktion« (Krause 2011: 16) in die Architekturgeschichte eingegangen. Als Patentinhaber ist der Architekt Richard Buckminster Fuller verbrieft. Die technische Struktur ist mit transparenter Plastikfolie überzogen und nach außen hin mit zottelartigen Pflanzenbüscheln behängt. Das organische Material steht in einem Kontrast zur geometrischen Strenge der Konstruktionsweise und verleiht dem Raum eine artifizielle Optik. Die geometrisch-organische Struktur der Hülle entfaltet ein spezifisches, milchig-grau-grünliches Licht, das die Raumatmosphäre im Innern prägt.



Standb. 5.2-1c

ist konstitutiver Bestandteil auch der Analysesituation. Der Kunstraum macht sich in Form eines in sich geschlossenen und anders gestalteten Referenzsystems bemerkbar. Dennoch schottet er sich nicht »total« ab und negiert den musealen Kontext. Im Gegenteil, die transparente Folie fungiert als Verknüpfungshinweis, der den begeh-

Tür: Zu sehen ist ein Innenraum, der Platz für mehrere Besucherinnen und Besucher bietet. Der geschlossene Raum (Kunstraum) im Raum (Ausstellungsraum) zeichnet sich durch eine leichte Bauweise aus und ist durch eine Tür zugänglich. Am linken Bildrand ist unscharf und etwas verzerrt der Ansatz eines Türrahmens zu erkennen.

Die Regulierung des Zugangs in Form einer

Bauweise: Die architektonische Form bestimmt das Wesen des Kunstraumes. Die Gliederung der Raumhülle prägt seine visuelle Erscheinung. Es sind zahlreiche Streben zu sehen, die zu einem Gerüst zusammengesetzt sind, das ein netzartiges, geometrisches Muster aus Dreiecken bildet. Wird der Verlauf der Verstreungen über die drei Ränder des Standbildes hinaus gedacht,

Transparenz: Die geschlossene, physische Grenze des Raumes wird durch die visuelle Durchlässigkeit der Folie aufgebrochen. Die transparente Raumhülle ermöglicht »Einsicht« in den Raum und von innen eine »Aus-sicht« auf den Ausstellungsraum außen. Sie gewährt visuelle Kommunikation und löst die physische, räumliche und soziale Trennung zwischen Innen und Außen auf. Sie

baren Kunstraum mit dem Ausstellungsraum verbindet und die Wand als »Kommunikationsschranke« (Goffman [1963] 2009: 161) optisch aufbricht.



Standb. 5.2-1d

fordert die reflexive Wahrnehmung heraus und schafft optische Reize. In diesem Sinne kann die installierte Einrichtung mit Oskar Bätschmann als einen »Erfahrungsraum« gefasst werden, der die Ausstellungsbesuchenden mit einer ungewohnten Situation der Selbst- und Fremdrelexion konfrontiert (vgl. Bätschmann 1997: 232). Zudem ermöglicht die Spiegelfläche eine optische Erweiterung des Halbkugelraumes zu einem Ganzkugelraum, was den visuellen Raumeindruck steigert.



Standb. 5.2-1e

Spiegel: Auf dem glatten Boden spiegelt sich die behangene Hülle fleckenartig. Der Spiegelboden bietet der Wahrnehmung eine optische Erweiterung des Raumes. Mit der Spiegelfläche impliziert ist der Hinweis der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der das Angebot macht, sich und andere darin gespiegelt und gleichsam im Raum eingeschrieben zu sehen. Der Spiegel fordert

die reflexive Wahrnehmung heraus und schafft optische Reize. In diesem Sinne kann die installierte Einrichtung mit Oskar Bätschmann als einen »Erfahrungsraum« gefasst werden, der die Ausstellungsbesuchenden mit einer ungewohnten Situation der Selbst- und Fremdrelexion konfrontiert (vgl. Bätschmann 1997: 232). Zudem ermöglicht die Spiegelfläche eine optische Erweiterung des Halbkugelraumes zu einem Ganzkugelraum, was den visuellen Raumeindruck steigert.

Bodenfläche: Die gespiegelte Bodenfläche steht ungehindert für die Nutzung zur Verfügung. Die offene Ausdehnung suggeriert freie Begeh- und Verweilbarkeit und bietet mehreren Besuchenden Aufenthalt und die Möglichkeit, sich zu situieren. Die gemeinsame Anwesenheit auf einem runden Raumboden ermöglicht zudem Sicht- und Beobachtbarkeit der anderen im Raum Anwesenden.



Standb. 5.2-2

Bewegte Körper:⁵¹ Um im weiteren Verlauf der Analyse nachvollziehen zu können, was die Aufmerksamkeit der Besuchenden bindet, soll hier ein weiteres Standbild eingefügt werden, das einen Eindruck dessen vermittelt, was über den Köpfen der Anwesenden zu sehen ist. Es wurde bereits anhand von Standbildern rekonstruiert, dass die Raumkapsel auf einer höheren Ebene

zugänglich ist. Tatsächlich ist auf rund acht Metern Höhe eine transparente Folie gespannt, die begangen werden kann (vgl. *Mitspielen*, Unterkapitel 4.5.3). Die Folie wird zum Schauplatz von sich bewegenden Menschen in der Gestalt von dunklen, schattenhaften Figuren (hier rot eingefärbt). Diese grenzen sich vom fleckig-hellen Hintergrund ab und rücken ihre Körperhaltungen und -formungen in den kommunikativen Vordergrund. Durch die Transparenz der Folie ist eine ungewohnte Untersicht auf

51 Das Standbild stammt aus dem ersten Ausstellungsbesuch und gilt als ein anschaulicher Beleg dessen, was aus der Perspektive der Besuchenden im Raum in ähnlicher Weise wahrgenommen werden kann.

vielfältige Körperzeichen gewährt, die in luftiger Höhe realisiert werden und als visuelle Attraktion die Aufmerksamkeit binden. Der begehbare Kunstraum heißt nicht nur *Observatory*, er ist auch ein museumsspezifischer *space of observation* (vgl. Bennett 1995: 24), der die Voraussetzungen für die Beobachtung auch von anderen Besuchenden liefert.

4.5.2.2 Besucherinnen als Prosumentinnen

Der Kunstraum bietet räumlich-kommunikative Angebote, die von den Besuchenden auf unterschiedliche Weise körperlich genutzt werden. Daher geht es im Folgenden um weitere dokumentierte Lösungen des *Eintauchens* und wie die Anwesenden Hinweise des Raumes beantworten.



Standb. 5.2-1f

(grün) bilden jene im geschlossenen Kunstinnenraum eine Art Zusammenkunft (rot). Durch das Verweilen mehrerer Besuchender zur gleichen Zeit wird der Kunstraum als sozial genutzter Raum etabliert.

Ruth und Anita befinden sich in Anwesenheit von anderen Besuchenden im Innenraum. Alle haben den Benutzbarkeitshinweis der Zugänglichkeit beantwortet und sind in Socken in den begehbaren Kunstraum eingetreten (vgl. *Lesen von Handlungsanweisungen*, Unterkapitel 4.2.4). Sie scheinen den Raum als *Verweilraum* zu nutzen. Anders als die Besuchenden außerhalb



Standb. 5.2-1g

Die Wände rahmen die Situierung der sich im Kunstraum aufhaltenden Besucherinnen und Besucher. Ihre Blicke führen nach oben, geradeaus oder zum Spiegelboden. *Face-to-room-orientiert* scheint jeder individuell den Raum auf eine andere Art und Weise visuell zu erkunden. Es gibt offenbar in alle Richtungen etwas wahrzunehmen. Der Kunstraum ermöglicht die Herstellung von materiell nicht eindeutig vorstrukturierten *dezentrierten Wahrnehmungsräumen*.



Standb. 5.2-1h

Ruth und Anita sowie die anderen Besuchenden sitzen, stehen oder liegen auf dem spiegelnden Bodenbelag. Um die Spiegelwirkung vor mechanischen Belastungen zu schützen und Kratzspuren zu vermeiden, ergibt die physische Vorbereitung durch das Ausziehen der Schuhe durchaus Sinn. Mit dem schuhlosen Betreten rückt die taktile Wahrnehmung des Bodenbelags in den Wahrnehmungsfokus. Auch wird der Hin-

weis der spiegelnden Bodenfläche durch die visuelle Wahrnehmungsorientierung aktiviert, wie der stehende Mann mit dem Blick zum Boden erkennen lässt. Auf dem Boden sind die anwesenden Körper der Besuchenden gespiegelt, aber auch die Struktur der Hülle ist als Spiegelbild sichtbar. Die Nutzung des Kunstraumes aktiviert mehrere Sinne, die Wahrnehmungen der Besuchenden sind daher *multisensorisch* orientiert.



Standb. 5.2-1i

Ruth und Anita hocken mit stark angewinkelten Beinen am Rand des Kunstraumes auf dem Boden. Dokumentiert sind auch weitere Besuchende, die diesen Raum im Sitzen oder sogar im Liegen benutzen. Nur ein Mann steht. Obwohl keine Sitz- oder Liegegelegenheiten wie Stühle oder Matratzen vorhanden sind, die auf solche Nutzungsweisen mit spezifischem Mobiliar hinweisen

würden (vgl. Hausendorf 2012c; Reitstätter 2015: 148), interpretieren vier der Anwesenden diesen Raum als einen *Sitzraum*, zwei als einen *Liegeraum* und einer als *Stehraum*.

Das Auf-dem-Boden-Sitzen oder Liegen wird im westlichen Kulturkreis öffentlich meist nur auf Wiesen, in Parks, während Picknicks in der Freizeit oder in der Jugend- oder Universitätscampuskultur realisiert. Angelika Linke hat das Auf-dem-Boden-Sitzen in öffentlichen und halböffentlichen Räumen als eine »Körpergeste der Raumbesetzung« (Linke 2012: 212) beschrieben, die u.a. aus dem Mangel an Sitzgelegenheiten oder aus Protest resultiert, sich kritisch gegen bestehende Körperordnungen wendet und Ungezwungenheit markiert. Im Gegensatz zum Sitzen ist das Liegen außerhalb von entsprechend definierten Räumen wie beispielsweise dem Strandbad keine »öffentlichkeitstaugliche Körperhaltung«, grenzt an »Unhöflichkeit« und gilt in Gegenwart anderer als »informell« (Linke 2012: 216).

Auch in Ausstellungsräumen ist das Sitzen oder Liegen auf dem Boden als Rezeptionsverhalten nicht üblich. Denn üblicherweise sind Kunstwerke an den Wänden so angebracht, dass sie auf Augenhöhe in der traditionell stehenden Rezeptionshaltung des »bürgerlichen Blicks« betrachtet werden können (vgl. vom Lehn/Heath 2007, 2016; Hausendorf 2011). Die sitzenden und liegenden Rezeptionsweisen im Kunstraum werden hingegen in der Körperhaltung eines »antibürgerlichen Blicks« vollzogen. Die entspannten Sitz- und Liegeposituren lassen die Vermutung zu, dass die Besuchenden das, was über ihnen die Aufmerksamkeit strukturiert und was sie als wahrnehmbar interpretieren, eine längere Verweildauer impliziert und nach einer bequemen Verweilposition verlangt. Durch ihre *body-to-room*-orientierten Körperhaltungen beantworten sie die Hinweise der räumlichen Qualität des Kunstraumes durch Rezeptionsformen des *easy viewing* und chilligen Aufgehobenseins (vgl. Kemp 2015: 182). In der rezeptiven Nutzung dieses öffentlichen, musealen Raumes scheint die sinnliche Nutzung von privaten Räumen implementiert (vgl. Diaconu 2012: 141). In dieser körperlich geprägten Form der rezeptiven Aneignung wird mit der Statusmarkierung des traditionellen Kunstbetrachters gebrochen und eine aufgabenspezifische Figur etabliert, die ich in Anlehnung an Wolfgang Kemp als *Prosument* [*prosumer*] bezeichnen möchte. Kemp hat den Begriff in den deutschsprachigen Diskurs eingeführt (vgl. Kemp 2015: 170). Er setzt sich zusammen aus *proactive* und *consumer*. Auf den Kunstraum übertragen, haben die Besuchenden »proaktiv« die Instruktionen befolgt, sind durch einen

Schleusenraum gegangen, sind in den Kunstraum getreten und in einen andersartig atmosphärisch gestimmten Raum eingetaucht. Diesen erleben und ›konsumieren‹ sie nun gemeinsam mit anderen. Die Abkehr vom bürgerlichen Körperprogramm der Kunstbetrachtung und die Hinwendung zur rezeptiven Aneignung durch ›chillige Konsumation‹ zusammen mit anderen lässt eine neue Freiheit des rezipierenden Körpers sichtbar werden, die im musealen Kontext sozialtopografisch ungewohnt ist.

4.5.2.3 Der Kunstraum als ›soziales Gefäß‹

In sechs der dokumentierten Museumsbesuche treten die Besucherpaare und -trios in den Kunstraum ein (Videos B, D, F, G, L, T). Auffallend dabei ist, dass sie alle lange darin verweilen. Die kürzeste Aufenthaltsdauer beträgt 3 Minuten 43 Sekunden (Video F), etwas länger mit rund 7 Minuten 21 Sekunden bleiben die beiden Kolleginnen (Video G) im Kunstraum. Am längsten verweilen die beiden Frauen mit über 19 Minuten (Video T). Bei zwei Besuchen verlässt jemand den Raum vor der anderen Person (Videos D, T). Peter besucht den Kunstraum ohne seine Begleitung und bleibt allein während 4 Minuten 13 Sekunden drin (Video B). Aus den Ergebnissen von Besucherstudien ist zu entnehmen, dass je nach Studie die durchschnittliche Verweildauer vor einem Kunstwerk unabhängig von der Art des Objekts, dem Geschlecht oder dem Alter der Besucher 5-15 Sekunden (Terlutter 2000: 180) dauert, im Durchschnitt sind dies rund 11 Sekunden pro Wirkraum eines Kunstwerks (Tröndle et al. 2012: 97) oder gemäß einer anderen Studie auch 25-41 Sekunden (Carbon 2017: 10). Ralf Terlutter wünscht sich, dass die Besuchenden bei der Kunstbetrachtung länger verweilen und sich intensiver mit den präsentierten Objekten auseinandersetzen (vgl. Terlutter 2000: 180). Andere Studien haben zudem gezeigt, dass Eindrücke, die mehrere Sinne zum gleichen Inhalt ansprechen, besser haften bleiben und dass Abweichungen von der Norm leichter behalten werden als normierte Gleichförmigkeit (vgl. Waidacher 2005: 163). Die Verweildauer im begehbaren Kunstraum ist um ein Vielfaches länger, wie die Daten in *Cloud Cities* nahelegen. Wie dabei die Auseinandersetzung realisiert wird, werde ich später in der Videoanalyse des Fallbeispiels erörtern.

Vorerst aber wird anhand eines Panorama-Standbildes auf die Frage fokussiert, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN lösen und wie sie dies auf körperlich-räumliche Weise durch *Eintauchen* tun. Dabei interessiert besonders, welche Hinweise des Raumes sie beantworten und wie sie *Verweilräume* herstellen.



Standb. 5.2-3: Panorama-Standbild aus den Standbildern L-0.16.47,22; L-0.16.52,00; L-0.16.52,17

Das folgende Panorama-Standbild ist aus drei verschiedenen Standbildern während eines Kameraschwenks zusammengesetzt (Standb. 5.2-3). Es ermöglicht einen Einblick in den halben Kunstraum während eines rund 5 Sekunden dauernden Kameraschwenks. In der dokumentierten Hälfte des Kunstraumes befinden sich vierzehn Besuchende. Sie alle nutzen den Raum als *Sitz- und Liegeraum* und beantworten die Aufgabe

PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* mit unterschiedlichen Sitz- und Liegeformen. Die *face-to-room*-Wahrnehmungsorientierungen der meisten Besuchenden ist nach oben gerichtet, was auf sich bewegende Figuren auf der Folienhaut hinzuweisen scheint (vgl. Standb. 5.2-2). Eine Ausnahme bildet Ruth, sie beantwortet während des Hockens den Hinweis der transparenten Folienwand, die eine Aussicht auf Besuchende außerhalb ermöglicht. Sie hat ein Handout in den Händen. Gut möglich, dass sie sich während des Sitzens auch darin vertiefen wird. Von zwei Besuchern wird das Sichtbare als fotograferwürdig evaluiert, was an der Nutzung einer Fotokamera oder eines Smartphones erkennbar ist (markiert durch rote Kreise). Es ist anzunehmen, dass die andere Hälfte des Kunstraumes in ähnlicher Weise genutzt wird. Die Besuchenden sitzen oder liegen also am Rand des Kunstraumes entlang mit frontaler Ausrichtung oder ausgestreckten Beinen in die Raummitte. Durch ihre *body-to-room*-orientierten Körperhaltungen und ausrichtungen beantworten sie den Hinweis des kreisförmigen Grundrisses. Die eingenommenen Sitzplätze ermöglichen gegenseitige Wahrnehmbarkeit. Als *Prosumentinnen und Prosumenten* sind die Anwesenden für wechselseitige Blickkontakte verfügbar, nur beim Liegen (markiert durch grüne Kreise) ist diese Verfügbarkeit nicht gleichermaßen gegeben. Anita und zwei weitere Besucher (markiert durch orange Kreise) schmiegen sich mit dem Oberkörper an die gewölbte Form der Raumkapsel-Wandung an und lassen diese sichtbar werden, indem sie die Außenwandform des Kunstraumes verkörpern. Sie alle bilden eine räumlich und zeitlich begrenzte Gemeinschaft. Nach Eduard Hall, dem Begründer der Proxemik, lassen sich Interaktionsdyaden daran erkennen, dass sie eine *intimate distance* zueinander einnehmen und sich durch die Nähe zueinander von den anderen abgrenzen. Die traditionelle soziale Distanzmarkierung durch eine *personal distance* (vgl. Hall 1966: 119-121), die eine »höflich distanzierte und gesittete Umgangsform« (Reitstätter 2015: 187) ermöglicht, scheint im Innern des Kunstraumes außer Kraft gesetzt zu sein. Einzelne Interaktionsdyaden oder -ensembles sind kaum mehr bestimmbar. Der runde Grundriss verbindet die im Raum Anwesenden vielmehr in einer Art »soziales Gefäß«. Die Anordnung der Teilnehmenden und die Nähe zueinander suggerieren, dass sie einander jederzeit für Interaktion zur Verfügung stehen könnten (vgl. Goffman [1963] 2009: 246), aber nicht müssen. Die Wahrnehmung von Ko-Präsenz wird durch die runde Grundrissform des Kunstraumes gefördert und etabliert ein alle involvierendes gemeinschaftsbildendes Kommunikationsereignis. Die geschlossene Kugelform der begehbaren Rauminstallation rahmt nicht nur den Ort der Zusammenkunft und die gemeinsame Rezeptionssituation, sie impliziert zudem Zusammengehörigkeit, wirkt kontaktfördernd und ermöglicht Interaktionsereignisse auch zwischen sich fremden Menschen als *Prosumierende*.



Standb. 5.2-4: G-0.18.44,13



Standb. 5.2-4a



Standb. 5.2-4b

In diesem zweiten Standbild (Standb. 5.2-4) wird offensichtlich, dass beim *Eintauchen* im Sinne von »Einwohnen«, von dem Merleau-Ponty spricht (Merleau-Ponty 1966: 169), die kollektive Wahrnehmungsorientierung nach oben durch den Kunstraum nicht permanent nahegelegt wird. Die Besuchenden im Raum beschäftigen sich auch mit anderen Wahrnehmungswerten. Zu sehen sind auch Isa und Kin. Isa sitzt mit ausgestreckten Beinen und dem Smartphone in der Hand, Kin sitzt im Schneidersitz und ist mit dem *Lesen des Handouts* beschäftigt. Isa zeigt mit dem Blick nach oben eine gewisse Bereitschaft zum Fotografieren an. Auch die kauernde Frau (F) neben Kin ist mit einem Fotoapparat beschäftigt, beugt sich nahe zum Boden und hält diesen so vor die Augen, dass sie ein Spiegelbild im Blick haben muss. Beachtenswert ist zudem der kniende Junge (B) hinter Kin. Seine Körperausrichtung ist zur Hülle gerichtet. Im Video kann an demselben Ort ein Loch gesehen werden, aus dem ein dicker Schlauch in den Raum führt und der an die technische Realisierung einer Belüftung erinnert. Der Junge ist offenbar an dieser Öffnung in den Raum interessiert. Neben der Fotografierten (F) befindet sich eine weitere Frau (A), die angeschmiegt liegt (markiert durch orangen Kreis), ihr Blick ist auf die Fotografin gerichtet. Im Vergleich mit dem Panorama-Standbild ist Isa die Einzige, die nach oben schaut. Die Besuchenden sind also mit unterschiedlichen Handlungen körperlich involviert und beschäftigen sich mit Lesen, Fotografieren, technischen Apparaturen und beobachten das Tun von weiteren im Raum Anwesenden. Aufgrund dieser Vielfalt an Realisierungen ist zu vermuten, dass im Moment des Standbildes über den Köpfen der Anwesenden kein Bewegungsereignis stattfindet, das heißt, dass sich keine Personen auf der Folie befinden.

Auf den Standbildern lässt sich sehen, wie die Besuchenden unterschiedliche *dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume* in den Präsenzmodi Stehen, Hocken, Sitzen, Kauern oder Liegen auf verschiedene Weise realisieren:

Stehen	–	gerade aufgerichtet und mit Blick zum Boden
Hocken	–	mit angewinkelten Beinen und Aufstützen der Hände auf dem Boden
	–	mit angewinkelten Beinen und Umschließen der Knie mit den Armen
	–	mit angewinkelten Beinen und Fotografieren
Sitzen	–	mit ausgestreckten Beinen
	–	im Schneidersitz
	–	im Schneidersitz und Lesen
Kauern	–	locker und Fotografieren
	–	eng und Fotografieren
Liegen	–	flach auf dem Rücken mit ausgestreckten Beinen
	–	flach auf dem Rücken mit angewinkelten Beinen
	–	flach auf dem Rücken und Fotografieren
	–	aufgestützt mit beiden Armen
	–	angeschmiegt an der Folienwand

Die Vielfalt an räumlich-körperlichen Realisierungen verweist auf die körperlichen Gestaltungsmöglichkeiten beim *Eintauchen*. Im Vergleich mit der bürgerlichen Rezeptionshaltung ist keine »richtige« Rezeptionspositur mehr auszumachen. Die Rezeptionsfigur *Prosument* zeichnet sich zudem dadurch aus, dass jegliche ästhetische Distanz zum Kunstwerk aufgehoben ist. Die Körper versinken im Raum und verweisen auf eine Kunst des »In-Seins« (Kemp 2015: 178), die teilhaben lässt. Die Besucherinnen

und Besucher antworten darauf mit *body-to-room*- sowie mit *face-to-room*-orientierten Aufmerksamkeitsfokussierungen.

4.5.2.4 Interaktive Herstellung von Eintauchen

Wenn die atmosphärische Wirkung von begehbaren Kunsträumen untersucht werden soll, reichen Standbildanalysen nicht aus. Es bedarf der sprachlichen Realisierungen, um weitere sinnliche Zugänge rekonstruieren zu können, wie die Besuchenden die Aufgabe PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* in der Interaktion lösen. Ich ziehe dazu zwei Fallbeispiele »wie im schlAfsack« (Fallbeispiel 4.5.2.4.1) und »UE:: (.) was war das?« (Fallbeispiel 4.5.2.4.2) heran, die zeigen, wie die Besucherinnen und Besucher beim *Eintauchen* in den Raum multisensorische Wahrnehmungswerte dieses Raumes interaktiv bearbeiten und dabei den installativen Kunstraum als immersiven Raum der Teilhabe etablieren.

4.5.2.4.1 Fallbeispiel »wie im schlAfsack«

Die interaktive Herstellung von Eintauch-Konstellationen soll zunächst anhand eines Fallbeispiel rekonstruiert werden, das die atmosphärische Wirkung multimodal zum Ausdruck bringt. Neben unterschiedlichen Arten der visuellen Orientierung rücken auch olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen in den Fokus der Interaktion. Die Besuchenden beantworten durch ihr körperliches und sprachliches Handeln zahlreiche Hinweise des Raumes, die nicht sichtbar sind. Die rund zweiminütige Sequenz (F-o.06.23,12–F-o.08.39,12) ist dem Ausstellungsbesuch von Chris (Ch), Klaudia (K) und Adrian (A) entnommen und folgt unmittelbar auf das bereits analysierte Fallbeispiel »BITte nicht die tür aufmachen« (vgl. Fallbeispiel 4.2.3.3.1). Handlungsstrukturell kann die Sequenz in thematische Segmente gegliedert werden, in denen sich beim *Eintauchen* verschiedene Wahrnehmungsorientierungen zeigen und die interaktiv auf verschiedene Weise gelöst werden. Ich werde diese wie folgt nacheinander beschreiben und analysieren:

- a) Olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmung als interaktive Ressource
- b) Visuelle Wahrnehmung durch solitäres Fotografieren als Thema der Interaktion
- c) Visuelle Wahrnehmung durch Ko-Orientierung
- d) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operiertes Fotografieren
- e) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Selbst- und Fremdspiegelung

a) Olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmung als interaktive Ressource



Standb. 5.2-5: F-o.06.23,12



Standb. 5.2-6: F-o.06.28,17

01 ((Pfeifgeräusch und Lachansätze))



Standb. 5.2-7: F-0.06.32,17



Standb. 5.2-8: F-0.06.36,12

- | | | |
|----|---------|---|
| 02 | Klaudia | li::: () |
| 03 | Adrian | ah=also (--)es riecht (.) es rieht ein bisschen |
| 04 | | wie: äh (.) wie im schlaf sack (.) ähm ne (.) ähm (.) wie |
| 05 | Chris | =in nem zelt |



Standb. 5.2-9: F-0.06.41,23



Standb. 5.2-10: F-0.06.47,21

- | | | |
|----|---------|--|
| 06 | Adrian | jA Zelt (.) genau. oder |
| 07 | Klaudia | (ne (.) ich dachte wie in [sone ku:]) |
| 08 | Adrian | [oder wie so ne] (...) ne lUftmAtmatze |
| 09 | Chris | wie cool |
| 10 | Klaudia | (ich stell mer die milch ab) |
| 11 | Chris | das stimmt (.) man kommt sich vor wie in einer Elzelle |
| 12 | | ((lacht)) im MUTTERkuchen |
| 13 | Adrian | ((lacht)) # |

Das Trio befindet sich zu Beginn der Sequenz im Schleusenraum. Die Kamera filmt von außen durch die Folienwand ins Innere des Kunstraumes. Im ersten Dokument (Standb. 5.2-5) ist nur verschwommen zu erkennen, dass die Schleusentür noch geschlossen ist. Kurz darauf öffnet sie sich und als Erstes tritt ein Kind und eine Frau ein (Standb. 5.2-6), dann folgen Chris, Klaudia und Adrian (Standb. 5.2-7) – alle in Socken. Kaum haben sie den Kunstraum betreten, lassen Chris, Klaudia und Adrian die Blicke auf je individuelle Weise im Raum umherschweifen, während sie die Bewegungsrichtung nach rechts ko-ordinieren (Standb. 5.2-8). Adrian richtet den Blick eher nach oben, Chris blickt zum Eingang zurück und Klaudia wendet sich seitlich ab. Mit der linken Hand hält sie sich die Nase zu. Es ist denn auch die olfaktorische Wahrnehmungsorientierung, die den Impuls für ihre abwertende Interjektion »iil« gibt, mit

der sie eindeutiges Missfallen der Geruchssensation anzeigt (Z. 02). Mit multimodalen Mitteln macht sie bemerkbar, dass sie den Raumgeruch als unangenehm bewertet. Daran anschließend eröffnet Adrian mit »es riecht« (Z. 03) das Gespräch. Damit bestätigt er Klaudias ersten Geruchseindruck. Nicht visuelle, taktile oder kinästhetische Angebote, sondern ein olfaktorisches Angebot wird als erster Hinweis interaktiv relevant. Der Geruch im geschlossenen Kunstraum wird zum Wahrnehmungsgegenstand. Er tritt durch sprachliches und körperliches Handeln als Primärorientierung in den interaktiven Vordergrund. Adrian führt den olfaktorischen Wahrnehmungswert weiter aus und beschreibt den Geruch mit Hilfe eines Vergleichs: »es riecht ein bisschen wie: äh wie im schlAfsack« (Z. 03/04). Damit rückt er die Qualität des Geruchs »wie im schlAfsack« in den gemeinsamen Wahrnehmungsfokus, den Chris mit »zelt« ergänzt (Z. 05), was Adrian wiederholt und bestätigt (Z. 06). Im nächsten *turn* differenziert er den Geruch neu mit »lUftmAtratz« (Z. 08). Dies wird wiederum von Chris positiv evaluiert (Z. 09). *Turn-by-turn* bearbeiten die beiden gemeinsam die Geruchsqualitäten, stets mit der Verwendung der Vergleichspartikel »wie«. Während des Beschreibens des olfaktorisch Wahrnehmbaren ko-ordinieren Adrian, Chris und Klaudia ihre Körper so, dass sie einen Interaktionsraum bilden, in dem sie für wechselseitige Blicke verfügbar sind (Standb. 5.2-9).

Die Rekonstruktion dieses ersten Segments zeigt, dass der Geruch die Atmosphäre des Kunstraumes unweigerlich mitbestimmt und das *Eintauchen* in einen Raum prägt. Er wird als interaktive Ressource beim Bearbeiten der Aufgabe PARTIZIPIEREN relevant, kaum sind die drei Besuchenden in diesen Raum eingetreten. Trotz unterschiedlicher visueller und körperlicher Orientierungen haben sie gemeinsam einen olfaktorischen Wahrnehmungswert etabliert. Mit dem Wahrnehmungsverb »riechen« und mit den Begriffen »schlAfsack«, »zelt« oder »lUftmAtratz« machen sie Geruchsempfindungen interaktiv durch Vergleiche verfügbar. Beim *Eintauchen* in den geschlossenen Raum werden offenbar olfaktorische Erinnerungsprozesse an Zelt, Schlafsack oder Luftmatratze geweckt. Das Trio etabliert im Interaktionsgeschehen einen gemeinsam geteilten Geruchsraum. Edward Hall begründet die Eigenschaften des Geruchsraumes [*olfactory space*] mit »because smell evokes much deeper memories than either vision or sound« (Hall 1966: 45).

Im Interaktionsverlauf wird zudem das thematisiert, was Martina Löw als eine Gleichzeitigkeit von »Spacing« und »Syntheseleistung« (Löw 2001: 158/159) beschrieben hat, das heißt das gleichzeitige Anordnen im Raum und das synthetisierende Verknüpfen von Wahrnehmung. Im Gegensatz zum traditionellen Primat des Visuellen in der Rezeption der bildenden Künste wird hier das Olfaktorische als ein bedeutsamer Wahrnehmungsaspekt der »Kommunikation über Kunst« und damit auch der »Kommunikation durch Kunst« interaktiv relevant. Ob der atmosphärische Charakter durch diese olfaktorische Sensation vom Künstler intendiert ist oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Sie ist eine Realität der Rezeptionssituation, die körperlich durch eine olfaktorisch geprägte *body-to-room*-Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsorientierung gemeinsam etabliert wird. Im Rahmen der Architekturtheorie ist der olfaktorische Beitrag zur Ästhetik von Räumen selten ein ausdrückliches Thema (vgl. Schönhammer 2009: 102). Auch in der Kunst- und Ausstellungspraxis werden der Geruch und die damit einhergehenden Rezeptionsgewohnheiten nur am Rand bearbeitet (vgl. King 2016).

In dem Moment, in dem sich Adrian abwendet, gilt der von ihm initiierte interaktive Austausch über den Raumgeruch als beendet. Er bewegt sich auf die andere Raum-

seite. Klaudia und Chris bleiben hingegen noch einen Moment sich gegenüberstehend zurück (Standb. 5.2-10). Das olfaktorische Wahrnehmungsangebot scheint die Aufmerksamkeit verstärkt auf den Körper zu lenken. Denn nun nimmt Chris Bezug auf die eigene Situierung und die gefühlte Lage seines Körpers, wenn er sagt, man kommt sich vor wie in einer »Eizelle« (Z. 11) oder in einem »MUTTERkuchen« (Z. 12). Gemäss der Wahrnehmungspsychologie kann die Wahrnehmung der eigenen Situierung und Lage des Körpers über die Sinnesleistung der vestibulären Wahrnehmung ermittelt werden. Mit der vestibulären Wahrnehmung kann sich der Mensch in der ihn umgebenden Welt zurechtfinden und sich über die eigene Lage im Raum orientieren (vgl. Schönhammer 2009: 67-84). Mit der Formulierung »man« bemüht sich Chris in der kommunikativen Bearbeitung der Wahrnehmung seiner Situationsräumlichkeit um Objektivität und Allgemeingültigkeit (vgl. Karich 2016: 341). Er verwendet die Begriffe »Eizelle« (Z. 11) oder »MUTTERkuchen« als Metaphern, indem er sie vom wörtlichen organischen Bedeutungszusammenhang in den künstlerischen überträgt und damit kommunikativ ein körperliches Präsenzpfinden des Umhülltseins, des pränatalen Geborgenseins oder der Situationsräumlichkeit in einer Kugel zum Ausdruck bringt. Sprachlich etabliert Chris mit diesen situationssensitiven Verweisen nicht nur den involvierenden Charakter des Kunstraumes, der ihn zu umschließen scheint, er verweist auch auf die gefühlte Auflösung der Schwerkraft, auf eine bestimmte Atmosphäre des Raumes sowie auf eine imaginäre Dimension, die das Raumempfinden bei ihm auslöst. Der Kunstraum wird durch die *body-to-room*-Wahrnehmung im Sinne von Elisabeth Ströker als ein »gestimmter Raum« (vgl. Ströker 1977) etabliert. In der mentalen Vorstellung wird die Situierung in diesem Raum von den imaginierten Räumen (Eizelle, Mutterkuchen) überlagert. Mit Laura Bieger konstituiert Chris mit den Metaphern je einen »Projektionsraum, der zwischen seiner Vorstellungswelt und der Welt vermittelt, in der die Objekte seiner Wahrnehmung« (Bieger 2007: 10) liegen. Laut Bieger ist die Bildung von Projektionsräumen konstitutiver Teil der Wahrnehmung des immersiven, involvierenden und gestimmten Raumes. Daher sind auch die Geruchsvergleiche mit Zelt, Schlafsack oder Luftmatratze als Projektionsräume zu verstehen. Die Besuchenden stellen durch *Eintauchen* eine gemeinsam geteilte Immersionserfahrung her, welche die körperliche Präsenz umgreift und eine mentale und sinnliche Verschmelzung provoziert (vgl. Kemp 2015: 178).

In der Interaktion werden sowohl olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen als auch die Imagination von Projektionsräumen im Sinne von Immersionserfahrungen interaktiv produktiv gemacht. Durch die Art der »Erfahrungsgestaltung« wird die Kunsthaftigkeit des Kunstraumes hergestellt. Die interaktive Erfahrung und Sinnproduktion wird nicht primär durch visuelles Wahrnehmen etabliert, sondern durch weitere Sinnesstätigkeiten. Die Freunde stellen einen gemeinsam geteilten *multisensorischen Wahrnehmungsraum* her. Im Kontext von Museen war davon schon unter *multisensority experience* die Rede (vgl. vom Lehn 2006c: 17).

b) Visuelle Wahrnehmung durch solitäres Fotografieren als Thema der Interaktion

Nun setzen sich auch Chris und Klaudia nebeneinander in Bewegung (Standb. 5.2-11). Chris steuert auf Adrian zu (Standb. 5.2-12). Klaudia bleibt im selben Raumbereich stehen, hebt den Fotoapparat und zeigt an, dass sie beabsichtigt zu fotografieren (Standb. 5.2-14; 5.2-15). Ich möchte einen Moment bei Klaudia und ihrem solitär realisierten Fotografierverhalten bleiben und beobachten, wie sie den Raum durch die Kamera etabliert.



Standb. 5.2-11: F-0.06.51,22



Standb. 5.2-12: F-0.06.56,00



Standb. 5.2-13: F-0.06.58,05



Standb. 5.2-14: F-0.07.02,19

- | | | |
|----|-------|---|
| 14 | | # |
| 15 | Chris | das ist geil (.) kladia |
| 16 | | DA KANNst du sicher geile bilder machen |



Standb. 5.2-15: F-0.07.05,03



Standb. 5.2-16: F-0.07.07,22

- | | | |
|----|--------|--|
| 17 | Kladia | hã? |
| 18 | Chris | da kannst du sicher geile bilder machen jetzt (-)# |

Die ganze Zeit trug Klaudia ihre Fotokamera in der rechten Hand. Die Kamera kann mit Erving Goffman als »egozentrisches Reservat« bezeichnet werden, das sich »mit dem Anspruchserhebenden« fortbewegt, »wobei dieser das Zentrum bildet«, der das Reservat »langfristig beansprucht« (Goffman [1971] 1982: 55). Auf den Standbildern (Standb. 5.2-13; 5.2-14) ist sichtbar, wie Klaudia aufrecht steht, den Kopf in den Nacken gelegt hat und die Spiegelreflexkamera mit beiden Händen vor den Augen hält. Sie lässt sichtbar werden, dass sie den eigenen visuell präferierten Interessen nachgeht.⁵² Ihre Körperhaltung und die Fokussierung der Kamera lassen erkennen, dass etwas über ihr im Raum ihre

⁵² Vom Akt des Fotografierens war bereits oben die Rede (vgl. »Alle foto (.) Fotografieren schon«, Fallbeispiel 4.1.1.4.3).

Aufmerksamkeit anzieht. Durch die Priorisierung des Sehsinns, die Einschränkung des Blickfeldes, die distanzierte und medial vermittelte Form der Bezugnahme durch die Kamera entzieht sich Klaudia den multisensorischen Angeboten des Raumes. Sie wertet die immersive und den ganzen Körper einbeziehende Erfahrungsgestaltung gleichsam »kontrafaktisch« (Blunck 2003: 234) aus, indem sie sich lediglich auf eine Sinnesaktivität konzentriert. In dem Moment, in dem sich Klaudia den beiden Freunden nähert, wird sie von Chris adressiert und im gestalterischen Umgang mit der Fotokamera bestätigt »DA KANNst du sicher geile bilder machen« (Z. 16). Auf Klaudias »hä?« wiederholt dieser seinen Kommentar (Z. 18) (Standb. 5.2-15). Doch Klaudia lässt die Kontaktaufnahme von Chris kommentarlos und unbeantwortet stehen und schreitet an ihm vorbei (Standb. 5.2-16).

Klaudia, Chris und Adrian nutzen den Raum auf unterschiedliche Weise und stellen in ihm verschiedene Standpunkte her, von denen aus sie den Raum wahrnehmen. Es gibt keinen »richtigen« Ort der Wahrnehmung. Sie nutzen den Raum durch gehende Bewegung, verweilen und stellen verschiedene je individuelle *dezentrierte Wahrnehmungsräume* her.

c) Visuelle Wahrnehmung durch Ko-Orientierung



Standb. 5.2-17: F-0.07.10,22



Standb. 5.2-18: F-0.07.17,15

- | | | |
|----|--------|---|
| 19 | Adrian | also () also es ist schon cool |
| 20 | Adrian | so ne kletterburg von unten so () zu: zu gucken |
| 21 | Chris | UAh:: (...) müssen wir UNBEbedingt machen ((Kamera klickt)) |
| 22 | | (3.0) |
| 23 | Chris | << pfeifend # >> |

Adrian bewertet erneut die subjektive Wahrnehmungserfahrung in Form einer positiven Evaluation: »also es ist schon cool« (Z. 19), was von Chris und Klaudia als Aufforderung interpretiert wird, die Blickausrichtung mit ihm zu ko-orientieren (Standb. 5.2-17). Erst jetzt wird die Wirkung der visuellen Attraktion über ihnen thematisiert, welche die Aufmerksamkeit aller zu binden vermag, indem Adrian die kommunikative Aufgabe des Beschreibens durch einen Vergleich bearbeitet: »wie ne kletterburg von unten« (Z. 20). Erst jetzt kann annähernd rekonstruiert werden, was das Interaktionsensemble tatsächlich sieht: eine Art Spielplatz zur Bewegungsentfaltung. Ob aber Adrian tatsächlich eine Kletterburg oder nicht eher eine Hüpfburg meinte? Auf jeden Fall greifen weder Chris noch Klaudia korrigierend ein. Mit »müssen wir UNBEbedingt machen« (Z. 21) kündigt Chris den Wunsch an, das Angebot zum Mitspielen (vgl. Unterkapitel 4.5.3) anzunehmen. Hier lassen sich zudem Spuren des Deutens finden. Der Sinn des Sichtbaren liegt offenbar darin, zum Selbermachen und erleben zu motivieren.

d) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operiertes Fotografieren



Standb. 5.2-19: F-0.07.19,12



Standb. 5.2-20: F-0.07.26,24



Standb. 5.2-19a: F-0.07.19,12 (Ausschnitt)



Standb. 5.2-20a: F-0.07.26,24 (Ausschnitt)

- | | | |
|----|---------|---|
| 24 | Chris | klaudia (.) kannst du DIE mal fotografieren? |
| 25 | Klaudia | hmm:ja ((lacht)) |
| 26 | | (6.0) ((es klickt)) |

Adrian wendet sich ab. Chris steht noch eine Weile neben Klaudia, die weiterhin mit Fotografieren beschäftigt ist. Die Erscheinungen über ihr scheinen sie zum Fotografieren zu motivieren, was sie aber auch von der Interaktion absondert. Denn offensichtlich gewinnt Chris Klaudias Aufmerksamkeit nur durch das akustische Signal des Pfeifens, mit dem er sich von der Dyade mit Adrian löst und auf sie zugeht. Rechts neben ihr bleibt er stehen, blickt zum Boden und zeigt mit dem Finger auf eine etwas entferntere Stelle. Simultan dazu fordert er seine Kollegin leise auf, während er sich zu ihr dreht: »klaudia (.) kannst du **DIE** mal fotografieren?« (Z. 24) (Standb. 5.2-19/19a). Klaudia ko-orientiert die visuelle Ausrichtung mit Chris, hebt die Fotokamera und »zielt« mit dem Apparat auf das Zeigeziel vor ihnen. Die Zeigegeste, der deiktische Ausdruck »**DIE**« und die ko-orientierte Ausrichtung der Kamera rücken ein Phänomen in den Aufmerksamkeitsfokus, das bis anhin interaktiv noch nicht thematisiert wurde: andere Besuchende. In der Zeigerichtung sind auf dem Standbild die ausgestreckten Beine eines auf dem Rücken liegenden Mannes⁵³ zu sehen, der in dieser Rezeptionshaltung nach oben zu schauen scheint. Chris tritt einen Schritt zurück, stellt sich hinter Klaudia, macht den Oberkörper lang und beobachtet Klaudia beim Einstellen des Fotobildes (Standb. 5.2-20/20a). Er bestätigt sie dabei. Es klickt. Im Gegensatz zum

53 Zum Zeitpunkt des Standbildes ist nur der Mann sichtbar. Der kleine Junge neben ihm rückt erst später (Standb. 5.2-25; 5.2-26) in den Blick der Kamera.

solitären Fotografieren wird diese Art von Fotografieren von Chris und Klaudia gemeinsam hervorgebracht:

- durch ein deiktisch etabliertes Motiv,
- durch die Formation des Hintereinanderstehens,
- durch den ko-orientierten Blick auf das Display der Kamera,
- durch Bestätigungssignale.

e) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Selbst- und Fremdspiegelung



Standb. 5.2-21: F-0.07.31,00



Standb. 5.2-22: F-0.07.35,04

27 Adrian # (---)also wwwenn es hier drInnen auch nicht so: (-)
28 stark **nach** (.) n:ach (.) gUmmi eben riechen würde (.)



Standb. 5.2-23: F-0.07.41,00



Standb. 5.2-24: F-0.07.44,21

29 Adrian wär das schon so: (.) cOOl so (.)
30 so **zum** entspAnnen und reinsetzen- (1.0) #



Standb. 5.2-25: F-0.07.53,14



Standb. 5.2-26: F-0.08.01,15

- | | | |
|----|---------|---|
| 31 | Klaudia | das stimmt |
| 32 | Chris | das stimmt ja (.) |
| 33 | | (4.00) # |
| 34 | | das ist schon cool (.) wenn du auf den boden guckst |
| 35 | | und da hat es noch andere Figuren rum # (-) |
| 36 | Klaudia | das stimmt ((es klickt)) |

Nachdem Klaudia ein Bild gemacht hat, senkt sie die Kamera. Beide setzen sich koordiniert nach links in Bewegung, die Blicke sind weiterhin mit vorgeneigter Körperhaltung zum verspiegelten Boden gerichtet (Standb. 5.2-21; 5.2-22). Adrian hat sich unterdessen auf den Boden gesetzt. Er schaut nach oben und beschreibt erneut die olfaktorische Wahrnehmung, diesmal mit »*na:ch (.) gUmmi eben riechen*« (Z. 28). Offenbar übt der Geruch noch immer einen entscheidenden Einfluss auf die gesamte Wahrnehmung und Beurteilung des Kunstraumes durch das Im-Raum-Sein aus, wie aus seinem nächsten *turn* zu rekonstruieren ist: »*wär das schon so: (.) cOOl so (.) so noch zum entspAnnen und reinsetzen*« (Z. 30). Der Raumgeruch und die unangenehme Be- und Durchlüftung des Raumes scheinen sich als ein Mangel an Behaglichkeit bemerkbar zu machen (Standb. 5.2-23; 5.2-24). Adrian scheint als *Prosument* nicht auf angenehme Weise auf seine Kosten zu kommen. Er etabliert den Geruch kommunikativ als eine Art ›Rezeptionsverhinderer‹, der darüber entscheidet, ob der Kunstraum in Anlehnung an Elisabeth Ströker als ›gestimmter Wohlfühlraum‹ konstituiert werden kann oder eben nicht.

Klaudia und Chris stimmen ihm zu, während sie sich immer noch den gespiegelten Bildern auf dem Boden widmen (Standb. 5.2-25). Chris neigt dabei seinen Oberkörper nach vorn und lässt so eine Blickausrichtung zum Boden erkennen. Im nächsten *turn* kommentiert er selbstreflexiv die visuelle Wahrnehmung dessen, was er auf dem Spiegelboden sieht: »*wenn du auf den boden guckst und da hat es noch andere Figuren rum*« (Z. 34/35). Aus seinem Kommentar lässt sich schließen, dass das Spiegelbild für ihn eine ungewohnte Raumwahrnehmung etabliert. Auf das deiktisch verwiesene Spiegelbild »*da*« erkennt er weitere, ko-existente »*Figuren rum*«. Im Sinne von Wolfgang Kemp's Rezeptionsästhetik ist er offenbar zusammen mit anderen »*Figuren*« als ›Betrachter selbst im Bild‹ (vgl. Kemp 1992). Auf multimodale Weise wird der verspiegelte Boden zum Medium der Teilhabe sowie der Selbst- und Fremdwahrnehmung interaktiv aktualisiert. Mit dieser Beschreibung thematisiert Chris verschiedene Möglichkeiten der Raumwahrnehmung, die in der reflektierten Fläche optisch zusammenfallen: Er schaut auf den Boden und etabliert den Boden als Spiegel. Im Spiegelbild erkennt er Figuren, die sich real über ihm befinden und nun auf dem Boden reflektiert erscheinen. Zudem sieht er sich im Spiegelbild umgeben von Figuren, die in der Realität nicht auf derselben Ebene im Kunstraum mit ihm anwesend sind. Klaudia richtet die Kamera auf den Bereich vor den Füßen von Chris und hält das Spiegelbild fotografisch fest (Standb. 5.2-26). Gleichzeitig stimmt sie Chris zu (Z. 36).

f) Visuelle Wahrnehmung durch ko-operierte Reflexion der Selbstverortung



Standb. 5.2-27: F-0.08.07,15



Standb. 5.2-28: F-0.08.18,12

- 37 (14.0 #) ((es klickt))
 38 Chris ich glaub ich glaube die Jungs da haben ein erlebnis #
 39 ((Chris und Adrian lachen))
 40 (7.0)

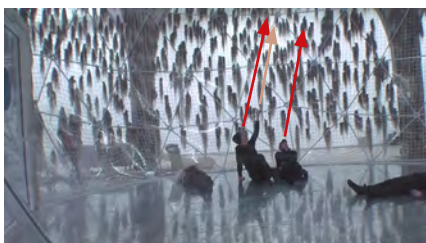


Standb. 5.2-29: F-0.08.26,23



Standb. 5.2-30: F-0.08.35,02

- 41 Adrian h° das hat ein **bisschen** so was wie soo:: (-)eh: tAUche:r=
 42 Chris ja
 43 Adrian die irgendwie so: n:ach oben
 44 Chris =stimmt
 45 Adrian =gucken und den schwimmenden leuten zuschaun ()
 46 Chris das stimmt () #



Standb. 5.2-31: F-0.08.36,09



Standb. 5.2-32: F-0.08.39,12

- 47 Chris das stimmt ja (.) das sind die **Flsche**
 48 Adrian ja
 49 (2.0) #

Die knappe verbale und repetitive Aktivität von Klaudia fällt auf. Ob das Fotografieren die interaktive Beteiligung schwinden lässt, kann vermutet, nicht aber abschließend beantwortet werden. Chris löst die Interaktionsdyade mit Klaudia auf und steuert auf Adrian zu, der mit aufgestütztem Oberkörper auf dem Spiegelboden liegt. Er setzt sich mit ausgestreckten Beinen rechts neben ihn (Standb. 5.2-27). Kurz darauf legt er sich flach hin (Standb. 5.2-28), was Klaudia wiederum motiviert, die Situation zuerst aus der Nähe und dann aus einer gewissen Distanz fotografisch festzuhalten. Chris liegt ausgestreckt auf dem Boden und richtet den Blick nach oben. Chris und Adrian verweilen einige Sekunden in diesen Positionen. Als *Prosumenten* scheinen sie es zu genießen. Dann beginnt Chris zu deuten: »ich glaube die Jungs da haben ein Erlebnis« (Z. 38), was beide mit einem Lacher kommentieren. Daraufhin beginnt Adrian seine Wahrnehmung der Situationsräumlichkeit sprachlich zu reflektieren. Seine Wortmeldung regt Chris an, sich aufzurichten, den Oberkörper mit den Händen hinter dem Rücken aufzustützen und den Blickkontakt mit ihm zu suchen (Standb. 5.2-29). Angelika Linke hat diese den Oberkörper aufstützende Form des Liegens als ein »aktives Liegen« (Linke 2012: 219) bezeichnet. Dieses macht eine Frontalorientierung mit einem Kommunikationspartner möglich. Adrian vergleicht die *Prosumenten*-Situation assoziativ mit einem »*tAucher:r*«, der den »oben schwimmenden leuten« zuguckt (Z. 41-45). Daraufhin schauen beide wieder ko-orientiert nach oben, als ob sie die Aussage verifizieren wollten (Standb. 5.2-30). Chris reagiert darauf, indem er auf die sich auf der Folie bewegendem Leute zeigt und diese als »*Fische*« (Z. 47) bezeichnet (Standb. 5.2-31), was Adrian bejaht. Beide schauen weiterhin nach oben (Standb. 5.2-32).

Erneut bilden Chris und Adrian sprachlich einen Projektionsraum und konstituieren gemeinsam eine immersive Wahrnehmungssituation eines gestimmten Raumes, in dem sie sich als »*tAucher:r*« mittendrin und als »eingetaucht« konstituieren. Während des gemeinsamen und ko-ordinierten *face-to-room*-Nach-oben-Blickens beantworten sie den Hinweis der visuellen Attraktion im Deckenbereich, der wie ein visueller Sog wirksam wird. Die in der Interaktion thematisierte Figur des Tauchers korrespondiert mit der *body-to-room*-Nutzung des Liegens. Interaktiv etablieren sie den Kunstraum erneut als eine räumlich-involvierende Rezeptionssituation und als einen Ort des Umfangenseins. So bearbeiten sie die Aufgabe des PARTIZIPIERENS. Gemeinsam stellen sie einen gemeinsam geteilten *multisensorischen und dezentrierten Wahrnehmungs- und Verweilraum* her. Als *Prosumenten* genießen und »konsumieren« sie im liegenden Präsenzmodus auf bequeme Weise und ohne körperliche Anstrengung das, was sich über ihren Köpfen abspielt. Damit wird eine Absage an die traditionelle, distanzierte Rolle des »Kunsthinsehers« deutlich.

Die Besuchenden beantworten die räumlich-materiellen Hinweise des atmosphärisch gestimmten Raumes im Interaktionsgeschehen zusammenfassend wie folgt:

- Die Besucherinnen und Besucher beantworten die Hinweise der Zugänglichkeit, indem sie den Schleusenraum gemeinsam mit weiteren Besuchenden betreten und diesen dann der Reihe nach verlassen und nacheinander in den Kunstraum treten.
- Es gibt keine »richtige« Betrachterposition, von der aus der Kunstraum wahrgenommen und die Aufgabe des PARTIZIPIERENS durch *Eintauchen* gelöst werden kann. Die Besuchenden beantworten die Hinweise der freien Bodenfläche des Raumes, indem sie verschiedene *body-to-room-orientierte* Situierungsmöglichkeiten

in den Modi Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen realisieren. Sie stellen dabei unterschiedliche *dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume* her.

- Auch beantworten sie die visuellen, olfaktorischen, taktilen und vestibulären Wahrnehmbarkeitshinweise der atmosphärisch-involvierenden Qualität der Rauminstallation und stellen gemeinsam *multisensorische Wahrnehmungs- und Verweilräume* her.
- Während der Rezeption des Kunstraumes etablieren sie die sinnliche Figur des *Prosumenten*, welche in Ko-Präsenz mit anderen die kommunikativen Angebote des atmosphärisch gestimmten Raumes körperlich »konsumiert«, lange verweilt und dabei sich und auch andere im Raum Anwesende wahrnimmt.
- Sie realisieren unterschiedliche Formen von visuellen *face-to-room*-orientierten Wahrnehmungshandlungen und beantworten eine Vielfalt von Betrachtbarkeitshinweisen
 - durch die ko-orientierte visuelle Wahrnehmung von materiellen Erscheinungen,
 - durch ko-operierte visuelle Wahrnehmung durch gemeinsames Fotografieren,
 - durch ko-operierte visuelle Wahrnehmung durch Selbst- und Fremdwahrnehmen von Spiegelreflexionen,
 - durch ko-orientierte visuelle Wahrnehmung von weiteren Rezipierenden.

Claire Bishop hat die Möglichkeit des physischen Eintretens und die Immersivität (lat. *immersio* = Eintauchen) als charakteristische Merkmale von Installationskunst betont (vgl. Bishop 2005: 6). Und für Wolfgang Kemp löst Immersion im Sinne des Versenkens und der »mentale[n] und sinnliche[n] Verschmelzung« (Kemp 2015: 178) mit der Umgebung die körperliche Distanz zum Kunstwerk auf. In der Nutzung des Kunstraumes durch Chris, Adrian und Klaudia macht sich auch das bemerkbar, was Laura Bieger wie folgt beschrieben hat:

»Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung der Distanz. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine der kühlen Interpretation. Und: sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht« (Bieger 2007: 9).

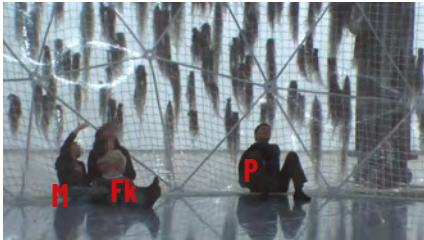
Abschließend möchte ich noch auf die Dokumentenlage dieses Falles Bezug nehmen. Bei der Rekonstruktion des Beispiels bin ich an Grenzen gestoßen, da im Video bzw. auf den Standbildern nicht dasselbe zu sehen ist wie das, was Adrian, Chris und Klaudia im Kunstraum vor Ort wahrnehmen. Es ist weder sichtbar, was sich über ihnen im Deckenbereich abspielt, noch sind die Spiegelbilder auf dem Boden visuell zugänglich. Auch das Riechen und die Wahrnehmung der Situationsräumlichkeit können nicht adäquat nachvollzogen werden. Durch die zweidimensionalen Bilddokumente kann nur ansatzweise die multisensorische und dezentrierte Wahrnehmungssituation, in der sich das Trio befindet, rekonstruiert werden. Eine solche Raumsituation ist für Claire Bishop konstitutiv für Installationen, wenn sie schreibt:

»The way in which installation art structures such a particular and direct relationship with the viewer is reflected in the process of writing about such work. It becomes apparent that it is difficult to discuss pieces that one has not experienced first – hand. In most cases, you had to be there.« (Bishop 2005: 10)

Um analytisch nachvollziehen zu können, was genau die Atmosphäre des Raumes auszeichnet und was genau sich im jeweiligen Wahrnehmungsfokus der Besuchenden befindet, wäre der Einsatz von weiteren Kameras methodisch sinnvoll gewesen, die simultan nach oben und in den Raum gefilmt hätten. Die Anbringung solcher Kameras hätte aber die Wahrnehmungssituation für die Besuchenden entscheidend mitgeprägt. Eine andere Möglichkeit wäre der Einsatz einer Actionkamera gewesen, wie Reinhold Schmitt vorschlägt (vgl. Schmitt 2017), die simultan dokumentiert, was die Besuchenden sehen. Vielleicht wäre auch das fotografische Bildmaterial von Klaudia aufschlussreich gewesen, um zu rekonstruieren, auf welche visuellen Attraktionen sich die multimodalen Handlungen beziehen. Im Moment der Datenerhebung standen diese Dokumentationsmöglichkeiten jedoch nicht zur Disposition.

4.5.2.4.2 Fallbeispiel »UE::(.) was war das?«

Das nächste Fallbeispiel soll noch auf einen anderen Aspekt des Kunstraumes und die Art, wie die Besuchenden PARTIZIPIEREN durch *Eintauchen* bearbeiten, aufmerksam machen. Die Sequenz dauert rund 50 Sekunden (B-O.27.40,10–B-O.28.30,12) und illustriert, wie durch den Kunstraum überraschende Ereignisse generiert werden. Wiederrum filmt die Kamera von außen ins Innere des Raumes. Peter (P) hockt auf dem Boden mit stark angewinkelten Beinen, schmiegt sich an die Folienwand und schaut nach oben (Standb. 5.2-33). In sozialer Distanz (vgl. Hall 1966: 121/122) zu ihm befinden sich eine Frau mit einem Kleinkind (FK) auf dem Schoß und rechts neben ihr ein Mädchen (M), das mit der rechten Hand auf etwas über ihnen zeigt, worauf auch beide schauen. Peter und das benachbarte Trio sind in ›chilligen‹ Rezeptionshaltungen zu sehen. Sie werden durch den Kunstraum als *Prosumierende* konfiguriert. Dann senkt Peter den Kopf und schaut im Raum umher (Standb. 5.2-34).



Standb. 5.2-33: B-O.27.40,10



Standb. 5.2-34: B-O.27.46,08



Standb. 5.2-35: B-O.28.02,17



Standb. 5.2-36: B-O.28.05,16

- 01 Peter # (1.0) UE:: (.) was war **das?** ((lacht))
 02 dabei sind wir sO: leicht
 03 ((lacht)) #

Erste Überraschung: Plötzlich ist ein überraschtes »UE:: (.) was war *das?*« (Z. 01) zu hören. Peter hebt unvermittelt sein rechtes Bein an und rudert mit beiden Armen so in der Luft, als würde er das Gleichgewicht suchen (Standb. 5.2-35). Diese Reaktion lässt vermuten, dass etwas geschehen sein muss. Peter wirft kurz einen Blick neben sich, als ob er dort die Ursache der Destabilisierung vermuten würde. Während die Kamera etwas wegzoomt, rückt die Frau mit ihrem Kind im Arm ins Bild (Standb. 5.2-36). Sie schaut zu Peter, der den Blickkontakt erwidert und das Erlebnis lachend kommentiert: »dabei sind wir sO: leicht« (Z. 02).



Standb. 5.2-37: B-O.28.11,07



Standb. 5.2-38: B-O.28.21,18

- 04 Peter **U::F::**
 05 [[[lacht]]]
 06 [[[Gelächter]]]
 07 Mädchen weil (.) wenn die da oben weggeht und dann wieder nach unten
 08 ()
 09 Peter alles **klar**
 10 wenn es gewicht hat (.) das von oben kommt (.)
 11 dann (-)rutschen wir wieder hoch (.) oder?
 12 Mädchen ()
 13 Peter na gut (.) dann warten wir erst mal

Zweite Überraschung: Nach rund 15 Sekunden passiert die erneute Überraschung, die Peter nun völlig aus dem körperlichen Gleichgewicht bringt: Plötzlich streckt er beide Beine in die Luft und rudert noch heftiger mit den Armen (Standb. 5.2-37). Der körperliche Kontrollverlust lässt ihn etwas ungeschickt aussehen, was er jedoch wiederum mit einem Lacher kommentiert. Auch im Raum ist Gelächter zu hören. Was ist passiert? Das Standbild ermöglicht nur eine eingeschränkte Sichtweise auf die Situation: Noch ist unklar, was Peter sieht und was der Auslöser seiner heftigen Destabilisierung ist. Offenbar hat das Mädchen dasselbe im Blick, wenn es mit Gesten zu erklären versucht: »weil (.) wenn die da oben weggeht und dann wieder nach unten« (Z. 07).

Aufgrund der Erkenntnisse bisheriger Analysen lässt sich aber rekonstruieren, dass die gespannte Folie über ihnen von Personen begangen werden kann. Verlässt nun die letzte Person die Folie im Sinne des Kommentars des Mädchens »weil (.) wenn die da oben weggeht«, verändert sich die Spannung der Membran und diese schnellt nach

oben, was Auswirkungen auf die Spannung der Außenwandhaut hat, an der Peter anlehnt. Die Druckbedingungen verändern sich erneut, wenn Besuchende auf die Folie steigen. Dann drücken sie die Folie, wie das Mädchen sagt, »wieder nach unten«. Peter folgert daraus und antwortet mit Blickkontakt zum Mädchen, »wenn es gewicht hat (.) das von oben kommt (.) dann (-) rutschen wir wieder hoch (.) oder?« (Z. 10/11). Das Mädchen gibt eine Antwort, die leider nicht verständlich ist. Aufgrund der Reaktion von Peter kann aber vermutet werden, dass es nur einen Moment dauern wird, bis die nächsten Besucherinnen und Besucher wieder auf die Folie steigen. Das Fallbeispiel macht deutlich, dass die Benutzung der Folie Einfluss auf die Druckverhältnisse im Raum darunter hat. Dieser Einfluss wird in einer *body-to-room*-orientierten Wahrnehmungsweise relevant, wie anhand von Peters destabilisierter körperlicher Reaktion rekonstruiert werden kann. Wird die Folie verlassen, dann spüren das die im Kunstraum Anwesenden durch plötzlich veränderte Druckverhältnisse, die sie gleichsam »nach oben« ziehen und so destabilisieren.

Ich fasse zusammen: Die Lösung der PARTIZIPATIONS-Aufgabe durch *Eintauchen* ist durch den Kunstraum raumkommunikativ so vorstrukturiert, dass es in alle Richtungen etwas zu sehen gibt. Durch seine verschiedenen *face-to-room*-Orientierungen beantwortet Peter unterschiedliche Wahrnehmbarkeitshinweise. Zudem setzt der Kunstraum die *Prosumentinnen* und *Prosumenten* durch die im Raum herrschenden Druckverhältnisse in ein räumlich-körperlich involvierendes Verhältnis. Die Druckverhältnisse werden von weiteren Besucherinnen und Besuchern mitbestimmt, wenn diese auf die gespannte Folie treten oder sie verlassen. Im Kunstraum ist der Auf- bzw. Abtritt von anderen Besuchenden über den Köpfen nicht nur sichtbar, sondern offensichtlich auch durch eine *body-to-room*-orientierte Wahrnehmung als destabilisierend erfahrbar, vor allem dann, wenn mit dem Körper an der Folienwand angelehnt wird. Die Herstellung eines *multisensorischen und dezentrierten Wahrnehmungs- und Verweilraumes* fördert zudem die Aufmerksamkeit für andere Anwesende im Raum und motiviert zur Kommunikation auch zwischen sich fremden Besuchenden. Als *Prosument* wird Peter durch das Medium des Kunstraumes gleichsam von anderen Anwesenden »sozial« und »interaktiv bewegt«. So sind in dieser kurzen Sequenz unterschiedliche Interaktionsformen und -ereignisse zu rekonstruieren:

- Peter tritt in *fokussierte Interaktion* mit dem benachbarten Mädchen und der Frau, um interaktiv die Gründe für dieses Ereignis zu bearbeiten.
- Peter nutzt den runden Grundriss als Ressource, um durch das Beobachten von anderen Anwesenden eine *nicht-fokussierte Interaktion* herzustellen.
- Peter reagiert auf veränderte Druckverhältnisse, die als spürbare Folge des *Interaktionseignisses* des genutzten Folienraumes über ihm resultieren.
- Peter lacht gemeinsam mit anderen im Raum Anwesenden. Auch das gemeinsame Lachen ist als ein verbindender Effekt dieses Ereignisses zu werten. Es lässt sich als gruppendynamisches Resultat einer temporären Vergemeinschaftung interpretieren.

Installationskunst tritt beim *Eintauchen* als ein kontaktfördernder, sozialer Raum in Erscheinung, was in einem gesteigerten Bewusstsein für andere Besucherinnen und Besucher augenfällig wird. Hier zeigt sich das, was bereits Claire Bishop wie folgt beschrieben hat:

»This introduces an emphasis on sensory immediacy, on physical participation (the viewer must walk into and around the work), and on a heightened awareness of other visitors who become part of the piece. [...] This activation is, moreover, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewer's engagement in the world.« (Bishop 2005: 11)

4.5.2.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Eintauchen*

Ausgangspunkt war eine dokumentierte Situation, in der Ruth und Anita gemeinsam mit anderen in einem begehbaren Kunstraum verweilen und mit einer weiteren Lösung der PARTIZIPATIONS-Aufgabe konfrontiert sind, die ich als *Eintauchen* bezeichnet habe. Ich habe rekonstruiert, dass die Ausstellung einen begehbaren Raum mit spezifischer immersiver Atmosphäre zur Verfügung stellt, den die Besuchenden auf vielfältige Weise nutzen und dessen Hinweise in unterschiedlichen Körperhaltungen und -posituren auf eine im Kunstmuseum ungewohnte Art und Weise beantworten. Erst mit Hilfe der Videoanalysen konnte gezeigt werden, wie die Besuchenden die zahlreichen multisensorischen Wahrnehmungsangebote im Raumganzen durch ihre Teilhabe multimodal beantworten.

Ich fasse nun zusammen, wie *Eintauchen* durch die raumbasierte Kommunikation des Kunstraumes vorstrukturiert ist und wie sie von den Besuchenden multimodal beantwortet wird und wie diese in *Cloud Cities* die Kunsthaftigkeit von Installationskunst herstellen.

Raumbasierte Kommunikation

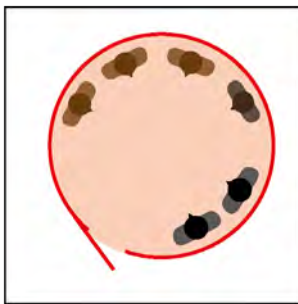
- Die Analysen haben gezeigt, dass der architektonische Kunstraum ein in sich geschlossener, kugelartiger Installationsraum ist. Als ein »Raum im Raum« zeichnet er sich durch eigene räumliche Gestaltung sowie durch eigene Geruchs- und Druckverhältnisse aus. Er besteht aus einem verspiegelten Boden, einer transparenten und mit Pflanzen behangenen Außenhaut und einer gespannten Folie über den Köpfen, die auf spezifische Betrachtbarkeitshinweise während der Anwesenheit von sich bewegenden Besuchenden aufmerksam machen.
- Die Zugänglichkeit durch die Schleusentür ist nur durch das Einhalten von Instruktionen, das heißt ohne Schuhe möglich.
- Die Gestaltung dieses begehbaren Kunstraumes kommuniziert eine eigene sinnliche Atmosphäre, eine alternative Realität innerhalb des Ausstellungsraumes und legt andere Nutzungs- und Rezeptionsweisen nahe als der Ausstellungsraum.
- Zudem bietet er für mehrere Besuchende Zugang und Raum zum Verweilen.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Der Kunstraum wird von mehreren Besuchenden simultan als Verweilraum genutzt.
- In unterschiedlichen Präsenzformen wie Sitzen, Hocken, Kauern und Liegen halten sie sich am Rand entlang auf dem Boden auf. Sie nutzen den Raum durch unterschiedliche *body-to-room*-orientierte Körperhaltungen und erleben dabei den Kunstraum als einen *multisensorischen Verweilraum*.
- Dabei ist durch die gegenseitige Sichtbarkeit die gemeinsame Anwesenheit erfahrbar. Der runde Halbkugellinnenraum wird zu einem sozialen Gefäß.

- Durch die Blickorientierungen nach oben zum Deckenbereich und nach unten zum Boden werden diese Bereiche von den Besuchenden *face-to-room*-orientiert erkundet. Darin eingeschlossen ist auch das Beobachten von anderen Anwesenden.
- Der Kunstraum bildet die räumliche Umgebung, in der die Besuchenden *dezentrierte Wahrnehmungsräume* in ungezwungenen, chilligen Rezeptionsweisen herstellen und in der Rezeptionsfigur *Prosument* in Erscheinung treten.

Mit Hilfe einer Skizze visualisiere ich *Eintauchen* als eine weitere Lösung von PARTIZIPIEREN, welche die Verbindung zwischen der Raumkommunikation und den situativen Antworten der Besuchenden sicht- und nachvollziehbar zu veranschaulichen versucht.



Legende:

-  geschlossener Installationsraum, zugänglich durch die Tür
-  Besucher als *Prosument*
-  weitere Besuchende als *Prosumierende*
-  *multisensorischer und dezentrierter Wahrnehmungs- und Verweilraum*

Abb. 25: *Eintauchen* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Die Skizze zeigt, wie sich zahlreiche Besuchende nebeneinander am Rand entlang des durch eine Tür zugänglichen geschlossenen Installationsraumes befinden. Sie etablieren den Kunstraum als »soziales Gefäß«, das aufgrund ihrer Nähe zueinander und ihrer Anordnung Interaktionsereignisse nahegelegt. Die Besucherinnen und Besucher sind *face-to-room* und *body-to-room* auf den Kunstraum und auf die in ihm Anwesenden bezogen. Die Besuchenden eignen sich den Raum als *Prosumierende* an und etablieren *multisensorische und dezentrierte Wahrnehmungs- und Verweilräume*.

Interaktive Realisierung von *Eintauchen*

- Die Interaktionsanalysen haben deutlich gemacht, dass mit dem Eintritt in den geschlossenen Kunstraum nicht nur visuelle und kinästhetische, sondern vor allem auch olfaktorische und vestibuläre Wahrnehmungen interaktiv ausgewertet werden. Dies zeichnet die Bildung von *multisensorischen Wahrnehmungs- und Verweilräumen* aus.
- Der Spiegelboden fördert die interaktive Reflexion der Teilhabe, der Selbst- und Fremdwahrnehmung und der eigenen Verortung im Kunstraum.
- Zudem fördern die runde Grundrissform, die sich verändernden Druckverhältnisse sowie die transparente Bühnensituation über den Köpfen die Aufmerksamkeit auch für die Bereitschaft zur Kommunikation mit anderen, fremden Besucherinnen und Besuchern. Dies geschieht durch die gemeinsame visuelle Herstellung von Beobachtungssituationen von interaktiven Bewegungsereignissen über den

Köpfen der Besuchenden, von nicht-fokussierten Interaktionsereignissen durch das Beobachten von anderen im Raum Anwesenden oder das gemeinsame Lachen.

- Die räumliche Nähe zueinander und die immersive Raumsituation lassen zudem auch fokussierte Interaktionsereignisse mit einander sich fremden Besuchenden entstehen. Als *Prosumenten* erscheinen die Besuchenden kontaktfreudig.

Sprachliche Realisierung von Eintauchen

- Die multisensorischen Erfahrungen der Teilhabe und das Beobachten von anderen Anwesenden regen zur Anschlusskommunikation an, aber auch zu paraverbalem (lautes Lachen) und nonverbalem Kommunizieren (Nase zuhalten).
- *Eintauchen* motiviert die Besuchenden, sprachlich auf die unterschiedlichen sinnlichen Wahrnehmungsangebote durch Bezugnehmen, Beschreiben und Bewerten wie folgt zu reagieren:
 - Bezugnehmen: Deiktische Ausdrücke lokalisieren die Erscheinungen vor Ort (»von so unten«, »nach oben«, »DA«, »hier drinnen«).
 - Beschreiben: *verba sentiendi* benennen nicht nur Wahrnehmungswerte durch das Sehen (»boden gucken«, »zugucken«), sondern auch durch das Riechen (»es riecht«) und das Fühlen der Lage des eigenen Körpers (»man kommt sich vor«, »dabei sind wir so: leicht«). Mit der Vergleichspartikel »wie« werden Wahrnehmungswerte vergleichend veranschaulicht (»wie im schlAFsack«, »zelt«, »lUftmA-tratze«).
 - Bewerten: Bewertet wird vor allem das Seherlebnis (»das ist schon cool (.) wenn du auf den boden guckst und da hat es noch andere Figuren rum«; »also es ist schon cool so ne kletterburg von unten so (.) zu: zu gucken«).

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch Eintauchen: Installationskunst als soziales Immersionsmedium

Die Besucherinnen und Besucher werden im architektonisch geschlossenen Kunstraum mit dem ganzen Körper in einen intensivierten Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum involviert. Sie konstituieren Installationskunst als eine Kunst des ›Involvements‹ und als einen Immersionsraum. Durch die Betretbarkeit wird die ästhetische Distanz zu einem objekthaften Kunstwerk aufgehoben, das gesamte visuelle und körperliche Wahrnehmungsfeld wird von einer veränderten Atmosphäre dominiert und prägt das Erlebnisangebot. Dieses hat nicht nur einen die Besuchenden inkludierenden, sondern auch einen immersiven und alle Sinne ansprechenden Charakter, den die Besuchenden mit dem Körper auf phänomenologische Weise in den Präsenzmodi Stehen, Sitzen und Liegen beantworten. Die Erfahrung der Immersivität des Raumes aktiviert alltägliche Erinnerungen, individuelle Vorstellungen und Projektionen. Der Raum motiviert so zur chilligen, vergnügten und unbeschwerten körperlichen Nutzung. In der multisensorischen Rezeption des Kunstraumes äußern die Besuchenden eine Art sinnlicher »Verzauberung« [*enchantments*] (Rosenthal 2003: 33). In diesem Sinne könnte das soziale Immersionsmedium Installationskunst auch als eine »Kunst des In-Seins« (Kemp 2015: 178) bezeichnet werden.

4.5.3 Mitspielen



Standb. 5.3-1: 1Gro-01.23,02

Die Kamera befindet sich auf der höheren Zugangsebene zur großen, begehbaren Raumkapsel [⑰ Observatory] und dokumentiert das, was nach dem Begehen der Steiltreppe von der oberen Plattform aus zu sehen ist: Auf dem Dokument (Standb. 5.3-1) ist eine Art Luftkissen zu sehen, darüber ein Ausschnitt der transparenten und mit Pflanzen behangenen Kuppel der Raumkapsel. Darauf befinden sich drei Besuchende, die in unterschiedlichen Präsenzformen verweilen oder sich bewegen.⁵⁴ Die Frau im Vordergrund, ich nenne sie Viola, liegt auf dem Bauch. Ihren Oberkörper stützt sie mit den beiden Unterarmen auf der Folie auf. Das rechte Bein hat sie so angewinkelt, als ob sie robben würde. Max steht in der Mitte auf allen vieren, das heißt, er kniet und stützt sich mit beiden Armen auf den Folienuntergrund ab. Die Stirn hat er auf die Folie gelegt, so dass er durch diese hindurch nach unten schauen kann. Florian dahinter liegt auf dem Rücken. Sein linkes Bein hat er angewinkelt. Die Körperhaltungen und die Situierungen der Besuchenden sind durch die Materialität der Folie und die Druckverhältnisse des Luftkissens motiviert, aber auch von den Handlungen und Bewegungen der auf der Folie Anwesenden abhängig. Ohne dass klar ist, was im nächsten Moment passieren wird, kann doch mit Sicherheit vorausgesagt werden, dass das Luftkissen seine Form verändern wird, sobald sich jemand bewegt.

Wenn sich die Besuchenden auf die Folie wagen, sind sie in der Auswertung der raumkommunikativen Ressource unweigerlich mit den Bewegungsmöglichkeiten konfrontiert, die ihnen das Luftkissen nahelegt. Aber auch die Bewegungen der anderen Besuchenden, die sich darauf befinden, fordern sie zur Ko-Ordination auf. Kurz: Das Kunstwerk stellt an die Besuchenden die Aufgabe, aktiv zu PARTIZIPIEREN. Sie lösen diese, indem sie *mitspielen* und dabei Teil der künstlerischen Arbeit werden. Die

54 Die Videoaufnahme des Ausstellungsbesuchs von Ruth und Anita dokumentiert deren Aktivitäten aus der *Eintauch*-Perspektive von unten. Daher wird das Kapitel mit einem Standbild eines anderen dokumentierten Falles eingeführt, das die Perspektive der Nutzenden zeigt.

Lösung *Mitspielen* ist denn auch eine weitere handlungspraktische Antwort auf die Frage: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Die Besuchenden beantworten die Hinweise des künstlerisch gestalteten Kunstraumes und konstituieren durch eine aktive Teilnahme die Kunsthaftigkeit von Installationskunst mit.

Im Diskurs der Kunst sind die Begriffe ›Mitwirken‹, ›Mitmachen‹ oder ›Mitgestalten‹ als Formen von Partizipation bereits etabliert. Wie im letzten Kapitel (vgl. *Eintauchen*, Unterkapitel 4.5.2) gezeigt wurde, befindet sich unter der Folie ein Zuschauerraum, in dem das *Mitspielen* beobachtet werden kann. Mit der auf dem Standbild dokumentierten Situation kommt somit der »Theater«-Frame zum Tragen, der durch die kategorischen Identitäten »performer/audience« (Sacks/Schegloff/Jefferson 1992: 110) geprägt wird. Die transparente Haut bindet die Anwesenden in ein räumliches Setting ein, das für ›Bewegungsspiele‹ genutzt und in Anwesenheit von *Prosumentin*-*nen* und *Prosumenten* darunter aufgeführt wird. Die Folie markiert eine »Grenzlinie« zwischen »einer Bühnenzone, wo die Aufführung stattfindet, und einem Zuschauer-*raum*, in dem sich die Zuschauer befinden« (Goffman [1974] 1977: 143). Wie die Rolle der auf der Bühne Agierenden gehört auch die Zuschauerrolle zum Theaterrahmen – »kein Publikum, keine Aufführung«, so Erving Goffman (Goffman [1974] 1977: 144). Insofern sind die *Prosumierenden* bei der Aufgabenlösung von PARTIZIPIEREN als konstitutiver Bestandteil des raumkommunikativen Settings mitzudenken.

In der Art und Weise, wie die Besucherinnen und Besucher das Luftkissen nutzen, wie sie mit ihren Bewegungen und Handlungen den Auftritt auf der Folien-Bühne gestalten und wie sie die Aufgabe durch *Mitspielen* empirisch lösen, prägen sie die Erscheinungsweise der Installation für die *Prosumententinnen* und *Prosumenten*. Darum wird es in diesem Kapitel gehen. Wiederum wird zuerst der Aufforderungscharakter der Installation analysiert (Abschnitt 4.5.3.1), dann werden jene Hinweise herausgearbeitet, die von den Besuchenden auf körperliche Weise beantwortet werden (Abschnitt 4.5.3.2). Dann wird die Perspektive gewechselt und die Körperfigurationen aus der Untersicht fokussiert (Abschnitt 4.5.3.3), bevor mit Hilfe der Videoanalyse das interaktive Spiel der sich auf der Folie Bewegenden näher beleuchtet wird (Abschnitt 4.5.3.4) und die Ergebnisse zusammenfassend reflektiert werden (Abschnitt 4.5.3.5).

4.5.3.1 Raumkommunikative Angebote der Bühnensituation

Bei der kommunikativen Vorstrukturierung dieser Situation spielen vor allem Angebote des Kunstraumes als Teil des vom Künstler gestalteten Ausstellungsraumes eine relevante Rolle.



Standb. 5.3-1b

Folie: Das zentrale Angebot zur Nutzung ist die gespannte Folie. Diese muss die Eigenschaft einer gewissen Strapazier- und Tragfähigkeit sowie Festigkeit kommunizieren, um als materielle Bedingung für die Begehrbarkeit überhaupt wahrgenommen, akzeptiert und genutzt zu werden. Als Kontaktzone fungiert sie zudem als Handlungs- und Bewegungsgrundlage,

die auf die Auslieferung der Körper sowie auf die Aktivierung von Bewegung angelegt ist. Als räumliche Grundlage kann die Folie mit dem in der Kunstwissenschaft etab-

lierten Begriff des *body display* (vgl. Stalder 2003) gefasst werden. Als Körperdisplay ist sie ein sinnstiftendes Element, das die Schnittstelle zwischen den Besuchenden und dem Kunstraum bildet. Sobald sie betreten wird, tritt sie kommunikativ in Erscheinung. Als bewegliches Bauteil wirkt sie prägend bei der Aktivierung und Visualisierung von Bewegungen der Besuchenden mit.



Standb. 5.3-1b

Luftkissen: Das Luftkissen kann definiert werden als ein raumgreifendes Objekt, das einen großen Teil des Kunstraumes ausmacht und in dem die *Prosumentinnen* und *Prosumenten* darunter »eingeschleust« sind. Zu erkennen ist eine leichte Wölbung der gespannten Folie, die von der Luft des Kunstraumes darunter herrührt. Das Luftkissen ist vom Künstler wie eine Versuchsanord-

nung für Bewegung und Handlung gebaut, gestaltet, inszeniert und vorstrukturiert worden. Es etabliert eine kommunikative Situation, indem es von den Besuchenden betreten werden kann, was für andere Anwesende darunter sichtbare »Ereignisse [...] auslöst« (Gronau 2010: 126). Als Bewegungs- und Handlungsträger prägt es die räumliche Umgebung der Besuchenden auf der Folie und prägt die Wahrnehmbarkeits- und Betrachtbarkeitshinweis für jene darunter. In diesem Sinne lässt sich das Luftkissen als ein Objekt fassen, das eine zentrale Ressource der Kommunikation und Interaktion zwischen den auf der Folie Agierenden untereinander und zwischen ihnen und den *Prosumierenden* darunter bildet. Mit Stefan Hirschauer ist es sogar als materieller »Partizipand« zu verstehen, der darunter alle »Entitäten, die auf eine für sie spezifische Weise in den Vollzug von [körperlichen] Praktiken involviert sind«, fasst (Hirschauer 2004: 74). Möglich ist auch, dem Begriffsvorschlag von Bruno Latour zu folgen. Latour hat in der materiell-semiotisch orientierten Akteur-Netzwerk-Theorie den Begriff »Aktant« geprägt. Der Aktant tritt als eigendynamischer Mitspieler in Erscheinung und verschiebt dabei die Handlungsziele der Akteure auf eine Entität in materialisierter Gestalt (vgl. Latour 2000: 372). Wendet man Latours Begriffsvorschlag auf die dokumentierte Situation an, dann nutzen die handelnden Besuchenden das Luftkissen nicht nur, sondern sie verändern die Form durch ihre Bewegungen und Handlungen auch. Die durch die Besuchenden geformte, räumlich-materielle Form des Kissens kann gemäß Latour als *Aktant* bezeichnet werden, da sie wiederum auf das Handeln der Besuchenden wirkt. Denn einerseits bildet das Luftkissen als *Aktant* die materielle Bewegungsgrundlage, andererseits ist er ein »Mitspieler« und materialisierter Ko-Produzent von Interaktion.



Standb. 5.3-1c

Transparenz: Ein weiteres zentrales kommunikatives Angebot ist die Transparenz der Folie. Obwohl diese aufgrund ihrer Erscheinung als Kontaktzone die eigene Materialität kaum in den kommunikativen Vordergrund treten lässt, ist sie dennoch als Schauplatz von bewegten Körpern und als »ästhetische Grenze« (Janecke 2004: 17) relevant. Die Transparenz der Folie ermög-

licht Durch- und Einblicke. An der durchsichtigen Grenze werden die Bewegungen der aktiven Körper darüber und die verweilenden Körper darunter wahrnehmbar. Es entfaltet sich ein »Gravitationsfeld [...], das alles ästhetisiert, was in seinen Sog hineingerät« (Hartard 2010: 6). Als Hinweis für Betrachtbarkeit fordert die transparente Folie eine erhöhte Aufmerksamkeit für visuelle Wahrnehmung. Sie legt eine Art Komplizenschaft zwischen den Teilnehmenden auf der Folie und jenen der *Prosumierenden* darunter nahe.



Standb. 5.3-1d

sich als wahrnehmende und handelnde *Akteure* zu zeigen. Silke Feldhoff beschreibt die Beteiligungsweise des Publikums wie folgt: »Akteur ist der Rezipient bei den Arbeiten, bei denen seine Reaktionen oder Handlungen notwendiger konstitutiver Teil der künstlerischen Arbeit sind.« (Feldhoff 2009a: 44) Mit dem Bühnenmodell lässt sich somit ein Zusammenhang zwischen Kunstrezeption und -produktion herstellen. Der Folien-Bühnenraum ist dabei ein »Zwischenraum des Zeigens«, der sich mit Nora Sternfeld zwischen Ereignis und Repräsentation, zwischen Präsenz und Repräsentation (vgl. Sternfeld 2017) und explizit als »designed for the recipient« (Sacks/Schegloff/Jefferson 1992: 230) manifestiert.

4.5.3.2 Besuchende als Akteure



Standb. 5.3-1e

Die gespannte Folienhaut fordert als kommunikatives Display die körperliche Nutzung des Bühnenraumes. In dem Moment, in dem sich die Besuchenden auf die instabile Unterlage begeben, beantworten sie den Hinweis der Begehbarkeit des Luftkissens und etablieren dieses als *Aktionsraum*. Sie befinden sich nicht mehr in körperlicher Distanz zum oder vor einem Kunstwerk, sondern sie liefern sich mit ihrer ganzen körperlichen Existenz dem Kunstwerk aus und werden Teil davon. Wie wir vertrautheitsabhängig vom Trampolin wissen, verlangt das Sich-Bewegen auf gespannter Folie als materiellem Untergrund aufgrund der Instabilität andere und bisweilen auch neue Bewegungsabläufe und -formen, bei denen sich das Körperzentrum in Foliennähe befindet. Dies verlangt nach einem horizontal orientierten Handeln und Bewegen. Viola versucht zu robben, Florian verweilt auf dem Rücken und Max kniet auf allen vieren. Die Besuchenden werden von der räumlichen Umgebung als Bewegende, Mitmachende oder Mitspielende, kurz: als *Akteure* konfiguriert.

Bühne: Die körperlichen Handlungen und Bewegungen in luftiger Höhe sind durch die Ausdehnung des Luftkissens innerhalb der begehbaren Raumkapsel begrenzt. Barbara Gronau qualifiziert Installationen mit der intendierten Involvierung von Besuchern in ihrem gleichnamigen Buch als »Theaterinstallationen« (Gronau 2010). Die Theatralität ermöglicht es den Besuchenden,

Die gespannte Folienhaut fordert als kommunikatives Display die körperliche Nutzung des Bühnenraumes. In dem Moment, in dem sich die Besuchenden auf die instabile Unterlage begeben, beantworten sie den Hinweis der Begehbarkeit des Luftkissens und etablieren dieses als *Aktionsraum*. Sie befinden sich nicht mehr in körperlicher Distanz zum oder vor einem Kunst-



Standb. 5.3-1f

Die Besuchenden nutzen das Luftkissen auf unterschiedliche Weise. Viola liegt auf dem Bauch. Der Hüftbereich bildet jene Stelle, die das Luftkissen am stärksten belastet und hinunterdrückt. Max kniet und stützt sich mit den Unterarmen auf der Folie auf. Sein Körpergewicht lagert vor allem auf dem linken Knie des Standbeines, das die Folie am stärksten nach unten drückt,

da das rechte Bein nach hinten gestreckt und entlastet ist. Florian liegt mit angezogenen Beinen auf dem Rücken, das Gewicht seines Oberkörpers ist gleichmäßig auf der Folie verteilt. Die drei *Akteure* bestimmen mit dem Körpergewicht, den entsprechenden Posituren und Körperhaltungen die Verteilung des Luftdrucks und formen das Luftkissen. Dieses bildet die räumliche Ressource von weiteren körperlichen Bewegungsmöglichkeiten. Denn wir wissen aus Erfahrung, dass das Folienkissen bei jeder Bewegung und Positionsveränderung die Spannungsstruktur und damit auch die Form verändert. Wenn sich jemand auf eine Seite bewegt, steigt das Luftkissen auf der anderen Seite hoch. Die gesamte Folienstruktur wird durch die körperliche Anwesenheit, durch Bewegungen und Handlungen der Besuchenden *body-to-object*-orientiert dynamisch verändert. Als *Akteure* sind sie also permanent herausgefordert, den eigenen Körper mit dem raumkommunikativen Angebot des Luftkissen-*Aktanten* zu ko-ordinieren. Sie formen ihn und werden von ihm geformt.



Standb. 5.3-1g

Das Standbild zeigt, wie Max seinen Kopf auf der Folie abstützt und offensichtlich durch die Folie nach unten schaut. Er beantwortet den Hinweis der Transparenz und nutzt die Folie zum Hindurchsehen. Aus einer Beobachtungssituation von einem erhöhten Aussichtspunkt aus hat er eine privilegierte und distanzierte Perspektive auf das Geschehen unter ihm. Dabei kommt

das »alles überschauende Auge« (de Certeau 1988: 181) zum Einsatz. Als *Akteur* beobachtet er entweder die Besuchenden unter sich oder seine visuelle Wahrnehmung ist auf das (eigene) Spiegelbild des verspiegelten Bodens des Kunstraumes gerichtet. In Anlehnung an die Erkenntnisse des letzten Kapitels *Eintauchen* (vgl. Unterkapitel 4.5.2), ist seine Körperpositur und -figuration auch für den Blick des Publikums darunter sichtbar. Max ist als Betrachter sowie auch als Betrachteter in Szene gesetzt. Er etabliert eine Rezeptionshaltung, die der Kunsthistoriker Peter J. Schneemann als »Beobachtung der Fremdrezeption« (Schneemann 2011: 282) qualifiziert hat. Diese findet in Situationen statt, in denen nicht Kunstwerke, sondern die Betrachtung des Publikums im Wahrnehmungsfokus steht. Im Anschluss an Niklas Luhmann wird Max durch das »Betrachten anderer Beobachter« (Luhmann 1995: 97) zum Beobachter zweiter Ordnung. Schneemann streicht diese Form der Besucherbeobachtung als ein zentrales Merkmal von Gegenwartskunst heraus:

»Der Besuch vieler zeitgenössischer Ausstellungen [...] vermag den Blick auf unterschiedliche Gruppierungen innerhalb des Publikums lenken, die in unterschiedlicher Weise den Raum der Kunst und die existierenden Regieanweisungen für ihren eigenen Auftritt nutzen. Andere schauen distanziert zu [...]« (Schneemann 2013b: 132)

Anders als der traditionelle Schauspieler auf der Bühne, der das Publikum während seines Spiels nicht direkt anschaut, nimmt Max als *Akteur* seine ›Zuschauer‹ in den Blick. Durch sein Handeln wird der Bühnencharakter der Situation in Form von Sehen und Gesehen-Werden relevant (vgl. Gronau 2010: 26/27). Die transparente Folie ermöglicht demnach ein wechselseitiges Wahrnehmen zwischen *Akteuren* und zuschauenden *Prosumentinnen* und *Prosumenten*.



Standb. 5.3-1h

Die Besuchenden beantworten das vordisponierte Tätigkeitsangebot des Künstlers und die kommunikativ zur Verfügung gestellte bühnenartige Versuchsanordnung als erfahrungsgestaltende *Akteure*. Die installierte Situation fordert aktive, physische Bewegung und bezieht sie körperlich in den Raum des Kunstwerks ein. Ohne das *Mitspielen* der Besuchenden ist Saracenos

Kunstwerk unvollendet. Als *Akteure*, Mitspieler und Ko-Produzierende sind sie nach dessen Intention integraler und sinnstiftender Bestandteil des Kunstwerks. In Form von »Werkgemeinschaften« (Kemp 2015: 94), in denen sie das Luftkissen als einen sie verbindenden und in der Interaktion hergestellten *Aktanten* formen, fungieren sie als Bestandteil der Bedeutungskonstruktion von Kunst. Die Kunsthaftigkeit von Installationskunst wird hier nicht durch die Betrachtung eines autonomen und objekthaften Kunstwerks aus der Distanz konstituiert, sondern als ein interaktives Ereignis, das durch das Handeln von aktiven, mitspielenden Besucherinnen und Besuchern verkörpert und für Zuschauende darunter aufgeführt wird.

4.5.3.3 Körperfigurationen aus der Zuschauerperspektive

Das Angebot zum *Mitspielen* haben drei Paare angenommen (Video A, F, L) und dabei lange Wartezeiten in Kauf genommen. Um diese zu umgehen, haben sich Ruth und Anita aufgeteilt und die obere Plattform je mit zwei weiteren, ihnen fremden Besuchern betreten. Die folgende Zusammenstellung von Standbildern stellt eine Reihe ihrer ›Bühnenaktivitäten‹ dar. Sie werden aus der Froschperspektive vom Raum darunter betrachtet. Die visuelle Attraktivität der Körper ist in den kommunikativen Vordergrund gehoben, indem sich die Körper optisch vor dem Hintergrund der mit Pflanzen behangenen Kuppel abgrenzen. Wie im letzten Kapitel *Eintauchen* (vgl. Unterkapitel 4.5.2) festgestellt werden konnte, üben sie eine Sogwirkung auf die wahrnehmende Aufmerksamkeit der *Prosumierenden* im Kunstraum darunter aus.

Die auf den folgenden Standbildern dokumentierten Körperfigurationen lassen unterschiedliche Bewegungs- und Verweilarten identifizieren. Sie sind mit Nummern markiert:

- zusammenkauern (3)
- seitlich liegen (2, 8, 9)
- auf dem Bauch liegen (5, 13, 27)
- auf dem Rücken liegen (1, 11, 19, 22, 23)
- krabbeln (14, 16)
- berühren (physischer Kontakt) (4, 10, 15)
- sitzen mit aufgestützten Armen (18, 21)
- einen Purzelbaum schlagen (17, 20)
- robben und kriechen (25, 26)
- auf allen vieren stehen (6)
- knien (12, 24)
- in der Hocke stehen (7)
- durch die Folie nach unten blicken (5, 6, 13, 26, 27)



Standb. 5.3-2: L-O.31.51,13



Standb. 5.3-3: L-O.32.13,12



Standb. 5.3-4: L-O.32.38,22



Standb. 5.3-5: L-O.33.18,17



Standb. 5.3-6: L-O.34.08,11



Standb. 5.3-7: L-O.34.37,23



Standb. 5.3-8: L-O.38.33,14



Standb. 5.3-9: L-O.39.04,06



Standb. 5.3-10: L-O.39.11,21



Standb. 5.3-11: L-O.39.32,00

Als zur Schau gestellte Kommunikationsmedien (vgl. Hirschauer 2004) kommunizieren die Körper durch ihre Haltungen, Posituren und Präsenzmodi ein reiches Spektrum an Bewegungsmöglichkeiten und Körperformen, die sich im Prozess des *Mitspiels* laufend verändern. Sie werden für den Blick der *Prosumentinnen* und *Prosumenten* vorgeführt und »ausgestellt« (Schneemann 2013b: 131). Das »Publikum als Exponat« (Kemp 2015: 75) wird im Gegenlicht inszeniert. Die Körper sind als kriechende, robbende oder krabbelnde Fortbewegungseinheiten oder als spielende, Purzelbaum schlagende Figuren zu erkennen. Bisweilen bilden sie rätselhafte Körperfigurationen, wenn sich beispielsweise zwei *Akteure* berühren (Standb. 5.3-3; 5.3-5; 5.3-7). Offensichtlich motiviert der Folienuntergrund zu regressiven und auch spielerischen Bewegungs- und Verweilarten. Sie lösen Assoziationen an Spinnen, Fische oder auch Reptilien aus. Für Wolfgang Isler ist Spiel und Inszenierung identisch mit *staging*. »Staging überschreitet die Assoziation mit Theater und beschreibt auch das Unverfügbare, Mögliche, Alternative, Unabschließbare oder Plastische« (Isler, zit. in Kemp 2015: 82). Was aber die *Akteure* zu ihrem *staging* motiviert und welche Rolle dabei die offene materielle Umgebung spielt, das lässt sich aus der Kameraperspektive der »Zuschauer« nicht rekonstruieren. Durch die Transparenz tritt der Folien-Aktant als Mit-Konstituent der Körperfigurationen nicht in Erscheinung, zu sehen sind lediglich die körperlich realisierten Antworten. Daher wird im Folgenden die Perspektive auf die Bühnenebene gerichtet, um das Zusammenspiel von *Akteuren* und *Aktant* zu rekonstruieren.

4.5.3.4 Interaktive Herstellung von *Mitspielen*

Der vorstrukturierte und künstlerisch intendierte Raum bestimmt einerseits die Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten der *Akteure* mit, andererseits wird dieser von den präsenten, sich bewegenden und interagierenden Körpern mitgestaltet. Ob bewusst oder unbewusst haben die *Akteure* dabei ihre Aktivitäten stets mit weiteren *Akteuren* auf der Folie zu koordinieren. Dies wird im nächsten Fallbeispiel »Time is OVER« näher beleuchtet.

4.5.3.4.1 Fallbeispiel »Tlme is OVER«

Das Fallbeispiel ist aus der Perspektive der oberen Plattform der kleinen Raumkapsel [⑧ *Biosphere 01*] mit unmittelbarem Blick auf die Handlungen der *Akteure* auf dem Luftkissen gewählt und mit dem integrierten Mikrofon dokumentiert. Von der Kameraposition aus lässt sich die interaktive Lösung *Mitspielen* der PARTIZIPATIONS-Aufgabe besser nachvollziehen als vom Kamerablick aus der Zuschauerposition heraus. Die Betretbarkeit der Folie ist hier, wie bereits gezeigt wurde (vgl. *Lesen von Handlungsanweisungen*, Abschnitt 4.2.4.3), auf zwei Interaktionsteilnehmende beschränkt. Die Datengrundlage bildet eine rund zweiminütige Videoaufnahme, wobei die letzten 25 Sekunden genauer betrachtet werden (Klo8-o.1.22,11–Klo8-o.01.47,16). Die Sequenz startet in dem Moment, in dem Olivier (O) und Lea (L) sich auf der Folie schon eine Weile bewegt haben.



Standb. 5.3-12: Klo8-o.01.22,11



Standb. 5.3-13: Klo8-o.01.23,18



Standb. 5.3-14: Klo8-o.01.25,10



Standb. 5.3-15: Klo8-o.01.26,15

02 Lea # allez (.) toi



Standb. 5.3-16: Klo8-o.01.28,21



Standb. 5.3-17: Klo8-o.01.29,16



Standb. 5.3-18: Klo8-0.01.32,03

03	Livespeaker	Time is OVER
04	Lea	okay
05		(2.0)#



Standb. 5.3-19: Klo8-0.01.34,06



Standb. 5.3-20: Klo8-0.01.36,0



Standb. 5.3-21: Klo8-0.01.37,03



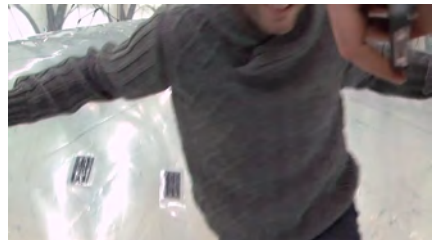
Standb. 5.3-22: Klo8-0.01.39,05



Standb. 5.3-23: Klo8-0.01.41,20



Standb. 5.3-24: Klo8-0.01.45,07



Standb. 5.3-25: Klo8-0.01.47,16

Ich beginne mit der Beschreibung des ersten Standbildes (Standb. 5.3-12). Olivier (O) und Lea (L) befinden sich nebeneinander und auf allen vieren im Innern der begehbaren kleinen Raumkapsel, das heißt, sie knien und stützen sich mit den Händen auf dem Luftkissen ab. Man kann erkennen, wie die Folie an einem Kreisring der Kapsel

befestigt ist, von unten aufgeblasen wird und stark nach oben gewölbt ist. An dem Ort, an dem sich Olivier und Lea befinden, drücken sie die Folie in eine Vertiefung, um sie herum wölbt sich das Folienluftkissen. Lea versucht, das zu einem Berg aufgebauschte Luftkissen vor sich durch Vorwärtsskrabbeln zu bewältigen (Standb. 5.3-13), indem sie mit beiden Armen weit nach vorn greift. Auch Olivier hat seine Arme nach vorn geschoben. Mit einem Blick zu Lea orientiert er sich über ihr Vorhaben. Diese zieht ihren Körper im nächsten Moment zurück. Offenbar ist der Widerstand des Folienluftberges stärker als sie. Nun ist es Olivier, der sich an ihrer Stelle dem Widerstand des Untergrundes stellt (Standb. 5.3-14). Lea unterstützt das von Olivier signalisierte Vorhaben mit »*allez (!) toi*«. Mit dem ganzen Körpergewicht wirft sich dieser nun auf den Folienluftberg (Standb. 5.3-15). Lea wendet sich unterdessen nach rechts ab. Die Kamera fokussiert Olivier, wie er zwischen den Folienluftbergen mit dem Kopf voran abtaucht (Standb. 5.3-16). Er ist zwischen den Luftkissenbergen abgetaucht und nicht mehr hör- und sichtbar, nur noch seine linke Hand ragt heraus, was ein Hinweis darauf ist, dass er sich zwischenzeitlich von der Bauch- auf die Rückenlage umgedreht haben muss (Standb. 5.3-17). Zu hören eine Stimme, die in englischer Sprache den Ablauf der Zeit ankündigt: »*Time is OVER*«. Dies muss auch Lea gehört haben, denn sie bestätigt die Stimme aus dem Off mit »*okay*«. Lea bahnt sich auf allen vieren einen Weg durch den um sie herum aufgebauchten Untergrund und auf die Plattform zu (Standb. 5.3-18). Plötzlich jedoch verliert sie das Gleichgewicht, fällt nach hinten, taucht rückwärts ein ins Luftkissen und wird von neuen Luftkissenbergen umgeben (Standb. 5.3-19). Gleichzeitig sind Oliviers ausgestreckte Beine und Arme im Bild sichtbar. Er liegt auf dem Rücken und streckt alle viere von sich. Seine Bewegungsinitiierung hat offenbar die Druckverhältnisse des Kissens so verändert, dass sie destabilisierend auf Leas Fortbewegen wirkten. Lea stützt sich mit beiden Händen auf die Folie hinter ihrem Rücken, stößt sich ab und kommt von der Rückenlage in eine Sitzposition, in der sie sich weiterhin mit den Händen auf den Folienuntergrund aufstützt. Sie produziert in dieser Sitzposition eine große Delle in der Folie. Olivier dreht sich ebenso um (Standb. 5.3-20) und kommt ins Sitzen. Die Vertiefung, die seine körperliche Anwesenheit auf der Folie bildet, verbindet sich mit jener von Lea, so dass sich eine Art Tal bildet. Dieses macht den Weg frei, so dass Olivier nun auf dem Gesäß in ihre Richtung rutschen könnte (Standb. 5.3-21). Er bleibt jedoch einen Moment lang sitzen und wartet, bis sich Lea aus der Hockposition gelöst hat und nach vorn zur Ein- und Ausstiegsplattform rutschen kann (Standb. 5.3-22). In dem Moment, in dem der Handlauf zum Greifen nah ist, streckt sie den rechten Arm aus, greift zum Holm und zieht sich zur Plattform hoch. Nun ist ihre Vertiefung im Luftkissen aufgelöst. Olivier bildet nun mit seinem Körpergewicht eine eigene Delle, in der er sich vom Sitzen auf die Knie bewegt und von da seinen Oberkörper so aufrichtet und ausstreckt (Standb. 5.3-23), dass er nach zwei Schritten die Hand ausstrecken, sich von der Folie abstoßen, das Gelände greifen und sich daran auf die Plattform hochziehen kann (Standb. 5.3-24; 5.3-25).

Auch wenn ich hier nur eine sehr kurze Sequenz näher analysiert habe, wird dennoch klar, wie die beiden *Akteure* durch ihre körperliche Präsenz Einfluss haben auf die Druckverhältnisse des Luftkissens. Mit ihrem Körpergewicht, ihrer Körperhaltung und ihren Bewegungen formen Olivier und Lea das Luftkissen und verändern permanent die räumliche Situation mit jeder Lageveränderung ihrer Körper. Da, wo sich ein Körper befindet, bildet dessen Gewicht eine große Vertiefung. Um ihn herum wölbt sich das Luftkissen und bauscht sich auf. Bewegt sich der Körper an einen

anderen Ort, verändert sich die Druckverteilung des Luftkissens so, dass es da sinkt, wo er sich befindet, um ihn herum aber wölbt und aufsteigt. Die Bewegung eines Körpers beeinflusst auch die Bewegungsmöglichkeiten des anderen, denn das Luftkissen kann sich dazwischen aufbauschen und zum Widerstand werden.

Das Beispiel macht die dynamische Relation zwischen der Struktur des Luftkissens und den *Akteuren* Olivier und Lea nachvollziehbar. Olivier und Lea werten ko-operierend die räumlichen Eigenschaften des Luftkissens aus. Dieses wird als interaktive Ressource etabliert. Es befindet sich in einem kontinuierlichen Prozess der Ausgestaltung durch die beiden. Mit Bezug auf Latour scheint das Luftkissen als *Aktant* in der Lage zu sein, Olivier und Lea als Subjekte zu aktivieren. Es wird von ihnen durch direkten *body-to-object*-Kontakt geformt und bestimmt als materialisierter und so geformter Mitspieler die Interaktion zwischen ihnen mit (vgl. Latour 2000: 230). Das Luftkissen macht Nähe und Distanz körperlich erfahrbar. Wenn sich die beiden nahe beieinander befinden, wie zum Beispiel zu Beginn der Sequenz, dann bilden sie zusammen eine Art »gemeinsame Vertiefung«, die durch Nähe erzeugt wird, die sie aber auch gefangen hält. Aus dieser Vertiefung gibt es nur mit einem erhöhten Kraftaufwand von Olivier ein Herauskommen, Lea schafft es allein nicht. Die Bewegungen der *Akteure* sind also nicht nur durch die Druckverhältnisse motiviert, sondern auch durch die Handlungen und Bewegungen der Anwesenden auf der Folie. Das Luftkissen macht im interaktiven Gebrauch Ko-Aktivierung physisch erfahrbar. Dabei hat der körperlich stärkere *Akteur* (Olivier) einen größeren Einfluss auf die Gestaltung des *Aktanten* als die körperlich leichtere *Akteurin* (Lea). Er kann ihr die Bewegung durch Ko-Operation erleichtern oder durch Nicht-Ko-Operation auch erschweren.

Das Folienkissen ist auf eine interaktive Nutzung angelegt und an der Herstellung von »Gemeinschaftssinn« (Kemp 2015: 95) beteiligt. Als *Aktant* aktiviert es die *Akteure* und prägt die Interaktion zwischen ihnen mit. Im Zusammenspiel mit dem *Aktanten* stellen Olivier und Lea mit ihren Körpern einen gemeinsamen und sich permanent verändernden *Aktionsraum* her. Was tatsächlich passieren wird und wie der *Aktionsraum* aussehen wird, ist kaum im Voraus bestimmbar. In Anlehnung an Angela Nollerts Text *Performative Installation* (Nollert 2003) wird durch die kommunikative Situation des benutzbaren Luftkissens eine Versuchsanordnung etabliert, die das Erleben und Erfahren sozialer Zusammenhänge physisch erfahrbar macht. Offensichtlich wecken die räumlichen Ressourcen die spielerische Neugier auch von Erwachsenen. Olivier und Lea haben Spaß dabei. *Mitspielen* scheinen sie im Sinne von Roland Barthes als »Subjekte des Vergnügens« (Barthes 1998, zit. in Hausendorf 2012b: 98) zu realisieren.

Wenn Nora Sternfeld die Form der Partizipation in künstlerischen und kulturellen Projekten als »eine Form der Teilnahme und Teilhabe, welche die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt«, definiert, wenn sie also Partizipation so versteht, dass um die »Spielregeln gespielt wird« (Sternfeld 2012: 121), dann geht sie von einem Partizipationsverständnis aus, in dem die *Akteure* in bestehende Verhältnisse eingreifen und gegebene Strukturen verändern können. Ein solcher Grad der Beteiligung manifestiert sich hier nicht. Vielmehr zeigt sich eine Kunstpraxis, die das Publikum als Mitspieler adressiert. Die Möglichkeiten des Mitwirkens und die Spielregeln sind vorbestimmt, geplant und kontrolliert, die Aufsichtsstimme beendet die Nutzungsdauer mit »Time is OVER«. Als *Akteure* sind Olivier und Lea auch als Mitspieler und aktive Erfahrungsgestalter vom künstlerisch gestalteten Raum in Szene gesetzt (Umathum 2011). Etwas kritischer können sie auch als »Erfüllungsgehilfen« (Janecke

2004: 37) oder »Statisten« verstanden werden, die »eifrig die von ihm [des Künstlers, Anm. d. Verf.] erwartete Reaktion demonstrieren« (Schneemann 2008: 84), das vom Künstler intendierte sowie von der Institution beaufsichtigte Kunstwerk auf situativ-interaktive Weise aufführen und damit zu Ende bringen. Silke Feldhoff nennt solche Inszenierungen »operative Settings« (Feldhoff 2009a: 54). Die Art der Partizipation, die bei der rekonstruierten Lösung der Aufgabe PARTIZIPIEREN wirksam wird, lässt sich mit Feldhoff als »systemische Partizipation« (Feldhoff 2017: 31) klassifizieren. Darunter fasst die Kunsthistorikerin begehbbare Situationen mit Angeboten zur mitgestaltenden Teilhabe, die vor allem auf eine Öffnung des Kunstbegriffs zielen, die aber nicht wesentlich in das Kunstwerk eingreifen und dieses nachhaltig sowie strukturell verändern können.

4.5.3.5 Zusammenfassung und Auswertung der Lösung *Mitspielen*

Mit dem Dokument (Standb. 5.3-1) zu Beginn des Kapitels ist eine Situation dokumentiert, in der sich drei Besuchende auf einem Luftkissen befinden und der Aufforderung der installativen Arbeit nachkommen, indem sie mitmachen und Teil des Kunstwerks werden. Mit der Möglichkeit zum *Mitspielen* wird eine weitere Aufgabenlösung relevant, mit der das Problem der Kunsthaftigkeit von Installationskunst bearbeitet werden kann. *Mitspielen* ist konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Es lässt Interaktion erfahrbar werden sowohl für jene auf der Folie als auch für Anwesende unterhalb der Folie.

Nicht alle Besucherinnen und Besucher nehmen die vom Künstler inszenierte Einladung an, sich auf die begehbbare Plastikfolie zu begeben. Nicht nur die Zugangsbedingungen (Wartezeiten, Schuhe ausziehen, Steiltreppe etc.), sondern auch das physische und visuelle Ausgeliefertsein auf der Folie könnten Gründe sein, welche die Motivation zum *Mitspielen* beeinträchtigen. Dennoch ist *Mitspielen* in *Cloud Cities* eine relevante Rezeptionslösung, die von den Besuchenden im Rahmen des Kunstkommunikationsraumes multimodal bearbeitet wird. Diese soll nun anhand des Zusammenwirkens von raumbasierter »Kunstkommunikation durch die Ausstellung« und der Antworten der Besuchenden zusammengefasst werden.

Raumbasierte Kommunikation

- Die beiden begehbbaren Kunsträume [(8) *Biosphere 01* und (17) *Observatory*] machen Angebote zur aktiven Teilhabe und zum *Mitspielen*.
- Die gespannte Folie in luftiger Höhe bildet die Kontaktstelle des beweglichen Luftkissens, das die Körper der Besuchenden trägt und zum Begehen einlädt. Das Rezipientendesign des Raumes kommuniziert instabile Begeh- und Benutzbarkeit.
- Das Luftkissen ist in Form eines sich verändernden und interagierenden Objekts fassbar. Als eigendynamischer Gegenstand und Mitspieler macht der *Aktant* Angebote zur körperlichen Nutzung und wird durch die Handlungen und Bewegungen der Besuchenden entsprechend verändert, was wiederum auf ihr Handeln wirkt.
- Durch die Transparenz der Folie wird auf luftiger Höhe eine Bühnensituation etabliert, die für jene auf der Folie die Sicht auf die Spiegelungen oder die Zuschauenden darunter ermöglicht und die es den *Prosumierenden* erlaubt, die sich bewegenden *Akteure* aus der Untersicht beobachten zu können.

Körperlich-räumliche Realisierung der Antworten der Besuchenden

- Durch die Möglichkeit der Partizipation wird das Luftkissen als interaktive Bühne relevant. Es lädt zum körperlichen Ausprobieren ein und provoziert ko-ordinierende Bewegungen mit den anderen auf der Folie Anwesenden.
- Die bewegliche Folie ermöglicht auch das Beobachten oder Wahrnehmen des Raumes darunter, in dem sich das Publikum befindet oder auf dessen Boden Spiegelungen zu sehen sind. Sie setzt die stabile Positionierung außer Kraft und fordert während der *body-to-object*-Nutzung foliennahe Fortbewegungsarten.
- Das Luftkissen wird als eine Versuchsanordnung etabliert, die ungewohnte Bewegungsmöglichkeiten auf dem instabilen und sich verändernden Grund provoziert.
- Die Besucherinnen und Besucher beantworten die Hinweise des transparenten Luftkissen-Bühnenraumes durch körperliche Präsenz- und Bewegungsformen, die experimenteller und spielerischer Natur sind. Dabei werden regressiv Bewegungsarten sichtbar wie Robben, Kriechen, Krabbeln, Gehen auf allen vieren oder spielerische Formen wie Purzelbaum-Schlagen. Es werden aber auch verweilende Präsenzformen erkennbar wie Sitzen, zusammengekauertes Hocken, Stehen auf allen vieren oder Liegen.

Nach diesen zusammenfassenden Ausführungen soll erneut versucht werden, die Lösung mit Hilfe einer Skizze grafisch zu veranschaulichen und damit auch zu verallgemeinern. Diese zeigt, wie die Aufgabe PARTIZIPIEREN das *Mitspielen* kommunikativ vorstrukturiert und es entsprechend von den Besuchenden multimodal beantwortet wird.

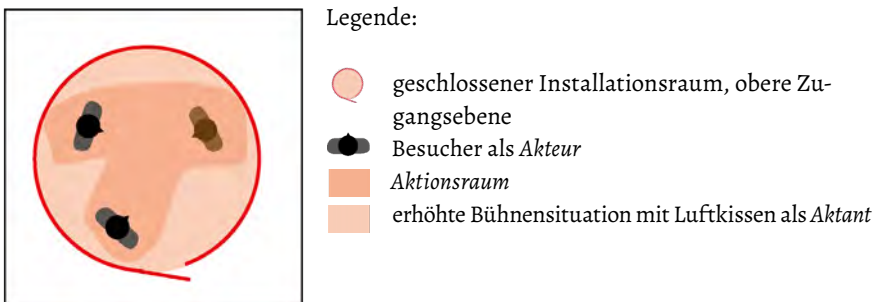


Abb. 26: *Mitspielen* als mögliche Lösung von PARTIZIPIEREN

Auf der Skizze sind drei Besuchende in einem geschlossenen Installationsraum auf der oberen Zugangsebene zu sehen. Sie befinden sich auf einer Folie, die den ganzen Durchmesser des Kunstraumes einnimmt. Als objekthafter *Aktant* bildet es den Handlungs- und Bewegungsuntergrund. Im Zusammenspiel mit anderen Akteuren sowie mit dem *Aktanten* stellen die Besucherinnen und Besucher interaktiv einen *Aktionsraum* her. Die *body-to-object*-Wahrnehmungsorientierung ist dabei auf den Luftkissen-Aktanten gerichtet, den sie mit ihren Körpern formen und von ihm geformt werden.

Interaktive Realisierung von Mitspielen

- Die Zugangsbedingungen des Kunstraumes legen eine Nutzung zu zweit oder zu dritt nahe. Das Luftkissen ist eine dynamische Bewegungsgrundlage, die auf Druckveränderungen der Körper reagiert.
- Die Lage und Bewegung eines Körpers hat Einfluss auf die Gestalt des Folienuntergrundes und damit auch auf die Bewegungen des anderen anwesenden Körpers, indem das Luftkissen Bewegungen nahelegt oder verhindert.
- Als *Akteure* sind die Besuchenden durch das Luftkissen herausgefordert, sich im Interaktionsgeschehen mit den anderen Anwesenden gemäß den durch den mitspielenden *Aktanten* materiell vorstrukturierten Spielregeln ko-aktivierend zu bewegen.
- Durch das Zusammenspiel der *Akteure* mit dem Luftkissen-*Aktanten* wird ein gemeinsamer und sich permanent verändernder *Aktionsraum* etabliert. Die interaktive Nutzung des Luftkissens verweist auf die performative und ereignishaftige Qualität der installativ-architektonischen Sphärenstruktur und macht die soziale Relationalität der interagierenden Akteure physisch erfahrbar.

Sprachliche Realisierung von Mitspielen

- Während des *Mitspielens* wird kaum gesprochen. Offenbar beanspruchen die körperlichen Handlungen die ganze Aufmerksamkeit, so dass das sprachliche Kommunizieren zurückgestuft wird.
- Es sind aber parasprachliche Lautäußerungen hörbar wie Atemgeräusche oder Stöhnen als Ausdruck der körperlichen Kraftanstrengungen oder des lustvollen Handelns durch die erhöhten körperlichen Herausforderungen. Diese werden höchstens durch Lacher kommentiert.

Herstellung von Kunsthaftigkeit durch Mitspielen: Installationskunst als interaktive Bühne

Die Besucherinnen und Besucher rezipieren Installationskunst vorwiegend auf körperlicher Ebene, indem sie das Luftkissen als räumliche Ressource nutzen und gemeinsam mit anderen auf der Folie Anwesenden ihre Bewegungen und Handlungen für weitere Besuchende unter ihnen aufführen. Die Möglichkeit des *Mitspielens* ist ein integraler Bestandteil der Kunst und kommunikativ durch den Künstler vorbestimmt. Dabei wird das begehbare Luftkissen als Bühnen- und Spielraum relevant. Dieses aktiviert zu ungewohnten körperlichen Bewegungsformen und prägt als materialisierter Mitspieler die Möglichkeiten der Wahrnehmung, Bewegung und Handlung mit. Installationskunst wird zum »Raum für (Sprach- und Interaktions-)Spiele, ein Spielfeld, [...], das die Beteiligten durch ihre Spielzüge (>moves: im Sinne von Goffman 1974) aktivieren müssen« (Hausendorf 2010: 192). Eine entscheidende Dimension des Spiel- und Bühnenraumes ist dessen Situierung über den Köpfen der Zuschauenden. Durch die transparente Folienbodenfläche wird gegenseitige Beobachtbarkeit von *Akteuren* und zuschauenden *Prosumierenden* darunter kommunikativ hergestellt. Die *Akteure* führen auf dem transparenten Bühnengrund ein interaktiv motiviertes Bewegungseignis während einer institutionell festgelegten Zeitdauer auf. Ihre ko-aktivierten

Körperbewegungen und -ausdrucksformen prägen die Ereignishaftigkeit der Installationskunst. Das installative und bühnenartige Rezipientendesign macht soziale Zusammenhänge physisch erleb- und visuell beobachtbar. Durch *Mitspielen* etablieren die Besucherinnen und Besucher Installationskunst als eine interaktive Bühne. Dabei wird »das Museum als sozialer Raum« (vom Lehn/Heath 1998) hervorgebracht.

4.5.4 Resümee: Die Ausstellung als multisensorischer Handlungsraum

Die bedeutungskonstituierende Kraft der Aufgabe PARTIZIPIEREN ist vorwiegend durch die Bauweise der Installationen des gestalteten Ausstellungsraumes vorstrukturiert. Die möglichen Lösungen *Eintreten*, *Eintauchen* und *Mitmachen* werden durch unterschiedliche künstlerische Realisierungen von offenen (*Eintreten*) und geschlossenen Räumen (*Eintauchen* und *Mitmachen*) materiell nahegelegt. Die Besuchenden werden beim Rezipieren unweigerlich mit der Frage konfrontiert: **Wie kann an der Kunst/Ausstellung partizipiert werden?** Insofern ist die Ausstellung auch ein handlungsgenerierender Raum, in dem verschiedene Formen von Partizipation, die von Teilhabe bis Teilnahme und aktiver Mitwirkung reichen, möglich sind.

Die Besuchenden werden durch künstlerisch gestaltete Angebote aufgefordert, sich in die offenen oder geschlossenen Räume zu begeben und die Distanz ihrer Körper zu den materiellen Bedingungen der Kunstwerke aufzulösen. Sie betreten dabei ungewohnte offene, mit vertikalen Seilen markierte oder geschlossene, kugelförmige Räume mit transparenten und bepflanzten Wänden, Spiegelboden oder transparenter Foliendecke hoch über den Köpfen. Die Installationen werden sowohl von Kopf bis Fuß, von hinten und vorn als auch mit verschiedenen Sinnesaktivitäten wahrgenommen und so deren Kunsthaftigkeit ergründet. Bei einer solch multisensorischen Rezeptionsweise werden mehrere Sinne simultan angesprochen – nebst den visuellen und taktilen vor allem auch olfaktorische, kinästhetische oder vestibuläre. Die Besuchenden stehen nicht mehr vor Kunstwerken und nehmen sie aus der Distanz wahr, sondern sie befinden sich mittendrin, handeln als Involvierte und sind wahrnehmbarer und relevanter Teil davon. Die Ausstellung wird in der Interaktion als multisensorischer Handlungsraum konstituiert.

Die Aufgabe PARTIZIPIEREN wird von Seiten der Institution mit Anweisungen zur »richtigen« Nutzung vorbereitet, was sich in schriftlichen Handlungsanweisungen äußert oder in einem zusätzlichen personellen Betreuungsaufwand. Um das Partizipationsproblem zu bearbeiten, braucht es von Seiten der Besuchenden Neugierde und Mitmachbereitschaft und eine entsprechende körperliche Konstitution. Es bedarf aber auch eine Portion Risikobereitschaft, Flexibilität und bisweilen auch Geduld und Zeit zum Warten, da durch die institutionell regulierten Zugangsbedingungen der Zeitpunkt des Eintritts und die Dauer der Nutzung vor allem der geschlossenen Räume nicht frei gewählt werden kann. Beim Bearbeiten der Aufgabe haben die Besuchenden zwar die Möglichkeit zur aktiven Mitgestaltung, aber trotz der Absicht des Künstlers zur Partizipation sind dennoch einige ausgeschlossen, da sie die entsprechenden Voraussetzungen nicht mitbringen. Einige Besuchende haben daher gar nicht erst die Chance, die Angebote entsprechend nutzen und die Aufgabe lösen zu können.